

Spazio urbano e modernità. Visioni e utopie primonovecentesche

di *Elisabetta Mondello**

Il saggio è dedicato alla rappresentazione della città nei primi del Novecento e si soffre ma su una zona liminare della letteratura italiana, quella in cui si afferma il primo Futurismo la cui produzione teorica, testuale e pittorica, pur ereditando suggestioni liberty e crepuscolari, esibisce e impone una visione positiva degli spazi urbani, depurata dalle ansie e dalle paure ottocentesche. Mentre la maggioranza dei testi del Futurismo propone un'immagine utopica e avveniristica degli spazi urbani, la composizione *La passeggiata* di Aldo Palazzeschi rappresenta l'immagine reale di una città attraverso un collage delle insegne pubblicitarie e scritte visibili nelle strade cittadine.

Parole chiave: Roma, città futurista, Palazzeschi.

Urban space and modernity. Early twentieth century visions and utopias

The essay is dedicated to the representation of the city in the early twentieth century and focuses on a border area of Italian literature when the first Futurism is established, whose theoretical, textual and pictorial production, while inheriting liberty and crepuscular suggestions, exhibits and imposes a positive vision of urban spaces, purified of nineteenth-century anxieties and fears. While most of Futurist texts offers a utopian and futuristic image of urban spaces, the composition *La Passeggiata* (*The walk*) by Aldo Palazzeschi represents the real image of a city through a collage of advertising and written signs visible in its streets.

Keywords: Rome, Futurist City, Palazzeschi.

Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile a una macchina gigantesca. [...] Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città.

A. Sant'Elia, *Manifesto dell'Architettura futurista*

Quella attuale potrebbe essere considerata l'epoca dello spazio. Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso.

M. Foucault, *Spazi altri*

* Sapienza Università di Roma; elisabetta.mondello@uniromai.it.

La vocazione urbana della modernità

La diffusione di concetti quali *geocritique*, *spatial turn*, *topographical turn*, accompagnata dalla moltiplicazione di ricerche che definiscono il proprio posizionamento analitico ed ermeneutico attraverso i concetti di *atlante*, *mappa*, *tracciamento*, *cartografia*, testimonia l'indubbia modifica dell'attuale orizzonte teorico-critico. Negli ultimi decenni, gli studi umanistici sono stati investiti dalla diffusa accettazione delle potenzialità dello spazio come categoria interpretativa e dalla crescente elaborazione di analisi, codici e modelli che rileggono con modalità nuove e ri-collocano testi antichi e moderni. L'ampiezza e la varietà delle ricerche hanno prodotto una bibliografia saggistica sullo spazio letterario che, nella maggioranza dei casi, tende a coniugare riflessioni del tutto originali con la ripresa di scuole critico-letterarie alle quali si riferiscono, in modo implicito o esplicito, i vari contributi. I nomi di Michail Bachtin, Michel Foucault, Jaques Derrida si intrecciano con quelli di Edward Said, Bertrand Whestphal, Karl Schlögel, Franco Moretti, come dimostrano anche alcuni eccellenti studi pubblicati in tempi recenti, fra cui i saggi di Giancarlo Alfano, Francesco Fiorentino, Giulio Iacoli¹. Senza voler attenuare evidenti differenze metodologiche e teoriche, un tratto comune alla maggioranza delle ricerche attuali risulta essere il primato attribuito allo spazio urbano: al centro dell'esperienza del moderno c'è la città, intesa come un contesto territoriale, emozionale e socio-antropologico che «rappresenta la dimensione più naturale e caratteristica della modernità»². Alla rappresentazione della città sono dedicate le pagine seguenti, che si soffermano su una zona liminare della letteratura italiana, quella in cui si afferma il primo Futurismo la cui produzione teorica, testuale e pittorica, pur ereditando suggestioni liberty e crepuscolari, esibisce e impone una visione positiva degli spazi urbani, depurata dalle ansie e dalle paure ottocentesche.

