



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

# *L'ironia di Palazzeschi. Un percorso attraverso i primi romanzi*

Relatore  
Prof. Fabio Magro

Laureanda  
Valentina Pieropan  
n° matr. 1149575 / LMFIM

Anno Accademico 2019 / 2020

La solitudine è per coloro che si fanno condizionare dagli altri  
nell'esprimere sé stessi:  
un pensiero che dedicai a me stessa molti anni fa,  
e che ho ritrovato nell'immensa creatività delle pagine  
di questi romanzi.

Grazie alla mia famiglia,  
che mi ha permesso di studiare e mi sostiene,  
e a tutti coloro che fanno parte della mia vita.

## **Indice**

1. <i>Introduzione</i>	p. 3
2. <i>Cenni biografici</i>	p. 5
3. <i>La personalità di Palazzeschi</i>	p. 13
3.1. <i>Critica al romanziere</i>	p. 17
3.2. <i>Autocritica (elementi generali)</i>	p. 23
4. <i>Carica parodica: l'ironia di Palazzeschi. Un percorso attraverso i primi romanzi</i>	p. 29
4.1. <i>“riflessi”</i>	p. 32
4.1.1. <i>Struttura e accenni di contenuto</i>	p. 32
4.1.2. <i>La figura del protagonista: Valentino</i>	p. 36
4.1.3. <i>La figura del protagonista: Valentino e Palazzeschi</i>	p. 41
4.1.4. <i>Sublimazione e superamento delle suggestioni giovanili in un crescendo di ironia</i>	p. 44
4.2. <i>“Il Codice di Perelà”</i>	p. 57
4.2.1. <i>Struttura e accenni di contenuto</i>	p. 57
4.2.2. <i>L'ironia continua: alla scoperta del personaggio</i>	p. 59
4.2.3. <i>Il protagonista di un'inconsapevole parodia sociale</i>	p. 63
4.2.4. <i>Come tutto inizia e come tutto finisce</i>	p. 76
4.3. <i>“La Piramide”</i>	p. 82
4.3.1. <i>Un nuovo ed irrisorio anti-romanzo</i>	p. 83
4.3.2. <i>“A tre”</i>	p. 88
4.3.3. <i>“A due”</i>	p. 98
4.3.4. <i>“A solo”</i>	p. 114
5. <i>Gli altri romanzi</i>	p.131
5.1. <i>“Sorelle Materassi”</i>	p. 131
5.2. <i>“I fratelli Cuccoli”</i>	p. 134
5.3. <i>“Roma”</i>	p. 136
5.4. <i>“Il Doge”</i>	p. 137
5.5. <i>“Stefanino”</i>	p. 139
5.6. <i>“Storia di un'amicizia”</i>	p. 141
5.7. <i>“Interrogatorio della Contessa Maria”</i>	p. 142
6. <i>Contesto storico-letterario</i>	p. 145
7. <i>Il rapporto con Nietzsche</i>	p. 149
8. <i>Il rapporto con Marinetti</i>	p. 153
9. <i>Aspetti di lingua e stile</i>	p. 159
10. <i>Conclusioni</i>	p. 165
<i>Bibliografia</i>	p. 177



## 1. Introduzione

In questo lavoro si prendono in considerazione i primi tre romanzi “in libertà” palazzeschi con l’obiettivo di seguirne gli sviluppi in relazione alle tecniche di espressione dell’autore di sé – o di una parte di sé – all’interno del protagonista e nel suo modo di presentarlo e di rapportarlo all’esterno (al mondo del romanzo e al mondo del pubblico). La prospettiva è il discorso sul comico e l’ironia dell’autore, ingrediente fondamentale per il suo spirito di scrittore e di individuo.

Sebbene mai l’autore si prefigga una programmatica poetica militante, intellettuale o sociale, se le sue opere (i romanzi in particolare) fossero nella loro totalità state maggiormente lette il mondo ne avrebbe tratto sicuramente vantaggio; per ridere o per riflettere (Palazzeschi in realtà parte dalla seconda per reagire con la prima, in un personale approccio a sé stesso, alla scrittura e all’esterno, ai rapporti tra questi piani). Una poetica comunque commentata dall’autore c’è, perché profondamente vissuta e sentita, e si esprime in una vasta produzione stratificata nelle sue varianti: processi e fenomeni da correlare alla particolarissima sensibilità e figura, intellettuale e umana, di Aldo Palazzeschi; figura che si muove in una compagine storica e culturale che influenza l’autore ma non lo trasmuta nel profondo: la risposta di Palazzeschi è sempre autentica, ed egli risponde facendo i conti con la propria individualità. Consci che solo la lettura dei testi possa far apprezzare la manifestazione della creatività che ad essi corrisponde, al di là delle disquisizioni interpretative condotte in questo lavoro sui primi tre romanzi, si prova comunque a percorrere il filo evolutivo dell’autore e della sua maniera originalissima di intendere ed affrontare l’intricata labilità dei paradossi e delle contraddizioni dell’animo e dell’esistenza. Era questa, come si evidenzia (ma come comunque egli stesso intuisce ed ammette) un’operazione a lui necessaria: sentendosi partecipe egli stesso della verità antitetica che compone il reale ne è profondamente attratto. Lo studio e la trasposizione nella scrittura della contraddittorietà e del suo misterioso equilibrio si rivelano dunque per lui fondamentali e vengono condotti in modo originale, profilandosi questo come una conquista che si dispiega nelle sue scritture.

Una potente inventiva che trova fondamento nella stessa biografia dell’autore dietro alle pagine che essa produce, quindi: in questo lavoro di tesi si tenta di presentarne i fattori principali nelle multiformi espressioni dei primi tre romanzi. Ma essa comunque continua ed evolve attraverso le successive fasi di scrittura, poliedricamente, in tutte le sue varie forme. Ecco allora che appare utile, quasi doveroso, alla comprensione delle motivazioni che spingono la mano di Palazzeschi a creare i primi tre cosiddetti “romanzi in libertà” qui approfonditi, uno sguardo anche a ciò che viene dopo, nella carriera di romanziere, e a ciò che si verifica in alcune altre produzioni in cui si riversa. E soprattutto utile all’analisi proposta dell’espressività parodica del trittico iniziale del versante del romanzo: *:riflessi, Il Codice di Perelà, La Piramide*. Si propone dunque una visione un po’ più globale rispetto ai tre romanzi affrontati più nel dettaglio: essendo ogni scrittura fusa in un sistema inscindibile dalla personalità ed evoluzione intellettuale dello scrittore, di cui l’umorismo è indice di interpretazione, uno zoom un po’ più allargato funge da introduzione e sostiene e accompagna la comprensione dell’iter di romanziere che rispecchia l’individuo.

L’umorismo: sorriso profondo e amaro con cui si approccia a sé e al mondo, frutto di conoscenza e mai uguale a sé stesso, in nome della molteplicità di soggetti e oggetti, e atteggiamenti, che si riconduce a un’unica fonte di scrittura: Palazzeschi. La disillusione che lo fa ridere: l’autore giunge a questo, all’interno di un percorso che parte appunto dall’opposto della risata. Con *:riflessi* egli, nel personaggio – un rapporto, quello tra personaggio, autore e scrittura che si cerca di sondare nei capitoli dedicati –, avverte e cela il bisogno di corrodere le norme e di superare ciò che del passato (modi e sentire) lo trattiene; con Perelà lo attua, nella modalità di una singolare protesta sociale e letteraria, fuse nella

forma; *La Piramide* è una conquista di questo (con le considerazioni riportate in merito alla globalità del terzo romanzo), irriverente, e Palazzeschi si diverte: ma resta sempre una consapevolezza, non un'idealizzazione, pur creando apparenze astratte. Il percorso si profila però incompleto perché il successivo romanzo non esce dal cassetto; fino a riesplodere nella vecchiaia, con una maggiore esperienza di vita.

## 2. Cenni biografici

Riassuntive informazioni – desunte, selezionate e rielaborate da alcuni saggi – sul percorso biografico palazzeschi che si rivelano essere importanti per inquadrare la figura e la personalità dello scrittore, nonché lo sviluppo della sua evoluzione intellettuale e letteraria (specialmente in riferimento ai romanzi oggetto di analisi), poi più puntualmente affrontate in alcune sue manifestazioni letterarie e generali nel corpo della tesi.

Aldo Giurlani<sup>1</sup> (Firenze, 2 febbraio 1885-Roma, 17 agosto 1974), figlio unico, subisce una rigida educazione familiare, numerosi traslochi e l'indirizzamento agli studi tecnici per volere del padre. Si manifesta sin da subito una propensione letteraria nel giovane: si dedica al teatro come strumento di conoscenza della vera vita (il padre lo appoggia in questa sua passione, pretendendo però che sia considerato solo uno svago dal figlio) e trascorre gran parte delle lezioni scolastiche scrivendo commedie; finisce così per iscriversi alla *Reale Scuola di Recitazione Tommaso Salvini* di Firenze (nonostante abbia conosciuto e amato Napoli, in un viaggio con la famiglia, e Venezia, dove aveva intrapreso gli studi commerciali per accontentare i genitori), dove conosce l'amico e collega letterato Marino Moretti con cui si dedica a letture impegnate quali Nietzsche, Pascoli, D'Annunzio.

A fronte dei primi ripensamenti sulla propria vocazione teatrale coltivata in gioventù<sup>2</sup>, verso i vent'anni comincia a scrivere poesie: esce la raccolta *I Cavalli Bianchi* (1905), edita in cento copie presso il tipografo Spinelli a spese dell'autore, che la dà alle stampe nascondendosi dalla famiglia perché questa non approva la scrittura come fonte di guadagno: motivo per cui Aldo Giurlani si sceglie il cognome della nonna materna, che lo aveva allevato amorevolmente con le sue favole, come nome d'arte.

Alla rinuncia definitiva della carriera teatrale<sup>3</sup> si dedica alla stesura del secondo volume di poesie, versando comunque riconoscenza all'attività teatrale in quanto lo aveva riscattato dagli studi commerciali imposti dal padre (come egli stesso spiega in *Il piacere della memoria*): *Lanterna*, Stabilimento Tipografico Aldino, 1907, sempre a spese dell'autore (nella seconda edizione reca il nome dell'editore Cesare Blanc, il suo gatto).

Questi primi componimenti non vengono al tempo apprezzati: lo scrittore stesso ammette di essere stato preso per un folle perché troppo anticonformista per i gusti del pubblico di allora. Si getta allora nella stesura di *riflessi*, il suo primo romanzo (uscito presso lo Stabilimento tipografico Aldino, Editore Cesare Blanc, 1908) e subito dopo la sua pubblicazione nella scrittura del secondo romanzo (*Il Codice di Perelà*) e di altre poesie. L'anno successivo, la pubblicazione dei *Poemi* di Aldo Palazzeschi a cura di Cesare Blanc finalmente gli permette di conoscere il primo apprezzamento del pubblico<sup>4</sup> e del mondo intellettuale grazie alla considerazione di Filippo Tommaso Marinetti<sup>5</sup>: questi lo coinvolge infatti nella intensa stagione futurista; e Palazzeschi gli consegna un nuovo manoscritto poetico dal titolo *Sole mio* (poi modificato da Marinetti stesso in *Incendiario*). Adele Dei<sup>6</sup> riporta che in *Il piacere della memoria* Palazzeschi ammette di essersi nascosto al pubblico dietro il nome dell'Editore Cesare Blanc nelle opere d'esordio perché ad interessarlo all'epoca era la sola soddisfazione di veder stampate alcune fantasie

---

<sup>1</sup> Cfr Dei 2004, CXXX.

<sup>2</sup> Cfr Dei 2004, CXXXI.

<sup>3</sup> Cfr Dei 2004, CXXXII. L'allontanamento dall'esperienza del teatro avviene a causa di disaccordi con l'impresario di una compagnia che lo aveva scritturato e con cui aveva comunque sperimentato una breve tournée a Bologna e Ferrara. È interessante annotare che grazie alla prima raccolta poetica Aldo Palazzeschi si avvicina, in rapporto epistolare, a Corazzini.

<sup>4</sup> Cfr Dei 2004, pp. CXXXIII e ss.

<sup>5</sup> Ved. *Il rapporto con Marinetti*.

<sup>6</sup> Cfr Dei 2004.

scritte da ventenne. Palazzeschi ricorda comunque poi con gratitudine l'intervento di Marinetti nei propri confronti per averlo portato alla luce dinanzi ad un pubblico e ad una corrente intellettuale. Marinetti però mai riesce a coinvolgere totalmente il giovane scrittore nelle istanze futuriste: la riluttanza di Palazzeschi a lasciarsi trascinare dai modi chiassosamente trasgressivi futuristi emerge appunto fin da subito<sup>7</sup>. In particolare Palazzeschi mostra il proprio risentimento a Marinetti, a cui pure aveva dedicato il volume, per il tono che il fondatore del Futurismo aveva usato nell'introduzione a *L'Incendiario* (Edizioni Futuriste, 1910), di palese propaganda del movimento piuttosto che di servizio per la raccolta<sup>8</sup>. Il volume uscirà in seconda edizione nel 1913 grazie al tipografo fiorentino A. Vallecchi presso le Edizioni Futuriste di *Poesia*<sup>9</sup>.

Il successivo romanzo *Il Codice di Perelà*<sup>10</sup> riscontra molto meno successo di pubblico de *L'Incendiario*, ma resterà un testo molto caro all'autore<sup>11</sup>. In questi anni scrive anche alcune novelle, pubblicate su riviste, e inediti drammi futuristi mai pubblicati.

Fin dal 1912 Palazzeschi serba in cantiere il progetto di una raccolta di novelle<sup>12</sup>, come si evince da alcuni passi epistolari, al fine di guadagnare un consenso di pubblico più generale rispetto a quello riscontrato con *L'Incendiario* e *Il Codice di Perelà* e staccarsi così dallo statuto avanguardistico<sup>13</sup>: a Marinetti infatti nel 1912 comunica di non voler più pubblicare versi (poco prima, sempre nel 1912, alcuni componimenti di *Poemi* e *L'Incendiario* erano stati pubblicati sulla antologia *I poeti futuristi*<sup>14</sup>) bensì novelle su giornali e riviste per poi raggrupparle in volumi: tale operazione gli avrebbe permesso di prepararsi maggiormente alla scrittura di romanzi ed attirare così un pubblico di "persone serie". Il genere della novella<sup>15</sup>, infatti, gli può consentire di restaurare l'impianto narrativo di racconto prima distrutto con Perelà e garantire una continuità alla propria carriera letteraria<sup>16</sup>: questo il desiderio dello scrittore, che comincia a rendersi più consapevole e a riflettere su di sé e il rapporto con il pubblico.

Ma nel 1914 esce *Controdolore* e la pubblicazione delle novelle slitta al 1921, in una raccolta dal titolo *Il Re Bello* che avviene in un contesto editoriale totalmente diverso: *Il Re Bello* infatti esce nel 1921 dopo *Due imperi... mancati* (1920), volume che incontra non pochi attriti politici<sup>17</sup> nella pubblicazione, e dopo la riedizione de *Il Codice di Perelà* del 1920: la raccolta di novelle non è più mossa dunque dall'originario intento della conquista di un pubblico serio: dieci novelle su quindici erano già uscite su *Lacerba* e *La Riviera Ligure* negli anni 1911-1915, riviste contrapposte nelle ragioni letterarie<sup>18</sup>, e testimoniano la tendenza palazzeschiana ad un tenue morso umoristico, non esagerato, immerso in un clima più realistico e meno allegorico, segnalando in tal modo l'uscita di scena dell'atteggiamento rivoluzionario dell'incendiario<sup>19</sup>. *Il Re Bello*<sup>20</sup> richiama dunque sia tendenze giovanili (estremismo dissacrante, di respiro

---

<sup>7</sup> Cfr Dei 2004, CXXXV. Durante la memorabile serata futurista del 1910 al Politeama Rossetti di Trieste quando Palazzeschi recita la poesia *La Regola del Sole*, pubblicata l'anno precedente sulla rivista *Poesia*, ad esempio, modi chiassosi che si tenevano specialmente durante le serate di manifestazione, come in questa circostanza. Il rapporto tra Palazzeschi e il movimento d'avanguardia futurista sarà meglio chiarito nel capitolo dedicato al rapporto con Filippo Tommaso Marinetti.

<sup>8</sup> Cfr Dei 2004, CXXXIV.

<sup>9</sup> Dei 2004, CXXXVI.

<sup>10</sup> Edizioni Futuriste, Milano, 1911.

<sup>11</sup> Cfr Dei 2004, CXXXIV.

<sup>12</sup> Cfr Guerricchio 2010, 5.

<sup>13</sup> Cfr Guerricchio 2010, 7.

<sup>14</sup> Cfr Dei 2004, v.1, CXXXV.

<sup>15</sup> Cfr Guerricchio 2010, 9.

<sup>16</sup> Cfr Guerricchio 2010, 6.

<sup>17</sup> Cfr Guerricchio 2010, 7.

<sup>18</sup> Di *Lacerba*, maggiormente importante tra le tante riviste cui collabora Palazzeschi, insieme alla *Voce*, si dà una breve descrizione in *Contesto storico-letterario*.

<sup>19</sup> Cfr Guerricchio 2010, 8.



avanguardistico) che ispirazioni future (dissimulazione del divertimento che guida la sua visione) rinvenibili poi nel secondo libro di novelle<sup>21</sup> dal titolo *Il Palio dei Buffi* (Vallecchi, 1937).

Palazzeschi fa la conoscenza nel 1912 di Soffici e Papini<sup>22</sup> mentre questi sono in preparazione della nuova rivista letteraria fiorentina *Lacerba* nel caffè *Le Giubbe Rosse*<sup>23</sup> cui egli stesso collabora con proprie prose e poesie nel 1913; in seguito collaborerà con *La Riviera Ligure* e la *Voce* mediando tra Firenze e i futuristi milanesi, anche se grazie al suo originale carattere non aderisce, nemmeno in questi anni, alla poetica di vita tumultuosa e trasgressiva di quei gruppi: alla serata futurista del 12 dicembre 1913 presso il teatro Verdi di Firenze assiste senza intervenire, come in molte altre occasioni, distinguendosi dal gruppo non solo per l'atteggiamento ma anche per il modo di vestire (elegante e raffinato, come afferma lo stesso Marinetti). Nel 1914 su *Lacerba* dalla mano di Palazzeschi esce *Controdolore*, una sorta di piccola apertura sulla propria interiorità di scrittore<sup>24</sup>.

Palazzeschi nell'arco della sua esistenza soggiorna in molte città italiane, tra cui Roma, Venezia e Napoli<sup>25</sup>, perché, come lui stesso rivela a Papini, i rapporti con i propri genitori non sono affatto sereni. In particolare è da annotare che al 1914 risale il suo primo viaggio a Parigi, dove tornerà altre volte e dove conosce molte personalità importanti nonché uno stimolante ambiente intellettuale, ambiente egli stesso ammette di non aver trovato nella propria terra d'origine, provinciale ed accademica<sup>26</sup>. Il ventinovenne scrittore esce così dal ristretto ambiente fiorentino per conoscere la turbinosa ed innovativa temperie culturale europea grazie agli amici Soffici e Papini a Parigi<sup>27</sup>. Decide di allontanarsi definitivamente dal movimento futurista per lanciarsi con Papini e Prezzolini nel progetto di una nuova rivista totalmente ispirata all'arte<sup>28</sup>, ma l'angosciosa depressione scaturita nel suo animo a causa della tensione prebellica gli toglie ogni stimolo – pur proseguendo la collaborazione con *La Riviera Ligure* e la *Voce* –, fino a spingerlo a dichiararsi su *Lacerba* (con cui collabora fino all'entrata in guerra dell'Italia con poesie, prose e la rubrica *Spazzatura*) apertamente opposto all'interventismo dei compagni fiorentini. Su *Lacerba* professa dunque pubblicamente il proprio distacco dalla guerra e dall'interventismo dei colleghi, interrompendo la propria attività letteraria in prosa (soffertamente) per quattro anni e per trent'anni quella poetica: in parallelo a una sua peculiare crisi personale, questa profonda svolta si collega a testimonianze anticipatorie risalenti al tempo della sua adesione al futurismo, ad esempio riportate da Adele Dei: una lettera in cui Palazzeschi, nel 1911, conferma a Marinetti la propria volontà di fare «a mio modo»<sup>29</sup>.

Arruolato nella sezione telegrafisti, cade in una grave depressione (per la quale alcuni amici, tra cui Ungaretti, si dimostrano molto preoccupati), uno stato che inibisce in lui qualsiasi ispirazione letteraria<sup>30</sup>; nel 1917, peggiorate le condizioni di salute, subisce vari spostamenti e mutamenti di ruoli fino a che, nel 1919, può finalmente tornare a stabilirsi nella vita civile, a Firenze. Dopo le ultime poesie della fase giovanile, infatti, l'autore attraversa un silenzio trentennale sul versante della poesia, suggerendo, come

---

<sup>20</sup> Cfr Guericchio 2010, pp. 7-8.

<sup>21</sup> Cfr Dei 2004, CXLIII.

<sup>22</sup> Sempre in *Contesto storico-letterario* si propone un breve approfondimento di queste due figure legate a Palazzeschi in merito a riviste importanti su cui egli pubblica.

<sup>23</sup> Cfr Dei 2004, pp. CXXXV-CXXXVII.

<sup>24</sup> Ved. *Autocritica (elementi generali)*.

<sup>25</sup> Cfr Dei 2004, CXXXVI.

<sup>26</sup> Adele Dei (Cfr Dei 2004, CXXXVIII) riporta come lo scrittore in *Il piacere della memoria* rievochi quello stimolante clima di curiosità e di ansia di realizzazione respirato a Parigi.

<sup>27</sup> Cfr Dei 2006, 56.

<sup>28</sup> Cfr Dei 2004, CXXXVIII.

<sup>29</sup> Dei 2006, 65.

<sup>30</sup> Cfr Dei 2004, CXXXIX.

dice Adele Dei<sup>31</sup>, «uno stacco dalla precedente esperienza delle due edizioni dell'*Incendiario*»<sup>32</sup>, come anche la scelta della rivista *Voce* per le pubblicazioni invece di *Lacerba*: ciò suggerisce appunto una presa di distanza significativa dal passato Futurismo.

La drammatica esperienza della guerra genera *Due Imperi... mancati* (volume rifiutato dalla Libreria della *Voce* ed edito da Vallecchi del 1920), dove lo scrittore riversa il proprio astio nei confronti della guerra e dei poeti che l'avevano sostenuta. Ritrovato poi il fuoco letterario, fa ristampare da Vallecchi *Il Codice di Perelà* (Vallecchi intanto pensa anche ad un progetto contenente tutte le opere dello scrittore) e vede nove proprie poesie all'interno dell'antologia di Papini e Pancrazi *Poeti d'oggi*<sup>33</sup>.

Attraversata un'ulteriore fase depressiva caratterizzata anche da problemi di salute, a seguito di uno scritto di impronta critica intitolato *Le piè belle pagine di Giuseppe Giusti scelte da A. Palazzeschi* (Trevers, 1922), nel 1925 Vallecchi<sup>34</sup> riesce a stampare *Poesie*, raccolta contenente la produzione poetica di Palazzeschi investita da numerose variazioni d'autore. Un'altra raccolta poetica e un romanzo (*Re Giovanni*) stesi in quegli anni non verranno mai pubblicati.

Finalmente nel 1926, sempre con l'editore Vallecchi, esce un altro romanzo, intitolato *La Piramide. Scherzo di cattivo genere e fuor di luogo*; tra le opere di prossima pubblicazione è presente, in tale opera, l'annuncio del romanzo *Interrogatorio della Contessa Maria*, ma esso sarà conosciuto dal pubblico solamente postumo<sup>35</sup>. Continuano le pubblicazioni su riviste, come alcuni racconti sul *Corriere della Sera*. Alcuni problemi economici familiari impediscono allo scrittore l'ormai abituale soggiorno a Parigi, e dopo una breve pausa ricomincia a pubblicare pezzi in prosa su riviste tra le quali *Pègaso* dell'amico Ugo Ojetti<sup>36</sup>; nel 1930 escono ancora una volta le *Poesie* (Preda, Milano), sempre con varianti d'autore. Prima di un'ulteriore tracollo economico familiare nello stesso anno riesce ad incontrare Pirandello a Parigi e a pubblicare su *Pègaso* e *La Gazzetta del Popolo* ulteriori racconti. Traduce poi *Tartarino di Tarascona* di Daudet per la *Collezione Romantica* Mondadori (1931). Da segnalare per questo periodo, tra altri avvenimenti, l'incontro di Saba a Parigi. Ugo Ojetti spinge poi l'editore Trevers a pubblicare nel 1932 *Stampe dell'800*, opera, a detta dell'autore, di ricordi realistici e pittoreschi d'infanzia.

Raggiunta ormai una stabile fama di pubblico, Palazzeschi rientra in una terna di intellettuali proposti per l'ingresso all'*Accademia d'Italia* nel 1931<sup>37</sup>: nonostante l'appoggio di Marinetti, Mussolini stesso rifiuta la candidatura di Palazzeschi (il quale ne resta sollevato). Nel 1938<sup>38</sup> l'OVRA<sup>39</sup> procurerà addirittura

---

<sup>31</sup> Cfr Dei 2006, pp. 64-65. Nel saggio *Nell'aria di Parigi* si attua un'importante analisi delle poesie palazzeschiere giovanili in rapporto con le correnti europee che destarono il vivo interesse anche di Ungaretti

<sup>32</sup> Dei 2006, 55.

<sup>33</sup> Cfr Dei 2004, CXXXIX.

<sup>34</sup> Cfr Dei 2004, CXL.

<sup>35</sup> Cfr Dei 2004, CXL.

<sup>36</sup> Cfr Dei 2004, CXLI.

<sup>37</sup> Cfr Dei 2004, CVLII. Un accenno all'*Accademia d'Italia* è presente in nota in *Contesto storico-letterario*.

<sup>38</sup> Cfr Tellini 2004, CXVI.

<sup>39</sup> Da <http://www.treccani.it/enciclopedia/ovra/>: «OVRA - Sigla significante "opera vigilanza repressione antifascismo". Coniata dallo stesso capo del governo, mai usata in atti ufficiali, indicava il complesso dei servizi segreti di polizia politica durante il regime fascista. Nel 1926 Mussolini volle costituire uno speciale organismo che raccogliesse tutti i servizi di polizia politica, con una competenza territoriale più vasta e con poteri più ampi di quelli delle questure. L'OVRA era infatti composta di ispettorati generali di pubblica sicurezza, competenti in altrettante zone; essi furono istituiti in epoche successive col sorgere e col crescere delle necessità, fino a raggiungere il numero di undici e a estendersi su tutto il territorio nazionale. Il primo fu istituito in Lombardia nel 1928, l'ultimo nella regione di Lubiana nel 1941. Dipendenti dalla direzione generale di P.S. organo centrale di coordinamento, composti di funzionari e di agenti normalmente liberi di aderire o meno allo speciale servizio, gli ispettorati avevano il compito specifico di prevenzione e di repressione dei reati politici e dell'attività antifascista, qualificata come "antinazionale". Indipendenti da tutte le autorità locali, si valevano, per svolgere la loro attività, di una vastissima rete di informatori che erano reclutati nelle più varie categorie sociali e prestavano la loro opera nei più diversi ambienti; scelti dai dirigenti locali, gli informatori non avevano alcun formale rapporto di impiego con

un'indagine su Palazzeschi da parte della Direzione Generale di Pubblica Sicurezza in quanto individuo politicamente sospetto.

Lo sconvolgimento interiore di Palazzeschi inferto dalla situazione bellica, annunciato da *Due Imperi... mancati* e confermato da *Stampe dell'800*<sup>40</sup>, non mostra però nulla a che fare con il “ritorno all'ordine” letterario e politico intrapreso di prassi da molti intellettuali avanguardisti in quegli anni, poiché la personalità di Palazzeschi autore non è mai mutata: semmai essa si sofferma a riflettere su sé stessa per trovare nuovi e più appropriati modi per esprimersi. Il dramma della guerra, del dopoguerra e del fascismo influiscono pesantemente sullo scrittore, che si prepara nel 1933 alla stesura del romanzo *Sorelle Materassi* (Vallecchi, 1934)<sup>41</sup> – forse per sfidare con la figura eversivamente scandalosa di Remo, dicono Baldacci e Tellini, le imposizioni culturali di ritorno all'ordine, sul piano sia sociale che culturale, in atto – pubblicando di pari passo prose e racconti su riviste.

Nel 1934 partecipa alla giuria del premio di poesia della *Biennale Internazionale d'Arte* di Venezia. Vede anche l'anticipazione a puntate del nuovo romanzo sulla *Nuova Antologia* di A. Baldini, sempre nel 1934. Il nuovo successo questa volta lo porta anche oltre confine, con le molte traduzioni di *Sorelle Materassi*.<sup>42</sup> Di rilevanza, in questi anni, è l'amicizia con Montale.

Sensibile ai mutamenti storici, il risollevato ardore letterario di Palazzeschi torna a sprofondare nel 1935 – come si evince da una ammissione epistolare<sup>43</sup> – generando in lui drammatiche riflessioni sulla condizione umana; ricomincia pertanto, aggravato da problemi di salute dei genitori dello scrittore, il silenzio delle pubblicazioni. Palazzeschi frequenta intanto però il giovane Carlo Bo<sup>44</sup> e nel 1937 riesce a pubblicare presso Vallecchi *Il Palio dei Buffi*, secondo volume di novelle; ma rinuncia ai consueti viaggi per assistere i genitori presso Settignano, circostanza che gli procura grande sofferenza per questa ulteriore reclusione. L'anno seguente, morta la madre, si dedica comunque alla seconda edizione di *Stampe dell'800* e alla pubblicazione di vari racconti su riviste letterarie. Il successivo romanzo dovrà aspettare parecchi anni per uscire a causa dell'aggravarsi della salute del padre e della conseguente sua morte, che costringe l'autore a vendere parecchie proprietà di famiglia<sup>45</sup> e a decidere di trasferirsi a Roma per evadere dalla dolorosa prigionia fiorentina.

A Roma incontra un ambiente intellettuale favorevole; collabora a *Incontro*, nuova rivista dell'editore Vallecchi con il quale si spinge inoltre a progettare un'edizione completa della propria produzione sia di prosa che di poesia<sup>46</sup>: escono pertanto un'ulteriore edizione di Vallecchi di *Poesie* nel 1942 e il volume

---

l'amministrazione di pubblica sicurezza e venivano retribuiti con i fondi segreti posti a disposizione del capo della polizia. L'OVRA raccoglieva e regolava anche i servizi fiduciari e informativi dei carabinieri, delle questure, della Milizia, del Partito fascista e manteneva il collegamento col SIM (Servizio informazioni militari). Sulle confidenze raccolte e sulle operazioni compiute i capi-zona riferivano con particolareggiati rapporti al capo della polizia, proponendo a carico degli indiziati la denuncia al Tribunale speciale per la difesa dello stato, e, nei casi meno gravi, il deferimento alle commissioni per il confino di polizia o la semplice diffida. Tali rapporti dovevano essere sottoposti al capo del governo, il quale decideva personalmente sui provvedimenti da adottare, particolarmente severi nei riguardi dei comunisti e degli anarchici. In un successivo momento furono affidati agli ispettori dell'OVRA anche compiti di indagine e di repressione dell'affarismo speculativo e del contrabbando valutario di cittadini e di gerarchi, compiti che rimasero tuttavia sempre secondari.

Nel 1946, sulla base di documenti esaminati da un'apposita commissione nominata dal consiglio dei ministri, fu data alle stampe una lista di confidenti dell'OVRA con esclusione dei deceduti e dei funzionari di P.S. e con diritto, per gli inclusi, di ricorrere per la cancellazione, ove ne avessero motivo, ad altra apposita commissione.

Bibl.: C. Senise, *Quand'ero capo della polizia*, Roma 1946».

<sup>40</sup> Cfr Tellini 2004, CXVI.

<sup>41</sup> Cfr Dei 2004, CXLII.

<sup>42</sup> Cfr Dei 2004, CXLII.

<sup>43</sup> Cfr Dei 2004, CXLIII.

<sup>44</sup> Cfr Dei 2004, CXLIII.

<sup>45</sup> Cfr Dei 2004, CXLIV.

<sup>46</sup> Cfr Dei 2004, pp. CXLIV-CXLV.

*Romanzi straordinari 1907-1914* nel 1943. Si viene a delineare però un doloroso momento per Palazzeschi in quanto a quest'altezza afferma di sopravvivere solo grazie alla scrittura e a sé stesso contando autonomamente sulle proprie forze, e si scaglia contro i propri colleghi letterati che si erano asserviti allo Stato fascista per rimanere a galla (anche se di lì a poco, il 25 luglio 1943, festeggerà la caduta del governo mussoliniano<sup>47</sup>). Ricorda con orrore i nove mesi dell'occupazione tedesca nelle epistole e nelle pagine di *Roma*, il suo clima di miseria e di cannoni americani.

Appaiono poi nuovamente<sup>48</sup>, dopo una lunga interruzione, delle poesie su *Città*: quattro componimenti, che stupiscono lo stesso autore perché dopo molto tempo si ricorda, grazie ad essi, di aver scritto poesie in gioventù. Mette mano anche ad una traduzione di *Le Rouge et le Noir* di Stendhal, ma non verrà pubblicata. Tra le pubblicazioni del 1945 si ricorda il volume antifascista *Tre imperi... mancati* (Vallecchi, Firenze) e due poesie edite su *Poesia* di E. Falqui.

Pubblicate altre quattro poesie su *Mercurio* nell'anno successivo, si decide ad annunciare la raccolta poetica *Cuor mio* come saluto finale della vecchiaia (a suo dire, tempo della follia<sup>49</sup> al pari di quello della giovinezza); Falqui pubblica anche delle poesie inedite in *Difetti 1905* (1947), ma Palazzeschi, preoccupato di una possibile vittoria comunista alle elezioni, è concentrato sull'opposizione al Fronte popolare e sulla faticosa stesura de *I Fratelli Cuccoli* (Vallecchi, 1948)<sup>50</sup>; con questo romanzo guadagna il Premio Viareggio.

Continuando a pubblicare prose e poesie su vari giornali, stende l'introduzione a *Vita e poesia di Sergio Corazzini* di Filippo Donini del 1949 (De Silva, Torino) per omaggiare l'amicizia durante la propria gioventù con il poeta defunto<sup>51</sup>; fa esperienza anche del mondo del cinema collaborando alla sceneggiatura di un film (*Il marito scomparso*), sempre nel 1949, e sostituendo Emilio Cecchi alla Commissione del Festival del cinema di Venezia. Vallecchi pubblica in quello stesso anno l'ennesima edizione delle poesie giovanili di Palazzeschi, ma Palazzeschi continua per un certo periodo a coltivare l'interesse per il mondo del cinema all'interno di una rubrica di critica cinematografica del settimanale *Epoca* di Mondadori. Scrive comunque per Vallecchi le novelle *Bestie del 900* (1951)<sup>52</sup>. Da sottolineare per questi anni come riesca a fare ritorno a Parigi, dopo più di vent'anni, notando con amarezza di non potersi più ambientare come un tempo in una città che di per sé era affatto mutata.

Sempre Vallecchi stampa il Romanzo *Roma*, nel 1953, procurando a Palazzeschi il premio Valdarno Marzotto. Ma a differenza di quanto era accaduto per *Sorelle Materassi* dieci anni prima il progetto della versione cinematografica di *Roma* non va in porto. Tra le varie attività e gli eventi editoriali successivi, si segnalano: le riedizioni di *Sorelle Materassi* e de *Il Codice di Perelà* (questo con il nuovo titolo *Perelà uomo di fumo*), entrambe del 1954; la ripresa della collaborazione con il *Corriere della Sera*, interrottasi nel 1926; l'edizione poetica *Viaggio Sentimentale* (Scheiwiller, 1955); l'adattamento teatrale di *Roma* in collaborazione con Alberto Perrini (Sipario, 1955), sceneggiato al Teatro Comunale di Bologna e al Valle di Roma (regia di Guglielmo Morandi)<sup>53</sup>; *Scherzi di gioventù* (Ricciardi, 1956), contenente alcuni antichi pezzi in prosa di *Lacerba*. A causa dell'insorgenza nel 1953, inoltre, di spiacevoli inconvenienti fiscali sui diritti d'autore (i problemi fiscali si riversarono in misura sempre maggiore sulle proprietà immobiliari, motivo per il quale trasferirà la residenza in una abitazione di Venezia), si separa dalla collaborazione editoriale con Vallecchi – non senza sofferenza ed indignate proteste contro

---

<sup>47</sup> Cfr Dei 2004, CXLV. Importante testimonianza biografica di questo è riportata nel romanzo *Roma* e nell'epistolario scambiato con l'amico Marino Moretti.

<sup>48</sup> Dei 2004, CXLVI.

<sup>49</sup> Dei 2004, CXLVI.

<sup>50</sup> Cfr Dei 2004, CXLVII.

<sup>51</sup> Cfr Dei 2004, CXLVII.

<sup>52</sup> Cfr Dei 2004, CXLVIII.

<sup>53</sup> Cfr Dei 2004, CXLIX.

l'accanimento su poveri artisti come lui – per approdare ad una salda amicizia con Arnaldo Mondadori<sup>54</sup>, il quale si propone di pubblicare *Tutte le opere di Aldo Palazzeschi* in cinque volumi, a partire da *Tutte le novelle* (1957). Palazzeschi però, temendo di non avere abbastanza tempo davanti a sé, riduce il progetto a quattro volumi. In quello stesso anno ottiene il Premio Internazionale A. Feltrinelli dell'*Accademia dei Lincei*.

Mondadori pubblica le *Opere Giovanili* (poesie, i primi tre romanzi, alcune prose di *Lacerba*) nel 1958<sup>55</sup>, ma in seguito l'autore cesterà gran parte delle proprie scritture di gioventù. Nel 1959 esce *Vita militare* (Rebellato, Padova), una collezione di prose autobiografiche, e l'autore entra a far parte della giuria del Premio Settembrini-Mestre (di cui nel 1970 diverrà presidente onorario). Si stampano *I romanzi della maturità*, Mondadori, nel 1960; Palazzeschi continua a pubblicare prose per molte riviste, specie il *Corriere della Sera*, oltre a partecipare successivamente alla giuria di vari premi e al Comitato direttivo del nuovo *Istituto italiano delle professioni delle arti e delle scienze* e ad assistere a uno spettacolo tratto da alcune sue poesie allestito dal Piccolo Teatro di Milano. L'Università di Padova nel 1962<sup>56</sup> gli conferisce la laurea in Lettere honoris causa.

Riappacificatosi con Vallecchi, questi gli pubblica l'ultima edizione di *Poesie* nel 1963; ma i tormentosi problemi fiscali non si erano mai conclusi (anche se i viaggi a Parigi e la passione del collezionismo non si arrestano in questi anni). Riesce comunque a dedicarsi a varie opere, tra cui: *Libro dei ricordi*, *Il piacere della memoria* (Mondadori, 1964), *Schizzi italofrancesi* (Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1966), *Il buffo integrale* (Mondadori, 1966, Premio Gabriele d'Annunzio; ma lo scrittore rifiuta il Campiello per lasciare spazio ai giovani), presiedendo nel frattempo alle giurie di svariati premi. Nel 1967 le Nuovedizioni E. Vallecchi stampano *Ieri oggi e... non domani* (una raccolta di prose) e Mondadori pubblica il romanzo *Il Doge*<sup>57</sup>, adulato dalla critica e fonte per l'autore di una discussione sul *Corriere della Sera* con Sanguineti in merito alle nuove avanguardie: Palazzeschi vi sostiene che gli avanguardisti di cinquant'anni prima sono avversati da quelli d'oggi «giacché la loro avanguardia è passata alla storia senza che se ne siano accorti, e a quella come ostriche sono rimasti attaccati», riporta Adele Dei.

L'*Open Gate* gli conferisce il Premio Personalità, sempre nel 1967; *La Bottega della fantasia*, uno spettacolo basato su vari scritti di Palazzeschi, va in scena al Teatro Valle di Roma (regia di Edmo Fenoglio) e Mondadori fa uscire *Cuor mio* nel 1967 (poesie a partire dal secondo dopoguerra). Inarrestabile, nel 1969 dà alle stampe di Mondadori il romanzo *Stefanino*<sup>58</sup>; l'anno seguente ottiene il Premio Internazionale Le Muse e riceve con regolarità Giacinto Spagnoletti, intenzionato a redigere la monografia di Palazzeschi.

I dispiaceri non sono tuttavia per lui conclusi: mentre si trova a Venezia, la residenza di Roma viene svaligiata di tutte le sue collezioni, e tra esse specialmente il furto di quella di francobolli gli procura un tale dolore da indurlo a mettere all'asta gli oggetti rimasti e che non erano andati distrutti dai delinquenti<sup>59</sup>. Nel 1971 affronta la messa in scena del romanzo di Perelà, che contro ogni sua aspettativa si rivela soddisfacente, riferisce Adele Dei. Nello stesso anno viene insignito della Penna d'oro in Campidoglio, ma dona l'ammontare all'Ateneo romano.

In questi ultimi momenti di vita da ricordare sono: l'ultimo romanzo, edito da Mondadori nel 1971, *Storia di un'amicizia*; le *Poesie* a cura di Sergio Antonelli; il Premio della Simpatia (che lo lascia, dice,

---

<sup>54</sup> Cfr Dei 2004, CXLIX.

<sup>55</sup> Dei 2004, CL.

<sup>56</sup> Dei 2004, CLI.

<sup>57</sup> Cfr Dei 2004, CLIII.

<sup>58</sup> Cfr Dei 2004, CLIII.

<sup>59</sup> Cfr Dei 2004, CLIV.

piacevolmente sorpreso<sup>60</sup>) devolutogli dal sindaco di Roma su suggerimento dell'amico Domenico Pertica. Momento dell'ultima visita alla sua amata Venezia nel 1971, prima che la precarietà fisica lo costringa a restarsene come un infermo in casa (ma senza stupirsene), ricevendo la nomina nel 1972 a membro onorario dell'*Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti*, supervisionando la trasposizione televisiva di *Sorelle Materassi* e lanciandosi nella scrittura di *Via delle cento stelle* (raccolta poetica uscita nello *Specchio*) «per fare qualcosa di nuovo, [...] senza pretese di costruzione e di lingua»<sup>61</sup>. Nello stesso anno Luciano de Maria e Giansiro Ferrata pensano a un Meridiano di *Tutte le poesie*.

L'anno precedente la morte colleziona varie premiazioni, andando però parallelamente incontro ad un inarrestabile tracollo fisico. Si dedica comunque al progetto di pubblicazione di Paolo Prestigiacomò del proprio scambio epistolare con Marinetti (uscirà nel 1978), a quello di un volume di tre racconti lunghi (due già scritti) e di *Sinfonie* (poesia); ammette intanto di avere la memoria non sempre funzionante («che ogni tanto s'incanta», riferisce a Moretti<sup>62</sup>), alla soglia dei novant'anni, in un «povero corpo» più sfortunato della mente. A causa di un ascesso dentario trascurato, si spegne il 17 agosto 1974 all'ospedale Fatebenefratelli.

Si riappacifica nel testamento<sup>63</sup>, dopo un tormentoso rapporto in vita, con la propria città di Firenze devolvendo alla sua Università un lascito per aiuti o premi a meritevoli studenti italiani d'ambo i sessi della Facoltà di Lettere, esprimendo il desiderio di riposare al cimitero di Settignano con il proprio cognome di scrittore.

---

<sup>60</sup> Dei 2004, CLV: «premio che mi giungeva come la cosa più insospettata, addirittura inaudita, di un carattere nuovo del tutto e che investiva direttamente la mia persona. Sarei dunque un uomo simpatico? mi sono chiesto per prima cosa e per la prima volta durante la lunghissima esistenza, e col celato rincrescimento di non averlo saputo prima» (*Album*, p. 215).

<sup>61</sup> Cfr Dei 2004, CLV,

<sup>62</sup> Dei 2004, CLVI.

<sup>63</sup> Cfr Dei 2004, CLVI.

### 3. La personalità di Palazzeschi

Pier Vincenzo Mengaldo<sup>64</sup> riconosce che il recente tornato entusiasmo – dal secondo quarto del secondo Novecento, epoca della neoavanguardia<sup>65</sup> cui si ricollega, anche cronologicamente, l'ultima stagione “in libertà” di Palazzeschi<sup>66</sup> – della critica per le avanguardie di primo Novecento, e quindi per il primo Palazzeschi<sup>67</sup>, sia stato anticipato da Baldacci: anticipato controcorrente in un momento in cui invece si reputava il momento migliore di Palazzeschi quello tra le due guerre, quando opere come *Sorelle Materassi* riscontravano maggiore successo di pubblico. Si tratta di una rivalutazione dei momenti più sperimentali di Palazzeschi, da affrontare però con le debite considerazioni sul carattere del tutto peculiare della personalità letteraria dello scrittore nel suo rapporto con le avanguardie: una figura controversa, Palazzeschi, anche nel suo riscontro presso la critica, di cui si darà qualche delucidazione.

Aldo Palazzeschi è infatti un autore che sa fermamente mantenere, all'interno del panorama degli scrittori novecenteschi, una propria originalità di percorso letterario nell'attraversamento delle varie tendenze culturali del secolo (Simbolismo, Crepuscolarismo e Futurismo, Realismo e Bozzettismo, Neoavanguardia), come si mostrerà anche nei prossimi capitoli, mantenendosene al tempo stesso a distanza e traendone una forte ispirazione<sup>68</sup>: due concetti che sembrano cozzare tra loro, il trarne suggestioni senza al contempo iscriversi pienamente tra le fila di una certa tipologia di espressione letteraria. Interessanti approfondimenti in merito sono contenuti nelle raccolte dei saggi pubblicati in *L'arte del saltimbanco, Aldo Palazzeschi tra le due avanguardie, Atti del Convegno Internazionale di Studi Toronto, 29-30 settembre 2006*, Società Editrice Fiorentina, 2008 e in *Palazzeschi e i territori del comico, Atti del Convegno Bergamo-Firenze 9-10-11 dicembre 2004*, Società Editrice Fiorentina, 2006. Quest'ultimo, all'interno della *Premessa dei curatori*<sup>69</sup>, si presenta in linea con lo studio del «padre dei “buffi”» a seguito del Convegno «ormai storico» del 1976, quello del 2001 e il Colloquio parigino all'Istituto Italiano di Cultura del 2000, allo scopo di operare dei «sondaggi» intorno a Palazzeschi e ai territori del comico «con altre voci, altri modi, altre forme del riso, del buffo, della parodia» – inquadrando anche dunque l'autore in merito al suo rapporto con le avanguardie e con le altre direttive e forme culturali con cui si viene a confrontare in vita.

Il Convegno di Toronto, oltre a promuovere il riconoscimento che lo scrittore merita, raggruppa «studiosi differenti per età, per formazione, per esperienza, con il conseguente ricorso a metodologie

---

<sup>64</sup> Mengaldo 2018, 48.

<sup>65</sup> Si riporta la nota esplicativa contenuta in *Gli altri romanzi* in merito alla neoavanguardia: espungendo da *Ideologia e linguaggio della neoavanguardia* di Silvia Bulletta (Cfr Bulletta 2004, pp. 194 e ss.) alcune note generali sulla tematica della neoavanguardia, sintomo di una letteratura giunta al punto di crisi, se ne fa convenzionalmente risalire l'origine al 1956 con la fondazione della rivista *Il Verri* di L. Anceschi; i suoi poeti e prosatori neosperimentali cercano poi una «non facile intesa letteraria» sottoponendo al dibattito e al confronto le proprie produzioni letterarie per spirito di contestazione all'individualismo autoriale e alle idee precedenti sia della letteratura in sé che dell'intellettuale all'interno della società e della storia, mettendo in campo nuove idee circa il farsi, il crearsi, lo svelarsi dell'opera letteraria stessa nella sua struttura, nella sua ideologia, nella sua lingua. Di tale movimento fa parte anche Sanguineti. Andando contro la letteratura neorealista, si promulga al suo interno l'idea di una letteratura «ideologicamente orientata» mediante la lingua e la struttura e non come mero veicolo di ideologie (si può dire che è ciò che si può vedere in Palazzeschi). La neoavanguardia, continua Bulletta, vuol essere superamento anche delle avanguardie storiche, avendo comunque punti in comune con essa (come il rapporto tra società borghese che costituisce il pubblico delle opere letterarie e l'intellettuale, un rapporto di conflitto e al tempo stesso di «interlocutorio»). Il saggio prosegue poi approfondendo le particolarità e i risvolti storici del complesso movimento.

<sup>66</sup> Come esposto in *Critica al romanziere*.

<sup>67</sup> Entusiasmo volto con grande fervore alle sue poesie e prose sperimentali degli inizi: *Allegoria di novembre (riflessi)*, *Il Codice di Perelà*, *La Piramide* per i romanzi.

<sup>68</sup> Cfr Baldacci 2004, XI.

<sup>69</sup> Wanke-Tellini 2006, X.

critiche e a chiavi interpretative distanti tra loro»<sup>70</sup>, sulla «affidabile quanto difficile arte del saltimbanco» che è Palazzeschi; omaggiandolo con «un concerto di voci difformi ma non dissonanti, intonato a quel principio della “varietà” che tanto si addice al nostro Palazzeschi» (e di cui si cerca di dar conto nei successivi capitoli).

Di ispirazione “dandy” in gioventù<sup>71</sup> (emergendo questo soprattutto in poesia, nelle prime raccolte), di carattere riservato ma mite ed amabile, lo scrittore nasconde in realtà un’interiorità tormentata ed una fantasia sempre vivace e imprevedibile. Ciò si riversa nelle sue scritture e nei suoi atteggiamenti verso le varie tensioni culturali ed ideologiche con cui si trova a contatto.

«Azzerrata risulta l’ormai iniziata esaltazione dell’autore dei *Cavalli bianchi*, di *Lanterna*, dei *Poemi*<sup>72</sup>, mercé i sodali Corazzini e Moretti»<sup>73</sup>, afferma Guglielminetti in merito alle prime poesie palazzeschiere, le quali possono dare l’illusione dell’appartenenza del poeta alle file dei crepuscolari: «anzi, sembra quasi potersi imporre la convinzione di altri che l’amicizia calda tra Corazzini e Palazzeschi stabilisca una parentela stretta» ma, come attesta ad esempio anche Mengaldo<sup>74</sup>, l’accostamento di Palazzeschi al Crepuscolarismo (come anche ad altre avanguardie) è appunto fuorviante.

La scrittura palazzeschiana, nel saggio di Guglielminetti riferita alla poesia giovanile<sup>75</sup> in rapporto alla critica poetica delle *Lettere* (1914) di Serra, cela un qualcosa di originale, autentico, una «musica», un «respiro», non ripetizioni ma giochi, antecedenti la svolta del “buffo” (ma in continuità con essa). Una svolta che poi si configura essere «invenzione pura, al di fuori di ogni musica e di ogni espressione; che riesce poi nell’effetto un gioco quasi meccanico della fantasia»<sup>76</sup>. Soffici però, ad esempio, sminuisce riducendo Palazzeschi a «un’estetica da clown»<sup>77</sup>, ovvero l’artista disinteressato che ha il coraggio di non voler più offrire al pubblico che immagini «colorite», fantasia e ritmo libero. Ma Guglielminetti riporta poi il pensiero successivo di Soffici<sup>78</sup> da *Statue e fantocci* (1919)<sup>79</sup>: «nessuno era ancora giunto a trattare la propria arte ma lo strumento stesso della propria arte, la parola. Palazzeschi lo fa, e sarebbe interessante vedere come una costruzione grammaticalmente rilasciata, una frase impropria aggiungano al senso di nonchalance mesta o festosa che pervade tutta la sua lirica»: si sta parlando di poesia, di commenti di critica contemporanea e della prima fase palazzeschiana ancora in sviluppo, dove Ungaretti invece, ad esempio, annovera Palazzeschi tra i principali poeti<sup>80</sup>.

---

<sup>70</sup> Somigli-Tellini 2008, XI.

<sup>71</sup> Tellini 2004, LXVII.

<sup>72</sup> Le prime opere letterarie in cui si versa il giovane Palazzeschi, inaugurandosi con le poesie, di cui si danno informazioni generali nel corso dei capitoli.

<sup>73</sup> Guglielminetti 2006, 3. È interessante segnalare che, come riporta ad esempio Guglielminetti nel saggio, Gozzano venga respinto da Palazzeschi dopo un iniziale avvicinamento, «forse per suggestione di Papini» a sua volta influenzato da Tozzi. Mentre Palazzeschi e Ungaretti stringono una forte amicizia; il critico riporta le parole di Ungaretti rivolte a Papini da Parigi (1921): oltre alla richiesta di fare in modo che il gracile Palazzeschi eviti la guerra: «sono convinto che più d’una tendenza lirica che poi ha fatto furore all’estero è stata scoperta da Palazzeschi. Certa poesia della strada che poi ha ripreso Apollinaire nelle migliori sue cose, per esempio: il giocoliere [...]» (p. 5), chiedendo poi a Papini degli scritti palazzeschiani pubblicati su *Lacerba* e la *Voce* (notizia che si riporta anche nei prossimi capitoli). A Soffici Ungaretti riferisce di aver scritto a Papini di voler proporre Palazzeschi e altri per rendere omaggio alla morte di Apollinaire all’interno di un unico numero della *Voce*.

<sup>74</sup> Mengaldo 2018, 49.

<sup>75</sup> Guglielminetti 2006, 4.

<sup>76</sup> Sono le parole di Serra riportate da Guglielminetti, il quale le adopera perché Serra «prevede il non ancora maturo esito della primitiva disposizione lirica di Palazzeschi» (cfr Guglielminetti 2006).

<sup>77</sup> Guglielminetti 2006, 5.

<sup>78</sup> Di Soffici si propone una breve descrizione in *Contesto storico-letterario*.

<sup>79</sup> Prima che Soffici “decada” per le vicissitudini storiche.

<sup>80</sup> Sul Montale amico di Palazzeschi in epistole dal ’28 al ’32 contenenti elogi alle sue poesie, senza però poi da parte di Montale approfondire molto al Convegno fiorentino del ’76 edito nel ’78 – il Convegno in memoria di Palazzeschi appena scomparso –, e anzi sminuendo il Palazzeschi poeta, si sofferma brevemente ma efficacemente Guglielminetti in *Il nostro Palazzeschi* (cfr Guglielminetti 2006).



Altre considerazioni in merito alla spinta avanguardistica della poesia del primo Novecento sono contenute nel saggio, tra cui quelle di coloro che non accettano il primo Palazzeschi elogiato dalla neoavanguardia: meritevole quella di Zanzotto, che comunque individua l'essenza della personalità d'autore palazzeschiana, e quella di Pasolini che si riporta perché guarda allo scrittore in modo più ampio (Zanzotto si cala maggiormente nel dettaglio poetico): «è perfettamente coinvolto in quella società che egli finge di ignorare e motteggiare con leggerezza [...]. Si fa portavoce di un uomo ideale, un gentiluomo che pur essendo conformista e all'antica accetta, per democrazia e per sostanziale incredulità, tutto ciò che accade»<sup>81</sup>.

Anche nei romanzi narrativi in terza persona la personalità dell'autore non riesce a non essere presente, afferma Tellini<sup>82</sup>. Ciò si vedrà bene, ad esempio, nel secondo romanzo analizzato. Nessun modello culturale poteva prevalere sulla sua personalità<sup>83</sup>: crepuscolare coi crepuscolari, futurista coi futuristi, uomo convertito insieme alla conversione di Papini<sup>84</sup>, ad esempio, rovesciando però in parallelo parodicamente dall'interno la linea letteraria del momento. Questo è un aspetto molto importante che si ripropone durante la carriera dello scrittore in varie modulazioni: mai Palazzeschi si lascia condizionare o sottomettere totalmente a causa di una sempre latente insofferenza alle norme, non conciliabili con il proprio eclettismo d'autore. È questo il suo vero marchio di modernità<sup>85</sup>. Vediamo ad esempio che un romanzo come *La Piramide* pare permeato di suggestioni leopardiane, scrive Tellini, ma la Contessa Maria dell'*Interrogatorio* definisce Leopardi «gobbo infetto» (anche se, in questo punto dell'*Interrogatorio*, nei confronti di Leopardi, l'autore si identifica con il poeta interlocutore della Contessa<sup>86</sup>); con *Il Codice di Perelà* Palazzeschi si presenta come il maggiore dei futuristi senza essere futurista, dichiara Baldacci,<sup>87</sup> perché, alla fine dei conti, non ne condivide né l'ideologia né l'espressione linguistica<sup>88</sup>: la sua non subordinazione a qualsiasi inquadramento culturale<sup>89</sup> fa di lui crepuscolare anticrepuscolare, un futurista non irrazionale, un disordinato normalizzatore<sup>90</sup>. Come afferma poi Geno Pampaloni, Palazzeschi è un «libertario»<sup>91</sup>.

Tellini vuol porre in luce un fenomeno biografico a suo parere assai determinante nello sviluppo dello scrittore in questi termini, e cioè la diversità fisica di Palazzeschi che lo porta in gioventù all'impotenza sessuale. È questa una scoperta traumatica per Palazzeschi poiché gli procura una gioventù assai tormentata: riuscirà poi con le proprie forze a divincolarsi dalla drammaticità esistenziale in cui si era inizialmente lasciato andare traendo forza dalle proprie fragilità. Si definisce pienamente come artista proprio a partire da questa svolta: grazie all'accettazione della propria diversità può affrontare il dolore interiore (che si manifesta inizialmente con senso di colpa e disprezzo di sé<sup>92</sup>) con l'autoironia, il rovescio in beffa delle convenzioni imposte le quali, inadeguatamente, vorrebbero rendere gli uomini tutti uguali; egli all'opposto coltiva i principi della varietà e del divertimento tramite i quali poter approdare ad una maggiore comprensione di sé e degli altri, spinto in nome di una curiosità volta a scoprire (o riscoprire) tutti i risvolti della vita<sup>93</sup>: «ma in Palazzeschi è un principio poetico, che si sente

---

<sup>81</sup> Guglielminetti 2006, 7. Uno dei tanti modi di vedere Palazzeschi, per non elogiarlo troppo.

<sup>82</sup> Cfr Tellini 2004.

<sup>83</sup> Cfr Baldacci 2004, XXIII.

<sup>84</sup> Si accenna in generale alla figura di Papini in *Contesto storico-letterario*.

<sup>85</sup> Cfr Baldacci 2004, XXVII.

<sup>86</sup> Tellini 2004, LXVIII.

<sup>87</sup> Baldacci 2004, XXXI.

<sup>88</sup> Sono accenni della sua personalità poi più evidenti all'interno delle analisi svolte successivamente.

<sup>89</sup> Ved. *Critica al romanziere*.

<sup>90</sup> Cfr Baldacci, LVIII.

<sup>91</sup> Cfr Baldacci, 2004: Geno Pampaloni in *Palazzeschi oggi*.

<sup>92</sup> Tellini 2004, LXX.

<sup>93</sup> Per le modalità con cui questi statuti ricadano anche sul livello retorico-linguistico, ved. *Aspetti di lingua e stile*.

tanto più naturalmente, quanto è minore in lui la cultura e la elaborazione letteraria», afferma Renato Serra in *Lettere* (1914)<sup>94</sup> in merito alla produzione poetica dei primordi. L'imperativo del divertimento intrapreso per il dominio delle conflittualità dell'animo si staglia quindi come una sorridente protesta ai condizionamenti culturali e morali che vorrebbero imporre determinati modi di vita agli uomini. A tal proposito, afferma Tellini<sup>95</sup>, l'autore sa crearsi un proprio equilibrio interiore tra gli opposti che lo attraggono e riversarlo poi nelle opere: saggezza e follia, fissità e movimento, leggerezza e corporeità, solitudine e culto dell'amicizia, esibizionismo e riservatezza.

L'interesse di Palazzeschi, raggiunto questo stadio di consapevolezza, è volto dunque ad attingere alla semplicità e alla comicità della vita con un disincantato senso cinico della sua labilità. Baldacci in particolare si oppone alla visione di Palazzeschi come autore alla ricerca di una sempre maggiore profondità umana<sup>96</sup>: coesistono in lui piuttosto la tensione al divertimento, al sorriso e alla riservatezza. Palazzeschi è uno «scrittore in movimento»<sup>97</sup>, prosegue Baldacci, un perenne movimento tra i multiformi aspetti della propria personalità e sensibilità che egli sperimenta nella scrittura, anche se la critica lo ha voluto rendere interprete, al momento della glorificazione per la sua morte, dei drammi e delle chiavi espressive della modernità<sup>98</sup>; invece, l'assunto essenziale della sua scrittura consta nel fatto che la drammaticità della propria visione del mondo (che lo scrittore vede realisticamente composto di paradossi) e dei propri conflitti umani interiori venga esorcizzata e rovesciata mediante la dimensione della comicità<sup>99</sup>. Offrendo a sé e al lettore uno sguardo nuovo che è esattamente in opposizione alla pesantezza anti-Perelà degli uomini.

Aldo Palazzeschi, come si illustrerà, è consapevole della grande potenza racchiusa nel genere del romanzo rispetto all'essenzialità della poesia<sup>100</sup> nell'esprimere questa conflittualità, questa conquista di libertà, questa nuova conoscenza del mondo e dei sentimenti. Ma è anche consapevole dei propri limiti e del grande lavoro che avrebbe dovuto affrontare, all'inizio come sempre durante tutta la carriera, per arrivare a padroneggiare la costruzione del romanzo e della lingua in prosa: vittima di una continua irrequietezza nell'individuazione di una prosa adatta a tale poliedrica personalità, fatica non poco in questo percorso perché comunque mai riesce a sondarsi nel profondo e totalmente<sup>101</sup>. Le tematiche ricorrenti delle sue opere si combinano fra personaggi e situazioni che si moltiplicano gli uni dagli altri tra i romanzi in modi sempre diversi e originali, in un percorso che si presenta sì come evolutivo ma al

---

<sup>94</sup> Guglielminetti 2006, 4.

<sup>95</sup> Cfr Tellini 2004, v.1, pp. LXIX-LXXI. E nonostante tali fulminee dichiarazioni sparse, rinvenibili nelle epistole ad amici, critici e colleghi, nelle poesie e nelle prose, il tormento interiore dello scrittore non si è mai veramente sopito: lo si può cogliere, ad esempio, da molti indizi di *Lacerba* e *Spazzatura*, riferisce il critico. Il passaggio esistenziale è accompagnato dal suo amato modello leopardiano, come si accenna: l'autore si protende con appetito insaziabile verso il mondo che vuole conoscere e guardare in modo nuovo. La potenza del riso per opporsi ai canoni imposti dalla tradizione ed alle aspettative del mondo è, riporta Tellini parimenti di ispirazione leopardiana (*Zibaldone*, 4391, 23 settembre 1828: «Terribile ed awful è la potenza del riso: chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire»).

<sup>96</sup> Cfr Baldacci 2004, XXXI.

<sup>97</sup> Baldacci 2004, LXIII.

<sup>98</sup> Baldacci 2004, XXXVIII.

<sup>99</sup> Cfr Baldacci 2004, LXIV.

<sup>100</sup> Cfr Tellini 2004, LXXIX-LXXXI. Sono scaturite da questa formidabile officina di pensiero tre grandi categorie in cui si è reso possibile inquadrare i suoi romanzi principali, riporta il critico: i romanzi della giovinezza, i cosiddetti "straordinari" (*riflessi*, *Il Codice di Perelà*, *La Piramide*); quelli della maturità (*Sorelle Materassi*, *I fratelli Cuccoli*, *Roma*); quelli del "vegliardo" (*Il Doge*, *Stefanino*, *Storia di un'amicizia*).

<sup>101</sup> Ved. *Aspetti di lingua e stile* e *Critica al romanziere*.

suo interno composto di molte linee divergenti che s'intrecciano in varie combinazioni: ciò è molto importante per interpretare le sue prose e i suoi versi<sup>102</sup>.

L'iter delle pubblicazioni che ne deriva non si rivela affatto rettilineo ed ordinato: molte le riedizioni che si susseguono lungo tutto l'arco della vita di Palazzeschi, dove affiorano costanti le rielaborazioni formali dei romanzi (e non solo). Le edizioni licenziate dall'autore sono rivestite tutte di eguale dignità in quanto si è in presenza di varianti d'autore e di revisioni non invasive da parte dei colleghi correttori cui lo scrittore si affida: come si spiega in *Critica al romanziere*, non si rivela una scelta facile quella della forma definitiva dei suoi romanzi (come anche nelle poesie). Numerosi dunque i rimandi tra i romanzi e le poesie: per quanto riguarda i romanzi, come ad esempio Tellini notifica, alcuni scritti<sup>103</sup> mostrano particolarmente un legame di rinvii, specialmente *:riflessi*, *Il Codice di Perelà* e *La Piramide*<sup>104</sup>, a testimonianza del fatto che l'autore rimane sempre presente con la propria personalità in tutte le scritture, edite e non, declinandola in varie sfaccettature e prospettive.

### 3.1. Critica al romanziere

Il seguente sommario, per inserire una generale valutazione delle principali linee di critica letteraria al Palazzeschi romanziere, si basa principalmente sui contenuti introduttivi dei due volumi di *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi* a cura di Tellini<sup>105</sup> (il saggio *Uno scrittore in libertà* di Luigi Baldacci, le due introduzioni e la *Nota all'edizione* di Gino Tellini e la *Cronologia* di Adele Dei), con alcune considerazioni di Matilde W. Danke, Luciano De Maria e Rita Guerricchio.

Il successivo paragrafo in merito all'autocritica vuol proporre un primo sguardo dell'autore su sé stesso, poi approfondito nel successivo svolgimento del lavoro.

I dibattiti tra i critici hanno a lungo tentato di raggiungere una valutazione di Palazzeschi come uomo e come scrittore, ma il giudizio finale su quale sia il migliore romanzo interprete di lui e del suo modo di pensare il mondo resta aperto<sup>106</sup>. Negli ultimi decenni, afferma Tellini, oltre alla valorizzazione delle sue scritture del primo Novecento si assiste a una rivalutazione negativa della fase "normalizzante" dello scrittore (*Sorelle Materassi*, *I fratelli Cuccoli*, *Roma*, specialmente nei confronti degli ultimi due)<sup>107</sup>, che anticipa la sorpresa finale del periodo neoavanguardistico, nuovo momento di sperimentazione per l'autore. La sua glorificazione è massima immediatamente dopo la morte<sup>108</sup>, occasione in cui però gli vengono assegnati ruoli che travisano la sua figura e la sua personalità: Palazzeschi infatti, come più volte si afferma, non vuol essere promulgatore di alcun messaggio formale, estetico o politico innovatore per programma dichiarato ed intenzionale. Dopo la scomparsa, Aldo Palazzeschi<sup>109</sup> viene ad esempio celebrato in due convegni a Firenze, nel 1976 e nel 2001, quest'ultimo preceduto dal Colloquio parigino all'*Istituto Italiano di Cultura*; segue un incontro tra Firenze e Bergamo nel 2004 incentrato

---

<sup>102</sup> È possibile desumere, comunque, un maggiore controllo della propria fantasia e una sempre più vivida naturalezza espressiva nell'avanzare dell'esperienza prosastica, secondo Gino Tellini.

<sup>103</sup> Tellini 2004, CLVIII. Raccolti sotto il titolo di *Allegati* in *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, v. I, Mondadori, Milano, 2004.

<sup>104</sup> I romanzi qui analizzati in dettaglio per evidenziare con esemplificazioni selezionate dai testi le strategie e alcuni contenuti dell'umorismo palazzeschiano, caratterizzato da ironia o caricatura grottesca a seconda dei luoghi.

<sup>105</sup> G. T, *Introduzione e Nota all'edizione* in *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, v. I, Mondadori, Milano, 2004; G. T, *Introduzione* in *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, v. II, Mondadori, Milano, 2016.

<sup>106</sup> Cfr Tellini 2004, LXXIII.

<sup>107</sup> Cfr Tellini 2016, XI.

<sup>108</sup> Cfr Baldacci 2004, XXXVIII.

<sup>109</sup> Cfr Baldacci, XXXVIII.

sull'opera letteraria dello scrittore<sup>110</sup>. In particolare, nel primo convegno si conferma la tendenza a reputare Palazzeschi l'espressione delle correnti avanguardistiche<sup>111</sup>.

Inequivocabilmente il raggiungimento di una pari eccellenza sia in prosa (romanzi, memorie, novelle) che in poesia è un fenomeno assai raro per l'intera storia della letteratura italiana<sup>112</sup>, ma lo scrittore si dimostra in grado di non attuare sia una netta separatezza tra i generi sia la commistione vociana di prosa e poesia: i due poli in lui convivono (differenziandosi in questo anche dall'esteta D'Annunzio, il quale appiana le due forme per autocompiacimento ed esibizione letteraria di sé). Palazzeschi non sovrappone quindi la prospettiva poetica a quella romanziera né viceversa: esse coesistono, si richiamano tra loro, mantenendosi ciascuna nel suo differente statuto<sup>113</sup>.

Luigi Baldacci<sup>114</sup> sostiene che Palazzeschi abbia riscontrato molta più fortuna di pubblico di quanto sembri e che probabilmente non sia stato annoverato tra i grandi classici letterari semplicemente perché i più non sono stati in grado di capirlo nel profondo, come ad esempio avviene nei casi delle *Sorelle Materassi* (1934; 1960) e de *I fratelli Cuccoli*: opere non comprese totalmente al tempo per via del clima di conformismo vigente fra la critica. Alcuni contemporanei come Marinetti, Soffici e Papini (suoi interlocutori epistolari) si mostrano in grado di comprenderne l'originale personalità<sup>115</sup>, e in particolare Papini coglie e interpreta il suo essere «bambino fra i grandi». La piccola borghesia a lui coeva<sup>116</sup> permette comunque a Palazzeschi di conoscere il successo di pubblico, applaudendo da lui la venuta di letture nuove e divertenti come ad esempio avviene all'altezza de *I fratelli Cuccoli* (1948). I suoi successi letterari di pubblico in ogni caso inderogabili, afferma Tellini<sup>117</sup>, si individuano nettamente in *Il Codice di Perelà* e *Sorelle Materassi*, salvo qualche eccezione di critica<sup>118</sup>.

Saba, collega poeta più sensibile di altri alla tensione strutturale del romanzo (evidente nel suo *Canzoniere*), riferisce in una epistola del 1934 a Palazzeschi come lo reputi l'unico poeta italiano in grado di «crearsi una prosa narrativa»<sup>119</sup> accanto alla produzione di poesia: siamo nel periodo delle *Sorelle Materassi*, quando generalmente si assiste ad uno «sliricarsi» della prosa in contrapposizione ad un universo poetico fondato su frammenti (di pensiero e di lingua) e sull'assunto della «bella parola», e dunque sul primato della forma e dell'eleganza stilistica<sup>120</sup>. Universo che guardava al romanzo come a un genere impuro: sono proprio tali rigide e canonizzate tradizioni a provocare l'insofferenza di Palazzeschi verso la pesantezza dei condizionamenti e delle imposizioni di tradizione che ostacolano e precludono in lui la fuoriuscita di una «prosa aderente alla personalità» (come lo stesso Palazzeschi riferisce a De Robertis nel 1935) e spingendolo, con sofferenza, alla ricerca di una via di fuga nella leggerezza e nell'ironia<sup>121</sup>.

Oggi si denota un maggior interesse verso Palazzeschi, sia prosatore che poeta, per via di numerosi saggi critici, anche se in più larga abbondanza se ne annoverano per la poesia<sup>122</sup>: ad esempio, *l'Interrogatorio alla Contessa Maria* registra una scarsissima attenzione, mentre *Sorelle Materassi* è stato e viene considerato dai critici (tra cui Contini) uno dei migliori romanzi italiani del secolo. Per Baldacci,

---

<sup>110</sup> Cfr Wanke 2006.

<sup>111</sup> Cfr Baldacci 2004, XXXIX.

<sup>112</sup> Cfr Tellini 2004, LXXIV.

<sup>113</sup> Cfr Tellini 2004, LXXV.

<sup>114</sup> Cfr Baldacci 2004.

<sup>115</sup> Cfr Baldacci 2004, XXXI.

<sup>116</sup> Cfr Baldacci, 2004, LXIII.

<sup>117</sup> Nell'*Introduzione* al primo dei due volumi che intendono celebrare i principali romanzi palazzeschi in una edizione completa e commentata de I Meridiani.

<sup>118</sup> Cfr Tellini 2004, LXXIII.

<sup>119</sup> Cfr Tellini, 2004, LXXVII.

<sup>120</sup> Soprattutto nell'ambiente fiorentino, con De Robertis e Pancrazi.

<sup>121</sup> Ved. *La personalità di Palazzeschi*.

<sup>122</sup> Cfr Baldacci 2004, XX.

*Sorelle Materassi* si impone per l'originalità ma non per l'impianto dell'opera, che risulta inadeguato all'autore e al contenuto<sup>123</sup>.

Montale<sup>124</sup>, che nel 1996 recensisce positivamente *La Piramide* (1926; 1958) perché evidentemente riesce a comprenderne la portata come opera conclusiva del periodo giovanile palazzeschi, in modo poco attendibile però secondo Baldacci definisce, nel 1966, *I fratelli Cuccoli* (1948; 1960) e *Roma* (1953; 1960) come i probabili capolavori di Palazzeschi, mentre i più convengono sull'esatto contrario (soprattutto Contini). Singolare il giudizio del critico Pampaloni, che si esprime positivamente per *I fratelli Cuccoli*. Di Montale si sottolinea comunque la propensione a non voler operare distinzioni di valore all'interno delle scritture palazzeschiere, in opposizione a chi opera una rivalutazione di Palazzeschi solo in luce della "normalizzazione" di *Sorelle Materassi* (specialmente della sua riscrittura normalizzante del 1960) e contro chi, all'opposto, osanna il Palazzeschi giovanile.

Trattando di Contini<sup>125</sup>, anch'egli si rifiuta di attuare distinzioni valutative tra lo scrittore d'avanguardia e quello del ritorno all'ordine (affine al naturalismo) che prende avvio da *Due imperi... mancati* del 1920: l'unica distinzione da farsi, afferma, è solamente quella tra opere di successo e opere fallite; e queste ultime, per lui, sono *Due imperi... mancati*, *I fratelli Cuccoli*, *Roma*, *Il Doge*. Nella sua *Letteratura dell'Italia unita*, Contini accenna al *Codice di Perelà* solo nella biografia palazzeschiana, mentre per Baldacci quello di Perelà rappresenta il romanzo più importante dell'autore<sup>126</sup>: già su *Belfagor*<sup>127</sup> Baldacci spiega che il potere del simbolo, nelle poesie e in questo incredibilmente originale romanzo, si riveste di una forza incredibile grazie al concetto di leggerezza e di «divertimento calato nell'immagine». Negli ultimi decenni riporta poi che *Il Codice di Perelà* (1911; 1920; 1954) ha dato la scalata del successo nel consenso fra i critici; Contini però non si era all'epoca schierato su questo frangente, e Luciano De Maria nel 1974 afferma infatti che l'uscita del *Codice di Perelà* non era stata ben accolta dalla critica tra le due guerre<sup>128</sup>: De Robertis, Cecchi, Contini, per esempio.

Emilio Cecchi mostra apprezzamento nei confronti de *La Piramide* al momento della sua pubblicazione; quest'opera, nella prima parte, resta comunque uno dei maggiori vertici palazzeschiani<sup>129</sup> (unitamente al testo di Perelà, ci tiene a sottolineare Baldacci) anche se poi va a finire, come scrive Primo Conti, 1983<sup>130</sup>, per non essere più letta. Tra il primo periodo, avanguardistico, e l'ultimo, neoavanguardistico, è opinione diffusa che il ritorno all'ordine sancito dopo l'uscita de *La Piramide* (1926) e confermato vent'anni dopo dalla guerra rappresenti un momento di involuzione per la scrittura dell'autore – anche se taluni critici, improntati al giudizio basato sul criterio di normalizzazione, avevano elogiato le opere della maturità come *I fratelli Cuccoli* e *Sorelle Materassi* (1948; 1960)<sup>131</sup>, rientranti appunto nel periodo normalizzante; comunque, Pampaloni definisce la storia di Celestino Cuccoli come un tentativo di auto-definizione morale in «un racconto lirico scritto o trascritto da un narratore realista». Mentre la storia delle Materassi per Tellini rappresenta il capolavoro della maturità di Palazzeschi come *Il Codice di Perelà* lo è della maturità<sup>132</sup>.

Nel 1932 le *Stampe dell'Ottocento* (poi confluite in *Piacere della memoria*, 1964, a formare un autoritratto di stampo memorialistico<sup>133</sup> da esternare pubblicamente da parte dell'autore) appaiono come una

---

<sup>123</sup> Cfr Baldacci 2004. Struttura stereotipata, «aggregazionale».

<sup>124</sup> Cfr Baldacci 2004, XIII.

<sup>125</sup> Cfr Baldacci 2004, XVIII.

<sup>126</sup> Cfr Baldacci 2004, XIX.

<sup>127</sup> Marzo 1956.

<sup>128</sup> Cfr Tellini 2004, XLIII.

<sup>129</sup> Cfr Tellini 2004, pp. XLIII-XLIV.

<sup>130</sup> Tellini 2004, CXVI.

<sup>131</sup> Cfr Tellini 2004, XLIX.

<sup>132</sup> Tellini 2004, CXVI.

<sup>133</sup> Cfr Tellini 2004, LXVIII.

preparazione all'uscita delle *Sorelle Materassi* del 1934: e con le Materassi<sup>134</sup> Palazzeschi punta alla creazione di un romanzo composto da creature realistiche assai diverse da quelle che popolano il *Codice di Perelà* e *La Piramide*. Ma<sup>135</sup> il libro sulle Materassi nasconde in realtà una decostruzione ironica della poetica naturalistica borghese reintrodotta dalle linee culturali, decostruzione velatamente irriverente nascosta dietro la convivenza – contrastante – nel testo delle maniere seria e farsesca: un romanzo, quindi, anche psicologico che, pur all'insegna del romanzo di tradizione nella forma, finisce anch'esso per urtare con la propria originalità le attese del lettore (di certo mai abituatosi allo spaesante «Lasciatemi divertire» palazzeschiano). Il successo dell'opera viene però assicurato dall'apparenza di una struttura narrativa di “ritorno alla norma”, ed in seguito piace anche agli autori che non avevano disprezzato il *Codice di Perelà*.

È allora evidente che la poetica del «ritorno all'ordine, letterario e politico, tipico di tanti esponenti dell'avanguardia, non toccò Palazzeschi»<sup>136</sup>: i mutamenti storici che irrompono con la guerra, il dopoguerra e il fascismo condizionano pesantemente l'autore e il suo modo di esprimersi ma non ne intaccano la personalità. Da *Due imperi... mancati* (1920) a *Stampe dell'Ottocento* (1932) si compie questo percorso di maturazione letteraria che va a culminare appunto con *Sorelle Materassi*. L'antifascismo di Palazzeschi, il rifiuto dell'interventismo bellico e della violenza emergono chiaramente in questo percorso, ma in modo non direttamente sbandierato né militante, tanto che Luigi Russo nel 1951 lo definisce come «uno dei più aguzzi, più taciturni e più dolorosi antifascisti che io abbia mai conosciuto»<sup>137</sup>. Palazzeschi infatti “aderisce” al Futurismo ma non all'esperienza della guerra, il che lo colloca su posizioni decisamente avverse a ogni interventismo e bellicismo<sup>138</sup>. La rivalutazione attuale della storia delle Materassi è stata facilitata dalla caduta del criterio moralistico di giudizio che in precedenza, nella temperie normalizzante, aveva sviato l'attenzione dall'ambiguità palazzeschiana intrinseca nell'opera (posta al tempo dietro ad un'etichetta di bizzarra originalità)<sup>139</sup>: oggi piuttosto si punta il dito, soprattutto, sulla forma non irreprensibile della scrittura che all'epoca l'autore aveva ricondotto alla fretta della consegna del manoscritto (che però corrispondeva almeno al quarto, avverte Tellini) all'editore.

La critica di Baldacci accoglie *I fratelli Cuccoli* come una copia delle *Sorelle Materassi* realizzata per sfruttarne il successo di pubblico, con l'immissione tuttavia di una ulteriore punta di ambiguità e di stereotipi narrativi. Pampaloni nel Convegno del 1976 vuol puntualizzare una rinascita cristiana e spirituale dell'autore in questo testo, ma l'interiorità religiosa dello scrittore, che pure esiste e si manifesta nelle opere (Luciano De Maria ricorda l'educazione religiosa<sup>140</sup> imposta dalla madre a Palazzeschi), risulta poco analizzabile e quasi insondabile con chiarezza<sup>141</sup>. Nell'imposizione culturale normalizzante<sup>142</sup>, come suddetto, si valutano le opere in base al criterio di ritorno all'ordine (che i valori politici morali rigidi della guerra confermeranno vent'anni dopo): è in questo contesto che s'inserisce la storia dei Fratelli Cuccoli, dove Pampaloni nota il realismo e la forte nota di moralismo nell'identificazione di Palazzeschi in Celestino (suggerimento che lo stesso Palazzeschi suggerisce, riporta Baldacci<sup>143</sup>, affermando che il romanzo «racchiude la massima parte e il punto più elevato della gioiosa e insieme dolorosa poesia» della sua anima e che Celestino sia il personaggio che più gli assomiglia). Un

---

<sup>134</sup> Cfr Tellini, pp. L-LIII.

<sup>135</sup> Come illustrato in *Carica Parodica: l'ironia di Palazzeschi. Un percorso attraverso i primi romanzi e Gli altri romanzi*.

<sup>136</sup> Tellini 2004, CXVI.

<sup>137</sup> Cfr Tellini 2004.

<sup>138</sup> Langella-Lelli 2004, 587. Si veda *Il rapporto con Marinetti*.

<sup>139</sup> Tellini 2004, LIII.

<sup>140</sup> De Maria 1990, 137.

<sup>141</sup> Cfr Tellini 2004, LV.

<sup>142</sup> Cfr Tellini 2004, XLIX.

<sup>143</sup> Cfr Baldacci 2004.

romanzo che recupera, aggiunge Pampaloni, anche le strategie bizzarre del primo periodo (*Il Codice di Perelà*) ad esempio nella stravagante adozione di ben quattro adolescenti da parte del protagonista<sup>144</sup>; a ciò si aggiunga la tensione fiabesca, onirica, quasi folle, del mondo interiore di Celestino e della sua visione del mondo.<sup>145</sup> Sia *Sorelle Materassi* che *I fratelli Cuccoli* dunque<sup>146</sup>, nella loro ordinata struttura formale, in realtà contengono un portentoso magma di passioni e pulsioni recondite che premono per uscire.

L'interesse verso Palazzeschi è appunto massimo al momento della sua scomparsa grazie alla fortuna ottenuta dalla corrente neoavanguardistica dell'ultimo periodo di vita inauguratosi con il *Doge* (1967), testo che riporta in auge pure i romanzi precedenti ispirati a tale categoria<sup>147</sup> rispetto, ad esempio, a *I fratelli Cuccoli*<sup>148</sup>. Nel 1967 con il *Doge*, continua Baldacci, Palazzeschi infatti sancisce il proprio ritorno alle origini avanguardistiche, che in gioventù avevano preso avvio dal *Codice di Perelà* per concludersi con *La Piramide*; anche se vediamo che ancora negli anni Cinquanta l'autore si trova in pieno clima di normalizzazione letteraria con la pubblicazione di *Scherzi di gioventù* (1956), le *Opere Giovanili* (1958) e la riedizione con il titolo *Perelà uomo di fumo* (1954) del suo primo romanzo futurista.

Fra i romanzi di maturità spicca *Roma* (1953; 1960) poiché lo scrittore punta, in questo periodo, a sfruttare il successo delle *Sorelle Materassi* piuttosto che a valorizzare le proprie opere giovanili. *Roma* è un testo reputato da molti un luogo depresso nell'opera romanziera dell'autore: Palazzeschi si sente a proprio agio e può manifestarsi trionfalmente e liberamente solo nell'ambito avanguardistico<sup>149</sup>, sostiene Tellini, poiché questo lo libera dai vincoli di genere, di gusto, di aspettativa: opportunità che si manifesta a inizio Novecento e negli anni Settanta e Ottanta dello stesso secolo, quando i romanzi de *Il Doge*, *Stefanino* e *Storia di un'amicizia* infatti si possono liberare dalla sua penna grazie alla possibilità di libertà di linguaggio e, più in generale, di rapporti col mondo intellettualistico di riferimento; ed è grazie appunto, afferma Baldacci, alla nuova svolta neoavanguardistica (la quale produce *Il Doge* e *Stefanino*, anche se di reale contenuto della neoavanguardia in essi si trova poco) che Palazzeschi torna sui binari del successo di pubblico e di critica. Collegamenti strutturali e narrativi tra queste opere "in libertà" sono lo stigma del diverso (l'uomo di fumo; il Doge che non si vede e di cui tutti parlano in attesa della sua apparizione; il mostro Stefanino nascosto alla collettività<sup>150</sup>) e la massa sociale con cui il diverso si trova ad essere confrontato. In comune con l'universo di Perelà può esserci anche, aggiunge Baldacci, la nevrastenica reazione sociale di fronte all'irrazionale (il diverso, l'alterità). Per un contenuto più dettagliato di tali romanzi si veda la sezione *Gli altri romanzi*, esposti in un percorso cronologico.

