

Gian Luca Rampazzo

Forme di rappresentazione della massa nella narrativa di Aldo Palazzeschi

Il saggio analizza le modalità narrative utilizzate da Palazzeschi per rappresentare determinati aspetti della fenomenologia della società di massa. L'analisi è preceduta da un chiarimento terminologico sul tema della massa, dall'identificazione delle possibili fonti e dalla definizione del ruolo svolto dalla massa nell'opera dell'autore. La massa è rappresentata come un flusso continuo di voci contrapposte all'individuo. Tale rappresentazione sotto forma di 'voci', nei testi analizzati – :*riflessi* (1908), *Il codice di Perelà* (1911), il racconto *La bomba* (1913), *Fratelli Cuccoli* (1948), il racconto *La signora dal ventaglio* (1951), il racconto *L'uomo del campanello* (1966), *Il Doge* (1967) e *Stefanino* (1969) –, non solo è strutturale ma diventa essa stessa oggetto della narrazione. Si riscontrano quattro diversi stadi che corrispondono ad altrettante modalità, in continuità fra loro e accomunate dalla medesima funzione: provocare nel lettore, tramite la mimesi e la deformazione comica, una sorta di straniamento. Ogni modalità è descritta, indagata nella propria origine e nel rapporto che intrattiene con le altre. È infine stabilito un rapporto gerarchico che intercorre fra la natura del ruolo svolto dalla massa, le modalità di rappresentazione delle voci e le caratteristiche macro-stilistiche dell'opera di Palazzeschi.

*This essay analyses the narrative modes used by Palazzeschi to represent certain aspects of the mass society phenomenology. The analysis is preceded by a clarification of terminology on the mass theme, an identification of the possible sources and a definition of the role played by the crowd in the author's work. The crowd is represented as a continuous flow of 'voices' opposed to the individual. This representation through voices, in the analysed texts – :*riflessi* (1908), *Il codice di Perelà* (1911), the short story *La bomba* (1913), *Fratelli Cuccoli* (1948), the short story *La signora dal ventaglio* (1951), the short story *L'uomo del campanello* (1966), *Il Doge* (1967) and *Stefanino* (1969) –, is not only structural, but it also becomes the narrative object. There are four different stages corresponding to as many modes, in continuity among them and united by the same function: to provoke, through mimesis and comic deformation, a sort of 'distancing effect' in the reader. Every mode is described, investigated in his origin and in the relationship with the other modes. Finally, a hierarchical relationship is established between the nature of the role played by the crowd, the modes of voices representation and the macro-stylistic features of Palazzeschi's work.*

1. L'avvento della società di massa è senza dubbio uno dei fenomeni sociali che più hanno inciso su XIX e XX secolo: fra i numerosi autori che tentano di definire le masse e il loro crescente peso politico e culturale nella società contemporanea è presente anche Aldo Palazzeschi (1885-1974),¹ il quale intuisce a suo modo il cambiamento in corso e lo rappresenta in letteratura, facendo della 'massa' uno degli elementi strutturali della propria opera narrativa. I fenomeni di massa rappresentati dall'autore sono molteplici (fanatismo politico, informazione, moda, turismo) e si

¹ Per informazioni di carattere generale sia sulla biografia dell'autore che sulle opere si rimanda a Gino Tellini, *Palazzeschi*, Roma, Salerno Editrice, 2021.

manifestano in luoghi precisi (la piazza, il ballo, il processo), fra conformismo e omologazione, suggestione e manipolazione. Dal momento che l'eterogeneità dei fenomeni in questione rischia di generare eccessiva ambiguità, appare opportuno fornire alcuni ragguagli sul significato dei termini 'folla' e 'massa'. Attenendosi a definizioni tradizionali della sociologia,² con 'folla' si intende un insieme cospicuo di persone, riunite nello stesso luogo, che agisce fisicamente, magari anche in modo violento; il termine è di ambito positivista e ha connotazione implicitamente negativa in riferimento ai tumulti popolari. Con 'massa' invece si intende un gruppo di individui anch'esso molto numeroso, ma non dipendente da una compresenza fisica e spaziale, caratterizzato da un atteggiamento più passivo e influenzabile; questo secondo termine è predominante nel Novecento, sicuramente meno dispregiativo e comprendente fenomeni politico-culturali più complessi rispetto alla semplice rivolta popolare.

Palazzeschi nelle sue opere alterna fenomeni di folla e fenomeni di massa, senza distinguerli nelle modalità di rappresentazione e utilizzando i termini 'folla' e 'massa' (quando non addirittura 'gente' o 'popolo') nell'accezione comune che li vede sinonimi. L'ambiguità terminologica – già insita in realtà nel concetto stesso di massa –³ all'interno della quale si deve quindi destreggiare chi analizza l'opera dell'autore, nasce dal fatto che vengono rappresentati fenomeni che dalla sociologia sono stati distinti, ma che nella rappresentazione autoriale della realtà sono invece afferenti a un tema unitario, quindi rappresentati, nella forma, attraverso le medesime modalità. Pertanto, si è scelto di riferirsi al tema in questione con «tema della massa», premurandosi di definire di volta in volta, per ogni singolo testo analizzato, quale fenomeno specifico si vuole intendere. In Palazzeschi, come nel caso dei fenomeni di massa, sono individuabili numerosi temi ricorrenti che, prescindendo dalle periodizzazioni, permettono di considerare l'*opera omnia* nel complesso, senza tuttavia ricorrere a una fumosa unità di stampo idealistico: i temi infatti permangono ma non rimangono invariati, vengono anzi declinati in modi differenti a seconda del contesto con i quali vengono fatti interagire dall'autore. Le singole declinazioni del tema della massa, osservate nel loro insieme, pur lungi dall'essere organiche e scientifiche, consentirebbero inoltre di ricostruire una sorta di teoria fenomenologica della società di massa interna alla rappresentazione autoriale.

2. È complesso cercare di ricostruire il modo in cui Palazzeschi può aver recepito il tema. La questione meriterebbe una trattazione autonoma, che non pertiene agli obiettivi di questo saggio; appare tuttavia utile sviluppare alcune considerazioni sulle possibili fonti dell'autore. Sono noti, in questo senso, il catalogo dei testi da lui

² Luciano Galino, *Dizionario di sociologia*, Torino, UTET, 2014.