Esaltata, celebrata, talora denigrata, l'immagine della città moderna si insedia con forza nell'immaginario letterario primonovecentesco: sono gli anni in cui le scritture narrative e poetiche trovano prospettive diverse dal passato per rappresentare la complessità dello spazio cittadino, che l'Ottocento aveva raffigurato soprattutto negli aspetti negativi, finendo per trasformare l'incertezza e la frenesia esistenziale dello scenario urbano in un *topos* narrativo ricorrente in tutti i generi. Nel suo percorso novecentesco, la città intreccerà una relazione multiforme con i testi letterari, nei quali sarà declinata nei modi più vari: diverrà non solo ambientazione e quinta paesaggistica ma anche territorio utopico, luogo emozionale, ambiente antropologico. Si farà simbolo, allegoria, metafora, spazio

1. G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati*, Liguori, Napoli 2010, F. Fiorentino, *Letteratura e geografia: atlanti, modelli, letture*, Quodlibet, Macerata 2012; G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio*, Carocci, Roma 2008.

2. Prefazione, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di M. Barenghi, G. Langella, G. Turchetta, vol. I, ETS, Pisa 2012, p. 5.

“altro”, eterotopia come teorizza Foucault³ e specchio mimetico capace di riflettere quel quid celato e da interpretare che per Calvino costituisce l’essenza delle città, le quali «come i sogni sono costruite di desideri e di paure». Ma, avverte, non è facile leggere i sogni, perché il filo del loro discorso è segreto e «ogni cosa ne nasconde un’altra»⁴.

Volendo proporre una data simbolica da cui far iniziare la storia novecentesca della rappresentazione della città, è d’obbligo pensare al 5 febbraio 1909, giorno in cui sulla “Gazzetta dell’Emilia” di Bologna appare il *Manifesto del Futurismo*. In realtà, questa indicazione è poco più che una suggestione: il giornale ha una diffusione limitata e in pochi si accorgono del proclama marinettiano che sancisce la nascita dell’avanguardia italiana. Né suscita una eco maggiore la successiva pubblicazione del *Manifesto* su altri periodici regionali o cittadini⁵: il movimento acquista visibilità solo il 20 febbraio, quindici giorni dopo l’uscita in Italia, quando “Le Figaro” mette in prima pagina *Le Futurisme* e il *Manifeste du Futurisme*. La visione della città esaltata dal Futurismo, piena di vita, rumori e luci, percorsa da folle dinamiche, automobili e tranvai, segna l’inizio dell’affermazione dell’immagine positiva della modernità urbana, ottenuta attraverso un rovesciamento violento dei canoni estetici e valoriali ereditati dall’Ottocento. La modernolatria, l’antipassatismo e l’attivismo tipici dell’avanguardia marinettiana trovano il punto di intersezione e il fulcro simbolico nell’esaltazione della metropoli, «percorsa dal rumore formidabile degli enormi tramvai a due piani, che passano sobbalzando, risplendenti di luci multicolori», come proclama il *Manifesto di fondazione*. Ma quella futurista è una città utopica, costruita su ideali artistico-letterari e su suggestioni architettoniche e urbane firmate da Boccioni e soprattutto da Sant’Elia, una città delle macchine reale solo nell’immaginario di Mario Morasso⁶ e nell’affabulazione narrativa marinettiana che esalta «le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne», e promette di trasformare in materia narrativa «il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche, le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano, le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi». L’esaltazione della modernità industriale si fonde con l’apologia dell’estetica della macchina, del «veemente dio d’una razza d’acciaio, Automobile ebbrrra di spazio»⁷ e de «i piroscavi avventurosi che fiumano l’orizzonte, le locomotive dall’ampio petto, che scalpitano sulle rotaie»⁸. È una nuova civiltà e la città ne è il fulcro.

3. Cfr. M. Foucault, *Utopie. Eterotopie* (1966), trad. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2006 e Id., *Eterotopie*, in *Archivio Foucault*, Feltrinelli, Milano 2014.

4. I. Calvino, *Le città invisibili*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. II, Mondadori, Milano 1992, p. 391.

5. Tra il 6 e il 16 febbraio 1909, il *Manifesto* uscì su: “Il Pungolo” di Napoli, la “Gazzetta di Mantova”, “L’Arena” di Verona, “Il Piccolo” di Trieste, “Il Giorno” di Roma e “La Tavola rotonda” di Napoli.

6. M. Morasso, *La nuova arma (la macchina)*, Elli Bocca, Torino 1905.

7. F. T. Marinetti, *A mon Pégase*, in Id., *La ville charnelle*, Sansot, Paris 1908; trad it. *All’Automobile da corsa*, in *Lussuria – Velocità*, Modernissima, Milano 1921.