Purtroppo in seguito non sono mancati critici che abbiano svalutato anche l'ultimo Palazzeschi, in massima misura il Palazzeschi del romanzo uscito postumo<sup>151</sup>: Sanguineti, prima grande ammiratore dello scrittore, nel 1988 accoglie in modo tiepido la pubblicazione dell'*Interrogatorio della Contessa Maria* ipotizzando che l'autore, non soddisfatto della riuscita della figura della protagonista, avrebbe deciso di tenere il testo nel cassetto. Baldacci però<sup>152</sup> si pronuncia totalmente all'opposto: la proiezione dell'autore risiede proprio nella figura della Contessa, impedendo ciò ogni sentimento di compassione nei riguardi di una figura che può apparire "fallita" (il personaggio del poeta) per via di questo allontanamento tra creatore e creatura letteraria, destinando alla protagonista Contessa una autonomia ontologica di gran

---

<sup>144</sup> Cfr Baldacci 2004, XLIX.

<sup>145</sup> Cfr Baldacci 2004, LVI.

<sup>146</sup> Cfr Tellini 2004, LXXXII.

<sup>147</sup> I quali, nella loro interezza, sotto tale ispirazione di tendenza, vanno dal *Codice di Perelà* a *Stefanino*.

<sup>148</sup> Cfr Baldacci 2004, XIV.

<sup>149</sup> Tellini 2004, LVII.

<sup>150</sup> Cfr Baldacci 2004, LVIII.

<sup>151</sup> Cfr Baldacci 2004, pp. XV-XVI.

<sup>152</sup> Cfr Baldacci 2004.

lunga maggiore rispetto a quella conferita all'altro personaggio, il poeta interlocutore della Contessa: quest'ultimo viene così a configurarsi come altra proiezione dell'autore, ma di taratura inferiore. Con tale strategia narrativa Palazzeschi perciò si sdoppia in una parte debole e in una parte forte, giocando e divertendosi con sé stesso. Sanguineti, esaltato dalla neoavanguardia dell'ultimo periodo, aveva però dunque in precedenza osannato Palazzeschi: all'altezza del 1969, riporta Baldacci<sup>153</sup>, gli assegna un posto di primo piano nella poesia novecentesca (di contro a Pasolini, il quale relega Palazzeschi poeta, Rebora e Sbarbaro a un destino di ombra<sup>154</sup>) come simbolo di anti-orfismo e anti-ermetismo.

Altro autore che si oppone alla glorificazione dell'ultimo Palazzeschi è Lanfranco Orsini<sup>155</sup>, il quale batte il martello sul chiodo degli errori sintattici e grammaticali che erano stati inizialmente giustificati dal clima della neoavanguardia, situazione critica comunque già palesemente emersa con il romanzo di iscrizione alla tradizione letteraria *Sorelle Materassi*: ma, come Contini lo definisce, Aldo Palazzeschi rimase sempre un autodidatta che mai finisce di imparare il mestiere. È importante sottolineare l'idea della critica per la quale i procedimenti linguistici grammaticalmente e sintatticamente non rigorosi rinvenibili in certi romanzi servano all'autore ad evidenziare il concetto espresso, di modo che qualsiasi correzione risulterebbe quasi essere «moralisticamente» fuori luogo, come sostiene Baldacci; e, come si afferma anche in *Aspetti di lingua e stile*, il critico aggiunge che lo scrittore<sup>156</sup> nelle prime opere, fino alle *Stampe dell'Ottocento* (1932), punti all'efficacia comunicativa mentre in seguito in alcune novelle del *Palio dei Buffi* si volga ad uno stile plebeo, medio, per riuscire a creare in qualche modo una prosa d'arte (ed è per questo motivo, scrive poi Baldacci<sup>157</sup>, che tali opere sono poi state assunte nel canone dei classici letterari). Dopo la stagione avanguardistica delle prime raccolte poetiche e del secondo romanzo le novelle vengono infatti considerate dall'autore un distacco ristoratore dalla frenesia futurista: sono dapprima pubblicate su riviste letterarie<sup>158</sup>, ma il primo volume novellistico, *Il Re Bello*, non sarà stampato che una decina di anni dopo, nel 1921, dimostrandovi, come afferma sempre Baldacci, da una parte un allontanamento dai modi eccessivamente allegorici, simbolici e dissacranti del Futurismo (*Incendiario, Perelà*) e dall'altra l'adozione di un tono moderato e realistico al fine di garantirsi un pubblico più generale e vasto.

Come riportato in precedenza, però, per molti critici la distinzione fra scritture d'avanguardia e scritture di ritorno all'ordine per l'autore Aldo Palazzeschi non ha alcun senso<sup>159</sup>. De Michelis ad esempio asserisce inoltre che la dialettica principale ravvisabile in Palazzeschi sia quella che s'instaura sul binomio realtà-surrealtà (dove le due estremità non si fondono, bensì convivono e cozzano, come ad esempio emerge da *Sorelle Materassi*) e che nelle ultime opere palazzeschiane l'eccesso di libertà sintattica talvolta mini la comunicatività: ma ciò è, anche per De Michelis, meno importante della potente inventiva artistica e concettuale da cui scaturiscono i romanzi.

Altro fattore condizionante nell'interpretazione dei testi, Palazzeschi vivo e ora, e che risulta tale da non potersi ignorare, è la costante ed ossessiva tendenza a rivedersi, riscriversi, correggersi: i primi sei

---

<sup>153</sup> Cfr Baldacci 2004, pp. XV-XVI.

<sup>154</sup> Cfr Baldacci 2004, pp. XIX-XX. La poesia e la prosa di Palazzeschi partono da una esperienza di autodidatta che si serve di una «lingua-oggetto» (un «assemblaggio di rottami» lontano dalle tecniche di analogia intuitiva della lirica moderna e della prosa visionaria); all'altezza del 1988 la tensione celebrativa nei suoi riguardi si era evidentemente esaurita: un libro come *l'Interrogatorio*, anche a mio parere decisamente migliore de *Il Doge* (uscito in piena corrente di neoavanguardia), incontra quindi un minore apprezzamento in quanto le esigenze di pubblico erano cambiate.

<sup>155</sup> Cfr Baldacci 2004, LXI.

<sup>156</sup> Cfr Baldacci 2004, XXVI.

<sup>157</sup> Baldacci 2004, LXII.

<sup>158</sup> Cfr Guericchio 2010, 7.

<sup>159</sup> Baldacci 2004, LXII. Per Contini, Pampaloni e altri.



romanzi ad esempio<sup>160</sup> vengono spasmodicamente riscritti innumerevoli volte e riproposti in più edizioni che riportano varie modifiche d'autore, tanto da indurre parte della critica alla drammatica sentenza di impossibilità di scelta tra le varie vesti formali assegnate ai romanzi (e anche alle poesie) dal loro creatore (e che sono, quindi, tutte legittime). Per quanto riguarda i romanzi, solo gli ultimi (*Il Doge*, *Stefanino* e *Storia di un'amicizia*) risultano esentati da tale accanimento a causa della morte dell'autore.

La morbosa repulsione della fissità come ordine stabilito sempre inquieta l'animo di Palazzeschi poiché la perfezione è per egli movimento, crescita, evoluzione: quale edizione definitiva cercare, se essa nemmeno esiste nella mente dell'autore?

Per i due volumi de *I Meridiani*, da cui sono stati tratti i brani testuali qui riportati, nei paragrafi di analisi dei primi tre romanzi<sup>161</sup>, Tellini seleziona per *Sorelle Materassi* la prima forma pubblicata in volume e non quella uscita a puntate in rivista, in quanto ormai è opinione consolidata che per tale opera – ma, infine, non solo per essa – le edizioni successive alla prima presentino un eccessivo lavoro normalizzante ed «auto censorio»<sup>162</sup>; parimenti, per i primi sei romanzi dei dieci de *I Meridiani*<sup>163</sup> il curatore inserisce la lezione della princeps<sup>164</sup> in quanto l'ultima stesura a stampa risulta essere troppo a ridosso dell'ultimo periodo della vita dell'autore<sup>165</sup>.

### 3.2. Autocritica (elementi generali)

Palazzeschi non è uno di quegli autori che chiariscono puntualmente i propri svolgimenti interiori, fornendo motivazioni e giustificazioni atte a favorire il pubblico nella decifrazione della personalità di chi scrive e delle sue opere. Si colgono (nei rapporti epistolari e nelle interviste<sup>166</sup>) solo note che aiutano ad illuminare la sua personalità d'autore, ma esse appaiono prive di un un'intenzionale volontà programmatica: si tratta di private esposizioni di sé, in un tono di confessione ad un amico; tacendo si difendeva, dice Luigi Baldacci<sup>167</sup>.

«Quando lavoro? Quando mi va di farlo, non ho un metodo»<sup>168</sup>; «Così lavoro solo quando ne ho voglia. Vede, per me scrivere è una questione fisiologica»<sup>169</sup>. Non era solito dunque esporre lunghe teorie per chiarire i garbugli dei propri sentimenti interiori e dei procedimenti letterari: vorrebbe tutto poter distruggere e disperdere, afferma in molti luoghi di *Spazzatura*<sup>170</sup>, in nome del principio della

---

<sup>160</sup> Dei 2004, CLVIII.

<sup>161</sup> Contengono tutti i romanzi licenziati dall'autore ed altri scritti inediti.

<sup>162</sup> Tellini 2004, CLVII.

<sup>163</sup> *riflessi*, 1908; *Il Codice di Perelà*, 1911; *La Piramide*, 1926; *Sorelle Materassi*, 1934; *I fratelli Cuccoli*, 1948; *Roma*, 1953; *Il Doge*, 1967; *Stefanino*, 1969; *Storia di un'amicizia*, 1971; *Interrogatorio della Contessa Maria*, che esce postumo nel 1988.

<sup>164</sup> Tellini 2004, CLVIII.

<sup>165</sup> *riflessi*, *Il Codice di Perelà*, *La Piramide* nel 1958 (in *Opere Giovanili*); *Sorelle Materassi*, *I fratelli Cuccoli* e *Roma* nel 1960 (in *Romanzi della maturità*). Una eccezione a tale scelta formale, sempre ne *I Meridiani* a cura di Tellini, si delinea nei confronti dei romanzi *riflessi* e *Il Codice di Perelà* poiché essi contengono, nelle parti iniziali e conclusive, interessanti spunti di confronto per studiarne le evoluzioni testuali, in quanto le riedizioni licenziate dall'autore vanno a ricoprire un significativo lasso temporale: segue dunque in *Appendice* la loro ultima redazione (1958).

<sup>166</sup> Come a Marino Moretti, Prezzolini e De Robertis. Si veda ad esempio anche il vasto corpus di saggi critici prodotti dal Convegno Bergamo-Firenze del 2004 che mostra numerose citazioni dell'autore su di sé, tratte sia dalle opere che dalla corrispondenza privata.

<sup>167</sup> Cfr Baldacci, pp. XI-XII.

<sup>168</sup> Dei 2004, CLIII.

<sup>169</sup> Dei 2004, CLIV.

<sup>170</sup> Cfr Tellini 2004, LXXIII.

mutevolezza che si pone alla base dell'arte, dice, soprattutto di quella del poeta moderno<sup>171</sup>. Ma nella *Premessa alle Opere Giovanili* Palazzeschi riesce ad esternare un fatto biografico importante che influisce pesantemente sul proprio profilo letterario, ovvero una svolta salvifica da una condizione personale che avrebbe potuto capitolare verso tutt'altra direzione: la disperazione giovanile si era trasformata come per miracolo in allegria; la rinascita, spirituale e psicologica, era avvenuta grazie alla accettazione della propria diversità e alla conseguente decisione di affrontare la propria sofferenza<sup>172</sup> svolgendola in allegria. Svolta esistenziale che si esterna nella storia di Perelà, volume di scarso successo editoriale ma molto caro al suo autore per chiari motivi: «il punto più elevato della mia fantasia», in *Premessa alle Opere Giovanili*<sup>173</sup>.

Affiora da alcuni frammenti di *Spazzatura*<sup>174</sup> questo turbamento quasi disperato<sup>175</sup> risalente agli anni della giovinezza, coincidente con l'isolamento con la famiglia a Settignano. La sua interiore rinascita umana si erige energicamente, e coraggiosamente, quasi per un incantesimo<sup>176</sup>, come dice lui stesso, proprio sulle ombre psicologiche che lo attanagliano: si trova ad un certo punto della sua vita ad essere non più insicuro e sofferente, si volge all'autoironia per sublimare la disperazione e liberarsene, dichiara Tellini<sup>177</sup>, andando incontro spesso, per questa sua intima e lacerante voglia di ridere, a duri rimproveri familiari (come racconta in *Stampe dell'Ottocento*).

L'assunto del *Controdolore* (volume inteso come manifesto futurista del 1908<sup>178</sup>) è servito prima di tutto all'autore per guarire dal proprio dolore, affrontandolo<sup>179</sup> ed uscendone vittorioso mediante una vincente presa di prospettiva sulla realtà concreta: miserie, vanità, pesantezza, imposizioni di essa vengono rovesciati con la beffa, l'imprevisto, l'imprevedibilità: combatte così con la fantasia l'arroganza delle «sacre scritture delle pulci». Coloro che prendono troppo sul serio sé stessi gli suscitano compassione, dice in *Spazzatura*, e chi prende troppo sul serio gli altri lo fa «sganasciare dalle risa».

Il manifesto di *Controdolore* (che Marinetti sceglie come titolo in vece dell'originario palazzeschiano *L'antidolore*, perché a suo parere poco futurista in quanto rimandava a Cristo)<sup>180</sup>, scrive l'autore, annuncia il proprio spirito tragicomico conquistato con affannoso tormento.

Come si afferma in *La personalità di Palazzeschi*, le conflittualità psicologiche però non svaniscono mai del tutto, restando nella sua coscienza a testimonianza del passato. Il suo trasgressivo «Lasciatemi divertire» continuamente proclamato appare come il risultato dello scontro latente tra le angosce profonde del suo animo. In *Spazzatura* ammette infatti di essersi sempre sentito solo e in lotta, contro sé stesso e contro tutti<sup>181</sup>.

La terapia del contro-dolore lo porterà al culto del godimento della vita di contro alle disperazioni delle sfide e delle norme non scritte del mondo (profitto, guadagno, pudore, morale, misura). Scriverà in *Due imperi... mancati*<sup>182</sup>:

Io sono di tutti i paesi e tutti i paesi sono miei [...]. Io non sono nemmeno un uomo, non ci tengo ad esserlo, io sono una creatura sensuale, un palpito libero nell'aria.

---

<sup>171</sup> Ved. *Il rapporto con Marinetti*.

<sup>172</sup> Cfr Tellini 2004, LXIX.

<sup>173</sup> Cfr Dei 2004, CXXXIV.

<sup>174</sup> Ved. *La personalità di Palazzeschi*.

<sup>175</sup> Tellini 2004, LXVIII.

<sup>176</sup> Palazzeschi 1958.

<sup>177</sup> Cfr Tellini 2004, LXIX.

<sup>178</sup> Per il rapporto con il Futurismo, ved. *Il rapporto con Marinetti*.

<sup>179</sup> Cfr Tellini 2004, pp. LXX-LXXIII.

<sup>180</sup> Dei 2004, CXXXVII.

<sup>181</sup> Cfr Tellini 2004, LXXI.

<sup>182</sup> Tellini 2016, XXVIII.

La sua comicità nasconde quindi una sofferta partecipazione, un coinvolgimento in ciò che viene raffigurato nelle opere poetiche e nei romanzi, proprio perché le contraddizioni umane le ha conosciute sulla propria pelle e le deride allo scopo preciso di allontanarsene<sup>183</sup>: a Pancrazi scrive infatti che pure Flaubert dovette avere avuto compassione per la sua Bovary, avendola trattata con tanta tenerezza e simpatia; e Pancrazi sostiene di rimando che lo Scrittore deve sì avere compassione delle proprie creature, ma quanto basta per imporre un distacco tra sé e i mali morali che i personaggi rappresentano. Palazzeschi, invece, non riesce a non provare pietà per i peccatori perché ne fa parte.

In *Via delle cento stelle* (raccolta poetica, 1972) nel componimento *Insanabili contraddizioni* espone le antitesi entro cui si muove e cerca di trovare un equilibrio<sup>184</sup>: vuol creare un nuovo mondo, un mondo più leggero, distruggendo i codici ricevuti, anche quelli della lingua. Non vuole più essere nemmeno un uomo, ma «un palpito libero nell'aria», dice appunto in *Due imperi... mancati*: la sua insofferenza testimonia un bisogno di libertà profondamente sentito e che si riverbera nelle pulsioni sottese alle trame dei romanzi e in una tensione retorica e linguistica che vuol carpire il più possibile la libera espressività e varietà dell'esistente.

Ammette perciò con consapevolezza il proprio difficile percorso di costruzione di una prosa (*Prefazione a Cuor Mio*<sup>185</sup>), operazione molto più impegnativa per lui rispetto alla composizione poetica per la quale non dovette faticare così tanto<sup>186</sup>: infatti confermerà a Vallecchi, in una situazione di precaria salute durante la vecchiaia, che da indisposto qual è gli riesce più facile comporre poesie che prose narrative. E vediamo che, come si scrive in *Cenni biografici*, al fine di guadagnare un consenso di pubblico più generale rispetto a quello riscontrato da *l'Incendiario* e *Il Codice di Perelà* (opere risalenti al periodo di primo debutto letterario) nel 1912 comunica a Marinetti di non voler più pubblicare versi ma novelle su giornali e riviste per poi raggrupparle in volumi, preparandosi in questo modo alla scrittura di romanzi<sup>187</sup>. Il maggiore ostacolo gli è dato dalla forte esigenza di crearsi una prosa adatta alla propria personalità, il che non equivale per forza ad una bella prosa<sup>188</sup>: ciò, si capisce bene, gli procura una inquietudine continua. Le opere, a suo dire, sono sempre state sentite incompiute e aperte<sup>189</sup>, anche a molti anni di distanza: si spiegano così la correlazione tra impulso all'autocorrezione e disprezzo della bellezza formale, dell'idealismo della perfezione e l'attrazione verso ciò che non è perfetto ma reale e multiforme, mutevole, aderente all'esperienza della realtà e alle mutazioni della propria sensibilità. Viene così a determinarsi una complessa stratificazione diacronica di varianti testuali: l'aspirazione dell'artista, spiega Palazzeschi a Sanguineti nel 1967, è rilevare sé stesso, ed è dunque in tal modo che può aspirare ad essere un «novatore senz'altro, giacché il suo spirito, come la sua faccia, non sono uguali a quelli di nessuno»<sup>190</sup>.

Per prepararsi ed esercitarsi alla conquista di una scrittura narrativa soddisfacente in tali termini si impegna pure nella redazione di edizioni commentate di opere ottocentesche, di Giusti (nel 1922) e di Rajberti (nel 1946): dal primo desume delle riflessioni sul valore della risata umoristica<sup>191</sup> mentre dal secondo, di cui commenta *Il gatto*, ricava una preziosa conferma alle proprie idee di difesa della

---

<sup>183</sup> Cfr Tellini 2004, pp. LXXIX-LXXX.

<sup>184</sup> Cfr Tellini 2004, pp. LXXI-LXXII.

<sup>185</sup> Tellini 2004, LXXV.

<sup>186</sup> Ved. *Critica al romanzziere* e *Aspetti di lingua e stile*.

<sup>187</sup> Guericchio 2010, 5. Al fine di accaparrarsi un pubblico di «persone serie».

<sup>188</sup> Cfr Tellini 2004, pp. LXXX-LXXXV.

<sup>189</sup> Cfr intervista di Claudio Angelini ad Aldo Palazzeschi (1971), come riporta Tellini.

<sup>190</sup> Tellini 2004, LXXXIV.

<sup>191</sup> In Giusti però la comicità prelude alla rivelazione finale della tragicità del suo contenuto, afferma Palazzeschi, il quale si sente personalmente e dolorosamente addosso questa maschera di comico con cui viene presto etichettato, come riferisce Tellini.

libertà<sup>192</sup>: il gatto, simbolo di indipendenza per eccellenza, «non conosce né museruola né catena né guinzaglio». Palazzeschi giunge alla maturazione del proprio stile di romanziere, e insieme della propria interpretazione del mondo e dell'umanità, anche grazie all'attività di traduzione: nel 1931 pubblica *Tartarino* di Daudet e durante la seconda guerra mondiale si dedica, ma senza arrivare alla pubblicazione, a *Le Rouge et le noir* di Stendhal<sup>193</sup>: di Tartarino esalta l'antieroisimo buffo, la fantasia fuori delle norme, il realismo (fascinazioni che rientreranno nelle opere dello stesso Palazzeschi); del protagonista antieroisico del secondo volume ammira invece la tragicità, la profonda ed ambigua autoanalisi psichica: collegamenti innegabili alla sua multiforme personalità d'autore. Egli stesso ammette che in particolare il personaggio di Stendhal rappresenti per lui una fonte e un compagno per tutta la vita.

La difficoltà presto riscontrata nel crearsi una prosa narrativa adeguata alle proprie esigenze, prosegue Tellini, risulta evidente soprattutto con *Sorelle Materassi*, opera che maggiormente vuole inquadrarsi negli schemi tradizionali imposti dalla temperie culturale vigente, e quindi ben distante dalla personalità dell'autore: ma quest'ultima, anche in questo caso, non riesce a sopirsi, perché comunque<sup>194</sup> la tensione alla vita, al desiderio di conoscere la molteplicità racchiusa in sé e in ciò che lo circonda si può riconoscere da una possibile autocaricatura ravvisabile nelle due zitelle, come afferma Contini<sup>195</sup>. L'autore stesso, in una intervista del 1972, riconosce in Remo il vero protagonista del romanzo e l'incarnazione della rottura generazionale tra il conformismo ottocentesco e la nuova e dirompente modernità novecentesca<sup>196</sup>.

Sin dal principio della propria carriera Palazzeschi è consapevole delle proprie difficoltà e dell'impatto straniante che avrebbero avuto i suoi primi romanzi (la storia di Valentino e quella di Perelà), genere che l'avanguardia non riesce a sovvertire nei suoi canoni. Obiettivo che Palazzeschi si propone proprio di fare in quel periodo<sup>197</sup>: vociani e futuristi, con il loro vitalismo e il loro protagonismo dell'io, non erano riusciti ad intaccare il naturalismo né il proselito di Fogazzaro e nemmeno quello di D'Annunzio: Palazzeschi sorprendentemente vi riesce con Perelà, protagonista del suo secondo romanzo. Mentre *:riflessi*, il suo primo romanzo, lo aveva inviato a Marinetti un anno dopo la sua pubblicazione definendolo «aborto di un romanzo» proprio perché con il protagonista Valentino aveva conosciuto per presa diretta i propri limiti di romanziere, afferma Tellini.

Non soddisfatto però del risultato di pubblico del *Codice di Perelà*<sup>198</sup> decide di preparare la seconda edizione del volume poetico *Incendiario*, come comunica a Marinetti nel 1911 (anche se in precedenza vi si era riferito con disprezzo in un'altra epistola allo stesso Marinetti).

Altro luogo "pubblico" di spiegazione di sé, sempre in *Premessa alle Opere Giovanili*<sup>199</sup>, ci informa che i primi tre libri di poesie, usciti prima del *Codice* e di *:riflessi*, essendo in verso libero – una forma troppo sfacciata agli occhi di qualsiasi editore dell'epoca – vengono pubblicati a proprie spese dall'editore

---

<sup>192</sup> Tellini 2004, LXXVI.

<sup>193</sup> Cfr Tellini 2004, LXXVI.

<sup>194</sup> Come si accenna in *Gli altri romanzi* e in *Critica al romanziere*.

<sup>195</sup> Cfr Tellini 2004, pp. CXXII-CXXIII.

<sup>196</sup> Un interessante intervento dell'autore in difesa del proprio romanzo *Sorelle Materassi*, all'apparenza romanzo di tradizione ma in realtà sovvertitore dei canoni ideologico-moralistici del naturalismo che peraltro intendeva ostentare, si legge in uno scambio epistolare del 1933 con l'editore della *Nuova Antologia* riguardo l'uscita a puntate del suddetto romanzo: dopo aver rassicurato A. Baldini sulla natura piccante del testo pur non essendo esso un pezzo per educande (riporta Baldacci; cfr Baldacci 2004, LIV), Palazzeschi aggiunge, con intento rassicuratore, che in realtà il libro «non è un casino, anzi tutto il contrario»; accoglierà poi però le attenuazioni espressive proposte da Baldini anche per le successive edizioni di *Sorelle Materassi*.

<sup>197</sup> Cfr Tellini 2004, LXXVIII.

<sup>198</sup> Cfr Baldacci 2004, XLIII.

<sup>199</sup> Palazzeschi 1958.

Cesare Blanc<sup>200</sup> (che altri non è che il nome del gatto dell'autore). Nel *Piacere della memoria* ammette<sup>201</sup> che l'escamotage dell'editore fittizio era stato inizialmente adottato per non palesarsi al pubblico, poiché il suo intento all'epoca era solo quello di soddisfare il proprio desiderio di pubblicare alcune scritture poetiche fantasiose giovanili.

Dalla *Premessa* alla raccolta *Tutte le novelle*<sup>202</sup> si evince, per mano stessa dell'autore, la propensione continua all'autocorrezione, al «rimenìo» come lui lo chiama, alla ripresa posteriore di tematiche di opere primitive (qui parla nello specifico di novelle): è questo un altro dei rari momenti di autocritica e dichiarazione di poetica letterarie:

La presente raccolta definitiva delle mie novelle comprende un'ampia scelta da quante ne ho scritte durante cinquant'anni di vita letteraria giacché i può farne risalire l'origine al 1907. (Nel 1904 iniziai la mia opera lirica e nel 1907 l'opera di narrativa). Quelle che scartai, non più di una ventina, è perché mi parve che nulla aggiungessero alla raccolta o perché non soddisfacente giudicai la loro forma. E forse sarebbe stata bene una maggiore severità nella scelta, ma vi sono componimenti che a grande distanza di tempo riprendendo il medesimo tema rappresentano un nuovo e più ampio sviluppo di esso divenendo l'una complemento dell'altra; o vi comprendono variazioni che costituiscono la scoperta. Ve le compresi perché tale procedimento offre la testimonianza allo sviluppo della mia personalità.

Riguardo l'approfondimento della componente realistico-naturalistica dell'opera, si veda in *Contesto storico-letterario*. Alla fine di tale premessa si coglie un collegamento alle pagine iniziali del romanzo *Sorelle Materassi* nell'elogio dell'iniziatore della novellistica italiana,

forgiando ispiratamente il nostro linguaggio [...]. Dovere e omaggio verso il divino maestro d'arte e di vita, per parte dell'ultimo fra i suoi discepoli i quali a sei secoli di distanza seguendone il comandamento, e attraverso le infinite qualità di peste che affliggono l'umanità in ogni epoca, novellando si danno buon tempo.

A Vallecchi nel 1953<sup>203</sup> Palazzeschi, in risposta a coloro che giudicano superiori le sue scritture giovanili, ammette che le opere della maturità non sono altro che uno sviluppo delle prime (anche se all'altezza del 1959 opererà una drastica selezione delle scritture giovanili), rifiutandosi egli stesso di operare una disgiunzione tra le proprie complicate ed intrecciate fasi di scrittura<sup>204</sup>.

---

<sup>200</sup> Per tali approfondimenti sull'Editore Cesare Blanc, cfr Dei 2004, pp. CXXXII-CXXXIII.

<sup>201</sup> Cfr Dei 2004.

<sup>202</sup> Palazzeschi 1957.

<sup>203</sup> Dei 2004, CL.

<sup>204</sup> Argomento affrontato in *Critica al romanziere*.



#### 4. Carica parodica: l'ironia di Palazzeschi. Un percorso attraverso i primi romanzi

Tra gli aspetti più caratteristici della scrittura dell'autore emerge chiaramente, dai romanzi, il soffio ironico, parodico che investe vari livelli, dalla struttura ai rapporti tra i personaggi e tra la voce narrante e il lettore, assumendo connotazioni del tutto originali in riferimento alla figura sia intellettuale che biografica di Palazzeschi.<sup>205</sup> Un autore dove carica parodica, serietà e riservatezza coesistono<sup>206</sup>; ma lo stile prediletto è quello parodico, ironico<sup>207</sup>.

Tellini ha risolutamente posto l'accento sul fatto che la propensione all'ironia e all'autoironia fuoriesca dall'accettazione giovanile della propria condizione di "diverso" attraverso la sublimazione del proprio tormento in talvolta ambigua e talvolta diretta beffa delle norme; quelle norme rigidamente imposte<sup>208</sup> dalla morale, dalla società e dalla cultura: egli vuole essere libero<sup>209</sup>, vuole essere sé stesso, libero di esprimersi in molteplici modalità personali che evolvono anche in base al contesto sociale e culturale.

L'autore mira ad esibire sprazzi di umorismo in varie forme (semplice, sottinteso, grottesco, graffiante e sarcastico, leggero) per oltrepassare le barriere imposte e liberarsi nella risata, risata che viene da (ed è essa stessa) conoscenza profonda della realtà, oltre le sue finzioni ed imposizioni. In *Autocritica (elementi generali)* si danno alcuni esempi di luoghi in cui Palazzeschi esprime questa personale poetica di sgretolamento dei codici tradizionali (codici linguistici, retorici, codici di comportamento, codici morali, etici). Tellini ribadisce<sup>210</sup> che il tormento personale comunque sempre risiede al di sotto della proclamazione palazzeschiana «Lasciatemi divertire»: un dolore quindi sfociato, risolto in una comicità dai profondi significati esistenziali. Un "riso liberatorio" che prende avvio dopo il primo romanzo *:riflessi*, consegnato al giovane Marinetti (non ancora incontrato di persona) per farsi da lui conoscere al di là dell'opera poetica *Poemi* che aveva entusiasmato il duce del Futurismo; *:riflessi* vuole implicitamente essere una testimonianza letteraria del dramma reale biografico, tratto fondamentale dell'animo dello scrittore che lo lacerava nel profondo e che rappresenta il laboratorio su di sé prima di giungere alla piena e liberatoria consapevolezza di voler essere sé stesso e di poter superare le proprie contraddizioni per gustarsi una profonda, autentica risata sulla vita. Lo stesso Marinetti<sup>211</sup> comprende che il divertimento espresso da Palazzeschi non sia superficiale ma derivi da una lotta interiore per aggiudicarsi, su di sé e sul mondo esterno, il potere della libertà intellettuale<sup>212</sup>.

Come meglio si illustrerà, «fino alla composizione di *Poemi* [...] ogni accenno di vitalità, ogni apertura al riso e al movimento è subito stigmatizzata quale colpa; la propria differenza è avvertita ancora come

---

<sup>205</sup> Ad esempio, si è posta particolare attenzione, da parte degli studiosi, al profilo comico di Palazzeschi all'interno di una serie di convegni di cui molti interventi hanno appunto dedicato molti spazi alle espressioni letterarie, sia poetiche che in prosa, del "padre dei buffi" meno conosciuto di altri autori canonici del riso (Cfr Wanke-Tellini 2004, IX-X). A trent'anni dalla morte di Aldo Palazzeschi si tenne a Firenze e a Bergamo un importante convegno sull'opera dello scrittore, e in particolare a Bergamo il tema fu *Palazzeschi e i territori del comico*, con l'accompagnamento di una mostra documentaria (opere ed epistole manoscritte, prime edizioni, pezzi iconografici) presso la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea a cura di M. Cristina Rodeschini Galati e descritta nel Catalogo *Il Codice della libertà. Aldo Palazzeschi (1885-1974)*, Firenze Società Editrice Fiorentina, 2004, a cura di S. Margherini e con presentazione di G. Tellini.

<sup>206</sup> Cfr Baldacci 2004, XII.

<sup>207</sup> Cfr Baldacci 2004, XIX. Come si evince anche dalle informazioni di base fornite in *Gli altri romanzi*.

<sup>208</sup> Cfr Baldacci 2004, LXIX. Ved. *La personalità di Palazzeschi*.

<sup>209</sup> Cfr Baldacci 2004, LXX.

<sup>210</sup> Cfr Tellini 2006.

<sup>211</sup> Come infatti spiega Marta Barbaro in *Il saltimbanco di Palazzeschi* (cfr Barbaro 2006, 205), conducendo un'analisi storica delle sue ascendenze letterarie, il carnevalesco, l'opposizione della ribellione alla perfezione di varie aspirazioni culturali, il riso sfrenato, la trivialità esprimono una comicità fisica che scaturisce però in Palazzeschi da profonde esigenze esistenziali e filosofiche. Ciò attirò i futuristi, che da tali tendenze ricavano i propri spunti per il «meraviglioso futurista e il teatro di varietà». La raccolta poetica dell'*Incendiario* è quella che maggiormente accoglie questa poetica del "saltimbanco".

<sup>212</sup> Cfr Tellini 2006.

una trasgressione alla norma, una macchia rossa da espiare, che si distingue e isola»<sup>213</sup>; poi, mano a mano, dapprima nella poesia, emergono altri modi di essere, altri tipi di personaggi e figure, tra cui anche la figura del “clown”: ma esso non corrisponde, come spiega Marta Barbaro, al mimo melanconico della pantomima francese<sup>214</sup>, bensì a uno spirito grottesco, comico, trasgressivo: ad un certo punto quindi l’autore non vive più la propria estraneità come colpa. Essa al contrario viene «spavalidamente esibita e provocatoriamente contrapposta»<sup>215</sup> scoprendo al contempo l’assurdo degli scopi dell’esistenza e la libertà nel non dipendere più da essi coltivando lo straordinario strumento del riso per togliere la pesantezza del pianto «sostituendone l’aspetto serio e tragico con delle rappresentazioni parodiche e carnevalesche»<sup>216</sup>. Con ciò rigetta l’iniziale malinconia per esporsi in modo nuovo.

In *La Piramide*, ad esempio, è ben evidente la presenza del soffio ironico nel graduale smantellamento delle vane strutturazioni della realtà (desideri, oggetti, rapporti umani, autoconvinzioni, codici di valori, stili di vita imposti, e persino l’insensatezza dell’arte) e della loro presunta immutabilità<sup>217</sup>: destrutturazione che porterà alla luce il nulla, alla conclusione del romanzo, dopo un girovagare del narratore (parodico anch’esso) retorico e di pensiero su stesso e dentro di sé. Come riporta Tellini<sup>218</sup>, il grottesco, la risata aiutano Palazzeschi ad analizzare e allontanare il sempre esistente tormento interiore (come ben può leggere ad esempio in *Controdolore*) e le contraddizioni di cui comunque è protagonista: si può parlare di auto-caricatura amara e anche di simpatia (o meglio compassione) verso le proprie creazioni e creature perché, dopotutto, Palazzeschi le può comprendere in quanto condivide con loro la miseria morale umana. Non si tratta di aristocratico distacco, afferma Marta Barbaro<sup>219</sup>, poiché lo scrittore esibisce in modo ironico e provocatorio il proprio anarchico modo di essere proprio per corrodere la disperazione che potrebbe scaturirne (e di cui resta vittima egli stesso inizialmente). Non c’è in questo nemmeno l’astratta aspirazione decadente alla perfezione allo scopo di trascendere il mondo umano: è la leggerezza del sapersi distaccare da ogni imposizione intellettuale e aderenza energica e dinamica al mondo quale si vuole vivere. Un percorso che emerge sia nelle prose che nelle poesie.

Una carica parodica che però brilla anche nel romanzo più “normalizzato”, *Sorelle Materassi*, a causa della lampeggiante luce farsesca che invade la serietà naturalistica di un mondo borghese che si lascia contagiare dalla forza sensuale della natura e della passione<sup>220</sup>: proprio per questo esso apre le porte a grotteschi comportamenti di folli che non sono in grado di far fronte al declino e alle tentazioni, risultando tutto ciò essere una dissacrante, disillusa e soggiacente caricatura del realismo stesso. Caricatura che risulta ben palesata dall’iter psicologico dei vari personaggi e dalle descrizioni del contesto fisico, materialistico e concreto degli effetti perturbanti delle tentazioni che sconvolgono il raziocinio borghese. La deformazione parodica dei canoni convenzionali spunta in modo velato ma deciso nella storia, dove le figure di un calmo e immobile mondo provinciale mostrano il fuoco che si cela in realtà sotto le ceneri: una minaccia proveniente dalla vera realtà umana che, se assecondata, può condurre alla rovina. È per questo che si profilano quindi caricature della poetica naturalistica borghese, caricature di sé stesse, le quali denunciano l’inaffidabilità del romanzo di tradizione nell’interpretazione

---

<sup>213</sup> Barbaro 2004, 195.

<sup>214</sup> Cfr Barbaro 2004, 198.

<sup>215</sup> Barbaro 2006, 199.

<sup>216</sup> Barbaro 2006, 202.

<sup>217</sup> Cfr Tellini 2004, CXV.

<sup>218</sup> Cfr Tellini 2004, pp. LXXIX-LXXX.

<sup>219</sup> Barbaro 2006, 208.

<sup>220</sup> Cfr Baldacci 2004.



dell'essere umano: le sorelle, abitanti di un mondo provinciale e laborioso<sup>221</sup>, si lasciano sedurre dagli istinti passionali che le porteranno progressivamente all'uscita dagli schemi (o prigionie) e quindi alla disfatta sociale ed esistenziale, percorrendo l'inevitabile via del destino<sup>222</sup>; la falsità, e perciò la commedia, della vita ha soffocato in loro quella naturale spinta vitalistica che cerca in tutti i modi di uscire dal carcere della norma e che vi riesce grazie all'irruzione di qualcosa di nuovo che risveglia i sensi del corpo. La conseguente tragicità conclusiva del romanzo come di prassi palazzeschiana viene sublimata e risolta nella sdrammatizzazione da un finale all'insegna della massima comicità: l'ingrandimento della fotografia di Remo in casa delle zie, come riferisce Baldacci<sup>223</sup>, ultimo rifugio simbolico delle zitelle di fronte alla propria sconfitta psicologica ed esistenziale. L'ambiguità<sup>224</sup> è la marca principale della carica parodica del racconto, una tensione irriverente che sgretola il tradizionalismo (morale e letterario): ambiguità subito non colta (o non volle esserlo) dalla critica<sup>225</sup>. Per Contini, riporta Tellini, si può immaginare un sorriso auto-ironico da parte dell'autore in una possibile identificazione nelle due sorelle, in quanto Palazzeschi stesso vede in Remo l'unica uscita di salvezza dalla vischiosità del conformismo ottocentesco verso la modernità, verso un mondo nuovo tutto da scoprire.

La comicità palazzeschiana si manifesta fortemente libera e popolare<sup>226</sup> con particolare evidenza nell'*Interrogatorio della Contessa Maria*: qui appare posta cioè su un piano totalmente realistico e improntata al divertimento dell'autore stesso prima che a quello del suo pubblico; non si tratta una comicità allegorica come quella che può trovarsi nel romanzo di Perelà, continua Baldacci, poiché nell'*Interrogatorio* viene esposta al lettore dalla confessione senza pudori della protagonista Maria. Inoltre, ironia e auto-ironia sulla propria condizione di scrittore si presentano in modo evidente nell'*Interrogatorio della Contessa Maria*, dove lo scrittore si diverte sdoppiandosi nelle due figure ideologicamente contrapposte dei protagonisti, come si accenna in *Nietzsche*, per farsi portavoce di una allegria pura, semplice, schietta quale è rappresentata dalla Contessa.

Una farsa parodica nella sua vena più dissacrante appare tuttavia in *Sefanino*<sup>227</sup>, il cui protagonista per esempio canta le lodi alla Vergine da sotto il velo con cui è costretto a mostrarsi in pubblico per non destare scandalo: solo che la testa è al posto dei genitali. Le espressioni borghesi di questo canto e di altre parti del romanzo, dice Baldacci, sono tutte volte alla parodia del contenuto, come si può delineare anche nella storia delle Materassi.

La portata dell'elemento parodico esplode comunque in tutta la sua forza all'inizio della carriera dello scrittore – nel versante del romanzo a partire dall'anticipazione della parte finale di *:riflessi* – esternandosi in libertà grazie all'opportunità delle linee letterarie sperimentistiche ed eversive dell'avanguardia: gli viene infatti permesso di redigere un racconto originalissimo, fantasioso, a tratti dissacrante, favolistico, profondamente trasgressivo quale è il *Codice di Perelà*. È questo il risultato dell'incendio della gabbia inibitoria entro cui Palazzeschi si nascondeva con i suoi personaggi (della poesia e di *:riflessi*). Andrea Cortellessa<sup>228</sup>, riporta Marta Barbaro<sup>229</sup>, parla di «rivoluzione permanente» come unica linea di vita per tutto il Palazzeschi, nella vita e nella scrittura: attraverso Simbolismo,

---

<sup>221</sup> Cfr Tellini 2004, CXVIII.

<sup>222</sup> Cfr Tellini 2004, pp. CXIX-CXX.

<sup>223</sup> Cfr Baldacci 2004.

<sup>224</sup> Che si manifesta soprattutto, riporta Tellini nella *Introduzione* al primo dei due volumi Mondadori *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, nella fisicità, nella corporeità quale sintomatica via di espressione delle pulsioni istintive.

<sup>225</sup> Ved. *Critica al romanziere*.

<sup>226</sup> Cfr Baldacci 2004, XLVI.

<sup>227</sup> Cfr Baldacci 2004, LX.

<sup>228</sup> In *Aldo Palazzeschi*, nell'opera collettiva *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da Nino Borsellino e Walter Pedullà, 16 voll., Milano, Federico Motta, 1999, X, p. 510.

<sup>229</sup> Cfr Barbaro 2006.

Crepuscolarismo, Futurismo, Realismo, Bozzettismo, Neoavanguardia (come afferma Luciano De Maria)<sup>230</sup> Palazzeschi sperimenta, senza mai farne parte, con una ironia che si muove dal rovescio dell'infelicità.

#### 4.1. “:riflessi”

Il percorso di romanziere dell'autore prende avvio nel 1908 con *:riflessi* e si conclude nel 1971 con *Storia di un'amiciizia*, esibendo al pubblico la propria multiforme personalità artistica e privata: aspetti che si intrecciano in modo indissolubile e sempre in nome della propria aspirazione alla varietà<sup>231</sup>, modo per trovare dentro di sé un punto di equilibrio per le proprie contraddizioni<sup>232</sup>. I romanzi dunque espongono da angolature e in modi diversi l'essenza di una stessa personalità<sup>233</sup>, che si muove in modo molto originale nelle sue scritture.

Nella *Premessa* alle Opere Giovanili<sup>234</sup> l'autore ci informa che nel 1908 il romanzo era stato pubblicato con il titolo *:riflessi* a Firenze dall'editore Cesare Blanc; di un anno precedente ai *Poemi*, viene dapprima stampato a spese di Palazzeschi e poi riedito in *Romanzi straordinari* nel 1943 (con il titolo *Allegoria di Novembre*) e poi nelle *Opere Giovanili* del 1958, con rivisitazioni ed attenuazioni formali dei suoi eccessi sentimentali omoerotici<sup>235</sup>.

##### 4.1.1 *Struttura e accenni di contenuto*

Il romanzo è composto da due diverse sezioni, separate da una cesura che appare a prima vista netta ed evidente a livello sia di forma che di linguaggio.

Nella prima parte si ha un tradizionale romanzo epistolare, composto da una successione di trenta lettere che il principe romano Valentino Kore (nelle ristampe Core) invia all'amico inglese John Mare, residente a Venezia, dal primo all'ultimo giorno di novembre, dalla Villa toscana di Bemualda, proprietà del Principe, dopo che i due si sono separati alla stazione di Firenze: una confessione in romanzo dove il protagonista narratore si esprime secondo modi particolarissimi e correlati alla biografia dell'autore, sia per affinità che per presa di distanza da parte di Palazzeschi. Un'esposizione consapevole della propria inconsapevole vita interiore nelle sue evoluzioni, nei suoi riflessi esercitati sul mondo esterno ed introiettati dall'esterno. Segue poi una serie di notizie di cronaca giornalistica, di pettegolezzo, che compone la seconda parte dell'opera: questa seconda sezione attua un preciso stravolgimento del canone tradizionale del romanzo epistolare nei suoi codici sette e ottocenteschi: in essa si mette così alla berlina il romanzo epistolare di Valentino, la cui versione dei fatti (i fatti esterni, concreti, perché di

---

<sup>230</sup> Cfr Barbaro 2004, pp. 209-210.

<sup>231</sup> Cfr Tellini 2004, LXII.

<sup>232</sup> Ved. *La personalità di Palazzeschi*.

<sup>233</sup> Cfr Tellini 2004 p. LXXIII.

<sup>234</sup> Palazzeschi 1958.

<sup>235</sup> Cfr Baldacci 2004, XXXII.

quelli interiori non è dato sapere ad altri se non a Valentino stesso e al destinatario delle lettere) viene rimessa in gioco dalle voci della folla, della società della seconda parte.

La prima parte si ascrive infatti alla temperie tradizionale dell'eroe romantico divenuto decadente per modernizzazione del canone, di cui si approfondirà, con alcune precisazioni ed esemplificazioni dal testo, la carica di ironia a livello dello stile (esagerazione del pathos e del linguaggio decadente) e della forma (destrutturazione mistificante a opera della seconda parte che rende ambigua, degrada, sdrammatizza e depotenzia la prima parte).

Convivono dunque i contrari, ravvisabili soprattutto sul piano formale della struttura<sup>236</sup>: la soggettività di una personalità “diversa” nelle epistole (un ventinovenne aristocratico romano, colto, elegante e solitario, che si muove in un quadro che è sostanzialmente simbolista, come quello delle pagine del successivo romanzo, *Il Codice di Perelà*<sup>237</sup>) giustapposta all'impersonalità di aneddoti di cronaca. Secondo Luigi Baldacci<sup>238</sup> e Luciano De Maria<sup>239</sup> probabilmente questa seconda parte era estranea al progetto strutturale iniziale: l'improvviso cambio di tono, di registro e di forma ha un impatto straniante sul lettore (e anche forse sull'autore), ma le due sezioni appaiono comunque correlate tra loro<sup>240</sup>, ponendosi sullo stesso piano: l'una serve a spiegare l'altra, ne è il proseguimento, anche se non la risolve. E manca il finale, un finale cioè come tradizionalmente inteso, cui Palazzeschi conferisce un taglio già qui umoristico: infatti le assurde supposizioni cronachistiche che mirano a far luce sul mistero della scomparsa del principe (con tanto di ispezioni e perquisizioni delle autorità, spostando lo scenario anche presso la città di Roma dove si ipotizza si trovi il Principe dopo la scomparsa) ci lasciano a un finale aperto tra caotiche ipotesi potenzialmente infinite.

Per dare un'idea dell'evoluzione strutturale dell'opera, di questo capovolgimento operato dalla seconda sezione del romanzo, che illustra sì le premesse della prima non enunciate in antefatto, ma ne rovescia anche i contenuti dei fatti mediante ipotesi che si contraddicono tra loro, sfumandone il significato nel grottesco e nel comico, è opportuno formulare esempi tratti dal primo volume di *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, Mondadori Printing S.p.A, Officine Grafiche di Verona, 2004 (come tutte le citazioni dal testo in questo capitolo).

Il protagonista si ritira a vita privata e poi, alla fine del romanzo epistolare, scompare: questa la successione dei fatti vista dall'esterno della villa, dalla società, e da cui ricadono le elucubrazioni cronachistiche. Ipotesi di suicidio, di fuga, di omicidio, ipotesi contraddittorie, fantasiose su possibili “risvolti del caso” e, appunto, commentatissime, confermate e negate in modo iperbolico:

La scorsa notte, nella sua villa di Bemualda, in Toscana, si suicidava il Principe Valentino Kore. La notizia si è presto divulgata per la città arrecando vivissima impressione.

(p. 111)

Giungono dalla Toscana le più inesatte ed incerte notizie sul suicidio del Principe Valentino Kore, pare che il principe non si sia suicidato con un colpo di revolver.

(p. 113)

Il fatto è commentatissimo, le ragioni sono cercate con interesse. Stanchezza della vita? Stanchezza. Disperazioni finanziarie? Certo disperazioni finanziarie. Mania suicida? Mania mania.

(pp. 113-114)

---

<sup>236</sup> Cfr Tellini 2004, LXXXI.

<sup>237</sup> Cfr Baldacci 2004, XXXV.

<sup>238</sup> Cfr Baldacci 2004, XXXIII.

<sup>239</sup> De Maria 1990, 138.

<sup>240</sup> Cfr Tellini 2004, XCI.

L'ultima notizia reca che il Principe [...] non sarebbe morto, egli verserebbe tuttavia in gravissime condizioni.

Si parla anche di incendio [...] Il principe sarebbe forse rimasto vittima di un incendio?

[...] Taluno parla di suicidio per asfissia.

[...] Il Principe sarebbe partito alla volta di Parigi.

[...] Il Principe Valentino Kore si troverebbe qui in Roma, c'è chi afferma di averlo veduto in uno dei principali nostri caffè.

(p. 114)

Il Principe Valentino Kore sarebbe stato assassinato?

(p. 120)

È da escludersi la possibilità di un assassinio per furto.

(p. 122)

Il fatto è ormai noto in Italia e fuori, tutti i giornali continuano ad occuparsene con vivo interesse [...].

(p. 127)

Si parla ancora molto del fatto, tutti vogliono vera la propria versione, la verità per adesso si nasconde.

(p. 128)

Continua ad essere studiatissima la possibilità di un assassinio, taluno costruisce piani straordinari.

(p. 129)

Il dubbio ricade persino sull'invio delle lettere a John: questi le ha mai ricevute?<sup>241</sup> Ma la presenza e la partecipazione del giovane amico, «col quale teneva l'intimità di un fratello maggiore» (p. 125), alle vicissitudini post scomparsa del Principe viene assicurata verso la fine del romanzo:

Il signor John Mare à realmente ricevuto nel suo palazzo, in Londra, un agente della Polizia. Egli si è mostrato molto addolorato per il caso del suo caro amico, e addolorato per non poter fornire nessuna informazione che metta in luce la verità. Dal 1° di Novembre egli non ne à avuto più nuova, egli lo lasciò quella mattina alla stazione di Firenze [quando i due si separarono e Valentino partì per la Toscana]. Non può fornire nessuna utile informazione ma si dichiara a disposizione di qualunque interrogatorio.

(p. 129)

Il superamento dei modi giovanili, dunque, si ravvisa già esplicitamente nella parte seconda di questo suo primo romanzo, nota Luciano de Maria<sup>242</sup>: l'irrisione spazza via, alla fine, la disperazione. Palazzeschi muove i primi passi già a partire da qui verso la via di un superamento risolutivo della propria tragicità, in seguito fusa perfettamente, e non più giustapposta come in *riflessi*, alla comicità, nello stile appunto "tragicomico"<sup>243</sup> che lo connoterà a partire dal successivo romanzo, *Il Codice di Perelà*.

Si tratta comunque di due parti che risultano autonome di per sé: la sezione epistolare non sente la necessità di un completamento, mentre la seconda appare comunque essenziale per chiarire alcuni

---

<sup>241</sup> Cfr Tellini 2004, XCI.

<sup>242</sup> De Maria 1990, 138.

<sup>243</sup> Cfr De Maria 1990, 138.

aspetti ed antefatti fondamentali della vita di Valentino<sup>244</sup> che altrimenti sarebbero ignoti al lettore, come ad esempio: la possibile correlazione tra il suicidio della madre (di cui nelle lettere non si fa menzione alcuna) e il probabile suicidio operato dal giovane su imitazione della madre; la sua situazione economica, familiare, le abitudini private; l'antefatto che costituisce il suo rapporto col destinatario epistolare (come si può leggere nei seguenti brani del testo, sempre appartenenti seconda parte dell'opera).

Il Principe Valentino Kore si era ritirato nella sua villa di Bemualda il primo dello scorso Novembre; [...] Pare si sia esploso un colpo di revolver alla tempia<sup>245</sup>. [...]  
(p. 111)

Quindici anni or sono, nella stessa villa di Bemualda, si suicidava la Principessa Maria Kore, madre del suicida di oggi.  
(p. 112)

Quindici anni or sono alla villa di Bemualda si suicidava in una sera di festa la Principessa Maria Kore, madre del principe Valentino. L'ultima sera di Maggio, mentre la villa rigurgitava di ospiti, fu udito partire il colpo dalla camera della Principessa, quando tutti accorsero, la trovarono già cadavere in mezzo ai fasci di rose rosse. [...] Il suicidio rimase per lunghissimo tempo nella viva impressione di tutti, la Principessa non lasciò nessuno scritto e s'ignorano sempre le cause del suicidio. Il giovane principe era allora in collegio, volle sapere ogni dettaglio della crudele verità e ordinò dipoi che la villa fosse ermeticamente chiusa. [...] Allora aveva quattordici anni, la Principessa ne aveva ventinove.<sup>246</sup>  
(p. 123)

[...] Nulla è risultato dalla perquisizione. Alla fine della visita accuratissima è stata trovata una stanza chiusa: la stanza della Principessa Maria, quella dove quindici anni or sono ella fu trovata morta, la porta era chiusa, se n'è cercata febbrilmente la chiave per qualche momento, dipoi il Commissario à ordinato di abbattere. [...]  
(p. 119)

Sembrirebbe giustissima la versione per le cause finanziarie, è ormai assodato che il patrimonio del Principe versa in pessime condizioni. [...] La tenuta in Toscana costituiva prima una delle maggiori rendite del patrimonio, si trova ora in miserevoli condizioni, i poderi furono poco a poco quasi tutti venduti.  
(p. 113)

[...]Egli non intendeva mai far conto di denaro, tutto rimetteva nell'altrui mani, e di denaro era uso tenersene quasi sempre sprovvisto.  
(p. 125)

Sembra veramente che il patrimonio del principe Valentino Kore ascenda ancora a più di un milione.  
(p. 125)

---

<sup>244</sup> Cfr Tellini 2004, XCI.

<sup>245</sup> Notizia poi smentita, rovesciata in altre supposizioni all'interno della carrellata di notizie di cronaca.

<sup>246</sup> In questa stessa pagina del romanzo si chiarisce molto bene, inoltre, come la Principessa Maria Kore fosse divenuta madre a soli quattordici anni senza poi voler prendere marito, tenendo una vita oggetto di maldicenze e festeggiando ogni anno a primavera in Bemualda con ospiti illustri, essendo ella stessa persona di cultura.

Il Principe Valentino Kore era notissimo in tutta Italia come uno dei più cospicui nostri Signori Romani. Egli tenne sempre vita solitaria e stravagante, possedeva una cultura elevatissima e non amava di circondarsi che di pochi intellettuali. Era violinista molto valente. Rifuggiva assolutamente il gran mondo e la società elegante ed i salotti dove avrebbe potuto brillare come astro di prima grandezza.

Era, in ogni suo dettaglio, elegantissimo.

(p. 112)

Il Principe Valentino era l'ultimo della famiglia Kore: rampollo illegittimo.

(p. 127)

[...] Il Signor John Mare era da un anno il solo amico caro al Principe Valentino Kore, furono spesso notati insieme in pubblici ritrovi.

John Mare è un ricco nobile inglese dimorante a Roma, egli è appena ventenne.

(p. 121)

La drammaticità dello scavo psicologico terapeutico (per il protagonista) e la tensione del dubbio della prima parte vengono così risolte al massimo grado nel sorriso da un finale ironico, osserva Tellini<sup>247</sup>: ciò avviene dopo l'esagerazione iperbolica dei risvolti dell'accaduto, come risulta chiaramente dai frammenti di cronaca qui riportati ad esempio, e che vanno a costituire anche il finale del romanzo. L'uso dell'ironia<sup>248</sup>, che si esprime lungo la carriera letteraria dello scrittore in varie modalità, nel primo romanzo giunge al massimo grado nel finale, un finale grottesco e quasi irriverente, marca già definitiva del successivo Palazzeschi (quello degli immediatamente successivi *Il Codice di Perelà* e de *La Piramide* soprattutto, nel versante del romanzo):

Taluno parla di ritiro in un qualche monastero, quale?

Giornali Parigini si occupano diffusamente del fatto e con vivo interesse e fanno in proposito dello spirito molto <<chic>>.

Anche giornali americani si occupano del fatto, essi trattano di blasoni e di gente di altri tempi, ma con molta cognizione e con qualche esattezza.

È certo infine, che un elegantissimo foglio Giapponese à potuto dire qualche cosa in proposito, con parole un pochino astruse ma poco notevoli.

[Fine]

(p. 130)

#### 4.1.2. *La figura del protagonista: Valentino*

Si è segnalato come l'autore non fosse soddisfatto del risultato ottenuto da questo libro<sup>249</sup> (ved. Autocritica) perché non ancora adeguato a superare i limiti che egli stesso contrae nei confronti del genere romanzo<sup>250</sup>. Si tratta dunque di un testo frutto di sperimentalismo da parte di un giovane

---

<sup>247</sup> Tellini 2004, XCI.

<sup>248</sup> Ironia come alterazione paradossale della realtà per sottolineare in modo buffo, e talora beffardo, i paradossi già insiti nei fatti e nelle loro conseguenze.

<sup>249</sup> Ved. *Autocritica (elementi generali)*.

<sup>250</sup> Tellini 2004, LXXXVI.

scrittore che deve ancora comprendersi a fondo<sup>251</sup> e che si lascia affascinare da più spunti, riassunti da Luigi Baldacci<sup>252</sup>: la poetica di Corazzini<sup>253</sup>; l'atteggiamento dell'incendiario dei pagliai (simbolo anti-estetico per eccellenza per il mondo interiore del protagonista Valentino); il decadentismo superato dall'atteggiamento del cristiano pentito ormai pronto alla rinascita verso la conclusione dell'iter epistolare di autoanalisi. L'introversione che affonda inesorabilmente Valentino nel profondo della sua anima prende le mosse da un impellente bisogno di capirsi, di districare i sensi di colpa e di superare il suicidio della madre<sup>254</sup>. I sentimenti feriti di figlio e la propria diversità lo spingono in un vortice drammatico di alienazione e reclusione che ha necessità di essere superato per poter continuare a vivere. Per permettere ai propri personaggi di poter compiere questi passaggi, Palazzeschi comprende di aver bisogno delle risorse della prosa narrativa. Le possibilità che gli offriva la poesia non gli bastano più: e per la sua prima creatura narrativa sceglie la strategia epistolare<sup>255</sup>.

Infatti, guardando alle raccolte poetiche che precedono questo romanzo, il mondo chiuso, sospeso, angoscioso e ripetitivo delle prime due raccolte – *Cavalli bianchi*, 1905; *Lanterna*, 1907 – prosegue parallelamente sul versante della poesia in *Poemi* (1909), contenente l'innovativa figura del poeta saltimbanco, ma si arresta e si evolve in altro all'interno del primo romanzo<sup>256</sup>. Il "giovane bianco" della prima raccolta («Principe bianco» nella seconda), vittima di mormorii di una folla enigmatica e lontano dai treni che fuggono<sup>257</sup>, e il suo universo protettivo non esistono più in *:riflessi*. *Lanterna* potrebbe comunque anticipare<sup>258</sup> nel suo finale una sorta di svolta che poi apparirà compiuta nella storia di Valentino Kore, ovvero la fuoriuscita coraggiosa dal mondo fiabesco e opprimente con il cedimento alla tentazione dei treni che fuggono: ora l'autore ha il coraggio, in Valentino, di mettersi in primo piano senza più nascondere la propria diversità: la esplora con una narcisistica auto-contemplazione, incentrata sull'amore impossibile di John Mare. Valentino è dunque una figura sofisticata di eroe protagonista del romanzo epistolare decadente che racchiude una psicologia profonda e stratificata, con un complesso edipico insuperato e un'omosessualità latente.

Fa ritorno comunque in *:riflessi* un clima sospeso di fiaba, ad esempio, nella rievocazione suggestiva della città di Venezia in cui soggiorna l'amico Jhon Mare<sup>259</sup>. Venezia è città descritta in termini sublimi ad esempio nella lettera del 3 Novembre (spiccano qui il paragone con una Venezia capace di deludere

---

<sup>251</sup> Baldacci 2004, XXXIV.

<sup>252</sup> Baldacci 2004, XXXIV.

<sup>253</sup> Riassumendo Mengaldo (cfr Mengaldo 2018, pp. 26-28), per approfondire la figura del poeta richiamato: Corazzini, 1886-1907, più volto alle sperimentazioni rispetto a Gozzano (l'ultimo dei classici, soprattutto a livello stilistico), viene infatti ripreso dai poeti nuovi immediati e non, futuristi e vociani, pur mostrando nuclei monotoni ed insistenti di autocommiserazione impotente e malata, rassegnata, che si contrappongono però al suo sperimentalismo formale (come il dialetto romanesco e i precoci verso libero e prosa lirica che anticipano futuristi, vociani e D'Annunzio). Rispetto a Gozzano e al crepuscolarismo piemontese, ma in comune con il crepuscolarismo romano, Corazzini presenta meno ironia e più aderenza reale alla propria sofferenza, inserendovi non di rado elementi religiosi (che il dannunzianesimo rielabora in termini francescani) che però non toccheranno la blasfemia dei colleghi Govoni e Palazzeschi. Come gli altri poeti del genere, si muove dal tardo simbolismo francese e belga. Con Palazzeschi poeta ha in comune «momenti di scrittura più bianca e di trasognamento quasi ilare». Corazzini però si appropria del repertorio di oggetti crepuscolari (chiese abbandonate, ospedali, suore, ecc.) e li svuota della loro «consistenza oggettiva» per renderli simboli spirituali dell'anima: la sua è acuta propensione introspettiva e confessoria, biografica, una tematica decadente tutta volta al proprio dramma di impotenza masochistica ma comunque autentica e "nuova". Muore troppo giovane, senza cioè aver potuto sviluppare le proprie tensioni che forse avrebbero anticipato i maggiori crepuscolari (Gozzano e Moretti).

<sup>254</sup> Cfr Tellini 2004, XC.

<sup>255</sup> Cfr Tellini 2004, XC.

<sup>256</sup> Tellini 2004, LXXXV.

<sup>257</sup> Tellini 2004, LXXXVI.

<sup>258</sup> Tellini 2004, LXXXVI.

<sup>259</sup> Tellini 2004, LXXXVII.

qualsiasi aspettativa del turista sognatore di *La Piramide* e il paragone con la stessa città, vittima di una descrizione iperbolica esattamente opposta a quella di *riflessi*, ne *Il Doge*<sup>260</sup>).

In questa stessa villa la madre di Valentino morì dunque suicida a ventinove anni (quanti sono gli anni del principe al momento della stesura delle lettere a John) con un colpo di revolver, tra fasci di rose rosse, durante un concerto<sup>261</sup>: si può dunque parlare di riflessi dalla madre al figlio, come suggerisce Baldacci,<sup>262</sup> in una «imitatio matris»<sup>263</sup> che si svolge all'interno di un'autoanalisi sofferta e tormentata, affrontata in modalità narrativa (ma senza la completa attuazione di una psicoanalisi freudiana in quanto Palazzeschi è scrittore pre-freudiano).

«Medium»<sup>264</sup> è il ritratto della madre, il quale emana una sorta di “presentimento luttuoso”<sup>265</sup> nella lugubre atmosfera del nebbioso novembre della reclusione del protagonista; novembre che rovescia il maggio primaverile, rappresentandone il risvolto luttuoso dai toni decadenti<sup>266</sup>: il maggio del suicidio della madre fra rose rosse. Valentino infatti, poco prima di chiudere la prima lettera *Bemualda, Novembre 1*, rivela già un'anticipazione di questo concetto (il quale rispunterà altre volte nel corso delle narrazioni epistolari):

Maggio prepara con tutta la forza della sua vita questa morte lenta, sublime. E non è per la morte che si vive?

(p. 10)

È un buon tempo e sereno ed il Novembre sembra continuare miracolosamente un maggio nettamente interrotto e rimasto infinito, sembra rispecchiarlo in uno specchio ovale polveroso e scortecciato nell'amalgama interna formante delle lacune irriflessive.

(p. 44)

Viene infatti a delinearci un articolato ed inconsapevole complesso edipico<sup>267</sup> che porta il protagonista a separarsi da John Mare perché il giovane Principe non è ancora stato in grado di superare il lutto giovanile della madre suicida avvenuto quindici anni prima. Al momento della morte della madre Valentino si trovava in collegio<sup>268</sup> ed aveva ordinato poi la chiusura categorica della villa: è per questo che ad un certo punto prende volontariamente la decisione di interrompere l'intima e particolare amicizia con il giovane inglese<sup>269</sup> e di partire per Bemualda: chiudersi nella propria solitudine ed inseguire il proprio destino a causa di una attrazione interiore verso qualcosa che ancora non riesce a spiegare. Difatti, la decisione di Valentino di auto-isolarsi dal mondo sembra prendere le mosse da un progetto prefissato di comune accordo, dopo un anno di intima amicizia, tra i due giovani<sup>270</sup>: Valentino vorrebbe dimenticare l'amico per inseguire il proprio destino che inesorabilmente lo trascina all'interno della villa: tale destino corrisponderebbe, in modo inconsapevole, al segreto desiderio di rincontrarsi

---

<sup>260</sup> Altri collegamenti ravvisabili con altre opere<sup>260</sup> risiedono ad esempio nelle due vecchie custodi (che possono essere un'anticipazione di Pena, Rete, Lama del *Codice di Perelà*) e nella madre di Valentino, principessa dal nome di Maria come la Contessa Maria dell'*Interrogatorio della Contessa Maria*: entrambe le donne sono oggetto di volgari maldicenze per la loro vita fuori delle regole della comune morale sessuale.

<sup>261</sup> De Maria 1990, 133.

<sup>262</sup> Baldacci 2004, XXXIII.

<sup>263</sup> De Maria 1990, 134.

<sup>264</sup> Baldacci 2004, XXXIII.

<sup>265</sup> De Maria 1990, 136.

<sup>266</sup> De Maria 1990, 134.

<sup>267</sup> Tellini 2004, LXXXVI.

<sup>268</sup> De Maria 1990, 134.

<sup>269</sup> Tellini 2004, LXXXVII.

<sup>270</sup> De Maria 1990, 133.



ed identificarsi con la madre. Luciano De Maria parla di regressione infantile e di ripetizione dell'annullamento di sé<sup>271</sup> (la morte) come fece la madre: solo in questo modo potrà comprendere quanto accaduto in passato e (ri)aprirsi al proprio futuro.

La morbosa attrazione per la morte, legata ad ambienti lugubri, nebbiosi, a immagini e a colori sanguigni mescolati a immagini e colori di voluttà, al "martirio" della donna del quadro (la madre, mai nominata nelle epistole), sarebbero dunque il sintomo del bisogno di lasciarsi finalmente andare a un profondo ascolto di sé negli abissi della psiche, per poi riemergere, rinascere, oltre il trauma<sup>272</sup>. Questo attua Valentino, ma non è solo il protagonista a compiere questo processo.

Io la ricordavo, e ricordavo la giovine bianca colla gonna larga di velo fino [...], una crocetta bianca di raso, vi spicca lucente come il segno di un martirio inavvertito, e il raggio furente di quella gemma ne l'anulare sinistro della mano lattea. Sì! Io la ricordavo ancora la bella donna nella tela enorme! È lei! [...] Sono rimasto estatico per tanto dinanzi al quadro, fissando in quelli i miei occhi, io ò creduto come nello specchio ovale rivedere il mio sguardo bello d'impassibilità. La sala rossa dalle poltrone voluttuose di velluto morbido e ricco, il cui tappeto parla del piacere perfetto, e il grande lampadario d'oro, e le portiere che scendono come ruscelli sanguigni come fiumi di sangue! Come io ricordo d'essermi intrattenuto là dentro, e come ora i miei occhi rimanere intenti in quelli della donna bianca, e cercare di entrarvi per riposare come due gemme nella loro custodia.  
(p. 41)

Il Principe romano, personaggio aristocratico per status e nell'animo, incarna perfettamente il personaggio decadente<sup>273</sup> nei suoi connotati e nel suo atteggiamento improntato alla raffinatezza di spirito e al gusto della bellezza, che rifugge con ripugnanza le volgarità umane: i peccati di gola (si fa preparare infatti dalle anziane custodi pasti frugali, "francescani"), la bettola e l'aspetto materialistico produttivo, e dunque anche contadino, della vita simboleggiato dall'ossessionante elemento dei pagliai, il quale riveste un ruolo fondamentale nell'evolversi del racconto.

Tutte le finestre della villa sono chiuse e tutte rimarranno così, solamente quella della mia stanza si aprirà [...]. Questa guarda la campagna rude e nulla di umano, spero, mi infastidirà da presso o da lontano se io mi vi affacci talora.  
(p. 8)

È rude il paesaggio, dopo l'oliveto argenteo tutto è alberi forti difronte sui monti [...]. Ah! Nel piano qui subito in basso, accanto ad un casolare, tre enormi pagliai aggruppati si elevano sulla terra, rotondi colla loro grande pancia banale e alquanto spavaldi nella loro vacuità. Gialli come fiamme d'odio uscenti da una piaga della terra, ributtante nel suo seno. Per quanto ne abbia distratti i miei occhi il cumulo di paglie mi è sempre riapparso impunemente insistentemente tanto che ne ò sentito fra le dita il cricchiolo delle fila secchie, pungenti come aghi buoni a trafiggere per la loro sola vista.  
(pp. 24-25)

In molti luoghi delle epistole riserva gli stessi moti di ribrezzo e di repulsione per «quello spiraglio rosso d'inferno» (p. 17) della bettola vicino alla quale, a tarda notte, Valentino si reca per spedire le missive a

---

<sup>271</sup> De Maria 1990, 137.

<sup>272</sup> Ed è per questo che è stato evidenziato dalla critica come Valentino potrebbe essere una possibile contro-figura del tormentato giovane Aldo Palazzeschi.

<sup>273</sup> De Maria 1990, 139.

John, allo scopo di accentuare lo spirito di nobile elezione esistenziale che lo connota in contrapposizione alla turpitudine della maggioranza degli esseri umani<sup>274</sup>:

La piccola bettola rimane aperta ogni notte sino a tardissima ora. E ieri a sera ò tremato, ò avuto paura dell'avvicinarmi, e mi sono per più volte ritirato con spavento; dalla bottega venivano delle voci rauche di ebbri e al disopra delle mezze tende di cotone rosso usciva una luce gialla

(p. 13)

Si ravvisano dunque<sup>275</sup> connotati stilistici e ideologici di un estetismo superomistico<sup>276</sup> e dannunziano di fine secolo, diffusi all'epoca a livello internazionale, spennellati, tra le varie ispirazioni, di una certa «estenuazione corazziniana»<sup>277</sup>: ostentazione del culto dell'arte, della bellezza, dell'eleganza d'animo, di una sensibilità raffinata. Le sale della villa, nella loro immobilità fuori del tempo, sono infatti percorse dal protagonista nel suo itinerario psicologico e regressivo, e attraverso le proiezioni psichiche di Valentino nel mondo attorno a sé esalano un senso morboso di attrazione per la morte:

Le sue labbra sono serrate come quelle della morte, la sua parola è ormai sepolta ella fossa sinuosa di rughe della sua bocca, i suoi occhi sono vitrei, ella sembra pietrificata.

(p. 26)

[...] ed io mi guardavo impassibile nello specchio polveroso come un per ritratto ovale di un adolescente, un adolescente malato e bianco dalla malattia sublime che fa morire ancora belli, e che sugge il sangue ogni giorno una stilla, e la carne si fa di cera intorno agli occhi grandi e profondi, e le labbra si scolorano fino a serrarsi di candore, e tu poi ancora guardarti nello specchio, e tu puoi guardarti ormai trapassato di là.

(p. 34)

Il Principe Valentino Kore aveva ora ventinove anni. Era un giovane di rara bellezza, era pallidissimo, le sue labbra si schiudevano, a rari sorrisi velati, fuggiva il mondo e il suo romore, viveva solo, o circondato da pochi intimi. Frequentava alcune chiese remote. Egli era una figura di nobiltà e di tristezza [ribadiranno gli stralci di opinione pubblica della seconda parte del romanzo].

(p. 123)

Le esasperazioni morbose di questi tratti tematici e delle caratteristiche esistenziali del protagonista, ben evidenti in questi esempi dal testo, lasciano già presagire ciò che si affermerà più avanti.

Tutta la tensione stordente si accumula, da sé l'esperazione chiama un proprio superamento e scioglimento: è quello cui vuol portare l'autoanalisi costruendosi con tensione crescente e ripetitiva. Il lettore non è portato affatto a immedesimarsi, bensì a compatire questa personalità eccentrica, quasi nevrastenica e bisognosa di aiuto; la quale però l'aiuto, in fin dei conti, se lo cerca da sé e da sé è in grado di trovarlo.

Occupano una piccola ala della grande villa, due stanze una su l'altra, ultimo debole alito dell'ammasso polveroso di stoffe e di legni preziosi, dominio assoluto dei tarli. L'ultimo alito esse, io sono solamente

---

<sup>274</sup> Solo in un'occasione, assai rappresentativa e sintomatica del suo iter esistenziale, egli si ritrova finalmente davanti alla bettola chiusa: ciò avverrà durante il giorno, non più nello sfondo notturno di cui si serviva in precedenza per non essere visto da anima viva.

<sup>275</sup> Tellini 2004, LXXXVI.

<sup>276</sup> De Maria 1990, 139. De Maria precisa come la madre Maria, Maria Teresa nelle riedizioni riviste dall'autore, rispecchi la madre del superuomo votata alla religione della bellezza.

<sup>277</sup> Ved. nota di approfondimento su Corazzini.

una forza che rivive un poco, un lembo di vita dissepolto solo per marcare l'ultima traccia del suo cammino.

(p. 15)

Non posso, non posso ora pensare allo stridore di quelle due chiavi nella loro toppa! E s'elleno non stridessero? Il loro silenzio sarebbe anche peggiore, ed io le sentirei girare nel mezzo del mio cuore orribilmente spugnoso ma non ancora del tutto riarso.

(p. 17)

E finalmente, appunto, troverà il coraggio di girare quelle chiavi,

in un gemito ch'io ò sentito ripercuotersi dentro di me come avessi girata la chiave nella toppa della mia anima ormai tanto arrugginita.

(p. 31)

Una presa di coraggio emblematica, girare le chiavi ed aprire la porta del proprio destino, come quella della villa, nel finale, alla festa della vita, alla libertà.

La presenza dell'autore in questa spirale di narcisismo introspettivo si nasconde, senza troppo celarsi né esibirsi, forse ancora intrappolata ai modi passati ma già decisamente proiettata sui passi futuri della propria gioventù. Molti altri ripensamenti, decisioni e cambiamenti di prospettiva emergeranno dalle opere, dentro cui tuttavia si riconosce la medesima personalità.

#### 4.1.3. *La figura del protagonista: Valentino e Palazzeschi*

Come identificare il rapporto tra creatura e creatore<sup>278</sup>? Innanzitutto, nella *Premessa alle Opere Giovanili*<sup>279</sup>, l'autore lo definisce il proprio romanzo «liberty», opera conforme al gusto del tempo e perciò non adeguata all'espressione della propria personalità ma, ammette, rispecchiante invece una giovinezza turbata e quasi disperata. Nella *Premessa* Palazzeschi vuol proprio prendere le distanze dal suo primo romanzo, ascrivendolo al gusto letterario del tempo e non alla propria officina artistica di inventio narrativa ed ideologica quale sarà invece la vera essenza della sua scrittura, dopo la prima redazione di *:riflessi*<sup>280</sup>: all'epoca delle prime poesie e del primo testo narrativo il giovane autore, infatti, era ancora impaurito dalla vita fuori della porta, non era ancora riuscito a sviluppare un senso di equilibrio interiore<sup>281</sup> mediante lo sguardo umoristico sulla vita e su di sé (come non era ancora riuscito Valentino,

---

<sup>278</sup> Creatura come romanzo e il suo protagonista.

<sup>279</sup> Palazzeschi 1958, in cui il romanzo viene ristampato per l'ultima volta, autore in vita, sempre con il titolo *Allegoria di novembre* all'interno della collezione *I Classici Contemporanei Italiani*.

<sup>280</sup> Stabilimento Tipografico Aldino, 1908, Editore Cesare Blanc, Via Calimara 2: il volume viene qui pubblicato in cinquecento copie a spese dell'autore, il quale inserisce in frontespizio il nome del proprio gatto come editore e una variazione della via della propria abitazione di Firenze (Calimala), come afferma Luciano de Maria nella *Nota al testo* (cfr De Maria 1990). Vallecchi ristampa l'opera con il titolo di *Allegoria di novembre* (Firenze, 1943) e in una forma testuale profondamente rielaborata (in particolare, i segnali omoerotici del protagonista nei confronti dell'interlocutore epistolare John vengono sensibilmente attenuati) all'interno del volume *Romanzi straordinari*, contenente gli altri romanzi palazzeschi *Il Codice di Perelà* e *La Piramide*.

<sup>281</sup> Dei 2004, CXXXII.

appunto). E come un misterioso miracolo, dice Palazzeschi, l'umorismo lo aveva liberato dalla disperazione.

Siamo di fronte ad un romanzo «liberty»<sup>282</sup>, dunque: ma Luciano De Maria<sup>283</sup> precisa comunque come il termine “liberty” si dimostri adeguato solo per taluni aspetti del romanzo poiché nel complesso calza meglio l'etichetta di “decadente”: fascinazioni crepuscolari, liberty, simboliste impregnano le lettere del principe Valentino, con particolari rimandi a Wilde e D'Annunzio. La prima parte del romanzo si ascrive infatti, come riporta sempre Luciano De Maria<sup>284</sup>, alla temperie stilistica della formazione dell'autore, poi prontamente superata nell'iter del romanziere ormai proiettatosi nel Novecento: nella prima parte dell'opera si è di fronte ad una prosa lirica simbolica, allusiva, che ben si conforma all'essenza psicologica ed esistenziale del personaggio principale. Gli schizzi popolari, cronachistici della seconda parte del volume però già proiettano nella temperie avanguardistica in cui sarà trascinato lo scrittore da Marinetti negli anni immediatamente successivi<sup>285</sup>: se ne riportano in questo paragrafo alcuni esempi dal testo.

La grafia insolita del titolo (*:riflessi*) suggerisce una sorta di equivalenza, afferma Luigi Baldacci<sup>286</sup>, un rapporto di rispecchiamento dove uno dei due termini appare e l'altro no, resta sommerso, nascosto: strategia simbolista anche questa, che rimanda ai giochi d'acqua poetici<sup>287</sup>. Luciano de Maria ha ristampato la prima redazione e ha sottolineato l'originalità del titolo<sup>288</sup>, che pare alludere a qualcosa di profondo che vuol emergere.

Ed è proprio una tormentosa tensione interiore ad essere celata nell'anima dello scrittore e immortalata in modo sfuggente nelle pagine del romanzo, come credo si possa vedere chiaramente già ad una prima lettura del testo: una tensione di ricerca di un significato di vita, delle contraddizioni del mondo, i riflessi del proprio dolore nel mondo e dal mondo, tramite Valentino.

Baldacci coglie un collegamento con *Il principe scomparso* di *Poemi*<sup>289</sup> perché questi appare una confessione “in maschera” dell'autore (come può esserlo *:riflessi*), né seria né comica; ma la risonanza del successivo romanzo, *Il Codice di Perelà*, oscura il valore confessorio di *:riflessi*, dove peraltro emerge per l'unica volta in modo diretto, ma non in termini di riferimento personale, il tema dell'omosessualità; nel successivo Palazzeschi, fa notare De Maria, l'argomento emergerà<sup>290</sup>, edulcorato, smorzato, solo in alcune novelle, nella figura di Remo di *Sorelle Materassi*, in *Celestino Cuccoli*. Ma anche da altre opere si possono ricavare spunti riconducibili.

Si aggancia a questo punto al tema dell'attrazione omosessuale quello della bellezza classica ideale espressa dall'arte greca e rinascimentale secondo J. J. Winckelmann (e che Goethe assegna all'omosessualità dell'antiquario tedesco<sup>291</sup>: alla bellezza della statuaria classica infatti rimandano alcune descrizioni espresse da Valentino nel ricordare l'amico interlocutore del romanzo epistolare e le cui radici risiedono nella temperie culturale ottocentesca; qui in particolare, in *:riflessi*, ciò si coniuga ai toni decadenti della prima parte del romanzo. La tematica omoerotica della bellezza maschile emergerà ad esempio, come afferma ancora Dario Trento, nel romanzo *Sorelle Materassi* depurata dai toni decadenti, all'interno delle accurate e implicitamente sensuali descrizioni che Palazzeschi riserva al giovane Remo. Un particolare culto del corpo maschile emerge sempre in *Sorelle Materassi* e in *Fratelli Cuccoli* in ambito

---

<sup>282</sup> Dei 2004, CXXXII.

<sup>283</sup> Cfr De Maria 1990.

<sup>284</sup> Cfr De Maria 1990, 139.

<sup>285</sup> Cfr De Maria 1990, 139.

<sup>286</sup> Baldacci 2004, XXXII.

<sup>287</sup> Baldacci 2004, XXXII.

<sup>288</sup> Baldacci 2004, XXXII.

<sup>289</sup> Baldacci 2004, XXXIV.

<sup>290</sup> De Maria 1990, 138.

<sup>291</sup> Trento 2006, 152.

sportivo, nella dedizione all'attività fisica, nell'esercizio della palestra e dei muscoli, che si ritrova in molteplici zone della narrazione: un'eccessiva attrazione ai nuovi valori tutti moderni coevi della fisicità, della salute del corpo che quasi porta alla loro caricatura.

In *riflessi* dalle epistole la tematica omoerotica emerge appunto in relazione al profondo rapporto di fratellanza, amicizia, "amore spirituale" che lega il narratore-protagonista al destinatario John Mare<sup>292</sup>. Un rapporto, il loro, che è causa apparente, ma comunque "profonda" ed intensa, del loro distacco avvenuto per decisione del protagonista e che dà avvio alla storia, come affermato nel paragrafo precedente, alla ricerca di un equilibrio interiore. Un equilibrio non da ristabilirsi ma forse da trovare definitivamente.

Le conseguenze, volute e cercate, di questa decisione si svilupperanno e verranno comprese, non tanto dal lettore subito ma dal protagonista/autore – ed è questo l'elemento più importante –, con l'evolversi del romanzo epistolare; si capiranno le ragioni dell'impossibilità di proseguire quel loro "amore" celate nelle profondità dell'animo: un trauma insoluto. Un trauma sia di Palazzeschi che del suo personaggio, che il talento inventivo dell'autore ha reso diverso dal trauma biografico dell'autore stesso trasformandolo in complesso edipico irrisolto per Valentino, ma che avvicina i due destini (quello di Palazzeschi e quello del protagonista) nella liberazione da esso grazie alle proprie forze.

Valentino si è coraggiosamente e spontaneamente assunto le proprie responsabilità nei confronti di sé stesso: Palazzeschi lo accompagna per poi riderci su, nel finale e ancor più nella seconda sezione dell'opera. Ma ci ride sopra anche subito in realtà, nella prima parte: l'autore ride velatamente sul vittimismo ultrasensibile della parte di sé che si crogiola tutta nella sofferenza per la propria diversità e da cui vorrebbe definitivamente prendere le distanze (parte di sé che corrisponde alla figura del protagonista, ovviamente): amore omosessuale, nobiltà d'animo. Carte che, da sole, fanno perdere inesorabilmente nel gioco della vita. La sua carta vincente la scoprirà, o forse l'ha già scoperta insieme a Valentino: il riso.

Dolore, da esplorare per poi riderne, come fonte della sua comicità; come afferma Tellini<sup>293</sup> «una forma di terapia personale, per trasformarsi nella straordinaria metafora d'un disincantato rovesciamento del tragico».

Una guarigione quindi auto-indotta che non vuol dimenticare la sofferenza da cui parte: in questo si differenzia profondamente dall'umorismo pirandelliano (un inevitabile confronto): ad esempio, come precisa sempre Tellini nella stessa pagina del saggio sopra citato, Pirandello prende le mosse dall'elemento comico, dal riso, per penetrarlo, umanizzarlo e mostrare l'altra sua faccia tragica, nascosta: il sentimento del contrario. Tutt'altra storia, quindi, esattamente l'opposto rispetto all'auto-guarigione palazzeschiana che intende sbucare fuori dal dolore.

Prima di dare la propria definizione di umorismo, come spiega nel dettaglio Maria Grazia Accorsi<sup>294</sup>, Pirandello afferma che la propria risata letteraria non si origina da una situazione comica ma da una «riflessione sulla condizione tragica dell'uomo» – come, del resto, avviene in Palazzeschi –, da cui lo scrittore afferma di trarre la propria ispirazione per scrivere. Le finalità della scrittura umoristica per Pirandello, analizzate dalla Accorsi, differiscono da Palazzeschi il quale, come ad esempio illustra in modo approfondito Tellini<sup>295</sup>, si riconosce poeta «solo a patto di auto deridersi. Si direbbe che senta la

---

<sup>292</sup> È quest'ultimo figura emblematica e sfuggente, ma importante con la sua presenza come termine di confronto e di riferimento del protagonista per ciò che sta affrontando e per ciò che accade dopo la scomparsa del Principe, nella seconda sezione dell'opera.

<sup>293</sup> Tellini 2006, 16.

<sup>294</sup> Accorsi 2006, 260.

<sup>295</sup> Tellini 2006, 23.

necessità e il bisogno, piuttosto che il desiderio o la gioia di scrivere»<sup>296</sup>. È esattamente auto-terapia, come quella ad esempio tormentosamente ricercata da Valentino ed esposta nelle lettere all'amico.

L'umorismo resta per questo, comunque, un motivo molto serio per Palazzeschi, in quanto le sue fondamenta e le sue finalità sono del tutto profonde, utili (di «valore civile», dice Tellini<sup>297</sup>), serie.