³ «Il termine [massa] viene peraltro usato da lungo tempo con grande varietà di significati, a volte da parte di uno stesso autore e nello stesso testo, e molti di essi sono generici o ambigui, forse più di ogni altro termine del linguaggio sociologico», *ivi*, pp. 412-417.

posseduti nella biblioteca personale⁴ e il catalogo dei testi presi in prestito alla Biblioteca del Gabinetto G. P. Vieusseux.⁵ Il primo permette di formulare delle ipotesi sugli interessi di Palazzeschi successivi alla prima guerra mondiale,⁶ mentre il secondo, affiancato ad altre fonti indirette come il carteggio con Marino Moretti,⁷ testimonia la sua formazione fra il 1903 e il 1907.⁸ Fra i pochi autori non-letterari, a distinguersi in entrambi i cataloghi è certamente Friedrich Nietzsche,⁹ il quale, come già ampiamente dimostrato dagli studi,¹⁰ rappresenta il perno filosofico su cui Palazzeschi costruisce buona parte della propria elaborazione teorico-letteraria. Nel *Così parlò Zarathustra*,¹¹ la massa, sotto nomi diversi (ma principalmente «Volk»), è presente sia nella cornice narrativa che all'interno dei discorsi del protagonista, fornendo molteplici spunti per un confronto. Vanno tenuti in considerazione due elementi in particolare: in primo luogo l'immagine del popolo al mercato che deride le parole di Zarathustra e lo spinge a cercare come discepoli i solitari;¹² da ciò l'esaltazione positiva della solitudine in quanto valore contrapposto alla massificazione; in secondo luogo il disgusto per la società contemporanea nella quale lo Stato liberale e i suoi apologeti, in nome di una rovinosa uguaglianza, scendono a compromesso con le masse.¹³ Entrambi gli aspetti trovano alcune possibili corrispondenze nella rappresentazione palazzeschiana, ma Nietzsche, a differenza di

⁴ *Inventario della biblioteca di Aldo Palazzeschi*, a cura di Simone Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2022, che riprende *La biblioteca di Aldo Palazzeschi*, a cura di Simone Magherini. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004.

⁵ Simone Magherini, *L'invenzione del poeta illetterato. Per uno studio delle fonti letterarie del primo Palazzeschi (1903-1907)*, in Id., *Avanguardie storiche a Firenze e altri studi tra Otto e Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2012, pp. 239-256.

⁶ La biblioteca consta di 3672 testi (2172 monografie e 1500 periodici). Con l'esclusione di un piccolo nucleo superstite della biblioteca paterna, un nucleo di letture giovanili e uno di prime edizioni proprie e di amici, la maggior parte dei testi si aggiunge a partire dagli anni Venti.

⁷ Le conferme delle iscrizioni alla Biblioteca sono in Laura Desideri, *Cronologia del Gabinetto Vieusseux 1819-1995*, in «Antologia Vieusseux», n.s., II, 3-4, settembre 1995-aprile 1996, p. 189; per il carteggio invece si veda Marino Moretti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio I (1904-1925)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999. I due giovani amici si confrontano con regolarità sulle letture che svolgono, confermando e integrando le informazioni dedotte dal catalogo.

⁸ Palazzeschi da ragazzo non compie studi letterari approfonditi e si diploma ragioniere alla Scuola Commerciale «Leon Battista Alberti» di Firenze. La sua prima vera formazione si situa fra queste date, durante le quali Palazzeschi frequenta la Reale Scuola di Recitazione «Tommaso Salvini» di Luigi Rasi (dove appunto conosce Marino Moretti) e poi tenta brevemente la carriera da attore nella Compagnia Talli & Soci: probabilmente su indicazione dello stesso Rasi, Palazzeschi si iscrive alla Biblioteca del Gabinetto G. P. Vieusseux, attraverso la quale entra in contatto con buona parte della letteratura a lui contemporanea.

⁹ Fra i prestiti risultano: Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Torino, Bocca, 1906 (1° agosto 1906) e Friedrich Nietzsche, *Le voyageur et son ombre. Opinions et sentences mêlées (Humain, Trop humain, t. II)*, Paris, Société du Mercure de France, 1902 (1 agosto 1906). Nella biblioteca personale: Federico Nietzsche, *Opere complete di Federico Nietzsche*, voll. I-XI, Milano, Monanni, 1926-1927.

¹⁰ Per lungo tempo si è ipotizzata tale relazione, si vedano il dibattito in *Palazzeschi oggi, Atti del Convegno, Firenze 6-8 novembre 1976*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Il Saggiatore, 1978 e le ipotesi esposte in Luciano De Maria, *La nascita dell'avanguardia*, cit. Dopo l'accertamento, sono stati numerosi gli studi a riguardo; si cita a titolo esemplare Fausto Curi, *Palazzeschi e Nietzsche*, in *Palazzeschi europeo / Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005*, a cura di Willi Jung e Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007.

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, a cura di Sossio Giametta, Milano, Bompiani, 2010; tutti i riferimenti e le citazioni al testo di Nietzsche sono da riferirsi a questa edizione.

¹² Si vedano il *Proemio di Zarathustra* e il discorso *Delle mosche al mercato*.

¹³ Si vedano i discorsi *Del nuovo idolo*, *Della virtù che rimpicciolisce*, *Della canaglia*, *Delle tarantole*, *Dei sapienti famosi*.

Palazzeschi, non è interessato a mostrare i meccanismi che regolano il funzionamento della massa in sé. Per questo motivo, pur essendo una parte dei dubbi sulla ricezione autoriale del tema potenzialmente risolvibile con questa comparazione, è necessario rivolgersi anche altrove; Nietzsche è però, al momento, l'unico punto fermo, poiché sembrano non esserci studiosi vicini alla disciplina sociologica. Il riferimento degli studi sull'argomento, per il periodo preso in considerazione, è senza dubbio Gustave Le Bon, che con la sua *Psicologia delle folle*, nel 1895, pone un modello di pensiero autorevole che influenzerà con forza tutta la prima metà del Novecento. Sebbene ci siano apparenti concordanze fra la caratterizzazione della massa proposta dallo studioso francese e quella proposta dallo scrittore fiorentino, mancano tuttavia prove concrete che il secondo conoscesse direttamente il primo, così come qualsiasi altro studioso dell'epoca; fa eccezione Cesare Lombroso, che pur ha studiato le masse, ma non nelle opere consultate da Palazzeschi.¹⁴ Il mito del 'poeta illetterato',¹⁵ che negli ultimi decenni è stato ampiamente sfatato, rischia in questa specifica occasione di trovare pericolose conferme, di cui però è difficile accontentarsi in sede critica. Fino all'emergere di nuove prove che gettino luce sulla questione, bisogna perciò accontentarsi di speculare sulle sue ombre. In primo luogo, è possibile ipotizzare che Palazzeschi abbia letto studi sulle masse in modo stravagante rispetto alle fonti documentate; lo stesso Lombroso, per esempio, potrebbe essere stato oggetto di un approfondimento più esteso. A questo si potrebbe sommare il fatto che idee estremamente pervasive come quelle di Le Bon potessero all'epoca circolare ed essere apprese in modo sommario senza la necessità di un tramite diretto. Devono, in questo senso, essere tenute in conto l'approssimazione con cui Palazzeschi rappresenta i fenomeni e la mancanza di sensibilità terminologica cui si è fatto riferimento nel paragrafo precedente, sintomatiche forse di un interesse amatoriale per il tema. Su questo bisogna comunque essere cauti, poiché le apparenti imprecisioni potrebbero anche essere il frutto di consapevoli scelte stilistiche di un Palazzeschi parodista della sociologia.

3. Resta da definire in quali termini la massa sia un elemento strutturale dell'opera narrativa di Palazzeschi. Uno dei principali rapporti di senso su cui si regge la realtà rappresentata dall'autore è l'opposizione fra individuo (o unità individuale, nel caso di gruppi di personaggi che agiscono come unitari) e alterità, la quale, in contesti

¹⁴ Fra i prestiti sono presenti: Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, 3 voll., Milano, Bocca, 1896-1897 (23 novembre 1903); Cesare Lombroso, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Torino-Roma, Roux, 1893 (28 novembre 1903); Cesare Lombroso, *Delitti vecchi e delitti nuovi*, Torino, Bocca, 1902 (3 febbraio 1904). Simone Magherini ipotizza che queste letture fossero finalizzate a studi sulla caratterizzazione dei personaggi.