8. F. T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909), in *I manifesti del Futurismo*, Lacerba, Firenze 1914, p. 7.

La ricostruzione futurista dell'universo, che nasce come visione immaginifica della modernità e dei suoi spazi, narrati sovrapponendo accenti violentemente antagonisti e antipassatisti a suggestioni crepuscolari e liberty, è in primo luogo una rivoluzione prospettica centrata su una vocazione urbana. Nella seconda metà del XIX secolo, la città aveva faticato a divenire in positivo il luogo-simbolo del progresso e dell'industrializzazione: dai *Malavoglia* ai romanzi storico-sociali, dai racconti neri di Carolina Invernizzi ai romanzi parlamentari, in cui l'amaralità del ceto politico unitario rinforza l'idea della corruzione delle metropoli *tout-court*, Roma, Milano e i centri italiani più grandi sono sempre rappresentati come fonte d'inquietudine e di dissolutezza, di lassismo e persino di pericolo. A fine Ottocento, il tema ricorrente della negatività del modello di vita urbano aveva trovato un'ulteriore, clamorosa, conferma nel dibattito sugli esiti della modernizzazione della nuova capitale del regno, Roma, che si era tradotta nello snaturamento della fisionomia architettonica e umana della città. La quantità di interventi e i toni usati in diari, saggi e resoconti giornalistici da artisti, viaggiatori, studiosi (da Hermann Grimm a Rodolfo Lanciani)⁹ per descrivere lo scempio perpetrato sui monumenti, sulla struttura urbanistica e sulle ville della Città Eterna, in particolare sulla bellissima Villa Ludovisi (fra Via Veneto e il Pincio), testimoniano lo scalpore suscitato all'epoca da quella distruzione, ancor oggi citata come un eclatante esempio del «fallimento dell'urbanistica, della sociologia e della politica nella loro ansia di funzionalizzare spazi e società»¹⁰.

Le polemiche invadono i romanzi. Anche D'Annunzio, quando esalta nelle sue opere più famose la bellezza e l'unicità dell'Urbe, lo fa denunciando con accenti violenti la speculazione edilizia che cancella una storia secolare. La modernità diviene per lo scrittore una patologia da descrivere attingendo al vocabolario della medicina (in modo simmetrico ma con la prospettiva opposta, farà Marinetti per la Roma classica): la città era «infetta», «il contagio si propagava», «una specie d'immenso tumore biancastro sporgeva dal fianco della vecchia Urbe e ne assorbiva la vita»¹¹ scrive D'Annunzio in alcune pagine de *Le vergini delle rocce*, divenute celebri per l'intensità espressiva con cui condanna «la furia feroce degli appetiti e delle passioni» e «l'operosità dei distruttori e dei costruttori sul suolo di Roma»¹². Il tema torna, come è noto, in Pirandello, uno fra i primi scrittori a ispirarsi al mondo del cinema romano rappresentandolo nel *Si gira*¹³, che della città moderna disegna un volto deturpato. La sua è una Roma la cui devastazione non è solo toponomastica e architettonica, ma antropologica: «Un popolo di

9. Cfr. H. F. Grimm, *La Distruzione di Roma Lettera di Ermanno Grimm tradotta da C. V. Giusta e preceduta da una Lettera del Traduttore*, Loescher & Seeber, Firenze 1886. Sul tema cfr. S. Negro, *Seconda Roma (1850-1870)*, Hoepli, Milano 1943, poi Neri Pozza, Vicenza 2015, pp. 31 ss.

10. E. Ilardi, *La capitale delle storie. Roma come contesto narrativo*, in «Tracce Urbane», 2, Dicembre 2017, p. 51.

11. G. D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, Fratelli Treves Tip. Edit., Milano 1896, ed. cit. Liberlibri 2012, pp. 44-5.

12. Ivi, pp. 44-3.

13. A Roma era nata, fra il 1904 e il 1905, la società cinematografica Alberini & Santoni, divenuta nel 1909 la Cines, in cui amministratore generale era il padre dei fratelli Bragaglia, Francesco.

nani ora t'ha invasa / e profanata»¹⁴ scrive riecheggiando la furia dannunziana contro «i barbari», «i nuovi eletti della fortuna, a cui né il parrucchiere né il sarto né il calzolaio avevan potuto togliere l'impronta ignobile» i quali percorrendo i viali di Villa Borghese in carrozza, «parevano dire: “Noi siamo i nuovi padroni di Roma. Inchniatevi!”»¹⁵.