Il rapporto autore-protagonista in questo primo romanzo di Palazzeschi si delinea dunque sia come identificazione e personificazione di sé stesso nella sofferenza intima e sia, parallelamente, come una presa di distanza dalle modalità espressive (di cui si danno alcuni esempi) del "sentire" la vita e dell'interiorità del protagonista. L'autore fiancheggia in luoghi, paesaggi e stati d'animo la propria creatura, è con lui narratore delle vicende esteriori e psicologiche, lo comprende senza biasimarlo. È un accompagnamento morale all'evoluzione del personaggio e di sé, ma non del tutto biografico.

Un personaggio, infatti, non è mai del tutto sovrapponibile alle vicende biografiche dell'autore, come si afferma negli studi di Arrigo Stara<sup>298</sup>: il personaggio non è del tutto autobiografico e derivante dal reale, bensì è il veicolo unificante l'esperienza dell'autore al mondo delle possibilità dell'immaginazione.

L'immaginazione, la fantasia: un mondo parallelo a quello del reale, se preesistente o creato dal talento dell'artista non è dato saperlo con certezza, che offre all'umanità preziosi strumenti per la comprensione di umani comportamenti, attitudini, contraddizioni. Riassumendo quanto riportato nella parte finale del testo di Arrigo Stara, egli, a conclusione di un iter di analisi critica, afferma infatti che i grandi personaggi dall'apparenza mediocre sono troppo "vivi" per essere reali perché la loro dote illusionistica (la capacità di mimesi della realtà) deriva dall'ignoto dell'interiorità umana che tali personaggi permettono di conoscere: ognuno di loro è creazione e detiene un mondo, lo porta nel mondo reale conosciuto e allo stesso tempo lo prefigura, lo anticipa (appunto perché la letteratura comunica le possibilità che l'immaginazione offre per comprendere il mondo reale al cui interno vive l'essere umano).

Il personaggio, come figura generale (insieme di segni, variamente definiti dai critici), non è perciò umano: vive nell'universo del possibile che è la letteratura (parallelo al mondo reale) ma in modo indipendente. Così è anche Valentino rispetto a Palazzeschi.

Palazzeschi non si palesa come narratore esterno nella prima parte di *:riflessi*, ovviamente, essendo un romanzo epistolare; ma l'allontanamento, lo sguardo "dall'alto" sul suo personaggio (personaggio che resta indipendente dall'autore), una sorta di auto-derisione se lo si considera come un allontanamento da sé, si evince chiaramente ma sottilmente da un velato gioco parodico che Palazzeschi mette in scena nell'espressione retorica e nel linguaggio, le cui tecniche e strategie vengono affrontate con alcune esemplificazioni nel successivo paragrafo.

#### 4.1.4. *Sublimazione e superamento delle suggestioni giovanili in un crescendo di ironia*

Si è visto come Valentino si connota dunque come personaggio «decadente sovrasensibile»<sup>299</sup>, ossessivo nelle proprie percezioni esasperate: egli è pertanto in grado di trasformare la visione e il significato degli

---

<sup>296</sup> Tellini approfondisce poi il rapporto tra arte, anti-sublimità avanguardistica di Palazzeschi, libertà e vita.

<sup>297</sup> Tellini 2006, 17.

<sup>298</sup> Stara 2008, 235. Studi condotti su analisi e confronto di teorie critiche della storia della letteratura ed opere letterarie a partire dagli esordi della letteratura del mondo occidentale fino ai tempi recenti, con particolare approfondimenti sull'evoluzione delle figure d'invenzione (i personaggi) dei romanzi.

<sup>299</sup> De Maria 1990, 139.

oggetti attraverso i propri sentimenti che riversa tutt'intorno, perché usa proprio i sentimenti come filtro per interpretare il significato della realtà. Le sue sensazioni vengono amplificate<sup>300</sup> grazie ad una sensibilità allucinata, sintomo del suo statuto di “fuoriclasse”; ma si tratta di una personalità eletta visionaria ed allucinata<sup>301</sup>, come si è affermato.

Ciò che si viene inevitabilmente a delineare, a livello di reciproca influenza tra esterno e interno del personaggio, è un raffinato e quasi impercettibile gioco di ironia derivante dall'esagerazione manieristica delle riflessioni e degli sfoghi di Valentino durante il suo itinerario descrittivo della villa. Il narratore (l'autore, non Valentino) in ciò parodizza, con la scrittura, l'espressività e i modi del sentire del protagonista: guarda al personaggio in modo disilluso e ironico, con distanziamento tra autore e materia, poiché appunto l'autore va a ridicolizzare lo stile in cui si esprime il protagonista, l'ambiente letterario, culturale cui appartiene per elezione d'animo e adesione di vita. È tuttavia importante, dunque, evidenziare che la parodizzazione non investe il personaggio stesso, il suo dolore, il suo trauma. Le ripetizioni stilistico-espressive sono funzionali solo all'enfatizzazione del pathos, del vittimismo cioè, all'effetto drammatico, da cui deriva l'ironia del rapporto tra personaggio e mondo esterno. Un esterno che causa e acutizza i suoi mali.

Possono costituire un primo esempio abbastanza esaustivo di tale esagerazione percettiva dei sensi e della psiche queste espressioni tratte dall'epistola del 6 Novembre, dove un avvenimento apparentemente insignificante produce drammatici effetti psicologici e finisce per costituire il punto focale della giornata dell'io narrante:

Prima di accendere i candelabri ò voluto immergermi nell'oscurità ma ò avuto presto paura, come se degli occhi mi spiassero senza ch'io potessi in alcun modo scorderli; mi è sembrato che qualcuno guardasse nella serratura, ò aperto piano uno spiraglio quasi tremando, ma nessuno. Mi sono guardato attorno: in un angolo della stanza, gettati sopra una sedia, ò rinvenuti i miei abiti lasciati [...]. Sollevato il gilet, un colpo sordo mi à riscosso, mi à fatto sussultare, l'orologio, il mio orologio era caduto a terra! Caduto in un colpo che à fatto sentire tutto lo sfasciamento del suo interiore complicato come l'intero schianto di un'anima dentro un corpo. [...] Egli sa, egli sa del mio tempo, egli ne à tenuto lungamente la misura. Scuotendolo, l'orologio riprende il suo ticchettio, quel tic – tac misuratore di tutto il tempo che i poveri uomini offrono alla morte. E l'orologio non è che il ricordatore del tempo che non c'è più. [...] Perché deve egli contare questo tempo ch'io sopravvivo? Non è egli pago d'aver contato tutto quello della mia vita?

(pp. 26-27)

In modo esagerato egli soffre, immagina, teme l'esterno perché spaventato inconsapevolmente dai propri fantasmi interiori analizzati precedentemente; si ha la percezione che si muova come in un «sogno»<sup>302</sup> (o in un incubo) alla ricerca di qualcosa:

[...] E il desiderio di muovermi mi à invaso poco a poco facendomi camminare nervosamente a piccoli passi, gettandomi nell'irrequietezza, e si è acuito fino a spingermi incosciente verso le porre e a farmi andar e venire nella massima agitazione a farmi andare, andare senza saper dove: sono andato per vedere per cercare per trovare [...].

(p. 30)

---

<sup>300</sup> Tellini 2004, LXXXVII.

<sup>301</sup> Tellini 2004, LXXXVIII.

<sup>302</sup> Cfr Tellini 2004, LXXXIX.

Nella sua solitudine auto-indotta compie le sue azioni in contesti segnati dall'esagerazione, in una immobile e tragica solitudine alternata a momenti di febbrile ricerca dell'ignoto: è quindi sempre stanchissimo, spedisce le lettere a notte fonda, teme di morire irrigidito nell'oscurità e nel gelo umido, è ossessionato dall'idea che i pagliai, nella loro indifferenza, lo possano deridere malevolmente, è molto turbato e infastidito dalla bettola turpe e volgare, si sente rivitalizzato nell'animo e nel corpo da un raggio di sole dopo giorni di pioggia: questi i tratti caratteristici delle sue attitudini ed azioni.

[...] ò presentito il sole! Dormendo l'ò sentito! Mi sono svegliato assai prima stamane, ed ò veduto la stanza inondata di luce viva. Mi sono levato presto e sono corso alla finestra verso il sole, per sentire il sole, per vederlo, per sentire se mi scaldava ancora. [...] La terribile umidità dei giorni passati si dilegua, e tutto rimane leggero e tutto sgombro e sorridente.

(p. 24)

Già dalla prima epistola si colgono tali note che risuoneranno per gran parte dell'opera:

Per i primi passi tutto sembra mi protegga [...].

(p. 9)

Ò paura di ogni mio movimento di ogni mio pensiero, non voglio non voglio guardarmi attorno, ò paura, mi pare che qualcosa dorma qui un sonno leggero, tanto leggero che uno sguardo basti a ridestare; non so dove sono e perché ci sono, domani domani ti dirò. E tu mi seguirai nella mia corsa vero? E sarà essa una corsa? O una sosta? E tu mi scruterai allora, trovando per la prima volta il tuo pensiero fisso [...]. Tu non conosci Bemualda! Bene è, bene così, ed io pure debbo riconoscerlo, tu lo conoscerai per me, per questa mia vita e per il racconto di ognuno di questi miei giorni. Bemualda! Lo splendore del tuo Maggio io lo ricordo ancora! Troppe, troppe rose intorno, e troppo oro nei miei capelli. Sui colli Toscani Novembre è veramente bello, bello di irreparabile completo dissolvimento!

(pp. 9-10)

Credo di avere ritrovata un poco la coscienza oggi, e non ò avuto coraggio di muovermi ed ò pensato con orrore al mio intorno, alle sale polverose di questa villa che forse non percorrerò

(p. 16)

Sono suggestioni decadenti, ascrivibili a un retroscena culturale (appartenente alla formazione giovanile dell'autore) che corre da Wilde e da D'Annunzio<sup>303</sup> fino ai crepuscolari: clima surreale e magico; il «tema della domenica»<sup>304</sup>, che ad esempio domina l'undicesima epistola, quando Valentino può «sempre respirare questa nebbia leggera di malinconia in ogni luogo» (p. 50); le due custodi anziane rappresentanti una proiezione vivente degli interni decadenti e malinconici della villa, da cui invano Valentino aspetta un soccorso<sup>305</sup> per scavare e comprendere nel proprio passato.

Come sopra affermato, tali suggestioni nascondono in realtà una possibile auto-parodia al loro interno: l'accumulo manieristico suggerisce un'enfasi grottesca che balza dalle puntigliose descrizioni fatte all'amico degli interni della villa (con vistoso accumulo di aggettivi insistentemente rivolti a oggetti banali quotidiani, da cui si riverberano eccessive reazioni interiori) e delle suggestioni fortemente contraddittorie (con repentini cambi d'umore e di sentimenti) che lo travolgono per via della sua

---

<sup>303</sup> Cfr Baldacci 2004, XXXIII.

<sup>304</sup> De Maria 1990, 138.

<sup>305</sup> De Maria 1990, 135.



ipersensibilità, del suo rapporto traumatico e tormentoso con il paesaggio, con la dimora e con le due custodi.

Questa esibita retorica finisce per rendersi grottesca e falsa<sup>306</sup> (di ciò si porta ad esempio la successiva citazione), anche se il confine sottile tra l'ispirazione decadente-crepuscolare e la sua parodia resta indefinibile<sup>307</sup>.

[...] Ma sarà sempre così dunque che trascorreranno questi giorni? Non è neppure oggi udito Camilla né è potuto vederla. Quei tre colpi saranno dunque l'unico romore che animerà questo mio soggiorno? I colpi terribili dati sul legno secco come quello della mia bara. Ma non era così, non era così ch'io volevo, non così avevo inteso, ma ànno esse dunque, le due vecchie, orrore e raccapriccio del loro Signore? Esse lo vedono dunque come l'ombra de la morte qua dentro? [...] Intendevo di vivere con loro con assai intimità, volevo anche ricordare con loro e farmi da esse ricordare e raccontare, raccontare raccontare soprattutto.

(p. 20)

Ad esempio, trovato il coraggio di entrare nella stanza della musica, in cui, come si evincerà dalle comunicazioni giornalistiche, avvenne la morte della madre, dedica gran parte della lettera del 7 Novembre a questa descrizione ostentatamente manieristica:

Una stanza oblunga con tre finestre fitte al centro: la sala della musica. Ai lati delle finestre, attorte le tende di mossola setacea leggera bianca a molte pieghe cadenti irregolari, foggiate come dame altissime esangui impalpabili nelle loro movenze, nei loro inchini serpentini, innalzate in danza ferma fino al palco della sala nel loro telaio nero; e la sala piena di scanni e poltrone dai fusti di ebano ricoperti di rasi e di damaschi bianchi, cuscini sparsi di meraviglioso velluto latteo, scompigliate le sedie e le poltrone come dopo l'uscita di un'audizione interrotta.[...] Dal soffitto bianco a stucchi pende un lampadario di Venezia grande e non a colori, le sue cento candele sono manomesse, alcune quasi a fine, tutte goccianti sul proprio seno lagrime che aspettano di essere offerte.

(pp. 31-32)

Si elencano poi con dovizia, sempre in questa epistola, i particolari delle pareti, del soffitto, delle porte, dei soprammobili e le sensazioni provate da Valentino in seguito a quella visione, con intenso lirismo patetico.

Forse in questo suo primo romanzo si può annotare dunque, oltre la partecipazione emotiva dell'autore alla sofferenza di Valentino, una sorta di insofferenza ai modi eccessivamente estetizzanti tradizionalmente correlati alla drammaticità struggente dell'argomento del romanzo, tanto da suggerirne una impercettibile, ma implicita, derisione.

Si riporta come altro esempio la continuazione della lettera del 7 Novembre, ma tali caratteristiche sono presenti anche altrove, specialmente nell'epistola del giorno successivo.

Sono rimasto così lungamente sul piccolo pianerottolo della scala buia a guardare come da un cannocchiale, e la luce a poco a poco è mancata e ai miei occhi non apparivano più che le superfici luminose dell'ebano, e la danza fredda provocante delle tende verso il soffitto bianco a stucchi da cui pende il lampadario di Venezia dalle cento candele piangenti irasciugabilmente e consumate a metà.

---

<sup>306</sup> Cfr Tellini 2004, LXXXVII.

<sup>307</sup> Atteggiamento che ritroviamo altrove, quasi sempre, in Palazzeschi: il confine tra parodia, svuotamento grottesco per presa di distanza tra autore e materia e aderenza ai canoni di genere non sempre è chiaro ed evidente nelle sue opere.

Cogli occhi fissi e ormai divenuti grandi quanto le loro orbite, ò richiuso la piccola porta e sono risalito alla mia stanza già oscura.

Sono rimasto ancora affondato nella poltrona finché mi sono sentito tutto irrigidito, ò chiuso la finestra senza guardare, assorto intieramente nella visione della sala oblunga dalle tende in danza ferma, e mi è sembrato che di sotto venisse una musica ancora, e mi sono teso tutto per non perderne il suono che d'ora in ora si faceva leggerissimo di uno squisito sentimento e quasi a tratti interrotto per la lontananza. Mi sembra di premere sopra una pesta appena accennata dall'ombra, mi sembra di vivere di un'altra vita e sento sempre più sulla mia gravare il peso di un passo che mi è sconosciuto. [...] Prima di scrivere ò girato ancora per la stanza che ò sentito immemore stasera, essa non à sentito un'interruzione ma subito il dissolvimento. Le ombre di qui ora non mi danno più noia, è la musica che viene di sotto così indistintamente che mi tiene tutto attento per non perderne una nota sola, musica lenta penetrante per i pori del cervello, inavvertita come una polvere narcotica che esala per le narici e che darà poi il sonno perfetto. E qui la polvere è grigia e si ammassa per ogni piano si filtra per ogni fessura. Quella stanza! Penso come sarà morbido il suo tappeto bianco! Penso che il pianoforte sarà aperto.

Tu non potresti vivere qua Johnny, n certamente tu non potresti vivere con me.

Sulla ciminiera nera luccicano ancora le anfore grandi dalla pancia d'argento, ora le ricordo, e vi si aggrappano ancora dei fiori secchi, molto secchi, quasi polverizzati ormai, forse meravigliose rose di un maggio. Sembra che l'ultima spira del loro profumo tenue viva ancora in pena prigioniera, per la sala, e vi si aggiri, e frughi con ormai rassegnazione senza poterne uscire. [...] Quel giro stridulo di quella chiave nella sua serratura, quel lamento, era quello del mio cuore che s'è attorto nello sforzo e s'è spremuto tacitamente, ed è ora tutto smollito come una spugna del tutto strizzata. Forse da quel momento io sono trapassato, certamente anzi. E non cercherò più nello sguardo delle piccole vecchie alle quali lascerò il loro silenzio, che è forse quello di allora. Ad esse come alle candele del lampadario grande di Venezia fu interrotto il consumo della vita. Esse potrebbero però parlare come allora, come le candele continuare la loro fiamma, ma io non voglio, non voglio più.

(pp. 32-33)

Dunque il Principe Kore descrive con minuzia qui ed altrove, i particolari dell'arredamento lussuoso e stucchevole – spettacolarità contrapposta all'ascetismo<sup>308</sup> dei cibi, indice di purezza di spirito – e i moti interiori infusi nel proprio animo dall'abitazione che sembrano conferire una sorta di «animazione»<sup>309</sup> agli interni delle stanze: ad esempio, nella sala del ricevimento:

[...] non ò osato penetrarvi e ne sono rimasto solo sulla soglia estatico come dinanzi ad una danza viscida molle inavvertita, la danza d'un silenzio sepolcrale, mi pareva di tanto in tanto sentirmi passare e quasi rasentare da un velo strisciante untuoso, e l'aria i pareva muoversi ansante a piccoli soffi sotto il passaggio di una veste di seta gialla. Quella danza, gialla come il sangue della notte dell'odio, gialla nel volto delle dame terribili e nelle pieghe delle loro vesti, formanti dei ghigni qua e là nelle loro andature. Mi pareva che dal palco venisse una risata acuta penetrante [...].

(p.42)

[...] mi sono introdotto nella sala bianca e nera come il solo amico scrupoloso che possa essere ricevuto con intimità, i mobili non devono avermi notato pel loro colore, o mi avranno guardato con familiarità.

(p. 36)

Altri luoghi testuali esemplificativi si rinvengono nella lettera dell'8 Novembre, dopo la faticata “riscoperta” della sala del suicidio della madre, come pure nella nona epistola in riferimento alla sala

---

<sup>308</sup> Tellini 2004, LXXXVII.

<sup>309</sup> Cfr De Maria 1990, 135.

rossa dove Valentino si ritrova davanti al dipinto che raffigura implicitamente la Principessa Maria. Tutto ciò gli accade pur essendosi auto-recluso per dimenticare il suo intimo amico John<sup>310</sup> e per proteggersi dai propri spettri. Ciò emerge sin dalle prime epistole:

Mi sembra che la stanza grondi e che le ombre piangano senza sincerità e abbiano orrore della luce che fa risplendere le loro lagrime che non sono vere. E non è io stesso orrore di questa luce? Palpitano inutilmente le candele nei candelabri antichi d'argento sudicio goccianti di vecchie lagrime senza sentimento. Johnny! Dove sei? Il mio sonno non può farmi vivere che qui, qui soltanto, e a ridestarmi mi sento assolutamente incapace.

(p. 23)

Dovevo vivere per dimenticarti così... e senza dimenticarti non avrei potuto vivere, e senza che fosse così non avrei potuto dimenticare. Addio, quante volte avrai interrotte le parole per guardare il mare! Io non so che nella sosta ricordare, il mio cammino è faticosissimo, è una corsa vertiginosa questa mia vita, e non mi è accordato talora che una sosta grigia di piombo, e allora ti posso ricordare per dirti solo fino alla fine e coll'ultime mie forze quello che sono stato.

(p. 44)

A nessuna mi sono rivolto delle cose passate, a nessuna, è preso questo come il dì del riposo, forse, oppure come il primo di una nuova fatica. Non è voluto né eccessivamente pensare, né ricordare, né muovermi, non è voluto neppure guardarmi nello specchio. Mi sono astratto da me e dal mio luogo, ed è riavuto spesso la visione dei nostri giorni romani, m'è riapparso il mio palazzo chiuso: forse ora rientrandovi lo troverei più pauroso assai della villa di Bemualda e la sua eleganza fresca e moderna fra le sue mura antiche stranirebbe i miei poveri occhi assai di più. [...] Ma tu, tu non pipò distrarti da me neppure un momento vero? Tu non puoi vivere senza di me ora? Tu sei solo costà collo specchio della mia anima nel quale nessuno può guardare e sul quale io faccio riflettere solamente per te giorno per giorno. Ma io sto male ora, non è forza, e sono debole, e non saprò far di più come ai giorni dello scroscio uniforme della pioggia che m'intorpidiva. Nemmeno il sole potrà ora sciogliere le mie ossa rugginate. Così è trascorsa la mia giornata di oggi Johnny, senza ibo e sneza pensiero, senza sguardo e senza movimento. Credo che domani io non vivrò così, non certo, se non definitivamente, credo che domani ti parlerò d'altro, di ben altro sotto il sole.

(pp. 45-47)

Ma gli spettri a poco a poco prendono il sopravvento e John passa in secondo piano<sup>311</sup>; per questo, vergognandosi di sé stesso e di ciò che sta vivendo, ad un certo punto vuol manifestare il proprio senso di colpa verso l'amico ventenne invocando il suo perdono<sup>312</sup>, nell'epistola *Bemualda, Novembre 26*.

Si ribadisce che il personaggio del protagonista e il suo turbamento non risultano però essere colpiti dall'ironia, come ben puntualizza Tellini: essi appaiono drammaticamente reali e sentiti<sup>313</sup>, mentre è la carica estetizzante dannunziana della scrittura (nei rivolgimenti psichici di Valentino e nei loro esiti drammatici, nelle descrizioni) ad essere spinta verso eccessi grotteschi e, dunque, parodici:

Forse tutto questo Novembre scorrerà così, ed io piano piano mi irrigidirò nel bello abito di velluto nero, divenuto spugna pregna di nebbie, e forse il sole non ritornerà più, e io non potrò più muovermi, non potrò aprir gli occhi a la luce. [...] Anche il mio pensiero forse presto si intorpidirà, e nulla io potrò

---

<sup>310</sup> Da cui comunque non riesce a separarsi nel pensiero e nel sentimento, e la cui struggente nostalgia è intensamente ridondante sin dagli inizi, pur sfumando poco a poco.

<sup>311</sup> Cfr De Maria 1990, 136.

<sup>312</sup> Cfr Tellini 2004, XC.

<sup>313</sup> Cfr Tellini 2004, LXXVIII.

fare di tutto che volevo, e rimarrò qui passivo colla faccia bianca dell'impotenza. Forse neppure le mie mani, divenute ceree nell'immobilità, sapranno trovare un gesto ancora, forse rimarrò tale ancora vivo affondato nella poltrona, e le mie labbra non potranno più dire, e il mio velluto non mi riscalderà più. E come saprò muovermi stasera affondando nel fango?  
(p. 22-23)

L'autoanalisi del romanzo epistolare, esposta in confessione a John Mare, è dunque proprio un «narcisistico sondaggio di sé»<sup>314</sup> in un continuo rifugiarsi ed interrogarsi per ammettersi a sé stesso ed alla fine accettarsi, aprirsi alla vita attraverso l'amore; infatti, come afferma sempre Tellini<sup>315</sup>, le scorie dannunziane portate all'esagerazione manieristica (compiacimento narcisistico, ostentazione di raffinatezza aristocratica) rappresentano un modo, per il protagonista e per l'autore, per prendere le distanze da qualcosa di sé che spaventa e attrae (la conseguenza di un evento traumatico, ovvero la propria diversità). Per farlo il giovane Palazzeschi prende spunto dai modi narrativi del periodo per poi superarli – superando così anche sé stesso – e rinascere, nella scrittura e nello spirito, come nuovo “antieroe” proiettato nella modernità novecentesca, lasciandosi così l'amalgama ottocentesco alle spalle (Decadentismo, Crepuscolarismo, introspezione decadente, morbosità, ecc.).

L'estenuazione massima dell'estetismo<sup>316</sup> avviene, finalmente, alla fine ad un punto ben preciso del racconto: l'incendio dei pagliai. Essi rappresentano un simbolo antiestetico profondamente urtante la psiche sovrasensibile e paranoica del protagonista: sempre più i tre pagliai lo ossessionano per la loro «superiorità banale» (p. 52) e la loro impassibilità, tanto che il Principe finisce per rivolgere «alcune parole ai pagliai in risposta ad alcune loro» (p. 52) provando gran rabbia alla loro indifferente e muta risposta; tale rabbia va ad acuire il risentimento nei confronti delle vecchie, anch'esse indifferenti e lontane dalla sua sofferenza (uno sfogo di tali sentimenti si può leggere nella dodicesima epistola del romanzo).

Lasciandosi catturare da queste suggestioni maniacali paralizzanti che trasformano la realtà ai suoi occhi, Valentino agisce nel sonno della coscienza ed appicca il fuoco nella notte, animato dall'idea selvaggia ed improvvisa di bruciare, incendiare, sentendosi travolgere da una gioia delirante ad atto compiuto e risvegliandosi poi al colmo del senso di colpa, vivendo nella conseguente attesa di una punizione.

Che ò fatto? Io non so, io non voglio più ricordare! Sono stato stanotte carponi sul letto e non ò voluto vedere luce e non ò fatto che serrarmi forte i cuscini sopra la testa per seppellirmi! E nulla ò sentito o visto. La finestra è aperta da stanotte. È notte, è notte e sono circondato da ombre che mi ballano attorno una ridda spaventosa, e delle risate e delle grida terribili, e dei gemiti che mi ronzano nelle orecchie.  
(p. 54)

Correvo, correvo furente stretto nelle spalle aggrottate sulle quali sentivo d'improvviso una fucilata, o alle quali mi sentivo arrivare, e acciuffare per la nuca, e sbattere a terra da una mano di ferro, e pestare, pestare come una bestia malefica e schifosa. [...] Chi mi avrà visto? Quale traccia sarà rimasta del mio operato? [...] guardai fuori cercando rimanere nascosto dalla soglia, guardai, il casolare basso che il chiaro distingueva, e accanto, accanto le tre ombre rotonde della congiura ignota, le tre ombre grandi e terribili e ne sentii ancora il giallo ripugnante di vanità che la notte mi vietava.  
(pp. 57 e ss.)

---

<sup>314</sup> Tellini 2004, XC.

<sup>315</sup> Cfr Tellini 2004, LXXXVIII.

<sup>316</sup> Cfr Tellini 2004, LXXXIX.

[...] non so ma mi sembrò che da laggiù potessero spiarmi in ogni gesto, rimasi nell'angolo in basso ad osservare incantato, ad udire quelle grida che non mi straziavano più ormai le orecchie assenti. [...] Quelle grida! Strilli acutissimi grida forti, imprecazioni, urla rauche di donne spaventate, gemiti di vecchi, e quegli ululati che sembravano giungere direttamente alla mia finestra come l'indice di una mano senza pietà ad accusarmi!

(pp. 59-60)

Si sente osservato mentre guarda da lontano, nascosto, i pagliai che bruciano: gli sembra che la gente accorsa a domare l'incendio indichi la sua finestra prima di precipitarsi ad acciuffarlo e gettarlo tra le fiamme. Affiora qui un'autocommiserazione vittimistica che ben si addice al narcisismo compiaciuto che trasuda dal proprio miserevole autoritratto espresso dalle epistole, nell'atmosfera suggestionata e allucinatória del notturno della faticosa tredicesima epistola:

Non so come, non so come mi sono ancora inoltrato nella via, fino ad un casolare basso, ò seguitato ancora per pochi metri ed eccomi dinanzi inaspettatamente tre pagliai grandi, come moli, al mio cospetto, tre pagliai Johnny, quelli, quelli! Ò guardato in principio senza pensare, quasi trasognato di trovarmi in quel luogo e in quella vicinanza, ò sentito già sul velluto della mia veste riflettere il giallo delle pance enormi, mi è parso intravedere ancora il loro sorriso impassibile, benché essi non avessero ora cuore di pronunciare [...].

(pp. 55 e ss.)

E la stanza fu invasa dall'odore acuto di paglia bruciata, e mentre bruciava ancora con uguale forza, andai a gettarmi carponi sul letto bianco, sotterrato dai cuscini per non sentir più, per non veder più e sono rimasto così fino ad ora. La finestra è ancora aperta, è notte alta, piove dirottamente e la stanza è umida, e io sono abbrivido e dovrò uscire ora, dovrò uscire! Forse qualcuno è pronto ad attendermi, nascosto dietro i pilastri del cancello. [...] Ci sono dei momenti che la mia anima è fredda, la sento fredda come un marmo, e allora solo posso guardarmi attorno e rendermi conto. Se domani rivedrò la luce, e se stasera alcuno non mi aspetterà, ti dirò quale aspetto abbiano ora le cose intorno, e ti parlerò ancora della mia finestra forse, che è ancora aperta su quello che io solo posso vedere.

(pp. 60-61)

Il fuoco dell'incendio viene però a configurarsi come strumento purificante, liberatorio e «catartico»<sup>317</sup>, quasi involontariamente ricercato dal protagonista: senza comprendere perché, il mattino seguente si sente rigenerato, rinato, orgoglioso, bello (anche se ricade presto nell'immobilità per via del dubbio che una delle custodi abbia scoperto il suo gesto).

Tutto era bello in me, pensavo.

(p. 62)

La notte dell'incendio stabilisce quindi per lui un punto di svolta che gli permette la rinascita da una coscienza malata a una finalmente guarita; ma ciò avviene lentamente e inconsapevolmente, non istantaneamente: il turbamento morboso per il lutto materno<sup>318</sup> (che comunque egli mai esplicita direttamente come tale) si affievolisce, diventa controllabile, non paralizza più il suo raziocinio

---

<sup>317</sup> Tellini 2004, LXXXIX.

<sup>318</sup> Cfr Tellini 2004, XC.

isolandolo in un tormento regressivo e nell'ostilità verso la villa<sup>319</sup>. Si sente ogni giorno un poco nuovo, viene attratto soprattutto dalla stanza del ritratto, che catalizza il suo male:

Non so però farmi ancora sentire meno paurosa questa casa in certi suoi atteggiamenti [scrive, ad esempio, a pochi giorni dall'incendio, il 15 Novembre], in alcuni ella mi è consueta, in altri ella mi è indispensabile. E mi tormenta ancora la visione dei merletti intrecciati in un soffitto morbidamente voluttuosi, e sorretti dai ricchi cordoni a nappe d'oro, mi tormenta e mi tenta. Questa stanza deve essere uguale, erra mi pare calcinata per me, mi pare che la calcina affligga sul muro tutto il mio dolore, e ch'esso non trovi per gli strati spessiti il suo pertugio donde uscire, o donde aspirare l'anima mia, ormai custodia vuota s'egli è là dentro che s'aggira in pena, il suo alimento. Talvolta mi sembra che la calcina incrosti il mio gastigo, e che d'ora in ora egli possa, più aguzzo del dolore, farsi la via d'uscire, e voglio allora con spasimo grandissimo cercare ogni foro per cementarlo forte, sicuro che uno mi sfuggirà. Che orrore!

(pp. 65-66)

La purificazione porta alla contemplazione e al conseguente superamento di colpe e passioni: risultato fondamentale a cui perviene il protagonista del primo romanzo palazzesco e che rappresenta il fondamento della figura, sia biografica che intellettuale, dell'autore.

A partire da questo capitolo della propria reclusione, Valentino scrive a John mostrando una evidente e graduale attenuazione dell'angoscia e della «concitazione depressiva»<sup>320</sup>; non guarisce d'improvviso, alterna l'euforia per la gioia riemmersa a momenti di ricadute nel suo male fisico e morale, anche se vive un sentimento sempre più dolce di amore e una propensione di «apertura al futuro»<sup>321</sup> (contrapposizione che si riconosce dalle lettere di 18 e 19 Novembre). Emerge a poco a poco un importante cambiamento di prospettiva di sé e del mondo, specialmente della villa.

Dopo la notte del fuoco si sottrae con decisione al richiamo della morte, come si legge per il giorno del 17 Novembre:

Morire così... sarebbe terribile! Ma no che non voglio morire! Tutto andrebbe in un insulso disfacimento, non deve essere così, non ò voluto!

(p. 73)

Sente il desiderio, per poi negarlo immediatamente, sempre nella quindicesima epistola, di vivere nuovamente nelle sale chiuse della casa, di riaprire le finestre chiuse da quindici anni; gli ritorna in mente un anelito di vita attraverso l'immagine dei rosai circondanti in passato la villa, «nel suo maggio sublime» (p. 68), mentre ora, nel presente concreto, si staglia al suo posto un campo di morte.

La salvezza<sup>322</sup> gli si rivela finalmente nell'incarnazione<sup>323</sup> della madre (non definita però esplicitamente tale) che infonde finalmente quiete e dolcezza nel suo animo in vece della sofferenza: fa delicatamente ed inaspettatamente il suo ingresso dal 19 Novembre; una presenza che avanza nelle stanze grigie di novembre ancora malinconiche e decadenti:

Quanta minuziosa vita interiore! Null'altro! Come sono state uguali le mie giornate! Le solite ombre nella stanza, le solite, riflettute dalle molteplici candele palpitanti nei candelabri d'argento sudici, e tutti

---

<sup>319</sup> Cfr Tellini 2004, XC.

<sup>320</sup> Tellini 2004, LXXXIX.

<sup>321</sup> Tellini 2004, XC.

<sup>322</sup> Come già affermato nel paragrafo incentrato sulla figura del protagonista.

<sup>323</sup> Cfr De Maria 1990, 137.

gocciolanti di lagrime uguali, e l'umido penetra ogni giorno di più, e si propaga nel novembre grigio, e una figura s'avanza senza muover passo, se ne ode ora il primo fruscio della veste serica.  
(p. 78)

Il monologo del Principe da ora si impronta dunque progressivamente, come riporta Baldacci, al misticismo delle nozze con la giovane dormiente, di cui lui si definisce il dolce sposo.

È una visione soave, che lo aveva richiamato a poco a poco con la sua presenza dagli abissi del suo animo prima di palesarsi, da prima dell'incendio dei pagliai, da quando il figlio vide la madre nel dipinto che ne riportò vividamente l'immagine alla memoria:

Ò poi richiusa la finestra senza guardare, ed a lume delle candele, colla testa fra le mani, ò richiamato dinanzi la bella figura bianca sullo sfondo del sangue, senza sorriso, colla sua crocetta a sinistra fra la chioma corvina inanellata, e il rubino furente ne l'anulare come una ferita aperta, e mi è sembrato che ella venisse, e me la sono sentita vicina e leggera, e la mano bianca ò sentito poco sopra la fronte invasa dal fuoco del rubino, e i miei occhi àno vagato in quelli fino a trovarvi il loro riposo come nella loro custodia, fino alla dolce visione del sonno  
(p. 43)

Poi se ne renderà conto, lo ammette:

[...] c'è qualcosa, c'è qualcuno che mi chiama, io sento una forza circuirmi appena, qualcosa che si aggira e mi lega piano, e sento inoltre talora un'attrazione, verso di che? Non saprei definire. [...] ò cercato di rievocare petalo a petalo io firmamento di quel maggio ed ò aggrottate le ciglia nell'assorbimento di questo novembre plumbeo. Ma non ho capito. [...] Sento alcunché chiamarmi, e m'aggiro e m'aggiro per la stanza calcinata e mi fermo acuendo per distinguere. Certo qualcosa mi segue senza parole senza sguardo. [...] Certo che salterà ai miei occhi la cosa, salterà, e sarà ancora la mia pena, e non dovrò per questo soffrire ancora? Salterà la cosa ai miei occhi e scioglierà la mia testa legata leggerissimamente da questa idea come da un filo di ragno. [...] Un'altra morte forse, un'altra morte? E forse quella dei passati, quella febbre non era un risvegliarsi?  
(pp. 79-80)

Pare di accompagnare l'autore nell'affrontare<sup>324</sup> il proprio risveglio interiore, la fuga dalla morte, parallelamente o in termini retrospettivi al protagonista.

Ora, comunque, Valentino Kore può dedicare il proprio spirito alla mistificazione dell'amore materno; ora sa cogliere e vivere la bellezza perché non più avvelenato dagli impulsi allucinati del dubbio e della paura<sup>325</sup>. Il dolore fin qui attraversato comprende esser stato una preparazione<sup>326</sup> al risveglio alla vita e all'amore, delle quali si leggono varie esaltazioni prima dell'esplosione di consapevolezza (psicologica e dei sensi) contenuta nella lettera del 21 Novembre: comunica a John di esser guarito per poter giungere a questo, alla percezione piena e viva dell'amore<sup>327</sup>.

Dopo una prima fase di disperazione per la mancanza dell'oggetto del suo improvviso e bruciante sentimento d'amore (che viene vissuto come un martirio) trova un primo ristoro nella visione del

---

<sup>324</sup> Tellini 2006, 11. In base alle affermazioni di Tellini sull'importanza del trauma biografico che comunque sempre soggiace al momento inventivo della scrittura letteraria, soprattutto in Palazzeschi.

<sup>325</sup> Cfr Tellini 2004, XC.

<sup>326</sup> Cfr De Maria 1990, 136.

<sup>327</sup> Nella sedicesima lettera però ancora rievoca i giorni passati con l'amico e il proposito di andarsene a Bemualda e di pensare a lui per dimenticarlo, incontrando «l'oppressione di tante cose esteriori» (p. 71), ripromettendogli di pensare a lui, di comunicargli ora tutta la bellezza che gli rimane e di vincere la paura delle sale che ancora lo attanaglia.

quadro; si alternano poi ancora espressioni di esaltazione della bellezza dell'amore e di abbattimento vittimistico, fino giungere finalmente alla visione soave (*Bemualda, Novembre 24*): la dolce sposa che egli ammira senza destare, apparsa per toglierlo dalla pena.

Il complesso edipico viene così superato, ancora con forti note di «misticismo decadente»<sup>328</sup> per via dell'intensità partecipativa dei gesti, dei sentimenti, della visione del paesaggio, che rivelano pesanti influssi di religiosità cristiana nella fuga errante di Valentino sul monte nella ventottesima epistola, spia della rigorosa educazione religiosa dell'autore (elemento presente qui come in molte altre opere).

Dopo il fuoco, dove ha bruciato la parte malata di sé per risvegliarsi e finalmente amare, Valentino si lascia infine travolgere nella penultima lettera dal desiderio di festa e di vita, smanioso di parteciparvi: il portone della villa si spalanca sul futuro e sul mondo, sulle sue attività vitali (come la descrizione delle raccogliatrici di olive, il 27 Novembre). Il protagonista (e implicitamente, quasi di sicuro, l'autore) riconosce di aver vissuto nella sofferenza e nella solitudine, senza aver mai provato la profonda gioia dell'amare perché incapace, prima, di sentire un amore così puro. Era troppo ostacolato da un'invasione di sofferenza che precludeva il sentire dei sensi e dell'animo. Comunica, prima della definitiva separazione nella corrispondenza epistolare, il proprio rimorso all'amico per averlo dimenticato nella scoperta della propria felicità e per averlo attristito nel passato con le proprie sfortune:

Non à la tua fronte pura sofferto questi giorni un invecchiamento?  
(p. 92)

Per avergli aperto l'anima su richiesta dello stesso John, gli domanda perdono; gli ripete di averlo amato come dolce fratello benché fossero diversi, ma anche che:

questo un giorno ti sarebbe stato tolto perché così era destinato da prima che ti conoscessi, perché la mia via non ero io che l'avevo solcata  
(p. 93)

Adesso il suo destino si è compiuto. È felice. Rinasce; e svanisce «senza lasciare traccia»<sup>329</sup> durante la “festa” di apertura al mondo esterno, attraverso il portone principale (non più dall'uscita secondaria e segreta), tra i grisantemi bianchi (non più rose rosse) sul letto attorno alla incarnazione immaginata del suo amore.

Le candele sono tutte un po' troppo consumate, ma questa non è già una festa che incomincia, ma che si riprende.  
Una sola stanza rimane chiusa, tu sai, per quella non v'è luce, ella vive di luce propria.  
Non è toccato nulla dal proprio posto, non è fatto che riaccendere le candele; esse ànno di subito ricominciata la loro offerta di lacrime tanto che ora non si sa più quali esse abbiano versate per l'una festa e quali per l'altra  
(p. 108)

Come già illustrato, toccherà alla seconda parte dell'opera, dopo uno stridente cambio di tono e di registro, illustrare gli antefatti e i possibili risvolti della vicenda narrata in confessione a John, senza peraltro fornire un finale soddisfacente nella conclusione che resta appunto sospesa.

---

<sup>328</sup> De Maria 1990, 136.

<sup>329</sup> Cfr Tellini 2004, XCI.



Nemmeno il soggetto narrante de *La Piramide* – terzo romanzo di Palazzeschi –, che si muove all'interno della propria mente e della propria solitudine andandosi a scontrare, per interrogazioni progressive, con la disgregazione e la contraddittorietà della realtà tessendo una trama infinita di rapporti con l'alterità circostante e ricercando il significato della propria esistenza (al contrario del muto ed immobile osservatore di fumo, Perelà), adempie ad un compito educativo e «pedagogico»<sup>330</sup> mediante la propria confessione-monologo: si dispiegano molto più pienamente, in *La Piramide*, ironia e auto-parodia allo scopo di attingere alla mutevolezza del reale (finalmente conquistata), nella piena libertà di scrittura. Questa libertà farà però risalire Palazzeschi alla desolata consapevolezza della propria solitudine: il vertice della piramide. Un'amara commedia della vita e del pensiero offerta dall'autore, all'altezza del terzo romanzo.

Valentino, e Palazzeschi, comunque, dopo *riflessi* sono usciti dall'immobilismo e dalla fissità auto-commiserante con il «sorriso»<sup>331</sup> sulle labbra. E con questo umorismo dal sapore leggero intendono presentare e partecipare, nel bene e nel male, alla multiforme mutevolezza del mondo riscoperto: una direzione del tutto iscritta alla modernità e contrapposta agli inganni della vita e della sublimità della letteratura (dal motivo tradizionale della «menzogna della letteratura»<sup>332</sup>, che Palazzeschi ribalta in modo originale in satira comica e libera).

La biografia è cosa totalmente diversa dall'opera, come avanzato nel paragrafo precedente; tuttavia qui probabilmente, come già enunciato, si può scorgere fra le righe la trasposizione del dolore personale dell'autore, il suo scavo e il suo superamento in chiave del tutto personale: l'umorismo che prende avvio dalla negatività ben osservata per essere salutarmente ed utilmente derisa<sup>333</sup>.

Io stesso aprirò il portone in segno del principio della mia festa  
(p. 108)

Nell'immediato, dopo Valentino, l'io dell'autore si limiterà ad osservare in silenzio lo spettacolo della vita, benché si tratti di una «vita incantata»<sup>334</sup>, con Perelà, in un parodico balzo in avanti oltre i modi «mistici decadenti»<sup>335</sup> del passato.

Riguardo le primissime espressioni della comicità dell'autore, esse però si sono manifestate non prima nei romanzi bensì nelle produzioni poetiche che li precedono: come sostiene Marta Barbaro, il percorso poetico palazzeschiiano si configura come opposto rispetto all'involuzione della letteratura del riso che va «dalla comicità espansiva e rigeneratrice del Carnevale medievale fino all'approdo amaro e all'humour nero dei romantici e dei simbolisti»<sup>336</sup>. E il saltimbanco palazzeschiiano che si configura nelle poesie, racchiudendo una complessità di significati, mostra sì dei punti in contatto con il clownismo europeo ma anche numerosi elementi di originalità.

La figura del saltimbanco, pur sviluppata e messa a punto da Palazzeschi nelle opere poetiche giovanili<sup>337</sup> (come dimostrato da Marta Barbaro), può trovare secondo me<sup>338</sup> utili collegamenti anche

---

<sup>330</sup> Tellini 2004, pp. CV-CVI.

<sup>331</sup> Tellini 2004, XCIII.

<sup>332</sup> Cfr Tellini 2006, 23.

<sup>333</sup> Ciò porterà l'autore ai massimi risultati letterari, negli scritti in libertà, perché potrà essere sé stesso senza vergogna e senza imposizioni snaturanti. È ciò di cui ha bisogno: una risata pura, schietta, semplice, conoscitiva e frutto di conoscenza, intensa e leggera.

<sup>334</sup> Tellini 2004, CVI.

<sup>335</sup> De Maria 1990, 137.

<sup>336</sup> Barbaro 2006, 193.

<sup>337</sup> *I Cavalli bianchi, Lanterna, Poemi, Incendiario*.

<sup>338</sup> Attenendomi al saggio di Marta Barbaro (cfr Barbaro 2006). La figura del saltimbanco sarà esplicitata meglio nei suoi aspetti in collegamento a Nietzsche e a Marinetti.

con i romanzi: Pio del poeta si esibisce infatti alla folla mostrandosi e celandosi allo stesso tempo sotto il volto dei vari personaggi, una volta fuoriuscito dalla iniziale malinconia decadentista di *I cavalli bianchi* (1905), la prima raccolta poetica: a partire dalla successiva fase di *Lanterna* (1907), dove comunque permangono ancora sentori di ironia amara nei confronti delle assurde vanità dell'esistenza<sup>339</sup>, cominciano dunque ad apparire i segnali di una nuova giocosa irriverenza che si confermerà in seguito. Anche se poi in *Poemi* (1909) Palazzeschi mostra ancora oscillazione inquieta tra espressione liberatoria e vitalistica di sé e senso di colpa per l'audacia di questo anticonformismo grottesco; il quale esplose invece pienamente nell'*Incendiario* (1910). È un percorso evolutivo appunto ravvisabile anche attraverso i primi tre romanzi di Valentino, Perelà e *La Piramide*.

Il saltimbanco di Palazzeschi mira dunque ad esternare e a rovesciare, per deriderle e vanificarle, le contraddizioni amare della vita e del destino dell'uomo, nonché le convenzioni in cui si è intrappolato per propria mano. Marta Barbaro parla di «rivoluzione superiore a quella di Copernico [...] che Pirandello stesso considerò “uno dei più grandi umoristi” proprio per aver smontato l'immagine che l'uomo si era costruito della macchina dell'universo»<sup>340</sup>, di cui lo scrittore siciliano riporta un accenno in *Il fu Mattia Pascal*<sup>341</sup>.

Il mondo dei buffi della novellistica palazzeschiana contiene ulteriori suggestioni di confronto con l'umorismo contemporaneo, di Pirandello in particolare, di nuovo, per via delle considerazioni riguardanti la commiserazione, la derisione, il rapporto con la società di queste brevi ma intense pennellate narrative quali sono le novelle. Quindi, la narrativa pirandelliana mostra sensibili punti di contatto con il mondo palazzeschiano, ma anche altrettante divergenze legate alle singole personalità e visioni del mondo dei due autori<sup>342</sup>. Colpisce la focalizzazione comune ai due autori sull'elemento del “diverso”, dell’“estraneo”, dell’“emarginato” a causa dei suoi connotati di follia ed eccentricità (così come essi vengono intesi dalla schiera sociale compatta cui il “diverso” si oppone), e ancora per miseria, per disgrazia: tema declinato sia da Pirandello che da Palazzeschi al riso grottesco, deformante, disincantato, amaro, umoristico, ma in modo del tutto originale nei due autori. Maria Grazia Accorsi nel confrontare il riso pirandelliano a quello di Verga, altro autore che esprime in modo peculiare tale elemento con varianti molteplici per scopo e modalità, attua anche un confronto con il pensiero di Baudelaire in rapporto al riso della società<sup>343</sup>: un concetto sia tardo-romantico che classico di «pazzi e malvagi» che ridono per «ignoranza e debolezza». Condizione però di degradazione che porta a ridere dell'infelicità altrui, ben compatibile con taluni personaggi verghiani che deridono perché malvagi, perché si credono «superiori»<sup>344</sup> o, come riporta sempre la Accorsi, per ricorrere ad un'autodifesa sociale, in linea con il pensiero di Bergson: «il riso della gente isola e punisce i comportamenti anomali», anomali per i canoni etico-morali della comunità: praticamente un distanziamento e una stigmatizzazione del diverso.

Queste tipologie di risate da parte della “folla” verghiana, sia malvagie che come sintomo di «adattamento evolutivo»<sup>345</sup> nei confronti del diverso, possono essere affini sia all'illare risata di scherno

---

<sup>339</sup> Nel saggio si profilano più nel dettaglio collegamenti e confronti di tale tematiche, rielaborate da Palazzeschi, con la tradizione letteraria.

<sup>340</sup> Barbaro 2006, 201.

<sup>341</sup> E la Barbaro riporta che Palazzeschi aveva avuto modo di leggerlo a Firenze.

<sup>342</sup> Maria Grazia Accorsi fornisce un'analisi dettagliata sulle movenze del riso pirandelliano in rapporto all'umorismo letterario contemporaneo nel saggio *Da “ridere del matto” a “ridere come un matto”. Il riso dei personaggi nella narrativa di Pirandello*, citato in *Bibliografia*.

<sup>343</sup> Accorsi 2006, 252.

<sup>344</sup> Accorsi 2006, 253.

<sup>345</sup> Accorsi 2006, 254.

che in taluni punti si solleva nella prima parte del *Codice di Perelà*, il secondo romanzo di Palazzeschi<sup>346</sup>. La folla che circonda Perelà, dunque, diversamente dalla società che esprime la propria voce in modo giustapposto all'interno della seconda parte di *:riflessi*, si trova invece a contatto in modo diretto col personaggio che rappresenta l'alterità, delineando una diversa tipologia di rapporto con esso: un'evoluzione perciò della figura del protagonista e del suo rapporto con autore e società che costituisce l'argomento del prossimo capitolo.

## 4.2. "Il Codice di Perelà"

Nella *Premessa* dell'autore alle *Opere Giovanili*<sup>347</sup> si legge un elenco delle sue quattro edizioni: Edizioni futuriste di *Poesia*, Milano 1911; Vallecchi, Firenze 1920; terza edizione nel volume *Romanzi straordinari 1907-1914* Vallecchi, Firenze 1943 (comprendente *Allegoria di novembre*, che è la riscrittura di *:riflessi*, *Il Codice di Perelà*, *La Piramide*); Vallecchi, Firenze 1955, recante il titolo "Perelà uomo di fumo" – "La Piramide romanzo" breve, Vallecchi 1926 – "Scherzi di gioventù" scelta di pezzi staccati tolti alla mia collaborazione alla rivista fiorentina *Lacerba* di Vallecchi, Milano, Ricciardi, 1956. Il *Codice di Perelà* del 1911 viene portato in trionfo dalle Edizioni futuriste di *Poesia*<sup>348</sup>.

### 4.2.1. Struttura e accenni di contenuto

Si cerca di approfondire qui la figura del protagonista in rapporto alla poetica dell'autore, la quale influisce sul livello della scrittura e sul rapporto tra il protagonista, gli altri personaggi e lo scrittore stesso: le esemplificazioni tratte dal testo<sup>349</sup> riguardano dunque la portata satirica (inconsapevole per il personaggio) delle azioni, e non azioni, di Perelà.

Si vuol fare emergere la nota di distacco della carica parodica del *Codice di Perelà* rispetto al precedente romanzo *:riflessi* all'interno del rapporto fra il protagonista e l'ambiente circostante. La carica irrisoria pertanto si osserva sempre con focus sul protagonista nel suo rapporto con l'ambiente in cui agisce, con i cambiamenti che investono protagonista ed ambiente di romanzo in romanzo.

Da una parte con Valentino vi è un'individualità ben definita psicologicamente (ma sempre vittima del marchio di "diversità" all'interno della comunità umana, come Perelà) che si rapportava con un ambiente ristretto, la propria dimora di Bemualda e che riversava il proprio mondo psichico nel presente e nel passato in un rapporto di influenza e di sottomissione<sup>350</sup>, senza risultare però con ciò vittima di auto-derisione da parte dell'autore; invece qui, nel secondo romanzo di Palazzeschi, si affronta una figura protagonista profondamente evoluta in questo senso, cioè nella dimensione di

---

<sup>346</sup> In particolare, le risate davvero malvagie, perfide, volontariamente degradanti della parte finale del romanzo massimamente risuonano nella scena del pestaggio di un essere indifeso e debole ma non innocente agli occhi della gente perché vittima di una situazione tragica di cui egli stesso, per la sua esistenza, contiene la colpa.

<sup>347</sup> Palazzeschi 1958.

<sup>348</sup> Baldacci 2004, XXX.

<sup>349</sup> Ricavate dal primo volume di *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi* citato in *Bibliografia*.

<sup>350</sup> Da cui scaturiscono le linee di parodia letteraria e sociale per auto-esasperazione riportate nel precedente paragrafo.

irrisione umoristica e di scontro col diverso, in quanto essa si viene direttamente a confrontare con la comunità umana, con un coro di voci che la sommerge, non più in accostamento giustapposto: da ciò gli spunti umoristici di parodia sociale e letteraria appaiono vividamente visibili, sempre per auto-exasperazione grottesca e senza mai toccare intimamente l'essere del protagonista. Il mondo con cui la società si rapporta, a causa del contatto col "diverso", finisce per mostrare grottescamente da sé i limiti e le contraddizioni della società stessa, che sono appunto oggetto di parodia. Valentino una personalità turbata, un fuoriclasse decadente; Perelà l'incarnazione della leggerezza, estranea all'umanità.

Proprio la tematica della leggerezza appare fondamentale nel secondo romanzo: si fa chiave interpretativa ed esistenziale del protagonista e marchio della sua diversità. Perelà reputa pesanti e opprimenti tutti i fenomeni che lo circondano, dai ruoli sociali, alle leggi, alla stessa esistenza umana e ai suoi valori di bene e male<sup>351</sup>, anche se l'entità delle azioni dell'uomo di fumo (Perelà) è quasi nulla e parla poco<sup>352</sup>. L'elemento psicologico, ingrediente fondamentale del genere del romanzo, è nel *Codice* infatti annullato<sup>353</sup>, come anche la dimensione ontologica del paesaggio e della voce narrante: è una sorta di "racconto teatralizzato" e sospeso, come si vedrà, che regala ad esempio qualche stralcio paesaggistico attraverso dialoghi e brevi descrizioni.

Di certo emerge una non totale aderenza al canone del Futurismo<sup>354</sup>, perché la "rivoluzione" né Palazzeschi né Perelà hanno mai avuto intenzione di farla; ma l'originalità dell'opera si è imposta sin da subito nel panorama della letteratura italiana novecentesca<sup>355</sup>, in particolare a causa della sua forte portata satirica<sup>356</sup>. Scrive l'autore come dedica:

Affettuosamente dedico: al  
pubblico! Quel pubblico che  
ci ricopre di fischi, di frutti e  
di verdure, noi lo ricopriremo  
di deliziose opere d'arte.

Definito da De Maria un «anti-romanzo»<sup>357</sup>, non viene ben accolto dalla critica nel periodo tra le due guerre, fatto di cui l'autore stesso si accorge con dispiacere<sup>358</sup>. E il secondo Convegno palazzeschiano, avvenuto a Firenze nel 2001, inaugurato da Luigi Baldacci, si differenzia da quello tenutosi ventisette anni prima appunto per l'assunto di riesaminare l'opera di Palazzeschi al fine di ritrovarne il vero spirito, in quanto, come ammette Fausto Curi, fino ai primi anni sessanta l'umorista Palazzeschi non era mai stato mai preso sul serio<sup>359</sup>.

---

<sup>351</sup> Baldacci 2004, XL.

<sup>352</sup> Perelà si muove in un regno «di fiaba», astorico e atemporale, ricorda Gino Tellini (cfr Tellini 2004, LXXXII).

<sup>353</sup> Tellini 2004, LXXXII.

<sup>354</sup> Ved. *Il rapporto con Marinetti*.

<sup>355</sup> La dimensione della comicità, presente in varie forme nei primi decenni del Novecento nei dispositivi della cultura di massa, si basa sugli espedienti dell'imprevisto e dell'assurdo come spiega Marco Sirtori in *L'«Acchiappanuvole». Forme del comico nel poliziesco italiano degli esordi* (cfr Sirtori 2006, pp. 382-384), venendo a rappresentare un modo di interpretare e conoscere una realtà talmente contraddittoria da fare apparire questa stessa assurda. E ad esempio l'avanguardia futurista accoglie questi sperimentalismi, continua Sirtori, anche se la propensione del comico futurista è volta all'aggressività e alla dissacrazione, alla dinamicità della modernità: la comicità è comunque sempre sovversiva nei confronti della realtà contemporanea, risolvendo la sua tragicità nel riso. In Palazzeschi ciò assume i caratteri originali del dolore come rimedio ai mali del presente attraverso la parodia: la comicità è sovversiva nei confronti del presente per sfociare dal dolore alla risata, portando allo scoperto i difetti del presente.

<sup>356</sup> Baldacci 2004, XXXVIII.

<sup>357</sup> Baldacci 2004, XLIII.

<sup>358</sup> Ved. *Autocritica (elementi generali)*.

<sup>359</sup> Wanke 2006, 29.

#### 4.2.2. *L'ironia continua: alla scoperta del personaggio*

Come ribadisce Giorgio Marcon<sup>360</sup>, l'esperienza della scrittura palazzeschiana si muove, secondo la definizione di Montale, in uno schema «spiraleforme» che si snoda creando uno «sdoppiamento comico» già a partire dal primo romanzo, avvalorando la tesi di Luigi Baldacci circa l'inesistenza di un forte contrasto strutturale tra le due parti in cui si divide formalmente *:riflessi*: la «stilizzazione parodica»<sup>361</sup> sarebbe dunque già presente nella sezione epistolare dell'opera, come affermato, grazie all'implicito rovesciamento della cifra espressiva decadente sublime<sup>362</sup>. Come è già stato riconosciuto, un piazzamento ancora più originale di Palazzeschi all'interno della narrativa novecentesca avviene proprio grazie al secondo romanzo<sup>363</sup>, *Il Codice di Perelà*. Esasperata (e dunque esaurita) nel romanzo precedente<sup>364</sup> la linea dell'estetismo tramite un'auto-identificazione patetica e dai toni crepuscolari, e superata la propria diversità (l'omosessualità, la diversità di spirito e di sensibilità) con il suo Valentino, Palazzeschi può finalmente prepararsi a sorridere al futuro; ma può anche finalmente vedere il mondo con occhi diversi.

Il riscatto dal proprio passato traumatico si era tradotto, sempre in *:riflessi*, nella «disintegrazione dell'estetismo»<sup>365</sup> nel fuoco, risolvendo l'autoanalisi tormentata della parte epistolare in una libertà conquistata, la libertà di scrittore e di uomo dai vincoli omologanti e costrittivi dell'umanità (norme sociali, norme culturali, norme morali). La vita cui va incontro Valentino-Palazzeschi festosamente alla fine di *:riflessi*, uscito dalla propria prigionia (come anche fa il “giovane bianco” delle prime poesie) non se ne fa più nulla delle maniere<sup>366</sup> sublimi, decadenti, crepuscolari del giovane recluso: dalla loro cenere esce l'uomo di fumo, sorridente ed ingenuo: Perelà.

E come nel primo romanzo anche qui il protagonista non conduce<sup>367</sup> auto-parodia: «tabula rasa», come lo definisce Tellini, a livello di conoscenza pragmatica del mondo, è entità ingenua – e dunque innocente – priva sia di valori imposti e che di spirito di azione. Conoscendo solo la leggerezza perché costituisce la sua natura fisica e spirituale (per cui la vita e i suoi pesi sono a lui fastidiosi, inutili) Perelà non può ironicamente rivelare il falso di una gabbia di condizionamenti che in realtà non lo rinchiude: ciò accade, in una satira non esplicita ma raffinata, per mano dei personaggi che rappresentano la collettività del regno. Si esaminerà e si esemplificherà questo sottile e originale meccanismo messo in atto dallo scrittore “rinato” nel suo secondo romanzo. Un racconto, come si vedrà dalle citazioni desunte dal testo a titolo di esempio, che colpisce per il carattere appunto fortemente teatralizzato di certe sue scene dialogiche, correlate tra loro da un filo sottilissimo ed implicito di senso e di continuità narrativa, e spesso prive di una parte introduttiva che espliciti tali collegamenti.

Nella maggior parte dei dialoghi si ha a che fare infatti con brevi battute, monologhi interiori, immagini, simboli, gesti, dove dominano «l'allusività fonica e la frammentazione», dice Tellini<sup>368</sup>, con una

---

<sup>360</sup> Marcon 2006, 107.

<sup>361</sup> Parallelamente, continua Giorgio Marcon, ciò avviene anche nella produzione poetica coeva nei componimenti in cui Palazzeschi svuota la lingua dall'interno «per via di accumulo e soprassaturazione», secondo le parole del saggio di Pier Vincenzo Mengaldo *Su una costante ritmica della poesia di Palazzeschi*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975.

<sup>362</sup> L'esagerazione manieristica del pathos dato da un'ipersensibilità emotiva drammatica che produce un suo svuotamento grottesco unirebbe dunque, senza fonderle, le due parti di *:riflessi*.

<sup>363</sup> Tellini, 2004, CV.

<sup>364</sup> Tellini 2004, XCI.

<sup>365</sup> Tellini 2004, XCII.

<sup>366</sup> Tellini 2004, XCII.

<sup>367</sup> Wanke 2006, 44.

<sup>368</sup> Cfr Tellini 2006, XCVI.

estenuazione del piano fonico-visivo<sup>369</sup> (ripetizioni, figure retoriche e di parola che alludono appunto al mondo poetico e teatrale) la quale ci proietta in un clima onirico, sospeso: di fiaba surreale. Si tratta di uno stile ibrido, con molteplici ispirazioni, fiabesche e teatralizzanti-mimetiche grazie a un «discorso diretto libero» dal sapore del parlato<sup>370</sup>.

Tellini precisa che questo nuovo modo, che nell'immediato dopo *:riflessi*, nella categoria del romanzo, produrrà appunto *Il Codice di Perelà*, non corrisponde al clownismo europeo<sup>371</sup>, il quale percorre tutt'altra direzione: Palazzeschi per la storia di Perelà si ispira al mondo fantastico delle favole per bambini, all'atmosfera di fiaba, a quegli spettacoli di giocolieri da lui stesso frequentati in gioventù: guarda quindi alla tradizione municipale della Toscana agricola della propria esperienza privata<sup>372</sup>. Con gli strumenti poveri del «linguaggio popolare»<sup>373</sup> Palazzeschi è riuscito a creare un racconto sì favolistico e leggero, ma trasgressivo, che comunica umoristicamente, sdrammatizzandola in questo modo, una dissacrante rivelazione dell'ipocrisia dei valori costituiti della realtà (le istituzioni in primis) sin dalle prime «battute»:

- Niente per il dazio signore? Galantuomo non fate da sordo! C'avete niente? Dentro le scarpe?
- Io sono... molto leggero.
- Eh caro mio, ci sono delle cose molto leggere che pagano il dazio. Coi vostri stivaloni, voi potreste frodare benissimo il governo. Che tipo buffo!

(p. 140)

Ne è scaturito un romanzo pullulante di personaggi, sia popolari che altolocati, esponenti della comunità sociale cui appartengono e di cui rivelano, attraverso buffoneschi giochi e scambi di voci ed esibizione di ruoli, l'opinione pubblica che viene ad imporsi e i sentimenti collettivi. In particolare spiccano la forte esaltazione sociale nei riguardi di miti, novità, stranezze attesi con una avidità<sup>374</sup> e un'irrazionalità che si cela sotto la maschera di un ordinato, galante, riverente e tradizionalista meccanismo istituzionale, basato su una idea di giustizia data come assolutamente oggettiva (il Codice). In realtà quindi l'opinione pubblica risulta facilmente manovrabile da fascinazioni irrazionali irreprimibili, anche se ci si cura di nascondere ed emarginare in spazi ristretti e chiusi le pulsioni umane più abominevoli e pericolose che sviano dall'ordine costituito morale e sociale, come ad esempio: la pazzia del folle Principe volontario; la smania di denaro per la conquista del potere del re Iba imprigionato; la malattia dell'eros del mondo femminile. Queste degradazioni dell'animo umano dall'ordine prestabilito vedono all'interno del romanzo dei capitoli interamente a loro dedicati dove si dipana il talento umoristico dell'autore nel rivelare le antinomie, la follia e la saggezza, il travimento e la normalità di coloro che hanno il coraggio di seguire i propri sentimenti ed inclinazioni estraniandosi dalla massa.

Ma la pazzia di re Iba, ad esempio, negativa, vittima di una forte caricatura altamente degradante, sia dell'uomo che seppe frodare il sistema umano sia della politica, contrasta fortemente con la saggia follia

---

<sup>369</sup> Ciò si può notare ad esempio nella citazione dal testo, riportata più avanti, all'interno della descrizione della nuova visione della guerra di Perelà a seguito del confronto con alcuni personaggi della comunità sul tema: da una concezione imperniata sulla leggerezza il protagonista passa a un'idea negativa della guerra sottolineata da aspre espressioni onomatopeiche (che traslano quasi nel mondo della poesia) date dal cozzare consonantico dei sostantivi del paragone simbolico: «Ora io vedo la guerra come un'enorme minestra grigia, scodellata con stridulo crocolrolo sciulo frastuono, e rimasta lì... immangiabile» (p. 142).

<sup>370</sup> Marcon 2004, 112.

<sup>371</sup> Cfr Tellini 2004, XCIII.

<sup>372</sup> Cfr Tellini 2004, XCIV.

<sup>373</sup> Tellini 2004, CV.

<sup>374</sup> Cfr Tellini 2004, CIII.

del protagonista del capitolo di *Villa Rosa*: il Principe dei pazzi che non volle diventare Re afferma di essere un «pazzo differente» perché i veri pazzi non annunciano ciò che stanno per fare mentre lui sì. E in questo modo non potrà mai venir legato, inibito: lì, nello spazio del suo manicomio, egli è libero di far tutto ciò che gli passa per la testa. Nelle comuni vie della città ciò gli sarebbe vietato. Si tratta di un ricco che finanzia il manicomio della città, per questo da tutti creduto pazzo, che mostra a Perelà i vari gradi di follia dei propri protetti; gli spiega come le persone fuori del manicomio possano meravigliarsi con un nonnulla, poiché:

- Per diventar pazzo non occorre, che una cosa: un grande cervello da gettare magnificamente in un sol pugno al vento, loro non ne hanno tanto da arrivare a tirarlo su con le dita. Qui sono i grandi signori, i miliardari delle teste umane che spesero per un sol capriccio tutto il loro denaro, essi sono ora appagati, felici l'oggetto che poterono comperare colma tutta la loro vita.

(p. 264)

Palazzeschi grazie alla visione ironica che mette in atto produce una forte deformazione della logica umana<sup>375</sup> che regge un tale governo del mondo, ridicolizzata per segnalare le sue contraddizioni drammatiche. Come ad esempio avviene anche nella favola storica dei mitici paesi Delfo e Dori, dove si ribaltano e si mettono a nudo le assurdità della violenza, della bramosia, dell'invidia, dell'odio umani che gli esponenti del regno presentano orgogliosamente a Perelà come basi fondamentali da attuare per giungere alla pace e alla serenità; e l'autore utilizza per questo suo intento una originale impronta favolistica proprio perché, come riferisce Matilde Dillon Wanke con le parole di Jack Zipes, «al massimo del loro valore simbolico, le fiabe [...] contengono riferimenti storici e politici e rivelano un'immaginazione posta attivamente al servizio di una generale spinta verso una maggiore consapevolezza e libertà»<sup>376</sup>.

La disgregazione dei moduli tradizionali nel riso, allora, esplose con grande impatto da questo secondo romanzo, dove la stessa struttura stilistica si muove verso uno spostamento dai canoni strutturali e linguistici del genere pur rimanendo «entro la linearità del discorso»<sup>377</sup> (ovvero entro una discorsività narrativa lineare degli avvenimenti). In ciò la comicità si viene a definire come sguardo oggettivo sul mondo, ovvero come «strumento di indagine sul presente»<sup>378</sup> per poter effettuare un'analisi senza filtri della realtà (qui tramite gli occhi puri del protagonista) e per muovere una «corrosione dall'interno di un genere cristallizzato»<sup>379</sup> (il romanzo). Come e con quali strumenti l'autore conduce tali operazioni?

Il riso come rimedio alla pesantezza della storia, della retorica, delle imposizioni, per Palazzeschi: il comico è dunque anche strumento conoscitivo perché «apre fratture inquietanti nel tessuto del reale»<sup>380</sup>, ovvero immette un elemento inconsueto, assurdo all'interno dell'ordinata serietà del quotidiano; suggerisce la possibilità di un mondo alternativo e quindi di un disordine con la potenzialità sovversiva di minare le certezze sociali, storiche, culturali, letterarie ricoprendo esse stesse di assurdo e di illusorietà.

L'umorismo è perciò frutto di profonde e drammatiche meditazioni sul rapporto tra l'io e il mondo e, come sostiene Marco Sirtori, il «comico interviene a operare una sua parziale neutralizzazione sotto forma di motto di spirito» (quando questo è esplicito) e si configura essere «stratagemma alternativo al

---

<sup>375</sup> Wanke, 2006, 51.

<sup>376</sup> Citate da Matilde D. Wanke da *Spezzare l'incantesimo*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 83 e 85.

<sup>377</sup> Marcon 2006, 112.

<sup>378</sup> Sirtori, 2006, 375.

<sup>379</sup> Sirtori 2006, 375.

<sup>380</sup> Sirtori 2006, 397.

processo decadente di retoricizzazione estetica, ritorno del rimosso che altrove prende le forme inquietanti dell'erotismo romantico»<sup>381</sup>.

Il *Codice di Perelà* si configura dunque come romanzo di avanguardia che esprime una linea inventiva originale all'interno della carriera dell'autore, muovendosi in modo eversivo contro le convenzioni formali dei generi. Marinetti coglie bene questa potente carica eversiva del giovane Palazzeschi: il poeta saltimbanco che si stacca definitivamente dalla precedente dimensione poetica dell'interrogazione di un sé diverso, complicatamente lacerato e vittima di contraddizioni (individuo che si nasconde e che si esibisce, fallendo, con slancio rivoluzionario) in questo secondo romanzo crea un'atmosfera irrealistica ed astratta dove si cerca di definire un personaggio fumoso nella sua alterità. Operazione che Palazzeschi conduce attraverso la «dente deformante dell'ovvietà comica e del passaparola della folla, che mette in libertà pareri di segno opposto, ma leggibili come espressione di una razionalità stereotipata anche quando va in diverse direzioni»<sup>382</sup>.

Ad esempio tra i personaggi, e specialmente all'inizio (quando la sorpresa per il nuovo venuto colpisce gli abitanti del regno), ma in realtà per tutto il racconto all'interno del coro di voci, si intrecciano giudizi discordanti sul nuovo arrivato: chi si mostra pronto ad accoglierlo a braccia aperte e chi manifesta, apertamente a Perelà o alle sue spalle, una ritrosia carica di disprezzo e sfiducia per via della diversità dell'uomo di fumo.

- Ci sapete dire un po' che razza di bestia siete?
  - Io sono... molto... un uomo.
  - Voi siete poco un uomo, di uomo mi sembra non abbiate che le scarpe.
  - Di dove venite?
  - Di lassù.
  - Bel discorso, eh! galantuomo, lo sapete con chi parlate?
  - Con la scorta del Re.
  - Meno male, allora le ciarle sono inutili.
  - Dimandiamogli di che cos'è.
  - Domandaglielo te imbecille.
  - Di che cosa siete signore?
  - Io sono... molto leggero.
  - Volevo dire: di quale materia è formato il vostro corpo?
  - Fumo.
  - L'avevo detto! Ecco! Ecco! È un uomo di fumo. Un uomo di fumo! Fumo! Fumo! Fumo!
- (p. 139)

- State pur certo signor Perelà, lassù vi ci avevano nascosto uomo tale e quale voi siete, a furia di star sul fuoco siete diventato di fumo, la cosa è naturalissima, se bruciamo qualcosa vediamo che si carbonizza e dopo va in fumo.
  - [...] Voi siete, signor Perelà, un uomo purificato, e questo vi renderà ai nostri occhi un essere privilegiato ed eccezionale.
  - Chi sa il Re come ne godrà!
- (pp. 149-150)

- La reggia è circondata di popolo, tutti vogliono sapere, vogliono vedere, conoscere Perelà.

---

<sup>381</sup> Sirtori 2006, pp. 400-401.

<sup>382</sup> Wanke 2006, 32.



(p. 152)

- Alcune personalità cittadine domandano di essere ammesse dinanzi al signor Perelà. Possono essere ammesse?

- Signor Perelà, il vostro nome è sulle bocche di tutti, non si sente parlare più che dell'uomo di fumo! [...]

(p. 153)

- Ma voi siete un uomo come tutti gli altri allora?

- Oh! Migliore degli altri mia cara.

- Io non avrei mai creduto di conoscere sul serio un uomo di fumo.

- E di offrirgli il thè.

- E che lui lo bevesse!

- Quando ieri vi annunziarono in città io non volli crederci.

- Io fui una delle ultime a crederlo... ma ora... eccovi qui...

- Io ò sempre amato il fumo e ciò non m'ha stupito.

(p. 167)

- [...] Io sono nauseata dalla sua presenza, e assai più dal vostro contegno.

- Uh!

- Mia cara tu commetti la più immensa villania verso di lui e verso noi tutte!

- E tradisci l'ordine del re!

- Ogni cittadino, per primo il re, ha deciso di offrire grande ospitalità a questo signore. [...]

- Lui dovrà dettare il nuovo codice! [...]

- Stolte! Insensate! Costui afferma impunemente di essere di fumo non è vero?

- Sicuro.

- Lo è.

- Come, non lo lasciasti or ora?

- Di fumo? Ma si può immaginare cosa più stomachevole? Più schifosa? Il fumo!

- Ma è una cosa tanto carina invece!

- Ma non capite ch'egli finirà per deturpare nella più sconcia maniera le vostre vesti? Ch'egli s'introdurrà per le nostre narici, negli occhi, a darci il più grande tormento? [...]

- Che villana!

- Faremo che questa cosa giunga alle orecchie del Re.

- Sarai cacciata dalla corte. [...]

- Perdonate signor Perelà il piccolo incidente, quella povera donna non sa quello che dice, voi dovete perdonarle.

- Ma il perdono è la sua gioia.

- Non è lui fatto per l'unica dolcezza del concedere?

(pp. 174-175)

Qui, ne *Il Codice di Perelà*, il riso è dunque utilizzato da Palazzeschi come rimedio alla pesantezza della storia, della retorica, delle imposizioni.

#### 4.2.3. *Il protagonista di un'inconsapevole parodia sociale*

L'autore affronta l'agognata e conquistata libertà con la tecnica dell'umorismo per rivelare le falle e le miserie della realtà depurata dalle incrostazioni della tradizione, come ben osserva, tra gli altri, Tellini;

viene così a delinearci un «universo narrativo trasgressivo»<sup>383</sup> dove il narratore onnisciente viene abolito, così come viene a mancare la strutturazione psicologica dei personaggi: il mondo crepuscolare in declino; il personaggio a tutto tondo, definito psicologicamente e autonomo, ottocentesco; le maniere estetico-decadenti di Wilde e D'Annunzio; l'egocentrismo della maniera vociana, appartengono a un universo ormai lontano da Perelà<sup>384</sup>.

Tale originale carica innovativa della narrativa palazzeschiana, dopo *:riflessi*, si staglia con fermezza nel panorama letterario italiano proprio grazie a Perelà: un incrocio di opposti (presenza e assenza, materialità e leggerezza, realismo e meraviglioso)<sup>385</sup> che piomba all'improvviso nel mondo immobile e sospeso del regno e mette in moto il meccanismo narrativo.

- [...] Voi andate alla città signore?
- Sì.
- Ci sarete tra poco. Di dove venite?
- Di lassù.
- Non vi ànno mai veduto in città?
- Ci vado per la prima volta.

(p. 137)

- Ài veduto come lo abbiamo impolverato? Non si capiva più che cosa fosse.
- Quando siamo stati vicini mi sembrava di averlo veduto scomparire.
- Scompare?
- Sicuro, anche a me.
- Ma quello non era un uomo sapete!
- Che cos'era sentiamo?
- Sembrava una nuvola.
- Lo abbiamo ricoperto di polvere, una nuvola sembriamo noi caro mio, in questa sporca strada!
- No no, l'ò veduto prima che la strada fosse invasa dalla polvere, è un uomo di fumo!
- Imbecille!
- Va' là, uomo di fumo, sarà un arrosto di asino, ài sbagliato.
- Io gli ò veduto benissimo le scarpe.
- Aveva degli stivaloni lucidi come quelli dei nostri ufficiali.
- Ma è un cavaliere antico però.
- Fermiamoci un momento,
- Perché non torniamo indietro?
- Per far che?
- Per vederlo, almeno per interrogarlo.
- Per niente io non faccio un passo di più.
- Scommettiamo.
- Che cosa?
- Dite voi.
- Un paio di stivali come quelli del tuo asino antico, asino alla moda!

(pp. 138-139)

---

<sup>383</sup> Tellini 2004, XCVI.

<sup>384</sup> Tellini 2004, XCIII.

<sup>385</sup> Tellini 2004, XCIV.

Il ruolo di Perelà, conforme alla sua natura totalmente nuova rispetto alla tradizione (con azzeramento della componente psicologica), si presenta altrettanto eversivo<sup>386</sup>: la sua figura e la sua funzione non hanno contenuto psicologico perché non risiede alcuna volontà in lui, non è mosso da alcun intento o programma di intervento per modificare la trama dei fatti e delle relazioni che lo circondano. In questo si differenzia molto da Valentino, il quale coraggiosamente prende una iniziativa risolutiva per uscire dalla confusione psichica che lo ammorba.

Un uomo di fumo il protagonista del *Codice*, che esprime la propria esistenza ed essenza mediante il simbolo, come spiega Luigi Baldacci<sup>387</sup>: il simbolismo, temperie culturale sottesa anche alla prima parte di *riflessi*, è la strategia con cui Perelà interpreta e vede il mondo circostante. Principalmente la simbologia riveste l'immagine del fumo, come ad esempio credo appaia evidente dalla battuta riportata in precedenza di p. 175: «[...] ch'egli s'introdurrà per le nostre narici, negli occhi, a darci il più grande tormento». Il tormento del dubbio che sgretola le nostre convinzioni, e che fa tanto divertire Palazzeschi.

Simboli da cui traspaiono leggerezza e divertimento al tempo stesso, in quanto l'assioma dell'autore, in quest'opera, è quello di un divertimento puro e semplice, garantito dallo smontaggio dei meccanismi e delle certezze su cui si regge il regno in cui si muove il protagonista; ma è un'operazione che non si svolge affatto grazie alla volontà e all'agire del protagonista: piuttosto, avviene per via degli effetti (devastanti, per lui, per contro-effetto, e per tutti) che la sua presenza scatena nella comunità. Il simbolo tuttavia non riveste una carica di significato totalizzante: il rovesciamento ironico di simbologie, formule e dei loro significati letterari è presente nelle sue opere, come dimostrato dalla critica, ma Palazzeschi con Perelà «offre tracce e segni portatori di senso lasciati cadere ad arte dal narratore»<sup>388</sup>, ovvero spunti profondi su cui riflettere che si nascondono dietro le caricature (spesso grotteschi e degradanti) di simboli, concetti, figure, valori, ruoli, certezze e mitologie. Uno degli spunti umoristici e riflessivi che ci offre il testo è dunque, come sostiene anche Matilde Dillon Wanke<sup>389</sup>, la divertita, ma accompagnata da un retrogusto di amarezza, parodia delle istituzioni sociali e politiche della cultura seria e ufficiale che non riescono a cogliere gli aspetti comici (salvifici) dei pesanti, e assurdi, vincoli della vita materiale e culturale che appiattiscono l'individualità e la creatività nella mediocrità.

Vincoli che legano ad esempio pubblico e committenza ai giudizi di valore delle opere e che appiattiscono la libertà d'espressione dell'intellettuale, il quale si deve piegare alle leggi agonistiche di mercato per ottenere il successo: Perelà, senza saperlo (ma Palazzeschi lo sa perfettamente) mette a nudo questa desolante verità con situazioni buffonesche. Qui, ad esempio, nelle zone iniziali del romanzo, Perelà, messo a contatto con personalità eminenti della società che gli devolvono parodicamente esagerati – e dunque vuoti, vani – formalismi di magniloquente adulazione, tutti di circostanza e ancora dannunziani, viene messo dinanzi a un dipinto di un celebre pittore del regno. Non comprendendo il significato dei valori allegorici dell'arte dimostra, con candida ingenuità, l'opinabilità dei punti di vista e il mascheramento di ciò che si vuole ostentare.

- Illustrissimo signor Perelà permettetemi di presentarvi insieme ai più devoti ossequi, i sentimenti della mia viva riconoscenza. L'onore che voi mi prodigate facendomi conoscere un uomo come voi è da me altamente considerato. [...] Io aspirerei ad essere il vostro primo ritrattista. Sono sicuro che voi sarete il modello del mio capolavoro, ò già molte idee in proposito, e alla prossima esposizione nessun ritrattista del mondo potrà competere colla mia opera.

---

<sup>386</sup> Tellini 2004, XCV.

<sup>387</sup> Baldacci 2004, XXXV.

<sup>388</sup> Wanke 2006, 34.

<sup>389</sup> Wanke 2006, 52.

Vi prego perciò caldamente di non concedere ad altro lo stesso privilegio.

Lasciate ora ch'io esponga al vostro giudizio l'ultimo mio lavoro che qui e altrove riscosse il plauso incondizionato. Ecco, venite, potete farvi avanti, scuoprite.

(pp. 153-155)

L'artista si prodiga poi nella spiegazione del soggetto: una dama seicentesca con a fianco un cavaliere che ha appena mosso la propria dichiarazione d'amore, mentre ella indica una piccola rosa rossa sul davanzale: un fiore da conservare sul petto «come pegno del primo bacio» da parte dell'amante accolto.

- Che cosa dice quella signora?
- Prendete, quel fiore è vostro.
- Io vedo invece ch'ella dice, signore, uscite!
- Oh! signor Perelà, ma cosa dite mai? Non vedete come i suoi occhi brillano, come le sue labbra sono avidi d'amore?
- Ella dice: uscite signore.
- Ma come può dire così? Se ella indica la finestra? Non si può uscire per una finestra?
- Ma no, ma no, non si può uscire, è come se egli dicesse, io vi voglio vedere accoppiato. Ella non può assolutamente dir questo, ma vi pare, il significato del mio quadro sarebbe assolutamente svisato... io vi prego caldamente di non dir ciò con alcuno, voi pregiudichereste enormemente la mia opera, il vostro appunto in questo momento sarebbe fatale per me. Voi andate, ricuoprite, presto. Io vi ringrazio di questa udienza concessami, e più del privilegio di essere io il primo e il solo vostro ritrattista. Vi ringrazio altresì degli alti elogi veramente immeritati che voi avete voluto così generosamente prodigare alla mia modesta opera.

(pp. 154-155)

Vuoto formalismo e stile magniloquente dannunziano vengono parodiati, ad esempio, quasi esplicitamente nel versante della poesia (come evidenziato dalla critica) nella nota definizione letteraria qui riportata dal celebre poeta di corte:

- Quando io ò udito pronunziare il vostro nome per la via, io passeggiava allora cola mia amante. Il nome che pronunziato dal volgo mi aveva lasciato indifferente, sulle labbra di lei à acquistato intero il suo significato. Io le ò fatto ripetere molte volte il vostro nome, come ogni sera le faccio ripetere la grande parola: poesia. Su quelle labbra Pe...re...là, lo si vede sfuggire quasi rapidamente, mentre si vede partire per innalzarsi lievemente delicatamente la parola: poesia. Voi sentite il suono di questa parola, quelle vocali o...e...i...a... e quella prima p, che è come la forza del soffio che le anima, e quella s che la spinge e la sostiene, la solleva su su... su... La poesia, signor Perelà, è un globo azzurro, il poeta è l'alito che lo gonfia, che lo prepara per la sua ascensione celeste. Qual è l'arte? Saperlo gonfiare gonfiare, sino a renderlo trasparente perché esso possa innalzarsi.
- Voi sorvegliarete mentre lo gonfiate, il vostro pallone, che nulla ci vada dentro. Palazzeschi non si ferma qui:
- Eh! Basterebbe un granello della più semplice cosa perché il globo non andrebbe più su. Dentro si deve poter ottenere il vuoto, ecco l'arte del poeta. Io comporrò per voi un'ode che quanto prima vi manderò pubblicata sulla prima rivista della città. Vi ò portato il mio libro di versi: "Ballate Malate".
- E il loro male qual è?
- Oh nessuno, stanno benissimo.