¹⁵ Nelle interviste Palazzeschi ha sostenuto in più occasioni e con grande fermezza questa narrazione di sé: «Non ho mai letto molto né con metodo, e la mia ispirazione letteraria venne suscitata in me sempre dall'osservazione diretta della vita e dalla mia naturale fantasia. La mia vera maestra fu la strada. Rare volte sono andato in biblioteca riportandone sempre un senso di oppressione e di malinconia» (da Roberto De Monticelli, *Il nipote delle Materassi ha fatto strada*, in «Il Giorno», 13 gennaio 1959. Le interviste cartacee dell'autore sono raccolte in Aldo Palazzeschi, *Ritratti nel tempo. Interviste [1934-1974]*, a cura di Giorgina Colli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014).

corali, si configura spesso come ‘di massa’. Sono interpretabili sotto questo filtro numerosi romanzi; si portano ad esempio i rapporti fra il principe Kore e i trafiletti giornalistici che parlano della sua scomparsa (: *riflessi*), l’uomo di fumo e gli abitanti del regno di Torlindao (*Il codice di Perelà*), le sorelle Materassi e il vicinato di Coverciano (*Sorelle Materassi*), i fratelli Cuccoli e la società circostante (*I fratelli Cuccoli*), il Doge e i veneziani (*Il Doge*) e Stefanino e gli abitanti del proprio comune (*Stefanino*). Anche in un numero rilevante di novelle si rintraccia il contrasto fra il buffo protagonista¹⁶ e la «comunità umana» con cui egli si relaziona. L’unità individuale è di natura ambigua e impenetrabile, e il suo aspetto e il suo comportamento sono in una certa misura difformi rispetto all’alterità di massa, la quale è invece caotica e impetuosa, ma anche superficiale e omologante, volubile e suggestionabile. L’ambiguità e la difformità dell’individuo causano la reazione della massa, che sviluppa una morbosa curiosità nei suoi confronti finalizzata alla sua significazione e normalizzazione. L’alterità di massa, a causa delle caratteristiche che la definiscono, è però impossibilitata a comprendere a pieno l’individuo e riesce solo a ‘farlo diventare’¹⁷ ciò che essa vorrebbe che fosse o ciò che le si fa credere, per manipolazione, o si convince, per fraintendimento, che sia. In sede critica fino ad oggi si è dato molto spazio all’indagine delle ragioni dell’individuo all’interno di questa opposizione, trascurando in buona parte l’entità antagonista. Questo saggio intende appunto definire le forme con le quali Palazzeschi configura l’alterità di massa. Le masse palazzeschie sono rappresentate sotto forma di quelle che verranno chiamate ‘voci’, le quali mimano il funzionamento della psicologia interna alle masse stesse: la massa di Palazzeschi non è infatti un blocco monolitico dotato di un pensiero unico e immutabile, ma un insieme fluido e dinamico di unità (singole persone o gruppi) che esprimono la propria opinione su ciò che di volta in volta è l’oggetto di interesse; ogni opinione espressa da una singola unità è intesa come ‘voce’. Le voci confliggono fra loro per il momentaneo dominio sull’opinione generale della massa, che muta continuamente sulla base del conflitto in corso. L’affermarsi di un’opinione generale determina di conseguenza il comportamento della massa. La conflittualità delle voci è data dal fatto che tutte le unità mirino a significare e normalizzare l’individuo sulla base di quello che è il proprio orizzonte culturale. Se la singola voce è quindi espressione dell’orizzonte culturale della singola unità, la collettività delle voci può essere di conseguenza interpretata come espressione dell’orizzonte culturale collettivo della massa, e quindi della società, che viene rappresentata. Quest’ultima deduzione apre l’opera di Palazzeschi anche a

¹⁶ Palazzeschi stesso nella *Premessa* all’edizione delle novelle del 1957 fornisce una definizione: «Dirò quello che per “buffi” io intenda. Buffi sono 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» (Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1957).

¹⁷ Cfr. al riguardo Cristina Terrile, «Sono gli altri che mi fanno diventare» / *Palazzeschi e la poetica del ‘cospetto’*, Napoli, Guida, 2016. Spesso i personaggi di Palazzeschi sono personaggi ‘specchio’, la cui volontà non è espressa e a cui l’alterità attribuisce significato.

un'ipotetica lettura in senso 'politico':¹⁸ dal momento che la società rappresentata è quella italiana in diversi momenti della sua storia, si potrebbero ricostruire desideri e inquietudini dei suoi cittadini sulla base di ciò che l'autore fa esprimere loro attraverso le voci.

La mimesi di questo flusso continuo di voci è raggiunta da Palazzeschi utilizzando, in momenti diversi della sua produzione, modalità di rappresentazione differenti ma accomunate dalla medesima funzione: provocare nel lettore, tramite la deformazione comica, una sorta di straniamento. La rappresentazione mimetica delle voci permette infatti a chi legge di ottenere una consapevolezza straniata, e quindi critica, del funzionamento della psicologia della massa; funzionamento che viene esasperato con effetti comici. L'«allegria»¹⁹ è, infatti, per Palazzeschi, il mezzo col quale l'individuo può superare attivamente la propria condizione di disagio nei confronti dell'alterità di massa: ridere di essa con distacco, invece che esserne oppresso; è una soluzione tragicomica – il disagio non scompare, viene solo rovesciato – che permette all'individuo di invertire i rapporti di forza e sopra-elevarsi rispetto alla massa. Questa inversione si inserisce coerentemente nella più generale poetica del «saltimbanco», che, da *Chi sono? (Poemi, 1909)* al *Controdolore* (1914), connota l'intera produzione giovanile – in particolare, ma non solo – di Palazzeschi: il serio, o meglio ciò che comunemente è inteso come tale nella società, non è più tollerabile se non nel suo rovesciamento parodistico; da ciò la ricerca di una sorta di «anti-sublime» che ne faccia da contraltare.²⁰ Nel più ampio progetto di negazione nichilistica²¹ di senso che l'autore opera in questa direzione, la scelta di spostare l'attenzione sull'alterità rispetto all'individuo comporta la rinuncia definitiva a un

¹⁸ Relativamente a Palazzeschi non si può certo parlare di impegno militante, dal momento che non possiede una teoria politica precisa né tantomeno un'ambizione pratica; tuttavia, lungi dal poter essere programmatici, esistono numerosi luoghi testuali che permettono di comprendere quali fossero le opinioni dell'autore sulla contemporaneità. Si pensi ovviamente a *Due imperi... mancati* (1920) e *Tre imperi... mancati. Cronaca 1922-1945* (1945), in cui le posizioni dell'autore sono esplicite, ma anche alle «favole allegorico-sociali (Luciano De Maria, *La nascita dell'avanguardia*, cit.)», ovvero *Il codice di Perelà* (1911) e *Il Doge* (1967). Ad ogni modo, qualsiasi rappresentazione della società e dei suoi problemi, per quanto in chiave umoristica, è di per sé 'politica' in senso lato, sarebbe quindi un errore ingenuo considerare Palazzeschi uno scrittore d'evasione.