Negli stessi anni in cui Pirandello difende la storicità della Città Eterna, il Futurismo, con un linguaggio che riprende e teatralizza le metafore del corpo e della malattia, teorizza la distruzione di Roma la quale «langue sotto la sua lebbra di rovine», di Venezia, «città putrescente, piaga magnifica del passato»¹⁶, e di Firenze: queste «piaghe purulente della nostra penisola»¹⁷ dovranno essere distrutte e ricostruite secondo un modello di spazio urbano nuovo, realizzando quella “modernizzazione violenta delle città passatiste” che per Marinetti ha un segno non solo urbanistico ma anche ideologico ed è quindi parte del *Programma politico futurista* (1913), attualizzato dopo la guerra nel *Manifesto del partito futurista italiano* (1918). La città futurista con case a gradinate, stazioni per aerei e treni, tunnel per le metropolitane, marciapiedi sotterranei, centrali elettriche, grattacieli (i «grattanuvole»¹⁸ del *Manifesto dell'architettura* di Boccioni) è un'utopia, una proiezione ottativa e un progetto ipotetico di metropoli che rispecchiano quasi ossessivamente una mitologia della modernità composta da quanto – esistente o immaginabile – è percepito come nuovo all'altezza cronologica dei primi decenni del Novecento. È il centro di ciò che Marinetti definisce il «*Nuovo fantastico futurista*»¹⁹ che vede realizzato nelle arti decorative da Depero la cui prospettiva si amplia con il trasferimento nel 1928 a New York, che rappresenterà come *The new Babel*, una città d'acciaio fatta da ingranaggi e ruote dentate, nuove icone della modernità già divenute dal 1927 il simbolo del Movimento Immaginista di Vincenzo Paladini e Ivo Pannaggi²⁰. Nei materiali testuali, la *Città Nuova* rivela la sua essenza di prodotto fantastico di un immaginario geografico: è uno spazio urbano immateriale o, se si preferisce, uno spazio linguistico-concettuale costruito riversando il lessico tipico dell'apologia della contemporaneità e del macchinismo futurista (“progresso”, “industria”, “automobile”, “treni”, “metropolitane urbane”, “dinamismo”, “velocità”, ecc.)

14. L. Pirandello, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1982, p. 349.

15. D'Annunzio, *Le vergini*, cit., pp. 44-5.

16. Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, *Contro Venezia passatista* (1910), in *I manifesti*, cit., p. 32.

17. F. T. Marinetti, *Contro Roma passatista* (1910), in Id., *Guerra sola igiene del mondo*, Ed. Futuriste di “Poesia”, Milano 1915, p. 79.

18. U. Boccioni, *Architettura futurista. Manifesto* (inedito nel 1914), in Id., *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano 1972.

19. «Magicamente Depero ha inventato un *Nuovo fantastico futurista* poiché non mai ispirato dalla letteratura e figlio diretto dei cristalli, dei metalli e delle macchine» (F. T. Marinetti, *L'arte decorativa futurista alla Mostra di Monza*, in “L'Arte decorativa”, 2, 10 giugno 1923, in T. C. Blanc, *Un inedito di Marinetti su Fortunato Depero*, in “Giornale Pop”, 26 novembre 2017, in <https://www.giornalepop.it/un-inedito-marinetti-fortunato-depero>).

20. Il numero unico de “La ruota dentata” di Paladini e Pannaggi è datato febbraio 1927. Il film *Metropolis* di Fritz Lang esce in Germania nel gennaio dello stesso anno, in Italia nell'autunno.

entro l'armamentario concettuale attivistico e antagonista del movimento, caratterizzato dall'esaltazione delle idee di "gioventù", "festa", "gioco", "ardimento", "libertà".