- E allora perché dite che sono malate?
  - Perché altrimenti nessuno si occuperebbe della loro salute.
- (pp. 157-158)

La carrellata buffonesca di vincoli opprimenti, ingannatori e ridicoli raffigurati dalle personalità cittadine non è esaurita: ad esempio, l'altrettanto celebre episodio del banchiere che offre il proprio denaro all'uomo di fumo per speculare appunto su «tale modesta natura», perché:

- [...] col fumo, vedete, si possono fare le migliori speculazioni di questo mondo. Basta saper dare il valore alle cose, tutte le cose che ci circondano sono il nostro patrimonio, tutte sono ricchezza nostra se noi sappiamo valercene. Il sole vedete, il sole, non è altro che un enorme biglietto di banca che se voi riuscirete a spicciolare potrete spendere a vostro piacimento. [...]
  - È vero, non può essere che così, perché se fosse di moneta metallica peserebbe troppo...
  - E cadrebbe, naturalmente, anzi, sarebbe già caduto.
  - Invece essendo un biglietto...
  - Non è che un pezzo di carta... è leggero...
  - E sta su.
- (pp. 156-157)

Si assiste poi all'episodio in cui la medicina viene parodiata perché il medico emette giudizi su un corpo inconsistente e frettolosamente, seguito da quello in cui si leggono le parole pessimistiche, e quindi vere, sull'essenza dell'umanità pronunciate dal filosofo – che si autodefinisce «linguaccia» – con uno sguardo razionale che non vuol suscitare alcun sorriso umoristico probabilmente ma ironia drammatica sulla vile condizione umana. Se ne riporta una frase emblematica:

- Quando un uomo à detto dei suoi simili tutto quello che era possibile dire di sconcio, ecco che è subito un filosofo, più gli avrà trattati come si meritavano e più il filosofo sarà grande.
- (pp. 158-159)

I suoi simili, che sono malvagi, bugiardi, tarli da evitare, miseri ed infelici, distruttori della terra. La consapevolezza del filosofo sembra già preannunciare l'inevitabile all'ingenuità innocente spensierata dell'uomo di fumo, perché il destino degli uomini è quello di comportarsi sempre allo stesso modo: si tratta di una consapevolezza che attraversa “tutto” Palazzeschi o solo per la parte pessimista e disillusa del filosofo? In ogni caso può suonare come “auto” avvertimento:

- Datemi ascolto, non rimanete qui, tornate a casa vostra, non vi fidate, se vi fanno tutte queste smorfie non vi ci attaccate, essi talvolta innalzano un uomo a furia di spinte, ma credete voi che durino quella fatica per nulla? Lo spingono perché poi si godono un mondo a lasciarlo andar giù di botto!
  - Ma io sono di fumo.
  - Già è vero, avete ragione, siete di fumo, e allora, ciao, egregio amico!
- (p. 160)

La leggerezza lo salverà.

L'autore poi controbilancia con un ritorno alle sottigliezze derisorie mediante un gioco ironico sul concettualismo dell'anima, tra Perelà e l'Arcivescovo, che si dispiega con logica impeccabile entro i suoi canoni ma resta aperto; o meglio si chiude senza nulla concludere né dimostrare:

- Ecco benissimo Pe...relà, sicuro Perelà. Dunque mio caro signor Perelà io son certo di avervi fra le mie pecorelle più elette, perché infondo voi non siete che un uomo.
- Molto leggero.
- Ah! No no no, caro mio, esser leggeri di corpo non conta nulla, voi più d'ogni altro avete bisogno di aiuto e di protezione, bisogna esser leggeri di anima, e non di corpo, e l'anima non può essere alleggerita se non con lo sgravio dei propri peccati; allora soltanto può salire al cielo.
- Di che cosa è fatta l'anima?
- Anima è spirito.
- E si vede?
- Ma lo spirito non si vede.
- Voi dunque non avete mai veduto salire un uomo al cielo?
- Tutti gli spiriti eletti vi salgono senza che noi li vediamo.
- E gli altri?
- Gli altri tombano giù, nell'inferno.
- Perché pesano di più.
- Naturalmente, non furono liberati dal peso delle loro colpe.
- Ecco.

(pp. 160-161)

Si riallaccia alla tematica religiosa il capitolo *Dio*, l'incontro con la Regina, la donna più potente e (si potrebbe dire, quindi) più intrappolata dalla gabbia delle leggi; la cui vita è sospesa, come lo è del resto la vita di tutti, al filo leggerissimo ed infido dell'intreccio assurdo di un gioco di uomini che modellano la religione e la politica a proprio piacimento.

Poche pagine in cui sono condensate molte riflessioni, profonde, tragiche e dissacranti.

- Io penso oramai come voi, signor Perelà, a quelle tre donne, io sono alla sommità di un camino e le sento parlare. [...] Esse parlano ora, dell'umano dolore. Quale delle tre parla? È Pena? È Rete? È Lama? Una racconta tutta la pena di un cuore; una spiega ora tutta la rete che lo allacciò, quel cuore; ed una tiene ancora in mano la lama che lo trafisse!
- Dio.
- Sì! Le sento, le sento! [...] Quale fu quella cosa che imaginaste più, o che vi lusingaste aver meglio imaginata?
- Gli occhi di Pena, le mani di Rete, il sorriso di Lama.
- Guardate, guardatemi negli occhi, guardate le mie mani, guardate il mio sorriso. Io mi sento in quest'istante di riassumerle tutte quelle membra!
- Dio.
- Dite, voi credevi, dite, che la Regina avesse altri occhi? Altre mani? Altro sorriso? Le dame della città ieri certo v'intrattennero allegramente, ma io.. io sono la Regina...
- Dio.
- La Regina non può frugare nel suo passato, e s'ella scruta nell'avvenire, ahimè, voi la vedete raccogliere una spada pesante bagnata di sangue, e trascinarsi via con quella, via lontano, via... scomparire. Ma io vi posso insegnare un giuoco però, un giuoco da regina, il giuoco che si chiama dello Stato.
- Dio.
- Prendete, ecco le carte [...] il cavaliere che s'incontra colla carta più alta di denari è il Re, la dama che gli corrisponde è la regina. Ecco, questo è il Re, questa la sua Regina, il denaro allo Stato. Mescolate il Re colle carte di spade, quando il Re si combina colla carta più alta di spade muore.
- E se non si combina?
- Finché non si combina regna.

- E dopo?
- E dopo ve l'ò detto, muore...
- Dio.
- [...] e il denaro?
- Il denaro rimane dello stato. [...]
- Questo giuoco finisce?
- Questo giuoco non finisce mai.
- Dio.
- Si fanno nuovi Re, nuovi cuori da trapassare, nuove carte di spade, nuovo denaro, nuove regine a cui rimane una spada da trascinare.
- Dio.
- Maestà, per tante volte io ò sentito qui dentro pronunziare una parola, mi volsi e non potei vedere...
- Una parola?
- Sì. Dio.
- Oh! Non ci badate, io ci ò fatto l'abitudine che non mi accorgo quasi più. Venite, guardate, è il mio pappagallo, è qui alla finestra nella stanza vicina, venite.  
Vedete come è bello? Io non riuscii ad insegnarli una cosa soltanto, nulla volle imparare, ritenne solo questa parola che udì chi sa come... e la ripete sempre. È strano non è vero? Egli dice una grande parola, e non può capirne il suo significato, che volete, povera bestiola, che sappia lui chi è Dio!
- Voi lo sapete invece?
- E come? Chi non lo sa? Dio! Ma Dio è... Dio! Tutti bene lo sappiamo, ma non lui... Ora mi farete compagnia per la mia passeggiata quotidiana dentro il parco reale. A momenti è per calare il sole, la vettura già attende, è l'ora, venite.

(pp. 203-205)

Vincoli della vita materiale e culturale imposti ed omologanti che Perelà (e l'autore) si lascerà, infine, alle spalle nella (ri)conquistata libertà del suo volo finale. Libertà dal conformismo che, pur senza aver apportato una rivoluzione "armata" e dichiarata, ha comunque suscitato un notevole scombussolamento, anche nell'animo del personaggio.

La favola di Perelà si risolverà così con un espediente altrettanto favolistico, che sfuma in una consapevole risata.

- Udite! Tutti! Venite qua! Correte! Qua... con me! Vili! Vili tutti! Correte...
- La Marchesa di Bellonda!
- La Marchesa di Bellonda!
- È impazzata!
- Udite! Lassù! ...nella cella... Perelà... non c'è più! Io sono andata a portargli il fuoco per la notte, non c'è più... la cella è vuota... sotto il camino non ci sono più che le sue scarpe!
- È fuggito!
- È fuggito!
- No! È volato!
- Dove?
- Come?
- Dove?
- Al cielo!
- Pazza!
- Pazza! [...]

- Come è solcato oggi il cielo! Sembra un popolo nuovo, di uomini nuovi, non è vero?
- Davvero.
- Guardate! Guardate!
- Guardate che cosa c'è lassù nel cielo!
- Aquile bianche, candide aquile, come cigni, vanno su, su, vanno coi loro becchi adunchi...
- Vanno a strappare a Dio il velo sopra il suo mistero!
- Ma che!
- Quelle bandiere lassù, salgono a schiaffeggiare l'azzurro col sangue della loro vittoria!
- Ma che!
- Come il cielo è solcato!
- Quegli uomini vanno a consegnare di propria mano a Dio la loro anima!
- Ma che!
- Dove vanno?
- Vanno a cercare Perelà.
- Perelà!
- Perelà?
- Il signor Perelà?

FINE

(pp. 350-352)

Luigi Baldacci <sup>390</sup> sottolinea comunque come lo scopo del libro non sia il semplice divertimento astratto dell'autore, bensì la messa in evidenza del pieno dispiegarsi di una crisi di valori di società (proiezione, forse, dell'Italia in preparazione alla prima guerra mondiale). Crisi resa ancor più tragica grazie alla chiave farsesca che permea il romanzo: delineandosi come parodia del dannunzianesimo, il risultato dell'esistenza, piuttosto che dell'azione, dell'«eroe» atteso e osannato Perelà (simbolo dell'irrazionale in cui vuole credere la società per salvarsi dal vuoto di valori del presente) va incontro, alla fine, alla disfatta più totale, sia dell'eroe che delle attese del regno in cui è miracolosamente capitato.

Con questo romanzo Palazzeschi non intende difendere alcuna idea intellettuale o politica<sup>391</sup>, bensì forse, come riporta Tellini<sup>392</sup>, mostrarci il sottile confine che intercorre tra opposti rigidamente fissati in un mondo che però sempre soggiace alla varietà e alla mutevolezza (e che quindi non è possibile controllare): sogno e realtà, umorismo e necessità. E chi decide di oltrepassare questo confine si scaglia proprio contro le norme costituite dominanti e ne verrà escluso. Allusiva, ma importante, e non leggera, polemica al mondo che circonda l'autore.

Senza agire in nessuna direzione, giunto in questo mondo incantato, atemporale e astorico (ma non per questo totalmente affine al clima visionario di *riflessi*) che bene si confà all'identità indefinibile del nuovo arrivato, questi si pone davanti ai potenti (re e regina, corte di dame e gentiluomini, funzionari del potere) e funge loro «da specchio»<sup>393</sup>. Si coglie qui un'altra evoluzione rispetto al precedente romanzo: in *riflessi* infatti vige il punto di osservazione del protagonista sull'esterno, mentre qui invece, come nota Tellini, si assiste alla molteplicità prospettica dei soggetti che si pongono davanti al protagonista mostrandogli l'apparenza dei ruoli che vogliono ostentare. In questo modo rivelano però in parallelo sia le proprie virtù che i propri mali, le infondatezze dei propri ideali (come si evince dagli esempi dal testo). «L'alterità ontologica»<sup>394</sup> di Perelà in tutto questo è indubbiamente fonte di comicità

<sup>390</sup> Nell'articolo uscito su *Belfagor*, marzo 1956.

<sup>391</sup> Baldacci 2004, v.1, XXXI.

<sup>392</sup> Cfr Tellini 2004, CII.

<sup>393</sup> Tellini 2004, XCIV.

<sup>394</sup> Marcon 2006, 112.



per via delle reazioni dei personaggi di fronte a quest'esistenza dai connotati irrazionali, fuori schema, fuori del tempo, fuori del mondo conosciuto.

Altro aspetto importante in questa prospettiva, nel genere del romanzo palazzeschi, è il particolare totalmente moderno dell'elemento, qui molto teatrale, della folla di «personaggi ridicoli o grotteschi»<sup>395</sup>, popolari e aristocratici, che consente di condurre appunto una sorta di satira sociale, immersa in un clima favolistico, per evadere sia dai mali della storia che dalle illusioni letterarie e allo stesso tempo denunciarli, renderli evidenti, con tagliente ironia. Come affermato in precedenza, questo coro di voci avvolge fisicamente il protagonista in questo romanzo, a differenza della storia di Valentino. E il clima fiabesco si macchia, così, di ironia: i personaggi si mostrano orgogliosamente nel loro ruolo sociale, che è un'etichetta «astratta e vuota»<sup>396</sup> ben inserita nel meccanismo politico della comunità.

È proprio l'ingenuità, il sentimento di innocente meraviglia<sup>397</sup> di Perelà, che fraintende involontariamente per mancanza di conoscenza dei meccanismi di funzionamento del mondo reale, a portare alla luce le contraddizioni e a far capitolare parodicamente il «congegno sociale»<sup>398</sup>: in particolare, come si evince dagli esempi sopra riportati, fa risaltare il vuoto formalismo accademico, la speculazione sul fumo da parte degli affaristi, l'arte poetica dannunziana e lo sperimentalismo lirico di primo Novecento (paragonato ad un «pallone gonfiato»), il nulla della magniloquenza<sup>399</sup>, l'arbitrio della follia, le contraddizioni politiche, della violenza e del potere del mito del denaro<sup>400</sup>, l'ipocrisia del moralismo svelata dalle dame di corte. Queste ultime in particolare, come nota la critica, tra cui Tellini,<sup>401</sup> sono gli unici personaggi dotati di un certo spessore psicologico in quanto relegate alla subalternità culturale e politica, e dunque costrette a costruirsi da sé un proprio ruolo di vita nell'amore (vistosamente allusivo all'eros più spigliato) come riscatto dalla piattezza in cui sono imprigionate.

- Noi sappiamo ormai tutto di voi, voi dovete sapere qualche cosa di noi.
- Ma è vero signor Perelà che voi detterete il nuovo codice per il nostro paese?
- Sicuro, non ài sentito ieri sera?
- Non dissero che lo dettava, dissero che avrebbe soccorso il ministro e Torlindao.
- No signora, dissero che lo dettava lo dettava lo dettava.
- Mie care, è una questione inutile, se lo detterà vedremo e sapremo; tacete. Le nostre leggi attuali, signor Perelà, àno bisogno di modificazioni radicalissime: poco si parla, nel vecchio codice, della nonna, e a sproposito, la donna deve entrare in assai più faccende, bisogna, perché le cose vadano come si deve; i signori uomini non capiscono quasi niente.
- Niente affatto,
- E fingono di capir bene tutto.
- Una tazza di thè?

(p. 166)

- I signori uomini ieri vi avranno molto divertito coi loro svariati argomenti, ma noi... povere donne, ne abbiamo così pochi...
- Per un uomo come lui.
- Che cosa vuol dire?

---

<sup>395</sup> Sirtori 2006, 394.

<sup>396</sup> Tellini 2004, XCVII.

<sup>397</sup> Tellini 2004, XCVI.

<sup>398</sup> Cfr Tellini 2004, XCVII.

<sup>399</sup> Tellini 2004, XCVIII.

<sup>400</sup> Tellini 2004, pp. C-CI.

<sup>401</sup> Cfr Tellini 2004, XCIX.

- Vuol dire...
- Taci sciocca, che ne sai?
- Ognuna di noi cercherà nel fondo della sua anima, la cosa... La cosa più leggera. E se da tutte saprete forse la stessa cosa, perdonateci noi siamo così escluse... i signori uomini possono appostarsi sopra un piedistallo, col loro ingegno, colla loro scaltrezza, col loro denaro, a noi solamente la bellezza può dare un piccolo privilegio.  
La politica non ammette una sola pennellata del nostro colore sul suo quadro, la religione ci ammette solo per cornice.
- Non possiamo celebrare.
- La scienza non ci appresta alcuna fiducia... l'arte... se non è quella del canto...  
I signor uomini ci riserbano che facciamo scienza sì e no d'un po' d'amore, che loro ci chiedono come passatempo. PP. 169 – 170
- Mia cara quella volta però tu fosti della più infernale cattiveria.
- Non concedere all'uomo che muore per noi di potere almeno morire col nostro bacio sulle labbra!
- [...] Vedete signor Perelà, tutte queste mie buone amiche nella foga di concedersi a tutti non si serbano un istante per studiare i loro piani, e rimangono quasi sempre avviliti, disgustate, vittime della brutalità degli uomini. Bisogna invece che essi rimangano vittime del nostro capriccio. La loro vita si può esplicare sui più svariati campi d'azione dove possono liberamente esercitare ogni loro attività, noi, ci ànno ristrette in un unico campo, benissimo, e noi li aspetteremo su quello. [...] E tutta la nostra scaltrezza impieghiamola a questo uso. Che cosa m'importa a me che gli uomini che mi vengono dinanzi sieno esperti di politica, di medicina, di commercio, di letteratura, di scienza, quando sono assolutamente inesperti nella mia scienza. Essi sono assolutamente impreparati, io gli vincerò sempre. [...] Io godo tanto di vedermeli ballonzolare attorno così accesi! Essi illuminano grottescamente l'oscurità di questa vita monotona.  
(pp. 171-172)

L'incontro solenne organizzato dal monarca con le dame più in vista della città permette una piena messa in evidenza della convenzionalità dei rapporti e delle norme imposte, in un susseguirsi di quadri femminili narrati in prima persona dalle dame come confessioni, tra battute e pettegolezzi da salotto borghese; perché esse possono, con questo non giudicante ascoltatore, profilare ed esprimere le proprie differentissime personalità escluse ed intenzionalmente appiattite dal mondo d'azione maschile: il mondo psicologico femminile sommerso nella società viene qui palesemente manifestato allo straniero che, in silenzio, assiste, perché nulla conosce e nulla può giudicare.

È da notificare, come Matilde Dillon Wanke afferma, che nei tragici drammi amorosi di alcune storie delle dame si nasconde una parodia della poesia crepuscolare recente e coeva<sup>402</sup>, mentre l'audacia erotica di certe confessioni rimandi con ironia ai coevi romanzi d'appendice<sup>403</sup>. Il catalogo delle confessioni femminili contiene anche allusioni erotiche maliziose talvolta ben spiccate e, come la critica sostiene, ben si nota quanto questi personaggi abbiano una caratterizzazione psicologica e caratteriale molto più definita, autonoma ed approfondita rispetto ad altri personaggi "astratti" che si confanno perfettamente alle convenzioni sociali repute consone ed ufficiali: Palazzeschi quindi riscatta le dame conferendo loro una certa dignità esistenziale nei loro drammi, desideri, talenti, nell'arte della seduzione.

Lo stesso trattamento sarà riservato, ad esempio, al personaggio del pazzo volontario e al domestico Alloro: anch'essi avranno un più largo spazio nel romanzo e un certo campo d'azione, un ruolo meglio definito (Alloro anzi compie un'azione fondamentale per l'evolversi della storia e del destino di Perelà):

---

<sup>402</sup> Cfr Wanke 2006, 50.

<sup>403</sup> Wanke 2006, 48.

si tratta di personaggi sofferenti, diversi, esclusi, che desiderano “di più”, che desiderano riscattarsi, elevarsi e scrollarsi di dosso le ridicole pesantezze che li circondano.

Perelà non giudica perché conosce il mondo solo per apprendimenti teorici<sup>404</sup> ottenuti dagli enigmatici personaggi delle tre “nutrici” che parlarono della realtà e di filosofia mentre la gestazione dell’uomo di fumo avviene dentro al camino. Lui stesso spiega tale fenomeno alle autorità nei luoghi iniziali del romanzo generando un vespaio di congetture ed osservazioni sulla singolare stranezza del forestiero; si giunge persino all’assegnazione di un nome, una volta accuratamente discussa e definita la sua origine entro esilaranti canoni, che vogliono dimostrarsi del tutto “normali” appunto, per poter così definire e controllare questo soffio di novità straordinaria giunto nel regno:

- Sicuro à tre madri, cosa c’è di strano, è un uomo strano, è strano in tutto, cosa c’è di strano!
  - Pena! Rete! Lama! Pena! Rete! Lama! Pe... Re... La...
  - Chiamiamolo Perelà!
  - Chiamiamolo Perelà.
  - Ma no Perelà, cosa vuol dire Perelà?
  - Ci fu un re che si chiamava Gola, cosa vuol dire Gola? Si può chiamare lui Perelà.
  - Ma dunque spiegateci, spiegateci, per amor del cielo, cosa dobbiamo raccontare al Re?
  - Dove io restai fino a stamane, non era già il seno di una qualunque madre, era la sommità di un camino.
- (p. 147)

Pena, Rete e Lama, le tre nutrici, ci catapultano, riporta Luigi Baldacci sull’articolo di *Belfagor* (marzo 1956) in un «quadro di gusto simbolistico-pascoliano», con la cenere, il camino, le tre poltrone vuote e un grosso libro chiuso sul pavimento quando Perelà esce dal camino (il suo utero protettivo): un legame con le primitive poesie palazzeschiane, dove simboli e allegorie ricoprono un ruolo importante e dove gli interni crepuscolari e stregati<sup>405</sup> vedono la presenza di vecchie centenarie.

Si apporta qui un collegamento con l’influsso simbolista sulla lirica prefuturista di Marinetti<sup>406</sup>, intellettuale mediatore tra la cultura italiana e quella francese (quest’ultima fautrice del «vers-librisme»), come si evince dal sistema marinettiano di corrispondenze e metafore poetiche nuove e di visionarietà fantasiosa atto a scardinare le espressioni poetiche tradizionali, in allineamento alla velocizzazione della conoscenza che sta vivendo l’evoluzione del mondo moderno contemporaneo (ciò naturalmente preannuncia le suggestioni future del duce del Futurismo). Marinetti cerca di individuare in queste aspirazioni nuovi metodi più efficaci per esprimere, anche tramite il linguaggio e la forma, il proprio rapporto con la realtà. Il personaggio della folla presente in Marinetti pre-futurista (nella tragedia satirica *Re Baldoria* analizzata nel saggio di Luca Bani) possiede caratteristiche ravvisabili anche nel mondo di Perelà quale sintomo per eccellenza di modernità: potere di oppressione sociale contro l’espressione individuale soprattutto e sentimenti di massa condivisi che si scagliano contro l’extra-ordinario raggiungendo forme di esagerazione grottesca. Gli elementi che rendono la folla una grottesca caricatura di sé stessa sono ravvisabili nelle caratteristiche connotative dei personaggi; nelle descrizioni di luoghi, situazioni e personaggi in tutto il romanzo; negli effetti, che determinano l’evolversi del racconto, generati proprio dalle reazioni dell’opinione pubblica nei confronti del nuovo arrivato Perelà. Ciò, unito alle caratteristiche stilistiche di una scrittura fortemente mimetica e dialogica come quella di questo secondo romanzo palazzeschiano, determina una originale «enfasi grottesca» di fragoroso effetto

---

<sup>404</sup> Cfr Tellini 2004, XCV.

<sup>405</sup> Baldacci 2004, XXXIII.

<sup>406</sup> Bani 2006, pp. 356 e ss.

comico<sup>407</sup> dove si evince chiaramente come lo stesso autore si stia divertendo nel gioco di intrecci di voci e istituzioni sociali, di rovesciamento parodico di convinzioni, antinomie, ragionevolezza, sentimenti, principi, ordinamenti. Ad esempio pure Marinetti, come annota sempre Luca Bani<sup>408</sup>, attraverso il parodico grottesco (accumulo, sfrenata fantasia metaforica, insufficienza linguistica ad esprimere il caos dominante) mira in modo esplicito a suscitare sia timore che ilarità nel lettore, puntualizzando la funzione del grottesco con le parole<sup>409</sup> di Mario Verdone: «è un passaggio dalla forma chiusa tradizionale all'irrazionale, anche dal sublime al ridicolo e dall'estasi beata al sogghigno, dalla immagine solare di Ettore a quella piena di ombre di Tersite, dal versetto umile del giullare di Dio alle pagine sovraccariche di Rabelais».

La conoscenza posseduta da Perelà dei soli nomi delle cose e non del loro referente della realtà riconduce all'idea di una «conoscenza primitiva»<sup>410</sup> e magica, che evoca una sensazione di visionarietà grottesca. Egli quindi non può giudicare ciò che si trova di fronte; ed è per questo motivo che non interviene ma osserva meravigliato il mondo in cui si trova presentato dalla comunità attraverso il modo di vedere e di conoscere della comunità stessa. Ad esempio, egli non sa cosa sia la guerra e l'immagine che ha di essa si rivela assai diversa dalla realtà. Si genera così un effetto umoristicamente straniante per l'accostamento senza soluzione di continuità dello scambio dialogico al cosiddetto “discorso diretto libero” che si capisce essere un monologo interiore del protagonista: in questo discorso diretto libero giustapposto Perelà sta riflettendo sulle contraddizioni della realtà “reale” rispetto a quella astratta, immaginata; non sa poi cosa sia l'amore perché se l'era immaginato più bello, mentre invece un episodio avvenuto nella società – affidato a un coro di voci di folla che grottescamente commenta l'accaduto sdrammatizzando nel riso la tragicità – procura, allo stesso modo del concetto della guerra, l'impossibilità di Perelà di comprendere i drammatici (e deludenti) risvolti umani di sentimenti e concetti. Concetti che per lui valevano in termini di purezza e leggerezza, lontani dal crudo realismo umano.

- Voi siete un uomo vero?
- Naturalmente.
- Sapreste dirmi chi è quell'uomo là? È un uomo anche lui?
- Ma si capisce, è un soldato. Egli è pronto per la guerra!
- La guerra!
- Non vedete come è ben guernito di ferro, di piombo e di acciaio? È un soldato, si capisce.
- La guerra! Piombo... ferro... acciaio... ma non sono queste cose molto pesanti?
- Naturalmente. Non si può mica farsi sul nemico con dei confetti. Ma voi cosa siete?
- Io sono... un... molto leggero, sì, un uomo molto leggero.
- Che tipo strano!

Quante volte io ò sentito questo nome: guerra. Pena, Rete, Lama leggevano sempre di guerra, ed io mi ero figurato che gli uomini andassero nudi alla guerra, e che si facessero leggeri, che i loro passi fossero agili, silenziosi, come quelli di un leopardo; lanci furtivi, volute serpentine per insinuarsi, per nascondersi, per sottrarsi; ed io li vedevi carpire ali ad uccelli per usarli come strumenti. Piombo... acciaio... ferro... Ma non cadono essi schiacciati sotto il peso dei loro arnesi? Come possono velocemente inseguire il nemico, e inseguiti come possono velocemente fuggire?

---

<sup>407</sup> Marcon 2006, 113.

<sup>408</sup> Bani, 2006, 362.

<sup>409</sup> Bani 2006, 363, citate da *Il problema del grottesco nel teatro europeo*, nell'opera collettiva *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di Enzo Scrivano, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1985, pp. 99-107.

<sup>410</sup> Tellini 2004, XCV.

Io vedevo dei campi tutti bollati di sangue vermiglio, come se quegli uomini se ne fossero liberati per correre più leggeri a gridare la loro vittoria!

Ora io vedo la guerra come un'enorme minestra grigia, scodellata con stridulo crocrolo sciulo frastuono, e rimastali... immangiabile.

(pp. 141-142)

- Gente! Gente!
- Signore! Signore!
- Signore! Correte! [...]
- Vedete, vedete questo pozzo? Affacciatevi, guardate. Si sono or ora calate laggiù due fanciulle e non è possibile tirarle fuori.
- A quest'ora saranno morte!
- Aiutateci signore!
- Dicono che questo pozzo non abbia fondo!
- Come erano belle!
- I loro occhi sembravano quattro stelle del cielo!
- Avevano i ricci neri come anelli d'ebano!
- Le loro bocche sembravano due cofani di corallo pieni di perle!
- Erano nate per salutar l'aurora!
- Per amore! Per amore!
- Si sono volute uccidere!
- Tutte e due erano invaghite di uno stesso uomo!
- Fino alla perdizione!
- Egli è là che piange e si rotola sulla terra, sua madre lo tiene, altrimenti si sarebbe già calato nel pozzo! [...]
- E perché si sono gettate nel pozzo?
- Bella, perché erano infelici. Come poteva egli con un cuore solo corrispondere a due cuori così ardenti?
- E allora una sola doveva gettarsi nel pozzo.
- Tacete, cosa sapete voi?
- Chi siete?
- Una sola! Bel tipo!
- Mandatelo via, fatelo andar via!
- Non vedete che uomo buffo?
- Non dev'essere mica un uomo sapete.
- Che cosa dev'essere?
- È un poco di buono, ecco cos'è!
- È un nuvolone venuto basso basso.
- Un nuvolone! À una cappa di piombo!
- Non è un uomo, non è un uomo!
- Sì è un uomo, ma è vestito di pelle d'elefante.
- Guarda che belle scarpe!
- L'ha rubate, l'ha rubate in qualche posto!

L'amore! Quante volte io sentii salire fino a me questa parola. Amore. Io ricordo Pena, Rete, Lama, quando pronunziavano questa parola; le loro voci si facevano incerte, tremule, come se la parola dovesse elevarsi, come il muoversi dei piccoli uccelli nel nido, ai primi pruriti vitali, quando essi ancora inconsci intuiscono le loro ali e i loro voli. Amore. E io vedevo due creature bionde coperte di vesti leggere, rosee, guardarsi con un sorriso candido, in un'aureola di ali bianche, e le vedevo salire portate da una nube di rose...

Laggiù, nel fondo di quel pozzo oscuro... egli è là che si rotola sulla terra...

Io vedo ora una vecchia dalle carni verdi, grinzita, tutta avvolta in uno zendado nero, liso, divenuto turchiniccio col tempo, è inginocchiata, à in mano un pentolo oblungo di terra rossa, guardinga, torva, si volge, spia, che nessuno la colga mentre versa dell'acqua gialla in una fenditura nera del terreno.

(pp. 142-144)

L'uomo di fumo si delinea alla fine un «antieroe»<sup>411</sup>, come lo è Valentino Kore: entrambi non si adattano alle ordinarie norme della comunità e della gente comune, addirittura della vita umana stessa nel caso di Perelà; così, lo scrittore saltimbanco<sup>412</sup> fa il suo ingresso: legittimazione della diversità, sovversione delle categorie interpretative tradizionali (come la crisi della struttura e del personaggio del romanzo, della morale, della società); ad esempio, come già affermato, vediamo anche la scomparsa del paesaggio e del narratore onnisciente<sup>413</sup> che aveva fatto ritorno con Fogazzaro e D'Annunzio dopo la stagione verista.

#### 4.2.4. *Come tutto inizia e come tutto finisce*

Perelà giunge infatti miracolosamente nel fiabesco regno di re Torlindao, portandovi la propria innovativa esistenza: questa viene dapprima accolta con reazioni contrastanti, di meraviglia, di dubbio, di ammirazione, salutata con festosa sorpresa dall'opinione dei potenti quale dono del destino per la società. Ingrediente fondamentale l'opinione dei potenti, che influenza – e ne è influenzata – l'opinione pubblica. Perelà viene prima presentato alle autorità e ai rappresentanti delle cariche sociali all'interno di un viaggio conoscitivo dei luoghi più rappresentativi del regno, mentre poi verrà emarginato, cacciato perché da un certo momento incuterà timore per il potenziale eversivo della sua diversità. Una diversità che rischia di non apportare miglioramenti come ci si era illusi, bensì di affondare l'ordine stabilito dei potenti.

- Inoltre... silenzio! Inoltre, sua Maestà il Re nomina il signor Perelà terzo membro nella gravosa compilazione del nuovo Codice del nostro Paese.

(p. 162)

- Noi tutte siamo lusingate, non è vero mie care?
- Tanto!
- Tutte!
- Molto! [...]
- Siamo tanto lusingate di accogliere, signor Perelà...
- Un uomo come voi!
- Pensate che il re ci à invitate a ricevervi con tutto l'onore.
- Col massimo onore.
- Come da tanto tempo non si era fatto alla corte con alcuno.
- Il Re.

---

<sup>411</sup> Tellini, 2004, XCIII.

<sup>412</sup> Cfr Tellini 2004, XCII.

<sup>413</sup> Tellini 2004, XCVI.

- Sarete la gloria del suo regno.
  - La sola.
  - E ci à fatto dire che a ogni vostra richiesta noi non potremo rispondere: no.
  - Perché glie lo à detto? Ài fatto male, non si sa mai.
  - Ma voi sarete discreto n'è vero?
  - Oh! Discretissimo vedrai.
  - Sarà come gli parrà d'essere.
  - Noi ci rivoliamo fin d'ora alla vostra delicatezza.
  - Come potremo ottenere il suo interesse?
- (p. 165)

- Sapete che cosa dicono in anticamera?
  - Che cosa? Dicono che questa sarà l'ultima volta che lo potremo avere fra noi.
  - Perché? [...]
  - Perché deve ritirarsi per meditare il Codice.
  - Oh! Dio mio, non ci mancava che il Codice!
  - Ora che abbiamo un uomo tanto carino ce lo toglieranno per una delle loro solite stupidaggini.
  - Ma è importante sapete, è importante, è il nuovo Codice!
  - Glie lo àno affidato definitivamente?
  - Altro! Il Re e il ministro metteranno le loro firme sotto quella di Perelà, essi non potranno replicare sopra uno solo degli articoli ch'egli avrà dettato.
  - E come farà per mettersi al corrente?
  - Cosa vorrebbe dire?
  - In certe cose mi sembra così ingenuo...
  - Non è ingenuo sai, è che non à ancora preso la pratica della nostra vita.
  - Ingenuo! La pratica! Non vuole sprecare il suo fiato per voi ecco che cos'è.
  - Ed ora si ritira a studiare. Il Codice dovrà cominciarlo entro l'anno.
- (pp. 212-213).

- Ma il guaio è che lui non può amare, non senti, non dorme, non mangia, non fa nulla quel benedetto uomo.
  - È di fumo...
  - Ma come si fa ad essere così insensibile?
- (p. 213)

Dapprima quindi la diversità data da una provenienza lontana dalla Terra<sup>414</sup>, e quindi superiore, assicura i detentori del potere che l'uomo di fumo potrà giudicare in modo oggettivo ed imparziale le leggi e redigere il nuovo codice, come ben si legge dal solenne discorso pronunziato al popolo nel capitolo *Il Ballo*: Perelà è reputato sapiente, superiore, eccezionale, non soggiogato a opinioni ed interessi soggettivi come lo sono gli uomini per il quale il Codice è fatto; è l'uomo

- ... [...] su cui il fuoco è passato purificatore supremo a interrompere, ad annientare l'egoistico lavoro di tutti i sensi! [...] Non è egli la sublimazione del corpo e dello spirito umano? Non viene egli quasi a darci prova di altri destini, di altra vita, vita e destini, nei quali gli umani egoismi, gli umani traffici non àno più la loro parola? [...] Un'apposita commissione sarà nominata per accompagnare il signor Perelà dove egli crederà opportuno.

---

<sup>414</sup> Cfr Tellini, 2004, XCV.

(pp. 216-217)

Ancora l'elemento purificatore del fuoco, qui però dato in pasto all'opinione della folla che lo interpreta in base a ciò di cui essa stessa ha bisogno e che vuol vedere: un elemento messianico di salvezza irrazionale, esterna, diversa, assoluta, inviato dalla sorte per soccorrere la comunità, come si afferma sempre in questo discorso alla folla (seguito poi dai consueti pettegolezzi del popolo, ove non mancano voci controverse e giudizi dagli uni sugli altri influenzati da sentimenti personali, del tutto umani, positivi e negativi, come in scenette di commedia popolare). In realtà egli non è dotato di conoscenza esperienziale del mondo, e dunque non può giudicarlo: essendo appunto Perelà «puro»<sup>415</sup> dalle passioni che agitano e accecano gli uomini e le donne del regno fa apparire evidenti le insensatezze dei modi di vita preordinati e resi immutabili all'interno della società. Non può provare amore: non è sensibile ad esempio all'amore che gli riserva la Marchesa di Bellonda, innamorata dell'amore, né al prato dell'amore, uno dei luoghi visitati con la commissione, e sembra non capire queste manifestazioni dei sensi e del cuore.

Marchiato subito come eroe al suo arrivo, Perelà «di eroico non ha nulla»<sup>416</sup>: anzi, è e vuol essere il nulla: con lui, la società in crisi si mostra perciò ridicolamente pronta a tutto pur di uscire dal proprio nulla, fuggendo in un altro nulla, appigliandosi all'irrazionale, ad un fumo accolto come messia della salvezza e subito prontamente e con altrettanta intensità rovesciato in una sorte di condanna quando la sua azione e la sua natura non soddisfano più le illusioni sociali. Secondo Fausto Curi<sup>417</sup> il ceto dominante si illude che la leggerezza simboleggiata da Perelà (che credo, fuori d'allegoria, possa significare superficialità o mancanza di volontà e d'impegno, probabilmente, a causa di amara disillusione nei confronti della contemporaneità e della storia umana) possa modificare la legge a vantaggio dei potenti: quindi la accoglie benevolmente, salvo poi sentirsi minacciato a causa della carica eversiva che tutto d'un tratto la straordinarietà viene a rappresentare. Perelà verrà infatti accusato<sup>418</sup>, senza aver mai agito in alcun senso contro il popolo che l'aveva inizialmente accolto ed osannato, di «propaganda auto-incendiaria» a causa del suicidio del maggiordomo di corte, bramoso di imitarlo e divenire come lui, «diverso» e quindi superiore, e di aver in questo modo diffuso una trasgressiva idea di diversità mediante la propria presenza; ma si tratta questo di un concetto di critica espresso in un momento in cui si valutava Palazzeschi come simbolo di tutte le avanguardie<sup>419</sup>.

L'uomo di fumo sarà accusato di aver suscitato la pazzia di Alloro che ammirava in modo eccessivo la straordinaria natura di Perelà, servendolo e riverendolo.

- Io non sono che un umile e fedele servitore della reggia, Alloro, il più vecchio cameriere delle stanze del Re. io ò veduto qui ed amato tanti Re, ed ò gioito per il loro splendore, ed ò pianto per la loro uccisione. Ma oggi quando ò sentito parlare di voi, e quando poi vi ò visto, ò avuto la visione di un nuovo Re, più grande e più bello di tutti gli altri. Ma è vero signore che voi siete proprio di fumo?
- Sì.
- Come poteste voi rimanere sul fuoco senza bruciarvi? Come poteste giungere a questo? La mia piccola mente non arriva a tanto prodigio. Permettetemi signore ch'io vi baci la mano. Consideratemi come il più umile e il più devoto vostro servitore, e qualunque cosa possa fare per voi ricordatevi che mi farete felice solo se mi comanderete, se mi dimostrerete la vostra altissima benevolenza.

---

<sup>415</sup> Tellini 2004, CIV.

<sup>416</sup> Tellini 2004, CIII.

<sup>417</sup> Baldacci, 2004, XXXIX.

<sup>418</sup> Cfr Tellini 2004, CII.

<sup>419</sup> Baldacci 2004, XXXIV.



(pp. 161-162)

Poi il fuoco prenderà un ruolo totalmente opposto alla purificazione (quella purificazione interiore che agisce in Valentino e in Palazzeschi all'altezza del primo romanzo): qui è rovina, rovesciamento catastrofico. L'aspirazione di Alloro, di un uomo comune, a divenire come la celebrità ammirata dalla società, una celebrità che fuoriesce dai canoni nella "normalità", finisce per essergli fatale. E la colpa ricade, dopo svariate congetture passate di bocca in bocca, per mano della stessa folla che gli aveva conferito inizialmente la celebrità, su Perelà.

Compare nel capitolo della morte di Alloro la scrittura di un narratore tradizionale, il quale riporta come Perelà abbia reagito con calma e serenità alla vista del cadavere bruciato, commentando con le semplici parole «voleva divenir leggero»: da questo momento in poi la sua incapacità di condividere i sentimenti dell'umanità, la sua indifferenza, il suo distacco dalla realtà umana non verranno più interpretati dalla comunità come indice di superiorità ma come qualcosa di spaventoso e minaccioso per la comunità stessa, influenzabile nell'emulazione di esempi "negativi". Il giorno del funerale, la figlia del carbonizzato Alloro non viene nemmeno condotta tra le strade della città fino al cimitero ma

pietosamente trattenuta alla reggia, anche perché essa non mettesse sottosopra tutta la città col suo disperato dolore.

(p. 298)

La redazione del Codice da parte di una alterità superiore (che può rappresentare rivoluzione e miglioramento della società) da parte della figura del purificato dal fuoco cui aspirava il popolo non avviene. Il desiderio di cambiamento implode in sé stesso; il mito dell'uomo di fumo viene sfatato e condotto alla capitolazione, con tanto di consiglio di stato, processo e umiliante vilipendio pubblico del corpo di Perelà, un essere che può difendersi per via dell'eccessiva leggerezza fisica che gli si ritorce contro (sta facendo ritorno alla città dopo esserne uscito durante il consiglio di stato). La sorte dell'uomo di fumo si ribalta repentinamente, vittima di rovesciamenti e rinnegamenti di opinioni, di timori e osservazioni basate su pareri personali espressi proprio da coloro che prima lo avevano condotto al vertice con grande adulazione in nome di un cambiamento agognato. Si riporta uno stralcio di dialogo dal capitolo *Il Consiglio di Stato*, elidendo variazioni ripetitive di battute e concetti:

- Lui si crede di essere tanto in alto perché deve pubblicare un libro che non esce mai.
- Caro Pilone (il filosofo) la vostra grandezza sta tutta nel vostro disprezzo.
- Naturalmente.
- [...] Che uomo irragionevole!
- La sua presenza nel consiglio è perfettamente inutile ormai, si sa benissimo quello che Pilone dirà: "imbecilli, imbecille" a seconda dei casi.
- Ma via Pilone, voi passate per l'uomo più dotto della terra e non sapete che dire che imbecille!
- Ma se è mezzo analfabeta?
- Insomma che cosa ne dite?
- Sbrigatevela. [...] Io dico che il nostro tempo è assai male speso.
- Ma noi gli abbiamo affidato il Codice per Dio! [...]
- Bene, gli si leva, non gli si fa scrivere.
- Ma gli è stato affidato pubblicamente, con reale decreto!
- E gli si leva pubblicamente, con reale decreto!
- E l'opinione pubblica?
- Al diavolo!

- Ma chi fu quell'idiota che parlò per il primo di codice!
- Il Re!
- Che ne sa lui, cosa c'entra lui?
- Fece per scaricarsi il peso dalle spalle, non l'avete capito?
- L'uomo di fumo credeva gli fosse stato mandato apposta chi sa da quale pianeta!
- [...] Non avevate pensato che quell'uomo riformando il codice poteva fare un articolo per esempio nel quale si dicesse che solamente gli uomini di fumo possono regnare? non ci avevate pensato a questo?
- È enorme!
- Che gravità!
- Gesù mio!
- Ma perché fummo così sciocchi?
- [...] Al primo venuto!
- Chi sa chi è!
- Senza sapere nemmeno se era un uomo o no.
- [...] Ma scusate, ma scusate, e quando anche lui avesse scritto tutti gli articoli di questo mondo, noi abbiamo paura di lui, di un signore di fumo? Con due biscottini lo mandiamo a gambe levate anche dopo avere scritto duemila codici!
- [...] Ma se fosse davvero un mandato?
- Di chi?
- Di dove?
- Non saprei...
- Dall'inferno!
- E perché no?
- Dal diavolo volete dire?
- E perché no?
- E al diavolo lo rimanderemo!
- [...] Ma naturalmente, tutto nero a quel modo!
- Ora capisco.
- Di dove volete che venga un uomo tutto nero a quel modo, se non viene dall'inferno? Ci scommetterei.
- E lo dite con tanta indifferenza?
- Gesù mio!
- E se fosse mandato da Dio?
- Impossibile!
- [...] E' vero, è vero, non è mica tanto prudente sapete mettersi tanto in ruzza col diavolo.
- Per amor di Dio!
- Bisogna allontanarlo bonariamente.
- No! Ma che! [...] Sveleremo tutto!
- Diremo quello che è.
- À ucciso!
- Benissimo! [...]
- Ci vuole un processo! [...]
- Il processo del figlio del diavolo!
- No, senza dire che è figlio del diavolo, non bisogna dirlo!
- Bisogna fingere, di non essercene accorti!
- Il processo come a un malfattore qualunque, troveremo il modo.
- Voleva bruciarci tutti!
- À fatto fuoco sotto la reggia!

- Incendiario!
  - Omicida!
  - Vile!
  - Deve finire da vile!
  - À ingannato l'opinione pubblica!
  - È enorme!
  - Si è burlato di tutti!
  - Si è burlato di noi!
  - À ucciso!
  - Incendiario!
  - Morte!
  - Morte!
  - Morte!
  - Imbecilli!
  - Ma Pilone...
- (pp. 288-294)

Lo stile del processo non si differenzia molto dal buffonesco consiglio di stato, dopo l'intervallo meditativo dei capitoli *Perché* e *L'indisposizione di Perelà*.

La «parodia del dannunzianesimo»<sup>420</sup> di *riflessi* è opera di un cuore coraggioso che vuole ridere, muoversi in libertà (scrivere in libertà); e dopo ciò la proposta dell'avanguardia attira Palazzeschi nella definizione di questa nuova aspirazione. Lo scrittore però non vuol affatto operare la rivoluzione che il Futurismo si propone: si porta solo a distruggere e contestare all'interno delle movenze del Futurismo, ma la propria nuova visione del mondo Palazzeschi se la costruirà poi da sé<sup>421</sup>: è per questo che il romanzo di Perelà intende ridicolizzare sia il dannunzianesimo che il Futurismo<sup>422</sup> mostrando il fallimento dell'attesa di una forza superomistica, pur utilizzando lo strumento futurista dell'irrisione. E in *Due imperi... mancati* (1920) lo schieramento antifuturista ed antifascista contro la violenza sarà annunciato in maniera diretta.

Nel paragrafo su Nietzsche, si riporta che il filosofo è guardato innanzitutto come ispirazione per il rapporto con sé stesso, in quanto Palazzeschi ha saputo liberarsi da un trauma infantile che lo aveva duramente colpito<sup>423</sup> andando incontro al proprio dolore per superarlo e liberarsene: nella *Gaia scienza*, Nietzsche sancisce proprio che la raggiunta libertà è non provare più vergogna davanti a se stessi<sup>424</sup>; in *Così parlò Zarathustra*, si legge il passo «Voglio intorno a me dei folletti, perché io son coraggioso. Il coraggio che scaccia i fantasmi si crea dei folletti: il coraggio vuol ridere»<sup>425</sup>. Ma Palazzeschi non ubbidisce alla religione del superuomo che tutto stravolge dell'ordine prestabilito<sup>426</sup>: si limita alla protesta, all'espressione di un giudizio sociale, ma non in modo troppo diretto. Perelà stesso, col proprio innovativo statuto esistenziale, mostra il vuoto interno che soggiace alle belle parole e alle belle apparenze, lui che quasi non profferisce parola<sup>427</sup>. «Nulla» e «leggerezza» sono i termini che lo connotano e che escono dalle sue labbra di fumo. La sua leggerezza infatti è una forma di conoscenza e

---

<sup>420</sup> Baldacci 2004, XXXV.

<sup>421</sup> Ved. *Il rapporto con Marinetti*.

<sup>422</sup> Cfr Tellini 2004, v.1, CIV.

<sup>423</sup> Ved. *La personalità di Palazzeschi*.

<sup>424</sup> Tellini 2004, LXX.

<sup>425</sup> Tellini 2004, XCII.

<sup>426</sup> Cfr Tellini 2004, XCII.

<sup>427</sup> Tellini 2004, XCV.

di interpretazione del mondo, non un superomismo<sup>428</sup> o una superiorità sovrumana, come si era creduto nella comunità (specialmente da parte di Alloro e della dama innamoratasi di Perelà).

Alla fine della capitolazione (la caduta dal vertice della gloria ai bassifondi della condanna sociale), l'uomo di fumo si chiede mestamente come possa essere il comportamento umano così contraddittorio<sup>429</sup>, malevolo, appesantito da rigidi schemi mentali che non accettano qualcosa che ne esuli. Si viene a domandare anche perché nessuno si prenda la briga di spiegargli le sue colpe: lui si era sempre limitato a dire la verità, ciò che pensava, ciò che è; ad Alloro non poteva aver detto nulla sull'origine della propria natura di fumo perché nemmeno lui stesso ne conosceva, né ne conosce, la causa.

Finisce per riconoscere ed accettare la propria condanna come strumento di «conservazione»<sup>430</sup> brandito dalla collettività in cui egli stesso aveva portato la minaccia di un vento (o di un fumo) di cambiamento.

Io sono sotto questo camino e guardo su, in alto, quel piccolo tondo azzurro, esso mi appartiene. In questo tramonto, lascio le mie ultime volontà. I miei piedi sono uniti, le mie scarpe posano come quella mattina quando faticosamente discesi fino ad esse, ed io le lascio così... come le avevano preparate loro. Pena! Rete! Lama! Voi mi daste queste scarpe perché io camminassi sulla terra è vero? Forse io dovevo camminare fino a che esse non fossero state tutte consumate. Se mi avessero sempre portato come oggi io potrei lasciare un vecchio paio di scarpe rotte quaggiù, ma siccome sempre mi fecero camminare in vettura, sono ancora in buono stato, sono ancora belle, lucide, e il loro suolo non è punto consumato. È la sola cosa ch'io possiedo e ve le lascio, o uomini, queste mi legarono a voi, voi sarete ora persuasi che io non valevo un gran che, valevo questo paio di scarpe. Mi chiamaste coi nomi più belli, mi strisciaste i vostri inchini più profondi, mi adoraste come una reliquia, poi vi siete accorti che cosa io valevo e mi disprezzaste, mi calpestate come un rettile, mi ingiuriaste, e mi voleste per sempre lontano da voi, per dimenticarvi sempre di me. Voleste tante cose da me, che io vi dettassi il Codice, eccolo, questo solo può essere il Codice ch'io vi lascio, esso custodiva sulla terra la mia sola virtù. In questo tramonto una piccola nube grigia in forma di uomo, le nubi àno tante forme, volerà su su, traverserà l'orizzonte verso il sole, nessuno la scorgerà, forse una povera donna, ed avrà per me un ultimo singhiozzo. A lei il mio ultimo pensiero, a lei che neppure capì quello che io ero solamente: leggero leggero leggero leggero.

(p. 349-350)

### 4.3. “*La Piramide*”

La prima pubblicazione risale al 1926 e appare priva di una sezione ulteriore che era stata pensata come autonoma dall'autore ma non realizzata compiutamente per la stampa<sup>431</sup>. Palazzeschi, nel frontespizio del volume definisce l'opera come «scherzo di cattivo genere e fuori di luogo»<sup>432</sup> dichiaratamente per prendere le distanze dal contenuto anacronistico del testo. Qui l'autore attesta inoltre la datazione compositiva 1912-1914<sup>433</sup>, ma probabilmente<sup>434</sup> il terzo capitolo venne aggiunto o riscritto nel 1926.

---

<sup>428</sup> Cfr Tellini 2004, CII.

<sup>429</sup> Tellini 2004, CII.

<sup>430</sup> Tellini 2004, CIV.

<sup>431</sup> Cfr Palazzeschi 1958.

<sup>432</sup> Baldacci 2004, XLIII.

<sup>433</sup> Problematiche di datazione scaturiscono per talune opere di dubbia cronologia a causa dei mutamenti di programma dello scrittore, il quale non aderisce mai totalmente a una scuola culturale: *La Piramide* e *L'Interrogatorio della Contessa Maria*

### 4.3.1. *Un nuovo ed irrisorio anti-romanzo*

Dopo l'avventura «surreale»<sup>435</sup> di Perelà l'autore torna qui alla narrazione in prima persona: si incontra un riversarsi di soliloqui (più che monologhi, forse) in prima persona sul significato della propria esistenza condotti da parte di un giovane aristocratico – e non meglio precisato – narratore. Si ha dunque a che fare con un testo dove il “protagonista” si rapporta direttamente e in prima persona con ciò che lo attornia, in un intento di dialogo coi propri lettori; la carica parodica investe anche qui, come nelle analisi del testo effettuate in precedenza, le reazioni del soggetto e il significato datogli dallo stesso io protagonista.

Emerge in ogni caso pure in quest'opera ciò che per Palazzeschi è l'assunto della sua letteratura (poesie, romanzi, novelle, scritti), pur con propri percorsi interiori, suo malgrado<sup>436</sup>: una porta sul reale per sviscerarne e metterne a nudo la potenza. Non solo della realtà ma anche di sé, della propria identità. Per la prima volta nella propria carriera nell'ambito del romanzo<sup>437</sup> l'autore porta alla luce l'individualità del soggetto narrante<sup>438</sup>; ma non si tratta né di una confessione né di un'autoanalisi come in *:riflessi*<sup>439</sup>, perché l'autore comunque non ama confessarsi apertamente<sup>440</sup> e dichiaratamente, e nemmeno di una narrazione con intento pedagogico: la «trasgressività umoristica»<sup>441</sup> di Palazzeschi, in questa cronaca confessoria, emerge con tutta la sua forza di meccanismo di «disillusione»<sup>442</sup> sulla realtà.

Il diritto, quindi, rivendicato della verità, della sua manifestazione e ricerca; ma, come afferma Tellini «animata dalla carica oltraggiosa della risata»<sup>443</sup>. Una tensione all'infrazione trasgressiva delle convenienze che nell'autore viene sostenuta ed incoraggiata anche dalle avanguardie storiche correnti. Diritto di essere diversi<sup>444</sup>, di poter scavare nel proprio intimo, infrangere obblighi e divieti, assecondare

---

sono i romanzi che offrono maggiori problemi di datazione. L'autore compie una svolta programmatica dal primo periodo per così dire futuristico (*Incendiario* e *Il Codice di Perelà*) per approdare a *Stampe dell'Ottocento*, *Sorelle Materassi* e *Il Palio dei Buffi*, dove ogni legame con il movimento d'avanguardia viene decisamente meno. Sul foglio di guardia della *Piramide*, come annota Baldacci, Palazzeschi comunica che le novelle del *Re bello* erano già state composte tra il *Codice di Perelà* e il 1914 così come *L'interrogatorio della Contessa Maria*, *La Piramide* e altri testi mai pubblicati. Nella *Premessa alle Opere Giovanili*, A. Mondadori Editore, Officine Grafiche Veronesi, 1958 l'autore precisa infatti che il romanzo *La Piramide* era stato composto tra 1912 e 1914 e che in progetto vi era una sezione intitolata *La Sfinge* rimasta però incompleta a causa del servizio militare intrapreso. Luigi Baldacci però, in *Uno scrittore in libertà*, ammette che nel 1988 concordava con Bugatti per quanto riguardava l'*Interrogatorio*, e cioè che esso fosse stato scritto intorno agli anni dell'edizione de *La Piramide* (1926) a causa di alcuni indizi stilistici (fiorentinismi cozzanti con il registro aulico per creare straniamento, vitalismo, esagerazione della tematica omosessuale, soprattutto ne *La Piramide* – seppur non in modo esplicito – che non appaiono in altre opere, e altri indizi di linguistica storica individuati da Baldacci) e non con quanto afferma Palazzeschi stesso nel foglio di guardia de *La Piramide*. Infine, Baldacci riporta che gli scambi epistolari tra Palazzeschi, Soffici e Papini del 1913 mostrano che Palazzeschi stava lavorando, a Napoli, a un romanzo identificabile con *La Piramide*: anche Spagnoletti, dice Baldacci, concorda che i primi due capitoli dei tre del romanzo in questione furono scritti negli anni 1912-1914 e con una successiva ripresa dopo la guerra (cfr Baldacci 2004, pp. XXVII-XXX).

<sup>434</sup> Marchi 2006, 134.

<sup>435</sup> Tellini 2004, CV.

<sup>436</sup> Tellini 2006, 23. Perché un bisogno più che una idealità: «tanto il tono risulta ilare e scanzonato, tanto la materia è seria. Mai, come qui, Palazzeschi ha toccato il nervo scoperto del proprio destino di poeta, che si riconosce tale solo a patto di auto deridersi. Si direbbe che senta la necessità e il bisogno, piuttosto che il desiderio o la gioia di scrivere».

<sup>437</sup> Cfr Tellini 2004, LXXXII.

<sup>438</sup> In prima persona, senza la doppia finzione narrativa del romanzo epistolare.

<sup>439</sup> Tellini 2004, CVIII.

<sup>440</sup> Cfr Tellini 2004, CV.

<sup>441</sup> Tellini 2004, CXIII.

<sup>442</sup> Tellini 2004, CXIII.

<sup>443</sup> Cfr Tellini 2006, 20.

<sup>444</sup> Cfr Tellini 2006, 20.

gli impulsi vitali, bruciare come l'incendiario: elementi di collegamento questi per le espressioni grottesche, trasgressive, divertite, confessorie, liberatorie che si manifestano in varie modalità e aspirazioni, non solo nei primi tre romanzi affrontati, in Palazzeschi.

Sperimentalismo narrativo prima della grande guerra che si sfoga, come sostiene Tellini nel suddetto saggio, con un'ironia che «diventa autoironia e veste i panni di un'irridente, parodizzata educazione sentimentale, proposta da un clown che, tra ghiribizzi, lazzi, frizzi, fumisterie, riesce a trarre da una condizione di desolata e perplessa solitudine, succhi vitalissimi e godibili»: definizione calzante ed efficace di cosa siano (o possano essere) questi tre capitoli del terzo romanzo palazzeschi, correlati<sup>445</sup> nei seguenti paragrafi inevitabilmente sia al percorso dei romanzi precedenti che, in accenno, a quello che è il romanzo apertamente e dichiaratamente confessorio, postumo (dunque non licenziato per le stampe dall'autore) dell'*Interrogatorio della Contessa Maria*<sup>446</sup>. Resta in ogni caso un'opera frutto di un tormento<sup>447</sup> interiore, affrontato con la consueta tecnica dell'irrisione parodica e fantasiosa per superarlo.

Si affronta difatti la tematica dell'omosessualità, presente specialmente nel secondo capitolo dell'opera dove, sotto i travestimenti strategici della finzione e del ricordo<sup>448</sup> all'interno dell'atto di comunicazione della scrittura, vengono sbandierate esperienze reali: esperienze che han colmato di felicità e di pienezza il narratore, coinvolgendo il lettore «e rendendolo complice divertito circa un avvenuto e del tutto legittimo contatto con il reale»<sup>449</sup>. È tematica sempre latente nelle opere di Palazzeschi (anche ne *Il Codice di Perelà*, ad esempio<sup>450</sup>) e lenita dalle successive riscritture delle proprie opere in una tensione auto-censoria continua. Con Giorgio Marcon si osserva ad esempio che il dialogo-conflitto del secondo capitolo con Cecco e Pietro, due dei tanti sdoppiamenti del protagonista in seguito affrontati, fa emergere una «mimica gestuale»<sup>451</sup> e una rete dialogica di interiezioni con riferimenti sessuali improntati, ovviamente, a suscitare una complice comicità con il pubblico dell'opera. Per Baldacci in questo romanzo, e anche nel successivo *Interrogatorio della Contessa Maria*, la tematica omoerotica, prima non

---

<sup>445</sup> Le citazioni riportate dal testo sono tratte dal romanzo *La Piramide* contenuto in G. T., *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, Mondadori, Milano, 2004.

<sup>446</sup> Comunque commentato in breve nella sezione *Gli altri romanzi*.

<sup>447</sup> Cfr Tellini 2004, CXIV.

<sup>448</sup> Si porta all'attenzione, come riferisce Marchi a p. 139 del saggio *Cifre del comico* citato, che il «Palazzeschi stesso del tempo di Perelà, facendo del travolgente e ignifero Marinetti un confidente per così dire fuori della partita, lo informa, a voce e per lettera [precisa Marchi che si tratta della lettera dell'aprile 1911 in FILIPPO TOMMASO MARINETTI-ALDO PALAZZESCHI, *Carteggio con un'Appendice di altre lettere a Palazzeschi*, a cura di Paolo Prestigiacomo, presentazione di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1978, p. 45], di amori omosessuali fisicamente incontrati»: un segreto, dunque, non ormai più segreto per sé stesso e che vorrebbe avere il coraggio di non mascherare al veto sociale. Marinetti commenta una poesia della raccolta *Incendiario* (riporta Tellini nel saggio *Sul comico palazzeschiano*, p. 15) scrivendo che Palazzeschi in essa esprime il proprio grido di libertà in modo nuovo e tragico, esasperato, per «rompere la sua gabbia ferrea di determinismo o di fatalità»; anche se poi Marinetti, continua Tellini, deve essersi intromesso invasivamente nella sfera privata di Palazzeschi minando irrimediabilmente la sua fiducia e contribuendo a generare, per questi motivi dunque più «privati» oltre le conosciute motivazioni culturali (spiegati in *Rapporto con Marinetti*), la rottura con il Futurismo avvenuta nell'aprile 1914 e comunicata con rabbia a Prezzolini da parte di Palazzeschi.

<sup>449</sup> Marchi 2006, 142.

<sup>450</sup> Cfr Marchi 2006, 137.

<sup>451</sup> Marcon 2006, 120. Marcon cita come esempio la scena con la descrizione di Cecco operata dal narratore del romanzo: «Io mi li ero avvicinato così, come un cagnolino che voglia fare le feste a un elefante, e gli scodinzoli dintorno, senza avere il coraggio di dire una parola. Egli, come erasi comportato allorché m'avea spinto poco prima per andare, aprì le solite labbra e disse: – E ora che c'è? Sei contento? Hai veduto? Ti va bene così, lododolella bella? Bravo!... – Si faceva turgido e si oscurava: – Non fermarti più. – Ohibò! – S'induriva da cima a fondo. – Ahimè! – ci siamo intesi». Il dialogismo virtuale, fonomimetico e con distorsioni somatiche e dei possibili «ammiccamenti sessuali» si possono notare anche nel dialogo riportato più avanti nel paragrafo dedicato ad *A due*, dove il personaggio Pietro risponde al narratore con suoni onomatopeici (il primo: «*Bau Bau Stuff!*»).

esibita, acquista una «partecipazione vitalistica quale non si riscontra altrove»<sup>452</sup>; la tensione auto-censurata comunque, attiva specialmente nel “periodo normalizzante” dell’autore, lo spinge alla soppressione dei segnali di omosessualità, pure di quelli presenti nel *Codice di Perelà* in riferimento al protagonista di fumo<sup>453</sup>.

Gli inizi della carriera di Palazzeschi (come già affermato anche nei precedenti paragrafi), annota Marco Marchi<sup>454</sup>, specialmente le scritture poetiche, presentano la personalità letteraria dell’autore come un percorso di conquista liberatoria di un’identità che prima risultava incerta, lacerata dal dolore per la propria diversità reputata illecita, immersa in mondi simbolici e suggestivi; trampolino questo necessario per Palazzeschi al lancio trionfale del riso: egli si porta sempre più alla confessione all’interno dei romanzi, con elementi teatrali, surreali, a sorpresa, eversivi ed immorali, di cui il terzo romanzo *La Piramide* testimonia la massima presa di libertà divertita: il romanzo «più provocatorio e oltranzistico di Palazzeschi»<sup>455</sup>, ricco di contraddizioni interne e di paradossi umoristici<sup>456</sup> e fantasiosi.

Una parentesi di approfondimento si rende necessaria per l’altro romanzo che appare una confessione apertamente manifestata e dai toni fortemente dissacratori, *l’Interrogatorio della Contessa Maria*, opera postuma probabilmente non pubblicata dall’autore a causa di pesanti attacchi critici al terzo romanzo *La Piramide*<sup>457</sup>. Quando Palazzeschi dà alle stampe *La Piramide* annuncia un altro «libro coraggioso», continua Marchi, ma senza mai pubblicarlo. La confessione romanzesca dell’*Interrogatorio della Contessa Maria* esprime pienamente, concretamente, con le parole e con i fatti, i pensieri, le follie, i desideri dell’animo umano di contro all’interlocutore (e al mondo) e di contro all’inconsapevolezza di Perelà; ma si oppone anche alla solitudine finale della piramide di *A solo*: Palazzeschi, cultore e ammiratore del coraggio di libertà, di vitalismo e di concretizzazione dei desideri della Contessa, si allontana quindi con decisione, tramite la Contessa Maria, dall’uomo di fumo e dal solitario monologante della *Piramide*. Forse è per queste ragioni che decide di non darsi ulteriormente in pasto al giudizio pubblico con questo “oltraggioso” romanzo (*l’Interrogatorio*) poiché non poteva essere opportunamente edulcorato come gli altri romanzi: si sarebbe dovuto cancellare per intero il protagonista, la Contessa, e, quindi, l’intera opera. Gli altri romanzi infatti subiscono non pochi “smorzamenti” di toni e temi (come l’omosessualità e la polemica antimoralista). L’amico Marino Moretti ben fa presente la paura che spinge Palazzeschi a una continua auto-revisione; «un divario tra scrivere e pubblicare» dice Marco Marchi. E la stessa *Piramide* fu edita con molto ritardo.

Ma *La Piramide* si configura come un’operazione che, afferma sempre Marchi, Palazzeschi attua comunque «ridisegnando connotati e applicazioni del comico, attenuandone le provocazioni, facendo conclusivamente dell’eccentricità confessata fino alle sue pratiche inconfessabili un valore onnicomprensivo»<sup>458</sup>. L’autore si identifica nel narratore della *Piramide*, in ciò<sup>459</sup>? La scrittura è qui un atto liberatorio di confessione in veste di fantasia (che è salvaguardia)? Non c’è un difensivo sdoppiamento

---

<sup>452</sup> Marchi 2006, 142.

<sup>453</sup> Cfr Nota 8 a p. 137 del saggio M. Marchi (cfr Marchi 2006).

<sup>454</sup> Marchi, 2006, 133.

<sup>455</sup> Marchi, 2006, 135.

<sup>456</sup> Cfr Marchi, 2006, 139.

<sup>457</sup> Cfr Marchi 2006, 136.

<sup>458</sup> Marchi 2006, 135.

<sup>459</sup> «Si arde, prima di diventare incendiari. Abbracciare e abbracciarsi; bruciare, poter bruciare e poter ridere di quel bruciare, di quell’immaginare che è meglio del viaggiare, del visitare di persona», scrive Marchi a p. 135 riassumendo gli atteggiamenti ideologici dei tre capitoli della *Piramide*; aggiunge che comunque questo ridere è una denuncia ancora «di sapore troppo amabile». L’autore non si sdoppia come avviene nell’*Interrogatorio*, dove l’eccentricità e la comicità fortemente, esplicitamente, aggressivamente potremmo dire, provocatorie appartengono a un personaggio (la Contessa) che non si esprime in prima persona come fa il soggetto della *Piramide*, il quale appunto investe con sottile comicità tutta la realtà ma senza varcare un limite troppo rischioso di caricature e provocazioni aggressive.

dell'io come nel successivo romanzo dell'*Interrogatorio*, dove due interlocutori antitetici si scambiano, anche scontrandoli, i loro punti di vista sulla vita, sull'amore, sulla letteratura: l'uno, il poeta, è ciò che l'autore deve, o dovrebbe essere, rappresentando le idee correnti e il ruolo dell'intellettuale; l'altra, Maria, rappresenterebbe ciò che l'autore vorrebbe proprio essere, grottescamente incarnato in una donna simbolo del vitalismo dell'essere. Nella *Piramide* Palazzeschi infatti «dice io, parla – confessandosi e divertendosi – in prima persona, senza ammissione di deleghe deresponsabilizzanti, senza possibilità di non capire che quell'io raccontato e di continuo chiosato è proprio lui»<sup>460</sup>. Ed è proprio ciò che si intravede: dietro quell'io narrante c'è l'autore, o ciò che l'autore vuol far vedere in quel momento.

Si può dire sia un libro meno ardito nella sostanza dell'*Interrogatorio*, ma forse più ardito nel modo (dove il modo è l'impostazione in prima persona in una tipologia di opera come questa).

Si richiama a confronto il concetto di «esibizione giovanile della propria scandalosa libertà»<sup>461</sup>, come parimenti emerge dalle poesie del periodo parigino degli inizi. Un periodo che segna una svolta nella carriera e nel pensiero dell'autore, complice la «suggerione delle avanguardie figurative»: ostentazione di libertà e irregolarità a tratti visionaria, ipersensibilità e sviamento dalle consuetudini. Tematiche che anche, e soprattutto, nelle poesie spiccano grazie a note ed impressioni di «ebbrezza e pienezza sensoriale», spesso espresse in toni provocatori, in linea con le avanguardie europee.

Come già affermato con Marco Marchi<sup>462</sup>, all'inizio per Palazzeschi il comico è una conquista accordata, «un percorso liberatorio di tipo psicologico»<sup>463</sup> pattuito con sé stesso per superare una giovinezza tormentata e solitaria all'interno della poesia e della narrativa. La confessione nel comico trionfa, grazie al riso, calpestando le condanne subite da sé e dagli altri: giunge, nel percorso del romanzo degli inizi, al gesto teatrale finale di *riflessi*, una farsa spiazzante che è scaturita da una latente parodia del dolore.

Si è individuato però anche un ruolo di “copertura” della cifra del comico in questo terzo romanzo che si situa accanto alla tensione confessoria, parallelamente alla consueta tensione dialettica coraggio-paura di Palazzeschi nell'esibirsi senza censure<sup>464</sup>: l'autore adotta le strategie di manierismo e gioco linguistico, giocando sulle proprie incertezze grammaticali, per operare stilizzazione e deformazione degli elementi del reale che il protagonista-narratore incontra: essi sono così tramutati in aspetti fantastici e fortemente simbolici. Le incertezze grammaticali si fanno allora «risorsa al servizio dell'arte», dice ad esempio Marco Marchi. Emerge perciò un atteggiamento che ondeggia tra autoironia divertita e auto-protezione mediante questi elementi difensivi, cui Palazzeschi ricorre per non ostentare un'auto-identificazione totale nel soggetto narrante. Lo «sperimentalismo narrativo che precede la grande guerra»<sup>465</sup> in Palazzeschi si fa così auto-ironia alla ricerca del vitalismo nella propria solitudine.

Come sostiene Marchi, la critica ha guardato a Palazzeschi come simbolo iconoclasta delle avanguardie (irriverenza, polemica distruttiva e immoralistica) alla ricerca decisa di libertà e divertimento mediante

---

<sup>460</sup> Marchi 2006, p. 142.

<sup>461</sup> Cfr Dei 2004, pp. 57-63: i testi più scandalosi di Palazzeschi non vengono pubblicati o lo sono con difficoltà, non di rado con notevoli edulcorazioni e smorzamento di toni, nella perenne tensione dell'autore a rivedersi e risciversi. Gli stessi gruppi di testi, in prosa e in poesia, presentano evoluzioni interne di pensiero e di stile, da accompagnare all'evoluzione nel dettaglio dello scrittore; in particolare, le forti influenze parigine avrebbero portato a una svolta definitiva poetica se non fosse stato per la tragedia del primo conflitto mondiale che interrompe la scrittura poetica palazzeschiana per trent'anni; prima di ciò, sempre nel versante della poesia, la rubrica *Spazzatura* su *Lacerba* esprime ad esempio la forte reazione di Palazzeschi al presente tramite le tematiche del paradosso e dell'ironia, un presente privo di coordinazione di senso che si riflette nella disgregazione dei livelli del testo (del senso e della parola); la *Voce* presenta testi poetici meno provocatori e più seri, con assenza di polemica al Futurismo.

<sup>462</sup> Cfr Marchi 2006, pp. 133-134.

<sup>463</sup> Come anche, precisa Marchi, appare nella *Premessa* alle *Opere giovanili* di Palazzeschi, Milano, Mondadori, 1958, p. 2.

<sup>464</sup> Cfr Marchi 2006, 143.

<sup>465</sup> Tellini 2006, 22.



«movimenti di fuoriuscita da regole imposte»<sup>466</sup> condotti sin da fanciullo, nelle poesie prima e nelle prose poi. *La Piramide* sarebbe una forte manifestazione di tale spirito, dando voce a tutte le contraddizioni nella forma di una “cronaca” che punta decisamente al comico, allo spiazzamento del lettore, con mobilità massima tra realtà, fantasia, “immoralismo”.

Deflagrazione, sorriso graffiante, sorriso conciliatorio<sup>467</sup>: l'io del narratore-protagonista guarda, cerca, ride, in spazi della realtà (interiore ed esteriore) umana. Marchi riporta<sup>468</sup> il pensiero di Luigi Baldacci a sostegno: «una stagione che avrebbe potuto dare i suoi esiti felicissimi se lo scrittore avesse continuato nel segno di quella apertura, piuttosto che chiudersi, come si ricava dalle ultime pagine dello stesso libro, in un cristallino isolamento, lontano sempre più dal reale».

Per Emilio Cecchi, Palazzeschi non si cura di soddisfare le aspettative di pubblico con questo testo<sup>469</sup>; Cecchi<sup>470</sup> però, all'uscita de *La Piramide*, giudica positivamente la sua tensione e la disillusione esistenziale: irrisione, imprevedibilità, elementi irreali fantasiosi, torsioni del pensiero del soggetto all'interno della propria solitudine<sup>471</sup> sfociante nel vuoto, cui fa da specchio la torsione retorica dello stile “aulico”, forzatamente (e parodisticamente) retorico. Le «capriole della fantasia» si sprigionano da questi frenetici movimenti retorici e accumulativi, insistentemente presenti nei primi due capitoli. Si avverte in ciò la sottesa irrisione del nulla che solo resta da decantare all'artista, rimasto alla fine solo con sé stesso ed il proprio punto di vista<sup>472</sup> nell'epilogo, epilogo che cade del tutto improvviso<sup>473</sup>. Il narratore compie infatti un graduale smantellamento<sup>474</sup> drammatico ed esilarante della realtà (ideologie, relazioni umane, appagamento di desideri pratici nella realtà irrigidita da codici); la folla è fortemente parodizzata come portavoce di buonsenso e moralismo civile<sup>475</sup>.

Ritorna dunque sempre il Palazzeschi amante della varietà dell'io<sup>476</sup> (un io che vuol essere autonomo) e del mondo. Infatti, dopo la lettura di questi primi tre romanzi, si può senza dubbio dichiarare la propensione alla varietà, all'espressione dei mutevoli aspetti della vita e del pensiero umani.

Marco Marchi<sup>477</sup> puntualizza come l'autore si impegni a sviluppare tutte le sfumature del comico, con eccentricità, provocazioni massime e sorrisi accennati. «Un libro manieristico e barocco, geniale e sbilanciato, audacemente nichilistico e internamente contraddittorio come *La Piramide* registra suo malgrado due possibilità, verifica per eccessi e paradossi umoristici, tra filosofia e fantasia distribuite su base cronologico-compositiva e così fatte interagire, quale fra le due costituisca l'alternativa più plausibile, la strada più percorribile e congrua.»<sup>478</sup>

Si cerca anche per questo testo di esemplificare il distendersi di queste particolarità e concettualizzazioni della scrittura, nonché degli intenti e del pensiero dell'autore contenuti all'interno del terzo romanzo palazzeschiiano; terzo e ultimo romanzo di quella sua prima fase avanguardistica e liberatoria, primonovecentesca, antecedente all'ingresso nella “fase normalizzante” letteraria (fase che peraltro vede, attenendosi sempre all'ambito del romanzo, una proficua produzione, e dove si riesce comunque sempre ad intravedere il Palazzeschi che vuol ridere libero). La fase normalizzante verrà poi però

---

<sup>466</sup> Marchi 2006, 147.

<sup>467</sup> Cfr Marchi 2006, 135.

<sup>468</sup> Cfr Marchi 2006: da Luigi Baldacci, *Aldo Palazzeschi in Belfagor*, 2, 31 marzo 1965, poi in *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, p. 149.

<sup>469</sup> Tellini 2004, CVI.

<sup>470</sup> Baldacci 2004, XLIII.

<sup>471</sup> Cfr Tellini 2004, CV.

<sup>472</sup> Cfr Tellini 2004, CV.

<sup>473</sup> Cfr Baldacci 2004, XLIV.

<sup>474</sup> Cfr Tellini 2004, CXIII.

<sup>475</sup> Cfr Marchi 2006, pp. 142-143.

<sup>476</sup> Cfr Tellini 2004, CXIII-CXIV.

<sup>477</sup> Marchi 2006, 135.

<sup>478</sup> Marchi, 139.

rovesciata da un improvviso, neoavanguardistico, ritorno alla “libertà liberatoria” delle origini, con nuovi e più coraggiosamente decisi toni derisori romanzeschi.

#### 4.3.2. “*A tre*”

Nel primo capitolo, *A tre*, il narratore dalla propria condizione di incertezza solitaria si ritrova ad osservare lo «spettacolo del mondo»<sup>479</sup> da una balaustra, come ammette essere accaduto altre volte, e ne è irresistibilmente attratto. Comunica ciò al lettore all'interno di una sezione di alcune pagine intrise di comicità autoironica e grottesca imperniata su semplici osservazioni, torsioni e ghiribizzi che hanno per oggetto processi fisiologici, attitudini e comportamenti degli esseri umani.

Le tecniche di irrisione e auto-ironia presenti in questo primo capitolo dell'opera reggono la scrittura, comunque, anche delle altre sezioni del romanzo.

Vi sono certi luoghi, così detti, possono anche dirsi posti, punti, posizioni, e ci si intende in ogni caso, alla superficie [Palazzeschi scrive qui «superficie»<sup>480</sup>], o crosta, si dice anche così, di questa, che moltissimi chiamano «la terra» tout court, la terra, sé, e che noi, pure sapendo di poterla chiamare bene altrimenti, chiameremo per il momento in questo modo, sia per non creare ulteriori confusioni od imbarazzi, e allo scopo pratico di intendersi non solo, ma di avvalorare sempre maggiormente una elogevole [Palazzeschi scrive qui «elogevole»] consuetudine; ai quali tu, giungendo, posto che circostanze molteplici e varie in tuo favore abbiano insieme concorso a fartici arrivare, non vi poi trattenere un: «Ah!», un «Oh!», o un «Uh!» che sia, più difficilmente un «eh!» o un «ih!»; chi sa mai perché, per quanto non impossibile, e ben inteso non impossibile il fatto che tu non ve ne possa trattenere due invece che una, di queste vocali, o magari tre, e può darsi che una volta aperta la bocca, l'una tirando l'altra come ciliege (ved. nota 44), tu te le senta uscir fuori tutte e cinque, senza possibilità di ritenitiva da parte tua; ma il caso non è frequente, se pur possibilissimo, è raro. La sorpresa, la meraviglia, lo stupore, l'inaspettato, tutto insieme, ti faranno dar fuori una almeno di codeste strane voci che pare cosa di pochissima importanza e della massima sveltezza, e senza conseguenze: [...].

(pp. 357-358)

Ci sarà, per esempio, una balaustrata che senza troppo parere ti arriva sotto le braccia conserte, ci sarà qualche muricciolo che pur parendo rusticissimo e senza intenzioni apparenti ti arriverà, se lo vorrai, giusto al punto sopra il quale sei uso far poggiare la tua riverita persona [...].

(p. 359)

Il registro della scrittura si snoda in continuazione sia sui toni dell'estasi contemplativa e dell'edonismo astratto che su materie basso-corporali o semplicemente concrete per irriverenza, all'interno delle supposizioni ed elucubrazioni del narratore sulla vita, sull'uomo, sul mondo che scaturiscono a partire da ciò che egli vede, sente e gli si ripercuote dentro. Già nella sezione iniziale, prima del vero sviluppo della “storia”, balzano ben chiaramente i tanto stridenti cambi di registro marcatamente grotteschi e irriverenti (quanta differenza da *:rifless*) che delineano la comicità dell'opera, sviluppata poi nel fulcro del capitolo, come nel seguente esempio:

---

<sup>479</sup> Tellini 2004, CVI.

<sup>480</sup> Ved. *Aspetti di lingua e stile*.

Cose che assai presto si possono mettere insieme con le parole, ma che a vedersene comparire davanti tutte insieme sotto la cupola del cielo ben diversa faccenda rappresentano.

Alla coda del mio occhio non isfuggiva, pure essendo i miei sguardi e l'essere mio chiamato intero così lontano da tanta grandezza e meraviglia, che sulla balaustrata, proprio dove io posava leggermente la mano come sulla tastiera d'un pianoforte, era stato inciso, con un temperino di sicuro: viva... viva... una certa cosa... che non si può dire, per via delle signore, e badate bene che le signore sono tutte lì, e il grido ridondava a loro completo onore e beneficio, essendo esse esclusive depositarie di quella mercanzia.

La buona persona che le aveva incise, quelle parole nella pietra, intese a quel modo sintetizzare quanto in un simile momento provava; rappresentavano la sua: «*ah*», «*oh!*», «*uh*», davanti al finito e all'infinito, davanti a quello che poteva afferrare e a quello che gli restava fuori, e che magari avrebbe preferito avere dentro, o forse, non volendo, il suo istinto lo aveva portato bestialmente ad un'affermazione di tal genere senza sapere perché, riuscendo per un'altra via a mettersi in contatto col noto e coll'ignoto.

Per quanto io spingessi i miei sguardi lontano, lassù, laggiù, in fondo, in cima, dove si poteva arrivare, la coda del mio occhio non desisteva dal girarvi attorno curiosa e bizzarra, e un pochino maligna, confesserò, a quelle paroline storte, come sopra la pelle d'una persona che si voglia impercettibilmente disturbare nel sonno. E dovendo intraprendere una qualsiasi meditazione mi trovava ora come tra due fuochi: un'attrazione senza limiti e confini, ed un'affermazione in un particolare, così precisa nella sua pur naturale cedevolezza, ch'io non sapeva più se di qui o di là si dovesse incominciare.

(pp. 363-364)

Tutto lo turba, lo coglie, lo sprona a riflettere, comprendere e ragionare, con sguardo seriamente divertito. Compie di qui a poco un dialogo immaginato con i pensieri dei suoi due vicini come interlocutori, uno alla volta (quasi senza agire<sup>481</sup>, esattamente come Perelà), i quali lo distolgono da sé e dal mondo per proporre la loro visione: il primo interlocutore esalta enfaticamente le meraviglie del «creato»<sup>482</sup> e dell'amore, mentre il secondo, all'opposto, rovescia pessimisticamente la vita umana nella rovina attraverso l'uso di un registro catastrofico e patologico.

Il soggetto narrante si stupisce di riuscire a recepire un tale fenomeno impenetrabile, ovvero il pensiero dei suoi interlocutori:

Sennonché, non contendandomi io di questo primo sguardo superficiale ai miei vicini, fui a poco a poco, quasi senza volerlo, e solo per mio istintivo e naturale bisogno, non per vezzo o capriccio, attratto a penetrarne l'atteggiamento e l'espressione, corrispondendo a tale mio irresistibile e naturale bisogno la facoltà di riuscire nel mio intento ed a leggervi dentro qualche segno che forse per altri sarebbe rimasto il più impenetrabile mistero, e tradurlo in parole. Ed essendo la mia attenzione poco a poco interamente distratta dal resto, non mi riuscì difficile riconcentrarla intera sopra di essi, guardando ora l'uno ora l'altro, e scorgendo quindi in ognuno più che altri non vi potessero scorgere.

(pp. 365-366)

Dopo aver fornito una breve descrizione dei due individui, sempre in tono ilare, comunica ai lettori:

Ma la mia attenzione doveva d'un subito venire attirata vieppiù da certi gesti che i due ripetevano periodicamente e differentissimi l'uno dall'altro e sempre con maggior possa seguendoli e penetrandoli io potei rendermi conto esatto, come bene vi accorgete, e non era poi difficile, di quanto essi in effetto sentissero e pensassero in quell'istante non trascurabile della loro esistenza. Aggiungerò soltanto, avendo

---

<sup>481</sup> Tellini 2004, CVIII.

<sup>482</sup> Tellini 2004, CVII.

io in precedenza dichiarata una interiore reale virtù della mia natura, quella cioè di intruffolare il naso in alcune faccenduciole che non essendo mie in apparenza, per tale azione lo divengono in parte, e non volendo per la ragione medesima altre vantarne che non mi appartengono, o mettere voi per mio poco scrupoloso silenzio nelle condizioni di attribuirmene, dirò che non essendo come S. Antonio, capace di trovarmi in due luoghi differenti al tempo istesso, dovei, occupandomene separatamente, esaurire uno alla volta i miei soggetti.

Fu precisamente quello ch'era alla mia sinistra che lasciò per il primo si iniziasse una tale comprensione da parte mia, trascinandomi poi sempre più a seguirlo una volta acchiappatone il filo del suo percorso.  
(pp. 366-367)

Si denota sin dall'inizio quello che Giorgio Marcon definisce «diade di *pathos* e comicità intorno a cui ruota anche la struttura tripartita della *Piramide*, dove si snodano i reiterati sdoppiamenti corporei dell'io protagonista, esperiti nel corso delle sue peregrinazioni fantastiche»<sup>483</sup>: gli sdoppiamenti dell'io protagonista sarebbero dunque metamorfosi, moltiplicazioni del suo essere che si concretizzano dinanzi a lui e ai lettori.

Sdoppiamenti, proliferazioni identitarie del narratore protagonista, il quale – forse consapevolmente, ma così non sembra proporlo ai lettori – affronta così il rapporto tra sé e il mondo. Un sé molteplice che osserva nell'autocoscienza (un'ironica autocoscienza) le diverse suggestioni che la mente si auto-propone per osservare ed interpretare l'esterno, poi commentate dal narratore a giovamento di sé soprattutto.

Anche qui, nel primo capitolo, entra in gioco la strategia della parodia a causa dell'estremizzazione degli opposti («vitalismo»<sup>484</sup>, lode del creato e della vita da un lato; catastrofismo, tragicità del destino umano e del mondo dall'altro) e dell'ironica ripetizione ridondante dei discorsi degli interlocutori da parte del soggetto narrante, nonché mediante repentini e spaesanti cambi di registro improvvisi tra contemplazione del creato e dell'umano, tragicità, sublimità e loro caricatura grottesca. Sono procedimenti messi in atto mediante strumenti linguistici contrastivi: accumulo manieristico, caricature iperboliche, rovesci (e dunque svuotamenti) di tematiche sublimi, mimetismi fonici. E, specialmente, paragoni stranianti tra vertici concettuali, aulicismi di pensiero e quotidianità.

Alcuni esempi tratti dalla vicenda di incontro col primo interlocutore.