¹⁹ Riferendosi al suo primo romanzo, all'interno del quale è rappresentato per la prima volta il rovesciamento del rapporto individuo-massa, Palazzeschi scrive: «[:riflessi] rispecchia fedelmente una giovinezza turbata e quasi disperata. E tale fu la mia fino al giorno che tale disperazione e turbamento come per un miracolo, come per virtù di un incantesimo del quale non saprei io stesso spiegare il mistero (approfondita conoscenza della vita, degli altri e di me stesso?) si risolsero in allegria. E pur rimanendo un solitario fedele e geloso della mia solitudine, fui da quel giorno molto allegro. Poche persone in questo mondo risero quanto io ho riso, e tale ho saputo conservarmi fino alla vecchiezza» (Aldo Palazzeschi, *Premessa*, in Id., *Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958, pp. 2-3). Alla luce di queste parole sembra difficile negare che la poetica palazzeschiana affondi le proprie radici nella biografia dell'autore (forse il riferimento è all'omosessualità, percepita dallo stesso autore come un elemento di forte diversità e individuata da diversi critici, a volte con eccessivo accanimento, come possibile causa prima, e ad altri aspetti del Palazzeschi persona), ma sarebbe banale limitarsi a questa interpretazione, così come in genere pericolosi sono i tentativi di psicoanalizzare gli autori. Nella rappresentazione letteraria, infatti, questa condizione di disagio finisce inevitabilmente, per essere universale ed epocale in quanto la definizione dell'identità individuale e del rapporto individuo-massa all'interno della società è fra le questioni umane più rilevanti dell'età contemporanea.

²⁰ Sulla questione, ma ancora più in generale sulla situazione della poesia agli inizi del Novecento, si sofferma in maniera esaustiva e completa Fausto Curi, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977.

²¹ Questa prospettiva in particolare è affrontata da Antonio Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Napoli, Liguori, 1987.

‘io’ soggettivo assoluto, portatore cioè di serietà-verità piena, in favore di una pluralità spesso indefinita e relativistica di soggetti nella quale l’io stesso, divenuto ormai oggetto, si perde.

Nei testi che si è scelto di analizzare la rappresentazione delle voci arriva ad essere più che strutturale, poiché da essa non solo dipende il progredire della narrazione, ma è oggetto stesso della narrazione: *:riflessi* (1908), *Il codice di Perelà* (1911), il racconto *La bomba* (1913, poi in *Il re bello*), *Fratelli Cuccoli* (1948), il racconto *La signora dal ventaglio* (1951, da *Bestie del 900*), il racconto *L’uomo del campanello* (1966, da *Il buffo integrale*), *Il Doge* (1967) e *Stefanino* (1969). Tali testi sono facilmente raggruppabili secondo la periodizzazione canonicamente applicata all’autore: esordio crepuscolare/tardo-decadente (*:riflessi*), gioventù futurista (*Il codice di Perelà* e *La bomba*), maturità realista (*Fratelli Cuccoli* e *La signora dal ventaglio*) e vecchiaia neo-avanguardista (*L’uomo del campanello*, *Il Doge* e *Stefanino*). A ognuno dei quattro gruppi rispettivamente corrisponde, pur tenendo conto di una certa gradualità, una differente modalità di rappresentazione delle voci. Il passaggio da una modalità all’altra è determinato dalla tormentata ricerca di Palazzeschi per una rappresentazione che sia percepita come adeguata a riprodurre nello stile le caratteristiche delle voci. Le quattro modalità si presentano infatti come stadi di un’evoluzione in questa direzione. La coincidenza fra periodizzazioni e modalità lascia intendere un nesso stringente, interno alla rappresentazione autoriale della realtà, fra la natura dell’opposizione strutturale individuo-massa, le modalità di rappresentazione delle voci e le caratteristiche macro-stilistiche che determinano la periodizzazione. È utile chiedersi se ci sia un rapporto gerarchico fra i tre elementi, quale sia e se sia stabile o mutevole: esiste un elemento prioritario e motore nell’evoluzione della narrativa palazzeschiana, rispetto al quale gli altri solo conseguentemente si mettono in movimento? Portare luce su questo aspetto potrebbe aiutare a ottenere una comprensione più completa dell’opera dell’autore.

Fino a questo momento si è fatto esclusivo riferimento all’opera narrativa: la scelta è dovuta anche, ma non solo, dal desiderio di dare un taglio ‘di genere’ all’analisi. Nonostante ciò, è giusto sottolineare il fatto che la massa, o meglio la «gente», è protagonista, oltre che nei testi narrativi e memorialistici (ai quali si farà comunque cenno), anche nella poesia. Sin dagli esordi (*I cavalli bianchi* del 1905) si può notare la reiterata presenza, nelle scene descritte all’interno dei singoli componimenti, di un’opposizione fra «un pubblico anonimo» e un centro di interesse misterioso.²² Se la somiglianza è evidente, anche nella natura teatralizzante dei testi – della quale si ragionerà specificamente nell’analisi del secondo stadio –, e se persino alcuni

²² Già Saccone (Antonio Saccone, *L’occhio postumo. Palazzeschi debuttante*, in Id., *L’occhio narrante*, cit., pp. 11-34), partendo dalla precedente analisi di Lugnani (Lucio Lugnani, *La prima raccolta di Palazzeschi ovvero l’apocalisse per scherzo*, in «Linguistica e letteratura», 1-2, pp. 81-151), si sofferma sulla questione. Tellini, riferendosi agli stessi testi, afferma che «il personaggio più di ogni altro presente in scena, quasi in ogni poesia, è un personaggio anonimo e corale, ovvero “la gente” [...]» e porta l’attenzione sull’«isolamento dell’io, emarginato dal consorzio umano, ossessionato dallo sguardo giudicante di osservatori indiscreti, onde il motivo dell’anonimato, della coralità, dell’assenza del soggetto protagonista. Il quale si nasconde in cerca di rifugio e protezione» (Gino Tellini, *Palazzeschi*, cit., p. 51).

espedienti linguistici per rappresentare la massa sono talvolta simili, va tuttavia tenuta in considerazione una sostanziale differenza: la «gente», nelle poesie di questa raccolta, è completamente muta e legata al solo atto visivo.²³ Per questo motivo, non essendo presenti voci di alcun tipo, l'analisi proposta non può essere estesa a tali componimenti. Più stringente è il confronto con alcune poesie dell'*Incendiario* (1910), nelle quali, come verrà approfondito sempre nell'analisi della seconda fra le modalità, il dialogo è invece preponderante.²⁴

4. L'analisi dei testi, che seguirà l'evoluzione degli stadi, è quindi divisa in quattro paragrafi, a loro volta quadripartiti in: descrizione delle caratteristiche formali dei testi e delle implicazioni ermeneutiche derivanti da esse, con particolare attenzione alla modalità di rappresentazione della massa (1), indagine sull'origine della modalità stessa (2), comprensione delle relazioni che essa intrattiene nei confronti della modalità precedente e di quella successiva (3) e, infine, definizione del rapporto gerarchico fra natura dell'opposizione individuo-massa, modalità di rappresentazione e caratteristiche macro-stilistiche (4).