Per questa via, l'utopia urbana futurista da un lato comparte a quella carnevalizzazione futurista della vita che ad alcuni futuristi e ardito-futuristi sembrerà concretizzarsi, nel 1918-1919, nell'esperienza di Fiume e dall'altro, per tornare a un terreno più strettamente letterario, influisce sul sistema dei generi. L'immaginazione narrativa futurista si riconnette al fantastico ottocentesco e insieme anticipa e prefigura – seppur con esiti eterogenei e non sempre convincenti – la fantascienza novecentesca. Il numero e la varietà dei romanzi proto-fantascientifici, nati sia nell'area del Futurismo ortodosso sia nelle zone più eterodosse, può sorprendere. Si tratta di testi le cui soluzioni paesaggistiche e spaziali concretizzano la tensione utopica del movimento con le modalità più varie, sperimentando soluzioni narrative tardo-simboliste accanto a suggestioni surrealiste, fantasie superomistiche e distopie. Di questo filone accanto a *Mafarka il futurista* (1909) e *Gli Indomabili* (1922) dello stesso Marinetti, vanno ricordati almeno *Sam Dunn è morto* (1915) di Bruno Corra (Bruno Corradini Ginanni), *L'ellisse e la spirale* (1915) di Paolo Buzzi, *Una donna con tre anime* (1918) di Rosa Rosà (Edith von Haynau) e i testi teatrali *L'angoscia delle macchine* (1925) e *Raum* (1932) di (Paolino) Ruggero Vasari. Senza dimenticare *La sfera di platino* (1927) di Giuseppe (Maria) Lo Duca (Joseph-Marie Lo Duca), *Viaggio al pianeta Marte* di Enzo Benedetto (1930) e *Astra e il sottomarino* (1935) di Benedetta (Cappa Marinetti).

2

Il mondo in miniatura

La rappresentazione della città, per i futuristi, è dunque solo un esercizio di creatività giocato sull'accumulo di suggestioni paesistiche, disegni architettonici, reticolati urbani più simili a proiezioni oniriche che a raffigurazioni della realtà? L'idea futurista di spazio urbano si colloca, lo si è detto, entro una dimensione immaginifica e si traduce in figurazioni tese a esaltare, in tutti gli ambiti della ricerca, l'alterità dell'esperienza visuale che viene declinata nelle forme più varie: si realizza nell'ottica multiprospettica tipica dei quadri, arazzi e scenografie di Balla, Depero e Marchi; nei megaprogetti di metropoli avveniristiche teorizzati da Boccioni e Sant'Elia; nelle singolari letture degli scenari cittadini, deformate dalla prospettiva antipassatista, proposte nei manifesti; nelle ambientazioni fantascientifiche e allegoriche dei romanzi e nelle immagini analogiche e simultanee delle composizioni parolibere. Sebbene una dimensione visiva e anamorfica sia prevalente, la percezione e la riproduzione dell'esperienza spaziale futurista non si esauriscono totalmente nel ricorso al meccanismo della proiezione fantastica: la visione immaginifica rimane centrale nel sistema artistico-letterario futurista, ma trova eccezioni testuali di grande rilievo, fra cui una delle più interessanti è costituita da *La Passeggiata* di Aldo Palazzeschi, una lunga sequenza di versi liberi che, abbandonando il terreno delle proiezioni utopiche, descrivono una città moderna osservata nella sua concretezza.

Pubblicata nel 1913 nella seconda edizione della raccolta poetica *L'incendiario*²¹ (edizione accresciuta e profondamente modificata rispetto alla prima uscita nel marzo 1910²²), *La Passeggiata* ha una datazione incerta, che ne colloca la composizione agli estremi del triennio 1910-1913. Il poeta, in una nota al volume del 1913²³, scrive che nel libro sono confluite alcune poesie composte nel 1910, dopo quelle del primo *L'incendiario*: si tratta di sette testi, all'origine destinati a essere pubblicati in un piccolo volume, ma rimasti inediti. Secondo la testimonianza di Francesco Cangiullo, invece, i versi risalgono al soggiorno di Palazzeschi a Napoli, durato quasi quattro mesi (dalla fine di febbraio a metà giugno 1913), durante i quali corregge le bozze del volume²⁴. Definire un'esatta datazione non è però essenziale, perché in ambedue i casi *La Passeggiata* risulta composta nel pieno della stagione futurista di quel «ragazzo così buffo»²⁵, che nel 1909 colpì se Marinetti con i suoi *Poemi*, pubblicati a cura di un personaggio inesistente, Cesare Blanc (è il nome del gatto del poeta), nei quali individua «un odio formidabile per tutti i sentieri battuti»²⁶, affrettandosi ad arruolarlo nella prima fila del movimento. Il venticinquenne Palazzeschi è affascinato dal Futurismo, dall'ecentricità dei suoi esponenti, dalle modalità estreme con cui contestano la tradizione usando i meccanismi del rovesciamento ironico, del paradosso, dell'ironia con cui si sente in sintonia. Viene risucchiato nel vortice dell'organizzazione attivistica futurista: partecipa alle tumultuose serate in tutt'Italia, consegna il suo nuovo libro di poesie a Marinetti intitolato *Sole mio*, accetta che sia pubblicato col titolo marinettiano de *L'incendiario* e che la raccolta sia preceduta da un sovrabbondante (oltre cinquanta pagine) *Rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*. Lavora al «romanzo futurista» *Il codice di Perelà* (1911). Firma manifesti, prende parte all'esperienza embrionale di «Lacerba», sul cui fascicolo del 15 gennaio 1914 pubblica il manifesto de *Il Contro dolore*.