«Candida! ...Pudica! ...Vereconda!... Vergine... delle vergini!»... Tutte queste bazzecole se le baloccava colla lingua in bocca come caramelle, e faceva la testa tutta rossa come un gallinaccio, il mio uomo. [...] Certo egli non aveva il torto, né gli si poteva dare, la verginità, il pudore, l'innocenza, sono pur sempre delle gran belle cose a questo mondo dove non è poi così facile quanto si dice il trovarne, e ti mettono addosso un certo non so che... e ti fanno, magari, voltare seduta stante il sangue nella testa, se non ti sai frenare in tempo, ragion per cui vengono a rendersi sempre di maggiore rarità cotali prodotti. «Regina! Dal tuo soglio celeste e verginale» *oh! lalà!* «circondata da miriadi di ancelle» vidi subito le stelle «vergini come te» la baracca! «come te risplendenti, inargentate le acque, fai le strade della terra azzurre e vellutate; non sente, per te, il pellegrino, il peso del cammino e del suo sacco, sfiori la guancia sulle impannate chiuse delle case, inebrii i balsami delle foreste, carezzi gli zéffiri nelle vallate».

Vi potete figurare quello che io provassi dentro, non mi potevo più reggere, mi sentivo venir su roba di giù, in fondo, chi sa di dove, senza poter capire che roba fosse, ma qualche cosa di straordinario certamente, dinanzi ad un fatto di tal genere. La vergine delle vergini, con tutte quelle ancelle a stiaia, vergini anche loro... eppoi tutto morbido... le acque d'argento, il pellegrino col sacco dietro, che gli par d'averlo davanti... le impannate chiuse, le foreste imbalsamate, e mezze brille per giunta, le fresche

<sup>483</sup> Marcon 2006, 119. Una sperimentazione di tale operazione di frammentazione dell'io per arrivare ad una «identità multipla», riporta Marcon, è condotta da Palazzeschi in *Equilibrio*.

<sup>484</sup> Tellini 2004, CIX.

valli... ed altre cose ancor. Meno male che la luna non c'era, chi sa poi cosa poteva succedere, quando gli spiriti sono tanto eccitati...  
(pp. 369-370)

Parimenti, dopo una sconfinata lode dell'elemento dell'acqua, della neve, della rugiada decantata dall'interlocutore, si assiste a sequenze di demistificante mimetismo (gestuale, corporale, onomatopeico) attuate dal narratore che commentando distorce e degrada, pur nell'intento dichiarato di comprendere tali solennità, inserendovi, come conseguenze conclusive di ragionamento, tocchi di pensiero di saggezza e consapevolezza:

Già, già, anche questa pare tutta roba... da tre una lira,<sup>a</sup> sentirselo dire così, su i due piedi: prima va tutto diritto in giù... sta un pochino davanti allo specchio... e su quello tiriamo via, poi va su... sta un altro poco su... fa: *blu blu*... e ritorna giù. [...] Ero tutto bagnato da un pezzo, capirete, quello che fosse preciso non lo so, se l'affar delle nuvole... o il *blu blu*, o qualche altra cosa più in basso, sentivo roba liquida da tutte le parti, ero in un guazzo come i ranocchi. In certi casi avvengono dei fatti stranissimi nella vita dell'uomo senza averne nemmeno la possibilità di avvertirli.  
(p. 372)

Ugualmente, ad esempio, si riscontrano procedimenti analoghi di parodia dopo esaltazioni intessute dall'interlocutore della vegetazione che, ancora, sanno di preghiera (se ne riporta una porzione): elogi intrisi di sovrassaturazione manieristica e accumulatoria che si svuota da sé esibendo il proprio vaniloquio:

«Piantel! Oh! piante! Magnifiche creature del Signore! Voi dalla madre eterna, che fatica non sa, succhiate l'alimento, e il meglio di sé sprete in voi, in voi rifulge, nelle forti membra vostre, nelle superbe chiome, e sulla vostra fronte tranquilla si rispecchia. Piantel dai muscoli di ciclope incontrollabili; dalle braccia di gigante, eroiche, distese sfidanti la tempesta, esili piante che le membra dolcemente porgete alla carezza dei venti, ai loro sussurri, pianticelle rampicanti, religiose, che vi raccomandate in ginocchio per godere anche voi un po' di azzurro, e mai sapete saziarvene, erbe, morbidi tappeti di fresca sensualità, su cui tutti i colori risplendono i profumi esalano, come niun re ebbe sì belli, ogni regina bramò; fiori, dalle bocche sorridenti, vellutate, che spremete il cuore sotto i baci del sole! [...]»  
(p. 373)

Per seguire "l'amico", l'io narrante s'affretta a immedesimarsi in tutti i risvolti del suo discorso sulle varie manifestazioni del creato nonché dell'uomo stesso, con esiti decisamente esilaranti, come si può leggere direttamente dall'opera nella lunga e comica sequenza dell'inchino (non qui riportata perché estesa) che succede alla prima citazione sottostante; degne di nota sarebbero inoltre le lodi scritte da Palazzeschi, seppur in ottica grottesca per via dell'esagerazione stilistica del pathos (e puntualmente poi rovesciata parodicamente dall'io narrante che si sbalordisce e cerca di comprendere), in onore all'uomo quale centro del creato e creatura divina e sublime.

«Uomo! Divino congegno, simile a Dio.»

Pronunziò queste parole con quella superiore calma e serenità che solo si accompagna alla più sconfinata e irragionevole grandezza, una ad una bene staccate, pacato, intangibile [...].  
(p. 375)

Dopo quello che era successo prima, per cui io mi trovavo in quei bollori e vapori che sapete, dopo quella po' po' di sviolinata, aggiungetevi una sortita di trombe come questa tutto ad un tratto, senza il

tempo materiale di dire né *ai* né *bai*, io mi reputava destinato a restar vittima fra due colpi di gran cassa. Le chiese, i quadri, i marmi, i bronzi, la musica, gli elefanti, il cane, il gatto, e l'inno, eh? dove me lo mettete l'inno? Eppoi starsene lì, con quell'altro, e colle mani in mano... e il Signore che sta a guardare e se la ride, che po' po' di situazione! E in ultimo andar pianino pianino fin laggiù sotto, lo sapete anche voi, dove si trova la famosa sorgente della vita... e quella faccenda del «bocca bocca» eh?... ve la lascio considerare, spero non l'avrete dimenticata così alla prima, io, v'assicuro, campassi settecentosettantasette secoli non me lo scorderei. Sbuffavo, soffiavo, come una locomotiva in pressione. Da qual parte dovevo gettarmi a scaricare? Me lo suggerite? Pestavo i piedi, svolazzavo colle braccia, mi sentivo oramai sopra l'orlo dello schianto definitivo. Era un peccato veramente schiantare proprio sul più bello, dopo tante fatiche, giovane ancora, e con una prospettiva di quella specie dinanzi.

– Ora lo abbraccio – pensavo – gli vo sopra e l'abbraccio, è meglio, se no crepo, gli salto addosso, nasca quel che vuol nascere, se non nasce niente non vuol dire, ma io gli vado su, gli salto addosso. –

(p. 378-379)

Marcon analizza<sup>485</sup> la natura e il manifestarsi di tale comicità nel romanzo *La Piramide* come una sintesi tra il «comico assoluto» di Baudelaire (la dualità intrinseca di un essere umano: essere sia sé che un altro) e la «figurazione mimica» di Freud (il piacere comico presente prima nei gesti del corpo e poi nell'animo degli individui): ciò si esprime, ad esempio, con «iperbolica intonazione esclamativa», «gesticolazione linguistica», «dialogismi virtuali», «connotazione fono mimetica» (la quale, giustamente, richiama l'antecedente romanzo *Il Codice di Perelà*). Queste deviazioni di stile smascherano e svuotano il contenuto delle espressioni dei propri interlocutori – ovvero del proprio soliloquio, in questo «dialogismo virtuale»<sup>486</sup> con gli sdoppiamenti del proprio io –, anche perché l'aristocratico narratore si sente in accordo con entrambi<sup>487</sup>. Non riesce a scegliere quale sia la prospettiva migliore, producendo effetti grotteschi: in questo modo se ne distanzia indirettamente. Quel che ne risulta è un «registro iperbolico e mistilingue di una contraffazione caricaturale e di uno smascheramento grottesco»<sup>488</sup>, uno «svuotamento mistilingue del registro illustre»<sup>489</sup>.

La sofferente solitudine iniziale fa infine ritorno, anche dopo il tentativo di confronto di sé con queste due individualità altre: esse respingono, ridendo di lui o disprezzandolo, un maggiore tentativo di contatto attuato fisicamente dal giovane narrante (avvicinarsi ed abbracciare i due uomini). Emerge allora, sempre comunque presentato in veste di comicità parodica<sup>490</sup>, un leopardiano male di vivere nichilistico, un'amarezza consapevole di fondo: per Marcon questa tematica (esternata principalmente nel dialogo del secondo interlocutore, di cui si forniscono le esemplificazioni sottostanti) e la contemplazione del reale operata dal protagonista rappresentano la chiave stilistica del primo capitolo della *Piramide*<sup>491</sup>.

Un crescendo di invettive, di assurdità malvagie della vita e della natura, dalle più piccole e quotidiane crudeltà ai più devastanti cataclismi distruttivi, di spietate logiche dell'oppressione del debole per la vittoria del forte e dello sfruttatore; pessimismo apocalittico, incalzante costruzione sintattica puntellata da un lessico acerbo, brutale, crudo, cupo: si è giunti all'opposto, ora, con il secondo interlocutore, rispetto ai precedenti elogi magniloquenti del creato. Tutto ciò sempre corroborato dal mistilinguismo

<sup>485</sup> Cfr Marcon 2006, pp. 119-120.

<sup>486</sup> Marcon 2006, 124.

<sup>487</sup> Cfr Tellini 2004, CVIII.

<sup>488</sup> Marcon 2006, 123.

<sup>489</sup> Marcon 2006, 124.

<sup>490</sup> Comicità che si manifesta sempre nella comica deviazione dal tono tragico solenne e nell'esagerazione patetica del linguaggio aulico contrapposta in modo stridente a temi, situazioni, registri di gestualità e caratteristiche fonomimetiche di dialoghi, interiezioni, monologhi che rimandano al mondo della quotidianità e della corporeità, dell'erotismo celato e del basso registro linguistico, nonché mediante deformazioni fisiche di particolarità degli interlocutori.

<sup>491</sup> Cfr Marcon 2006, 122.

delle reazioni e riflessioni interiori dell'io protagonista: un cozzare di registri dissonante, accumulativo, parodico, teatralizzante nelle interiezioni e nel linguaggio mimetico.

Dopo un'irriverente presentazione della situazione, siamo con lui, l'individuo e una gallina:

Presto potei comprendere, entrando nelle spire delle sue idee, per quella non disprezzabile facoltà che oramai più di me conoscendo, in me riconoscerete, che ben altro pregustava masticando a quel modo il mio vicino.

«La massaia t'ingrassa, t'ingrassa... [...] E non appena le sembrerà di averti pasciuta abbastanza, non si dimenticherà di pascersi di te».

Messe qui un punto fermo dopo la feroce notizia data alla gallina. [...]

«Fra le sue nocca legnose dovrai dir: *cocodé* l'ultima volta. Se ti risparmierei per un'ora sola, sarà, dopo averti tastato scaltra, per farti cacare un uovo di vantaggio, e rimarrai quell'ora, ultima della tua esistenza infelice, a pigiare nel covaccio, e uscendo alla fine col tafanario escoriato, e correndole incontro sfinita per avere un giusto premio di tanta fatica protenderai il collo ignaro verso la megèra, che allora ti darà la tua mercede [...]»

(pp. 382-383)

L'io narrante esprime un'iniziale opinione personale sulla prima delle situazioni che viene descritta con minuzia, a denti stretti, dal nuovo compagno:

[...] Povera bestiolina, in quel ciuffetto di piume, un pugnello, che cosa si va a nascondere, che tragedia! E quella vigliacca, quella massaia con quei dentoni gialli da cavalla! E quel culino allegro che ci va ad inzuccare proprio nel mezzo. Potesse figurarselo, povera bestiolina! [...] – Intanto che io continuavo per conto mio riflessioni di questa natura, alle quali soltanto la gallina era potuta rimanere indifferente, come se la profezia orribile non pesasse intera sopra il suo capo, seguitava a sculettare e, ogni tantino, come vi dissi prima, dava colle anche indietro e: *buonaserà!* non lasciando per quello d'ingerire a più non posso dalla parte davanti.

– Che abitudine pratica – pensavo – hanno queste care bestiole, non vogliono perder tempo, fanno bene, hanno piena ragione, la vita è un soffio, a che l'indugio? Mentre gettano via il cattivo pensano al buono da recuperare, e ficcan dentro senza tregua quello che loro capita e conviene, e senza tregua cacciano fuori il resto: *ciac!* È una vita curiosa veramente. –

(pp. 383-384)

Si passa poi gradualmente a scenari sempre più tragici, ampi, contro cui sembra sempre più avvilentemente evidente l'impotenza di ogni creatura.

Il bue che lavora e fatica per l'uomo, e come l'uomo, ad esempio, per rimescolare «questa sporcizia che si chiama terra» prima di essere ucciso con «appena il tempo di dare intorno un ultimo sguardo supplichevole, presago della sorte che ti aspetta, ma nessuno penserà a muoversi con un dito per liberarti dal martirio, hai voglia di guardare», per poi essere rifiutato dalla *cocotte* all'osteria per la carne indurita dalla troppa fatica:

– questo non è vitello è vacca, portate via. – Mai quanto te, piccina cara –

(p. 385)

[...] quale spettacolo dinanzi ai miei occhi! [...] E mi sentivo rivenire alla gola tutti gli stufatini e le scaloppine al maderà, bistecche, rostbeef, filetti alla parigina e alla salvietta, involtini e saltimbocca... tutto tutto per la gola in un tratto. E anch'io... anch'io m'ero lagnato, qualche volta, che la carne era troppo dura, e, se proprio non lo avevo detto, lo dovevo avere almeno pensato, almeno, alla sfuggita, sì,

che doveva essere... vacca, anch'io... come quella sbrendola, quella... spudorata all'osteria... Che orrore! Ma è una cosa abominevole, che fa venire la pelle d'oca al solo pensarci.  
(pp. 385-386)

Ma il bifolco non ha vita migliore del bue che lo serve e che sfrutta: una vita grama condotta nell'indigenza e nella sporcizia, condizione data in eredità ai figli, e con la moglie che teme di andare a dormire col marito ancora sveglio:

paurosa che tu le possa dare la pena di un nuovo parto, e seguirà a cantare la ninna nanna a un fanciullo perché quel canto ti immalinconisca al segno che facendoti passare ogni desiderio, ti precipiti nel sonno, e se proprio lo vorrai, ella darà al tuo desiderio un sospiro d'amore che parrà di morte.  
(p. 387)

Infelice! Infelice! E a vederlo così, chi lo potrebbe dire? Se ne va piano piano... colla sua pipa in bocca... [...], e quei fanciulli laceri, lerci, cisposi, piagnucolanti, ai quali non si può nemmeno dare un bacio senza correre il rischio di sbagliare il sito o di pigliarsi un torcibudella.  
(p. 387-388)

Si passano a confronto le classi sociali, l'una al di sopra dell'altra, tenute insieme dall'invidia e dall'odio reciproci del più basso verso il più alto e dai sospiri di invidia del più alto per il più basso perché lo crede più felice: il villano, il ricco. Il ricco che sfrutta il secondo ma che, pur vivendo negli agi e nelle mollezze, non può rifuggire il macabro destino riservato ad ogni essere vivente: le malattie (più avanti descritte nel dettaglio, assieme a bestie mortali grandi e piccine), la delusione, la malinconia per la vita che nulla gli riserva di felicità reale, non rendendosi conto di ciò che già molto ha, detestato da coloro che lo circondano falsamente da amici e che sono da lui ricambiati, augurandosi tra loro in segreto ogni male.

«Questo è l'uomo nella società, nel mondo, nella vita.»  
(p. 390)

[...] Ch'io mi sentii di ghiaccio per la mia totalità ricordandomi a caso d'essere un uomo o qualche cosa di simigliante.  
(p. 390)

Le convenienze, le norme, le relazioni, i limiti alla libertà, i codici dei sentimenti traditi: l'amicizia, i legami di parentela, i fratelli sono alcuni dei proseguimenti di questo dialogo che testimonia una consapevolezza dell'assurdità e fugacità dell'esistenza, specchio forse della frastornante dissolvenza delle certezze umane del periodo.

Se non sarai venuto fuori gobbo, cieco, sordo, muto, sciancato, monco, con una lentezza che farà macerare l'anima a coloro fra i quali tu cresci, sarai alla fine un uomo, e vedrai che cosa sia, che se per avventura ti sarà capitato addosso, come capita sovente, taluno dei suddetti malanni, allora neppur quello sarai. E a poco a poco capirai in quale razza di *caos* t'abbiano messo per il momento a muoverti. Se avrai il cervello fino, ma fino molto bada, e per quaranta o cinquant'anni saprai ragionare, comprendere, intuire, e te lo sarai lacerato senza riposo, e ti sarai fatto arma di quanti pazzi ti precedettero nell'impresa, logorandoselo come te fino all'ultimo milionesimo di grammo, e intiera la tua vita spenderai a tale scopo, e riuscirai nel tuo intento, concluderai di non aver capito un corno, né che altri potrà mai capire di più. Questa è la più eccelsa vetta alla quale tu possa giungere.»



– Bel risultato, bellino, sì, davvero, vale proprio la pena di rasciugarsi le molecole del cervello per arrivare a queste belle conclusioni. L'unica è darsi buon tempo, amici, ho capito ogni cosa, e senza indugio, non c'è altro da fare amici miei, mangiare e bere a crepelle, cantare e ballare [...] seguire gli impulsi della propria natura, questo è da farsi, per capricciosa e bizzarra ch'essa sia [...], altro che restar lì a grattarsi la pera pensando ai cari proprî e quelli altrui. –

« Tu nasci... già è in te segnato il punto dove si muoverà la cancrena fatale a roderti il corpo e l'anima, per farti, dopo atroci spasimi, dolori interminabili, crepare. E ridi, miserabile, e canti, sciagurato, e balli, scioperato, e chi ti osserva ballare con quel segno indelebile sul corpo, ride, ride di te.»

Io non vi so descrivere come dopo una proposizione di quella specie mi sentissi incenerito, distrutto, quando giusto mi pensava di dovermi lanciare nell'orgia più sfrenata, senza misura né controllo, e mettermi a ballare, a ballare precisamente.

(p. 395-396)

La condizione umana porta inevitabilmente alla sconfitta e alla distruzione, secondo l'interlocutore pessimista. Dopo una lunga esternazione da parte dell'interlocutore di tali argomentazioni, una delle reazioni del narratore:

Che quadro! Che panorama! Quale orrenda visione. Ahimè. Se io avessi assistito di persona alla famosa e tragica notte di San Bartolommeo, non mi sarei sentito in brandelli come dopo aver ricevuto una sull'altra alla rinfusa assicurazioni di quella natura. Di una cosa soltanto posso rendervi ragione, che non appena, e ce ne volle, potei percepire d'essere ancora, almeno in minima parte, io, e che quello dove io mi trovava fosse ancora, per quanto irricognoscibile, lo straridicolo mondo, subito mi detti intorno senza levare il respiro, a ricercarmi pezzetto per pezzetto, e non so dirvi il mio stupore nel dover constatare, alla fine di questo sovrumano travaglio, che i miei pezzetti erano tutti, sì, Dio solo saprà come, al loro posto, non solo, ma che vi era ancora fra essi una qualunque coesione. E mai potevo giungere a rendermi capace di ciò, che qualcheduno di quei pezzetti che lì per lì nel frangente mi sfuggiva dal ricordo, non dovesse trovarsi chi sa dove, per cui io seguitava a tastarmi e ritastarmi dal capo ai piedi e viceversa, pezzetto per pezzetto, non un pezzetto escluso, fino alla conclusione più spropositata che io vi dissi. – Ma ci son proprio tutto? Ma è possibile mai? Ci sono o non ci sono? Ma quel pezzo? – E via, tasta. – E quello? Eppoi quell'altro? – Tasta e ritasta. – Uh! giusto, quello! Ah Dio, quell'altro! – Corri sopra, corri sotto, sopra e sotto, tasta ritasta eppoi ritasta, sempre nella paura di non trovarci quello che prima c'era; e in qualche posto ch'io sentiva un vano: – Ohimè! – gridavo, eppoi mi sovvenivo: – Macché, ma no, no no, non c'era nulla, era così, era vuoto anche prima. – E alla fin del mio tastare in ogni dove, allibito esalai con un fil di voce, ché di più non me ne era rimasta: – ci son davvero. –

(p. 402)

Ma non solo tradimenti delle relazioni, dei sentimenti che smuovono le mostruosità dell'umano:

«Peste. Fame. Guerra. Terremoto.»

– Cacchio! Disse quella monaca, ma non so a chi. – Avevo terminato in quel momento di ritrovarmi un briciolino, che già mi sentivo sbocconcellare da tutte le parti. – Ma qui non c'è più scampo – mi dicevo. – Non c'è riparo, è finita, è inutile tentare di sollevarsi, a qual fine? Che giorno è questo? Non si arriva a stasera. –

(p. 402)

Ma in tanto fragor di rovine un pensiero a poco a poco si faceva la via tra le macerie del tutto, un pensiero nasceva come il sole che limpido sorge dopo la notte oscura della tempesta, e nuova vita menando colla sua luce, rapido stende l'oblio sul passato terrore e periglio.

(p. 404)

Un piccolo pensiero di speranza sorge nell'animo del soggetto narrante, un sentore di consapevolezza di aver attinto a qualcosa di grande, il segreto della verità, una «prova decisiva» ottenuta grazie al confronto con questo individuo; ma, all'ennesima accumulazione di pessimismo espressa poi da questi:

– Ah! no. Questo poi no, è troppo, è troppo, via, è troppo, il segno è stato oltrepassato, ma che dico, il segno, tutti i segni, ogni misura è stata colmata e trabocca da un pezzo, [...]. Bisogna prendere una risoluzione ma una risoluzione capitale, la capitale di tutte le risoluzioni, è un dovere, un sacrosanto dovere, bisogna far qualcosa, una cosa purchessia, ma restar fermi no, no eppoi no, sarebbe assurdo, sarebbe sconcio, infame, bisogna muoversi, bisogna... muoversi, non c'è altro da fare.  
(p. 406)

Ne seguiranno altre, sempre in tono apocalittico iperbolicamente crescente. Un esempio di disfattismo verso la conclusione del confronto dialogico:

«Piove sul fango e sulle gore, tutto marcisce e muore, piove fredda e sporca acqua, e ghiaccio che intrizzisce, e rumini nel fango, mescoli nelle pozzanghere, ricuopri di pillacchere, nella sudicia e gelida poltiglia, nel sudiciume nel fradiciume, rimescoli e scomponi nel fango laido di che tutto si scompone e si disfà. E piove, piove, piove. Almen piovesse merda.»  
(p. 412)

Avviene pure in questo dialogo un tentativo, poi puntualmente rifiutato come in precedenza, di avvicinarsi all'interlocutore, di stringere un legame, in un'enfasi di condivisione e di riverenza nella speranza di una comune salvezza; una speranza ovviamente espressa con irriverenza demistificatoria:

– Certo, io non voglio assicurare qui su due piedi, non foss'altro che per il rispetto grandissimo ch'io porto ai miei simili tutti, che una pioggia di quella certa cosa, non rosea nel colore punto, anzi al contrario, di quel colore... così antipatico... irritante... e passasse pel colore, ma per l'odore, amici, prima che sia passato quello... ahimé, fosse proprio il meglio che potesse capitarci dal cielo dopo secoli di attese angosciose, di allarmi e falsi allarmi, ma che secoli, dopo millenni delle più frenetiche aspettative, ma d'altronde, amici miei cari, se ciò fosse utile? Se ciò fosse necessario a risolvere qualche cosa sopra un piano concreto veramente e definitivo? A rintracciar le fila della matassa ingarbugliata oramai in una maniera indecente? Magari un filo solo di questo ginepraio?... A toccar l'assoluto in qualche modo? O almeno avvicinarsi ad esso? Si può seguitare a vivere così, sempre nel relativo, senza la più vaga speranza di poterne uscire? Ma cento volte no. Piova... piova pur quello che già si è detto, il ripeterlo non giova, ne venga finché vuole, di quella cosa tanto brutta; per la mia parte, io posso anticiparvi, di sentirmi disposto e rassegnato a non aprire l'ombrello, no, figuratevi un poco, voglia almeno la ventura... non il merito mio... di non farmi trovare esattamente là sotto... dove le nubi si trovano più cariche. –  
(pp. 412-413)

Di questo tentativo di abbraccio, respinto con disprezzo esplicito (“No!”), si propone solo un esempio della scena che si ripete più volte e con goliardiche variazioni:

«No!» urlò di bel nuovo nel mentre che io, poste le gambe in terra, mi accingevo a darmi avanti dopo aver dato indietro, e l'esplosione di quel secondo *no* mi ripintava con maggiore svantaggio della prima.  
– Per Dio, no! – gridai io stesso tentando di bilanciare il colpo d'aria smossa contro la mia persona, che se io avessi osato dire – sì – voi mi capite al volo, altro non sarebbe sembrato il mio piccolissimo – sì – che il sibilo di una zanzara sotto il tuono.

«No!» urlava quello.

– No! – urlavo io quanto potevo.

Non si può dire che fino a qui non ci trovassimo di quell'accordo quasi straordinario, sovrumano fra gli uomini, che viene raggiunto nei casi rarissimi della più grande eccezione, e per il quale soltanto vengono intraprese e compiute con sicuro profitto le azioni più gigantesche e generose.

(pp. 414-415)

Si è a questo punto sufficientemente esemplificata la cifra comica del cambio straniante di registro che getta una luce grottesca e caricaturale sui contenuti del soliloquio di questo primo capitolo (tenendo conto anche delle considerazioni avanzate nell'introduzione *Un nuovo ed irrisorio anti-romanzo*): mistilinguismo, spiccata gestualità teatralizzante ed elementi di espressivismo mimetico che degradano e svuotano la stilizzazione aulica, altisonante, sublime e contemplativa del primo, tragica del secondo dialogo. Ciò avviene anche a opera dello stesso strumento linguistico delle parole espresse dai due uomini, eccessivamente stilizzate appunto.

Si arriverà, così, in conclusione:

– Non ci siamo capiti, non ci capiremo mai di questo passo, me ne avvedo, è inutile proseguire, siamo in un cul di sacco io con quest'uomo, non v'è che uscirne, e non è facile punto, se qualcuno non giunge a darci aiuto.

In questa alternativa proseguendo il nostro equivoco quegli riprese ad andare, scendendo già diritto per il viale parendo correre ad infilzar la terra, e volgendosi a me ogni pochi passi ripetendo l'identica minaccia.

– Non ci siamo capiti. Mi ha respinto. – E sempre si voltava. – No no, vai pure, vacci pure da solo e dove vuoi, non ti seguo. Mi ha respinto. Non ci siamo capiti. Non ci vengo, stai sicuro, ti ci mando, goditi tutto te, io non mi muovo. – Colla violenza mi hai respinto, sì, a mano armata mi ha respinto (*col bastone*), si può dare di peggio? Forse a suo danno, respingendomi ha perduto un soccorso, per quanto debole fosse. Vai vai, vai pure, ti ci mando. – Finché disparve.

Solo oramai su quel piazzale, avevo perduto tutto, pensavo vagamente sconfortato, o meglio non pensavo se non al vago sconforto da cui mi sentivo posseduto. – L'altro, il primo, vi ricordate? chi sa dov'era a quell'ora, nelle nuvole certo con la sua felicità e i suoi prodigiosi esercizî di bastone, e il secondo forse aveva già trovato il posto pi conveniente per sistemar la punta del suo. Io, non potendo esser andato né con quello né con quell'altro, rimasi... lì, lì così, sì.

[Fine primo capitolo]

(pp. 416-417)

Si può forse vedere anche qui, alla fine di questo romanzo, come anche in altre opere – tra cui la gioiosa liberazione (quindi un inizio o un ritorno alla libertà) finale di Valentino e la finalmente (ri)conquistata leggerezza di Perelà – la straordinaria verità cui approda l'autore tramite il proprio protagonista: «l'estrema libertà che scaturisce dall'abbattere ogni punto fermo»<sup>492</sup>, come riferisce Marta Barbaro riguardo altri scritti palazzeschi, le poesie della figura del saltimbanco<sup>493</sup>: ma è un'espressione riferibile anche a questo romanzo. Il «giullare nietzschiano»<sup>494</sup> è difatti una tematica di fondamentale

---

<sup>492</sup> Barbaro 2006, 202.

<sup>493</sup> Il saltimbanco palazzesco (appartenente alla stagione poetica avanguardistica primonovecentesca di Palazzeschi) prima di Apollinaire e altre importanti correnti francesi (come scrive ad esempio anche Adele Dei in *Nell'aria di Parigi. Poesie 1914-1915* pp. 64-65 (cfr Dei 2006), approfondendo come Ungaretti lo avesse segnalato per iscritto in una epistola a Papini) già per Anthony J. Tamburri, come afferma Marta Barbaro nel saggio *Il saltimbanco di Palazzeschi*, Convegno Bergamo Firenze del 2004, 18 febbraio 2006, p. 202, esprime libertà individuale di contro al tragico di Baudelaire e Mallarmé.

<sup>494</sup> Barbaro 2006, 202. Nel saggio di Marta Barbaro si analizza come probabilmente Palazzeschi abbia letto le opere del filosofo rimanendone influenzato, pur non essendocene assoluta certezza: Sanguineti e Curi lo sostengono con fermezza per

importanza non solo per le poesie: egli (il poeta, il romanziere, il novellista) guarda al mondo come ad un grande gioco dove le monotone pesantezze e le rigidità cadono sotto la loro stessa mole. Senza l'autore lasciarsi cadere nella disperazione nietzschiana, ma imbracciando le armi di un'allegria reazione (una gaia scienza) per trasformare in risata l'amara consapevolezza della vita; senza rinchiudersi nel grigiore e nel cupo, ma vivendo nell'umorismo che si può nascondere oltre la sofferenza, mostrandolo al mondo: smaschera, quindi, la troppa serietà delle ideologie e attività umane.

Anche se, a volte, nel far questo si resta soli, come in *A tre*, *A due* e *A solo*.

### 4.3.3. "A due"

La brama di compagnia umana dell'essere solitario in cerca di confronti, sostegno ed approvazione per non sentirsi smarrito nel proprio sconforto si manifesta ancora più apertamente nel secondo capitolo, *A due*: si delinea qui una sorta di «dialogo con il lettore»<sup>495</sup> in cui il narratore vuole identificare, proporre e discutere varie manifestazioni di amicizia nelle persone; ma ciò che incontra, infine, sono proiezioni allucinatorie di un io alla ricerca di un compagno di vita e di amicizie; e queste allucinazioni, personificazioni, si manifestano al lettore e al narratore con toni di fantasia visionaria.

«Un vero amico è un tesoro». Quante volte non vi sarà avvenuto di ascoltare queste dolcissime parole. [...] Anch'io, tutte le volte che l'udii ripetere, mi guardai istintivamente attorno avido prima, e poi smarrito, a mani vuote ahimè! E quante altre esse mi vennero spontaneamente a ruzzolare per il cervello, sempre pensai se assolutamente mi sarebbe stato impossibile di trovare quest'araba fenice.  
(p. 421)

Egli agogna una compagnia con cui condividere autenticamente gioie e dolori, pensieri e rivelazioni, di cui fa un'approfondita ed interiorizzata analisi, concludendo:

Li è tutto il trasporto, l'effusione, la comunione, la grandezza dell'amicizia, il tesoro è tutto lì.  
(p. 422)

Quante volte mi guardai dattorno iscrutando nelle anime che mi erano vicine se ci fosse stata quella capace per formare il paio con me, se ci fosse stato fra esse l'amico agognato.  
Oh! poterla trovare! Uscire finalmente dal freddo di questa solitudine!  
«Se non avessi avuto lui!» «Fu lui che mi venne a dire di fare così.» «Fu lui che mi disse di non lo fare.»  
«Gli amici si conoscono nei pericoli, nel bisogno.» «Se avessi dato retta a luu!»  
Io e lui. Queste frasi che coglievo qua e là sulle bocche di tutti, per le vie, sul tranvai, nelle botteghe, nei più disparati locali, mi si piantavano nel cuore come pugnali arroventati, e mi facevano venire l'acquolina in bocca, e sentire sempre più il grande freddo disperato attorno a me.  
Io e lui. Averlo, questo lui! Trovarlo, questo lui! Io ci sono, non mi manca che lui. Se venisse anche da me, lui, a dirmi come devo fare! Dar sempre retta a lui, far tutto come dice lui, ed essere sicuri di non sbagliare! Star tanto bene insieme con lui!

---

via del concetto della carica dissacratoria che si libera dal culto del corpo che, come affermato sopra, si manifesterà apertamente nel postumo *Interrogatorio alla Contessa Maria*; Piero Pieri poi puntualizza come «alla collera filosofica del tedesco si sia sostituita l'allegria dell'autore fiorentino».

<sup>495</sup> Tellini 2004, CIX.

(pp. 421-423)

Un appoggio, un sostegno, un confronto. E con questi amici il narratore può sentirsi libero di compiere azioni che contrastano la liceità condivisa dei comportamenti umani nella realtà concreta, azioni che da solo non avrebbe mai avuto il coraggio di intraprendere. Si tratta però, come detto, di compagnie immaginifiche, di stimoli auto-indotti che egli proietta via via vividamente attorno a sé nei momenti opportuni ma, per l'io narrante, inaspettati.

Alcuni degli importanti momenti di riflessione (che forse valgono da "schermo" ideologico per ciò che si svilupperà poi, esibendo dunque, in vista di un probabile giudizio censorio, di possedere argomentazioni morali e basi etiche congrue per saper giudicare e dare una solidità, una autenticità esistenziale alle affermazioni e alle situazioni che narrerà di aver vissuto) precedenti a tali incontri:

La parola «tesoro» poi, non vi nasconderò, sempre in onore di quella inestinguibile virtù per la quale solo si giunge al diritto di cittadinanza sopra questa terra, era quella che assolutamente non riusciva di cacciare dal rompermi il cervello, e mi lasciava molto bene comprendere che tratta vasi d'una vera e propria ricchezza, non soltanto morale, ma materiale altresì...

«Tesoro!» Molto, molto oro! Oro su oro! Eppoi oro... oro... sempre oro! e chi più e ha più ne metta. E via di seguito... per quanto disinteressati si possa essere ad un tempo come il nostro, non fa mai dispiacere, siamo giusti, il pensiero di procurarsi tanta grazia di Dio solo per darsi un po' di moto, senza eccessiva fatica e punta spesa.

(p. 423)

Uno pareva nato apposta per dir: «*nero*» non appena io avessi pronunciato: «*bianco*» e viceversa. L'altro mi avrebbe secondato in tutto come un cagnolino, sì, ma io sapevo che lo avrebbe fatto in attesa di un osso, e con alquanto ciccia. Alla larga! Un altro ancora mostrando qualità assai somiglianti alle mie, una volta che ci fossimo trovati insieme nei momenti veri del bisogno o del pericolo, che sono proprio quelli nei si conoscono gli amici, altro non saremmo pervenuti a conoscere che di essere due poveri coglioni, due ciechi in una fossa, e nulla più; ed avremmo colto questo bel frutto di tutta la nostra amicizia. A che dunque accoppiarsi per non risolvere nulla in definitivo? Per non cavare un ragno dal buco? A che andare in due quando è più agevole e meno dispendioso andarsene da solo?

Intanto però che andavo strologando sulle qualità e prerogative di questo di quello o di quell'altro, di un possibile amico, io giungeva per tale mezzo a conoscere sempre meglio me stesso.

Essendo io un uomo di natura apatico, poltrone, restio, lento nell'agire, e, non di rado timido nello svolgere od intraprendere attività proprie personali, indeciso all'eccesso, ed una volta, con lieve travaglio pervenuto nella decisione, malfermo in essa, sarebbe occorso al mio fianco un uomo pronto, energico, audace, intraprendente, che giorno per giorno accrescendomi le forze che mi mancavano mi portasse a compiere tutto quello che il mio desiderio e la mia passione bensì mi suggerivano al miglior funzionamento della mia esistenza, a un più grande rendimento d'ogni mia facoltà, ed allo sfruttamento infine delle mie possibilità tutte, e che forze morali o corporali negative subentrando al momento dell'azione mi facevano desistere dall'iniziale, od interrompere quello che già io avessi iniziato, e restare a mezza via. A sua volta, l'uomo pronto ed audace, avrebbe attinto da me, per suo compenso, la resistenza necessaria allorché la sua audacia ed energia lo avessero sospinto a varcare il limite del proprio tornaconto o della saggezza.

Quante volte non essendo andato in un certo luogo, ed essendome dipoi molto rincresciuto io m'era detto: «se qualcheduno fosse venuto a prendermi! Anch'io ci sarei andato come tanti altri, ed avrei certo con loro goduto, e più di loro forse!». Invece, all'ultimo momento, tra il *ci vado* e il *non ci vado*, ero rimasto a casa, per l'indecisione, per svogliataggine, per indifferenza. [...]

E d'altra parte, a bilanciare questa reale inferiorità della mia natura nel realizzare, rispondendo una certa quale strafottenza, naturale anch'essa, a non nascondere e dimostrare tutto quello che il mio desiderio

solamente era stato capace di volere, io figurava il doppio di quanto in realtà fatto non avessi, e mi trovava di sovente accusato od accresciuto di cosa che non avevo fatta, o fatta solo in parte, e chiamato a pagare regolarmente un debito che non avea contratto. Miserere du ne! E tutto per non aver trovato anch'io quel piccolo tesoro da custodire geloso sempre vicino al mio fianco ed al mio cuore.

Non vi nasconderò altresì, per quella oramai sperimentata e naturale qualità sulla quale sarebbe davvero superfluo il ritornare, che superati talora i momenti dell'abbandono o del rimpianto, della più giustificata disperazione, io non andassi meco ponendo a mente tranquilla qualche logica congettura in tal proposito. Certo, l'amico evocato, il compagno diletto e prediletto, avrebbe dovuto essere, per me, come già ebbi ad accennarvi, un uomo risoluto, audace, deciso, acciò ne avessi potuto io risentire ogni benefica utilità, e insieme reciproco vantaggio e tornaconto. A questo modo soltanto l'amicizia avrebbe potuto per entrambi mantenere il miglior corso di questa terra. Cosicché s'egli avrebbe valso a me facendomi realizzare più di quanto io stesso da solo non avrei potuto, egli avrebbe, una volta a me abilmente collegato, attinto dalla mia pigrizia e indifferenza, prudenza, riflessione, maturazione nell'agire, per non andare da sé direttamente a rompersi la testa o qualcos'altro<sup>496</sup>. A meno che, sempre in definitivo, operando noi insieme col più grande trasporto che immaginare si possa, lui per ispingermi avanti, io per tenerlo indietro, non avessimo concluso per restare sempre lì, sopra lo stesso punto.

(pp. 424-426)

Non solo le facoltà intrinseche dell'amico, ma anche la casualità delle circostanze sociali e del reale in generale, sempre con una punta di sorriso divertito nel constatare e nell'esprimere ciò:

Per il buono andamento della nostra amicizia si sarebbero dovute presentare, le occasioni, ad ognuno con grandissimo metodo, ciò che mi pare assurdo esigere in natura, non essendo la natura come i binari della ferrovia sopra i quali da una parte tutti i treni vanno in su e dall'altra tutti in giù; e pure su questi, così mirabilmente regolati, qualche volta s'incontrano e succede il *patatrac*, come voi ben sapete.

(p. 427)

Per cui, proseguendo nella disquisizione, «reciproca utilità» e «mutuo ed amichevole soccorso», tanto che

io avrei ricevuto in fondo tanta forza che lui mi avrebbe dato spingendomi all'insù, quanta io glie ne avrei data per tenerlo indietro, ed il conto sarebbe stato pari.

(p. 427)

Ma soprattutto, considerando che l'amico potrebbevenire influenzato dalla propria volontà o dal caso per spronarlo ad andare (il fulcro del contenuto di questo secondo capitolo)

laddove non si giunge senza un grave discapito della reputazione, del decoro personale, d'ogni civile e superiore costumanza e virtù, della propria posizione nella società, o altro che di simile e indispensabile. Giacché voi non riuscirete a persuadermi mai che chi spinge altri a fare una certa quale esperienza non sia più propenso a calcare nel gomito che se fosse la sua stessa persona impegnata in quella, e possibilissimo ch'egli avesse fatto fare a me taluna di quelle cose sopraddette, che neppure lui sarebbe stato capace di fare con tutto il suo coraggio e sangue freddo, né a convincermi altresì che sotto sotto non fosse rimasto a ridersela tra i baffi, l'amico, con certa quale sua soddisfazione e nessuna mia.

(pp. 427-428)

Parallelamente, ammette, anch'egli stesso

---

<sup>496</sup> Palazzeschi scrive «qualcosaltro».

nel tenerlo indietro, non mi fossi lasciato vincere la mano dalla satanica tentazione di tirarlo troppo, e a tal segno da pregiudicarlo a fondo la personalità, e tutto il suo modo d'agire e di pensare, e ridurlo a che altri potessero scambiarlo addirittura per il fior dei pusillanimi, per il primo scimunito della terra, l'ultimo dei minchioni, l'uomo tanto intraprendente e audace, tutto pieno d'energia e di coraggio, riboccante della più nobile e virile spregiudicatezza. E una volta caduto nel ridicolo, non si può dire neppure, sempre ad onore e vanto di quella sublime virtù per la quale ci sembrano lievi le più aspre fatiche del viver nostro, ch'io non fossi stato vinto sotto sotto, per invincibile debolezza, naturale dell'uomo, contro cui non sempre è dato riuscire nella lotta vittoriosi, a ridermi di lui per il primo e a crepapelle.

(p. 428)

Il confine resta dunque labile, non certo, non stabilito: il confine tra libertà, responsabilità, rispetto, dove il comportamento risulta suscettibile e influenzabile altamente dalle opinioni altrui. Come anche il fatto di sentire la necessità di ricavarci degli spazi per sé di autonomia.

Prima di gettarsi all'impazzata in una di codeste avventure, deve un uomo ragionevole di senno molto bene riflettere e proporsi tutti, o il maggior numero almeno, di quei problemi che d'altro canto la realtà verrebbe essa medesima a presentare davanti quando non c'è più il tempo di tornare indietro né troppo di riflettere, e retrocedere o tentennare significherebbe non far fronte con civile lealtà al proprio impegno sia pure morale.

(p. 429)

Con ragionevole buonsenso e lucidità, eviscerandone caratteristiche e risvolti, il narratore pone comunque l'amicizia nei termini di un patto, seppur "morale", da stipulare per un benessere reciproco; un patto quale la società (in cui l'amicizia va a inserirsi) si aspetta e prescrive inevitabilmente ai suoi membri, che nella società con le sue regole sono inevitabilmente invischiati. Una società, un mondo che può nascondere imprevisti e svolte improvvisi certo, ma le cui conseguenze sono pur sempre regolate da leggi prefissate.

Queste confessioni del secondo capitolo della *Piramide* risultano allora essere l'ennesima "presa in giro" dei vincoli e delle frustrazioni dell'uomo, espresse appunto in confessione con divertimento e fantasia. Si passa dunque alle concrete situazioni di reticenza all'azione, situazioni vissute cioè dal protagonista in cui, nel momento opportuno ma appunto consapevole, vive questi fatali incontri che si configurano come manifestazioni, personificazioni delle componenti desiderate in un amico e perfettamente funzionali alla situazione.

Se da una parte, di una tale unione, io non mi nascondevo i sullodati reali benefici, dall'altra, lo confesso, non mi nascondevo tutti questi accennati inconvenienti; come del resto, parimenti vi confesso, e il perché lo sapete, che in certi momenti io continuavo stante tutto a desiderare qualche cosa accanto a me, e ne rimpiangevo amaramente la mancanza, pure dopo essere giunto alla perfetta comprensione di non trattarsi oramai che di una questione difficilissima di dosi e di misure della più alta precisione. Ora vi spiegherò come un tale arduo problema venne da se medesimo a risolversi con la più grande naturalezza e semplicità dinanzi ai miei stessi occhi, una sera, quando meno ci pensavo.

(p. 430)

I fantasmi di *A Due* incarnano le caratteristiche che il narrante vorrebbe incontrare in un amico, ovvero in qualcuno che lo spinga a compiere ciò che lui non riesce a fare perché ostacolato da pudori e norme sociali (si ritrova, quindi, esattamente l'essenza di Palazzeschi), instaurandogli: fiducia in sé, forza

d'animo, coraggio di realizzare la propria felicità inseguendo il «piacere»<sup>497</sup> della vita. Gli amici spingono però anche a coltivare le virtù e ad impiegare saggiamente il proprio tempo; e colmano pure sia i bisogni di affetto che quelli di sfogo<sup>498</sup>.

Libertà e inibizioni che non erano riuscite ad incontrarsi e a risolversi con leggerezza con il romanzo di Perelà. E d'altronde, nemmeno nella *Piramide* si riesce a giungere ad una allegra leggerezza di compromesso, alla fine: il soggetto narrante si troverà null'altro che auto-justificazioni e incarnazioni dei propri desideri in proiezioni esterne di sé, in una compagnia non reale, per soddisfarsi e dare senso al mondo. Ciò che resta, in conclusione, non sono altro che le invenzioni che ci si crea per migliorare questa vita, la quale nella realtà non prospetta alcuna salvezza, anche se tali invenzioni acquisiscono comunque «consistenza reale»<sup>499</sup> per partogenesi (come avviene per l'io narrante) e fanno sentire meno soli. Un soffio di ironia sulle strategie che sono a disposizione dell'individuo per migliorare: sé stessi. Ciò si vedrà più puntualmente esemplificato nei contenuti delle citazioni estrapolate, in questo secondo capitolo del romanzo, dalle sezioni degli incontri con tali fantasmi. Qui, nel primo incontro, ci si imbatte nella prima manifestazione di questa fenomenologia delle strategie di confronto, di auto-identificazione (anche somatica) e di tensione auto-justificante all'appagamento di bisogni necessari per la propria felicità e per fuggire la solitudine interiore. Fenomenologia presentata con le tecniche comiche affrontate in questo paragrafo e ben evidenti anche in altri punti dell'opera: accumulazioni e reiterazioni di sintagmi ed espressioni; distorsioni grottesche; deittici; interiezioni, gestualità e dialoghi intrisi di teatralità; sperimentalismo e virtualismo linguistico; espressivismo mimetico; caricature di tratti; mistiliguismo; caricature di comportamenti, pratiche e convinzioni di ordine morale, sociale, etico per un loro svuotamento di senso e di valore; esagerazioni della realtà in commenti, descrizioni e narrazione tramite il filtro delle proprie emozioni mediante aggettivazioni e commenti soggettivi, etc.

Mi trovava a questo punto, una sera, e quasi mi si velavano di pianto le ciglia per la situazione cotanto disagevole in cui mi trovavo, allorché un brivido scosse tutto il mio corpo, un brivido fortissimo, mai ai miei giorni provato, e parvemi che... come un'ombra, nella rapida vertigine, un altro corpo uscisse dal mio corpo stesso. Inorridii. E subito mi vidi innanzi, e quasi addosso, un altr'uomo, un uomo come me, ma alto forse il doppio, e grosso il doppio di me, e forte, certamente, quattro volte almeno. «Gesummariapapaninettacocò!» Che mi sarebbe ora accaduto con quel po' po' di ceffo che mi teneva tutto nel suo sguardo deciso? Io non sapea davvero se alzare od abbassare gli occhi, ovvero chiuderli per non vederlo più, per nulla vedere al mondo, che per quanto io li facessi fuggire, i miei piccolissimi occhi, bastava la coda d'uno di essi a farmelo vedere tutto, quel marrano davanti a me, la sua ombra tenebrosa. Ma fu con quella coda appunto, del mio sguardo smarrito, che mi sembrò di scorgere sulla sua bocca un certo qual sorriso nascosto che non pareva poi tanto cattivo. Fosse venuto fuori! E non tutto ai miei danni? Sennonché, non accennando io in un modo qualsiasi a risolvere la situazione egli cominciò: – Vai, su, avanti, su pollastrino mio, fatti coraggio. – E nel dire, con perfetta calma e sicurezza queste parole, egli esprimeva una tale tranquilla e irrevocabile soluzione di farmi andare, contro la quale compresi essere vana, né avrei certo avuta la forza di tentarlo, ogni mia opposizione. – Avanti, su, coraggio. – Io sentiva troppo bene che da quelle paroline unte, dal prendermi cotanto per le buone, sarebbe passato, il dabbenuomo, a misurarmi forse le gambe tutte fino al sedere con un dei suoi ginocchi, o la punta d'uno stivale solamente, o con un soffio appena, che sarebbe bastato senza fallo, m'avrebbe fatto andare, e chi sa dove, ch'io risoluto andai, senz'altro più pensare andai, andai fin là dove a lui piacque, e piacque dopo anche a me non vi nascondo, ah, no, dove mai prima di allora avevo saputo andare, pure avendolo mille volte desiderato e altrettante rimpianto di non averlo fatto.

---

<sup>497</sup> Tellini 2004, CX.

<sup>498</sup> Cfr Tellini 2004, CX.

<sup>499</sup> Tellini 2004, CXI.



(pp. 431-432)

Di ritorno da questo primo coraggioso atto di risoluzione, felice, deciso a dimostrare tutta la propria gratitudine, sempre in tonalità di scrittura allegre e scanzonate, il soggetto narrante ritrova l'entità tranquilla e sorridente sulla via; tremando di amore e gioia per lui e allo stesso tempo di timore perché «non si sa mai come si regolare con chi non si conosce a fondo, e per soprammercato si vede di cotal dimensione che non lascia riserve al giudicare», il narratore le si avvicina remissivamente:

– E ora cosa c'è? Sei contento? Hai veduto? Ti va bene così, lodoletta bella? Bravo!... – Si faceva turgido e si oscurava: – non fermarti più. – Ohibò! – s'induriva da cima a fondo. – Ahimè! – ci siamo intesi.

– Oh no! No, sai! non mi fermerò più, più mai, te lo prometto. Sì sì, sono contento, sono felice sai, lo debbo a te, sei un vero amico, proprio ma io... che posso fare, che debbo?...

Egli sorrideva buono, quasi compassionandomi, facendomi capire che nulla io potevo fare per lui, che nulla voleva od esigeva da me, che tale era l'amicizia.

– Oh!... ma... dimmi almeno il tuo nome, se proprio non vuoi nulla da me, come ti chiami almeno...

(pp. 432-433)

Il gigante, di nome Cecco, viene salutato dall'io narrante; o almeno questi ci prova perché il “fantasma” svanisce così come era comparso.

Ma io però, riavuto e soddisfatto, ripresi dondolando di felicità il mio cammino, e mi sentiva leggero [leggero perché liberato: Perelà perché Valentino], giulivo, sereno e illuminato tutto, e parevo dire ad ognuno che incontravo, che pure di me non mostrava nemmeno di occuparsi in sogno: ora sì, voi lo potete dire che io ci sono stato.

Non passarono molte sere da quella, che mi piacque ritornare su quella stessa via, d'altronde, che ci si può fare? [non desidera privarsi degli assaggi di felicità perché “non si devono” assaporare] e giunto prossimo a quel cantone che anche voi ora conoscete, quando ci fui vicino, anziché rilasciarmi assalire dai dubbi e dal brivido, e da tutti gli altri ammennicoli dei tempi andati, io cominciai a dire meco medesimo: – No sai, no Cecco, tu non ti dovrai incomodare questa volta per me, io non ti scomoderò oltre, sei troppo buono sei, lo so, vedrai come cammino, lo so che se mi fermo vieni fuori te, col tuo sorriso, per farmi andar lassù, ma io ci vado, guarda, ci vo da me, vedrai, Cecchino! – E filo, e filo dritto e impettito davanti al posto dove vien fuori Cecco, filo senza esitare, e sempre dipoi così, sempre così, povero Cecco!

(pp. 432-434)

Di seguito altre esemplificazioni di situazioni consimili, riferite alle concettualizzazioni prima condotte dal narratore sul rapporto dell'amicizia (sebbene il rapporto abbia preso poi forma mediante “fantasmi” autoindotti).

Di un'altra certa impresa invece io mi trovava in differente situazione, che seppur più avvantaggiata, non meno disagiosa e senza conclusiva, e, forse perciò, più penosa di questa.

(p. 423)

Il protagonista confessa di aver già altre volte provato a prendere delle decisioni in merito a un tale ambito e andandovi quasi fino infondo, fino al punto che la sua fragile volontà gli aveva concesso.

Ma non era forse lì ch'io mi dovea fermare? Oltrepassarlo non voleva dire camminare oltre ogni mio personale tornaconto? Oltre ogni civile costume e sociale tolleranza? Non era dunque la superiore

saggezza della provvidenza umana che mi faceva fermare in tempo e restar sempre a quel punto discreto e mezzo e mezzo?

(p. 434)

Ragionamenti leciti condivisi con i lettori, in un soggiaciuto patto di sintonia e concordanza. Ma d'altronde, continua poi il narratore, in uno dei fondamentali punti di svolta dei ragionamenti dell'opera:

D'altro canto sentiva, nonostante i bei ragionamenti, che far qualche altro passettino almeno non doveva essere poi spiacevole cosa, e forse, chi lo sa, spassosa alquanto. Gustare cose, nella vita, a metà, mi sembra contentarsi troppo presto, rimanere a mezza via vuol dire in fondo non possedere la capacità di andare avanti, se via ancora da percorrere ci resta. Perché mi arrestavo dunque?

E notate bene questo, ch'io sempre vedevo altri che impavidi se ne andavano in su, senza neppure degnare me d'uno sguardo, che me ne stavo piantato lì come un carciofo non contento o convinto di quanto mi toccava che pareva non rendermi per nulla soddisfatto. E non dimenticate che tutti quelli che mi vedean sbucare da quella detta parte, non desiderando troppo di sofisticare sul come e il quanto io mi potessi essere addentrato, o non potendo supporre che mi fossi fermato alla metà, arcisicuri ch'io l'avessi percorsa intera.

(p. 435)

La verità non è mai così come appare. Restando indeciso lì, osservando i passanti che «non avean poi l'aria d'andare a rompersi la testa tutti quei signori»,

un brivido, un brivido fortissimo, tutto m'assalse e mi sconvolse, e mi parve che qualche cosa di formidabile, come un altro corpo fosse strappato dal mio corpo con violenza estrema, e due mani acciuffarmi, due mani così enormi, così spropositatamente enormi, che mi sentivo di tremolarvi dentro come un passero.

(p. 435)

Questa volta dunque delle mani lo sospingono, con forza, in un turbinio di colori: qualcosa che sembra andare oltre la propria volontà. Dopo ciò, conosce di chi/cosa si tratti:

Io andava ora acquattando la testa per nasconderla dentro il petto come usano fare gli uccelli per dormire, e meglio sotto terra avrei voluto entrare intero come un rettile se mi fosse riuscito, quando piano piano un pochino mi volsi in su: «Vergini tutte del paradiso!». Un omaccione orrendo, dalle spalle di ciclope, tutto rosso, pareva una locomotiva accesa, e colla faccia trasparente di sangue a bollore che si sarebbe detto spruzzargli dai capelli selvaggi e sconvolti, dagli occhi tondi e grandi sgranati come palle di cannone, dalla bocca, da ogni pertugio, era disopra a me e tutto mi teneva nello sguardo, nel pugno, e, più di tutto, nella sua minaccia pur non toccandomi colla punta di un dito solamente. «Gesù bambino caro!» Io tremava, e paventava, come avessi avuto la più completa sicurezza d'essere giunto oramai all'estremo passo di questa mia travagliatissima esistenza. ma egli, visto il mio smarrimento, spalancata la bocca rossa e fumosa: «Così si fa, ah! Proprio così, ah!» rauco gracchiava. «Sì. E un'altra volta che ti ritrovo fermo a baloccarti a quel solito posto, ti fo venire qui con un unico calcio nel sedere!»

(p. 436)

Ed io pure, sentendomi sempre sotto quell'invincibile dominio, incominciavo un po' a guardarmi in giro, le cose che si potevano osservare nel luogo, e vi assicuro che molte ce n'erano da osservare, moltissime, a girellare, e quasi quasi preso da non so quale stuzzicamento di una nascente contentezza, a sculettarci

dentro tutto pimpante, a quel periglio, come fossi stato in casa mia, pur mai perdendo d'occhio, non importa dirlo, quella razza di condottiero che mi c'avea, nel modo che sapere, portato.

Non ci si stava mica male, sapete, laggiù, macché, ma punto male, tutto al contrario anzi, e se io non temessi di urtare nella suscettibilità di qualcheduno vi direi che ci si stava proprio bene, ma benissimo, superlativamente bene, ottimamente.

(p. 436-437)

Gioioso, grato per tale opportunità e soddisfatto, compiuto tutto ciò che si poteva fare, corre vicino alla "locomotiva" per ringraziare, quasi senza paura e volendo ricambiare in qualche modo; ma quegli, al pari del precedente, non vuole nulla in cambio. Al termine del seguente dialogo il narrante gli chiederà il nome: Pietro. Tali proiezioni ricevono dunque una denominazione, ottenendo diritto di esistenza e consistenza umana, reale (almeno per il protagonista narrante).

Ah! no, no no, egli non doveva essere così orrendo quanto gli piaceva di sembrare, ma proprio no, orrendo forse più di misure che di qualità, ed ora, non balbettando più, gli parlavo carezzevole e pieno di affetto: – No no, incomincio a capire cosa sei, non sei quello che sembri, sei un buon diavolone, sei il burbero benefico, un bamboccione, sì, far bene a farti rispettare...

- *Bau Bau Stuff!*

- Mammina mia! Fai bene a non fare tante smorfie, bravo, le smorfie le fanno le scimmie, con tante cerimonie non si approda mai a nulla, fai bene...

- *Stuff! Stuff! Bu! Bu!*

- Uhm... che, stufia stufia carino, t'ho conosciuto ormai, e ti voglio bene il doppio...

- *Bau! Bau! Stuff!*

- Ma che dico, il doppio, a quattro doppi ti voglio bene, sai, non credere, non mi scorderò mai di te, no...

- *Bu! Stuff! Stuff! Bu!*

- Dimmi quello che posso fare, sei bonino via...

- *Bau! Bau! Bau!*

- Proprio nulla vuoi? Perché?

- *Stuff! Stuff! Stuff!*

- Non farò niente, non aver paura, stai fermo, calmati...

- *Bau! Bau! Bubu!*

(p. 438)

Anche qui, e in molte zone del capitolo e dell'opera in generale, dunque, sono utilizzate le stesse tecniche linguistiche sperimentate nel Codice: gestualità fonomimetica e mistilinguismo per espressività e caricatura in nome della comicità, con elementi e nuclei tematici del parlato anche al di fuori dei dialoghi inscenati, dove preponderanti sono i momenti in cui «il reticolo interiettivo smuove le contorsioni sessuali dell'io e del suo doppio»<sup>500</sup> e dove «il binomio comicità sesso innerva anche la distorsione somatica»<sup>501</sup>: pure in questo capitolo allora, all'interno di questo quadro stilistico comico, il protagonista viene a identificarsi con le varie apparizioni che si susseguono, o tenta di farlo, caricando grottescamente con i propri commenti talune azioni e condizioni degli individui incontrati, tessendo un sistema fonomimetico di onomatopée, gestualità, interiezioni. In molti degli esempi riportati ciò è ben evidente.

Il proseguimento della vicenda:

---

<sup>500</sup> Marcon 2006, 120.

<sup>501</sup> Marcon 2006, 121.

Ritornando, però, per quella strada, fischiettava e ballava, allegro e soddisfatto, e a quelli che incontrava, che non tutti pareano occuparsi di me né delle cose mie, io pareva gridare sul volto la mia felicità. – Sì, proprio sì, sì davvero, ora ci sono stato, voi lo potete dire, e come, e fino in fondo!  
(p. 439)

Neppure in questo caso, come col precedente, si lascia più intimorire da dubbi e incertezze nel ripetere l'esperienza in successive occasioni, senza richiamare all'appello il nuovo amico,

neppur se tira vento, non dovesse credere ch'io mi voglia fermare a cincischiare come facevo prima, e filo, filo diritto, mi vedeste filare, e senza mai dimenticarlo, anche passando così in fretta, e se mi cade, poni, il cappello, od altra cosa di mia necessità, io non mi chino certo a raccattarla.  
(p. 439)

«Il comico e il fantastico si fanno confessione»<sup>502</sup>. Con ipotetiche compagnie immaginate trova il coraggio di fare ciò che la società non permette di fare sulla Terra, senza dissolversi nel fumo che sale al cielo e nella non-essenza, nella inazione (Perelà). Ora Perelà sembra riapparire, leggero e felice, libero. Marco Marchi individua un collegamento<sup>503</sup> con la protagonista, Maria, del romanzo successivo: uno spirito che vuol liberarsi della cappa (la cappa del camino che imprigiona l'uomo di fumo), che lo stringe e lo inibisce, per inseguire la gioia della vita. La critica ha cercato dunque di definire meglio di quanto non lo faccia Palazzeschi stesso nel romanzo tali proiezioni illusorie che il protagonista-autore sente il bisogno di evocare per acquisire il coraggio della libertà.

Interessante intramezzo che getta una luce di giudizio sull'evolversi della situazione, una piccola svolta nella narrazione per favorire anche la comprensione degli eventi e delle circostanze: il dialogo con la governante<sup>504</sup> della casa dell'io protagonista:

La mia donna, la mattina, venendomi a svegliare, trovandomi a quell'ora tutto immerso nel sonno, nell'aprir la finestra si dà a certi suoi borbottamenti:

- Sembra la mezzanotte, guardatelo un po' lì! Ohè! È giorno!
- Tientelo.
- È un pezzetto che è giorno.
- Tanto piacere di saperlo.
- Ma a che ora è tornato ieri sera?
- Lasciami stare t'ho detto, voglio dormire.
- A che ora è tornato?
- Non lo so.
- Ma lo so io però.
- Meglio per te.
- Da un po' di tempo in qua non si sa più quel che succede, ha allungato il muso di quattro dita, non si conosce più, ma qui gatta ci cova.
- Lasciala covare.
- Un muso... ch'è tutta una quaresima! Guardate un po' che camera, ci vuole un can da caccia per ritrovar la roba.
- Io non ci ho colpa.
- E chi ci ha colpa dunque?

---

<sup>502</sup> Marchi 2006, 138.

<sup>503</sup> Cfr Marchi 2006, 139.

<sup>504</sup> Così pare essere, unica figura femminile e "reale" del capitolo ad avere voce, oltre al narratore e alle entità incontrate.

- È stato Cecco.
  - Ma chi è questo Cecco?
  - È stato Pietro.
  - Ma chi è questo Pietro?
  - Lui.
  - Parlerò io a Cecco!
  - Brava, vallo a cercare.
  - Parlerò io a Pietro!
  - Stai fresca te!
- (pp. 439-440)

Successivamente il narratore presenta un'altra possibile circostanza di vita, circostanza che di frequente gli accade di vivere in società: qualcosa che si è spinti a compiere per consuetudine e per approvazione altrui, senza convinzione né trasporto. E senza il coraggio di opporsi. Così un nuovo "amico" spunta, inaspettatamente ma opportunamente anche questa volta, in uno dei momenti di debolezza «e non di convinzione o di trasporto» in cui il narratore ammette esser caduto e poi per inerzia aver proseguito nel fare, chiedendosi sempre il motivo della mancanza di coraggio per tornare indietro per non «sciupar la mia vita».

Per la stessa ragione che voi non fate cose che vi recherebbero piacere e vantaggio un mondo intero, per non decidervi mai ad intraprenderle, altre ne intraprenderete, o già intraprese ne seguitate a fare, che mille volte ogni di mandate a tutti i diavoli dell'inferno, loro e la santa ispirazione che ve le suggerì la prima volta.

E a meglio coronare il caso mio, perché pittoresco vi sembri qual era, io vi dirò che quanti a conoscenza fossero della mia consuetudine suddetta, o per essa vedendomi incamminato e incontrandomi, sapendo ch'io me ne andava là dove vi ho detto, non finivano più di lodarsene meco le mille e mille volte, o con altri alle mie spalle.

[...]

Anche i meno inclinati alla riflessione non tarderanno a comprendere come tutti gli elogi di queste rispettabilissime persone mi restassero per la gola come tante marruche, giacché non si può dare tragedia più grande di quella d'essere buono, e sentirselo spisciaccherare sempre e in tutti i toni della più insipida gente che immaginar si possa, solo per non aver la forza od il coraggio di essere cattivo come si vorrebbe.

(pp. 441-442)

Il giudizio sociale, opprimente e preponderante. Ammessa la "colpa" di non riuscire a trovare il coraggio di scrollarsi di dosso una pena, avviene un'altra partogenesi, uno sdoppiamento del proprio corpo (e del proprio io) in modalità traumatica, con movenze incalzanti e teatralizzate: qualcosa che fuoriesce dai visceri, uno spilungone a dismisura, il quale porta un dito verso il cielo.

– Sarà quello – pensavo – che gratta la pancia delle stelle. – Han le loro abitudini anch'esse. –

Ma no ch'ei fermò il braccio disteso non proprio verso il cielo, ma indicando laggiù dove finisce il mondo, e pareva in tale atto non altro che una enorme cicogna, una gru, io non o so neppure che mai potesse parere cotostui, ma la più sinistra di tutte le cose venuta ad annunciare essere giunta la fine del tutto, ed ordinare senza indugio un rapido e pio raccoglimento acciò presentarsi nel miglior modo possibile al prossimo finale giudizio, quando i miei orecchi udirono, in questo contrattimo, una voce, ma una voce tanto mai lontana che sembrava salire dal centro della terra, dove tutti sappiamo oramai risiedere Lucifero in persona, e che da così lontano i milioni delle miglia venisse a uscirgli dalla bocca sotto il naso a becco d'aquila. Altro io però non potea discernere di quella voce che un: «Uh! Uh! Uh!»

come l'urlo del vento, e tutta, una volta di fuori, s'allargava, si spandeva nell'aria, e allontanandosi ripeteva: «U... u... u...». «Mammaluuuuucco! Mammaluuucco! u!... u!... u!...» mi sembrò discernere in quell'urlo.

(p. 442-443)

Restando il narratore di stucco, immobile, sbalordito, con la forza di un solo dito come calamitato questo nuovo gigante riesce a muovere facendola girare su sé stessa la persona del narratore e a portarla lontano là da dove egli mai sarebbe «da solo riuscito da solo ad abbandonare la consuetudine». La scena viene descritta in modo assai dinamico secondo moduli come sopra e come altrove interiettivi, aderenti al parlato e all'ambito concreto e reale del quotidiano: di sotto vengono riportati quale esempio di comicità della scrittura, condotta anche grazie allo strumento della ripetizione.

Ecco che gli "amici" servono anche a questo scopo: persuadere ad allontanare ciò che non procura felicità e pienezza di vita ma che viene condotto meramente per consuetudine e per appagamento delle altrui aspettative. E dopo questo "frullamento", che ha adempiuto ad uno scopo persuasivo operato non con le parole ma con una vera e propria azione (immaginata o meno, ma comunque costrittiva), l'io protagonista ammette di non voler affatto più tentare quel cammino per non rischiare di andare incontro di nuovo a una sorte di cotal genere (il "frullamento"). Non appena questa decisione viene verbalizzata con convinzione dal protagonista il movimento dinamico cessa e il narratore può indietreggiare e chiedere il nome anche a questa nuova fortuita apparizione che, anche se in maniera traumatica, lo ha desistito dall'ostacolare i propri benefici desideri.

Subito l'opinione pubblica non tarda a far sentire la propria voce: chi interrompe una pratica consolidata e attesa senza motivazioni validamente condivise suscita sdegno, mal giudizio, sfiducia.

– Ma no – diceva io girandomi come una ventarola, e lui mi rigirava, - ma no, ma senti, – e via mi rigirava, – però, – e dagli, – ma sì – e dagli, – ma no, – e dagli, e dagli ancora,. – Ma no... Ma sì – e via – ma che – gira, – ma sì, – gira, – ma no, – rigira, – io, me ne andava frullato in cotal guisa da quel dito e non valevano contro una tal forza smisurata le mie perorazioni.

(p. 443)

[...] – Come ti chiami?

- Agesilaaaaoooo. – Pervenne la voce infine e spargendosi ripeteva concentrata nell'aria: *ao ao ao...*

- Ah! Agesilao! Agesilaoaoaoaoao... non mi scorderò mai di te, mai ai miei di, tu m'hai levato un gran macigno di sullo stomaco, una colonna di granito, addio sai, addio Agesilao... Agesilaoaoaoao... Agesilainoinoino... Agesilaucciuuccio... [...] –

(p. 445)

- Sì cari, sì boccaloni miei, bene voi dite, ottimamente, bravi, non sono il dabbenuomo che voi mi facevate, un corno! Sono un pessimo arnese, e mi piaccio così. Oh! Agesilaoaoaoaoaoao... lo debbo a te!

(p. 445)

La forza viene da sé, anche se è qui auto-esternata come un aiuto e un appoggio proveniente da altri (Agesilao). Ma potremmo dire che si comprende, nel terzo romanzo, come ormai le redini della propria vita, per la libertà di agire in nome di una reale felicità, siano da assumere in un atto eroico di contro a tutto il resto, senza rimanere in balia del mondo (oppure rinchiudendosi in una villa a Bemualda o fuggendo da tutto e da tutti librandosi nell'aria come fumo).

Ma voi però che da un po' mi osservate, vi siete soffermati buzzi buzzi sopra il fatto mio, e vi ci date a sporgere qualche inevitabile congettura.

(p. 445)

Le congetture che i lettori possono avanzare sono snocciate dal narratore: questi ipotetici amici che si seppe con abilità procacciare (ipotizza sulla bocca dei lettori) servirebbero solo a fornire forza e coraggio per compiere cose di dubbia convenienza o che potrebbero nuocere fama e probità, trattenendolo invece da azioni di morale tornaconto:

Meglio, cento volte meglio, aveste dato ascolto al vostro mite istinto, e non vi foste tanto lasciato lusingare o intimidire, né tampoco spingere avanti o indietro da chicchessia, a far cosa che la vostra anima e il vostro naturale spirito paventavano nel mettere ad esecuzione.

(p. 446)

Con abile maestria e sorridente ironia, Palazzeschi (cioè, il narratore, nella finzione letteraria) risponde a queste ipotetiche accuse, riprendendo le fila dell'autodifesa che era stata anticipata prima degli incontri: tali amici contribuirono a spingerlo in pratiche che non si dovrebbero svolgere, ammette, ma «che riescono così carine e piene di gusto quando le si fanno», senza però con questo condurlo sulla via della perdizione,

giacché perduto io non mi sono, come voi vedete e potete osservarmi, io sono sempre qui, e ci son tutto, vi sembra?

(p. 446)

Nulla fece che recasse molestia (anzi spesso il contrario), e che dunque risulta lecito eticamente condurre; né uccise o rubò, ingannò, né vorrebbe in alcun modo farlo. Le spintarelle esteriori lo condussero solamente «un po' più in là di dove abitualmente io m'arrivassi».

Tenuto conto, bene inteso, che se io non ci arrivavo colla mia persona, il desiderio mi ci faceva arrivare con tutto l'essere mio. Vollero un più completo ed adeguato sviluppo di tutto il mio programma, giacché vita non si dà senza programma, che parrebbe una barca senza il timone, e mi fecero andare, afferratomi in questo, un po' più in là... e ci andai.

(p. 447)

Rifiuto di opporsi all'anima e al naturale spirito, obiettando in questo modo le eventuali nocive conseguenze supposte dal pubblico dell'opera. La vera, autentica morale consiste nel lasciarsi guidare esclusivamente dal timone della propria anima, senza procurare danno al prossimo («se quello di suo non se la piglia»).

E alla fin delle fini, vi avrei voluti vedere un po' nel caso mio se capaci foste stati di resistere all'invito dolce ma deciso di Cecco, alla spinta di Pietro o alla forza ciclopica di Agesilaoaoao, colle sua orribili grida nel bel cuore della notte, che pareva il gatto mammone, e con un dito solo, dall'alto, senza nemmeno toccarmi, mi faceva frullare come un centesimino; vi avrei voluti veder nei mei panni se non andavi voi pure laggiù dove andai io, e forse... un po' più in là.

(p. 448)

Quanto sia meglio non fuggire il confronto ma affrontarlo con giovialità e leggerezza, privando di tutta la pesantezza che hanno la comunicazione e la costruzione ideologica che ciascun essere umano s'appone o che riceve per "obbligo", ce lo mostra in tono divertito dopo esser passato (riferendosi all'ambito del romanzo in particolare) attraverso Valentino e Perelà e sbucando in un Uomo senza nome qui, nella *Piramide*.

Già l'autore-narratore in persona definisce queste apparizioni, prima di passare al quarto e terzultimo "amico" il quale è uno di quelli appunto

che tutto fanno per condurre, o ricondurre, sopra quelle bensì della saggezza e della virtù, sulle quali ad altro non sono acciaccinati per la vita che ad unger ruote e rotaie.

Se mi ritrovo lungo la riva del fiume a zonzolare un poco, per viale e le strade, mentre la carta bianca a casa sulla tavola aspetta d'essere un po' sporcata dall'inchiostro, ch'è la sua passione, o si crede, poverina, bisogna compatire anche lei; e quello tutto deluso accanto, dentro il calamaio, anche lui non domanda di meglio che soddisfarla, si crede, o si sa, si rasciuga da sé, questo sconcio sulla mia tavola accade da parecchie settimane, chi mi farebbe andare, se non ci fosse Gaspero?

(p. 448)

Diremo che può essere la voce della coscienza di Palazzeschi.

Seguiamo l'autocoscienza che si diverte a raccontarsi da sé. Non sempre le tensioni della propria coscienza, consapevole o meno, son di comune accordo: è questo che genera lo scontro interiore esternato in esilaranti e piacevoli scenette di propri doppi portavoce di tali tensioni, come appunto la seguente.

Egli mi s'avvicina piano piano, dietro dietro mi segue, senza violenze, senza rabbuffi, umile, tutto pazienza e bontà, colla sua bella barbona bianca che gli arriva alla cintura, giunge a toccarmi il cuore.

«Vagabondello mio, così va male, ma male assai, davvero, non può andare così. Che vuoi fare di te? Della tua vita? Sempre dondoloni per le strade inutilmente? Tu dimentichi la grandezza ideale del lavoro, la sua forza, la soddisfazione che dà, la gioia di saperti qualcosa, qualcheduno, di sentirti tale. Via, su, coraggio...»

Io allora... che sono lì lì per piangere... alla dolcezza di quei rimproveri, lungo la spalletta o per viale, me ne ripiglio presto la strada fra le gambe e corro verso casa senza avere il coraggio di alzare gli occhi sui passanti, né di voltarmi a Gaspero, cercando di farmi piccino come un gatto, un gatto, macché, come un topo piccino, e scomparire scivolando nel cantuccio. Chi sa per chi mi pigliano a vedermi scappar via a quel modo, e con quel santambrogio alle calcagna! – Ci vado, sì, ci vado, non dubitare, questa volta ci vo. – Ma lui non se ne va finché non mi vede seduto al tavolino, e con buona intenzione, finché il nero non incomincia a bagnare il bianco, è la sua smania, bisogna compatire anche lui; quando è proprio sicuro del fatto suo alza la testa al cielo e sembra dire: «così va bene, bravo, che il Signore t'ispiri e ti dia lena».

- E chi lo sa, può anche darsi di sì, vai pure, – e se ne va.

Ma la gratitudine e la soddisfazione incominciano dopo due o tre ore, quando levandomi dal tavolino io vi lascio sopra ammonticchiate tante cartelline belle e scritte, e lesto mi metto il cappello per andarmene a gironzolare quando e come mi piace, e dove; questa volta lo so che potrò fare tutto il comodo mio, e senza averci dietro quello scocciatore.

(pp. 448-449)

Consapevolezza e coscienza da un lato e volontà dall'altro non sempre vanno di pari passo. Questi "giochi" di dialogo/azione con la propria coscienza, tra le due controparti, due esempi seguenti li dimostrano; una sorta di autoinganno divertito.



Ogni tanto si obbedisce al senso del dovere, ci si vuole bene e si ascolta anche l'altra parte di sé.

Non di rado mi accade, ed accadrà anche a voi, che un mendicante mi distenda la mano, poco male, ficco due dita in tasca, tiro su due palanche e glie le do. Qualche altra invece, o avendo molta fretta, o essendo, nell'inverno, con i guanti e il paltò, cerco... di non vedere, sono distratto, ma sì, credete che la passi liscia? L'ho da fare con Gaspero, eccolo dietro, lo sapevo, ce l'ho.

«Vergogna! Vergogna! Arrossisco per te, fingere di non vedere un mendico per non darsi la pena di mettere una mano nelle tasche! Crudele! Indegna indifferenza! Cinismo grande. E il cuore dov'è? Quell'uomo ha fame, ha freddo, è senza tetto, è malato, è vecchio, non può lavorare, forse ti maledice, certo anzi, tutti maledice chi gli passa vicino caldo e nutrito e non ha pietà di lui, o peggio, finge di non averne.»

(p. 449)

Forse le maschere sociali, morali che gli individui della società indossano ed esibiscono non sono così tanto autentiche nell'essenza; forse comunque meno di coloro che, come l'io narrante, preferiscono l'andare controcorrente per seguire il proprio piacere a discapito dell'apparente moralità comune.

L'amico, fattogli cambiare cinque lire:

- Ecco, vi vado, guarda. –

[...]

- Ora mi lasci andare?

- Vai pure, e Iddio ti benedica.

- Iddio ti benedica – mi dice il mendicante, di cuore o no.

- Iddio ti benedica – rispondo a Gasperom e come glie lo dico di cuore!

(pp. 449-450)

Od è per farmi andare a casa che incomincia a mugolare, e mi si mette accosto, la mattina che incomincia a mugolare, e mi si mette accosto, la mattina, per farmi saltare il letto, cerco di sfuggirgli in tutti i modi, mi rimpianto sotto le coperte, o per la via, m'intruffolo fra la fente, mi nascondo dentro una porta, dietro una colonna, schizzo sul tranvai, a casa lo fo girare intorno alla tavola, povero babbeone, eppoi vo sotto e o piglio per le gambe, ma sì... ma nulla, nulla vale. Allora cerco d'intenerirlo colle parole: – Arrivo fin laggiù, guarda, torno subito indietro, te lo prometto, te lo giuro, fin lì e ritorno –. Eppoi cerco, parlando, di fargli dimenticare il segnale: – fino laggiù –. Cerco di corromperlo. – Sì, Gasperuccio bello, fino laggiù soltanto, poi basta, vado e scriverò un bel racconto, colle fate, sentirai bello, farà piangere anche te, devi rimanere a bocca aperta, e una poesia col sole la luna e le stelle tutto insieme, e un sonetto... sì, sulla tua barba, sei contento? E un altro sopra quella che da ultimo farai venire a me, più lunga della tua. –

[...]

- Lo so, caro, lo so, sono un gran bighellone, un vagabondo, lo so, un soggettaccio, ma che ci debbo fare se son così? Non mi feci da me, mi piace tanto star senza far nulla, a girellare, invece di scassarmi la testa al tavolino a scrivere delle boiate, è una cosa schifosa, una sozzura, lo so, una cosa orribile, infame! Ma son così, purtroppo! Se non avessi te, sarebbe ancora peggio, oh! Gasperuccio mio, cento, mille volte peggio, diecimila, io non farei più nulla, ma nulla affatto, nulla sai, nulla... tu lo sai che cosa vuol dire... nulla... nulla. –

E con tutte queste ciance a casa non ci vado, e lui credendo giunto il momento di convincermi davvero principia a tirar su di fondo certi paroloni grossi da solennità, ch'io non so davvero di dove se li cavi.

- Bisogna lavorare.

- Certo.

- Chi non lavora è un parassita.

- Certo.

- Un ladro.
  - Certo.
  - Un traditore.
  - Mamma mia!
  - Ruba alla società.
  - Troppo.
  - Tradisce la patria!
  - Troppo.
  - La famiglia!
  - Troppo.
  - E tradisce sé stesso!
  - Ohi! Ohi!
  - Che hai?
  - Perché mi dici queste cosone tanto grosse? Vuoi che mi venga il dolore di pancia, di la verità, non lo sai che tremo tutto dalla paura? E stanotte, per giunta, mi toccherà anche di sognarti, con tutta la tua barba, e quando mi sveglierò dovrò andare in quel posto che conosci anche te, tutto per colpa tua.
  - Apposta io te le dico, perché tu ti ravveda, figliolo caro, e sempre più saggio e laborioso tu divenga e... un uomo!
- [...]
- Che amico eh? Che vi dicevo? Vi avevo forse ingannato? Ho ragione io di volergli bene?
- (pp. 450-453)

Un altro dialogo con uno degli specchi di sé che rappresenta un'aspirazione che, non riuscendo a identificare nella realtà concreta, Palazzeschi ha dovuto inventarsi da sé relegandola tra le pagine di un libro e presentandola sotto le spoglie dell'amicizia si ha più chiaramente di altre tramite l'ultima entità che appare al fianco del narratore.

Riportando alcuni commenti personali che fanno da intermezzo ai dialoghi si possono benissimo cogliere l'essenza di questa esigenza che si concretizza agli occhi dei lettori e il pensiero dell'io protagonista, e che rimanda alla diade di comicità e *pathos* illustrata:

- Ma più bene di tutti io voglio a... Giacomino, che boccino di rosa!
- Per quanto si possa esser probi, saggi, austeri, riservati, a questo mondo, e credo in fede mia che voi lo siate, non fa mai dispiacere sentirsi un po'... lodare, lisciare, accarezzare... e via così. Dite la verità, non fa a voi lo stesso effetto, di preferire uno che vi dica bello... o almeno discretino, simpatico, carino, sportivo, affascinante, ad uno che vi dica brutto, sul muso, antipatico, goffo, ripugnante? Non vi sentirete dopo, voglia di mangiar qualche cosa? Di buttar giù? Io sì, ve lo confesso. E pur questo, che perla Giacomino!
- Dal capo ai pieni mi guarda, pieno di compiacenza, d'ammirazione e di rispetto, sorride, gongola, si gonfia, par che voglia sbottare, è orgoglioso di me, n'è fieri, è inutile lo so, oh! oh! Mi dice a fior di labbra:
- Che *charme*, il tuo!
  - Ti pare?
  - La perfezione.
  - Ah! Ah!
- Non v'è cosa che gli sfugga della persona e dell'acconciatura, con lui c'è gusto a farsi belli, a lustrarsi un pochino, e non perde l'occasione, magari con uno sguardo o un sorriso, di compiacersene.
- (pp. 453-454)

Vezzeggiativi, complimenti affettuosi in un lungo dialogo adulatorio da parte dell'amico al narratore: chiaro, sebbene mai dichiarato, segnale di omoerotismo. Non c'è più la sofferenza giovanile a dominare il rapporto con il proprio sé, sebbene le scelte narrative, contenutistiche e il percorso letterario, oltre che quello autobiografico, confermino l'odissea tormentata dell'umorismo palazzesco (come ben detto anche altrove) che fonda la sua genesi in una introspezione dolorosa e quasi a livello di disperazione.

Il commento personale dell'io protagonista al dialogo con Giacomino, dopo un'altra fugace apparizione della governante in linea col tono scanzonato della vicenda:

E gli porgo la guancia, lui mi ci sgnacca un bel bacione, non c'è niente di male, e uno gliene do io come risposta.

La mia donna passando alla stanza vicina sente nella mia tutto quel *ciuciu*, sicura ch'io sia solo, e non con Giacomino, si frulla una mano davanti alla fronte. – Vuol piovere – barbotta, poverina.

Ma ora però voi dovreste meco equamente valutare che al lungo smammolarsi in codesto solluchero, alla fin delle fini finisce per stuccare, e comel' Tutto stanca, mio Dio, è una cosa carina, deliziosa, ve l'ho già detto, e non intendo dire ora di no, dolcissima, lo ammetto, anche di dolcezza, ficca ficca, ogni vaso ha il suo colmo e trabocca, e capita un momento ch'io non ne posso più di codesto dolcume: «vieni bello, senti caro, ora si va a spassino, ma che bel solicino...» c'è da sentirsi venir su la mela cotta, e finire col desiderare, per rifarsi un po' il palato, una boccata almeno d'una cosa amara come il fiele. Anche il cielo sereno è più bello, dopo un temporale, se fosse sempre sereno non lo vedremmo più.

(p. 455)

Marco Marchi<sup>505</sup> osserva appunto che di queste proiezioni Palazzeschi non avvertirà più il bisogno nell'*Interrogatorio della Contessa Maria*: lo sdoppiamento audace ed ideale dell'autore, la Contessa, si libera da sé dalle inibizioni sociali, etiche, morali, pronunciando pienamente a parole e a fatti un'assoluta libertà materiale e morale<sup>506</sup>. La Contessa si esprimerà in modo comico popolare, libero, realistico, come afferma Baldacci<sup>507</sup>. La gestualità, la dimensione corporea e l'eroticismo omosessuale non esibito come tale sono nella *Piramide* funzionali all'assunto di comicità, e traslano poi difatti nell'*Interrogatorio*<sup>508</sup> (che contiene sì apertamente adesione all'eroticismo, ma non eroticismo omosessuale, da parte della protagonista: si è comunque all'interno delle direttive censorie di mentalità del Novecento). Esso è un romanzo che esprime un'ideologia più ristretta e, per così dire, più concreta: la contrapposizione tra letteratura, desideri aspirati e desideri realizzati nella vita vissuta anche, e soprattutto, in modo trasgressivo.