4.1 Il primo stadio è circoscrivibile con precisione alla seconda parte di *:riflessi* (1908).²⁵ Il romanzo è diviso in due parti: la prima formata dalle trenta lettere scritte dal protagonista, il principe Valentino Kore, al suo amante, mentre la seconda da una serie di trafiletti giornalistici che commentano la sua scomparsa misteriosa dalla villa familiare. Il testo appare quindi al lettore come un'accurata selezione e giustapposizione di documenti, operata da un narratore, non identificabile, che non fa mai sentire la propria voce: è infatti il lettore a dover ricostruire il significato del romanzo stabilendo relazioni di senso fra i diversi segnali disseminati nel testo. Il nodo cruciale del romanzo - il quale rappresenta un punto di svolta per l'intera produzione giovanile -, come riconosciuto pressoché unanimemente dalla critica, è nel rapporto fra le due parti del libro, che a seconda della chiave interpretativa

²³ «Un pubblico anonimo (“la gente”), interdetto dall'eloquio, inibito ad ogni iniziativa che non sia quella, ossessivamente coatta, del guardare» e ancora «Gli spettatori sono progressivamente dislocati in un pubblico-massa, impossibilitato a dire, imbalsamato in una funzione ottica totalmente automatizzata» (Saccone, *L'occhio postumo*, cit., pp. 11-34).

²⁴ Riferendosi all'*Incendiario*, Fausto Curi sostiene in relazione alla carnevalizzazione della poesia che: «Nella misura in cui è ridotta a un livello di elementarità molto vicino al grado zero, l'antipoesia palazzeschiana si costituisce tutta sulla base dell'oralità. Il dialogo e la “parola raffigurata” ne sono elementi essenziali. [...] profanazione e dialogizzazione sono gli elementi costitutivi anche del *Codice di Perelà*, che va dunque inserito di pieno diritto in questa linea» (Fausto Curi, *Perdita d'aureola*, cit., pp. 43-44).

²⁵ Il romanzo prende il nome dalla lirica *Gioco proibito* (*Lanterna*, 1907), dove la parola ‘riflessi’ compare tre volte a fine di verso; il romanzo è ideato nel 1906 ma redatto solo dopo la pubblicazione di *Lanterna* e pubblicato l'anno successivo per l'editore fittizio ‘Cesare Blanc’, il gatto dello scrittore. Dimenticato e quasi ripudiato dall'autore, trova, cambiando nome in *Allegoria di Novembre*, una seconda edizione solo con Vallecchi nel 1943 e una terza con Mondadori nel 1958; in questo medesimo anno la lirica *Gioco proibito* assume il titolo *:riflessi*. Le notizie sulla storia compositiva ed editoriale, così come le citazioni dalla versione originale del 1908, sono prese da Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 7-130, 1393-1460.

utilizzata permette di significare il testo in modi differenti:²⁶ per questa analisi si è scelto, attraverso un procedimento analogo, di leggere il testo attraverso il filtro della massa e del suo contrasto con l'individuo. Mentre nella prima parte (serio-tragica) si assiste al racconto in prima persona dell'ossessione patologica del principe nei confronti di quello che lui chiama 'incubo giallo',²⁷ cioè l'alterità rispetto all'individuo, nella seconda parte (comico-parodistica) trova spazio la prima grande rappresentazione palazzeschiana di un fenomeno di massa: la stampa scandalistica, di cui l'autore parodia lo stile retorico. Le voci della massa sono in questo testo identificabili con i singoli trafiletti. Il principe è scomparso e nessuno, tantomeno chi legge, sa che cosa gli sia successo; ciò nonostante il lettore si ritrova sommerso da un mare di ritagli di giornale che speculano sulla questione. Partendo dall'evento misterioso si diramano infatti numerose ipotesi del tutto infondate; in una prima fase le ipotesi vengono espresse al modo condizionale («[il Principe Valentino Kore] *si sarebbe ucciso* la scorsa notte nella sua villa di Bemualda»),²⁸ con avverbi dubitativi («forse»), verbi che denunciano incertezza («pare», «sembra») o insinuazioni sotto forma di domanda. In un secondo momento le ipotesi già formulate, pur senza aver trovato prove a sostegno, assumono uno status di verità, che permette ai giornali di elaborare su di esse ulteriori ipotesi relative ai dettagli; le ipotesi originarie vengono quindi espresse in termini di certezza («La scorsa notte, nella sua villa di Bemualda, in Toscana, *si suicidava* il Principe Valentino Kore»),²⁹ mentre le ipotesi ulteriori ripartono dall'incertezza («*Forse* per il suo stato di salute? *Pare* si sia esploso un colpo di revolver alla tempia»).³⁰ È solo dopo l'elaborazione delle ipotesi («S'ignorano completamente le cause del suicidio. *Sono forse da ricercarsi nelle finanze del Principe, sembra, molto avariate?*») ³¹ assunte in seguito come veritiere («*Sembrerebbe giustissima la versione per le cause finanziarie*, è ormai assodato che

²⁶ A titolo esemplificativo si ricordano Saccone (Antonio Saccone, «*Un giuoco complicato, molto complicato*» ovvero «*parole un pochino astruse ma molto notevoli*», in Id., *L'occhio narrante*, cit., pp. 35-68), che, riflettendo sulla focalizzazione, segnala il passaggio da «un'impostazione monodica e monoprospettica», caratterizzata da «macrosoliloquio, narcisistica introspezione, luttuosa ipertensione, uniformità stilistica», a «un'ammiccante polifonia e pluralità di punti di vista» che replica «con micromultiloqui e con un'ottica estroversa, frantumata in una molteplicità di fuochi e di registri tonali, che distorcono e svalutano ogni dramma coscienziale», permettendo un radicale ribaltamento di soggetto e oggetto; Sanguineti (Edoardo Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1970, pp. 80-105), che stilisticamente ha parlato di «inevitabile caduta nel buffonesco o nell'ironia» di fronte alla presa di consapevolezza che «il sublime non è più tollerabile in alcun modo, se non nella sua dimensione rovesciata», e da ciò il bisogno di comporre una seconda parte che rovesci il senso di una prima che è ormai sentita come banale e stilizzata; Cangiano (Mimmo Cangiano, *L'uno e il molteplice nel giovane Palazzeschi [1905-1915]*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011), che, da un punto di vista filosofico, vi legge una «sfiducia nelle possibilità di una ricerca (sempre nevrotica) della verità oggettiva», a cui segue l'accettazione umoristica della pluralità delle prospettive.

²⁷ Il colore giallo, per il quale Kore prova ribrezzo, è associato sistematicamente all'alterità di cui il protagonista ha nevrotico timore, in particolare: la «piccola bettola» del paese in cui si trova, i «tre pagliai» che finisce per incendiare e la sala da ballo della villa in cui risiede. Di simile parere è anche Cristina Terrile, *L'«incubo giallo» dei pagliai / Le origini di un'ossessione*, in Id., «*Sono gli altri che mi fanno diventare*», cit., pp. 55-79. Curiosamente, forse per un gioco del caso, la stessa stampa scandalistica di cui ora si tratterà, è chiamata, dall'inglese «yellow journalism», 'stampa gialla'.