Se in alcuni dei componimenti più celebri delle due edizioni de *L'incendiario* il punto di vista è autocentrato e l'attenzione è focalizzata sul poeta, la cui autocritica sulla propria vocazione estetica si trasforma per Jean Starobinski in una derisoria epifania dell'arte e dell'artista attraverso le «immagini iperboliche»

21. A. Palazzeschi, *L'incendiario. Col rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*, Ed. Futuriste di «Poesia», Milano 1910.

22. A. Palazzeschi, *L'incendiario (1905-1909)*, Ed. Futuriste di «Poesia», Milano 1913.

23. «Vi ò incluso inoltre alcune vecchie poesie inedite che dovevano vedere la luce in un piccolo volume circa due anni fa: *Addio*, *La passeggiata*, *I fiori*, *Postille*, *L'assolto*, *L'ospite*, *Una Casina di Cristallo*, che furono scritte consecutivamente a quelle dell'*Incendiario* e che ad esse strettamente si ricollegano. Detti componimenti furono in questo volume da me disposti per ordine cronologico, non furono né riveduti né corretti», cit. in M. Moretti, A. Palazzeschi, *Carteggio 1904-1925*, I, a cura di S. Magherini, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 1999, p. 355. Per la storia editoriale del testo cfr. A. Dei, *Note alle singole poesie*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2002, p. 918.

24. Dei, *Note*, cit., p. 1105. Cfr. I. Pugliese, *Immagini della città di Palazzeschi: il "topos" della passeggiata*, in *La città e l'esperienza del moderno*, cit., p. 918.

25. *Lettera di F. T. Marinetti ad A. Palazzeschi* (maggio 1909), in F. T. Marinetti, A. Palazzeschi, *Carteggio con un'appendice di altre lettere a Palazzeschi*, Mondadori, Milano 1978, p. 4.

26. Ivi, p. 3.

del saltimbanco, del clown del buffone²⁷, ne *La Passeggiata* il soggetto si annulla trasformandosi in un puro registratore di messaggi che provengono dall'esterno, dalla città. Nel testo che, scrive Edoardo Sanguineti, è «un componimento memorabile, fondato sopra una schidionata filastrottesca di scritture urbane»²⁸, Palazzeschi trasforma una visione della realtà urbana in oggetto letterario, registrando il flusso continuo di immagini e suoni che investe due anonimi e silenti camminatori, intenti a girare per le vie del centro di Firenze. Insegne, pubblicità, cartelli sulle vetrine, grida degli strilloni dei giornali: nella raffigurazione del poeta, la città dei primi del secolo appare una metropoli attiva e piena di vita, brulicante di negozi, caffè e teatri e dei segni delle attività di artigiani e professionisti. Si vedano i primi versi:

– Andiamo?
– Andiamo pure.

All'arte del ricamo,
fabbrica passamanerie,
ordinazioni, forniture.
Sorelle Purtarè.
Alla città di Parigi.
Modes, nouveauté.
Benedetto Paradiso
successore di Michele Salvato,
gabinetto fondato nell'anno 1843.
avviso importante alle signore !
La beltà del viso,
seno d'avorio,
pelle di velluto.
Grandi tumulti a Montecitorio.
Il presidente pronunciò fiere parole.
tumulto a sinistra, tumulto a destra.
Il gran Sultano di Turchia ti aspetta.
La pasticca di Re Sole²⁹.