A conclusione, per esaustività dell'elencazione di "amicizie" e confronti ricercati dal protagonista, si riporta anche l'ultima proiezione di *A due*. Essa esprime l'ultimo auto-divertimento di questo capitolo, innestato sul tema:

---

<sup>505</sup> Cfr Marchi 2006, 139.

<sup>506</sup> Giorgio Marcon individua, richiamando Marco Marchi, un prodromo ideologico dell'*Interrogatorio* in un protagonista del terzo capitolo della *Piramide* dove desideri "vitalistici" sono contrapposti alle vane fantasie letterarie destinate a rimanere tali (cfr Marcon 2006).

<sup>507</sup> Riportato da Marcon (cfr Marcon 2006, pp. 126-127). Si incontra pur sempre la figura del clown che diverte sé stesso prima degli altri nella Contessa Maria: mentre Perelà (inevitabile confronto) secondo Baldacci (riportato nel saggio di Giorgio Marcon), «è un'allegoria, non si sa bene di che»<sup>507</sup>, *L'Interrogatorio* appare come una confessione senza pudore di null'altro che la verità (il piacere vivo, esperito, corporeo, antintellettualistico), e il doppio della Contessa serve all'autore «non per nascondersi, ma proprio perché il grottesco annulli ogni sospetto di pietà».

<sup>508</sup> Cfr Marcon 2006, 123.

Voi lo sapete bene come me, e molto meglio forse, con quale calma apparente vi venga innanzi chi ha voglia di litigare, e non ne possa più, e cerchi in tutto l'appiglio, senza volerlo far conoscere.

E come lo riceva chi avendone voglia più di lui, cerchi sembrar distratto, allegro, naturale, indifferente, risponde «sì» e «no» alle sue congetture, e sotto sia teso come un arco al bandolo da acciuffare.

(p. 455)

Dopo un lungo dialogo teatralizzante, denso delle caratteristiche comiche suddette, il protagonista conclude il capitolo commentando, quando la governante incorre alle grida che il protagonista inscena con Tiberio (quest'ultima entità che assolve l'esigenza del "litigio" come sfogo scherzoso, ludico):

cara, ella nemmeno suppone quanto mi sia provvidenziale quel piccolo Tiberio, chi sa mai cosa crede, e come in fondo con tutte le parolacce che mi dice, con tutte le sue orribili minacce, io l'ami, quel brigante, e quanto bene mi faccia. E lo cerchi, lo stuzzichi e fomenti. A questo mondo sempre in pace non si può restare, c'è da farsi venire il male del miserere, io poi che mi debbo scaricare di tutto quel dolce che sapete, povera donna, ella non sa dopo com'io mi sento bene, quasi mi fossi purgato, e può tornare Giacomino a fare *ciuciuciu*.

E credevi davvero ch'io mi fossi solo e deserto al mondo, e destinato a restar tale! Oh! ingenuità, beata ingenuità! L'ho trovato il tesoro? Eh? che ne dite? Ce l'ho? E a sei sportelli! Che posso aprire e chiudere come mi pare e piace. Che se poi mi piacesse a dodici o diciotto, a trentaquattro, a settecentotré o millequattrocentonovantuno io non avrei che a seguitare, ma non lo fo, sarebbe troppo, via, lo so.

[Fine secondo capitolo]

(p. 458)

#### 4.3.4. "A solo"

Anche la terza parte, *A solo*, riconduce ad una irreparabile solitudine. Il vertice solitario e vuoto della piramide che il narratore risale<sup>509</sup> non porta ad una condizione conoscitiva soddisfacente.

Riflette, percorrendoli, sui risvolti della saggezza, della virtù e dei loro opposti, ma non giunge alla comprensione di ciò che la realtà gli vorrebbe imporre.

Si tratta di una zona del romanzo che suscita problemi di datazione: forse aggiunta nel 1926 e non negli anni 1912-1914 come invece dichiara Palazzeschi nella *Premessa* alle *Opere Giovanili* per via di alcune spie che la rendono più attuale<sup>510</sup>; Palazzeschi d'altronde inserisce spesso datazioni false, contraddittorie nella propria storia bibliografica quasi per «riscrivere la propria storia al di là di ogni verosimiglianza logica o esterna»<sup>511</sup>.

---

<sup>509</sup> Tellini 2004, CXIII.

<sup>510</sup> Marchi 2006, 134. Spagnoletti sostiene la ripresa postbellica da parte di Palazzeschi dalla fine del secondo capitolo (*Palazzeschi*, Milano, Longanesi, 1971) e ad esempio Gino Tellini si occupa di questo problema in "La Piramide" di *A. Palazzeschi: problemi di datazione* in *Hietere Mimesis*, Francke, 2003 e *Introduzione*, Aldo Palazzeschi. *Tutti i romanzi*, Mondadori Printing S.p.A., Officine Grafiche di Verona, 2004.

<sup>511</sup> Dei 2006, 66. Come ad esempio testimonia anche la volontà dello scrittore di allontanare, quasi cancellare da sé la propria precedente partecipazione al clima del Futurismo (specialmente nei riguardi della prima redazione dell'*Incendiario*: ved. nota 28 del saggio di Adele Dei *Nell'aria di Parigi. 1914-1915*), avendo voluto smorzare l'importanza, allontanandolo cronologicamente da sé, del romanzo *La Piramide* proprio sul suo frontespizio. «Un vero gioco di prestigio difficilmente credibile anche per un pubblico non troppo attento. Ma Palazzeschi, come sempre, di queste cose non si curava.» (pp. 66-67): rimproverando all'autore questa mancanza di coerenza nella datazione riceveremmo indietro, forse, una sonora, o dissimulata, risata.

Marco Marchi afferma che il romanzo nella sua totalità rientra in una dimensione depressa del percorso «comico-immoralistico» di Palazzeschi e che la terza parte attinga a uno scenario di stampe, *topoi* folkloristici nostalgici e quasi patetici per esprimere la ricerca della pienezza e della realizzazione di desideri ossessivi, fissi, solo vagheggiati. Si prospetta come esempio il collegamento con la città di Venezia, quella città dove vive l'interlocutore di Valentino: in *:riflessi* è città dal fascino struggente e poetico, qui queste sue caratteristiche vengono ironicamente ed inesorabilmente smontate con ironico disfattismo; e inoltre è stato segnalato un richiamo alla definizione che si dà del desiderio umano per bocca della Contessa Maria nel romanzo postumo, dove si contraddice l'esito di solitudine<sup>512</sup> della piramide della vita mediante il raggiungimento della pienezza nella realizzazione materiale delle pulsioni umane.

Pagine che per la critica manifestano il punto «più depresso di un percorso comico-immoralistico palazzeschiiano che proprio nella *Piramide* sembra concentrarsi»<sup>513</sup>, con scene-cartoline della vita desiderata o in chiave nostalgica, rasentante talora il patetico, una ricerca (quasi smaniosa e disperata, poi disillusa) «del reale, della pienezza appurabile di una vita ambita, sognata e mai sperimentata, per un attimo almeno, oltre il vagheggiamento, toccata»<sup>514</sup>. Lo stimolo alla maturazione di esperienza, rappresentata dal viaggio<sup>515</sup>, istintiva nell'uomo, viene disinibita progressivamente dal soggetto narrante e sostituita dalla descrizione immaginaria ma puntigliosa, nella loro aspettativa, di viaggi mai realizzatisi (Venezia, Roma, Napoli, Egitto).

Decido: il mese prossimo andrò a Venezia.

Benissimo.

Partirò alla metà del mese, anzi, il giorno quindici precisamente.

Vi rimarrò una settimana.

Sette giorni di vita assolutamente eccezionale, in una città straordinaria, di una originalità e di una bellezza incantevoli, stupefacenti, uniche, assolute. Sette giorni quali solo Venezia può dare, il diversivo mi farà molto bene, certo, mi rinforzerà.

Incomincio col prendere tre biglietti da cento lire e, messi in una busta, li chiudo in un cassetto: «sono per Venezia, per poter vivere là i sette giorni desiderati senza farmi mancare nulla».

Effettivamente queste poche economie non potrebbero essere spese in modo migliore, e, pur pensando ai giorni nei quali feci per esse a miccino di frutta o mi negai un dolce o un piccolo divertimento a fine di poterle accumulare, debbo riconoscere che i miei sacrifici verranno ricompensati ad usura.

(p. 461)

Segue una minuziosissima descrizione dei preparativi, con forte senso dell'attesa, dell'assaporamento del viaggio e della città parimenti descritta in modo dettagliato e con tono sublime, idealizzante, suggestivo, con interiezioni adibite all'espressione di tali stati d'animo. Il discorso descrittivo delle caratteristiche di Venezia e delle attività sognate si fa denso di ripetizioni, ridondanze, accumulazioni.

Il quattordici del mese prossimo, quando tutto è all'ordine per la mia partenza, dopo avere vissuto un mese intero questo bel sogno di soggiorno veneziano, su due piedi decido di non partire altrimenti, di non muovermi più, di non andare più a Venezia, no.

Andrò invece, alla metà dell'altro mese ancora, a Roma, e passerò a Roma una settimana di ricreazione invece che a Venezia.

---

<sup>512</sup> Marchi 2006, 137.

<sup>513</sup> Marchi 2006, 134.

<sup>514</sup> Marchi 2006, 134.

<sup>515</sup> Cfr Tellini 2004, CXI.

Guardo nel cassetto, dove le ho chiuse, se ci sono le mie trecento lire dentro la busta: ci son sempre, meno male. Le spenderò a Roma, benone, tra un mese sarà là.

(p. 464)

La situazione narrativa si reitera successivamente, con le stesse caratteristiche, per ciascuna meta di viaggio; delle quali puntualmente, all'annuncio del cambiamento di decisione e prospettiva, il narratore ripropone una dettagliata annotazione di preparativi, desideri, particolarità, suggestioni storiche, poetiche, architettoniche e pittoresche, di registro aulico, impreziosito, idealizzante. Ma allo stesso tempo vediamo in queste descrizioni un elemento straniante: il linguaggio è intriso di sovrapposizioni e considerazioni di ordine quotidiano, gergale e basso-realistico, con dialoghi, espressioni del parlato, deittici, interiezioni, canzonette e poesie popolari. Ciò conferisce un sapore comunque comico che alleggerisce il discorso, alternando e miscidando i due registri linguistici; anche qui, dunque, mistilinguismo e deviazioni interne dall'ordine del discorso. Da tali considerazioni, alcune anche di livello personale, puntuale, si evince comunque una profonda conoscenza del narratore in merito ai luoghi descritti, particolare poi che verrà chiarito. I progetti, che man mano si allargano sempre più nell'orizzonte del tempo e dello spazio, investono e coinvolgono per intero la quotidianità del protagonista che si adopera in tutto e per tutto nel risparmio e nell'accumulo di ciò che potrebbe servire al viaggio: vi si dedica nel pensiero e nei fatti, per poi però inaspettatamente rimandare, modificare, non effettuare sino in fondo realmente i progetti.

Di seguito, i cambi di idea dell'io narrante che segnano alcuni dei pochi momenti di svolta (una svolta spaesante alla sua prima comparsa, ma che non si presenta più come inaspettata al lettore via via che si prosegue) e di azione fattiva all'interno delle descrizioni e delle prospettazioni, in cui il tempo verbale dominante è il futuro: tempo dell'attesa e dell'aspettativa ma anche della decisione intrapresa che ci si propone di portare a compimento.

Quando siamo al quattordici dell'altro mese, io decido, di punto in bianco, dopo avere trascinato per un mese il sogno magnifico di un soggiorno romano, di non andare più a Roma, di non muovermi altrimenti, tutto viene troncato di netto sull'istante, anderò invece a Napoli fra due mesi e mezzo, nel Settembre.

Corro a vedere per prima cosa se le trecento lire ci sono ancora al loro posto, e trovandocene tali e quali ve le messi due mesi or sono, mi sento preso da una certa tenerezza. Poverine, quanta docilità in esse, e rimettendole giù, e amorevolmente carezzandole, mentre un'idea m'illumina: bisogna dar loro un po' di compagnia, ve ne aggiungo altre cento. A Napoli rimarrò quindici giorni invece di sette, vi sarò per le feste di Pedigrotta, tutta la prima metà del mese di settembre.

(p. 467)

Ma il trentuno di Agosto io decido *ipso facto* di non intraprendere altrimenti il viaggio per Napoli, anderò invece nella primavera prossima in Egitto.

Volo ad assicurarmi se al posto che sapete sono ancora le mie quattrocento lire: ci sono! Coll'aiuto del cielo ci sono ancora. Benissimo, e aggiuntevene cento, religiosamente insieme le ripongo. Mi do a fare conti su conti al fine di potere aumentare nel maggior modo possibile il peculio, per un viaggio tanto lungo e costoso dovrò sottopormi durante mesi e mesi alla tirannide di economie quotidiane ristrettissime.

(p. 471)

Se poi quando arriverà Marzo io inizierò o ucciderò la mia impresa africana, dopo averla macerata nel mio cervello e nel mio cuore sei mesi tondi tondi, questa è cosa di secondaria importanza.

(p. 473)

In seguito si entra maggiormente nel cuore del significato di questa prima parte di *A solo*. Il narratore cerca sempre un rapporto con i lettori rivolgendovisi direttamente e operando anche qui un dialogo basato su supposizioni immaginate avanzate dal pubblico e rispondendovi, manifestando così l'ideologia di fondo del capitolo. È importante riportarne alcuni passi fondamentali per comprendere il senso del pensiero del narratore, che può corrispondere anche ad un momento di riflessione dell'autore che ha voluto proporre in queste pagine. Riflessioni riguardanti, anche qui, il senso della vita, dei progetti, delle attività, dei pensieri, dei punti di vista di cui vive l'uomo. Non si tratta solo dell'uomo moderno, ma in particolare ci si aggancia al clima ideologico, sociale, culturale del tempo corrente.

Ma ora che avete veduto a quale specie di viaggiatori io mi appartenga, vi date a fare qualche congettura sul conto mio.

«Caro signore, quando ci annunzierete che siete sul punto di mettervi in viaggio noi non ci morderemo certo le labbra per l'invidia, assicuratevi, ma vi faremo sul muso la più bella risata di questo mondo. E anche quella vostra povera donna, pure dicendo *sì* e *no* come voi volete, si risparmierà la fatica di spolverarvi la valigia, prepararvi la biancheria e il resto, pure venendo col più garbato inchino ad annunziarvi che tutto è pronto per la vostra ridicola partenza. E quelle cinquecento o più lire altresì che voi tenete chiuse con tanta gelosia dentro il cassetto, bene fareste a impiegarle in cosa di vostra reale necessità, anziché coricarvi colla pancia mezza vuota e correre tapino le strade coi piedi fradici per risparmiare due soldi di tranvai.»

(p. 473)

Il protagonista immagina di scontrarsi con la mentalità dominante del consumo, dell'appagamento materiale e concreto dei desideri (il viaggio da intraprendere): programmi da realizzare per scopi pratici e comodità della vita che non danno valore all'idea, al programma in sé, al desiderio, al suo vagheggiamento, a qualsiasi riflessione priva di un tornaconto visibile e concreto.

Il senso complessivo di amarezza e di disincanto per la vita reale che emerge è perciò qualche cosa di più pungente e melanconico rispetto al baldanzoso atteggiamento nei confronti dell'opinione comune dei due capitoli precedenti; anche se in non poche zone del capitolo le tecniche di scrittura e di lingua possono essere accostate ai procedimenti parodici, irriverenti, di distorsione caricaturale, di accumulo e di ridondanza elencativa, ad esempio, illustrati per *A tre* e *A due*: questa scrittura si fa strumento per il senso di svuotamento derisorio (ma comunque, anche se con atteggiamento divertito, non aggressivo) sia del senso di costruzioni e schematismi mentali che del controcanto delle aspettative nella realtà.

Ebbene vedete, allorché vi avrò spiegato come avvengano, in quale speciale maniera si compiano questi miei viaggi, e vi annunzierò che sono sul punto di partire per la Costa Azzurra o per la Palestina, o magari solamente per Viareggio, voi dovrete dar fuori il fiele ad ogni costo.

La valigia spolverata, colla sua chiavina che funzioni bene, è necessaria, e più necessario il daffare della donna, acciò mettere ogni cosa all'ordine per la partenza; indispensabili le cinquecento o più lire dentro il cassetto, che il Signore ve le conservi, e tutti i sacrifici per esse sopportati, e l'orario ferroviario, la carta geografica, la spolverina, il berretto, il lumino, tutto tutto ci vuole. Altrimenti il primo degli imbecilli o dei nullatenenti potrebbe passarsi il lusso di fare come me di questi viaggetti quattro volte al mese o all'anno.

Ecco, vedete, se effettivamente io fossi la prima volta partito per Venezia, mi sarei preso il gusto, sì, di farmi strascicare veramente sopra l'acqua con la gondola: d'altra parte non è dato sicuro ch'io fossi riuscito a passarmi tanto lusso, trecento lire non sono poi un capitale e i gondolieri sono usi trattare con inglesi e americani, gente che non ha il granchio al borsellino; ma ammesso pure che vi fossi riuscito,

poteva benissimo darsi che alla fine, un tale strascicamento mi fosse venuto a noia, e chi sa quanto, ogni bel giuoco dura un poco. Non essendo altrimenti partito per Venezia, dopo avere vissuto per un mese quel sogno ed essermi per l'intero dato ad esso, io andai in gondola trenta giorni e non sette, e alla fine dei trenta la mia voglia di andare in gondola era rimasta intatta come il primo giorno, tale e quale.

Andare a Venezia per passarvi sette giorni, è sempre una gran bella cosa, lo so, ma l'ottavo giorno, lasciare Venezia, guardando l'ultima volta la divina piazza di S. Marco, uno ad uno al nostro lento, funebre passaggio, i bei palazzi sul Canale Grande, mentre la gondola o il vaporetto ci portano alla stazione, dovendo pur pensare: «addio, forse io non vi vedrò più». Ecco che questo struggimento del cuore io non me l'ebbi, pur non essendomelo nascosto. E ritornare stanco per troppo aver visto e vagato, sbatacchiato dal viaggio, colla pancia un poco smossa per il cambiamento d'aria di cibi e di bevande, senza un soldo in tasca, e non potersi dire per la consolazione: «ora anderò a Roma o chi sa dove», perché le mie trecento lire se le sono beccate i Veneziani, e questa è una cosa molto diversa, mi pare.

Io non ebbi le note materiali del viaggio, pure non nascondendomene nessuna, e tutte provandole e riprovandole fino all'esagerazione, il saliscendi da quei terribili vagoni i cui scalini sembrano fatti apposta per le cicogne o gli struzzi, dove con grande facilità si battono stinchi e ginocchi, e per quanto un mese intero altro io non abbia fatto che salire e discendere, le mie ginocchia non ne rimasero logorate né i calzoni sporchi di negrofumo.

E chi mi dice poi che ogni faccenda per quelle settimane sarebbe andata a seconda? Poteva qualcheduna andare alla rovescia, certamente. Io fui per un mese sotto il sole e sotto la luna, e se mi capitò di vedermi sotto la pioggia non ne uscii coi piedi bagnati e le ossa arrugginite, poteva capitarmi una settimana di tempo brutto, tutta di tempesta, ed uscirne colla convinzione che viaggiare col tempo cattivo è una pena invece che una gioia. Io vi posso assicurare che durante tutto il mese le mie cose andarono a fil di spada, che Venezia fu meravigliosa sotto il sole sotto la luna e sotto l'acqua.

(pp. 474-475)

Il narratore passa poi a smontare con analogo atteggiamento le illusioni edonistiche del non avvenuto soggiorno a Venezia (poi farà lo stesso con tutte le mete che si era prefissato), rovesciando appunto le aspettative delle sue caratteristiche nella realtà passo per passo, rivelando con pessimismo tutte le eventuali sfortune che nella realtà sarebbero potute disgraziatamente avvenire: zanzare, delusioni, incidenti, stanchezza, dolore per il dover ripartire verso casa. L'immaginazione di tali avventure è quella che invece gli ha dato la possibilità di gustare nell'animo le potenzialità positive, traendone beneficio, nella più completa beatitudine senza contrarre nel corpo e nella mente le conseguenze concrete di un eventuale ma possibilissimo risvolto negativo.

Ecco ch'io me ne ritrovai vivo e per nulla rovinato o manomesso, capacissimo ancora di viaggiare.

E una volta a casa, molto stanco, sporco, pieno di sonno e un po' deluso, senza quattrini, avrei sentito intorno a me quel vuoto che ti lascia l'appagamento d'ogni umano desiderio che pare una persona casa se ne sia partita da te.

E se, Dio guardi poi, tornando da Venezia potessi dire andrò domani a Roma, a Parigi, in Africa, in America, e via ci andassi senza esitare, miserere di me, che dopo aver girato il mondo intero e averlo fatto divenire non altro che una gabbia, mi getterei a terra risoluto a non muovermi più d'un passo.

(p. 476)

Invece, dopo essere rimasto non una settimana ma un mese a Venezia, per nulla stanco, pulito e senza sonno, per nulla deluso e con tutti i miei quattrini in tasca, sicuro di poterci ritornare non appena me ne giugna il ghiribizzo, con maggior desiderio ed entusiasmo per viaggiare, ecco aprirmisi dinanzi Roma dei Cesari e dei Papi, la città eterna. Eccomi smarrito per le sue piazze spropositate, attorno alle basiliche ciclopiche, [...]. E quando la città eterna si chiude dinanzi ai miei occhi estasiati, ecco il golfo partenopeo si apre, ed io mi ritrovo immerso nella beatitudine di quel cielo e di quel mare, di quel colori e di quel



canto. E allorché Napoli anche si chiuderà io riapro il mio cassetto e trovandoci sempre calde calde, per unico merito del Signore, le cinquecento lire, un più lontano miraggio mi attrae e mi appartiene: L’Africa, l’Egitto, il Nilo, il deserto, fra sei mesi ci sarò.

Ma voi non vi siete dati per vinti e volete ad ogni costo aggiungere qualcosa.

«Voi non andrete in Egitto un fico secco, vi abbiamo annusato abbastanza, e invece delle piramidi vi contenterete di ammirare per la milionesima volta i decrepiti campanili della vostra piccolissima Firenze.» Non anderò in Egitto? Ma io anderò in Egitto, assicuratevi amici, ci anderò, non vedete che per poterci andare sto facendo economie atroci [...]. Io andrò in Egitto, assicuratevi, la mia decisione è irremovibile: ci andrò. Ma se, dato il caso, io non ci andassi, me beato, che la mia felicità sarebbe stata doppia. Io anderò fra uno, due anni, fra cinque, fra dieci, alle Indie o nella Cina, nel Giappone! O potrò fra venti iniziare il giro del mondo.

Ma non essendo ancora riuscito a ridurvi all’impotenza vi sento sussurrare.

«Voi potete godere qualche cosa a questo modo perché già foste a Venezia, a Roma, a Napoli, e nella vostra bislacca immaginazione non fate che rivivere un viaggio già fatto».

Oh! no! No no, io fui a Venezia, a Roma, a Napoli, è vero, sì, ma il viaggio reale che vi feci è proprio quello che turba la mia immaginazione, mozza il suo respiro, limita il mio sogno. Il mio viaggio più bello, ideale, quello che solo io sono capace di godere.

(p. 476-478)

Si coglie forse anche un sottile sorriso ironico che evidenzia la vacuità di proclamazioni e promesse dichiarate e subito disilluse dal cambio di opinione e di azione.

Il narratore si confronta quindi con un immaginario pubblico scettico, un pubblico che non facilmente condivide (o anche solo non approva e né comprende) scelte diverse di vita e di pensiero trovandovi sempre lati di cui appuntare l’inadeguatezza. Nemmeno il ricordo concreto dei viaggi serve totalmente ed esclusivamente a migliorare l’esistenza umana in quanto qualsiasi esperienza del reale andrà inesorabilmente ad inquinare l’ideale astratto ed appagante della meta, dell’oggetto del desiderio che l’individuo può nutrire:

di quale fascino arcano risplenderebbero ai miei occhi s’io non sapessi a puntino come son fatti, il mio sogno non avrebbe confini, nulla potrebbe fermare la mia superba fantasia. Io non posso vedere il mare come la mia donna lo vede, perché lo conosco e so fin dove si deve temerlo e ammirarlo. Venezia, Roma, Napoli sarebbero cento volte più grandi e più belle.

(p. 478)

Non essendo stato in Egitto, afferma:

la sua suggestione e il suo fascino cominceranno a calare nel momento preciso che poserò il piede sulla costa africana, [...] io mi sentirò tutto insieme involtolato nello stomaco come un minestrone, dopo aver dato fuori il fegato per quattro giorni e quattro notti di fila.

«Ma se mai non foste in uno di codesti luoghi, dovete pure in qualche modo dare inizio alla vostra fantasia. Voi non siete stato in Egitto, va bene, ma sapete che vi sono delle piramidi, una sfinge, il deserto, ed un fiume che si chiama Nilo, di qualsiasi colore possiate figurarvi le sue acque saran pur sempre le acque di un fiume. Voi non potete figurarvi una Venezia nelle nuvole, né una Napoli sottoterra, che se poi non sapeste nulla potreste anche supporre che le piramidi sono delle carote che nascono in Olanda, o che il Nilo corre in Papuasias, ammesso che riusciste un poco a sortire dal caos della vostra immaginazione.»

Ma certo, certo, io ho una cognizione abbastanza approssimativa dei paesi che sono per visitare, per aver udito narrazioni, letto storie e leggende, veduto illustrazioni, e sempre la coltivo ed è appunto su questo lavoro ch’io tesso le mie tele, e baso la mia felicità. Voi non penserete ch’io m’accontenti di vedere la

Sfinge o le Piramidi tali e quali si vedon sui panetti della cioccolata di Talmone, ma giungo a ricercare tutti i poeti che le hanno cantate o descritte, i pittori che le hanno dipinte, e tutto serve come punto di partenza per architettare io sull'architettura delle Piramidi. Le Piramidi sono fatte a punta e non come i cocomeri, per voi e per me, e per tutti, ma solo che la punta delle mie Piramidi non è la vostra né precisamente quella dell'Egitto, né, tampoco, quella della cioccolata di Talmone, ma è una punta solamente mia.

(pp. 478-479)

Approda alla conclusione che la gioia più grande consista proprio nell'atto del fantasticare sulla vita piuttosto che nel viverla<sup>516</sup>: la realtà concreta comporta infatti dolori e disillusioni che un sogno irrealizzato mai potrà far conoscere.

Esploratori, viaggiatori, scrittori, fotografi, storici, pittori sono coloro che permettono all'io protagonista di vivere il suo viaggio:

essi lavorano per me, poverini, osservate la loro aria ebete e affranta, quando impolverati, stanchi scalcinati sudici, si arrabbatano da un luogo all'altro girando il mondo come presi a cottimo, come destinati ad una pena alla quale non si possono sottrarre? Eppure nessuno di quelli si sognò mai di viaggiare quanto io viaggio, né mai penserà con tanta leggerezza, o assai di rado, intraprendere i miei viaggi avvenire. Essi sono le comode spalle e capaci su cui riposano le mie membra di viaggiatore come sopra una comoda poltrona. Perché dovrei portare la mia valigia viaggiando se per quattro soldi c'è il facchino che me la porta?

(p. 480)

E nella conclusione della risposta ai propri lettori si può leggere un accenno ironico di rimando alle comodità dell'epoca moderna (come in precedenza menzionato): elogi al progresso della tecnologia che nella loro esagerazione probabilmente nascondono pure in questo caso un sottile intento parodico. Lodi alle comodità da utilizzare ai propri scopi: ma in questo caso, gli scopi consistono nei viaggi idealizzati ed idealizzanti, l'opposto di ciò che il progresso moderno delle tecniche mira a compiere sostituendosi quasi totalmente all'attività umana per facilitarla e renderla più frenetica, dinamica, forsennata, spendibile subito e in fretta.

Ma, come lascia intendere chiaramente il narratore, i risultati del progresso umano non sono così fondamentali al raggiungimento del proprio benessere.

Sono un uomo del mio tempo, non un retrogrado od un oscurantista, ohibò! le superbe invenzioni, e le scoperte e le applicazioni di tutta la scienza, fierezza e vanto dell'umanità, tutte raccolgo, tutte io accetto, e devoto ne faccio il debito uso, mille volte ringraziando quegli eroi che le intrapresero e il Signore che li sostenne a portarle a compimento. I prodigi della meccanica e dell'elettricità, le loro più inverosimili portentosissime applicazioni. Pensavate forse ch'io volessi andarmene a Venezia in palanchino o in Egitto con una barca a vela? Tutto il superbo patrimonio dell'umano ingegno fino ai dì d'oggi io invoco a sussidiarmi nell'impresa, pure non nascondendomi che quanto esso mi dona in verità mi toglie fantasia, nulla io respingo, ch'è patrimonio e retaggio del tempo mio, questo ciclopico lavoro del progresso, di luce e di quel vero di cui come un sole intangibile ci è dato sentire i benefici raggi. Che se poi tutto ciò non fosse e non esistesse, e dovessi all'uopo servirmi della più vaga leggenda e del mio remoto sentito dire, essi servirebbero a meraviglia al mio scopo.

(p. 481)

---

<sup>516</sup> Cfr Tellini 2004, CXII.

Ecco dunque come la fascinazione delle suggestioni, dei desideri e delle attese può rivelarsi deludente a causa del loro confronto col mondo concreto; mentre il desiderio e il suo vagheggiamento infondono nel cuore l'aspirazione alla vita, producendo quell'entusiasmo, quella spinta a voler gustare e scoprire sempre più la vita nei suoi aspetti più benefici e salutari, consistendo questa stessa spinta nella pienezza e gioia della vita.

Forse involuzione di pensiero rispetto ai precedenti capitoli, dove l'immersione vitalistica nella vita e nel mondo per coglierne, e riderne, umoristicamente le condizioni di pesantezza insensata presupponeva appunto la realizzazione dei desideri, degli istinti, delle aspirazioni, e non la loro astrazione idealizzante; ma forse *A solo* può anche rappresentare uno dei vari modi in cui si possono affrontare le ridicole contraddizioni (presentandole ora sardonicamente e con pungente parodia, ora con sorriso amaro) per permettersi un più completo ed adeguato raggiungimento della felicità. Un manuale di sopravvivenza (per sé stesso) presentato sottoforma di riflessione beffarda e mistilingue. Ma nulla di serio, ovviamente. Quest'assunto viene espresso in molteplici modi nell'ultimo capitolo dell'opera, oltre ai viaggi agognati e solamente progettati: il possesso degli oggetti desiderati e la concreta realizzazione dei rapporti interpersonali portano alla medesima insoddisfazione che dà la vita vissuta (perché il fascino dell'immaginazione ne sarebbe immediatamente compromesso<sup>517</sup>), come emerge dalle situazioni che seguono l'immaginario dibattito tra narratore e lettori sopra affrontato.

Vediamo la sequenza successiva, dallo stile più narrativo e disteso, dell'incontro casuale del narratore con un anziano sul treno e del racconto della storia della sua vita, una vita di assoluta ordinaria età ad eccezione di una assidua fedeltà a un'idea attesa a lungo:

Fino da fanciullo aveva desiderato di vedere Venezia, né ricordava precisamente come fosse nato in lui questo desiderio ch'era stato il più forte della sua esistenza.

Mi raccontò come quarantacinque anni prima avesse dovuto rinunziarvi per il suo viaggio di nozze quale inaccessibile mèta, come sempre avesse dovuto dipoi rinunziarvi. Ora, vecchio, vedovo, dopo una risoluzione eroica, estrema, intraprendeva il viaggio quasi fosse stato l'aspirazione e il premio d'un'intera vita.

(p. 483)

Un signore che finalmente sta per vivere l'agognata realizzazione del desiderio di una vita, «quasi fosse stato l'aspirazione e il premio di un'intera vita». L'accumulo di preparativi, risparmi e rinunce, cartoline, stampe, fotografie altro non fecero che «alimentare il suo desiderio invece di placarlo», trasformandolo in un'idea fissa e fanatica e rinchiudendolo infine dentro al cuore.

La faccia del vecchio palpitava per la soggezione del passo ch'era per compiere, la voce tremava, e le parole tratto tratto gli si smorzavano nella gola ora che dopo tanti anni di silenzio religioso, riparlandone senza pudore col primo che gli capitava, ne risentiva in fondo al cuore il calore della giovinezza.

Egli sarebbe stato là, affacciato sul parapetto di quel ponte meraviglioso, avrebbe camminato sul pavimento lucente di quella incantevole piazza, che aveva sempre vista nel quadro di perline, pure istintivamente dubitando se la città sarebbe stata veramente quale le carte, i quadri, i racconti, le leggende, la sua immaginazione glie l'avevano lasciata figurare. E quando seppe ch'io conoscevo bene Venezia, e incominciando insieme a parlarne, spiava le mie parole prima che mi fiorissero sulle labbra, nella tema segreta che una sola glie ne potessi dire capace di fargli del male, disturbare il suo sogno.

«Tutta una città dentro l'acqua! I palazzi, le chiese, le torri... Una città grande e bellissima! E dovere di continuo servirsi della barca per recarsi da un punto all'altro...». Gli pareva tale follia in chi l'aveva concepita e fatta, con tanto territorio libero che c'è per fabbricare, tale follia, da non esservene stata mai

---

<sup>517</sup> Tellini 2004, CXII.

al mondo una uguale, e non sapeva rendersi conto come ci fossero uomini che neppure desideravano di vederla, capaci di morire senza averla veduta.

Per più volte pavidamente mi chiese s'era proprio vero che la si poteva girare tutta a piedi come una qualunque città di terraferma, senza precipitare dentro l'acqua, ed avendogli risposto di «sì» scuoteva la testa disorientato, come se la ragione si smarrisce nel suo stesso pensiero. «Ma allora?... Allora?» balbettava perdendosi. «E la notte? La notte?» incalzava riaffermandosi. «La notte?» mal frenando quella spontanea esuberanza meridionale. «La notte?». Convinto, forse, ch'ogni notte in Venezia parecchie diecine d'uomini morissero affogati nei canali, vittime felici o rassegnate della loro città per la quale tutto era dato soffrire e sopportare, anche la morte. M'accorsi che per quante cartoline o fotografie e quadri di perline egli avesse veduti, non aveva un'idea chiara, precisa, e mi guardai bene dal parlarne con troppa leggerezza per lasciargli trasparire che l'impenetrabile assurdo divino labirinto ch'egli s'era costruito dentro a sé, poteva dopo pochi giorni rimanergli solamente come un bel giuocattolo davanti agli occhi attoniti, e cercai di lasciarlo nella sua figurazione.

(pp. 484-485)

Se il confronto tra l'ingenuità appassionata e i commenti compassionevoli del narratore possono far sorridere, il contrasto che emerge dalla scrittura risulta ancora più stridente nel seguito, dove una sezione di struggente e utopistica profondità viene controbilanciata da una conclusione che si appella, con un piccolo balzo, al tono leggero e scanzonato delle vicende precedenti. Ne viene riportata una porzione:

Divenni cauto, guardingo delle mie parole che sentivo capaci di sgretolare anticipatamente un sogno ingenuo e sublime. Ahimè che l'incanto si sarebbe rotto da sé medesimo non appena il buon vecchio sarebbe stato davvero sopra il suolo troppo a lungo desiderato, ed avrebbe colpito col suo stesso piede il suo cuore. La pur bella e superba Regina del Mare gli avrebbe ritolto senza pietà troppo di quanto gli aveva prima donato. E lo vedevo, il povero vecchio, ritornato nella sua casa, nel paese della Basilicata, pago oramai, sopravvissuto alla sua felicità, fingendo ancora di custodire un tesoro, cercando affannosamente di nascondere il vuoto rimasto, sforzandosi di parlarne ai suoi, agli amici, a quelli del paese e del contado, di Venezia, delle sue meraviglie, dei suoi palazzi e monumenti prodigiosi costruiti dentro l'acqua, della facilità colla quale si poteva girar tutta senza pericolo d'affogare, dei suoi ponti e canali, rattenendo infine un sospiro guardare la Piazza S. Marco nel quadro di perline, o il ponte di Rialto, nell'oleografia, e ricordarsi d'essere stato davvero là sopra, dove tanti uomini salgono e scendono per i fatti loro portando con maggiore o minore disinvoltura il sacco della vita.

[...] ma sotto la tettoia della stazione, tra i facchini carichi di bagagli, i carrelli, tra la gente, le valigie proprie e quelle degli altri che picchiano negli stinchi, mi venne fatto di volgermi un istante al treno oscuro che sostava ancora ansante e dal quale io ero disceso: «Possa tu non arrivare a Venezia!». E dopo ancora, già in carrozza sistemato e in marcia per il mio destino dovei pensare un'altra volta a lui: «oh! se ci fosse per tutti una città sulla terra, come quella di quell'omino lì, come Venezia, anche più buffa, anche più strana, anche più bella, una città così, che faccia tanto sognare, ma una vera città, nella quale gli uomini veri respirano e camminano e amano, colle loro case e i loro alberghi, il cui nome è sulle carte geografiche e sugli orari delle ferrovie, sulle loro tariffe, dalla quale si mandano lettere e cartoline illustrate agli amici ed ai parenti, ma alla cui stazione giungendo il fischio della locomotiva fondesse l'ultimo respiro del petto». Poi pensai a me, pensai ch'ero sudicio, che avevo fame, guardai se le mie valigie c'erano tutte sulla carrozza, le valigie e l'impermeabile, l'ombrello il bastone... i mille diavoli degli arrivi e delle partenze, cose che tutti conoscete bene quanto me.

(pp. 486-487)

Il sogno edonistico di una città, emblema della modernità, quale luogo ideale per la vita della società umana giusta si degrada e si frantuma polverizzandosi nel concreto, in un ammiccamento (per sintonia di esperienze) finale ai lettori.

La descrizione di situazioni, concetti, avvenimenti risulta in questo capitolo, come già affermato, all'apparenza assai umoristica, muovendosi ormai qui Palazzeschi nella piena realizzazione consapevole della propria scrittura come vincente espressione di sé nel mondo; ma, per le caratteristiche generali e contenutistiche del terzo capitolo affermate in precedenza, si tratta di un umorismo più "depresso" rispetto ad altri momenti dell'autore.

Si presentano infine alcuni momenti rappresentativi delle situazioni successive che esprimono i concetti e le modalità di quest'ultimo capitolo di *La Piramide*.

Il possesso dell'oggetto del desiderio vanifica dunque la felicità, la gioia dell'attesa, la gioia di una soddisfazione in forma di possibilità che consiste essa stessa nella felicità. Anche se nella brama si produce tormento per smania di possesso: pure l'acquisto di un oggetto, e non solo la realizzazione di un viaggio, porta alla frantumazione dell'entusiasmo, da cui può fuoriuscire solo delusione e disillusione.

Così è dei luoghi... così è delle cose.  
(p. 488)

Si racconta la circostanza in cui il narratore si prodiga nel far economia quotidianamente per poter acquistare un magnifico oggetto, una caraffa di Boemia, rinunciandovi più volte per una voce interiore che lo ammonisce: «non la comprare». Anche qui, descrizioni impreziosite dell'oggetto (e dei vari oggetti) desiderato, del tentennamento sofferto, della bramosia, degli strazianti effetti che procura, a servizio parodicamente del consumismo materiale che si insegue per offrire un riempimento alla propria vita; un consumismo che mira all'accumulo, conferendo all'oggetto solo un significato in sé materiale, senza sublimazioni profonde di significato: la solennità, il tragicismo, l'aulicismo di tali sentimenti, sofferenze, effetti suscitati che investono l'animo del narratore producono perciò un effetto straniante, unitamente all'accostamento e alla sovrapposizione di termini e figurazioni di un registro molto più basso e ordinario. Se ne riportano alcuni esempi.

Con l'accumulo irrequieto mediante appunto questo riempimento materiale condotto per la frenesia di una soddisfazione subitanea non si resta che disarmati dinanzi all'evidenza del vuoto della vita: una volta scoperto l'inganno, si scopre che si tratta solo di illusione di felicità e pienezza.

La guardavo incantato di fuori: come ci sarebbe stata bene piena d'acqua sopra la mia tovaglia, la guardavo in quell'angolo di vetrina, e non mi decidevo mai a partirne, quasi non avessi potuto distogliere gli occhi da lei, tanta era la gioia che mi dava il vederla.  
(p. 488)

E, soddisfatto il desiderio, subito se ne presenta un altro: una fruttiera di Murano a gigliettini d'oro.

Oh! la squisitezza di quell'oggetto! Che grazia, quanta perfezione di proporzioni e di forma, un capolavoro. Quale misura nella leggera e sobria decorazione dorata di quelle foglioline veramente signorili. Un vetro delizioso, che mi conquistò di colpo.

E io che non avevo più le venticinque lire per poterlo comprare? Né vedevo sul momento la possibilità di procurarmelo? Che tormento!

La bellissima fruttiera è là, nella vetrina, qualcuno la comprerà di certo; io, una di queste mattine, recandomi per vederla, avrò uno strappo al cuore non trovandola più al suo posto. Come l'amo! Quanto

fascino nei suoi gigliettini d'oro un po' velati dal tempo! E il piede, che pare quello di un'acquasantiera!  
Non ve lo so descrivere.

Svegliandomi, la notte, io penso qualche volta a lei. Maledetto il momento ch'io spesi le venticinque lire nella caraffa! Due volte al giorno compare sulla mia tavola colla panciona stellata da piccole ditate, il mio cuore non ha un palpito per essa, i miei occhi un guizzo, e, quasi, non la vedono più. Se a me o alla mia donna accadesse di darle un cozzo nella pancia e fracassarla, non avrei un lagno. E fra pochi giorni, forse, per illudermi di amarla ancora, la porrò in un angolo della credenza: «perché non debba rompersi», dirò, «è troppo bella»: per mentire a me stesso di non amarla più. [...] Orai invece mi rodo le mani per la bella fruttierina di Murano che non posso avere, come la desidero!

(pp. 488-189)

La sua vista gli procurerà sempre un lugubre ricordo del tragico e solenne tormento passato nel desiderarla.

Dopo l'espressione popolaresca del lamento della governante per la casa piena di oggetti belli ma non funzionali,

Oh! come ella esacerba il mio dolore, ella non sa, poverina, con quelle parole di passarmi l'anima, ed io che non ho il coraggio di aprirmi a lei! Quale tormento, le sue parole mi ronzano all'orecchio come il sibilo di una zanzara, quale rimprovero!

«Bocce, boccette, boccettine...»

Ebbene, se io comprerò la fruttiera, il mio cuore non sarà più suo, ma forse di un bricco o di una zuccheriera che ammirerò ogni giorno passando dinanzi a quella o ad un'altra vetrina.

E il mio armadio poco a poco si riempirà [...] ch'io di tanto in tanto anderò a guardare aprendo lo sportello come si varca la soglia di un cimitero: là vivono le belle cose morte.

Se avessi poi tutte le volte il denaro in tasca per comprare seduta stante una cosa che sul momento mi piace, e facessi l'errore madornale di comperarla, il mondo si vuoterebbe d'un tratto per me.

(p. 490)

I veri uomini «straricchi» non spendono per mantenere intatta la propria felicità, afferma con un linguaggio pratico, disincantato, concludendo che

guai a muovere il primo passo nell'errore, da più felici diventerebbero gli ultimi dei miserabili, trovandosi un sacco vuoto, morirebbero nell'inedia e nel dolore, circondati dai cadaveri del loro desiderio.

(p. 490)

Il denaro speso diviene un nulla; il denaro che si nasconde in casa porta una felicità che si conserva gelosamente nel cuore, dormendoci sopra un'intera notte con

la vostra guancia sulla loro come quella d'una tiepida sposa: oh! soave notte d'amore!

(p. 490)

Acquistata la caraffa di Boemia, il mondo ha un'attrazione in meno per lui: proprio quella caraffa.

Ma questa consapevolezza vale, scopre, anche per molte donne, donne che si trastullano nell'adorare la mercanzia senza mai compiere il passo di comperarla: donne odiate dai mercanti, inconsapevolmente sagge perché consapevoli del limite della felicità. Così è anche per il cacciatore che passa la notte insonne sognando la preda: anche qui, una descrizione dalle movenze poetiche, suggestive e sospese della gioia dell'attesa per parlare di una pratica quotidiana e popolare, con paragoni al suo interno molto meno aulici. Lo si può leggere inoltre, ad esempio, nella descrizione del lotto, anche se breve:

Io mi domando perché nessuno abbia pensato ancora a erigere un monumento all'inventore del giuoco del lotto, come inventore legittimo o scopritore almeno, della felicità. Questa gioia che rinasce ogni lunedì e aumenta fino al sabato, aumenta, fino allo spasimo aumenta, e che tutto può dare, che il sabato muore per rinascere senza fine. Guai al vincitore! Lì soltanto è il pericolo e la pena, egli rischia di perder la felicità come rischia di perdere la vita chi si becca il tifo o una polmonite.

(p. 492)

L'emblema della ricerca di una felicità più profonda e sublime, autentica, è però rappresentato dal mendicante *Sverze*:

E voi non conoscete bene *Sverze* come lo conosco io, ahimè.

(p. 492)

Questo personaggio trascorre la vita alle soglie dell'edificio che simboleggia il ritrovo più elegante e ricco della città nutrendosi della vista della bellezza dell'alta società che gli passa davanti, sano negli occhi e nel corpo, rifiutando, per condurre ciò, offerte di lavoro, soccorso e cibo.

Ama quel lusso, n'è pervaso, pregno, inebriato, la superba eleganza che voi portate colla vostra persona senza accorgervi più, come una pesante necessità quotidiana.

(pp. 492-493)

Descritti in modo elencativo gli oggetti della ricca eleganza,

Questo respira, di questo avido si nutre lo straccione.

Il frutto delle vostre fortune egli gode, o delle vostre menzogne, vi siete prostituiti, vi siete venduti... per lui, egli è il solo felice in mezzo allo splendore.

(p. 493)

I rappresentanti benestanti della società sono dunque, come afferma, manichini che lavorano inconsapevolmente per questo «nascosto Re», sempre affannosamente e vanamente alla ricerca di una qualche felicità; essi conducono così la vita nella delusione e nella noia. Il tono si fa pungente e sarcastico in questa demistificazione del possesso materiale a confronto di chi sa godere della propria felicità, ovvero il mendico che se la ride e che pare nascondere il piacere di riuscire a tenere «tutti nel sacco».

Ma alla fine Palazzeschi tramite il narratore deride anche questa figura, sgonfiando all'improvviso la sua condizione edonistica:

E non lo sapevate che più bello che fare il Re è stare a vederlo passare?

Provate un poco, ma voi siete incapaci di vendette, ad andare una sera al *Kursaal*, laceri, sporchi, scarmigliati, oh! egli non godrà certo della vostra sciagura, ma vedrete la sua faccia oscurarsi, guardare attorno smarrito, non potendo credere ai suoi occhi, allontanarsi cupo, voltandosi e rivoltandosi indietro, questo lo farà fuggire, non mille pedate nel sedere, fuggire in cerca d'un altro paradiso sulla terra, e se non gli sarà possibile di trovarlo, s'accucerà nella malinconia e nel dolore aspettando la morte.

(p. 494)

La considerazione finale sembra voler convincere che la felicità vera e completa, per essere tale, debba essere raggiunta nella solitudine di una apparente pazzia, nell'allontanamento da tutto e da tutti, pur dovendo restare immersi nel mondo.

L'ultima esposizione del capitolo, e dell'intera opera, si ricollega a questo pensiero. Riguarda la circostanza sopra menzionata nella quale la vicinanza, la prassi della quotidianità con le persone a noi vicine può illuderci riguardo al rapporto reale che c'è con esse: può portare cioè inesorabilmente «alla medesima insoddisfazione che dà la vita vissuta, perché il fascino dell'immaginazione ne sarebbe immediatamente compromesso». Una deludente disattesa delle aspettative più rosee e soavi.

Così è dei luoghi e delle cose... così è delle persone.

(p. 495)

La concretizzazione di questa consapevolezza prende avvio da un'ultima serie di scene e considerazioni sui sentimenti: amore e amicizia. Il soggetto narrante s'immagina un suggestivo incontro con l'amico Zeffirino, in un paesaggio rurale e quasi incantato, vivo.

«Guarda» gli dicevo, «guarda Zeffirino, quella linea di monti sotto il sole cadente, guardali, sembrano inginocchiarsi religiosi, ammantati, per essere toccati da lui e benedetti!» Oh! come Zeffirino godeva di quella meraviglia! «Guarda guarda, quanta grandezza in questo tragico raccoglimento.» Egli cercava la mia mano e la stringeva sopraffatto, per sentirci insieme avvinti la forza di sopportarla.

«Guarda guarda la bellezza di questi filasi di cipressi!» E il suo petto si allargava per poter emettere un più ampio respiro, e con me penetrava l'austerità di quelle magnifiche torri vive allineate, abbronzate dagli ultimi rossori del tramonto.

E una ne trovammo più su, sola, e più larga di tutte, panciuta, zeppa di voli e di gridi. Gli uccelli, che in quell'ora si sistemavano per la notte, andavano e venivano brulicando e cinguettando entro e attorno al loro grattacielo, che tutto pruriva e rabbriviva.

«Guarda guarda» alitavo io timoroso di disturbare l'aria ferma, «guarda!» I nostri occhi s'incontrarono: «ci vogliamo bene io e te sai, Zeffirino, molto bene, io te ne voglio tanto». «E anch'io» rispondeva Zeffirino tacitamente. «Com'è bello, non sentirsi soli in questa spaventosa grandezza.»

(p. 495)

L'eventualità, dunque, assai più verificabile, di una mancanza di partecipazione emotiva a tale entusiasmo di vita dotato di un'improbabile comunanza di visioni e di intenti, di contemplazione e di sentimenti (nel nostro preciso istante in cui la viviamo e in cui vorremmo che accadesse in un percorso condiviso) si staglia in netto contrasto nella dura e fredda realtà a frantumare quel sogno immaginato:

Egli accettò la mia proposta con certa indifferenza e senza esitare: «sì sì» disse, «andiamo pure». «Vedrai, vedrai che meraviglia, vedrai»: e uscimmo.

- Guarda, Zeffirino, guarda quella linea di monti sotto il sole che cade, guarda se non pare timorosa d'esser toccata da lui.
- Certo. – E si voltò dall'altra parte.
- Sembrano inginocchiarsi le montagne sotto tanta maestà.
- Buon tramonto, sì, – rispose Zeffirino volgendosi all'intorno, – domani avremo buon tempo, bella cosa.
- Guarda guarda, la magnificenza di questi cipressi in questa ultima luce del giorno.
- Belle piante, robuste, – disse Zeffirino dando ai due filari un colpo d'occhio, – la Toscana n'è piena.

E quando giungemmo a quello solo e più grande:

- Senti, senti, guarda – gridai – che meraviglia!



- È un passeraio – Zeffirino incalzò netto, quasi senza voltarsi in su.  
Tacqui alle altre cose che incontrammo sulla via che mi parvero velate tutte dalla luce del crepuscolo.  
(p. 496)

La prospettiva sembra essersi ribaltata: non è più il narratore, nella propria espressione, e quindi ideologia, a degradare e demistificare accostando ad un'ottica bassa, popolare, ordinaria un contenuto e un linguaggio altisonante e magniloquente dell'interlocutore (come invece accade massimamente in *A tre*): l'operazione è svolta nel dialogo dal proprio "amico della realtà", mentre l'amico idealizzato si accostava in concordanza al modo di esprimersi del narratore. È la realtà ad essere contraddittoria, ironicamente qui messa a contrasto: la realtà proprio con la sua insensibilità.

Zeffirino mi spiegò certe preoccupazioni della propria esistenza, egli pensava di ridursi assai più pratico nelle faccende della vita, e avviare senza indugio in qualcosa di più solido le proprie energie e facoltà, che non fosse il restare eternamente a bocca spalancata sotto il sole o la luna o le stelle, le piante o i passerotti, cose viste e riviste le migliaia di volte, più vecchie della barba di Noè, e di cui sono ricolme milioni di scartofie rognose destinate solo alla polvere dei secoli, e che altro non hanno per fine che il ridurre l'individuo come un vecchio fantoccio da prateria.

Io allora gli dissi che delle quotidiane cure pene e traversie della vita, e di tutti i suoi arrivismi, n'ero pieno come un uovo, e che ad altro non pensavo se non a scaricarmene all'aria libera, di giorno e di notte, disposto a spalancare sempre di più la bocca alla vita del più decrepito sole luna o stelle o passero che fosse, fintanto che la bocca non mi avrebbe raggiunti gli orecchi.

Poi tacqui, pensando, e non udii più le sue parole.  
(pp. 496-498)

Uno scontro diretto. Probabilmente un chiaro sfogo, sentito e partecipato, dell'autore. Il narratore continua:

Quando, quando tu mi fosti amico, Zeffirino, ieri o quel giorno allorché solo lassù sentii tutta la grandezza della nostra amicizia?

E continuai, al fianco dell'amico, solo la via.  
(p. 497)

La delusione, con ironia amara, investe per ultimo l'amore. Che resta tale, pieno di bellezza ed autentico, solamente nella sua mistificazione. La sua manifestazione nella realtà delle cose e delle persone è ben altra cosa: un confronto comicamente stridente.

Non bussate mai alla porta dei grandi uomini, di coloro che amate e stimate di più, per la loro vita o le loro opere, per il loro pensiero o la loro nascita. Non salite mai quelle scale, e amateli così: passando sotto la loro finestra, dove sapete che pensano e lavorano, e tali ve li figurate nell'ora più bella dell'ispirazione, non vuol dir se in quel momento sono in latrina o prendono l'enteroclisma, litigano colla moglie o colla serva, levando lo sguardo abbiate per essi un affettuoso pensiero, un saluto, pur sempre dicendo: «domani io salirò per conoscere questa illustre persona che mi è cara»: non ci salite mai, e amateli così.

Quando sapeste che la creatura che aveva acceso ogni vostro desiderio sarebbe stata vostra non foste più capace di vivere in voi stesso. Oh! lo spasimo di quelle ore che precederono l'incontro agognato. La notte avanti! Non vi fu possibile serrare un occhio, come il cacciatore, e altro non faceste che evocare col pensiero quel corpo abbandonato a voi, vostro. Essa era lì, lì con voi, nelle sue forme perfette nei suoi inebrianti profumi. Quale superba maniera di abbandonarsi a voi o di prendervi! Vi parve respirare il suo

alito per un'intera notte; tutto tutto si compieva come voleva il vostro desiderio acceso, ardente, nulla mancava a quell'aspettativa, credeste di bruciare, voltandovi e rivoltandovi dentro il letto, aspettando quella felicità che senza accorgervi vivevi mentre solo speravi di poter vivere. Allorché il primo chiaro dell'alba penetrò per le fessure delle impannate chiuse, poteste un poco riposare per ristorar le forze disfatte nel desiderio e nell'attesa febbrile.

L'ora agognata giunse, aveste quanto volevi. Il primo impeto fu quale era lecito sperare, benché un pochino rallentato da qualche precauzione preventiva, o dopo un po' smorzato da altre di conseguenza. La pelle della persona amata, pur deliziosa sotto le vostre carezze, essendosi poco alla volta imperlata di sudore, finì per produrre sulla vostra pelle sudata un certo... brivido di freddo, e l'alito suo che sul principio vi sembrò perfetto, divenne un po' selvaggio, bestiale, e c'era nell'abbandono del suo corpo un senso di rigidità o di floscezza. Quello che disturbò un tantino le cose fu una importuna e inaspettata mossa di pancia verso le tre, vostra o sua, nascosta prima, poi dovuta confessare, del resto poi andò tutto benone.

(pp. 497-498)

Si prosegue con l'evolversi della fattività di un amore tutt'altro che edonistico, reiterato nel tempo, dove prima di una serata d'incontro:

La notte che la precedé dormiste saporitamente, né il sonno né il pensiero furono attratti o di soverchio agitati da quell'idea, anzi, per nulla.

(p. 498)

Si va poi incontro ad un inevitabile affievolirsi del desiderio (ormai consumato) e così anche dell'amore:

E la seconda sera fu buona ma non quanto la prima. La terza meno ancora, la quarta un po' freddina, e alla quinta... con un biglietto rapido, cortese, un corretto dolore, vi dichiaraste per un'improvvisa indisposizione impossibilitato di giungere all'appuntamento.

Era la prima sera che dovevi mancare!

Quale fu la più bella notte d'amore?

Non ve lo posso dire.

Poveri fidanzati!

Non vi stancaste mai di rimanere... così.

Infino alla vecchiezza restaste fidanzati.

Dovrebbe il buon parroco vostro, somministrarvi insieme, il giorno che sposate, un altro sacramento: sapete quale.

Anelate, anelate con tutta la vostra possa quella notte d'amore, e... non lesinate a quelle dell'attesa...

Del resto poi fate come volete.

(p. 499)

Il narratore è ben chiaro nel suo pensiero. Preferisce esprimerlo, pur sapendo di essersi in questo modo, per tutta la scalata dell'esistenza compiuta attraverso i tre capitoli, ricavato una solitudine ancor più vasta della partenza.

Subito dopo, la conclusione del libro. Con essa trasmette un ultimo sorriso amaro di presa di coscienza<sup>518</sup> e di leggerezza ironica da gettare sullo sconforto (ma almeno c'è il sole):

E per questo irto cammino, giunto io sono alla sommità della piramide: solo quassù.

Chi sa cosa credete ci sia venuto a fare.

---

<sup>518</sup> Cfr Tellini 2004, CXV.

Ah! Ah!

Nulla, a pigliare... un po'è di sole.

[Fine terzo capitolo]

(p. 499)

Per questo testo Spagnoletti<sup>519</sup> avanza dubbi cronologici riguardo la composizione a causa della diversità dei temi e dello stile, come già illustrato, del terzo capitolo in rapporto agli altri due; un capitolo molto più narrativo e con un minor numero di elementi surreali, probabilmente aggiunto dopo la guerra: esso risulta infatti abbastanza disomogeneo rispetto al resto dell'opera. La terza parte del romanzo inoltre accentua pesantemente la «componente gergale»<sup>520</sup> e non segue la logica compositiva e strutturale dei capitoli precedenti. Il mutamento di registro apporta una semplificazione, che investe comunque anche la dimensione del comico<sup>521</sup>. Questo terzo capitolo rientra dunque in una dimensione più umana e condivisibile, meno eccentrica nei modi.

In definitiva, guardando al romanzo nel suo complesso, lo stridore tra i registri basso e aulico<sup>522</sup> rappresenta una parodia del linguaggio come canone strumentale rigido che può limitare la libera creatività; conferisce inoltre una sensazione di farsa grottesca al pesante dramma conflittuale che si svolge nell'interiorità del soggetto narrante borghese. Ciò amplifica<sup>523</sup> il sovversivo principio di varietà ed imprevedibilità fantasiosa che l'autore intende legittimare, in questo romanzo e non solo. L'io del protagonista infatti incontra la verità delle falsità in uno scontro diretto con esse, dentro sé stesso (specialmente in *A tre*) e in rapporto con il mondo circostante, anche tramite «personificazioni dell'Es» (come le definisce Luciano De Maria).

È sperimentazione di un «immaginario che si incarna»<sup>524</sup>: l'autore è attratto dagli opposti<sup>525</sup> e cela egli stesso degli opposti (esibizionismo e gioioso entusiasmo nella confessione e desiderio di riservatezza).

---

<sup>519</sup> Baldacci 2004, XLIV.

<sup>520</sup> Tellini 2004, CXV.

<sup>521</sup> Cfr Marchi 2006, 142.

<sup>522</sup> Cfr Baldacci 2004, XLV.

<sup>523</sup> Cfr Tellini 2004, CXV.

<sup>524</sup> Marchi 2006, 140.

<sup>525</sup> Cfr Baldacci 2004, LXXXII.



## 5. *Gli altri romanzi*

Si dimostra utile uno sguardo generale agli sviluppi successivi: è interessante infatti completare il percorso romanzesco e di alcune altre principali scritture in prosa dell'autore (seppur queste in forma di breve accenno) in collegamento agli approfondimenti sui romanzi. Ho confrontato la lettura di tutti i romanzi palazzeschi citati in questi sottoparagrafi con i concetti – rielaborandoli, collegandoli e riassumendoli – espressi nei saggi richiamati.

### 5.1. *“Sorelle Materassi”*

Dopo l'opera di smantellamento di codici, valori, mondi, ideologie e strutture narrative attuato nel primo periodo avanguardistico di Palazzeschi romanziere, con *Sorelle Materassi* (1934; 1960), l'autore intende ricreare la struttura del romanzo<sup>526</sup>, ovvero l'universo borghese<sup>527</sup> e la sua espressione letteraria: il “naturalismo”. Assistiamo infatti non più alla presenza dell'elemento avanguardistico della “folla” anonima e compatta, bensì a personaggi singoli<sup>528</sup> che fronteggiano il fatalismo della rovina delle passioni umane. La forza della natura può infatti sovrastare il codice morale imposto e la razionalità quando questi vengono meno nell'animo dei personaggi, i quali dunque non riescono più a contrastare sentimenti e istinti. Ma sempre con il fondamento dello scrittore che si diverte<sup>529</sup> di fronte a tutto questo.

Quindi, alla fine, Palazzeschi smonta dall'interno pure la poetica borghese lasciando cadere nel grottesco le sue paladine, le protagoniste Materassi (Tellini<sup>530</sup> parla di femminilità repressa): è il solito Palazzeschi che non si lascia travolgere completamente dal clima culturale vigente (in questo caso, il “ritorno all'ordine” letterario e sociale<sup>531</sup> avvenuto dopo la stagione avanguardistica) ma che sperimenta sempre nuovi metodi e stilemi per esprimere la propria complessa e particolare sensibilità.

Gli elementi surreali e la forza dell'immaginazione dispiegate nelle opere precedenti qui lasciano perciò spazio ad un tradizionalismo apparente<sup>532</sup> poiché traspare dal profondo, appunto, la caricatura stessa del

---

<sup>526</sup> Che tanto s'era impegnato a distruggere sin qui.

<sup>527</sup> Cfr Baldacci 2004, L.

<sup>528</sup> Cfr Baldacci 2004, LVIII.

<sup>529</sup> Cfr Baldacci 2004, LI.

<sup>530</sup> Cfr Tellini 2004, LXXXII.

<sup>531</sup> Cfr Tellini 2004, CXVI.

<sup>532</sup> Come già affermato, la svalutazione operata dalla critica dei romanzi scritti nel periodo di “recessione” palazzeschiana investe meno le *Sorelle Materassi*, mentre maggiormente colpisce i successivi *I fratelli Cuccoli* e *Roma*. Ciò è dovuto soprattutto all'onore della tradizione che ha devoluto un duraturo successo di pubblico alla storia delle Materassi. Tellini nell'*Introduzione* al secondo volume *I Meridiani* citato in bibliografia afferma che questa «caduta secca» appare «un precipizio, quasi portassero la firma di responsabili ignoti l'uno all'altro e tra loro incompatibili. Mentre è probabile che i due poli valgano esattamente nel senso delle cariche elettriche e siano dotati di una speciale forza di attrazione.» (p. XII) : infatti gli ambiti di riferimento sono diversi tra il fronte avanguardistico e neoavanguardistico (i primi tre romanzi e gli ultimi) e i romanzi che paiono più “normalizzati” (privi cioè all'apparenza di eversione e trasgressione insofferente di schemi, strutture narrative, ideologie culturali e sociali), ma le motivazioni alla base dell'autore sono ovviamente complesse e non riconducibili a rigide e generali linee di ideologia letteraria. Palazzeschi, come conferma Tellini, è un involucro di tensioni differenti, anche contrarie tra loro: insofferenza, ribellione, tolleranza, irriverenza, pudore, sdegno, ammirazione, follia, saggezza, ravvisabili anche all'interno di una stessa opera, come ben si vede ad esempio nel caso delle *Sorelle Materassi*.

tradizionalismo<sup>533</sup>. Il romanzo ben mostra, nelle storie di vari personaggi, le conseguenze estreme dei cedimenti della ragione ai desideri istintivi e sentimentali; ma è evidente anche l'eccessiva propensione dei personaggi all'auto-annientamento nel sacrificio e nel lavoro (le sorelle che dedicano le giornate, i pensieri, la vita, al duro lavoro del ricamo), anche se non si ritrova più esplicitamente la spinta eversiva che nei romanzi precedenti si esprime ad esempio in una struttura anti-romanzesca (come accade nel *Codice di Perelà*): vi sono qui figure convenzionali portate al paradosso, e ciò finisce per mostrare il dramma esistenziale della vita "regolata" di fronte alla vera forza della vera natura che irrompe e rompe rigidi ordini morali<sup>534</sup>. Gestì e sensazioni seducono pian piano la rigidità esistenziale (morale ed ideologica) delle sorelle e la rovesciano completamente, con risvolti ironici e drammatici.

La prigionia dei codici sociali che ha indotto le sorelle a vivere una vita che non è vita<sup>535</sup> sarà sovvertita inevitabilmente dal risveglio sensi e dei sentimenti sopiti dalla grigia e opprimente quotidianità: non si potrà più rientrare nella situazione iniziale. I pochi svaghi auto-concessi non bastano all'essere umano: le sorelle restano e si rivelano comunque umane ed insoddisfatte del grigio<sup>536</sup> e monotono ordine imposto dalla ragione borghese e dalla morale borghesi; avvertono il fascino di uno spiraglio di vita nella gioventù di Remo, sentono risvegliare con lui taciuti istinti passionali e vi cadono ammaliate, seppur con un certo sgomento iniziale perché questo nuovo fenomeno scardina il loro rigido schema esistenziale. Il recupero apparente della tradizione serve a rovesciarla per mostrare nel concreto destini umani, nell'umiltà e negli imprevisti della vita; Tellini afferma che questo è attuato per mostrare il vuoto dell'astrazione, la convenzionalità della prosa d'arte<sup>537</sup> e dei suoi modelli (Manzoni e Boccaccio richiamati a inizio opera).

Le zie e il nipote inoltre vivono in due mondi profondamente differenti, culturalmente ed ideologicamente, a causa della forte differenza d'età: le sorelle zitelle vivono ancorate al passato ottocentesco, il giovane nipote cresce proiettandosi nella modernità novecentesca portatrice di diversissime prospettive e potenzialità esistenziali. Dario Trento<sup>538</sup> puntualizza come le sorelle, nate nel 1870, siano maturate in pieno Ottocento mentre Remo, nato nel 1905, viva la propria adolescenza nel tormentato panorama del primo dopoguerra: le profonde differenze che ne derivano producono molti attriti nella nuova famiglia, ma forniscono anche il motore della narrazione. Remo le salva dalla "prigione borghese" in cui si sono (o sono state) rinchiusi per abitudine, per inerzia mentale? Sì, ma le lascia poi precipitare nel loro destino<sup>539</sup> per inseguire il proprio desiderio di vita che non vuole incontrare ostacoli: comprende di avere un profondo ascendente su di loro, di poterle manipolare per raggiungere i propri fini e vivere una vita di piaceri, di lusso, di frenesie giovanili, completamente in libertà e in posizione di comando grazie al patrimonio delle zie (un fortuito e radicale cambiamento per un giovane di miseri natali e in pieno sviluppo adolescenziale nel mondo di rapido decollo economico e

---

<sup>533</sup> Cfr Tellini 2004, v.1, CXVII.

<sup>534</sup> Ved. *Carica parodica: l'ironia di Palazzeschi. Un percorso attraverso i primi romanzi*.

<sup>535</sup> Cfr Tellini 2004, CXX.

<sup>536</sup> Cfr Tellini 2004, CXXIV.

<sup>537</sup> Tellini 2016, XIV. Sottolinea poi come le operazioni di traduzione e di critica condotte da Palazzeschi abbiano influito su questo romanzo e anche su *Stampe dell'Ottocento e Il Palio dei buffi*: a contatto con l'umorismo di Giusti e le avventure di Daudet, ad esempio (ma vi saranno altre traduzioni che Palazzeschi conduce, come ad esempio quelle sulla prosa umoristica ottocentesca), andando come sempre oltre gli schematismi ideologici dell'epoca, vede l'esigenza inquieta di mostrare la vera faccia della realtà ma in modo ironico, con rovesciamenti e ironia; ne trae ispirazione anche a livello linguistico, attratto dall'originalità di un linguaggio scorrevole ma con elementi del parlato, antilirico, senza un puro manierismo artificioso: anche nel periodo dei romanzi "normalizzati" dunque vediamo un Palazzeschi (pur con la presenza del recupero letterario "formale" della tradizione) spregiudicato, ironico, che immette «invenzioni parodiche» nel linguaggio, specie all'interno delle descrizioni animate del paesaggio. Dopo la caduta dell'avanguardia l'autore si è perciò dedicato ad altri studi e strumenti per continuare la propria opera letteraria.

<sup>538</sup> Trento 2004, 150.

<sup>539</sup> Cfr Tellini 2004, CXXIII.

tecnologico del dopoguerra). Perciò, quando le sorelle si rivelano per lui un limite e non più un mezzo, vengono lasciate lì, nel loro “risveglio” alla vita e incapaci di proseguire senza un modello, uno stimolo: esse non riescono a far altro che ricadere nelle abitudini precedenti, portando però nell’animo la macchia del ricordo di una felicità per poco gustata e ora assurdamente subordinata alla fotografia ingrandita di colui che la aveva introdotta nel loro mondo come un soffio: una trovata originale<sup>540</sup> dell’autore per rovesciare la tragica disillusione delle sorelle, disillusione prima di un mondo di certezze (la monotonia della vita del villaggio) e poi di un mondo di speranze di salvezza (lo spiraglio di felicità sulle possibilità del futuro aperto dal nipote), in un ennesimo moto umoristico sull’esistenza umana basata su contraddizioni e drammi amorali e assurdi.

Forse la soluzione che ci suggerisce lo scrittore, qui ed altrove, per salvarsi dalla disillusione degli inganni della vita è quella di crearsi ulteriori inganni ed illusioni da sé, con la propria fantasia, senza più nascondere i propri desideri nel profondo. Non è molto differente dal Palazzeschi più stilisticamente “avanguardistico”. Remo, come spiega lo stesso Palazzeschi<sup>541</sup>, è il simbolo del tormentoso passaggio tra i due secoli: è la fuoriuscita dal conformismo e l’ingresso della modernità. Il romanzo può anche nascondere un velo di auto-ironia (secondo Contini) per via della sofferta appartenenza di Palazzeschi al mondo delle Materassi<sup>542</sup> e per la tensione irrefrenabile alla vitalità e alla varietà (come quella che scoprono le Materassi e che aveva carpito il loro autore molto tempo prima).

Il provincialismo borghese del romanzo intende mostrarsi anche nella lingua<sup>543</sup> fiorentina corrente, un intento di aderenza naturalistica e insieme di caricatura (visibile nelle accurate descrizioni fisiche improntate a elementi di corporalità e sensualità, ad esempio). I travolgimenti storici e letterari di ritorno all’ordine producono *Due imperi... mancati*<sup>544</sup> e *Stampe dell’Ottocento*, trovando poi completa maturazione in *Sorelle Materassi*<sup>545</sup>: *Sorelle Materassi* esce due anni dopo il rifiuto di Mussolini all’ingresso di Palazzeschi nell’Accademia d’Italia<sup>546</sup>. È significativo quindi l’atto coraggioso di gettare lo scandalo immorale dell’egoisticamente indifferente Remo in pasto al pubblico; cosa che preoccupa molto l’editore A. Baldini, il quale s’adopera per smorzare alcune espressioni a suo giudizio troppo “spinte” per la pubblicazione del romanzo a puntate sulla *Nuova Antologia*. L’autore stesso nel 1933 scrive a Baldini che si tratta di un «romanzo piccante senza nulla che possa urtare la suscettibilità di nessuno, pur non essendo, s’intende, un pezzo per educande»<sup>547</sup>.

Il riverbero della “stagione del naturalismo” di Palazzeschi prosegue con la raccolta novellistica del *Palio dei Buffi* (1937), volume che intende cavalcare l’onda dell’apprezzamento di *Sorelle Materassi*<sup>548</sup>.

Si sente necessario qui attuare un piccolo excursus sull’altro versante delle scritture in prosa dell’autore: le novelle, pubblicate su molti giornali e riviste parallelamente alla loro rielaborazione in vista della raccolta in volume. Il *Palio dei Buffi* è il secondo volume di novelle di Aldo Palazzeschi, anticipato dal *Re Bello* del 1921: pure qui appare preponderante la dialettica tra le norme imposte e la loro infrazione<sup>549</sup>. Anche per quanto riguarda le novelle, allora, si può chiaramente vedere come il disagio latente dell’autore nei confronti degli ordinamenti emerga chiaramente in forma di particolare protesta. Nella *Premessa a Tutte le novelle*, infatti, Palazzeschi<sup>550</sup> afferma di aver operato una scelta fra le novelle

---

<sup>540</sup> Cfr Tellini 2004, CXXVI.

<sup>541</sup> Cfr Tellini 2004, CXXII.

<sup>542</sup> Cfr Tellini 2004, CXXIII.

<sup>543</sup> Cfr Tellini 2004, CXVIII.

<sup>544</sup> Ved. *Contesto storico-letterario*.

<sup>545</sup> Cfr Tellini 2004, CXVI. Ved. *Critica al romanziere e Cenni autobiografici*.

<sup>546</sup> Cfr Baldacci 2004, LIII.

<sup>547</sup> Baldacci 2004, LIV.

<sup>548</sup> Cfr Baldacci 2004, LIV.

<sup>549</sup> Cfr Guericchio 2010, 8.

<sup>550</sup> Cfr Palazzeschi 1957.

pubblicate (alcune de *Il Re Bello* e tutte quelle de *Il Palio dei Buffi* e *Bestie del Novecento*, 1952) ed esprime quella che per lui è la figura dei “buffi”: esseri che si ritrovano a vivere con disagio la vita in comunità tanto da cadere nel tragicomico, generando cioè sia un senso di comicità che una “cupa tristezza” per la loro sorte e condizione. I personaggi “buffi” sono ravvisabili in molte opere, ma nelle novelle soprattutto vengono messi alla gogna (Palazzeschi dice «portati alla sbarra»<sup>551</sup>) dalla società a causa della loro condizione di diversità, per la quale si sentono come spaesati all’interno di un gruppo comunitario. In certi romanzi talune figure “buffe”, sempre connotate da una condizione di alterità anomala, sono introdotte più per suscitare il riso che una drammatica compassione e si legano maggiormente ad un intento di macchia bozzettistica, sempre però all’interno della cornice del realismo della «commedia tragicomica»<sup>552</sup> della vita in cui ognuno deve cercare di rispondere alle aspettative collettive della propria maschera sociale<sup>553</sup>.

Come Rita Guericchio afferma per le novelle<sup>554</sup>, il disagio esistenziale che caratterizza queste figure è talvolta esplicitato e altre volte nascosto; a tal riguardo, nel primo volume di novelle (che sono oltretutto molto vicine, specie la prima, considerabile quasi un “microromanzo”, alle maniere narrative del secondo romanzo, più teatralizzato e ricco di “frammenti”), l’autore risulta essere meno schierato moralmente nei propri ruoli d’allontanamento o di straniamento nei riguardi delle norme di ordinarietà della commedia sociale rispetto al *Palio dei Buffi*<sup>555</sup>.

In seguito, la presenza e l’importanza del motivo del naturalismo decadono vistosamente dopo la guerra con *Tre imperi... mancati* (1945), in cui esplose con chiarezza l’antifascismo palazzeschiiano (il quale generalmente emerge però con poca forza polemica evidente, volta cioè a influenzare con diretto intervento il presente).

## 5.2. “I fratelli Cuccoli”

In linea con quanto affermato precedentemente sull’autore in generale e per *Sorelle Materassi* in particolare, il mistero della vita da penetrare è uno degli autentici interessi di Palazzeschi. Questo lo spinge a sperimentare e vagliare diversi modi di esporsi nella scrittura. Lo scrittore dà vita a personaggi multiformi di sé stesso, ovvero possibili sdoppiamenti di sé che rispecchiano gli aspetti contrastanti della propria personalità, anche se è vero che in ciò nella maturità si riscontra una sorta di equilibrio privo della diretta e provocatoria trasgressione caratteristica dei tre romanzi d’esordio (la storia di Valentino Kore, quella di Perelà e *La Piramide*). Tellini<sup>556</sup> sottolinea come non si tratti di una rinuncia da parte dell’autore, ma semplicemente dell’espressione di un altro suo aspetto: Palazzeschi contiene in sé

---

<sup>551</sup> Cfr Palazzeschi 1957.

<sup>552</sup> Palazzeschi 1957.

<sup>553</sup> Pazzaglia 1980, 1086: Palazzeschi infatti sostiene che la propria opera sia da intendersi tutta in un clima fra scanzonato e patetico, con aspetti visionari e fiabeschi, rifiuto del determinato in favore della libertà, del molteplice e del caso nel mondo umano, il quale è un insieme di gesti meccanici privi di senso; e per “buffi” intende «tutti coloro che per qualche caratteristica, naturale divergenza e di varia natura, si dibattono in un disagio fra la generale comunità umana; disagio che assume ad un tempo aspetti di accesa comicità e di cupa tristezza». Pazzaglia poi afferma che la comicità palazzeschiiana, seppur «intimamente melanconica», è appunto estrosa e sorridente adducendo in questo una caricatura delle convenzionalità. Gli individui così intesi appaiono marionettistici, guardati però con pietà compassionevole dal loro autore perché questi fa parte del loro mondo nutrendo l’aspirazione alla serenità della natura libera.

<sup>554</sup> Cfr Guericchio 2010, 9.

<sup>555</sup> Cfr Guericchio 2010, 9.

<sup>556</sup> Cfr Tellini 2016, XIII.



contrari tra cui anche i poli follia-saggezza. Finzione e autobiografismo anche in questo romanzo sono importanti<sup>557</sup>: il protagonista, Celestino, si esibisce, si racconta; come l'autore stesso, contiene un'identità multiforme che vuole sia nascondersi che mostrarsi in differenti modi, anche buffi.

Nei tre romanzi primonovecenteschi analizzati l'autore si concentra su una disintegrazione del reale, mentre ora vuol penetrarlo e rovesciarlo dall'interno. La felicità cui mira Palazzeschi non è la calma interiore, ma l'intensità dell'emozione<sup>558</sup>, che va oltre il perseguimento dell'utile attuato dal resto della società: nei romanzi della maturità appunto ciò è meno eclatante perché riconducibile a una piccola e continua lotta quotidiana (che si appoggia ad un ambito dunque più realistico) affrontata per per assaporare piccole gioie autentiche: è questo il vero realismo cui mira Palazzeschi (*Sorelle Materassi, I fratelli Cuccoli, Roma*). Senza dimenticare il risvolto della disperazione che si accompagna, affrontato dall'autore con il solito spirito di parodia che fa apparire ambigua e assurda la libertà riscattata per inseguire la felicità, come illustra Tellini.

Luigi Baldacci è convinto che questo romanzo si tratti di una «clonazione delle Materassi»<sup>559</sup> composta per incontrare il gusto del pubblico, in un'ottica di consumo<sup>560</sup>. Ma anche in questo romanzo si ritrova la stessa ambiguità che affiora in *Sorelle Materassi*, all'interno della paternità affettuosa e spirituale del protagonista verso i figli adottivi<sup>561</sup>: un'ambiguità che svia in un certo senso dalle aspettative più "consone" del pubblico. In realtà però, afferma sempre Baldacci, Celestino ha più connessioni con Perelà<sup>562</sup> che con le zie di Remo: un atteggiamento di pazzia forgiato dalla rimessa in libertà<sup>563</sup> dello scapolo (il protagonista Celestino) dopo la morte della madre (e quindi dopo la scomparsa della carica opprimente che lo inibiva di fronte alle fascinazioni della vera vita). Questo lo fa approdare alla paternità adottiva<sup>564</sup>, vista come strategia per poter riottenere una chance di vita – anche se questa uscita dalla reclusione, come dice Tellini, avviene ad una età troppo avanzata per poter godere della vita e controllarne le conseguenze allo stesso tempo, esattamente come accade, comunque, alle sorelle Materassi.

L'ambiguità evoca anche il bisogno sentito dell'autore di dare legittimità all'eros e al corpo<sup>565</sup>, alla proliferazione della vita e dell'amore con energia. Ciò può portare alla percezione inoltre di un sentimento di pietà dell'autore, in certi momenti, nei confronti del protagonista Celestino a causa di una certa profonda identificazione in questa schiavitù reprimente che avvolge entrambi. Celestino è un personaggio particolare che si dispiega nel corso dell'opera, il cui confronto con la realtà e con i vari sdoppiamenti dell'autore disseminati nell'opera, con le figure sociali e le comparse, può spesso portare a strumenti linguistici caricaturali e parodici che investono le azioni e l'atteggiamento di Celestino stesso; tuttavia ciò lascia emergere profonde riflessioni esistenziali: è infatti considerato un individuo

---

<sup>557</sup> Cfr Tellini 2016, XVI.

<sup>558</sup> Cfr Tellini 2016, XX.

<sup>559</sup> Baldacci 2004, LV.

<sup>560</sup> Come per la storia delle Materassi, l'impianto compositivo è molto complesso e più tradizionale. Qui ci sono però molti più personaggi e luoghi, e l'identificazione autore-protagonista è forte. Tellini descrive le ragioni biografiche nell'*Introduzione* al secondo volume de *I Meridiani* (sia private, come la malattia e la morte dei genitori, che esterne, in merito agli sconvolgimenti di guerra): Palazzeschi subisce una svolta personale nelle consuetudini di vita e riversa questo nuovo e lacerato sé in questo romanzo, cercando di dipingere sia il sé reale che quello desiderato. Ciò gli comporta un difficoltoso lavoro di scrittura e di organizzazione, per non ostacolare l'invenzione creativa necessaria a un'opera letteraria trasponendo troppo "biograficamente" il proprio travaglio; ma il suo spirito non subordinabile si lascia molte volte andare oltre le norme "normalizzanti" che si era prescritto egli stesso, anche all'interno di questo progetto.

<sup>561</sup> Cfr Baldacci 2004, LV.

<sup>562</sup> Anche se Palazzeschi, riporta Tellini nell'*Introduzione* al secondo volume dei *Meridiani*, p. XIII, non lo identifica affatto totalmente con Perelà: vi son sì punti in comune, ma le due figure non vengono a sovrapporsi tra loro.

<sup>563</sup> Cfr Baldacci 2004, LVI.

<sup>564</sup> Cfr Baldacci 2004, LXXXII.

<sup>565</sup> Cfr Tellini 2016, XVII.

inconsueto e quasi pazzo dall'opinione comune perché nella sua ordinaria vita compie scelte istintive, ingenuie, sentimentali, al solo scopo di inseguire la idea sublimata di propria felicità e l'amore più disinteressato. La somiglianza con Perelà discende dalla leggerezza irrealistica, intrinseca, della natura del protagonista<sup>566</sup>.

Palazzeschi non si sente a proprio agio nelle strutture tradizionali che vietano ogni libera deviazione: finisce per emergere dal romanzo il latente disagio di Palazzeschi nei confronti della realtà, e di conseguenza quasi uno smorzarsi della volontà di penetrare giocosamente tutti i risvolti della vita: si coglie quindi anche una consapevolezza palazzeschiana dell'impraticabilità, nel reale concreto, dello spirito sognatore di Celestino per affrontare tutte le necessità che la vita reale impone, opinione espressa dai molteplici punti di vista dei personaggi che lo attorniano. La caricatura grottesca e derisoria però non c'è, vi sono pietà e leggera ironia a causa di questo stridore tra la realtà e la spiritualità dell'innocenza di Celestino che anela la libertà. Ebbrezza e visionarietà, quelle della scena del finale, sono le uniche note in cui può librarsi questo suo anelito di libertà<sup>567</sup>.

Tellini precisa che l'opera si configura comunque come un chiaro intento di voler andare controcorrente rispetto alle ideologie coeve in quanto, all'uscita della guerra, la storia di Celestino (1948) si staglia contro un clima culturale che è alla ricerca di proclamazioni ideologiche politiche e di cronache storiche.

### 5.3. "Roma"

Nel 1953, cinque anni dopo *I fratelli Cuccoli*, appare un mondo nuovamente diverso: ancora un protagonista collettivo e un protagonista spaziale, una città<sup>568</sup>, dove il moralismo nobiliare del Principe di Santo Stefano erge la propria difesa, dall'ombra del suo signorile e decrepito palazzo, al prepotente e devastante ingresso di un presente in veloce e continuo mutamento. Le figure nobili, in questo romanzo detentrici immobili di un moralismo intransigente, quasi buffe, si ergono all'interno di un caos storico-sociale lacerante in cui comunque trova spazio la vita lussuriosa e dedita ai piaceri mondani, specie quella della nobiltà decaduta. Per quest'ultima Tellini usa l'espressione «staticità esterna»<sup>569</sup>, in opposizione alla nobiltà virtuosa racchiusa nei vecchi palazzi signorili. C'è anche il ruolo della borghesia arricchita, avida e materialista, che calpesta ogni buonsenso ed eticità.

Uno scontro di opinioni, o meglio di statuti esistenziali, nell'immobilità di lunghi monologhi<sup>570</sup> auto-difensori (e qui forse un legame con i Cuccoli). Per Tellini i contrasti vengono comunque intensificati mediante la consueta ironia palazzeschiana che investe le convinzioni e i punti di vista inamovibili, e quindi anche le inevitabili contraddizioni, dei molteplici personaggi: Palazzeschi «assembla i chiaroscuri e bada alla tela»<sup>571</sup>. L'autore perciò non si schiera all'interno di tutte le manifestazioni della società che raccoglie sia mediante singoli personaggi che con la presenza collettiva della folla.