²⁸ Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 111.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 112.

il patrimonio del Principe versa in pessime condizioni)»³² che, operando una distorsione della realtà, si individuano le prove a sostegno di esse («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»);³³ tuttavia le ipotesi formulate dai giornali finiscono per confutarsi a vicenda («Sembra veramente che il patrimonio del principe Valentino Kore ascenda ancora a più di un milione. Le condizioni di disordine sono appunto dovute alla eccezionale noncuranza che il Principe aveva del denaro»)³⁴ e risultano in definitiva inconcludenti. Le ipotesi infatti si diffondono con una rapidità che dipende proporzionalmente dal grado di suggestione che sono capaci di suscitare nell'opinione generale e non dal loro grado di veridicità; anche questo aspetto è espresso linguisticamente dall'utilizzo di avverbi e locuzioni ridondanti (il caso suscita «vivissima impressione», «impressione grandissima», «vivo interesse», quindi si diffonde «rapidissimamente»). L'opinione generale, in questo modo, passa incessantemente da un'ipotesi all'altra: dal suicidio all'omicidio, dalla fuga improvvisa alla semplice «burla», fino a mettere in discussione il fatto stesso che il principe si sia mai recato nella villa familiare. Il testo si interrompe senza fornire una soluzione al mistero, lasciando intuire invece come il dibattito delle voci sia continuato estendendosi nel tempo e nello spazio (le tre voci finali riferiscono che la notizia si sta espandendo in Francia, Stati Uniti e Giappone) in un processo di speculazione che tende potenzialmente all'infinito. Palazzeschi, riassumendo, rappresenta quindi in modo mimetico il funzionamento di queste voci, ripetitive e formulari al punto da risultare caricaturali, portandolo alle estreme e comiche conseguenze, in modo da fornire al lettore il distacco necessario a ottenerne una consapevolezza straniata.

Sono di fatto certi i testi ai quali Palazzeschi fa riferimento, dal punto di vista sia stilistico che contenutistico, per la stesura dell'epistolario del Principe,³⁵ ma anche l'utilizzo degli articoli di giornale, pur rimanendo estremamente originale nell'uso che ne fa Palazzeschi, potrebbe avere una fonte di ispirazione diretta: *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello, più nello specifico il capitolo VII, *Cambio treno*, nel quale il protagonista, di ritorno da Montecarlo, legge la notizia del proprio presunto suicidio. La notizia è riportata a blocchi, spezzata dalla narrazione in prima persona che la commenta, dando l'impressione al lettore di leggere l'articolo in modo graduale al pari del protagonista; eliminando artificiosamente gli intermezzi narrativi presenti nel testo originale, la notizia apparirebbe però in questa forma:

³² Ivi, p. 113.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 125.

³⁵ Al di là delle evidenti somiglianze con la «grande famiglia dell'estetismo internazionale fin de siècle» (Gino Tellini, *Palazzeschi*, cit., pp. 86-92), sono individuati come modelli l'opera di Remy de Gourmont e *Bruges la Morte* di Rodenbach, preso in lettura da Palazzeschi il 10 giugno 1907; capitale per approfondire la questione è certamente il saggio di Maria Carla Papini (Maria Carla Papini, *Un gioco di "riflessi": Aldo Palazzeschi e Remy de Gourmont*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1, pp. 116-130, 1997, poi raccolto in Id., *La scrittura e il suo doppio. Studi di letteratura italiana contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2005).

SUICIDIO

Ci telegrafano da Miragno: Jeri, sabato 28, è stato rinvenuto nella gora d'un mulino un cadavere in istato d'avanzata putrefazione. Il molino è sito in un podere detto della Stia, a circa due chilometri dalla nostra città. Accorsa sopra luogo l'autorità giudiziaria con altra gente, il cadavere fu estratto dalla gora per le constatazioni di legge e piantonato. Più tardi esso fu riconosciuto per quello del nostro bibliotecario Mattia Pascal, scomparso da parecchi giorni. Causa del suicidio: dissesti finanziari.³⁶

Oltre allo stile giornalistico che, per ovvie ragioni, accomuna questo articolo ai trafiletti di *:riflessi*, si possono notare numerose somiglianze anche dal punto di vista del lessico e delle locuzioni utilizzate (in Palazzeschi si trovano i corrispettivi: «Giunge dalla Toscana un *telegramma*»,³⁷ «si recherà a momenti il Commissario di Pubblica Sicurezza seguito dalle *autorità*»,³⁸ «La villa rimane *piantonata* fino a nuovo ordine»,³⁹ «S'ignorano completamente le *cause del suicidio* [...] Disperazioni finanziarie? *Disperazioni finanziarie*»⁴⁰ e molti altri) e del contenuto: entrambi riferiscono una sparizione misteriosa, un presunto suicidio, l'azione delle autorità e la supposizione sulle cause finanziarie. Gli elementi accennati nell'articolo pirandelliano vengono sviluppati e arricchiti nel flusso di voci di Palazzeschi. I contatti fra i due romanzi, così come fra le opere dei due autori, in realtà non si fermano a questo dato e andrebbero indagati più a fondo,⁴¹ ma in questa sede è preferibile soffermarsi sull'origine della modalità. Si ha la certezza che Palazzeschi abbia letto *Il fu Mattia Pascal*, dal momento che risulta preso in prestito alla biblioteca del Gabinetto Vieusseux il 10 maggio del 1905,⁴² proprio a ridosso dell'ideazione e stesura di *:riflessi*. È possibile quindi ipotizzare che l'autore, notando il passo riportato, abbia intravisto delle potenzialità espressive latenti nell'utilizzo dell'articolo di giornale e abbia deciso di appropriarsene per deformarlo, estremizzarlo – l'aspetto parodistico e paradossale è sicuramente già presente in Pirandello, ma Palazzeschi, se così fosse, l'avrebbe spinto ben oltre la moderazione – e, soprattutto, moltiplicarlo fino a renderlo struttura e oggetto. La prima delle modalità di rappresentazione risulta essere di natura anti-narrativa (intesa come negazione dei modi narrativi tradizionali ereditati dal romanzo

³⁶ Le parole del testo, rimaneggiato in modo arbitrario eliminando ripetizioni e intermezzi narrativi, sono tratte da Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973, vol. 1, pp. 394-395.

³⁷ Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 111.

³⁸ Ivi, p. 113.

³⁹ Ivi, p. 117.

⁴⁰ Ivi, pp. 113-114.

⁴¹ Entrambi i protagonisti, per esempio, sfogano le proprie frustrazioni su alcuni pagliai; si potrebbe inoltre dire che fra i principali temi affrontati nei due romanzi ci sia il problema della definizione dell'identità fra la percezione individuale e l'opinione dell'alterità; un'analisi puntuale potrebbe forse rintracciare ulteriori contatti. Palazzeschi in una lettera a Vallecchi del 1942, per un «difetto di memoria», scrive: «è un romanzo giallo avanti lettera, ed è avanti lettera pirandelliano, Pirandello non esisteva ancora nel 1907.»; la lettera è riportata in Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit. Sono da segnalare le somiglianze individuabili fra le poetiche dei due autori (come per esempio *Umore* e *Controdolore*, in Willi Hirdt, *Pirandello e Palazzeschi*, in *Palazzeschi europeo*, cit., e Alberto Godioli, *Laughter from Realism to Modernism. Misfits and Humorists in Pirandello, Svevo, Palazzeschi e Gadda*, Londra, Routledge, 2020).