Il testo è la trasposizione poetica dei *collage* polimaterici cubisti e futuristi, *assemblages* la cui tridimensionalità è data dal movimento che dinamizza i versi e li trasforma in una sequenza di fotogrammi di una panoramica cinematografica³⁰. L'effetto percettivo di simultaneità e di espressionismo è prodotto e amplificato dall'inserimento di tanti, brevi, flash visivi e sonori entro una cornice aperta dai due versi iniziali, dialogici, che introducono la passeggiata («– Andiamo? / –

27. J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (1970), a cura di C. Bologna, Boringhieri, Torino 1984, p. 131.

28. E. Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000, p. 290.

29. A. Palazzeschi, *La passeggiata*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2002, p. 295.

30. Cfr. G. Pullini, *Aldo Palazzeschi*, Mursia, Milano 1972, pp. 44-5.

Andiamo pure.») e chiusa dai due versi finali che, in simmetria, la concludono («— Torniamo indietro?/ — Torniamo pure»). Nel mezzo, oltre un centinaio di versi (fra i quali abbondano i settenari e gli endecasillabi) restituiscono al lettore una cartografia urbana, fatta delle scritte su cui indulge lo sguardo del poeta: sono i tratti di una città la cui identità moderna è consolidata e diffusa come testimonia la varietà dei prodotti pubblicizzati, l'eterogeneità delle professioni e dei mestieri, l'esibita “modernità” di alcune insegne: il negozio di elettricità, il parrucchiere con il laboratorio in strada, evoluzione dell'acconciatore a domicilio, lo studio della dottoressa in medicina, i grandi magazzini Bocconi, il cinematografo Splendor, la cartoleria del Progresso.

Il mondo in miniatura.

Lavanderia,

Fumista,

Tipografia,

Parrucchiere,

Fioraio,

Libreria,

Modista.

Elettricità e cancelleria.

L'amor patrio

antico caffè.

Affittasi quartiere,

rivolgersi al portiere

dalle 2 alle 3³¹.

Non abbiamo lo spazio per analizzare ulteriormente il testo, se non per osservare che quella costruita dal poeta è una composizione in cui lo sguardo realistico s'intreccia con l'atteggiamento autoriale ironico e antipoetico tipico di Palazzeschi e che è stata interpretata anche come una riscrittura parodica della *Passeggiata* di D'Annunzio³², una lirica del 1892 poi inserita nel *Poema paradiacico*. Volendo ampliare lo sguardo oltre lo sberleffo del poeta verso la poesia decadente e crepuscolare, è d'obbligo notare fino a qual punto, se riletto come una delle declinazioni assunte dal *topos* della “passeggiata” nella letteratura ottocentesca, il vagare del poeta narrando le immagini dello scenario cittadino, de «il mondo in miniatura», rappresenta una suggestiva trasposizione per le vie di Firenze di quel vagabondare senza scopo del *flâneur* di Charles Baudelaire che è un prodotto della vita moderna e della rivoluzione industriale, come osservava con una celebre definizione Walter Benjamin. La *flânerie* consente di attivare una modalità particolare della percezione e origina la composizione di

31. Palazzeschi, *La passeggiata*, cit., p. 297.

32. Cfr. Pugliese, *Immagini*, cit., p. 920. *L'Intangibile* (1892) è inserita nel 1893 nel *Poema Paradiacico* col nuovo titolo de *La Passeggiata*; poi in G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, Mondadori, Milano 1950, pp. 628-32.

Palazzeschi: «*promeneur solitaire et pensif*»³³, il poeta vive la metropoli, l'osserva e ne ode le voci. La città de *La Passeggiata* non è il labirinto di Kafka in cui perdersi subendone l'estraneità³⁴, né un luogo dell'utopia futurista da realizzarsi in un ipotetico avvenire e tanto meno uno spazio fantastico su cui proiettare sogni e mitologie. La città di Palazzeschi è un contesto reale che offre al poeta un'esperienza polisensoriale: è uno spazio da leggere e da ascoltare, trasformando la visione in testo letterario con un gesto artistico possibile solo nella dimensione della modernità.

33. C. Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni, G. Montesano, Mondadori, Milano 1996, p. 401.

34. Cfr. F. Kafka, *Diari 1910-1923*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1977, pp. 101 ss.