Tellini afferma trattarsi di un'opera frammentaria e stratificata<sup>572</sup>; e come in *Tre imperi... mancati* (un insieme di cronache), si assiste a scene narrative, ritratti di paesaggi (dove c'è pure stilizzazione di

---

<sup>566</sup> Tellini 2016, XXVII.

<sup>567</sup> Cfr Tellini 2016, XXX.

<sup>568</sup> Cfr Baldacci 2004, LXXXII.

<sup>569</sup> Tellini 2016, XXXV.

<sup>570</sup> Cfr Baldacci 2004, LVI.

<sup>571</sup> Tellini 2016, XXXVII.

<sup>572</sup> Tellini 2016, XXXI.

descrizioni), costumi e digressioni storiche, con intento di annotazione sia di figure più ai margini e popolari (anche all'interno della folla) che di quelle altolocate, accumulate tutte dal dolore delle misere pene della vita. Per Gadda lo sguardo grottesco che si delinea non è divertimento (parla di *Tre imperi... mancati*) bensì uno svisceramento delle inique logiche del mondo influenzato da un senso di compassione e di inquietudine. Ciò, prosegue Tellini, si riversa anche in *Roma*, dove le turpi logiche umane corrispondono alla guerra e a tutte le sue conseguenze (fascismo, guerre, bombe, l'invasione tedesca, la miseria), vissute da Palazzeschi proprio a Roma: non si tratta dunque di un'opera di cronaca o una pittura descrittiva di una città, ma di esposizione della vita e dei suoi rapporti vivi e vissuti dai personaggi. Nel saggio in *Belfagor* del 1956 Luigi Baldacci identificava Palazzeschi nell'anacronistico Principe di Santo Stefano, ma in seguito dovette ricredersi, scrive, individuando un certo grado di partecipazione da parte dell'autore anche nella figlia adultera (e dunque immorale) del Principe perché dotata di un peculiare spessore ontologico che denuncia l'ammirazione dello scrittore per l'ideologia che ella rappresenta: «In ogni modo non crediamo più a certe nostre interpretazioni di prima lettura nel saggio del '56. A un riscontro, meno pregiudicato bisogna riconoscere che Palazzeschi non è tutto dalla parte del Principe e dei suoi viventi anacronismi: anche la figlia Norina, che tradisce il marito per vendicarsi dei suoi tradimenti, gode di una certa solidarietà dell'autore. Ciò che meno ci convince è l'architettura drammatica del romanzo, quando Norina, appena commesso l'adulterio, va a raccontarlo al padre. Il quale per quello e per altri dolori finisce per lasciare questo mondo, ma sempre con serenità e dignità nobilescas»<sup>573</sup>. Si nota un assottigliarsi dell'entusiasmo narrativo per via della riduzione delle "figure buffe" ad un paradigma più convenzionale; figure buffe già ravvisabili in molte precedenti novelle e anche nei romanzi, prosegue Baldacci, come se Palazzeschi all'altezza di *Roma* stia inseguendo un'ispirazione stanca: ovvero stendere descrizioni in "prosa d'arte" sull'anima di una città e mostrare il dibattito sociale, poco moderno, tra borghesia e aristocrazia e «le forze morali schierate in campo»<sup>574</sup>. Per Montale<sup>575</sup> la critica non ha ben compreso l'opera (e specialmente la figura del protagonista) perché non si presenta né come un romanzo né come un anti-romanzo. Non è certo uno dei migliori risultati artistici dello scrittore, ma si ravvisano comunque importanti ingredienti del suo profilo umano e letterario.

Lo spirito cristiano dell'autore si intensifica negli anni della maturità, riferisce Tellini, e si manifesta estremamente in questo romanzo, dove vi sono digressioni in merito alla fede, sia nei suoi effetti positivi che in quelli negativi; ma non svolge il ruolo di filo dominante della narrazione. I contrasti tra vari rappresentanti sociali di modi di vivere diversi, con le loro modalità espressive e contraddizioni, sono appunto osservate con sguardo compassionevole ma anche arguto, ironico, e pure sofferto, in un'opera che coinvolge grandi temi esistenziali posti in sfilata e fatti vivere all'interno di un sistema intricato che di per sé, da solo, esibisce la propria buffa festa miserevole.

#### 5.4. "Il Doge"

Nel *Doge*, 1967, il linguaggio aulico intende volontariamente coprire il vuoto narrativo di scrittura<sup>576</sup>: torna la «arditezza sperimentale della stagione giovanile»<sup>577</sup>. Uscito un anno dopo *Il Buffo integrale*, con

<sup>573</sup> Baldacci 2004, pp. LVI-LVII.

<sup>574</sup> Baldacci 2004, LVI.

<sup>575</sup> Commento riportato da Tellini nell'*Introduzione* del volume secondo dei Meridiani ove è contenuto il romanzo *Roma*.

<sup>576</sup> Cfr Baldacci 2004, XXVI.

cui lo scrittore intendeva rilanciare *Il Palio dei Buffi* per offuscare gli affondamenti spiritualistici di *Roma* e della storia dei fratelli Cuccoli<sup>578</sup>, può far pensare a una sorta di volontà di ostentazione di profetismo per il sentimento d'attesa, anacronistica, del *Doge*; mentre in realtà il risultato artistico farsesco, ambiguo, surreale e fantastico ha lasciato intendere (a ragione) alla critica una decisa virata di ritorno alle influenze d'avanguardia: si ha di fronte una massa collettiva di abitanti e turisti (che devastano grottescamente la città) e istituzioni che tengono le redini, ad esempio, non più individui a tutto tondo come nel mondo delle Materassi: il che abolisce un altro elemento fondamentale del genere del romanzo<sup>579</sup>. Non c'è infatti un sistema di protagonisti dotati di una propria fisionomia psicologica che preveda momenti di introspezione e di intenzionalità di azione. Protagonista è la massa umana con le sue agitazioni e fascinazioni, una folla che si lascia influenzare e che agisce come un unico personaggio raccontata con graffiante atteggiamento di osservazione da parte del narratore. Esplodono con la nuova stagione neoavanguardistica romanzesca di Palazzeschi (*Il Doge, Stefanino, Storia di un'amizizia*) i modi nuovi che ora egli vuol sperimentare con derisoria ironia, in un panorama che, come afferma Tellini<sup>580</sup>, ormai non è più la cupa Italia del secondo dopoguerra.

È un testo che procede in una spirale di attese, supposizioni grottesche e caotiche, «sospensioni»<sup>581</sup> e colpi di scena fantastici (ingrediente importante), nello stile arcaicizzante di una orazione politica magniloquente. Tali dinamiche si presentano perciò anche nel linguaggio, ardito e proclamatorio, con effetti buffoneschi e grotteschi<sup>582</sup>: parodia di discorsi che ostentano erudizione e che in realtà risultano inutili, vuoti. L'autore non riesce a identificarsi in questa massa umana: la osserva sì sconsigliato e disilluso, ma vuole anche ridersi su, come sempre, per partecipare alla «spettacolare naturalezza dell'esistere»<sup>583</sup> senza lasciarsi travolgere dalla pesantezza della desolazione. Non c'è, poi, la percezione di una contestualizzazione temporale: è un tempo come sospeso. Ma l'attesa vana e profondamente sentita da parte della folla di questo Doge che mai appare, che ogni cittadino sogna nel proprio cuore (appigliandosi forse a questo desiderio per non cadere nello sconforto dell'evidenza effettiva della mancanza valori e ideali) e che provoca la serie di eventi grotteschi sulla città e sui suoi abitanti, lascia intendere un tempo anacronistico in cui i valori del passato appaiono svuotati e non sono più proponibili, in un'illusione collettiva continua di fastosità ormai decaduta: gli abitanti credono nel loro contenuto e si sentono uniti in questo involucro (ormai fantasioso, come ciò che viene narrato come realmente accaduto) di aspettative. Una massa che si lascia manipolare e ingannare, istigare anche con fantasie: sarà protagonista anche in *Stefanino*, e lo è stata massimamente anche nel *Codice di Perelà*, oltre che in molte novelle e altre opere in prosa palazzeschiane. Solo che, a differenza del romanzo di Perelà, nel *Doge* non ci sono individualità che si esprimono come esponenti di determinate categorie: resta solo una folla anonima<sup>584</sup> ed assoggettata alle istituzioni, alienata, non libera.

Il Palazzeschi degli inizi è tornato, con tutto il suo entusiasmo irriverente (e qui di irriverenza ce ne è in quantità); ma è solamente un altro modo di esprimere sé stesso, parimenti a quanto lo sono state le scritture precedenti.

Intento pedagogico del mettere in guardia dall'assoggettamento politico? Non solo: vi è anche una celebrazione della fantasia, perché il senso grottesco non corrisponde a un derisorio aggressivo: traspare una sorta di ammirazione della capacità inventiva e creativa del popolo veneziano nei confronti di ciò

---

<sup>577</sup> Tellini 2016, XLIV.

<sup>578</sup> Cfr Baldacci 2004, LVIII.

<sup>579</sup> Cfr Baldacci 2004, LXXXII.

<sup>580</sup> Tellini 2016, XLIV:

<sup>581</sup> Baldacci 2004, LVIII.

<sup>582</sup> Ved. *Aspetti di lingua e stile*.

<sup>583</sup> Tellini 2016, LIV.

<sup>584</sup> Tellini 2016, LII.

che accade nel corso della narrazione. Palazzeschi fa provare alla folla veneziana il desiderio di libertà e di fantasia sognante per salvarsi dal tempo presente: «una salvezza che non inganna. [...] L'omologazione della massa – che nella città lagunare, *miracolo di poesia*, stride con la *religione della bellezza* –, il condizionamento mediatico, la consuetudine al servilismo, l'invasione e la vacuità della chiacchiera, la parodia del teatro dell'assurdo, l'angoscia per l'eclisse del sentimento di libertà e dell'individuo azionano un congegno narrativo da amara opera buffa che esalta il dominio della fantasia. [...] Fantasia significa autonomia e bellezza, riscatto dalla morsa della realtà, dalle regole prestabilite e dal rumore delle frasi inutili, tensione a *volare* oltre la *porta chiusa*, per *recare luce e dignità in questo ballo in maschera della vita*»<sup>585</sup>, come sottolinea Tellini. La tematica della folla mobile nei suoi atteggiamenti è quella del *Codice di Perelà*; e Venezia è una città che appare spesso in Palazzeschi (ad esempio, da *riflessi* a *La Piramide*): una città fantastica e suggestiva, che però non nasconde i suoi lati negativi “reali” agli occhi dell'autore<sup>586</sup>. Venezia, con la sua massa di turisti e di abitanti polimorfi, è teatro dello spettacolo umano più dinamico: vi sono appunto alcune importanti considerazioni di ammirazione riguardo questa città da parte dell'autore, segnalate da Tellini<sup>587</sup>, che espongono i motivi per cui essa sia considerata unica ed irrealista da parte dello scrittore: secondo Palazzeschi la grandezza economica veneziana venne sentita inutile dai suoi abitanti senza la componente della poesia poiché è grazie a quest'ultima che è stato possibile appunto tramandare la grandezza della città lagunare. L'assenza di poesia per Palazzeschi genera quindi miseria esistenziale e autodistruzione. Lo scrittore vuol indagare questa miseria, la miseria soffocante dell'ottica materialistica, per accedere (e comunicare) alla gioia della vita: perciò, *Il Doge* vuole cogliere ciò che a Venezia fa sognare e che sa andare oltre le dinamiche pratiche e materiali; ma lo attua senza intento estetizzante, stilizzante (che caratterizza invece la tematica decadente veneziana molto presente in letteratura): Palazzeschi fa ricorso sì all'elemento dell'irrealità ma anche, come detto, alla «buffoneria»<sup>588</sup>.

## 5.5. “Stefanino”

Due anni dopo *Il Doge* esce un ulteriore “romanzo in libertà”, dotato però di un assai minore impegno formale<sup>589</sup> rispetto al precedente, e lontano dagli sperimentalismi degli anni Sessanta<sup>590</sup>. Sfruttando la

<sup>585</sup> Tellini 2016, pp. LVII-LVII.

<sup>586</sup> Tellini riporta come Venezia sia presente in altre scritture palazzeschiere, sempre intrisa di ironia scherzosa e di mistero.

<sup>587</sup> Cfr Tellini 2016, XLVI.

<sup>588</sup> Tellini 2016, XLVIII.

<sup>589</sup> Cfr Baldacci 2004, LIX.

<sup>590</sup> In merito alla neoavanguardia: espungendo da *Ideologia e linguaggio della neoavanguardia* di Silvia Bulletta (Cfr Bulletta 2004, pp. 194 e ss) alcune note generali sulla tematica della neoavanguardia, sintomo di una letteratura giunta al punto di crisi, se ne fa convenzionalmente risalire l'origine al 1956 con la fondazione della rivista *Il Verri* di L. Anceschi; i suoi poeti e prosatori neosperimentali cercano poi una «non facile intesa letteraria» sottoponendo al dibattito e al confronto le proprie produzioni letterarie per spirito di contestazione all'individualismo autoriale e alle idee precedenti sia della letteratura in sé che dell'intellettuale all'interno della società e della storia, mettendo in campo nuove idee circa il farsi, il crearsi, lo svelarsi dell'opera letteraria stessa nella sua struttura, nella sua ideologia, nella sua lingua. Di tale movimento fa parte anche Sanguineti. Andando contro la letteratura neorealista, si promulga al suo interno l'idea di una letteratura «ideologicamente orientata» mediante la lingua e la struttura e non come mero veicolo di ideologie (si può dire che è ciò che si può vedere in Palazzeschi). La neoavanguardia, continua Bulletta, vuol essere superamento anche delle avanguardie storiche, avendo comunque punti in comune con essa (come il rapporto tra società borghese che costituisce il pubblico delle opere letterarie e

tecnica compositiva del romanzo precedente (teatralizzazione del crescendo di attesa, congetture, suspense), mette pure qui in parodia, ma questa volta in modo aggressivo e dissacrante, le dinamiche sociali della folla e degli incontri sociali e politici, dove si vedono anche i molti dibattiti interni tra il popolo e l'assurdità del potere del governo che impone e nasconde. E pure qui, come nel *Doge*, nella prima parte del romanzo non vi è una chiara e puntuale comunicazione al popolo da parte delle istituzioni, il che getta ancor più nello scompiglio e nella fantasia la società (dalla quale emerge un altrettanto eclatante varietà di opinioni e di atteggiamenti). Stefanino può servire per interpretare il ruolo di Perelà perché entrambi i personaggi condividono lo stesso ruolo di “diverso”: Perelà un diverso che non appartiene alla specie umana, Stefanino – e forse è peggio – un diverso che invece è umano. Solo che in *Stefanino* il punto di vista dell'autore è ben dichiarato attraverso il contenuto dei dialoghi, delle vicende e delle osservazioni del narratore impersonale: il tema della diversità è dunque annunciato in modo esplicito, ma la tragicità della condizione del “mostro” viene superata dalle situazioni grottesche cui va incontro la storia<sup>591</sup>. Un mostro all'inizio mite e talentuoso, rifiutato dalla madre, affannosamente nascosto dalle autorità mediante sempre più paradossali censure. Il protagonista è l'emblema del “diverso per natura”, cioè per cause imposte dalla natura, concetto comunque già apparso moltissimo anche altrove in Palazzeschi. E pure in questo romanzo il “diverso” incontra dapprima la curiosità generale e poi l'inquietudine generata da qualcosa di sconosciuto e incontrollabile, e quindi il disprezzo della folla volubile e facilmente influenzabile. Palazzeschi mostra in modo provocatoriamente derisorio e caricaturale l'assurdità di questo atteggiamento sociale perché egli al contrario coltiva la bellezza e la naturalezza dei contrasti. «L'uniformità dell'omologazione, che cancella la sfida e l'emozione del caso imponderabile, coincide con la morte», afferma Palazzeschi su *Varietà in Lacerba*, III, 1, 3 gennaio 1915, pp. 5-7 (come riporta Tellini)<sup>592</sup>. Difatti Stefanino possiede delle doti ammirabili e superiori all'ordinario esse dimostrano pienamente l'assurda repulsione e l'odio verso la diversità nutriti da chi crede di detenere le ragioni della razionalità e della morale (ma che in realtà si rivela essere il vero mostro). Torna allora il ruolo della folla del *Codice di Perelà* che vuol emarginare, controllare, punire, pesantemente colpita da caricature derisorie. Lo scontro tra la norma e l'eccezione è molto caro all'autore. Si comprende come la sua sofferenza sia sempre terreno fecondo per il suo culto della multiformità. Tellini puntualizza come appunto quest'ironia sia una «faticosa conquista che proviene da un dolente versante sommerso e costa autocontrollo, sacrificio, coraggio»<sup>593</sup>. Qui, in *Stefanino*, si arriva allo scandalo, ma c'è anche il fiabesco come in Perelà; e, come Perelà, anche Stefanino riscatterà la propria libertà e dignità di esistere con le proprie forze, di propria iniziativa. Il Sindaco della città, nel dialogo finale con il “mostro” inizialmente meritevole di elogio, dopo un consueto sfoggio di eloquenza che si auto-deride da sé, attacca in modo aggressivo il giovane malformato come mai prima aveva fatto un personaggio palazzeschiano nei confronti della minaccia del diverso che impaurisce per il suo potere sovversivo; l'autore però non dimentica mai sé stesso, e cioè il punto fermo della propria ironia che sdrammatizza la tensione tragica mediante elementi grotteschi e surreali, come testimonia il finale con la sparizione di Stefanino: un'estrema beffa alla società. Ironia che qui assume modalità anche iconoclaste e dissacranti<sup>594</sup> da riscattare pienamente l'autore dai toni di pentimento religioso di certi momenti di “mestizia” precedenti, ad esempio, di Cuccoli e Roma.

---

l'intellettuale, un rapporto di conflitto e al tempo stesso di «interlocutorio»). Il saggio prosegue poi approfondendo le particolarità e i risvolti storici del complesso movimento.

<sup>591</sup> Cfr Tellini 2004, LXXXIII.

<sup>592</sup> Tellini 2016, LX.

<sup>593</sup> Tellini 2016, LXVI.

<sup>594</sup> Cfr Baldacci 2004, LX.

## 5.6. “Storia di un’amicizia”

Il «romanzo del congedo»<sup>595</sup>, scrive Tellini nell’*Introduzione* del secondo volume dei Meridiani che lo contiene. La riadesione allo stimolo avanguardistico è feconda: nel 1971 produce *Storia di un’amicizia*, che vede ancora una volta il tema del diverso in azione, questa volta declinato in una opposizione bipolare non calata però totalmente in un contesto collettivo e di massa come invece accade in *Stefanino*. Lo schema è novellistico<sup>596</sup>; un racconto dal ritmo narrativo coinvolgente e nient’affatto statico, con continui paradossi che rovesciano la situazione precedente. Il tema dell’amicizia, caro all’autore (espletato e sperimentato, ad esempio, in *La Piramide*), si svolge sul cardine della diversità che unisce i due amici: Pomponio e Cirillo dimostrano l’essenza stessa della scrittura palazzeschiana, ovvero la «coesistenza dei contrari»<sup>597</sup>. Tellini riferisce che la proclamazione palazzeschiana per cui l’amicizia dovrebbe fondarsi sulla dissomiglianza, esposta sia nelle scritture letterarie che altrove (come nelle epistole private), potrebbe essere una «copertura della tendenza omosessuale che spinge alla identificazione»<sup>598</sup>: ma, puntualizza, il nucleo concettuale della dialettica tra polarità opposte che si vengono in questo modo a completare a vicenda (si ricorda il primo capitolo analizzato de *La Piramide*) è i fin dei conti tratto caratteristico della personalità e della visione del mondo di Palazzeschi. L’intento dell’autore è proprio quello di dare legittimità alla compresenza dei contrari, vero mistero della vita. Anche in questo romanzo ritroviamo il polo del pessimista e quello dell’ottimista, buffi nei loro estremismi ma perfettamente compatibili in quanto l’uno ricava stimolo dall’altro grazie proprio ai loro contrasti. Nel corso del romanzo però, al momento della svolta, ad un certo punto ha la meglio l’esigenza dei due protagonisti di autonomia (concetto evocato pure in *A due*), anche se ciò non porterà la vicenda a esito positivo: il rapporto di rivalità si allarga ad una dimensione pubblica, dai due ex amici ad altri membri della società, raggiungendo esiti surreali ed esilaranti all’interno dei raduni (“Club”) antitetici che essi fondano. La capitolazione della situazione avviene a seguito delle consuete esagerazioni caricaturali che investono i due diversi modi di visione e di espressione: da una parte il culto edonistico dell’amore e della bellezza, utopistico e massimamente stilizzato; dall’altro il più cupo ed intransigente pessimismo che vuol dar risalto solo alle verità catastrofiche del mondo e dell’umano, uniche e fondate verità oltre le tante “maschere” ingannevoli. Le esagerazioni sono davvero notevoli e paradossali, condotte su questi due poli antitetici; e le esagerazioni portano entrambi al fallimento e alla rovina se coltivate in queste maniere. L’espedito cui fa ricorso l’autore per portare alla luce le inutili assurdità iperboliche è un giovane che non riesce a soddisfare la propria esigenza in nessuno dei due raduni: l’esigenza di un eclatante suicidio inteso come opera d’arte estrema.

La leggerezza di librarsi nell’arte e nell’estrema libertà della morte.

Tellini: «anche con la *leggerezza* non si scherza»<sup>599</sup>. I due, accusati di istigazione al suicidio (la ricerca pericolosa di libertà ha toccato le loro sorti, rovesciandole, e li ha isolati), si vedono emarginati e isolati improvvisamente dal mondo in cui avevano cercato, a loro modo, di apportare verità e miglioramento in modo esclusivo. Ma la ricetta migliore per affrontare la vita è la conoscenza di qualcosa di diverso: la molteplicità, ma una molteplicità in equilibrio: e nel caso dei due protagonisti corrisponde alla reciproca amicizia.

---

<sup>595</sup> Cfr Tellini 2016.

<sup>596</sup> Baldacci 2004, LX.

<sup>597</sup> Tellini 2004, LXXXIII. È una tematica molto cara a Palazzeschi, detentore egli stesso di una molteplicità di tensioni interiori.

<sup>598</sup> Tellini 2016, LXX.

<sup>599</sup> Tellini 2016, LXXVI.

## 5.7. "Interrogatorio della Contessa Maria"

L'*Interrogatorio della Contessa Maria* (postumo, 1988), già affrontato in parte in precedenza all'interno delle analisi dei primi tre romanzi palazzeschi: non scritto in tono parodico<sup>600</sup>, perché le caricature e le irriverenze balzano solo dalle parole della protagonista, mostra comunque una spiccata dominanza delle parti di registro triviale appartenenti alla confessione della Contessa. I desideri istintivi rinvenibili in molte opere qui escono allo scoperto, tuttavia appunto «la carriera di questa campionessa del libero amore è raccontata con garbo elegante e leggero. E con maliziosa mescolanza di generi»<sup>601</sup>. Come osserva Alfredo Giuliani<sup>602</sup> la base culturale della sessualità esplicita della Contessa può provenire dal *Manifesto futurista della lussuria* e dall'articolo *Contro la morale sessuale* di Lacerba, ma l'adesione alle correnti d'avanguardia di questo romanzo si ferma qui.

Tellini testimonia quanto Palazzeschi sperasse che tale opera uscisse dal cassetto, un giorno, per andare in pasto ai lettori. «Cronologicamente assegnabile all'esperienza lacerbiana, ci riconduce alla sponda della follia giovanile»<sup>603</sup>: sperimentalismo irriverente in una figura femminile protagonista totalmente originale nel panorama letterario moderno. Se ne sono illustrate in modo più approfondito talune caratteristiche all'interno del capitolo inerente l'analisi delle manifestazioni di comicità del romanzo *La Piramide* per attuare un confronto tra le due opere. Pubblicato a cura di Fabrizio Bagatti nel 1988 a Milano, comporta degli interrogativi<sup>604</sup> riguardo il momento cronologico della sua composizione: emergono infatti alcuni problemi di cronologia per questo testo, come dice Baldacci, intriso di un sentimento anticristiano espresso per bocca della Contessa, visto che probabilmente esso scaturisce dalla penna dello stesso autore che solo pochi anni prima aveva prodotto la *renovatio* quasi cristiana e il clima surreale<sup>605</sup> di *Due Imperi... mancati*<sup>606</sup>. L'autore non pare bramoso di diffondere questo testo<sup>607</sup> perché non lo preannuncia, come ad esempio fa in precedenza per il *Codice di Perelà* nei *Poemi* (1909): semplicemente cita l'*Interrogatorio* sul foglio di guardia de *La Piramide*; e in una epistola dell'amico Marino Moretti del 1926 si legge che Palazzeschi dovette rinunciare alla pubblicazione del romanzo ma non se ne spiega il motivo, accennando solo al timore di Palazzeschi per probabili interventi di censura. Quando esce, postumo, lo scrittore e la nuova avanguardia da lui abbracciata nell'ultimo periodo di vita (anche se emerge gran poco esplicitamente di essa dalle ultime opere) hanno già perso il pieno consenso della critica<sup>608</sup>.

Della Contessa Maria si evincono suggestioni in altre opere, segno che comunque l'autore vi si è affezionato (come sostiene Baldacci): la prima novella e quella dal titolo *Per una bella donna* della raccolta

---

<sup>600</sup> Cfr Baldacci 2004, XXVI.

<sup>601</sup> Tellini 2016, LXXVIII.

<sup>602</sup> Cfr Baldacci 2004, XLVI.

<sup>603</sup> Tellini 2016, LXXVIII.

<sup>604</sup> Come ipotizza Marco Marchi, le due redazioni dell'*Interrogatorio della Contessa Maria* (1926 circa e 1988) rispecchiano un lungo lavoro di composizione e di riscrittura del testo: probabilmente il forte ed esplicito sentimento anticristiano della Contessa aveva impedito la sua esposizione al pubblico in quanto ella rappresenta proprio la proiezione dell'io dell'autore, dice Baldacci (cfr Baldacci 2004, XLV): l'io di Palazzeschi parteggia dunque per la componente vitalistica, forte, vincente dell'esistenza (ved. *Rapporto con Nietzsche*). Ha fatto il suo gioco anche la tendenza letteraria alla normalizzazione in atto negli anni de *La Piramide*. L'autore dovette chiedersi se fosse conveniente proseguire una linea di ribellione verso la norma di stampo avanguardistico con un libro come l'*Interrogatorio della Contessa Maria* (cfr Baldacci 2004, XLIX) o se desistere e virare rotta per non essere letterariamente annientato.

<sup>605</sup> Baldacci 2004, XXIX.

<sup>606</sup> Baldacci 2004, XXVII

<sup>607</sup> Cfr Baldacci 2004, XXIX.

<sup>608</sup> Cfr Baldacci 2004, XLVI.



*Re Bello*; alcune poesie; infine, una anticipazione della tematica della libertà licenziosa femminile nella madre di Valentino Kore<sup>609</sup>.

L'interrogatorio si esplicita nella prima parte in una serie di incontri di "intervista" e nella seconda parte assume le sembianze di una confessione autobiografica. La mescolanza di generi è riassunta da Tellini<sup>610</sup> come un «ironizzato romanzo di confessione» per la prima parte e un «ironizzato romanzo di formazione (con venature appendicistiche)» per la seconda. La scrittura che sostiene queste operazioni è coinvolgente, dinamica, incalzante, con situazioni buffe e forse al limite del carnevalesco. La protagonista dell'*Interrogatorio* insegue un desiderio insaziabile di vita e di godimento gioioso che si esprime nella lussuria: manifestazione massima del saper cogliere la felicità fugace che offre il presente. E la Contessa lo interpreta come un dovere dato all'essere umano: ciò che vorrebbe Palazzeschi già dal tragico manifesto de *Il controdolore*, afferma Tellini. Libertà dell'eros, della naturalità del corpo che appare fondamentale anche nella *Piramide* per il raggiungimento di questa pienezza vitale, anche se all'altezza del terzo romanzo palazzeschiiano è proclamata in modo celato (non a chiare lettere come fa la Contessa Maria). Questa felicità, dichiaratamente sostenuta e vissuta dalla Contessa, equivale alla libertà di poter perseguire un benessere sia fisico che mentale<sup>611</sup>: ma bisogna avere il coraggio, la Contessa ne è consapevole, di andare contro le prigioni che il mondo vorrebbe sottoporre per ottenere questa libertà che è la gioia della vita, unico scopo importante per l'uomo (e lo è anche secondo Palazzeschi).

Ma dunque, l'interrogatore, il poeta, l'intellettuale, il rappresentante della norma condivisa: come meglio affermato in precedenza, specie nel capitolo dedicato a *La Piramide*, raffigura l'altro volto di Palazzeschi, Palazzeschi che è contenitore di contrari: l'interlocutore della Contessa con i suoi sogni, le sue parole, le sue inibizioni non partecipa alla libertà, alla gioia della vita, alla realtà (come gli rinfaccia più volte la Contessa): vive di astrazioni idealizzanti, vive ovunque tranne che nel presente<sup>612</sup>.

Giorgio Marcon ricorda che nell'*Interrogatorio* l'esperienza corporea e l'eroticismo della *Piramide* vi «trapassano [...] sulla scia di un parallelismo tematico-stilistico che investe, seppur in forma embrionale, lo stesso nucleo ideologico del nuovo romanzo, quello imperniato sulla radicale disgiunzione dei nodi letteratura-vita, desiderio fantasmatico-godimento trasgressivo»<sup>613</sup>. Il poeta interlocutore vive però anche di fantasia<sup>614</sup> con cui può appagare i propri desideri di conoscenza, di libertà, di gioia, di pienezza (proprio come il narratore di *A solo*), anche nella vecchiaia, quando cioè nulla rimane se non la fantasia e il ricordo: è una sottile rivincita. E lei lo compatisce, mentre lui ammira la sincerità del vitalismo della sua interlocutrice. Quindi, due facce dell'autore: la grottesca e rocambolesca avventura della vita della Contessa per Baldacci, come riporta Marcon<sup>615</sup>, contribuisce ad allontanare ogni possibile sospetto di pietà: pietà nei confronti della protagonista, ma anche del poeta. Ella è rappresentazione del «dionisismo erotico-vitalistico dell'io autoriale, scisso peraltro in un secondo doppio, quello incarnato

---

<sup>609</sup> L'antitesi che balza è appunto quella tra la protagonista e la madre di Valentino Kore in *riflessi*, anch'ella di nome Maria: questa partorisce il Principe Valentino all'età di quattordici anni, la Contessa esordisce a quindici anni la sua vita da "fuoriclasse".

<sup>610</sup> Cfr Tellini 2016, LXXVIII.

<sup>611</sup> Cfr Tellini 2016, LXXX.

<sup>612</sup> L'intellettuale è sottomesso alle norme vigenti, alle aspettative "pubbliche": la parodia consiste anche nel confronto della figura dell'intellettuale con l'estremizzazione del suo contrario, la Contessa Maria. Egli le si rivolge con curiosità per conoscerla tramite quest'interrogatorio. Come afferma Tellini, «sono i volti conflittuali d'una medesima persona, giusto il prima delle antitetiche proiezioni dell'io che movimenta l'architettura compositiva di *La Piramide*, a conferma anche dell'analoga cronistoria compositiva dei due romanzi» (cfr Tellini 2016, LXXXIII).

<sup>613</sup> Marcon 2006, 125. Le tecniche e lo stile (illustrati nel capitolo di analisi dedicato) di comicità irrealistica e fantastica, irrisone, caricatura che pervadono *La Piramide* non hanno lo stesso ruolo così profondamente strutturante e significativo, a livello di composizione dell'intero romanzo, nell'*Interrogatorio*. Come già infatti affermato, la storia della Contessa Maria esprime una comicità popolare, gergale, e, come dice Baldacci, antintellettualistica e realistica (cfr Marcon 2006, 126).

<sup>614</sup> Cfr Tellini 2016, LXXXIV.

<sup>615</sup> Marcon 2006, 127: Baldacci in *Interrogativi sulla "Contessa Maria"*, in *Paragone*, XXXIX, 458, aprile 1988, pp. 3-16: 5.

dall'interlocutore poeta»<sup>616</sup>; lo stridore tra l'aulicismo del poeta e l'espressività gergale e grottesca della donna mira a creare una caricatura del primo, come già incontrato in altre opere di Palazzeschi. Scontro tra naturalità, semplicità, autenticità da una parte e sovrasensi astratti e spirituali dall'altra, i quali nascondono e mascherano, alterando, la realtà. La comicità investe questo binomio oppositivo mediante il confronto dialogico. Come attesta Marcon, la caricatura dell'eros evidenzia quanto i bisogni istintivi umani vengano mascherati (ad esempio, nella letteratura) attraverso istanze più nobilitanti oppure esibiti per degradare gli individui, prendendo spunto dalle «tonalità popolari della tradizione comico-realistica, sulla scorta della precellenza accordata all'espressività trasgressiva del parlato che innerva le movenze verbali e i "lazzi fiorentineschi" della contessa Maria, contrappuntati dalla "discrezione" e dalla "reticenza" del poeta».<sup>617</sup> Vi di può individuare quindi un atteggiamento autoriale di divertimento commisto anche alla pietà, che è auto-compassione, con opposizione e mescolanza di realtà e invenzione: ne consegue una profonda ambiguità, tanto che è impossibile scindere con precisione auto-identificazione dell'autore e apporto inventivo.

Ma è la Contessa, comunque, la vera protagonista del libro: il finale infatti, con la sua improvvisa scomparsa, nella sua continua ricerca di vitalità e varietà, la allinea agli altri personaggi eccezionali palazzeschi.

La protagonista afferma dunque di non essere interessata a ciò che il mondo del suo interlocutore può offrirle perché si tratta di inutili vaneggiamenti letterari (anche se prova ammirazione per D'Annunzio, mentre il solitario interlocutore la prova per il solitario Leopardi; una ammirazione che però nasconde la sostanza di una caricatura attuata dall'autore: l'ammirazione della Contessa per la massima stilizzazione di un ostentato godimento della vita e del bello per Tellini corrisponde a uno dei momenti palazzeschi di massimo antidannunzianesimo). Canzonatura forte da parte della Contessa dei garanti della buona società: ella inoltre non si cura minimamente del loro giudizio su di sé. Aderisce alla naturalità umana<sup>618</sup>, questo il suo unico interesse. Così è anche il suo linguaggio, estremamente «schietto, esclamativo, gergale e testuale»<sup>619</sup>, mentre ovviamente è tutto il contrario quello del letterato con cui dialoga (astratto e artificioso). L'interlocutore della donna prova sia ammirazione nei suoi confronti, come affermato, ma anche un certo turbamento di fronte a un carattere così originale e fuori della norma, fuori di tutto ciò per cui egli vive e in cui è stato formato.

---

<sup>616</sup> Marcon 2006, 127.

<sup>617</sup> Marcon 2006, 128. Più avanti nel saggio Giorgio Marcon menziona il tema della beffa della tradizione novellistica che si origina nel periodo due-trecentesco e che opera una «trasgressione verbale» attraverso un lessico scatologico, basso, corporeo, in ottica di deformazione caricaturale.

<sup>618</sup> Come affermato, non è l'unico personaggio palazzeschiano femminile a manifestare questo intento di libertà dell'eros (che è vita e gioia naturale, autentica, valida e necessaria anche per lo spirito) ma ne rappresenta la massima realizzazione. Si capisce però da altri contesti come tale apparentemente illimitata fonte di gioia non sia eterna: si accompagna all'energia vitale del corpo, e quando quest'ultima inevitabilmente scompare non resta che l'intima felicità assicurata dalla fantasia, dalla gioia del desiderio e dell'immaginazione che, grazie alla volontà, può continuare ad autoalimentarsi senza mai svanire. Tellini riporta alcuni esempi testuali tratti da altre scritture palazzeschiere.

<sup>619</sup> Tellini 2016, LXXXII.

## 6. Contesto storico-letterario

I romanzi di Aldo Giurlani coprono un arco cronologico di oltre sessant'anni, superando una dittatura, due guerre mondiali, la ricostruzione postbellica, la rinascita economica, i tumulti del Sessantotto; le tendenze del periodo giolittiano dannunziane e liberty reduci della Belle Epoque, le avanguardie e le neoavanguardie<sup>620</sup>. Le opere che gli assicurano la fama nella narrativa contemporanea sono composte dopo il 1930 (*Stampe dell'Ottocento*, 1932; *Il Palio dei Buffi*, 1937; *Bestie del Novecento*, 1951; *Sorelle Materassi*, 1934; *I fratelli Cuccoli*, 1948; *Roma*, 1953)<sup>621</sup>, ma la sua formazione si delinea fra i movimenti di polemica letteraria del primo Novecento attraverso cui la lirica ad esempio riesce a liberarsi dalle convenzioni oppressivamente direzionanti della tradizione: Crepuscolari, Futuristi, la rivista fiorentina *Lacerba*. Come già affermato, Palazzeschi sa mantenere il proprio volto personale pur muovendosi all'interno di tali movimenti (e sperimentandoli) di pensiero letterario. Grazie anche al Futurismo, che lo irretisce maggiormente negli anni giovanili, ricava il coraggio (che contribuisce tra altri stimoli) ad aprirsi e «aderire alla letteratura della vita»<sup>622</sup>.

L'istanza viva del primo ventennio del Novecento di rinnovamento della cultura italiana in reazione al Positivismo e ad altre esperienze europee<sup>623</sup> viene portata avanti da alcuni movimenti culturali e da importanti riviste fiorentine, tra cui appunto *Lacerba* e la *Voce* (del cui contributo palazzeschi si è data informazione a livello generale ad esempio nella sezione della biografia dello scrittore). *Lacerba* viene fondata da Papini<sup>624</sup> e Soffici<sup>625</sup> nel 1913 e fino al 1915 essa sostiene il movimento del Futurismo; la *Voce* nasce nel 1908 grazie a Prezzolini allo scopo di diffondere i dibattiti coevi sui problemi inerenti la vita e la cultura italiana (letteratura, filosofia politica, società) con il contributo di molte voci intellettuali significative, senza però riuscire a fondere in modo coerente e organico queste varie suggestioni e partecipazioni. Per quanto riguarda il versante delle discussioni politiche, la *Voce* «da un

---

<sup>620</sup> Cfr Tellini 2004, LXXIV.

<sup>621</sup> Pazzaglia 1980, 1085.

<sup>622</sup> Pazzaglia 1980, pp. 1085-1086. Lo «spirito d'avanguardia» è un'esigenza di rinnovamento culturale e spirituale generale che Palazzeschi declina secondo le proprie esigenze, non aderendo quindi a priori totalmente agli assunti del Futurismo ad esempio, come già illustrato; egli va oltre ogni convenzione vigente, anche letteraria (tra cui, ad esempio, pascolianesimo e dannunzianesimo) in modo più intenso di quanto non fecero i contemporanei: dapprima nella poesia, ormai divenuta estremamente convenzionale al tempo, oppone il proprio rifiuto con temi estrosi e bizzari, visionari (poi anche nei romanzi, appunto, specialmente nei tre analizzati), con immagini di libertà e di trasgressione, mettendo in campo la molteplicità, la deformazione, la dinamicità, con un atteggiamento «fra l'ironico e il pensoso» (con le considerazioni meglio analizzate precedentemente).

<sup>623</sup> Pazzaglia 1980, 1097.

<sup>624</sup> Pazzaglia 1980, pp. 1134-1135: solo accennando alla sua figura, una tra le tante vicine a Palazzeschi – senza purtroppo poter riportare qui più strettamente la poetica del Papini – in generale il fiorentino Giovanni Papini (1881-1956) è uno dei maggiori intellettuali ad avere a cuore il rinnovamento culturale del primo ventennio novecentesco con l'intento di lasciarsi alle spalle i residui di fine Ottocento. Agisce agli inizi soprattutto contribuendo a riviste. Dall'esperienza lacerbiana ricava le linee avanguardistiche che sempre lo accompagnano poi nelle opere: intento polemico, tensione al paradosso e alla vivacità, alla dinamicità, alla vastità di interessi, all'adesione della letteratura alla realtà. Ma, riporta Pazzaglia, la sua personalità è «portata più alla critica corrosiva che non alla costruzione». Poi, a partire da questa iniziale reazione al positivismo, il quale comunque non sopprime l'idealismo neoromantico, si lascia travolgere dal superomismo dannunziano al fine di stabilire il dominio dell'io sulla realtà; infine, lo colgono la crisi religiosa (anche se forse più ostentata che autentica), l'atteggiamento di delusione, vanità, desolazione, penitenza per essersi creduto dominatore.

<sup>625</sup> Mengaldo 2018, pp. 337-339: altra figura importante per aver fondato una delle riviste su cui scrive Palazzeschi, e anche in questo caso qui presentata solo con qualche informazione generale, è quella di Ardengo Soffici (1879-1964): Mengaldo afferma interessante soprattutto il suo sperimentale «momento futurista» (su imitazione di Apollinaire, di uno stile moderno parigino e della programmatica marinettiana dell'analogia retorica “senza fili”) per aderenza al culto del dinamismo molteplice moderno (che si riflette anche sulla lingua) prima di cadere nel neoclassicismo purista. Pubblica su *Lacerba* e la *Voce*, infatti, delle liriche basate su metrica libera e poemetti in prosa che puntano all'artificiosità. Mengaldo poi attesta come di scarso rilievo siano le poesie giovanili e quelle francesi, e «riprovevoli quelle [...] improntate a insulso classicismo restauratore o senz'altro alla peggiore retorica fascista».

originario nazionalismo attivistico, si volge allo studio dei problemi e delle condizioni reali della nazione, ma per ritornare, poi, a un nazionalismo impetuoso e al mito dell'Italia “nazionale giovane”, che sfociò nell'interventismo»<sup>626</sup>, interventismo che Palazzeschi categoricamente e apertamente rifiuta, influenzando poi con questo suo atteggiamento antibellico molte opere, specialmente le prose.

Dopo la pubblicazione de *La Piramide* (1926), come già accennato, il clima intellettuale d'Italia vira verso una normalizzazione linguistico-ideologica (moralizzante) delle arti, annullando le operazioni avanguardistiche di smantellamento di falsi valori, come afferma Baldacci<sup>627</sup>: la letteratura si fa insistentemente cristianeggiante o improntata al formalismo esteriore, sconfinante talvolta nell'aulico accademico oppure popolaresca e municipale, in sostituzione del respiro nazionaleggiante precedente, ma comunque permeandosi di spiritualismo. È in questo contesto che son potuti emergere, grazie all'*Accademia d'Italia*<sup>628</sup>, autori rimasti fino a quel momento nell'ombra (come Soffici e Papini). La critica di tali anni (Pancrazi, De Robertis, ad esempio) perciò valuta le opere palazzeschie in base alla tendenza culturale vigente di “ritorno all'ordine”, continua Baldacci, esaltando opere come *I fratelli Cuccoli* dove sono ravvisabili, come dice Pampaloni, realismo e moralismo.

In *Critica al romanziero* si afferma che la poetica del «ritorno all'ordine, letterario e politico, tipico di tanti esponenti dell'avanguardia»<sup>629</sup> non tocca però Palazzeschi: i mutamenti storici che irrompono con la guerra, il dopoguerra e il fascismo condizionano pesantemente l'autore, il suo modo di esprimersi, ma non ne intaccano la personalità: da *Due imperi... mancati* del 1920 (Adele Dei<sup>630</sup> riferisce trattarsi di un «polemico atto d'accusa contro la guerra», rifiutato dalla Libreria della *Voce* ed infine edito da Vallecchi) a *Stampe dell'Ottocento* del 1932 (volume pittoresco ma non documentario, anche se il contenuto viene preso tutto dalla realtà, come riporta sempre Adele Dei<sup>631</sup>) si compie questo percorso di maturazione letteraria che va a culminare appunto con *Sorelle Materassi*, 1934 – romanzo uscito due anni dopo la candidatura dell'autore all'*Accademia d'Italia* sostenuta da Marinetti, non voluta dallo stesso Palazzeschi e rifiutata da Mussolini.

I drammi storici procurano in Palazzeschi un sentimento antifascista che si esprime in talune opere<sup>632</sup>, ma egli rimane comunque un taciturno ed introverso antifascista che non agisce mediante azioni rivoluzionarie perché ciò non ci confà, come già illustrato, al suo spirito; esprime però con decisione il

---

<sup>626</sup> Pazzaglia 1980, 1098. Tra il 1914 e il 1916, sotto la direzione di De Robertis, la *Voce* si occupa solo di tematiche letterarie. E qui – riassumendo Pazzaglia senza riportare manifestazioni particolari, ma per capire la fisionomia di uno dei fenomeni che interessa Palazzeschi negli anni giovanili grazie alla partecipazione a questa importante rivista – si riesce a fondere intento artistico e realtà, dall'estetica crociana al Decadentismo francese, al simbolismo in particolare, filtrato in Italia dal «falso verbale e superficiale del D'Annunzio e dai residui classicheggianti del Pascoli»: si sfocia in una linea poetica intesa come «diricità pura, intuizione rapida e balenante, valida, di là dai contenuti, per la sua suggestione di canto, per la magia dello stile. Nasce di qui la fortuna del frammento lirico, della “figurazione” o “illuminazione” affidata a una suggestiva musica verbale».

<sup>627</sup> Cfr Baldacci 2004.

<sup>628</sup> Da <http://www.treccani.it/enciclopedia/accademia-d-italia/>: «L'*Accademia d'Italia*, fondata nel 1926 ma inaugurata nel 1929, si componeva di quattro classi (scienze morali e storiche; scienze fisiche, matematiche e naturali; lettere; arti) e di 60 accademici. L'intento politico, in un momento in cui non era stato ancora imposto l'obbligo del giuramento fascista ai membri delle antiche accademie esistenti, era quello di contrapporre loro un nuovo corpo, emanazione del regime. Nella carica di presidente si succedettero T. Tittoni; G. Marconi (dal 1930); G. d'Annunzio (dal 1937); L. Federzoni (dal 1938); G. Gentile (dal 1944); G. Dainelli, dal 1944). L'*Accademia*, che aveva sede a Roma nella villa Farnesina di A. Chigi, non si emancipò dalla tutela del governo e fu travolta dal crollo del fascismo. Dopo il 25 luglio 1943, fu trasferita a Firenze; poi nella Villa Carlotta presso Tremezzo (lago di Como), dove, al tempo della *Repubblica sociale italiana*, continuò a vivere fino al 25 aprile 1945, benché ufficialmente soppressa dal governo legale fin dal 28 settembre 1944. Le sue funzioni culturali e il suo patrimonio passarono alla ricostituita *Accademia dei Lincei*, che l'*Accademia d'Italia* aveva forzatamente annesso nel 1939.»

<sup>629</sup> Tellini 2004, CXVI.

<sup>630</sup> Dei 2004, CXXXIX.

<sup>631</sup> Dei 2004, CXLI.

<sup>632</sup> Tellini 2004, CXVI.

proprio amaro disprezzo nei confronti di quegli autori che, per restare “a galla”, appoggiano con il consenso l’illegittimità e la falsità della cultura imposta (ad esempio, in *Due imperi... mancati*, dedicato a tutti i poeti che «rinnegando sé stessi alimentarono il fuoco immondo, perdonando l’offesa»<sup>633</sup>, e in *Tre imperi... mancati*, 1945, una polemica<sup>634</sup> al fascismo e alla guerra, sempre pubblicata da Vallecchi).

---

<sup>633</sup> Dei 2004, CXXXIX.

<sup>634</sup> Dei 2004, CXLVI.



## 7. Il rapporto con Nietzsche

Un breve approfondimento, tra i molti che si potrebbero effettuare, in merito ad un argomento che merita di essere menzionato in collegamento, in special modo, al romanzo postumo di Palazzeschi per quanto riguarda la libertà dell'espressione della naturalità del corpo quale istinto basilare e principio di vita del piacere.

Si è molto insistito in passato sul rapporto con Nietzsche di Palazzeschi, ma i lettori contemporanei all'autore non lo avevano avvertito<sup>635</sup>: si tratta di un rapporto assai complesso e mai del tutto chiarito quello che lega l'autore a questo filosofo.<sup>636</sup> Giansiro Ferrata nel 1976 risponde a Maria Corti<sup>637</sup>, riguardo la richiesta di eventuali precise connessioni tra lo scrittore e il filosofo, che Palazzeschi potrebbe aver carpito informazioni durante le discussioni con Papini<sup>638</sup>, Soffici e altri vociani e futuristi. Per ciò che si può dire in merito a considerazioni mosse da Palazzeschi stesso nei riguardi del filosofo, a Maria Luisa Belleli ad esempio nel 1970 l'autore scrive che Nietzsche lo aveva molto appassionato perché «pane per la lotta del suo animo di cristiano»<sup>639</sup>: altro risvolto insondabile e profondo del suo mondo interiore travagliato.

Nel *Codice di Perelà*, si chiede Baldacci<sup>640</sup>, può esserci un rimando a Nietzsche nella figura di un Dio che è nulla e nel concetto della morte che non investe la vita ordinaria degli uomini perché considerata caso eccezionale? Celebri esempi<sup>641</sup> sono il capitolo del pappagallo della Regina (analizzato nel capitolo dedicato alla storia dell'uomo di fumo) e un evidente ateismo proclamato da alcuni personaggi che assegnano a Dio un ruolo di entità lontana dalla debole nullità umana (il che può rimandare però anche a una caricatura della moda dell'uso della filosofia nietzschiana del tempo). Piero Pieri<sup>642</sup> nel 1980 afferma che da *Le voyageur et son ombre* (libro preso in prestito da Palazzeschi al *Gabinetto Viessieux* insieme a *Così parlò Zarathustra* nel 1906) Palazzeschi potrebbe aver derivato l'idea della creazione dell'uomo da parte di un Dio il quale poi si prende gioco della sua creatura. Altri segnali della lettura del filosofo da parte dello scrittore appaiono in varie epistole e raccolte poetiche.

Nietzsche potrebbe essere stato guardato da Palazzeschi innanzitutto come ispirazione per il rapporto con sé stesso in quanto lo scrittore seppe liberarsi da un trauma infantile che lo aveva duramente colpito<sup>643</sup>, andando incontro al proprio dolore per superarlo e liberarsene: nella *Gaia scienza* Nietzsche sancisce proprio che la raggiunta libertà è non provare più vergogna davanti a sé stessi<sup>644</sup>. In merito a ciò, l'*Incendiario* (1910) segna una tappa di arrivo, nel percorso poetico palazzeschiiano, di un processo

---

<sup>635</sup> Cfr Baldacci 2004, XII.

<sup>636</sup> Cfr Baldacci 2004, XXI.

<sup>637</sup> Cfr Baldacci 2004, XXXVIII.

<sup>638</sup> Pazzaglia 1980, 1097: Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, amici e interlocutori epistolari di Palazzeschi, fondano la rivista fiorentina *Il Leonardo* nel 1903, inizialmente subendo influssi di suggestioni dannunziane e nietzscheane e accogliendo poi il Pragmatismo americano; l'interesse filosofico dominante del giornale era direzionato a stabilire un dominio dell'io sul reale, con echi irrazionalistici, esasperati, romantici, tendenti all'elezione aristocratica d'animo: tematiche molto presenti a inizio secolo e, quindi, influenti anche su Palazzeschi. Ma l'ideale filosofico innovatore che entra a far parte di questo mondo corrisponde appunto a quello di una cultura vitalistica. Papini con Soffici fonda poi (1913) la rivista *Laverba*.

<sup>639</sup> Riporta Baldacci in *Uno scrittore in libertà* (cfr Baldacci 2004, p. XXV).

<sup>640</sup> Cfr Baldacci 2004.

<sup>641</sup> Cfr Baldacci 2004, XLII-XLIII.

<sup>642</sup> Cfr Baldacci 2004, XXII.

<sup>643</sup> Ved. *La personalità di Palazzeschi*.

<sup>644</sup> Cfr Tellini 2004, LXX.

che porta dal silenzio e dall'infelicità degli esordi alle capriole irriverenti dell'allegria<sup>645</sup>: il saltimbanco palazzeschiaco racchiude una complessa elaborazione di significati originali che si intersecano col clownismo europeo<sup>646</sup>, che in Palazzeschi produce il clown agile e grottesco che si getta sulle soddisfazioni immediate. Prima di questo, dunque, immobilità, inespressività, mistero su ispirazione della letteratura liberty, decadente francese<sup>647</sup>; poi, svaniscono la malinconia, l'ironia amara e il senso di colpa (che in *Poemi* avvertono già, ormai, della loro dipartita annunciando un nuovo e diverso personaggio grottesco<sup>648</sup>) nei confronti di qualsiasi manifestazione di vitalità gioiosa e fanno il loro pieno ingresso la sfrontatezza, la trasgressione, il rovesciamento della norma e delle consuetudini (al fine di irridere queste norme), l'esagerazione, il movimento, l'ilarità pura e scanzonata: atteggiamenti dove appunto si riconosce il Palazzeschi che non si vergogna più della propria esistenza diversa e che baldanzosamente si mette a confronto-scontro con la "normalità". Tale percorso "rivoluzionario" si può, come affermato, ricostruire anche all'interno dei romanzi.

La carica eversiva del fuoco che cancella il rapporto traumatico con la propria diversità sfociando nella libertà di essere sé stessi ben emerge anche nel primo romanzo palazzeschiaco, materializzandosi proprio nel fuoco dei pagliai che libera Valentino – e di conseguenze l'autore – dal sé giovanile e dai canoni decadenti patetici del secolo passato, proiettandolo nel disincanto della libertà eversiva. Un mondo "rovesciato" che dunque non è più immutabile quello scoperto dal "nuovo" Palazzeschi; è già stato espresso il collegamento con Pirandello all'interno del capitolo su *:rifessi* e si richiama qui il collegamento con il filosofo Nietzsche in merito appunto alla consapevolezza palazzeschiaca dell'assurdità della vita e della grande libertà che consegue dallo smantellamento delle certezze (false) umane<sup>649</sup>: il gioco del continuo movimento del mondo da osservare con la "leggerezza" di chi non ha paura di soccombere, al contrario di coloro che si affannano negli schematismi rigidi (regole di visione ed interpretazione della vita e di tutte le sue manifestazioni) che non lasciano vie d'uscita alla creatività e al proprio essere. L'amezzatura delle prime poesie e altre opere allora può, senza più timore e sensi di colpa, trasformarsi in gioiosa libertà vitalistica<sup>650</sup>.

Al Convegno fiorentino del 1976<sup>651</sup> Fausto Curi insiste sull'ispirazione al Nietzsche della *Gaia scienza* per il momento avanguardistico di Palazzeschi, ravvisabile specialmente all'interno del *Codice di Perelà*, assegnando comunque all'autore una presa di distanza da alcuni aspetti del filosofo: ad esempio, nel rifiuto del concetto di superuomo rivoluzionario<sup>652</sup> (come illustrato nel capitolo dedicato al *Codice*); ma è

---

<sup>645</sup> Cfr. Barbaro 2006, pp. 193-194. Inoltre, continua Marta Barbaro, una figura che si manifesta con «grotteschi travestimenti» e «acrobatismi lirici», un auto-esibizionismo «in una dialettica fra sincerità e artificio». Nell'evoluzione poetica di Palazzeschi tale figura è ricca di imprevisti e di molteplicità di toni espressivi.

<sup>646</sup> Tema approfondito nel saggio *Il saltimbanco di Palazzeschi: dalla coscienza infelice alla fiera carnevalesca* di Marta Barbaro citato in *Bibliografia*.

<sup>647</sup> Barbaro 2006, 195.

<sup>648</sup> Marta Barbaro nel saggio sopracitato analizza nel dettaglio la fisionomia delle prime raccolte poetiche di Palazzeschi.

<sup>649</sup> Cfr. Barbaro 2004, pp. 202-203: e come già esposto, durante il Convegno fiorentino del 1976 Edoardo Sanguineti e Fausto Curi insistono sull'ispirazione nietzschiana alla «forza dissacratoria e il principio della saggezza del corpo» sviluppata da Palazzeschi in modo assolutamente originale: poi Piero Pieri precisa (*Ritratto del saltimbanco da giovane*) che la collera di Nietzsche in Palazzeschi si tramuta in gioia e allegria, appunto.

<sup>650</sup> Riassumendo in breve ciò che analizza Marta Barbaro: *Equilibrio* in *Lacerba* (1915): ha imparato a dominare il proprio dolore; *Controdolore*: il mondo è un gioco ridicolo nelle mani di Dio, e l'uomo deve attraversare la miseria per sbucare rigenerato nella gioia. Anche Baldacci ad esempio, in *Uno scrittore in libertà*, afferma che altra raccolta poetica dove influisce del filosofo, tra le altre possibili fonti presenti, sono ravvisabili è *Controdolore* (1914) per via della sua componente gioiosa vitalistica.

<sup>651</sup> Cfr. Baldacci 2004, XXII-XXIII.

<sup>652</sup> Da <http://www.treccani.it/vocabolario/nichilismo/>: «nichilismo (non com. nihilismo) s. m. [dal fr. *nihilisme*, der. del lat. *nihil* «niente»]. – In filosofia, termine introdotto, nella forma ted. *Nihilismus*, negli ultimi decenni del sec. 18° all'interno delle polemiche sul criticismo kantiano e sull'idealismo per indicare l'esito di ogni filosofia che voglia tutto dimostrare, costretta, quindi, a tutto dissolvere in pure e vuote astrazioni; più in generale, denominazione moderna di un atteggiamento



evidente l'appropriazione del tema nietzschiano della leggerezza, essenza del romanzo di Perelà. Il nichilismo di Nietzsche rientra nel personaggio di Perelà? Di certo non consapevolmente l'uomo di fumo sarebbe in grado di portare un radicale cambiamento nel regno di re Torlindao<sup>653</sup>. Sicuramente Palazzeschi, espone Baldacci, può aver derivato da Nietzsche delle tematiche che, rielaborandole in modo originale, immette nel *Codice di Perelà*<sup>654</sup>: il dramma del potere (come nota Luciano de Maria), la leggerezza e il gioco dei potenti (come afferma anche Fausto Curi). Ma Palazzeschi probabilmente non ha una conoscenza precisa del filosofo: sa reinterpretare con la propria sensibilità aspetti della temperie culturale del tempo corrente, esponendo con il racconto dell'uomo di fumo una realtà sociale<sup>655</sup> in tono comico, tuttavia senza, in questo caso, la gioia nietzschiana e senza volontà di apportare alcuna rivoluzione sociale.

Per Sanguineti<sup>656</sup> Nietzsche appunto riveste un ruolo decisivo nell'*Incendiario* (1910) in *Chi sono?»: il saltimbanco dell'anima del poeta rimanda al funambolo di *Così parlò Zarathustra*, come il Perelà sotto processo richiama il personaggio nietzschiano esibito in gabbia. Ma l'incendiario palazzeschiano vuol salvare il mondo in rovina attraverso l'azione (marchio del superuomo): e Palazzeschi gli procura una tragica fine, perché Palazzeschi è contrario alla rivoluzione. Perelà sarà tutto l'opposto del personaggio rivoluzionario negli intenti (inesistenti, appunto, nell'uomo di fumo), sebbene i due testi, *Incendiario* e *Codice di Perelà*, vengano concepiti quasi contemporaneamente. L'*Incendiario* nasce infatti per soddisfare Marinetti; Perelà invece chiarisce il pensiero sul cambiamento sociale auspicato dall'autore, cambiamento sociale cioè non combattuto con la volontà di una rivoluzione.*

Vediamo come però, subito dopo la ristampa del *Codice di Perelà* del 1920, qualsiasi possibile appiglio a Nietzsche sia totalmente sparito da *Due Imperi... mancati*<sup>657</sup>, in cui traspare invece il rinnovamento religioso cristiano dell'autore: uno spirito totalmente opposto al sentimento futurista anticristiano.

Nell'*Interrogatorio della Contessa Maria*, Nietzsche influisce<sup>658</sup> sul netto rifiuto della pietà, della compassione, della vergogna, del senso di colpa attuato dalla protagonista: rifiuto da cui proviene una ferma opposizione al codice rigido di valori morali imposto dalla società, dalla religione e anche dalla

---

ricorrente nel pensiero filosofico, comune a molte dottrine anche antiche, secondo il quale, una volta stabilita l'inesistenza di alcunché di assoluto, non ci sarebbe alcuna realtà sostanziale sottesa ai fenomeni di cui pure si è coscienti, risultando quindi l'intera esistenza priva di senso. In partic., *n. russo*, ideologia e insieme di comportamenti tipici dei giovani intellettuali piccolo-borghesi nella Russia della seconda metà dell'Ottocento (diffusi soprattutto attraverso i romanzi di I. S. Turgenev e di F. M. Dostoevskij), improntati a un'entusiastica fiducia nella scienza, a un'accettazione del materialismo e del positivismo come strumenti polemici contro ogni forma di cultura tradizionale, spec. morale e religiosa, con esiti, spesso, di individualismo esasperato, di anarchismo, di immoralismo (più dichiarato che vissuto), ma con sbocchi anche politici, di tendenza all'emancipazione sociale collettiva. Con riferimento soprattutto al pensiero e all'opera di F. Nietzsche, il termine designa la presunta inarrestabile decadenza della cultura occidentale greco-cristiana, e insieme la denuncia di questa decadenza e la distruzione teorica e pratica dei valori della tradizione. Per estens., e al di fuori di contesti filosofici, il termine definisce in tono polemico atteggiamenti o comportamenti ritenuti rinunciatari oppure volti alla distruzione di qualsivoglia istituzione o sistema di valori esistente.»

Come afferma Marta Barbaro in *Il saltimbanco di Palazzeschi: dalla coscienza infelice alla fiera carnevalesca*, p. 203 (cfr Barbaro 2006), «se "il mondo gira" e la vita è inarrestabile movimento, è dal saltimbanco che bisogna apprendere una "gaia scienza" da contrapporre all'aspetto serio e malinconico del sapere occidentale, al modello del saggio chiuso nella propria cupa profondità, insomma fare dell'umorismo una "forma di filosofia"»: una forma di filosofia, ovvero l'umorismo secondo le parole di A. F. Formiggini riportate da Marta Barbaro: «l'umorista vede le cose in un modo tutto suo particolare e può essere più profondo di un filosofo di professione» (*Filosofia del ridere. Note ed appunti*, a cura di Luigi Ricciardi, Bologna, CLUEB, 1989, p. 155).

<sup>653</sup> Cfr Baldacci 2004, XXXVIII.

<sup>654</sup> Cfr Baldacci 2004, XXXIX.

<sup>655</sup> Cfr Baldacci 2004, XL.

<sup>656</sup> Cfr Baldacci 2004, pp. XXIII e ss.

<sup>657</sup> Cfr Baldacci. 2004, XXVII.

<sup>658</sup> Cfr Baldacci 2004, XXV.

letteratura (la quale è rappresentata dal personaggio del poeta interlocutore di Maria). È dunque anche qui una nietzschiana esaltazione della materialità, della forza, della bellezza, della natura e dei sensi come principio di vita: il principio di piacere, l'allegria pura e semplice che può portare alla vera felicità, di contro agli inganni dello sviluppo dell'intelligenza e del pensiero (la letteratura) che all'opposto conducono inevitabilmente alla disperazione e a una risata che è «civetteria del pianto»<sup>659</sup>: è il primo principio che segue la Contessa Maria, con il suo linguaggio corporale. Lei vive i sentimenti nel concreto, la letteratura li astrae.

Dalla *Gaia Scienza* si evince un ulteriore possibile allacciamento al pensiero palazzesco nei confronti del bisogno di poter essere sé stesso anche di fronte ai propri difetti innalzandosi leggero ma sicuro, fantasioso, allegro: «Che cos'è il sigillo della raggiunta libertà? Non provare più vergogna davanti a sé stessi».<sup>660</sup>

Allusioni nietzscheane dunque, per Baldacci abbastanza forti, risiedono nel romanzo della Contessa Maria<sup>661</sup>: un gioco di sdoppiamento dell'autore che lotta con sé stesso divertendosi, mettendo in campo la propria parte debole (spirituale) e quella forte (elogio del corpo, della natura, della vera bellezza), perché proprio la lotta, dice Maria, è l'essenza della vita; e nella vita vince il più forte. E pare proprio che l'autore del romanzo si identifichi maggiormente, o intenda farlo, con il personaggio femminile, forte, piuttosto che con il fragile e non-vitalistico poeta.

---

<sup>659</sup> Afferma Tellini nel saggio *Sul comico palazzesco* citato in *Bibliografia*.

<sup>660</sup> Dall'aforisma 275 riportato da Gino Tellini in *Sul comico palazzesco*, citato in *Bibliografia*.

<sup>661</sup> Cfr Baldacci 2004, pp. XLVII-XLVIII.

## 8. Il rapporto con Marinetti

Una figura che ingombra la fase giovanile e alcuni primi passi fondamentali di Palazzeschi nel mondo letterario: del loro profilo si fornisce un rapporto rielaborato da alcuni saggi critici.

Filippo Tommaso Marinetti scopre un giovane Palazzeschi nell'ombra<sup>662</sup>, ci informa Palazzeschi stesso: dopo la pubblicazione di *Lanterna* e di *Poemi* di Aldo Palazzeschi a cura di Cesare Blanc (1909), Marinetti lo coinvolge con entusiasmo nel movimento futurista<sup>663</sup> (gruppo "agitato" da un forte entusiasmo ma ancora poco numeroso inizialmente) perché praticante del verso libero, al pari di pochi altri poeti d'inizio secolo in Italia, e dotato di una originalità anticonformista che aggrada non poco il duce del Futurismo. Palazzeschi nella *Premessa alle Opere Giovanili* aggiunge una considerazione personale a tal proposito, e cioè che «i poeti che contemporaneamente praticavano le antiche forme devono essere considerati come gli ultimi dell'800»<sup>664</sup>. Stranamente nel loro immenso epistolario<sup>665</sup>, scambiato in gran parte prima di conoscersi<sup>666</sup> di persona, si possono leggere inoltre confessioni di carattere privato da parte di Aldo Giurlani a Filippo Tommaso Marinetti<sup>667</sup>.

Come conferma Tellini, questo coinvolgimento rappresenta per Palazzeschi l'occasione di fuoriuscita dal suo «isolamento umano e intellettuale, perché [i rapporti con i sodali di Marinetti e i componenti di *Lacerba*] lo hanno posto in prima linea nel plotone più avanzato dei novatori e gli hanno anche dato l'illusione di militare in una squadra omogenea e compatta»<sup>668</sup>. Il giovane scrittore ha dunque bisogno di un contesto che gli permetta di manifestare a sé stesso la propria forza interiore, nonché di acquisire fiducia e una propria conformazione intellettuale e umana sentendosi parte di un gruppo che lo sostenga e con cui confrontarsi<sup>669</sup>; e, ritrovata la propria forza, prevale il proprio carattere insubordinabile e la propria peculiare sensibilità, fattori di una originalità di carattere e letteraria che non si riesce a inserire in (e a servire) ideologie che non gli appartengono pur di sopravvivere. Anzi, la sua sopravvivenza è data dall'essere libero.

Dell'appartenenza dello scrittore alle schiere futuriste si è lungamente discusso<sup>670</sup> (a partire dalla sua adesione al movimento nel 1909 all'allontanamento improvviso del 23 aprile 1914). Le concrete cause scatenanti biografiche "private" non sono ancora ben chiare, anche se si sono menzionate alcune ipotesi, mentre le divergenze letterarie e politiche sono ben manifeste: «ovvero il paroliberismo e l'interventismo, entrambi da lui risolutamente rifiutati».<sup>671</sup> Nel dicembre 1914 su *Lacerba* si dichiara

---

<sup>662</sup> Palazzeschi 1958.

<sup>663</sup> Cfr Dei 2004, CXXXIII.

<sup>664</sup> Palazzeschi 1958.

<sup>665</sup> Dei 2004, CLV: pubblicato nel 1978 a cura di Paolo Prestigiacomo.

<sup>666</sup> Cfr Palazzeschi 1958.

<sup>667</sup> Riportate a titolo di esempio altrove in questa tesi in riferimento ai fenomeni rilevanti in merito che emergono via via, come pure notizie riguardanti ragioni personali circa la rottura con Filippo Tommaso Marinetti.

<sup>668</sup> Tellini 2008, 8.

<sup>669</sup> Si precisa però nel saggio che, in conclusione, la schiera avanguardistica prebellica compatta non è: si prefiggono di rovesciare il passato per poi andare incontro al proprio rovescio con la guerra e il fascismo, condizione che Palazzeschi rifiuta fermamente. Nel 1914, riporta poi Tellini, Palazzeschi confessa a Papini di sentirsi profondamente diverso da Marinetti. Nel 1920, «nella misera Italia prefascista che s'incammina verso un nuovo bagno di sangue» (osserva Tellini in *La poetica dello "scarzabubolo"*) quando la sola igiene del mondo, la guerra, auspicata dal movimento futurista, ha concluso la sua furia, *Due imperi... mancati* accusa coloro che avevano esaltato la guerra come unico mezzo di libertà. Palazzeschi definisce all'opposto la guerra una mostruosità miserabile che procura schiavitù.

<sup>670</sup> Cfr Tellini 2008, pp. 3-4.

<sup>671</sup> Tellini 2008, 4.

coraggiosamente neutrale – vivendone poi le difficili conseguenze – di contro all'esaltata schiera interventista dell'avanguardia<sup>672</sup>.

Andando a conoscere un po' più nel dettaglio tramite alcuni esempi le ragioni sia di ideologia artistica che di posizione politica del distanziamento di Palazzeschi dalla relazione con Marinetti, relazione che tanto incide sulla sua esperienza intellettuale degli inizi, si propone ad esempio come il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912)<sup>673</sup> proclami la distruzione dell'io per sostituirlo con la «materia»: una materia lontana dall'ormai stancante individuo «avariato» dalla cultura, dal sentimentalismo, dal soggettivismo e dalla logica. «Sospendere attraverso gli oggetti in libertà», poi descritti da Marinetti, avevano attirato il giovane Aldo Palazzeschi; ma l'annullamento della psicologia con «l'ossessione lirica della materia» propone una nuova idea di stile e anche di arte. Pure l'assunto conseguente di mettere a soggetto, invece dell'io, le «grandi folle» viene accolto da Palazzeschi, ma Marinetti dichiara (*Manifesto fondativo*, 20 febbraio 1909)<sup>674</sup> che le folle devono essere quelle agitate dalla violenza del piacere, della sommossa e dal lavoro. Ciò si unisce all'intento marinettiano della distruzione della sintassi e di altri vincoli tradizionali in nome delle «parole in libertà» e della «immaginazione senza fili».

L'avanguardia per Palazzeschi agisce quindi da strumento distruttore dei valori imposti dalle norme culturali<sup>675</sup> (verso cui lui stesso è insofferente). Tuttavia, come già sostenuto, le avanguardie non riescono a provocare un mutamento negli stili del genere del romanzo<sup>676</sup> in Italia. E Palazzeschi, affascinato dalle potenzialità che il romanzo gli offre per interpretarsi, consegna a Marinetti, prima ancora di incontrarlo di persona, il proprio «aborto di romanzo», che altri non è che *:riflessi* – da tale definizione si evince chiaramente l'insoddisfazione dell'autore per il risultato del volume; poi gli consegnerà anche, per darlo alle stampe, *il Codice di Perelà* (a quattro mesi dall'*Incendiario*), pronto all'effetto di innovazione originale che esso avrebbe portato<sup>677</sup>.

*:riflessi* (1908) rappresenta dunque il suo esordio da romanziere, prima dell'incontro con Marinetti, dove il protagonista mette in campo, come si è analizzato, un soggettivismo idealizzante, «lirico ed estetizzante, che risulta ironicamente e comicamente deriso. Il che vuol dire che Palazzeschi nasce antidannunziano e che il suo rapporto con Nietzsche batte altre strade, ma non la strada della mitologia superomistica. Al momento dell'incontro con il fondatore del futurismo egli è già immunizzato contro tentazioni monocentriche di esibizione gladiatoria e vitalistica».<sup>678</sup> Tellini precisa (con rinvio a E.

---

<sup>672</sup> Cfr Tellini 2008, 11. Suggerisce il saggio di confrontarsi con la rubrica di *Lacerba Spazzatura* [II], III, 3, 17 gennaio 1915: qui Palazzeschi manifesta la propria condizione di emarginato disprezzato all'interno del gruppo dei futuristi a causa della propria mancanza di entusiasmo bellico; si sfoga ironicamente sull'aggressività e sulla tendenza alla militarizzazione che lo circonda, e ammette di essere un vile ma non un pacifista: «quando madre natura mi sfornò credo altro non abbia voluto fare che una dichiarazione di guerra a una fila di cose. Io mi sono sempre, o quasi sempre sentito solo contro tutti; in guerra con tutti e con me stesso» (*Allegati, Spazzatura in Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, v. I, Mondadori, Milano, 2004, pp. 1311-1312). Sempre qui, manifestata la propria distanza dall'avanguardia, non ritrova la pace: «oggi incontro un nuovo combattimento interiore: il più terribile». Prosegue poi con lazzi e ironie sulle quotidianità sociali e politiche che lo attorniano, specie sulla indignazione che si scatena per la propria discrepanza ideologica politica con il movimento.

<sup>673</sup> Cfr Tellini 2008, 4.

<sup>674</sup> Cfr Tellini 2008, pp. 4-5.

<sup>675</sup> Cfr Baldacci 2004, XLIX.

<sup>676</sup> Cfr Tellini 2004, LXXVIII.

<sup>677</sup> Ved. *Autocritica (elementi generali)*.

<sup>678</sup> Tellini 2008, 9. Tellini attesta che l'autore muove le sue concezioni antibelliciste da prima di *:riflessi* (opera che si delinea in vicinanza alle prove crepuscolari di Corazzini per la «destabilizzazione [...] dell'io lirico e della sua centralità», degli anni 1905-1909), ad esempio in *I cavalli bianchi* (poesia); si è visto che *Il Codice di Perelà* suggerisce fermamente l'opposizione alla violenza e alla rivoluzione per il cambiamento sociale, nel mentre della realtà storica che vede la guerra di Libia dove Marinetti è corrispondente di guerra: e Marinetti comunica, a inizio 1912, la propria esaltazione per la violenza lì compiuta a Palazzeschi e il proprio augurio che l'amico, Palazzeschi, divenga un grande futurista nella vita come lo è nella letteratura (cfr Tellini 2008, 10). Tellini riporta altre attestazioni palazzeschiane sull'antibellismo convinto dell'autore, come l'accesso

Sanguineti<sup>679</sup>) che la scelta di poetica palazzeschiana verte su una «angolatura conoscitiva pluriprospectica – in consonanza con la lezione cubista – capace di creare una nuova forma di poesia e di romanzo, proprio all’insegna dell’antieroe e dell’antisublime»<sup>680</sup>: il motivo politico della rottura si unisce così a quello intellettuale-letterario del rifiuto di un io epico, irrazionale, dominatore. E infatti rivoluzione, sociale o altro, in realtà Palazzeschi non ha mai avuto intenzione di affrontarla – rivoluzione invece auspicata dal capostipite del Futurismo e proclamata attraverso il protagonista dell’*Incendiario* (1910), creato<sup>681</sup> del resto per soddisfare appunto Marinetti. Inoltre la concretizzazione delle linee teoriche futuriste non produce<sup>682</sup> la caduta del soggettivismo nella letteratura futurista (caduta che sarebbe stata in accordo con il concetto del relativismo del cubismo, avanguardia pittorica) professata dai manifesti, ma al contrario rafforza la presenza dell’io nell’esasperazione lirica della materia promulgata da Marinetti: l’«oggettivismo» lirico della materia non viene quindi raggiunto, cadendo invece nel dispotismo del soggetto (di matrice dannunziana e nietzschiana) che governa tirannicamente e dinamicamente la materia. Tellini precisa che l’egocentrismo tirannico del poeta-vate di D’Annunzio è aristocratico, mentre quello dei futuristi vuol essere borghese e trasgressivo (anche se comunque entrambi al fine di imporsi e glorificarsi). Eroismo energico, quello professato da Marinetti; mentre parallelamente, aggiunge Tellini, scrittori della levatura di Pirandello e Svevo «lontani dal tumulto delle avanguardie, scavano nelle pieghe d’una quotidianità antieroaica e sgretolano per via realistica le certezze del soggetto»<sup>683</sup>, contro quindi l’esaltazione del progresso e della presa di dominio borghese conclamata dal Futurismo<sup>684</sup>. È quindi in questi termini che la dominazione ossessiva della materia in letteratura e il suo protagonismo nel movimento si tramutano in espressione di suggestioni irrazionali, ossessive, sfrenate, epiche: eroe eletto tra gli eletti come l’io dannunziano ma despota tirannico, potente, nonché inneggiatore della guerra e rivoluzionario distruttore del passato, che agisce dominando col corpo e sulla materia (la quale, alla fine, gli è sottomessa).

Per quanto riguarda più strettamente il versante della divergenza politica, Palazzeschi, restio ad aderire totalmente al movimento futurista<sup>685</sup>, lasciandosi trascinare casualmente nelle sue serate di manifestazione, si dissocia dal contenuto della prefazione apposta da Marinetti al proprio volume poetico *Incendiario*<sup>686</sup> delle Edizioni Futuriste, 1910: la prefazione dichiara apertamente le intenzioni futuriste interventiste e la glorificazione della vittoria futurista a Trieste senza nulla centrare col contenuto dell’opera, come riporta Adele Dei<sup>687</sup>; Marinetti, per sottolineare ed esaltare al massimo la

---

antidannunzianesimo e antifuturismo. E l’amico Prezzolini di Palazzeschi, ad esempio, prima interventista, si ricrede solo dopo aver sperimentato la realtà del fronte nel 1915 (cfr Tellini 2008, p. 12).

<sup>679</sup> Sanguineti in *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo* (1961), Milano, Mursia, 1961, 1977.

<sup>680</sup> Tellini 2008, 13.

<sup>681</sup> Baldacci 2004, XXIV.

<sup>682</sup> Cfr Tellini 2008.

<sup>683</sup> Tellini 2008, 6.

<sup>684</sup> L’ambiente lacerbiano di Firenze di inizio Novecento (permeato di aristocrazia agraria), di contro all’industrializzazione prorompente della Milano borghese di Marinetti, prosegue Tellini, controribatte con la superiorità del «genio creatore» sulla materia oggettiva e dinamica: il soggettivismo individuale di Papini e Soffici, senza rifiutare radicalmente la tradizione, verte in poesia su un «esasperato lirismo» e sull’abolizione della struttura del racconto perché «zavorra» (Tellini 2008, 6), confermando comunque come sia il Futurismo milanese che quello lacerbiano non azzerino ma anzi esaltino il protagonismo dell’io, pur scontrandosi tra loro in merito al paroliberoismo (di cui Tellini dà una descrizione nel saggio del suo intervento a Toronto). Marinetti infatti accorda al paroliberoismo la facoltà di esaltare tutte le manifestazioni dell’io e di farle predominanti sulla realtà, mentre Papini ad esempio non vuol tornare a far della realtà essenza dell’arte stessa («illusione dell’identità arte-vita», Tellini 2008, 7), col rischio dunque di far riemergere il naturalismo; ma entrambi i movimenti mostrano la tendenza nostalgica al «protagonismo superomistico», all’«estetismo vitalistico e di onnipotenza messianica»: l’io coincide con il mondo e lo riduce all’interiorità o manifestazione dell’io, nella libertà della modernità.

<sup>685</sup> Cfr Dei 2004, CXXXIII.

<sup>686</sup> Titolo inserito da Marinetti al posto dell’originale palazzeschiano *Sole Mio*.

<sup>687</sup> Cfr Dei 2004, CXXXIV. E infatti il volume viene sequestrato a Trento per lo spirito fortemente interventista della prefazione.

carica eversiva della raccolta poetica, aveva appunto voluto mutare il titolo da *Sole mio* a *Incendiario*, ma il “superuomo” reazionario, il protagonista della raccolta, che si vota al cambiamento del mondo con la sua distruzione è in realtà un fallito, per cui Palazzeschi non nutre mai alcuna fede nell’azione ostentata rivoluzionaria<sup>688</sup>. Ne abbiamo una chiara prova, ad esempio, nel rifiuto aperto dell’autore verso il suddetto libro poetico in una epistola di Palazzeschi a Marinetti del 1910, appena uscito il volume (definito «vaccata di libro»), e in una a Prezzolini («l’abito della mia sepoltura»), quando questi gli propone<sup>689</sup>, nel 1919, di rimettere in circolazione l’*Incendiario* nella sua versione prebellica.

L’eroe auspicato dalle avanguardie futuriste non è la figura che si confà ai grandi scrittori del Novecento, nonostante non venga comunque messo da parte con la fine dell’Ottocento, secolo in cui, come attesta Gadda<sup>690</sup>, ebbe larga diffusione: la concezione superomistica torna in auge nel secolo novecentesco proprio grazie all’accezione interventistica del Futurismo, avvallando l’accordo tra Marinetti e *Lacerba*: «l’ortodossia marinettiana ha nella guerra industrializzata, nel culto oratorio della battaglia, nell’apologia estetica della violenza come strumento di dominio il proprio fulcro coesivo», continua Tellini; e come affermato, Palazzeschi disprezza profondamente l’interventismo e la partecipazione dei colleghi letterati all’appoggio di questa ideologia. È questa dunque la dissociazione che si consuma a livello politico con l’avanguardia, pur avendovi partecipato (dal 1909 all’aprile 1914) tra i sodali di Marinetti e contribuendo alla creazione di *Lacerba* a fianco di Papini e Soffici. Si dissocia anche dalle «pose gladiatorie dei futuristi»<sup>691</sup> rifiutando di esibirsi in copertina con una fotografia quando, nel 1911, Marinetti vuol pubblicizzare *Il Codice di Perelà* in corso di stampa<sup>692</sup>: Palazzeschi ribatte che i futuristi devono essere belli e forti e che «quelli che non lo sono debbono tenersi al coperto», con spirito amaramente autoironico.

Tale mancanza di partecipazione<sup>693</sup> – o meglio tale partecipazione sospettosa – al Futurismo da parte di Palazzeschi si può cogliere indirettamente anche dal fallimento cui va incontro l’attesa messianica nei riguardi di Perelà (uomo di fumo, sicuramente allegoria parodica) nutrita dalla folla che lo circonda: il romanzo mostra infatti un’accettazione del canone formale futuristico, evidente nei dialoghi soprattutto, ma l’epilogo della vicenda rovescia in modo chiaro una qualsiasi fede nell’irrazionale. Il secondo romanzo di Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*, vuole comunque esprimere un giudizio, o una protesta sociale<sup>694</sup>, ma la rivoluzione non è proprio parte della personalità dell’autore. Appena uscito *Il Codice di Perelà*, però, deluso dall’accoglienza poco tiepida riservatagli dal pubblico<sup>695</sup>, Palazzeschi riferisce<sup>696</sup> a Marinetti l’intento di ripubblicare l’*Incendiario* per «ravvivare un po’ il bel fiascone del romanzo».

Matura tuttavia anche l’idea, poi, di voler conquistare un pubblico più serio, decidendo di non pubblicare più poesie bensì novelle prima su giornali e riviste e poi in volumi<sup>697</sup>, come scrive a Marinetti nel 1912: ciò gli sarebbe servito come palestra per ottenere e mantenere quel tipo di pubblico attraverso la scrittura di romanzi, anche se nel 1914 uscirà la raccolta *Controdolore* e sposterà la pubblicazione delle novelle al 1921<sup>698</sup>.

---

<sup>688</sup> Argomento affrontato in *Il Rapporto con Nietzsche*.

<sup>689</sup> Cfr Baldacci 2004, XXVII.

<sup>690</sup> Cfr Tellini 2008, 8.

<sup>691</sup> Tellini 2008, 3.

<sup>692</sup> Cfr Tellini 2008, 3.

<sup>693</sup> Cfr Baldacci 2004, XXXVII.

<sup>694</sup> Cfr Baldacci 2004, XXIV.

<sup>695</sup> Adele Dei (cfr Dei 2004, CXXXIV) riporta il commento dell’autore espresso nella *Premessa* alle *Opere Giovanili*: «Perelà» è la mia favola aerea, il punto più elevato della mia fantasia».

<sup>696</sup> Baldacci 2004, XLIII.

<sup>697</sup> Cfr Guericchio 2010, 5.

<sup>698</sup> Guericchio 2010, 7. Ved. *Cenni biografici*.

Palazzeschi manifesta tendenze divergenti dal Futurismo già prima della rottura, come affermato, e non solo nell'*Incendiario*: detentore dei risultati artistici più pregiati tra gli intellettuali futuristi, con il suo spirito «funambolico e pensoso cultore del gioco»<sup>699</sup> irride la serietà del reale e ne prende le distanze, serietà che può corrispondere anche all'ideologia bellica: la «dolente autoironia e la smarrita identità»<sup>700</sup> di *Poemi* (1909), come rilevato altrove, si pone agli antipodi dell'impresa messianica futurista dell'intellettuale il quale viene anzi parodizzato nella sua sorte e figura, preferendo Palazzeschi la «tragicomica leggerezza» di Perelà e così distruggendo la magniloquenza superomistica dell'esaltazione del progresso e dell'aggressività dominante dell'avanguardia. Ma anche dopo l'*Incendiario*, *Controdolore*, riassumendo le informazioni di Tellini<sup>701</sup>, è un manifesto che si basa sulla tecnica del paradosso che degrada la serietà e la retorica del sublime. Se da una parte Marinetti intende restaurare una nuova norma aulica e solenne – la mitologia del progresso dinamico e della guerra –, Palazzeschi dall'altra verte già sul «Lasciatemi divertire» perché insofferente a ogni norma e a ogni serietà, anche quelle culturali, poetiche<sup>702</sup>. Insofferente alle catene che legano l'io poetico, lo rende un “saltimbanco”<sup>703</sup> che rivela grottescamente come il mondo è in realtà: varietà e diversità, senza l'egocentrismo futurista e la sua “ossessione lirica della materia”.