⁴² Oltre a questo, di Pirandello risultano in prestito: *Befte della morte e della vita* (5 maggio 1904) ed *Erma bifronte. Novelle* (21 maggio 1907). Nella biblioteca personale di Palazzeschi si trova anche Angioletti Giovanni Battista, *Luigi Pirandello, narratore e drammaturgo*, Torino, ERI, 1958. Difficilmente la comparsa con tale frequenza di un autore può essere casuale.

ottocentesco) e addirittura anti-letteraria (il ‘collage’ di ritagli di giornale non è certo una forma letteraria, a differenza dell’epistolario della prima parte del romanzo). Se da un lato questo espediente si sposa molto bene con la volontà di sperimentare nuovi strumenti in ambito letterario, tanto da essere un ottimo antecedente dell’avanguardia in senso stretto,⁴³ dall’altro potrebbe rivelare la rudimentalità dei mezzi narrativi di un autore che affronta per la prima volta il romanzo (Palazzeschi fino a quel momento ha pubblicato solo poesia e forse scritto, per prova, qualche abbozzo di teatro). La profonda insoddisfazione stilistica di Palazzeschi per il proprio romanzo è evidente prima e dopo la sua pubblicazione, come si evince rispettivamente dai carteggi con Moretti⁴⁴ e Marinetti;⁴⁵ *:riflessi* si rivela un insuccesso e viene criticato sia in privato che in pubblico per i difetti della sua prosa.⁴⁶ La delusione è tale da spingere l’autore a ripudiare il romanzo per lungo tempo: questo viene infatti ripubblicato solo nel 1943, dopo un faticoso lavoro di restauro stilistico durante il quale Palazzeschi lo definisce ‘zoppicante’ («Quello che zoppica»);⁴⁷ e in seguito nel 1958, edizione nella cui già citata *Premessa* si giustifica la presenza del testo giovanile nonostante la «forma che risente in certo modo il gusto di quel tempo e che non doveva essere poi l’espressione giusta della mia personalità».⁴⁸ Ciò a cui si riferisce l’autore non è solo la patina stantia di tardo-decadentismo che caratterizza il testo, ma anche la giovanile incertezza tecnica, quando non grammaticale e sintattica, che lo rende spesso traballante – e sono questi i due elementi su cui Palazzeschi tenta di agire nelle due riedizioni della maturità. Potrebbe in questo senso non essere casuale la scelta, per entrambe le parti del romanzo, di forme prosastiche che, in una certa misura, richiedono minore sorveglianza: se nella seconda parte si hanno infatti dei brevi trafiletti, sintatticamente elementari e scritti nel registro tipico della stampa scandalistica, nella prima è invece utilizzata la forma epistolare, la quale consente e giustifica, fra le varie forme romanzesche, una maggiore tendenza all’oralità. La modalità di rappresentazione delle voci di *:riflessi* raggiunge ad ogni modo l’effetto stilistico ricercato (straniamento comico), ma rimane in definitiva un esperimento casuale, un *unicum* che non può essere riproposto né tantomeno assunto a mezzo narrativo stabile.

⁴³ Palazzeschi ha a posteriori parlato di «romanzo liberty» per definirne lo stile, in Aldo Palazzeschi, *Premessa*, in Id., *Opere giovanili*, cit. Sono diversi i critici che hanno visto nella seconda parte del romanzo una manifestazione prematura della sperimentazione avanguardistica, per esempio Luciano De Maria, *La nascita dell’avanguardia*, cit., pp. 153-160.

⁴⁴ Moretti prima della pubblicazione scrive all’amico: «Mi dispiace sentire che tu parli con tanta leggerezza della tua opera. [...] Tu dici di inviarmelo perché “non sai che fartene?”», in Marino Moretti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio I (1904-1925)*, cit., pp. 100-101.

⁴⁵ Inviandolo a Marinetti, Palazzeschi lo definisce «l’aborto di un romanzo», in Filippo Tommaso Marinetti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio. Con un’Appendice di altre lettere a Palazzeschi*, Milano, Mondadori, 1978.

⁴⁶ Moretti stesso per primo scrive di «deficienza - come debbo dire? - stilistica», in Marino Moretti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio I (1904-1925)*, cit., p. 133.

⁴⁷ Palazzeschi scrive spesso a Vallecchi, suo editore, per informarlo sull’avanzamento dei lavori della ristampa dei romanzi che confluiranno nel primo volume della sua opera omnia. Le lettere in questione sono riportate in Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit., pp. 1393-1459.

⁴⁸ Aldo Palazzeschi, *Premessa*, in Id., *Opere giovanili*, cit., pp. 2-3.

Nel passaggio fra la prima parte e la seconda di *:riflessi* si può, alla luce di queste considerazioni, individuare il momento in cui avviene il fondamentale ribaltamento di prospettiva nel rapporto individuo-massa: dalla tragica univocità delle lettere si passa alla molteplicità comica dei trafiletti, il focus non è più sull'ossessione dell'individuo nei confronti dell'alterità di massa, ma sull'ossessione della massa per l'individuo. Il cambio di prospettiva determina per la prima volta l'esigenza di una forma adatta a rappresentare tale molteplicità, ed è cercando questa forma che Palazzeschi abbandona la propria poetica tardo-decadente per lanciarsi verso la sperimentazione (proto-)avanguardista. La priorità gerarchica, stando a questo primo stadio, appartiene quindi al rapporto individuo-massa, il quale, modificando la propria natura, determina l'inizio della ricerca palazzeschiana sulle modalità di rappresentazione della massa stessa e, consequenzialmente, impone un cambiamento macro-stilistico.

4.2 Per il secondo stadio si è scelto di analizzare *Il codice di Perelà* (1911)⁴⁹ e il breve racconto *La bomba* (1913).⁵⁰ Il primo testo, attraverso la parabola cristologico-nietzschiana del protagonista, mette in luce il fanatismo e la volubilità delle masse in ambito politico; il secondo è una sorta di *divertissement*, che gioca sulla suggestione per cui un cesto di fichi, nell'allucinazione collettiva di una folla, può facilmente trasformarsi in un ordigno esplosivo. Entrambi i testi sono accomunati da una scrittura ibrida, frutto della fusione organica della forma romanzesca e della forma teatrale: è cioè presente una narrazione in terza persona che si alterna a lunghe sequenze di discorso diretto, nettamente predominanti, che simulano la forma di un copione teatrale. La progressione della storia avviene infatti prevalentemente per scene, cui la narrazione funge pressoché da sostegno. *La bomba* ha una struttura simile ma molto più semplice: il racconto è composto da una serie di scenette comiche, intramezzate da brevi righe di narrazione, che segnalano l'entrata in scena e il movimento all'interno di essa dei personaggi,⁵¹ con l'esclusione del primo – «I primi a vederla furono due pensionati comunali affetti da gotta»,⁵² che tramite l'utilizzo del pronome enclitico fa intendere come il narratore stia ironicamente assumendo il punto di vista dei «due pensionati», inducendo anche il lettore a credere

⁴⁹ La prima idea del romanzo la si fa risalire addirittura al 1908, quando è annunciato come «prossimamente» in *:riflessi*, mentre per la composizione del testo si può considerare attendibile quanto indicato in calce alla prima edizione: «Firenze, 1908-1910»; la seconda edizione arriva nel 1920 per Vallecchi editore; sempre per Vallecchi sono nel 1943 la terza edizione, all'interno della raccolta *Romanzi straordinari* e nel 1954 la quarta, con il cambio di titolo in *Perelà uomo di fumo*; il testo trova finalmente pace nel 1958 con l'edizione per Mondadori all'interno di *Opere giovanili*, dove è riacquisito il titolo originale. Le notizie sulla storia compositiva ed editoriale, così come le citazioni dalla versione originale del 1911, sono tratte da Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit., pp. 137-352, 1461-1522.