La farsesca destabilizzazione palazzeschiana dell'io passa attraverso «la leggerezza, la trasparenza, l'autoirrisione»<sup>704</sup>. Sono questi strumenti scoperti appieno grazie all'esperienza futurista, poi rielaborati e declinati da Palazzeschi a seconda delle contingenze; strumenti che all'epoca della sua “stagione futurista” si configurano come «carte vincenti, perché consentono a quest'io comico un'insostituibile funzione maieutica dinanzi agli infiniti volti che il mondo può assumere»<sup>705</sup>. Nella vecchiaia, quando le suggestioni avanguardistiche giovanili tornano (ad esempio in *Cuor mio*), la leggerezza di questo sguardo al mondo e tutte le sue caratteristiche di «ludica serietà» permangono intatte. La detronizzazione del soggetto lascia quindi spazio alle opposizioni e disomogeneità che compongono la realtà, alla

<sup>699</sup> Tellini 2008, 13.

<sup>700</sup> Tellini 2008, 13.

<sup>701</sup> Il pianeta come un gioco di un Dio che è un uomo allegro e non un potente superiore. Il manifesto mostra affinità con l'espressività futurista, ma Palazzeschi appunto, tramite il paradosso e la caricatura, rovescia comicamente la dominazione ideologica che Marinetti intende imporre.

<sup>702</sup> Anzi, «per lui la serietà della poesia sta nel suo non prendersi sul serio» (Tellini 2008, 14), come già illustrato: Palazzeschi lo afferma egli stesso.

<sup>703</sup> Sia in direzione magniloquente che umile, nella duplice accezione pascoliana, precisa Tellini. Caratteristiche già affrontate: «l'occhio derisorio, la malinconica follia, l'amara ilarità, lo scandaloso antintellettualismo del “saltimbanco dell'anima”, futurista a suo modo, s'apparentano a voci decisive maturate lontano dall'avanguardia marinettiana, come l'umorismo di Pirandello [ved. il capitolo dedicato a *:riflessi*]» e altre tendenze letterarie del secolo. E, come in Leopardi, rifiuto dell'orgoglio antropocentrico, con toni derisori, anche contro la caotica modernità del mondo corrente (cfr Tellini 2008, p. 15). Riguardo la riduzione ad impotenza rarefatta, enigmatica, onirica, protettiva e regressiva del soggetto poetico delle due raccolte dei primordi (*I cavalli bianchi* e *Lanterna*) – per poi uscire allo scoperto poi con *:riflessi* (1908) per irridere parodicamente appunto la volontà dominatrice idealizzante di quell'io e in seguito presentarlo come “saltimbanco” autoironico, deformante, teatralizzato nel 1909 con parodia anche delle maniere e delle tematiche futuriste (di cui si è già trattato a livello generale all'occorrenza) –, Gino Tellini fa una disquisizione dettagliata nel saggio con rinvii e confronti testuali tra Palazzeschi e altri scrittori, tra cui Leopardi: quindi «non c'è solo divertimento. Attraverso l'ilarità, filtra il motivo serio della cancellazione della persona» (p. 19), delle relazioni umane nel chiasso e nell'anonimato: v'è anche parodia della modernità, infatti, che aliena l'individuo. Ma Palazzeschi si vota alla gioia di vivere, alla libertà, alla conoscenza della multiformità e degli opposti, come ben si è visto; e contro l'io estetizzante dannunziano e contro l'io del progresso di Marinetti, seppur vitalistico anche Palazzeschi: ma non domina la realtà, vuole conoscerla. Nelle poesie, che raccolgono dunque (anche quelle del periodo futurista) delle ironiche contraddizioni, parodizza tramite un «festoso, parodico, antieroico, infantile candore» (p. 21) l'eroismo marinettiano (ma anche quello dannunziano) ed irride anche l'“intima e domestica minimizzazione crepuscolare», dissolvendo scherzosamente il patetismo e l'idealizzazione del bello. Giocosità e ironia, dunque, verso ogni tendenza ideologizzante che vorrebbe imporsi sull'intellettuale e vincolarne l'espressione. Vi è anche parodia dell'arte letteraria stessa, come suddetto; già tutto questo nei testi della sua “stagione futurista”, stagione che comunque lo inizia alle maniere teatralizzanti e di libertà sintattica, declinate però per appoggiare lo spirito goliardico della scrittura.

<sup>704</sup> Tellini 2008, 22.

<sup>705</sup> Tellini 2008, pp. 22-23.

«poliedricità che distingue e rende allettante il mistero della vita»<sup>706</sup>, con sentito «rifiuto d'ogni condizionamento, duttile adesione alle incognite o alle risorse tenute in serbo dalla più semplice esperienza quotidiana»; e Palazzeschi lo afferma più volte nei suoi vari scritti, come bisogno interiore.

---

<sup>706</sup> Cfr Tellini 2008, 20, anche per la successiva citazione.



## 9. *Aspetti di lingua e stile*

Appare fondamentale inserire alcuni dati riguardanti la veste formale della sua scrittura evidenti soprattutto per le prose, benché alcuni fattori linguistico-formali siano già emersi in precedenza: dati che si intrecciano con l'intero sistema della sua figura di scrittore e di individuo.

Autodidatta<sup>707</sup> in materia di studi letterari, nella prosa Aldo Palazzeschi mostra non pochi attriti con la sintassi e l'ortografia<sup>708</sup>, a discapito dell'assoluta eccellenza di pensiero e di fantasia che cattura con le sue opere. Gino Tellini<sup>709</sup> conferma come l'interpunzione rappresenti un punto dolente per l'autore, il quale, essendone consapevole, vi ironizza in moltissimi luoghi.

Palazzeschi di certo lesse più libri di quanto si creda, sostiene Baldacci<sup>710</sup>, anche se Luciano de Maria nelle edizioni da lui curate del *Codice di Perelà*<sup>711</sup> afferma che lo scrittore mai nasconde di aver letto pochi libri e di essersi formato altrove: le molteplici ispirazioni che si riscontrano nei suoi scritti non provengono dalla letteratura bensì<sup>712</sup> dal contatto diretto, curioso, appassionato, struggente e tormentato dell'autore con i molteplici aspetti della realtà, degli oggetti, della natura, dello spirito umano, di sé stesso. Come afferma Contini<sup>713</sup>, l'autodidatta Palazzeschi non ha mai finito di imparare il mestiere.

E infatti, come si accenna anche in *Gli altri romanzi* in merito alle opere della maturità (con specifico riferimento al primo romanzo di questa fase, *Sorelle Materassi*), lo scrittore affronta sì il recupero della tradizione, lasciandosi alle spalle la «stagione della follia»<sup>714</sup> giovanile, «ma come ammiccante riuso produttivo del passato, come storicità implicita. Non il peso della tradizione, ma la sua leggerezza [...] in antitesi al clima liricamente rarefatto, contemplativo, stilizzato della prosa d'arte e dell' "aura poetica"». Si è già illustrato come il suo ricorso ai modelli tradizionali nasconda il loro rovesciamento allo scopo di far emergere ironicamente la realtà oltre i convenzionalismi; ma è da sottolineare di nuovo come in questo rinnovamento letterario Palazzeschi ricorra parallelamente all'ampliamento e all'affinamento di conoscenze, di riflessioni ideologiche e di strumenti – anche linguistici – per imparare a maneggiare altre modalità e strategie di scrittura. Preziose infatti si determinano curatele e traduzioni da lui attuate<sup>715</sup> che per quanto riguarda il livello di scrittura lo pongono ad esempio dinanzi ad un confronto vivo con tipi di prosa originale, scorrevole, pittoresca, fondata sul plurilinguismo e sulla «densità verbale»<sup>716</sup>, antilirica, evocativa: grazie ciò Palazzeschi viene spinto a rivedersi, confrontarsi e reinventarsi per rispondere alle proprie molteplici esigenze d'espressione letteraria, che si fanno influenzare – ma non troppo – dalle contingenze storiche esterne.

Le numerose copie manoscritte di uno stesso romanzo<sup>717</sup> testimoniano il lungo e tormentato lavoro di individuazione di una corretta espressione di sé (mai trovata, perché mai pago né convinto della compiuta realizzazione di alcuna delle sue opere<sup>718</sup>), di una adeguata esternazione del proprio sentire,

---

<sup>707</sup> Come si evince da *Cenni biografici*.

<sup>708</sup> Cfr Baldacci 2004, XVI.

<sup>709</sup> Nella *Nota all'edizione* in *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, v. I, Mondadori, Milano, 2004.

<sup>710</sup> Cfr Baldacci 2004, XXI.

<sup>711</sup> Cfr Baldacci 2004, XXXVII. Mondadori 1974 e SE 1991.

<sup>712</sup> Tellini 2004, LXXXIII.

<sup>713</sup> Cfr Baldacci 2004, LXI.

<sup>714</sup> Tellini 2016, XIV.

<sup>715</sup> Di cui si dà notizia in *Cenni biografici* e altrove.

<sup>716</sup> Tellini 2016, XV.

<sup>717</sup> Cfr Tellini 2004, LXXXI.

<sup>718</sup> Cfr Tellini 2004, LXXXIII.

del proprio mondo psichico<sup>719</sup> nelle idee, nelle immagini, oggetti, nei fatti, nei personaggi: è questo il motivo per il quale non si cura troppo, nell'arco della vita, dell'iscrizione a generi letterari e al successo di mercato<sup>720</sup>. La veste formale che ne risulta «non brilla per ortodossia formale»<sup>721</sup>, e a volte presenta profonde deviazioni dalle norme grammaticali e sintattiche: la bella prosa, infatti, non vale per l'autore come espressione adeguata di sé, e lui le regole della forma non le ha mai sopportate. In ogni caso, quindi, il suo intento di continua auto-correzione non è volto al raggiungimento della perfezione formale, ma all'«ascolto attento di sé»<sup>722</sup>.

Un senso, un bisogno di libertà agisce in Palazzeschi per tutta la sua carriera di scrittore esaltatore appunto della libertà e della varietà, insofferente alle catene linguistiche, morali, sociali, culturali in genere (consuetudini, vana retorica, canoni astratti reputati immutabili che potenzialmente svaniscono all'improvviso), cantore della comicità e del riso liberatorio. La forza irriverente che ne consegue, e che si riverbera anche sul livello della lingua (specialmente nella prima stagione letteraria dell'autore), è allora il risultato di una presa di posizione su sé stesso in nome della libertà, in reazione ai codici morali, culturali e retorici, allo scopo di andare oltre la propria coscienza turbata<sup>723</sup>, oltre il dolore personale che lo aveva reso prigioniero di sé stesso durante la giovinezza<sup>724</sup>: aveva sofferto, si era rinchiuso in sé stesso per il fatto di non sentirsi adeguato alle aspettative degli uomini, e poi ad un certo punto aveva deciso di liberarsi ed appagare il proprio bisogno di libertà e di vita e la vivace, appassionata curiosità che lo spingevano a librarsi nell'aria sopra e dentro al mondo.

Ad esempio, per quanto riguarda uno dei romanzi della seconda stagione “in libertà”, *Stefanino*, in sostegno delle tensioni che vuol trasmettere l'opera (farsa teatralizzante dell'attesa collettiva, come ne *Il Doge*), anche l'impianto narrativo e la scrittura aderiscono ad una parodica ed irriverente libertà: «i singoli segmenti sono affascinanti, sconvolgente è l'arbitraria sintassi dei pezzi fuori posto, che non ne pregiudica però il perfetto funzionamento. L'impianto narrativo, al fine di accentuare lo “choc” dell'evento, ripropone (da *Il Doge*) il ritratto farsesco della psicopatologia collettiva e insieme la teatralizzazione dell'attesa, che ora è tuttavia realisticamente motivata e dipende da circostanze concrete. Infatti in apertura – parodiando formule e modi del romanzo d'appendice – si viene a sapere che “qualcosa” di inusuale è avvenuto dinanzi al Palazzo del Municipio»<sup>725</sup>.

Ecco che è tutto integrato perfettamente al suo creatore, ogni parola, ogni segno di punteggiatura: come si potrebbe giudicare ciò in nome di qualcosa contro cui egli lotta umoristicamente in tutte le sue pagine? Rovesciando le regole, anche quelle formali, non può essere sottoposto a una critica in nome di esse; anche se, vittima di numerosi ripensamenti autocritici anche sulla forma, perché d'altronde, come affermato, mai riesce a governare le proprie tensioni contrastanti, si dedichi costantemente a una revisione dei manoscritti. Una revisione in continuo mutamento come la realtà di cui si sente parte.

In accordo con quanto sostiene Tellini, Palazzeschi col suo riso distrugge e crea<sup>726</sup>, analizza le contraddizioni del reale e le rovescia per conoscerle e deriderle<sup>727</sup>. Ma il riscatto del “diverso”, altra permeante tematica dalle radici autobiografiche e affrontata nelle analisi precedenti, prevede per Palazzeschi questa «coscienza della solitudine e impulso liberatorio a infrangere la gabbia dell'uguale, per cogliere, con appassionata ironia, il pulsare multiforme e contraddittorio, tempestosamente gioioso,

---

<sup>719</sup> Cfr Tellini 2004, LXXIX.

<sup>720</sup> Tellini 2004, LXXXI.

<sup>721</sup> Cfr Tellini 2004.

<sup>722</sup> Cfr Tellini 2004, pp. LXXX-LXXXIV.

<sup>723</sup> Cfr Tellini 2004, LXX.

<sup>724</sup> Ved. *La personalità di Palazzeschi*.

<sup>725</sup> Tellini 2016, LXIII.

<sup>726</sup> Tellini 2004, LXII.

<sup>727</sup> Come si illustra anche in *Autocritica (elementi generali)*.

dell'umana esistenza»<sup>728</sup>. Un'ardua e complessa conquista di un'ironia che comporta grande autocontrollo a livello della scrittura al fine di non far apparire come falsità ciò che si vuole esprimere<sup>729</sup>, determinando una vasta produzione letteraria. Tra le varie caratteristiche che si possono evidenziare nella sua complessa e stratificata tessitura – e che sono emerse in precedenza dall'analisi contenutistica dei romanzi –, si ritrovano quelle di ambivalenza, giocosità, dinamicità, auto-proiezioni, spunti evocativi e giochi allusivi basati su ambivalenze di significati, di richiami a sé stesso e al mondo sociale e letterario (spesso ovviamente in ottica derisoria).

Volontariamente scrittore «saltimbanco»<sup>730</sup>, preferisce le modalità orali della lingua poiché consentono appunto di appagare il proprio desiderio di libertà e di varietà: l'apparenza di ingenuità e naturalezza è perciò, per parte della critica, la sua chiave espressiva ideale<sup>731</sup>, così come lo sono il tono dimesso e le manchevolezze grammaticali. Ma corrispondono allora a naturalezza e sregolatezza comunque ricercate – come testimoniano le suddette numerose copie manoscritte di molti suoi romanzi e l'approfondimento sul versante poetico inserito alla fine di questo paragrafo.

Secondo Baldacci<sup>732</sup> Palazzeschi nelle prime opere fino alle *Stampe dell'Ottocento* (1932) punta all'efficacia comunicativa, mentre in seguito in alcune novelle si volge ad uno stile plebeo, medio, per creare in qualche modo una “prosa d'arte”. Dopo l'iniziale stagione avanguardistica, comunque, si apre per lo scrittore la fase normalizzante del “ritorno all'ordine” (confermata in seguito dalla prima guerra), dove le difficoltà<sup>733</sup> dell'autore emergono soprattutto in un romanzo «quanto altri mai»<sup>734</sup>, ovvero il racconto delle sorelle Materassi: la libertà sintattica e strutturale avanguardistica non era infatti più disponibile, e le quattro ricoperture di *Sorelle Materassi* non riescono a smorzare le manchevolezze grammaticali dell'autore. Si denota perciò con particolare evidenza come il talento artistico palazzeschiano possa liberarsi e realizzarsi compiutamente solo in assenza di vincoli opprimenti e fortemente inquadranti: Palazzeschi non può e non vuole essere inquadrato in nessun contenitore che sia privo d'una qualsiasi via d'uscita, larga o stretta, nascosta o ben disponibile. In ogni caso Alessandro Pancheri attesta<sup>735</sup> che le opere palazzeschiere vengano corrette da Ogetti, Pancrazi e De Robertis, i quali però non si spingono mai oltre un certo punto nella revisione linguistica, e che comunque la scrittura appaia di molto migliorata all'altezza del *Palio dei Buffi* (1937); nelle ultime opere “in libertà”, però, l'eccessiva libertà sintattica<sup>736</sup> a volte ostacola la comprensibilità logica degli impianti: Montale la definisce felicemente «antigrammatica della scrittura in atto»<sup>737</sup>, ed Italo Calvino sorride affettuosamente: «solo a chi è concessa l'ardua Grazia della Lingua è dato di peccare ed esser salvo!»<sup>738</sup>.

Tellini ad esempio<sup>739</sup> comunica di aver introdotto correzioni laddove vi fossero refusi evidenti ed antichi usi di accentazione e di apostrofi per adeguare la forma all'ortografia corrente, lasciando però inalterati alcuni tratti giovanili (*c'à = c'ha; qual'è*) e personali, come: l'interpunzione peculiare palazzeschiana; l'uso altalenante della maiuscola e del che polivalente; forme toscane come *voi credevi*;

---

<sup>728</sup> Tellini 2016, LXV.

<sup>729</sup> Tellini riporta, nell'*Introduzione* del secondo volume dell'opera *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, Mondadori Printing S.p.A, v. 2, Officine Grafiche di Verona, 2016, p. LXVI, le riflessioni dello scrittore in merito all'intimità con la penna, infido strumento capace di far «apparir falso il sentimento genuino e genuino quello più di Giuda falso» (ST 914).

<sup>730</sup> Dei 2004, CLIX.

<sup>731</sup> Cfr Tellini 2004, LXXII.

<sup>732</sup> Cfr Baldacci 2004, XXVI. Come riportato in *Critica al romanziero*.

<sup>733</sup> Cfr Baldacci 2004, LIII.

<sup>734</sup> Baldacci 2004, L.

<sup>735</sup> Cfr Baldacci 2004, XLI.

<sup>736</sup> Mancanza di modi verbali finiti e di osservanza della consecutio temporum e della gerarchia delle proposizioni, come riporta la critica.

<sup>737</sup> Baldacci 2004, LXII.

<sup>738</sup> Tellini 2004, CLIX.

<sup>739</sup> Cfr Tellini 2004.

l'uso incerto di flessione e diatesi verbale e dei pronomi personali; convivenza di varianti concorrenti; etc. Palazzeschi ne è cosciente, ma ne parla, ad esempio in confidenza a Maria Luisa Belelli, in modo fortemente autoironico<sup>740</sup>.

Per quanto riguarda l'evoluzione stilistica (questione sentita soprattutto nei riguardi di opere aventi più di una redazione), Ignazio Baldacci<sup>741</sup>, considerando *Il Codice di Perelà*, suggerisce di guardare all'intero Palazzeschi come a un'involuzione espressiva progressiva, pur riconoscendo il trionfo del percorso dell'autore nelle opere di maturità quali *Sorelle Materassi* e *Il Palio dei Buffi*; Giuseppe Amoroso però individua anche nelle *Sorelle Materassi* una banalizzazione stilistica e strutturale dovuta al clima di normalizzazione culturale vigente in quegli anni. Baldacci sostiene che lo stile barocco, ravvisabile in alcuni momenti dell'espressività palazzeschiana, rappresenti per lo scrittore una via di fuga nei momenti in cui il codice espressivo realistico risulti troppo rigido e definito: infatti *Sorelle Materassi* nella veste normalizzata<sup>742</sup> porta alla luce le non poche difficoltà linguistiche che al tempo del futurismo dell'autore non erano state affatto segnalate bensì accantonate da Marinetti. Esse appaiono comunque evidenti nel *Codice di Perelà*, repute appunto ascrivibili, all'epoca, al clima avanguardista di libertà sintattica e di inosservanza delle regole; anche *La Piramide*<sup>743</sup> può rientrare nella definizione di scrittura d'avanguardia perché, soprattutto nella prima parte, l'esagerazione retorica va a discapito della sintassi. Ciononostante, asserisce sempre Baldacci<sup>744</sup>, Palazzeschi non ha mai scritto così bene come nel *Codice di Perelà*, il suo secondo romanzo, contenitore dei tratti dell'autore che si riveleranno negli anni successivi, anche se la tradizionale concezione del Palazzeschi sempre uguale a sé stesso è ormai superata: egli si riversa nelle proprie scritture in infinite combinazioni e modalità, ma anche con variazioni di sensibilità. Come pochi altri autori della letteratura italiana<sup>745</sup>, inoltre, Palazzeschi dimostra di saper mantenere autonomi i poli della poesia e della prosa, coltivandoli con pari eccellenza. Emergono in ogni caso tra essi dei rimandi basati su affinità tematiche e stilistiche, ma i due generi si distinguono per percorsi evolutivi differenti<sup>746</sup>: l'attività poetica registra un inizio autonomo e peculiare, caratterizzato dalla disgregazione dei canoni tradizionali vigenti per poi ricreare in modo personale il proprio linguaggio; la prosa, al contrario, viene affrontata con consapevolezza nella sua strutturazione, come lo stesso autore ammette ad esempio nella *Prefazione a Cuor Mio*. Marziano Guglielminetti<sup>747</sup> riporta ad esempio il giudizio di Renato Serra sul Palazzeschi poeta dotato di un talento peculiare e superiore alla cultura e alla elaborazione letteraria («una sorta di musica» personalmente nuova, «suoni leggeri» e «giochi di immagini senza corpo», «invenzione pura»), approfondendo poi i rapporti tra l'autore e la poesia italiana e d'Oltralpe; purtroppo però le iniziali promesse palazzeschiere di poeta inedito, pur con differenziazioni interne, hanno subito una lunga battuta d'arresto all'interno della carriera letteraria dell'autore, giungendo ad una ripresa della scrittura poetica in un periodo di già avvenuta affermazione letteraria. Su questa linea, Mengaldo nel 1996 sanciva una definizione per la poesia di Palazzeschi che, secondo Baldacci, vale anche per alcuni momenti della prosa, in quanto nella carriera letteraria di Palazzeschi le evoluzioni di prosa e poesia si incontrano: «svuotamento interno della lingua per accumulo e balbettio pregrammaticale»<sup>748</sup>. Nella sua vita appartata Palazzeschi<sup>749</sup>, reduce dall'adesione al

---

<sup>740</sup> Cfr Tellini 2004.

<sup>741</sup> Cfr Baldacci 2004, XXX.

<sup>742</sup> Cfr Baldacci 2004, XLI.

<sup>743</sup> Baldacci 2004, XLV.

<sup>744</sup> Cfr Baldacci 2004, pp. XLI-XLII.

<sup>745</sup> Ved. *Critica al romanziere*.

<sup>746</sup> Cfr Tellini 2004, LXXV.

<sup>747</sup> Guglielminetti 2006.

<sup>748</sup> Baldacci 2004, XIX.

<sup>749</sup> Cfr Mengaldo 2018.

movimento futurista<sup>750</sup> – dal quale si separa dichiaratamente per opposizione al primo conflitto mondiale – l'attività poetica «occupa i due estremi»<sup>751</sup>. L'interesse della critica per le avanguardie primonovecentesche (talora un interesse che «ha le tinte dell'entusiasmo» precisa Mengaldo, come già affermato) ha riportato recentemente in auge la produzione giovanile poetica e di narrativa sperimentale: proprio i primi tre romanzi qui analizzati.

Per quanto riguarda la scrittura poetica, l'avanguardia dello scrittore non si basa su «saturazione o rivolta culturale»<sup>752</sup> programmatica: le etichette di liberty, Crepuscolarismo e Futurismo non sono da improntare a Palazzeschi senza riserve. Mengaldo<sup>753</sup> ne fa una analisi correlata alla scrittura e alle tematiche contenutistiche, qui riportata per addurre considerazioni generali alla scrittura poetica palazzeschiana in completamento (ma anche in collegamento) del quadro di romanziere. Per fare un esempio, Mengaldo si sofferma sull'espressione “romanzo liberty” che lo scrittore assegna a *riflessi*, e specifica che la temperie culturale di liberty e Crepuscolarismo proposta da Sanguineti si addice più a Govoni che a Palazzeschi: inizialmente infatti nel Palazzeschi poeta non si delinea una ironizzazione per «consunzione» di tematiche e stili crepuscolari in quanto «l'immobilità fra fiabesco infantile e surreale [...] i motivi del sonno, della vecchiaia, dei gesti ripetuti uguali all'infinito» in modo immobile e circolare<sup>754</sup> evidenziano una vicinanza ai poeti crepuscolari più per dizione che per ideologia: una «certa stanchezza estenuata della dizione», con impersonalità delle forme verbali, il silenzio, un soggetto assente e circondato dall'idea collettiva della gente (individuata da Sanguineti) in opposizione radicale e originale al «soggettivismo lirico» italiano. A quest'altezza dunque non c'è attacco sistematico ed aggressivo al linguaggio tradizionale: si è ancora in un clima di protesta “sotterranea”, dove si assiste ad uno svuotamento di esso per «impoverimento e automatismo». E tali tecniche sperimentate dal giovane Palazzeschi delle prime raccolte poetiche ed elencate da Mengaldo si possono appunto reincontrare con evidenza nella sua carriera, seppur in altri ambiti e con altre finalità: le iterazioni foniche e lessicali, un vocabolario comune e la prevalenza di caratteri dell'orale «evocando una potenziale recitazione», grafica arbitraria e altalenante<sup>755</sup>. Le prime due raccolte poetiche descritte dal critico a livello di lingua e retorica affini al Crepuscolarismo infatti rivestono la finalità espressiva di una «estranianti cantilena e come di sonnambulismo, accentuati dalla monotonia della formula ritmica»<sup>756</sup>: la più radicale reazione al soggettivismo lirico in Italia.

Per fare un altro esempio, la svolta futuristica, evidente a partire dai *Poemi* del 1909 e già illustrata come intenzionalmente rivoluzionaria, permette al poeta di sperimentare altre strategie di scrittura che poi riverserà e rielaborerà a proprio piacimento nella costruzione linguistica, sintattica, narrativa: grottesco, ironia, allegria dissacrante, parodia letteraria. Mengaldo riferisce che a questo punto nel poeta Palazzeschi «allo svuotamento dei temi lirici tradizionali succede la loro esplicita parodia», in *Poemi* del 1909: si coglie un'espansione dei testi poetici «in senso narrativo e mimico», talvolta con ripiego alla modalità «meccanica» della filastrocca o del verso libero cantilenante. Per quanto riguarda nello specifico questa raccolta, si è ancora nell'impersonalità dell'io del poeta: Mengaldo precisa che se esso è presente viene presentato come personaggio deformato dall'esterno (il discorso auto-ironico del “saltimbanco”) aggiungendo che «la poesia del Palazzeschi futurista è insomma il maggior tentativo esperito nel nostro Novecento di uscire dalle convenzioni serie del discorso lirico, proponendone

---

<sup>750</sup> Con la già esplicita indipendenza dai movimenti attraversati e affrontati in modo originale e senza appunto «appoggiarsi ad ambiziosi programmi ed impegnate poetiche», come riferisce Mengaldo (cfr Mengaldo 2018, p. 49).

<sup>751</sup> Mengaldo 2018, 48.

<sup>752</sup> Mengaldo 2018, 49.

<sup>753</sup> Cfr Mengaldo 2018.

<sup>754</sup> In cui si collegano forti collegamenti con il suo primo romanzo, come richiamato nel capitolo dedicato.

<sup>755</sup> Ciò si può con evidenza riportare appunto al *Codice di Perelà*, ma non solo.

<sup>756</sup> Mengaldo 2018, 50.

un'integrale teatralizzazione. [...] Parodia delle sue [della società borghese] convenzioni linguistiche e della loro insignificanza, che il poeta assume con apparente candore in proprio»<sup>757</sup>.

Dopo il 1914, in contemporanea a molti suoi coetanei, cala il silenzio specialmente sul Palazzeschi poeta: lo scrittore si concentra su altri sbocchi letterari, interrompendo alla nascita potenziali e originali sviluppi poetici (che, allontanatosi dal Futurismo, vertono su «un cauto recupero dell'essenzialità lirica e dai toni quasi ungarettiani»<sup>758</sup> rinvenibili sia nelle ultime poesie che nelle prime dalla «innocenza fanciullesca e sillabazione attonita»). In seguito, come si può osservare in parallelo nel percorso di romanziere, recupera le istanze giovanili avanguardistiche di indipendenza dalla norma anche all'interno della produzione poetica della vecchiaia<sup>759</sup>. La fantasia, le invenzioni grottesche delle prime sperimentazioni letterarie si moltiplicano, rimodulando appunto nella scrittura le varie tecniche a supporto del pensiero caricaturale e dello spirito umoristico (più o meno evidente o sotteso), sfondando le linee normative tanto della scrittura quanto degli altri elementi della tradizione mediante linguaggio, contenuto e impianto compositivo.

---

<sup>757</sup> Mengaldo 2018, 51. Per completezza si riporta che il critico, approfondendo la generale introduzione al poeta, precisa che la raccolta futurista non aderisce totalmente allo stile avanguardistico del movimento: onomatopee e «sminuzzamento fonetico» sono accolti da Palazzeschi, ma la sintassi resta quella orale tradizionale, «e comunque piegandolo decisamente nel senso di un giocoso “dada” avanti lettera, secondo una tendenza che era già più che implicita nel balbettamento elementare degli esordi» (p. 51). Si veda anche ciò che si è scritto in *Nietzsche* in riferimento all'evoluzione del Palazzeschi poeta proposta a larghe pennellate.

<sup>758</sup> Mengaldo 2018, 52.

<sup>759</sup> Cfr Mengaldo 2018, 52. «Ma è emblematico che il vecchio Palazzeschi, tornando alla poesia dopo tanti decenni, si sia tranquillamente ricollegato, sopra le spalle della lirica “pura” fra le due guerre, alla maniera poetica della propria avanguardia degli anni giovanili, anche se certo con risultati non così eccezionali [...]».

## 10. Conclusioni

Da questo lavoro di tesi si è dunque compreso come sia stato utile proporre uno sguardo sul percorso biografico dell'autore per poter meglio inquadrare la figura e la personalità, allo scopo di affrontare l'evoluzione dei tre romanzi analizzati.

Riassumendo dunque la sua figura, si è dinanzi ad una insofferente drammaticità esistenziale sempre latente originata da una vita tormentata in famiglia nonché dall'isolamento e dalla reclusione, specialmente negli inizi, cui lo scrittore ha saputo far fronte con risoluzione e soluzioni personali. Si aggiunga la difficoltosa accettazione giovanile della propria sofferta condizione di diversità data dall'omosessualità, come è stato rilevato dalla critica: tutto ciò opprimeva una personalità originale e vivacemente complessa che dovette liberarsi da sé e andò a influenzare il lavoro di scrittore di Aldo Palazzeschi. Si assiste quindi a manifestazioni letterarie che esprimono tale complessa accettazione del dolore. L'autore esprime così una forza interiore che scaturisce dalle proprie fragilità, e grazie a questa svolta riesce a trovare la propria strada per definirsi pienamente come artista, un artista comunque sempre in cammino e in crescita. Accetta la propria diversità mediante le strategie dell'autoironia e del rovescio in beffa delle convenzioni imposte che avevano determinato la propria sofferenza: lascia dunque da parte, ad un certo punto, il senso di colpa e il disprezzo di sé iniziali per ridere di quelle aspettative e norme inadeguate a contenere rigidamente il mondo; vuole vedere la verità oltre a tutto questo, e cioè che la realtà implica molteplicità e coesistenza dei contrari. Si determina quindi nello scrittore un'apertura in libertà al mondo che egli vuole conoscere in modo nuovo e raggiunta tale consapevolezza riesce ad attingere alla semplicità, alla naturalità e alla comicità della vita, mantenendo tuttavia un giusto disincantato senso della sua labilità.

Fondamentale per comprendere i suoi primi tre romanzi, ma non solo, è risultata dunque l'importanza di tale principio della varietà e del divertimento che l'autore insegue proprio per affrontare e meglio comprendere sé e gli altri, in nome di una curiosità sempre viva e che lo mantiene vivo. Il divertimento si configura perciò in Palazzeschi come strumento per dominare le conflittualità: una sorridente protesta ai condizionamenti morali e culturali che vogliono imporre modi di vita predeterminati; corrisponde ad una presa di coraggio di voler ridere per dominare (e opporvisi) i canoni tradizionali tramite la potenza del riso, un riso che parte dal suo opposto: il rovescio della tristezza. È un percorso evolutivo ravvisabile, come si è illustrato, nelle prime raccolte poetiche e nei primi romanzi, ma che continuerà per tutta la vita dell'autore: si è cercato di analizzare appunto questa visione umoristica che si esprime anche a livello di scrittura in relazione alle possibili proiezioni e prese di distanza dell'autore rispetto al protagonista, in rapporto con l'esterno, con il pubblico e con la tradizione.

Vuole scoprire tutti i risvolti della vita, conoscere la vera vita: questo l'assunto principale della sua opera. Ma si è visto dall'analisi di *:riflessi*, *Il Codice di Perelà* e *La Piramide* come il tormento interiore non si sia in realtà mai sopito: la comicità nasconde infatti sofferta partecipazione e coinvolgimento perché l'autore conosce le contraddizioni umane e le deride allo scopo di allontanarsene. Anche la sofferenza, d'altronde, appartiene al mondo e alla vita. Si mescola quindi alla derisione delle pesantezze una sentita partecipazione della condizione umana proprio perché l'autore ne fa parte. Si è visto nei tre romanzi come Palazzeschi declini tali ispirazioni, presenti comunque in letteratura, in modo personale e autentico, caratterizzandosi come uno scrittore in movimento continuo (come è stato rilevato dalla critica) tra i vari aspetti della propria personalità e sensibilità. Ciò si riversa nella scrittura, dove si muove alla ricerca di un equilibrio interiore tra gli opposti che lo attraggono e che compongono il suo animo: saggezza e follia, fissità e movimento, solitudine e bisogno di compagnia, leggerezza e corporeità, esibizionismo e riservatezza. È una linea evolutiva dove si crea una sempre maggiore apertura di sé

all'esterno attraverso il protagonista, dal primo al terzo romanzo: si può dire dunque che il suo animo si combatta tra queste spinte interiori per scoprirsi, mostrarsi, dimostrare la vacuità anche della tradizione; sempre parodia, ma è seria riflessione.

Al momento della glorificazione dopo la morte questo suo spirito è stato assunto come emblema della modernità innovativa delle avanguardie e come interprete dei drammi esistenziali con scavo della profondità umana; ma la sua è in realtà una drammatica visione del mondo fatto di paradossi da esorcizzare e rovesciare appunto con la comicità al fine di mostrarne l'assurdità, un assunto che nei romanzi si esplicita più direttamente a partire dalla seconda parte di *:riflessi*, come si è visto. È una tensione che proviene da un'esigenza sentita e personale (ravvisabile già dal protagonista del primo romanzo e, prima, nelle poesie), senza voler con questo operare una rivoluzione aggressiva o uno svuotamento interno regressivo e rinunciatario degli elementi di realtà e letteratura: la particolarità della sua personalità letteraria è infatti ben da prendere in considerazione nel suo rapporto con le avanguardie, specialmente con il Futurismo (un rapporto che comunque incide sui primi tre romanzi, testi in cui lo scrittore inizia a sondarsi più nel profondo e a rivelarsi attraverso la scrittura della prosa). Figura controversa anche nel suo riscontro presso la critica, Palazzeschi con il suo anticonformismo non viene apprezzato in gioventù, agli esordi, e ciò ha senza dubbio acuisce in lui l'insoddisfazione e l'insofferenza alle norme. I successivi mutamenti di rapporto con il pubblico e il mondo intellettuale consentiti dalla collaborazione con i gruppi futuristi sono stati incisivi, ma non sono comunque riusciti a subordinare a rigide ideologie la sua figura letteraria; si è visto infatti, specie con *Il Codice di Perelà*, come egli sappia mantenere la propria originalità di percorso attraverso le varie tendenze culturali che incontra, perché al contempo ne trae ispirazione e se ne mantiene a distanza (ciò vale per l'esperienza futurista e anche per le altre correnti che attraversa, prima e successivamente). Nessun modello culturale prevale sulla sua personalità perché non si fa condizionare proprio a causa della sua sempre latente insofferenza alle norme, anche e soprattutto quelle delle ideologie letterarie: ne fa parte ma al contempo le rovescia parodicamente dall'interno. E son stati richiamati, nella tesi, alcuni luoghi in cui si verifica questo.

Le ispirazioni palazzeschiere letterarie e di pensiero sono proposte quindi dal loro autore in varie modulazioni, determinando rimandi di tematiche tra le opere, in cui vengono da una parte appoggiate e dall'altra viste in modo ironico, più o meno allusivamente. Il percorso letterario proposto in questa tesi si accompagna inizialmente a delle suggestioni giovanili espresse dalle prime poesie che ben rientreranno anche nel primo romanzo, *:riflessi*; gli esordi poetici sono infatti celebrati da compagni crepuscolari e parrebbero mostrare affinità al Crepuscolarismo, ma accostare Palazzeschi alle avanguardie è appunto fuorviante. Alcune caratteristiche di essi preannunciano già la svolta del buffo, la futura arte del saltimbanco con cui esalta e promulga il principio trasgressivo di varietà e l'attrazione verso il principio naturale delle cose (risultato cui massimamente approda, nel versate del romanzo, a *La Piramide*). Ma allo stesso modo l'autore non aderisce alla poetica letteraria e di vita tumultuosa ed aggressiva dei gruppi di avanguardia futurista, ad esempio, mostrando anticipazioni di tali atteggiamenti e del futuro distacco anche mentre è catturato dal movimento (sia nelle poesie che nel *Codice di Perelà*). Vuol sempre essere libero e soprattutto sé stesso, esprimendosi in molte modalità personali che evolvono anche in base al contesto storico e culturale, il quale lo influenza profondamente ma non ne intacca la personalità. In gioventù, comunque, si vedono maggiormente le tendenze alla dissacrazione aperta ed irriverente, specie appunto all'interno dell'esperienza futurista, di cui comunque non condivide totalmente né l'ideologia né l'espressione; tendenze che poi evolvono in dissimulazione di divertimento e di ironia e autoironia con l'adozione di un umorismo più realistico e sottile, per poi essere riprese in concomitanza con la fase neoavanguardistica durante la vecchiaia. Ma i passaggi sono gradualmente, e comunque gli elementi si avvertono sempre compresenti, in varie modalità.



L'insofferenza palazzeschiana alle norme si coglie anche a livello retorico e linguistico, quindi, perché il suo naturale estro poetico-artistico si può esprimere e manifestare in libertà solo nell'assenza di pesanti condizionamenti. Una libertà offerta dalle avanguardie nel periodo giovanile e dalle neoavanguardie durante la vecchiaia: la conformazione (o le conformazioni) cui giunge Palazzeschi nel lungo periodo intermedio, in un secolo sconvolto da due conflitti mondiali, dalla dittatura fascista e dalle conseguenze che ne derivano, viene meglio proposta e approfondita nel lavoro di tesi per offrire un completamento del suo percorso di romanziere, in continuità con la prima fase del trittico. È rilevante puntualizzare che il clima di normalizzazione culturale e di ritorno all'ordine sancito dalle contingenze storiche successive non ha nulla a che fare con lo sconvolgimento interiore che si scatena in Palazzeschi in conseguenza della guerra, da lui drammaticamente vissuta (insieme poi ad altri dispiaceri personali): non sopprime la sua personalità e il suo atteggiamento nei confronti della realtà, bensì lo spinge a cercare nuove risorse per riflettere su di sé e trovare nuovi e più appropriati modi di esprimersi nel clima vigente.

La continua ricerca di un'adeguata espressione di sé si riverbera allora anche sul livello linguistico-retorico, nelle sue costanti tensioni contrastanti al divertimento, all'esibizione, alla conoscenza e alla riservatezza. Si sono qui analizzati i primi tre romanzi, i cosiddetti "in libertà", che mostrano una particolare evoluzione nel superamento delle suggestioni giovanili fino alla messa in libertà dell'espressione umoristica: ironia, parodia e caricatura grottesca a seconda dei luoghi, prima della fase dei romanzi della maturità.

Palazzeschi si presenta man mano da varie prospettive e angolature. Il soffio ironico e parodico investe vari livelli, nella struttura e nei rapporti tra narratore e lettore e protagonista, nei romanzi, con connotazioni originali; si sono in questo affrontati degli approfondimenti in merito alle sfumature del suo umorismo. Emergono in ciò tematiche che si combinano e si moltiplicano fra romanzi e poesie in modi sempre originali e diversi grazie alla fantasia con cui l'autore ripropone la propria visione nelle scritture, che lui stesso ammette essere più una necessità che un desiderio (e a un certo punto della sua vita affermerà che la scrittura rappresenta la sua unica via di salvezza, come si può leggere nel sommario biografico).

Per quanto riguarda le tre opere qui prese in considerazione, la coesistenza di carica parodica, serietà, sublimazione del proprio tormento in beffa e riservatezza è evidente soprattutto nel primo; ma anche nei romanzi in terza persona emerge la sua personalità, come nel *Codice di Perelà*. Gli sprazzi di umorismo si presentano dunque in più forme: semplice, sottinteso, grottesco, graffiante, sarcastico, leggero. Si può costruire un crescendo di ciò attraverso appunto i primi tre romanzi, con un allargamento di contesto nel rapporto del protagonista con l'esterno: dall'interiorità di Valentino alla figura di Perelà, all'interno della comunità di un regno, fino al confronto con vari aspetti dell'umano e oltre che porterà l'anonimo narratore del terzo romanzo sulla cima solitaria della piramide dell'esistenza. In questo percorso Palazzeschi supera le barriere imposte e si libera nella risata sfociando nella comicità, che è conoscenza del reale (graduale apertura, nel romanzo, che prende avvio quindi dalla seconda parte di *riflessi*): ma è appunto una comicità dai profondi significati esistenziali.

Nei momenti di libertà intellettuale lo scrittore riesce infatti a manifestarsi totalmente e pienamente, come ben si è visto nel trittico iniziale dei "romanzi in libertà" analizzato, dove è interessante notare questo percorso di fuoriuscita dalla reclusione iniziale (interiore e letteraria) attraverso opere di peculiare sperimentazione appartenenti a un momento in cui la fama di Palazzeschi non è ancora affermata. Tale processo è quindi anche una ricercata scoperta letteraria di sé all'interno di un genere che attrae l'autore e in cui vuol imparare a destreggiarsi; allo scopo utilizza come "palestra" il genere della novella, di cui si accenna nella tesi in rapporto ad alcuni nuclei tematici rinvenibili in collegamento. Il rapporto inoltre con la dimensione poetica è inevitabile, e viene meglio illustrato, in generale, nel lavoro di tesi: la dimensione comica di Palazzeschi traspare dapprima dalla poesia, infatti, in modo

originale, i cui modi si possono rinvenire, ritengo, anche nei primi tre romanzi, con le dovute contestualizzazioni: esibizione alla folla (che in *:riflessi* è però giustapposta) in una duplice tensione a mostrarsi e a celarsi, una volta fuoriuscito dalla decadente melanconia; oscillando poi ancora nell'inquietudine tra libertà vitalistica, espressività grottesca anticonformista e senso di colpa. Infine però (e questo attira le attenzioni del fondatore del Futurismo) si dispiega la buffoneria derisoria in libertà per mostrare l'evidenza delle contraddizioni nel destino dell'uomo e il vuoto delle convenzioni (maggiormente nel terzo rispetto al secondo romanzo). La difficile arte del saltimbanco, meglio richiamato nella tesi, si presenta anche nel profilo di romanziere, per gradazioni progressive.

Il primo romanzo si presenta infatti come un'implicita testimonianza letteraria del dramma biografico, un laboratorio su di sé che testimonia la presa di coscienza di non volersi più nascondere e di gustarsi una profonda ed autentica risata sulla vita: sarebbe il frutto di un'esigenza personale, di una volontà sempre più forte di partecipare alla libera vitalità senza sprofondare nella serietà tragica. Si è esplicito meglio il rapporto con Marinetti, il quale da questo romanzo e dalle poesie degli stessi anni comprende che il modo espressivo di Palazzeschi scaturisce da una lotta interiore, da una forza conquistata e autentica per opporsi ai retaggi culturali e di pensiero; ma Palazzeschi non sarà il futurista e poi l'interventista cui auspica Marinetti. Emerge in *:riflessi* un celato uso della parodia come strumento per svuotare la pesantezza retorica ed esasperare il pianto di un certo modo espressivo appartenente al retroscena culturale ottocentesco e crepuscolare (cui possono rimandare le prime poesie): sono stati riportati brani del testo in cui si può denotare questa tecnica di sperimentazione dell'autore nel suo primo romanzo. Un momento di sperimentazione appunto per un'esigenza di fuoriuscita dalla decadente malinconia, con l'inquietudine di esibirsi e sondarsi di contro ad una volontà di liberazione. Si può notare l'analisi di un tormento interiore e una conseguente presa di distanza da parte dell'autore mediante queste tecniche di esasperazione; ma al contempo si coglie anche la compassione dell'autore nei confronti del protagonista in quanto ne condivide la condizione morale: vittima di parodia è allora la tecnica espressiva della confessione, non il dramma in sé. E non si tratta quindi aristocratico distacco: l'autore conduce una graduale corrosione della disperazione, lontano dall'astratta aspirazione decadente alla perfezione e alla bellezza in cui si muove l'espressione del protagonista. Non solo nella seconda parte e nel finale quindi, dove c'è un rovescio visivamente buffonesco, ma anche nella prima si è vista la sublimazione comica che vuole sdrammatizzare la tragicità. La conclusione dell'intero romanzo anticipa infatti l'esplosione della comicità in una farsa spiazzante, conseguenza della parodia del dolore. Una comicità che verrà poi esercitata in libertà dal secondo romanzo, grazie allo sperimentalismo eversivo concesso dall'avanguardia futurista. L'ironia è già nella prima parte di *:riflessi* e vi si manifesta pertanto nell'esagerazione retorica del pathos e del linguaggio simbolista e decadente: una destrutturazione dell'espressività artificiosa e ricercata basata sull'accumulo e sulla stilizzazione del linguaggio utilizzata da parte del protagonista Valentino per esprimere i propri sentimenti e i riflessi del mondo esterno nell'interiorità, ma non solo: anche deformazione demistificante della realtà data dalla proiezione dei propri stati d'animo nel mondo esterno con una esagerazione, in nome delle proprio superiore sentire, delle sensazioni e delle percezioni; ciò sdrammatizza e depotenzia dall'interno ancora prima dello straniamento dato dalla parte della cronaca. Soggettività scandagliata da una parte, impersonalità anonima collettiva dall'altra. I personaggi di Palazzeschi in questi romanzi recano tutti il marchio del "diverso": qui abbiamo un sofisticato eroe decadente, un personaggio aristocratico, colto, elegante, solitario, con una sensibilità allucinata e visionaria densa di rimandi ai modi di fine Ottocento: modi superati sia dall'irrisione del finale che dal velato gioco parodico condotto dall'espressione retorica e di linguaggio. Elezione per status e per animo dunque, nel protagonista: raffinatezza di spirito, culto della bellezza di contro alla volgarità materiale umana (il cui incendio compie il fatidico punto di svolta per il protagonista) improntati a un estetismo superomistico e dannunziano di fine secolo, con sfumature di

estenuazione corazziniana, come notato dalla critica, la cui ostentazione morbosa ed eccessiva richiama da sé la propria parodia. Una prosa lirica, simbolica ed allusiva, con anche elementi crepuscolari: si sono riportati come esempio (oltre agli schizzi popolari e di cronaca della seconda parte) dei tratti di questa ridondanza stilistica della prima sezione dell'opera; una sezione che appunto rimanda alle prime produzioni poetiche.

Questo primo romanzo non lascia soddisfatto l'autore perché gli permette di constatare i suoi limiti di romanziere, limiti che affronterà e supererà brillantemente nel corso della vita. La prima parte, costituita da una confessione in romanzo epistolare, mette in scena l'iter psicologico del protagonista che si rivela a sé stesso e al destinatario, una confessione poi giustapposta a una carrellata di notizie di cronaca giornalistica e di pettegolezzi che permettono di chiarire gli antefatti e le conseguenze senza dare tuttavia un finale risolutivo. Il protagonista si ritira e scompare alla fine della prima parte, e ricompare poi sulle bocche della società che stravolgono i fatti e avanzano opinioni contrastanti nella seconda sezione dell'opera: entra così il personaggio della folla, qui giustapposta, la folla che cironderà il protagonista del romanzo successivo e che è un ingrediente molto presente negli scritti di Palazzeschi.

In definitiva, Palazzeschi nel primo romanzo si traspone in una figura decadente sovrasensibile ed ossessiva per via delle sue percezioni esagerate che trasformano il senso degli oggetti. Palazzeschi ridicolizza lo stile espressivo dell'ambiente letterario-culturale in un'ostentazione retorica. È allora stato illustrato come sia destino ascoltarsi, di entrambi, a seguito di una decisione autonomamente presa per potersi comprendere e tornare a vivere, aprirsi alla festa finale: Palazzeschi irride il vittimismo del personaggio nella sofferenza della sua nobiltà d'animo, con un accompagnamento morale ma non del tutto biografico, mostrando alla fine come poi la rinascita e la felicità possano essere le sole carte vincenti per affrontare la vita. Spesso in Palazzeschi il confine tra parodia per svuotamento grottesco (per distanziamento dalla materia e dal personaggio) e aderenza personale e intellettuale è impreciso: qui sarebbe evidente appunto la partecipazione emotiva al dolore e al percorso psicologico di Valentino, ma si coglie al contempo l'insofferenza dell'autore nei confronti dei canoni espressivi drammatici della tradizione; una raffinata opera di derisione. Identificazione, personificazione dunque in Valentino però con distanziamento dall'espressività del tormento intimo. Lo stile tragicomico sarà ben più fuso nel mondo di Perelà.

Si è sottolineato come l'autore si riconosca poeta solo a patto di auto-deridersi: una disillusione ironica che produce l'auto-terapia dell'umorismo, un umorismo serio dalle basi e finalità profonde: affrontare per superare e rovesciare il tragico, qui senza palesarsi come narratore esterno nel romanzo epistolare. Allontanandosi dai moduli espressivi del personaggio con velati giochi parodici, esemplificati nella tesi con brani delle lettere, Palazzeschi mette in scena un'auto-derisione appunto, sia come individuo che come artista, per rinascere come nuovo antieroe della modernità, accettandosi ed aprendosi alla vita e comprendendo che il destino del dolore affrontato sia stato una sorta di preparazione a ciò: solitudine e dolore non gli avevano permesso prima di provare la gioia e l'amore, infatti. Come ogni antieroe palazzeschiano (e forse come vorrebbe fare l'autore) svanisce nella libertà della vita senza lasciare traccia; e le successive cronache giornalistiche e popolari metteranno alla berlina il romanzo epistolare tradizionale, rovesciandolo. Il finale resta anche qui sospeso, apertamente comico.

Il bisogno di capire il proprio trauma da parte del protagonista lo porta ad un'auto-reclusione dove si consuma l'iter di auto-analisi: Palazzeschi ha compreso che la poesia non gli basta più, ha bisogno della prosa narrativa. Si espone in quest'opera senza più celare la propria diversità, anche se la diversità dell'autore non corrisponde a quella del personaggio: l'omosessualità non viene mai esplicitata come tale, ma ci sono molti segnali del rapporto affettivo col destinatario delle lettere. Si sono richiamati alcuni elementi che possono rimandare a un legame omoerotico in questa e in altre opere: essi, anche se dissimulati, verranno ridotti e smorzati dalle successive continue riscritture di prose, novelle e poesie.

Tuttavia l'amore spirituale col destinatario epistolare non rappresenta il motore della narrazione, anche se il legame con il giovane è profondo e sentito: il talento inventivo dell'autore rende il trauma insoluto di Valentino diverso da quello autobiografico tramutandolo in un complesso edipico irrisolto; ma i loro destini sono avvicinati nella liberazione avvenuta grazie alle proprie forze, in un'auto-guarigione inevitabile e sofferta. Il trauma biografico sempre soggiace al momento inventivo letterario di Palazzeschi: accompagna il protagonista, in parallelo o in retrospezione, al risveglio interiore. Grazie all'immaginazione in questo romanzo egli è infatti unito alla propria creatura d'invenzione, ma quest'ultima non può essere del tutto sovrapponibile (una simile circostanza si verificherà anche nel periodo della maturità in un romanzo profondamente sentito, con una drammatica auto-identificazione nel protagonista Celestino, dove la critica ha trovato rimandi alle maniere surrealistiche di Perelà): l'immaginazione è veicolo che unisce autore e personaggio, uno strumento per poter comprendere comportamenti, interiorità umana e contraddizioni. Palazzeschi ne fa largo uso; con le possibilità dell'immaginazione comunica un mondo che può prefigurare la realtà, un universo del possibile indipendente dal reale, la cui alterazione caricaturale permette allo scrittore di non creare una polemica diretta ed immediatamente decifrabile: ciò è in linea con la mancanza di rivolta violenta ed incendiaria caratteristica del suo pensiero. Sarà caratteristica preponderante del mondo di Perelà. L'autore non si nasconde né si esibisce in *:riflessi*, detenendo egli stesso dentro di sé un mondo di contrari: i modi passati superati dalla prima parte tramite l'esagerazione grottesca stridono con i modi della seconda sezione dove l'autore è già proiettato al futuro, un futuro in cui comunque andrà incontro a rielaborazioni e mutamenti di prospettiva.

Come già detto, l'autore prende le distanze da questa sua prima prova di romanzo, dove non è ancora forse compiutamente consapevole l'equilibrio che vorrà ricercare senza il timore del mondo esterno: sarà un equilibrio dato dall'umorismo. La scrittura è un'auto-terapia come quella di Valentino, attraverso altre identificazioni e prese di distanza; qui in *:riflessi* tale distanza coincide appunto con l'allontanamento autoriale velatamente parodico dall'espressione del dolore. Comunque, con il protagonista lo scrittore è riuscito coraggiosamente ad uscire con il sorriso dall'immobilismo auto-commiserante dei modi precedenti ed è pronto a partecipare, nel bene e nel male, alla multiforme mutevolezza dell'esterno che lo incuriosisce: un modo del tutto moderno che mira a rovesciare, per mostrare, gli inganni sublimi della letteratura e quelli oppressivi della società.

Il successivo *Codice di Perelà* si presenta infatti un romanzo assai originale all'interno del panorama letterario italiano: trasgressivo e fantasioso, con vene dissacranti. La mutevolezza come principio alla base dell'arte palazzeschiana: qui viene offerto un ulteriore sguardo alla molteplicità delle situazioni umane che si possono trovare all'interno di una società, molteplicità espressa dai personaggi. Ma emerge anche il concetto della mutevolezza delle strutture letterarie (stile, lingua, struttura del genere del romanzo) in quanto con quest'opera Palazzeschi riesce e sovvertire completamente i canoni del genere del romanzo e della sua scrittura, operazione che l'avanguardia futurista non era riuscita a compiere: Palazzeschi annulla cioè gli ingredienti tradizionali del romanzo e vi apporta l'innovazione dell'umorismo, che a inizio Novecento in Italia è presente in varie forme (assurdo e impreveduto, comicità che svela l'illusorietà inquietante dietro le certezze) col fine di far apparire appunto assurda la realtà. Il Futurismo accoglie questi sperimentalismi e vi immette aggressività, dissacrazione e dinamicità moderna, in uno spirito di avversione alla tragicità; in Palazzeschi però vi sono i connotati originali della parodia come rimedio ai mali che scopre i difetti del presente andando dal dolore al riso.

Il *Codice di Perelà* è comunque un romanzo d'avanguardia perché la sua originalità eversiva si impone sulle convenzioni, in una scrittura in libertà. L'autore viene attratto dall'opportunità futurista di distruggere i formalismi sebbene egli non intenda operare una rivoluzione aggressiva: contesta e distrugge con le movenze dell'avanguardia, poi però si costruirà da sé la propria visione del mondo.

Non ci sono nell'opera il narratore onnisciente e uno spessore tradizionale psicologico dei personaggi; il paesaggio è annullato e non vi è nemmeno più la dominanza di toni estetico-decadenti, di maniere vicine al Crepuscolarismo né dell'egocentrismo vociano come invece in *riflessi*. Subito dopo Valentino, Perelà si limiterà ad osservare lo spettacolo della vita, proposto in termini fiabeschi e teatralizzanti con un parodico balzo in avanti oltre i modi di fine secolo, prima della diretta interazione con il proprio mondo interiore e con l'esterno condotta dal soggetto narrante anonimo de *La Piramide*. Si evidenzia come l'“anti-romanzo” di Perelà venga rivalutato dalla critica per ritrovare il vero spirito dell'umorismo palazzesco, fino a qualche decennio fa mai preso sul serio.

Palazzeschi è consapevole dell'effetto straniante che *Il Codice di Perelà* avrebbe avuto sul pubblico e, anche se esso non riporta il successo aspettato, l'autore rimarrà sempre affezionato a questo suo primo esordio di romanzo costruito consapevolmente e che esterna una allegra ma impegnata fantasia. Viene pubblicato all'interno del movimento futurista, ma, come dimostrato, lo spirito intellettuale anarchico palazzesco non può attenersi ad alcuna linea predeterminata; è forse anche per questo che non si fa promulgatore di una programmatica teorica estetica, formale o ideologica. Di certo il protagonista del *Codice* non è l'eroe rivoluzionario esaltato dall'avanguardia: Palazzeschi si limita qui a una protesta in parodia sociale, una leggerezza senza vincoli che si scontra contro pesanti preconcetti e pretese facendo risaltare da sé le assurdità dei comportamenti e dei giudizi umani. L'arroganza dei codici morali e culturali viene ribaltata in una farsa teatralizzante e buffa, immersa in un contesto surreale e fantasioso. Non c'è più la dominanza di insicurezza e sofferenza come nella confessione epistolare di Valentino.

La comparsa del protagonista in questo regno sospeso e fiabesco rappresenta agli occhi degli altri personaggi un fenomeno soprannaturale e strano, come strana è la sua natura: un'eccezionalità prima accolta come superiorità (sia interiore che di natura) in grado di sostenere l'assoluta ed oggettiva idea di giustizia (Il Codice del regno). Vittima comunque sempre di giudizi contrastanti su di sé, l'uomo di fumo viene condotto in un iter conoscitivo di tutte le realtà del regno: persone, ambienti, pratiche, istituzioni. Perelà è puro dalle passioni, ma non detiene alcuna volontà: non vuole intervenire, rivoluzionare, cambiare il mondo. La sua leggerezza verrà poi considerata totalmente all'opposto quando un personaggio della comunità proverà ad essere diverso, come lo è Perelà, per riscattarsi dalla normalità: divenire straordinario come l'uomo di fumo, che era stato osannato come celebrità fantastica, come un eroe superiore mandato appositamente agli uomini per risolvere la giustizia in modo imparziale. Ma il fallimento delle attese, il fallimento del superomismo dannunziano messianico, non provocato volontariamente da Perelà ma dalla comunità stessa, renderà evidente il falso valore dei miti e dei giudizi, anche contrastanti, che emergono man mano. Oltre alla parodia del dannunzianesimo si può perciò cogliere anche il rovesciamento delle aspettative futuriste: il fallimento dell'attesa di una forza superomistica e rivoluzionaria che stravolge e domina la realtà, l'umanità e la materia.

Si è cercato di definire meglio la figura di Perelà: è un essere indifeso per via della propria natura ma non innocente agli occhi della folla, in quanto per la società egli detiene la colpa insita nella propria alterità non umana. È una diversità che ad un tratto viene vista come minaccia e non più come strumento di miglioramento: la diversità diventa allora trasgressione minacciosa, sempre a seguito di discussioni e scontri di opinioni sulla base di canoni assurdi umani, perché un membro della comunità ha cercato di divenire una celebrità come lui: il fuoco ha depurato Perelà, come ha fatto Valentino con i pagliai, ma quando un componente della comunità prova a usare il fuoco per cambiare la propria natura va appunto incontro alla morte. Cosa rappresenta Perelà? Forse un simbolo, come il fumo che annebbia la mente e insinua la rischiosa minaccia del dubbio; forse una sì diversa condizione umana, ma interiore. È questa la rivoluzione, probabilmente, che vorrebbe Palazzeschi, dopo quella interiore di Valentino (o è la stessa rivoluzione). Ma c'è disillusione amara della realtà perché la folla vede l'uomo di fumo nel modo che vuole e di cui ha bisogno, qualcosa di assoluto e di magico per dare un senso a una

crisi o all'instabilità di valori; forse c'è anche una denuncia dell'autore, in questa leggerezza celebrata, della mancanza di volontà e di responsabilità dell'essere umano ad agire nel concreto per migliorare le proprie condizioni appigliandosi al primo mito di passaggio che possa fornire una direzione. Però Perelà vuole essere il nulla e non un eroe.

Un'amara parodia delle istituzioni e della cultura seria e ufficiale che opprimono la vera natura umana con la pesantezza: Perelà smaschera ingenuamente e involontariamente ciò che si vuole ostentare, producendo esiti esilaranti. Si sono proposti alcuni esempi dello stile di questo sottile umorismo del *Codice di Perelà* che si articola nelle situazioni in cui il protagonista si viene a trovare dal suo arrivo fino alla capitolazione finale operata per mano della stella folla che lo aveva condotto al vertice dell'adulazione; e alla fine Perelà volerà via, libero come lo è sempre stato dal conformismo senza averlo combattuto con una rivoluzione armata: un espediente favolistico che sfuma in una consapevole risata. Si coglie l'evoluzione: Valentino combatteva dunque contro sé stesso, qui Perelà mette involontariamente in moto qualcosa di più raffinato ed enigmatico. Quindi non vi è semplice divertimento dell'autore: egli mostra la crisi dei valori di una massa che cerca nell'irrazionale, visto come extra-ordinario superiore, una via di salvezza esterna; e il congegno sociale fallisce quando questo mito non si rivela ciò che si era voluto credere e che altrettanto irrazionalmente si rovescia. Perelà è infine un antieroe come il protagonista di *:riflessi* perché non si adatta alle norme: ora ancora di più, nel romanzo, il saltimbanco legittima la diversità e sovverte le categorie interpretative tradizionali.

La parodia allora si avverte anche qui nel rapporto tra protagonista, autore e ambiente. L'esistenza stessa del protagonista scatena reazioni di portata satirica esemplificate nel lavoro di tesi. Ma anche qui la parodia palazzesca non investe il protagonista, una figura che incarna l'alterità come quella di Valentino in *:riflessi*: il diverso qui si evolve e viene a trovarsi a diretto contatto con la società. L'irrisione oltre a essere letteraria (per via di tematiche culturali raffinatamente irrisse) è anche sociale, con un allargamento di prospettiva, visibile sempre per eccesso grottesco. Perelà non è appunto vittima di derisione perché è la comunità stessa (rappresentanti del popolo e delle istituzioni) a mostrare i propri limiti e le proprie contraddizioni a causa del contatto con la leggerezza, che è estranea alla società. Ma il contatto col diverso non viene solo assegnato a Perelà: le tendenze considerate irrazionali ed abominevoli vengono emarginate all'interno del regno per evitare il suo tracollo; questi personaggi diversi hanno avuto il coraggio di essere sé stessi, positivamente o negativamente, e di andare contro il meccanismo sociale estraniandosi dalla massa: non è lo stesso ruolo di Perelà perché questi non è parte dell'umanità. Ma forse sarebbe stato il suo destino. La tragicità viene però rovesciata nel riso e nella caricatura, che sdrammatizzano.

Forse l'uomo di fumo è anche ciò che in segreto vorrebbe essere l'animo dell'autore: leggerezza. La leggerezza è il suo marchio di diversità, un concetto che appartiene alla natura e al modo di essere e di vedere il mondo del protagonista: per lui i ruoli, le leggi, la stessa esistenza umana e i valori sono pesanti, inutili, assurdi. Con la mancanza di conoscenza pratica del mondo reale contribuisce a mettere in scena un racconto dalla struttura trasgressiva rispetto alla tradizione e che palesa l'ipocrisia di valori e istituzioni: l'uomo di fumo conosce solo per via teorica concetti, fenomeni e sentimenti, e la sua conoscenza teorica non trova affatto riscontro nella realtà: risulta evidente come l'esistenza sia intrisa di tradizioni rigide che cercano di nascondere e controllare le innate irrazionalità umane. Ma esse si rivelano vincoli ingannevoli nel momento in cui vi sono altri punti di vista che possono rovesciarli; e appunto Perelà fraintende ciò che vede e che gli viene spiegato, non seguendo egli la logica umana: non comprende i drammatici e deludenti risvolti del crudo ed ingannevole realismo umano, lui che è solo purezza e leggerezza. Nel testo quindi affiora un scontro di opposti come materialità e leggerezza, realismo e fantasia. Attraverso gli occhi di Perelà si offre pertanto una analisi oggettiva dell'esistenza corrodendo dall'interno un genere canonizzato quale è quello del romanzo; in questo processo,

sentimenti collettivi e opinione pubblica si esibiscono in un gioco buffonesco di ruoli e di voci dimostrandosi in realtà facilmente manovrabili. Anche qui è inoltre presente la stilizzazione parodica data da un' enfasi grottesca, specialmente nei riguardi di rappresentanti altolocati; ma la diversità di Valentino era stata superata dall'autore tramite una libertà dai vincoli per poter meglio esprimere sé stesso: ne esce un uomo di fumo, leggero e ingenuo che mette in luce la falsa gabbia del regno in cui magicamente compare, mettendo in moto involontariamente una buffa satira sociale. In questa satira le logiche umane vengono appunto deformate in caricature buffe o degradanti, vittime della propria ipocrisia. Numerosi dialoghi sono fortemente teatralizzati, come si evince dagli esempi riportati: vi è una commistione di registri (stile mimetico del parlato e stilizzazione aulica), contrasti ironici tra i personaggi che discutono, agiscono, commentano, ribaltano le proprie opinioni, si esibiscono. Lo scontro tra questi registri, l'ironia sottesa sui contenuti data dal linguaggio e dalle situazioni in cui Perelà si trova ad essere, la satira sociale, i pareri opposti della folla e l'insistenza di questi pareri basati su una presunta razionalità rappresentano dunque la forma in cui la comicità del romanzo si esprime. Il clima è sospeso e surreale, denso di simboli, immagini, rimandi anche alla tradizione letteraria e gesti allusivi: la strategia dell'impronta favolistica serve all'autore per inscenare una storia con aspetti storici e politici esentati però da un riscontro nel reale storico grazie all'immaginazione fantastica. Palazzeschi non difende idee politiche o intellettuali: intende dimostrare la verità degli opposti coesistenti, su cui ridicolmente l'umanità vuol apporre rigidi ruoli e norme (politici, morali, culturali) e punire chi le oltrepassa. Risulta perciò un umorismo polemico celato da un contesto surreale, buffo e astorico: una tagliente ironia che si macchia di fiabesco. Tutto ciò si può notare nel successivo romanzo, benché sotto altre forme.

*La Piramide* si mostra come un progressivo smantellamento della realtà e delle sue vane strutturazioni. Le torsioni retoriche e di pensiero porteranno al nulla; un girovagare parodico tra sé è l'esterno, con interlocutori particolari: ghiribizzi, lazzi e frizzi a partire da una solitudine iniziale perplessa affrontata in modo vitalistico, in una dimensione di trasgressione delle norme incoraggiata dalle avanguardie. Il protagonista si è dunque evoluto e dedicato all'apertura più totale, sull'interno e sull'esterno dell'umano. La ricerca per conoscere e manifestare la verità della molteplicità vuol qui affermare il diritto alla diversità e alla realizzazione della propria naturalità andando oltre le convenzioni; il principio di varietà che insegue è allora sovversivo, e l'autore vuole in questo modo legittimare l'imprevedibilità fantasiosa perché attratto dagli opposti che cela egli stesso dentro di sé. Come anche nei primi due romanzi (ma non solo) il divertimento trasgressivo vuol esprimere questa libertà, con ironia e autoironia. Una possibile auto-caricatura nel protagonista si è perciò evoluta ed è più evidente rispetto a *:riflessi*; in quest'ultimo la strategia del romanzo epistolare e l'exasperazione espressiva allontanano infatti una possibile auto-identificazione nel personaggio che si esprime in prima persona, ma pure nel terzo romanzo è stata rilevata dalla critica una possibile strategia di protezione mediante la stilizzazione e la deformazione surreale dei vari elementi presenti: la prima persona della narrazione de *La Piramide*, infatti, rafforzerebbe l'identificazione dello scrittore nel soggetto narrante anonimo (un aristocratico narratore), ma gli sdoppiamenti dell'io e le situazioni paradossali con cui viene a contatto allontanano il romanzo da un piano realistico.

La cifra parodica del terzo romanzo palazzeschiiano si esprime con una caricatura, a tratti quasi dissacrante, della realtà. Ne *La Piramide* il grottesco che scaturisce dal confronto con vari aspetti dell'esistenza mette in luce, in modo provocatorio, l'impossibilità di stabilire una soluzione che faccia uscire dalla propria solitudine. Lo scavo e il superamento della negatività è avvenuta con *:riflessi* (in una trasposizione del dolore personale) e ha aperto le porte all'umorismo che scaturisce proprio dalla negatività osservata e poi derisa per il proprio benessere: un riso conoscitivo e frutto di conoscenza, intenso o leggero, che si può manifestare in Palazzeschi soprattutto negli scritti in libertà (avanguardia e

neoavanguardia, come affermato. E la tematica dell'omosessualità, in tale legittimazione della molteplicità, è sempre latente: come si è mostrato con degli esempi, in questo romanzo essa può essere affrontata, da parte del protagonista, grazie alle strategie della finzione narrativa: un legittimo contatto col reale presentato come esperienza appunto reale e gioiosa per il narratore, il quale è andato in questo contro le consuetudini e le opinioni correnti di veto morale per esprimersi in libertà e con pienezza vitale; una libertà fonte di felicità. La partecipazione vitalistica all'esistenza qui è ben presente (e massimamente lo sarà nel romanzo postumo), dimostrando la massima presa di libertà del riso. Ma, come illustrato, la tensione auto-censoria continua dello scrittore smorzera i toni troppo spinti e immorali dei romanzi e delle poesie. *La Piramide* viene pubblicata infatti con molto ritardo, a conferma del divario riconosciuto dalla critica tra lo scrivere e il pubblicare di Palazzeschi.

Il narratore si muove nella propria mente e in solitudine, scontrandosi mediante interrogazioni successive con la realtà, disgregandola e mostrandone assurdità, pesantezza e contraddizioni: l'anonimo soggetto narrante si rapporta con l'alterità, umana e non, alla ricerca di un qualche significato della propria esistenza. È una forte evoluzione rispetto a Perelà. La mutevolezza del reale in questo romanzo è perciò finalmente conquistata, anche se al prezzo della solitudine finale: una amara commedia della vita e del pensiero. Quindi il narratore si differenzia dal quasi muto osservatore della realtà che è Perelà. Ma nemmeno il protagonista de *La Piramide*, come quello di *riflessi*, mostra un dichiarato intento pedagogico. Si dispiega comunque più pienamente l'ironia, i cui meccanismi sono stati esemplificati nel lavoro di tesi, in una libertà di scrittura.

I monologhi sul significato della propria esistenza sono improntati a un dialogo con i lettori: nel suo rapporto diretto con l'esterno il narratore incontra e si scontra con molteplici fenomeni, figure e idee e vi reagisce, cercando di comprendere, di imitare, di far fronte alle situazioni: specialmente nel primo e nel secondo capitolo i contrasti, specie quelli di registro, producono esiti grotteschi e surreali. Si è richiamata la particolarità per cui il terzo capitolo sarebbe stato aggiunto in un secondo momento dall'autore per via di alcune differenze di stile e di atteggiamento (meno provocatorio, meno trasgressivo). Si tratta di un romanzo comunque complessivamente più provocatorio del precedente, con molte contraddizioni interne e una enorme varietà di situazioni e di circostanze paradossali e umoristiche suddivise nei tre capitoli, dove l'intento è sempre quello di smascherare le suggestioni della mente che il narratore si propone nella propria autocoscienza, con estremizzazione e deformazione (anche degradante) degli opposti. Essi in questo modo si svuotano del loro valore: la parodia, come in precedenza in *riflessi* e nel *Codice di Perelà*, è implicita nella loro esagerazione e dissonanza spaesante.

Se Palazzeschi (o una parte di Palazzeschi) è il narratore, è una forte auto-ironia: un io detentore di massimi contrari, totalmente autonomo e indipendente (e quindi solo) nel finale. Il protagonista si muove nella propria solitudine, nella propria immaginazione, la quale contribuisce a smorzare la carica oltranzistica dell'opera: la comicità non appare aggressiva e profondamente dissacrante come lo sarà nell'*Interrogatorio della Contessa Maria*, dove la polemica antimoralista è diretta, aggressiva, più intensamente dissacrante. Ma se la sostanza del romanzo postumo è ardita, ne *La Piramide* si può dire sia ardito il modo, in cui non c'è lo sdoppiamento difensivo dell'io in due protagonisti dell'*Interrogatorio*.

La strategia comica scaturisce anche qui dalle reazioni del protagonista narrante nel confronto con le circostanze, con le idee, con i codici di valori che si presentano. Lo stridore dei registri basso-aulico, più esibito in questo romanzo, è parodia del linguaggio come canone formale, parallelamente alla farsa del dramma conflittuale interno del narratore che, nella propria fantasia, incontra la verità delle falsità in uno scontro diretto dentro di sé e in rapporto col mondo circostante. Si è cercato di analizzare tramite esempi le tecniche parodiche, in un percorso di continuità con i precedenti romanzi; in tutto questo svelare il nonsenso della realtà esse derivano dal cozzare, più stridente appunto rispetto ai precedenti



romanzi, di registri e di situazioni che mirano a spiazzare il lettore, in una eccentricità più o meno intensa.

Dopo questa immersione, o scalata, l'apertura si chiude in un isolamento lontano da tutto: un sorriso disilluso al nulla che resta da decantare all'artista. Il soggetto anonimo si trova da solo con sé stesso, per poter sopravvivere o per scelta, dopo aver smascherato l'esagerata serietà e falsità di frustranti ideologie e attività umane: la forza viene da sé, se si vuole raggiungere una piena e naturale felicità. Palazzeschi non vuole cioè opporsi al proprio naturale spirito, rinchiudendosi in una villa o volando via, e con *La Piramide* si tenta di farlo: il protagonista non è infatti fuggito dal confronto, si è divertito a raccontarsi. La solitudine finale però di certo non porta a una condizione conoscitiva soddisfacente: esprime, nel finale, l'ultimo sorriso amaro di presa di coscienza e di leggerezza ironica da gettare sullo sconforto, pur sapendo di essersi ricavato una solitudine più vasta di quella di partenza.

Per la critica si configura essere una zona depressa del percorso comico-immoralistico (più intensamente nel terzo capitolo, come accennato). Il terzo capitolo rientra comunque nella cifra umoristica e nel senso complessivo di disincanto verso la realtà: l'amarezza è più pungente e melanconica rispetto al baldanzoso atteggiamento dei due capitoli precedenti, ma le tecniche di scrittura e di lingua sono accostabili ai procedimenti parodici di irrisione, irriverenza, distorsione caricaturale, accumulo, ridondanza elencativa e accostamento straniante di registri, con svuotamento e demistificazione degli schematismi mentali che si rivelano nel controcanto delle aspettative nella realtà. Non c'è in questo capitolo l'immersione vitalistica nella vita per coglierne e riderne le condizioni di insensata pesantezza come in precedenza; tuttavia viene fornita una diretta definizione dell'immaginazione come fonte di gioia: forse essa è uno dei vari modi per affrontare le ridicole contraddizioni, presentate nell'opera o con pungente ironia o con sorriso amaro, per poter arrivare adeguatamente alla felicità. E comunque la fantasia, l'immaginazione sono elementi fondamentali anche nei primi due capitoli. Può essere allora secondo me un manuale di sopravvivenza per sé sotto forma di riflessione dai toni confessori beffarda e mistilingue: quindi nulla di serio.

La fantasia come modo per affrontare e resistere alla vita, dunque: ma ne *La Piramide* si mostra che libertà e inibizioni non possono risolversi in leggerezza, come anche si capisce dal *Codice di Perelà* (dove l'uomo di fumo se ne andrà): le auto-justificazioni, gli scontri e i confronti che il soggetto narrante del terzo romanzo mette in scena avvengono in conclusione dentro di sé, in solitudine. La conoscenza della realtà che il narratore vuol ricercare proviene da una conoscenza già posseduta, sublimata in fantasia. Di certo è leggero perché liberato, come Perelà consegue a Valentino, e la fantasia è un tutt'uno con libertà, coraggio, varietà, leggerezza e umorismo.

Le scelte narrative e contenutistiche delle opere possono dunque testimoniare l'odissea tormentata dell'umorismo di Palazzeschi, che da Valentino è sbucato in un aristocratico senza nome che si apre alla vita e alle proprie esigenze con giovialità e leggerezza. In seguito tutto questo percorso si convertirà in una "normalizzazione" a causa del clima vigente di ritorno all'ordine, dietro cui si scorge però sempre il Palazzeschi che vuole esplorare e ridere, seppur in modi diversi. L'inventiva difatti si può liberare in Palazzeschi, raggiungendo alti vertici di fantasia, solo nella libertà di scrittura: quando cioè egli può cercare di realizzare una prosa aderente alla propria personalità, una prosa comunque difficilmente raggiungibile e caratterizzata da un peculiare discorso di lingua e stile affrontato nell'ultimo capitolo della tesi. Lo scrittore vuole aprire delle porte sul reale con sorridente curiosità: è la sua idea di letteratura, dove un poeta è tale solo a patto di auto-deridersi, come affermato, e dove la scrittura è per lui più una necessità che una gioia.

L'autore ha avuto il coraggio di esibirsi, con le caratteristiche sopra riassunte, attraverso i protagonisti degli iniziali "romanzi in libertà", genere cui volle ricorrere proprio per esternarsi meglio rispetto alla poesia. Ma in ogni caso lo ha fatto senza mai operare una confessione aperta e dichiarata né scritte

con intento pedagogico: la trasgressività umoristica di ricerca e di manifestazione della varietà mira appunto ad affermare il diritto alla diversità, in una tensione che proviene da una oltraggiosa disillusione nei confronti della realtà.

L'autore, in conclusione, si rivela così in un raffinato percorso ironico all'interno del genere del romanzo. Esso prende avvio da un'analisi interiore, esasperata nei modi, nel primo romanzo; il suo spirito fuoriesce parallelamente dalla reclusione del passato e si cala poi all'interno della comunità umana: la folla da cui, attraverso Perelà, si mantiene comunque a distanza – a livello di esistenza, perché la natura del protagonista non è umana, all'interno dello scenario di un'avventura dai connotati fantasiosi e originali: ecco l'oscillamento tra volontà di esibirsi e nascondersi, come nelle prime poesie, senza tuttavia sentire più l'anticonformismo come una colpa personale.

Nel terzo romanzo poi, acquisito il coraggio di rapportarsi frontalmente in prima persona con l'esistenza e partecipandovi (sebbene nella dimensione anonima di un personaggio non meglio definito nella sua identità e nella collocazione spazio-temporale), se ne discosta nella parte finale ritornando alla solitudine iniziale; ma è una solitudine che ha acquisito molti significati.

Un percorso complesso affrontato in questo trittico di romanzi in modi variamente comici e grotteschi, attraverso cioè varie modalità, intensità e angolature, aprendosi via via a tutta la molteplicità di aspetti con cui l'individuo potrebbe rapportarsi: diverse dimensioni di sé stesso, contrasti in sé e nell'esterno, il confronto con l'opinione pubblica, inganni di letteratura e altre costruzioni, riflessioni profonde, idee contrastanti sul creato, sui sentimenti, sulle pratiche umane. E in una sovversione alle norme che si fa sempre più esplicita, libera, irriverente e partecipata da parte del protagonista in evoluzione, con metodi e stilemi umoristici che si combinano in modo sempre nuovo, di cui si è cercato di fornire degli esempi.

## **Bibliografia**

### TESTI

*Allegati, Spazzatura* in *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, v. I, Mondadori, Milano, 2004.

*Il Codice di Perelà* in *Palazzeschi. Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, v. I, Mondadori, Milano, 2004.

*La Piramide* in *Palazzeschi. Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, v. I, Mondadori, Milano, 2004.

*:riflessi* in *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, v. I, Mondadori, Milano, 2004.

### STUDI

Accorsi 2006 = M. G. A., *Da “ridere del matto” a “ridere come un matto”. Il riso dei personaggi nella narrativa di Pirandello in Palazzeschi e i territori del comico: Atti del Convegno di studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, a cura di M. D. Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006.

Baldacci 2004 = L. B., *Uno scrittore in libertà* in *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, v. I, Mondadori, Milano, 2004.

Bani 2006 = L. B., *Grottesco e ideologia nel “Re Baldoria” di Marinetti* in *Palazzeschi e i territori del comico: Atti del Convegno di studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, a cura di M. D. Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006.

Barbaro 2006 = M. B., *Il saltimbanco di Palazzeschi: dalla coscienza infelice alla fiera carnevalesca* in *Palazzeschi e i territori del comico: Atti del Convegno di studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, a cura di M. D. Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006.

Bulletta = S. B., *Ideologia e linguaggio della neoavanguardia* in *Il canto strozzato, Poesia Italiana del Novecento / saggi critici e antologia di testi*, a cura di G. Langella e E. Lelli, Novara, Interlinea, 2004.

Dei 2004 = A. D., *Cronologia* in *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, v. I, Mondadori, Milano, 2004.

Dei 2006 = A. D., *Nell'aria di Parigi. Poesie 1914-1915* in *Palazzeschi e i territori del comico: Atti del Convegno di studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, a cura di M. D. Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006.

De Maria 1990 = L. D. M., *:riflessi, Aldo Palazzeschi*, con uno scritto di L. De Maria, *Prosa del Novecento*, v. 27, Mondadori, SE, Milano, 1990.

Guerricchio 2010 = R. G., *A. Palazzeschi, Il Re Bello*, a cura di R. Guerricchio, Scriba Studio, Otto/Novecento, Milano, 2010.

Guglielminetti 2006 = M. G., *Il Nostro Palazzeschi* in *Palazzeschi e i territori del comico: Atti del Convegno di studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, a cura di M. D. Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006.

Langella-Lelli = G. L.-E.L., *Il canto strozzato, Poesia Italiana del Novecento / saggi critici e antologia di testi*, a cura di G. Langella e E. Lelli, Novara, Interlinea, 2004.

Marchi = M. M., *Cifre del comico e della confessione: “La Piramide”* in *Palazzeschi e i territori del comico: Atti del Convegno*

- di studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, a cura di M. D. Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006.
- Marcon 2006 = G. M., *L'alterità del comico da "riflessi" all'"Interrogatorio della contessa Maria"* in *Palazzeschi e i territori del comico: Atti del Convegno di studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, a cura di M. D. Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006.
- Mengaldo 2018 = P. V. M., *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Oscar Mondadori, Milano, 2018.
- Palazzeschi 1957 = A. P., *Premessa* in *Tutte le novelle*, A. Mondadori, Milano, 1957.
- Palazzeschi 1958 = A. P., *Premessa* in *Opere Giovanili*, A. Mondadori, Milano, 1958.
- Pazzaglia 1980 = M. P., *Gli autori della letteratura italiana, Seconda edizione ampliata*, v. III, Zanichelli, Bologna, 1980.
- Sirtori 2006 = M. S., *L'"Acchiappanuvole". Forme del comico nel poliziesco italiano degli esordi* in *Palazzeschi e i territori del comico: Atti del Convegno di studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, a cura di M. D. Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006.
- Somigli-Tellini 2008 = L.S.-G.T., *Premessa dei curatori* in *L'arte del saltimbanco: Aldo Palazzeschi tra le due avanguardie: Atti del Convegno Internazionale di Studi Toronto, 29-30 settembre 2006*, a cura di L. Somigli e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2008.
- Stara 2008 = A. S., *L'avventura del personaggio*, Le Monnier Università, Firenze, 2008.
- Tellini 2004 = G. T., *Introduzione e Nota all'edizione* in *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, v. I, Mondadori, Milano, 2004.
- Tellini 2006 = G. T., *Sul comico palazzeschiano* in *Palazzeschi e i territori del comico: Atti del Convegno di studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, a cura di M. D. Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006.
- Tellini 2008 = G.T., *La poetica dello "scazzabubbolo"* in *L'arte del saltimbanco: Aldo Palazzeschi tra le due avanguardie: Atti del Convegno Internazionale di Studi Toronto, 29-30 settembre 2006*, a cura di L. Somigli e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2008.
- Tellini 2016 = G. T., *Introduzione* in *Aldo Palazzeschi. Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, v. II, Mondadori, Milano, 2016.
- Trento = D. T., *Il romanzo del protagonista celato: "Sorelle Materassi"* in *Palazzeschi e i territori del comico: Atti del Convegno di studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, a cura di M. D. Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006.
- Wanke-Tellini 2006 = M. D. W.-G.T., *Premessa dei curatori* in *Palazzeschi e i territori del comico: Atti del Convegno di studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, a cura di M. D. Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006.
- Wanke 2006 = M. D. W., *"Sandwich e fondanti". Gli incontri dell'uomo di fumo* in *Palazzeschi e i territori del comico: Atti del Convegno di studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, a cura di M. D. Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006.