⁵⁰ Il racconto è pubblicato per la prima volta sulla rivista «Lacerba» (I, 3) l'1 febbraio 1913 e confluisce nel 1921 nella raccolta *Il re bello*; fra i pochi superstiti al rifiuto dell'autore, il testo viene inserito nell'edizione definitiva di *Tutte le novelle* del 1957. Le notizie sulla storia editoriale, così come le citazioni, sono prese da Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1975, pp. 454-458, 961-974.

⁵¹ Il cesto di fichi si trova infatti al centro della piazza cittadina, intorno al quale gradualmente, con l'arrivo di diversi personaggi, si crea una folla.

⁵² Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, cit., pp. 454-458.

che il cesto contenga una bomba –, tutti gli altri intermezzi narrativi appaiono infatti scarni e simili a didascalie da copione teatrale («Giunse una servuccia che stiracchiava una bambina per il braccio»),⁵³ seppur al passato remoto invece che al tempo presente. *Il codice di Perelà* contiene invece una maggiore complessità di combinazioni fra le due forme: i primi quattro capitoli (*L'utero nero*, *Il thè*, *Dio e Il Ballo*) sono scritti integralmente come macro-sequenze dialogiche, alternando monologhi (sia di Perelà che dei vari personaggi che incontra) a scambi corali di battute; nel primo (*L'utero nero*) sono presenti anche due brevi monologhi interiori di Perelà, sulla guerra e sull'amore, in prima persona; in apertura del quinto (*Visita a Suor Mariannina Fonte. Suor Colomba Mezzarino...*) compare il primo breve spazio narrativo, che però lascia subito il posto alla riproduzione del testo di una lettera, dopo la quale ricomincia il dialogo (che prosegue poi per i due successivi, *Ala e Il Prato dell'Amore*); nell'ottavo (*Iba*) un altro breve spazio narrativo precede il lungo monologo della guida di Perelà attraverso i luoghi del regno, che continua ininterrotto, se non si considerano le fugaci domande dell'uomo di fumo, nei due successivi (*Villa Rosa e Delfo e Dori*, quest'ultimo è chiuso da poche righe di narrazione); l'undicesimo (*La fine d'Alloro*) presenta invece una narrazione all'interno della quale sono inseriti scambi corali di battute, mentre il successivo (*Il Consiglio di Stato*) è di nuovo integralmente dialogico; dodicesimo e tredicesimo (*Perché?* e *L'Indisposizione di Perelà*) sono invece, pur contenendo al loro interno dialoghi, la parte più stabilmente narrativa del romanzo, nella quale, oltre alla descrizione dei fatti, sono riportate, sempre in terza persona, le riflessioni intime di Perelà e i pensieri della massa (quest'ultimo aspetto avrà un importantissimo sviluppo nello stadio successivo); infine, negli ultimi due capitoli (*Il Processo di Perelà e Il Codice di Perelà*), si trovano una prima parte narrativa e una seconda dialogica.⁵⁴ Entrambi i testi analizzati possiedono un alto grado di implicito: dove è assente la narrazione, pressoché ogni informazione (spazio, tempo, azioni, etc.) deve essere infatti dedotta dal lettore, con uno sforzo di ricostruzione attiva di senso, dai dialoghi che ha di fronte; persino le singole battute sono prive di qualsiasi segnalazione che indichi l'identità di chi sta parlando; la narrazione fa appunto da sostegno nei punti del testo in cui l'implicito non è altrimenti sopportabile e il dialogo da solo non è sufficiente a rappresentare la realtà. Per comprendere a fondo tale aspetto è importante chiarire che, quando si parla di 'romanzo-teatro', non si tratta di un banale scambio di denominazione – Palazzeschi non ha scelto di scrivere un copione teatrale e chiamarlo 'romanzo' per semplice provocazione –, né tantomeno di una goffa giustapposizione: la fusione organica delle due forme consiste nello sfruttamento di alcune potenzialità espressive insite nella forma teatrale all'interno della forma romanzesca.⁵⁵ Il teatro è infatti una combinazione di arti diverse che ha

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Si ricorda che, nell'edizione del 1958, ai capitoli elencati si aggiunge anche il brevissimo *Villino Colibrì*, mentre l'ultima pagina de *Il Codice di Perelà* (il capitolo) si separa per diventare autonoma in *Sua Leggerezza Perelà*.

⁵⁵ Saccone, citando a sua volta Cesare Segre, parla di «incastonamento del diegetico nel mimetico» (Antonio Saccone, *Il codice della leggerezza*, cit., pp. 69-120).

vita solo nella dimensione performativa, mentre il copione è solamente il riferimento scritto della sua componente verbale. Il copione teatrale è quindi scritto, ma la sua esecuzione, al pari della sua fruizione da parte del pubblico, avviene, tramite la recitazione, combinata con le altre arti, all'interno della messa in scena. Il romanzo-teatro di Palazzeschi, al contrario, è scritto e rimane testuale, in quanto la sua esecuzione avviene tramite la sola lettura. Perciò, nonostante il romanzo-teatro apparentemente somigli a un copione teatrale, è completamente diverso il modo in cui se ne usufruisce, così come, di conseguenza, l'effetto che esso provoca nel lettore. La differenza più rilevante è che nella rappresentazione teatrale gli impliciti del testo vengono sciolti dalle componenti non testuali, mentre nel *Codice di Perelà* essi permangono alla lettura. Se nel copione l'implicito è un aspetto connaturato alla strumentalità del testo, nel romanzo-teatro diventa scelta stilistica, finalizzata, per quanto concerne la sola rappresentazione delle voci della massa, a mimare la personalizzazione dell'individuo che entra a far parte di una folla. In questo secondo stadio, ogni singola battuta di un dialogo corrisponde infatti alla voce di un individuo: se l'implicito relativo all'identificazione di chi sta parlando può essere sciolto dal lettore quando le battute appartengono a personaggi che agiscono come individui, ciò non può avvenire quando le battute sono espresse da insiemi di personaggi che agiscono come coralità. Le battute di questa specifica tipologia sono le voci della massa. Queste sono appunto indefinibili e procedono in gruppo, come gli individui che, formando una folla, rinunciano alla propria autonomia e non sono più identificabili se non in quanto parte dell'entità collettiva. Nella *Bomba*, intorno al cesto di fichi, si raduna una folla composta da personaggi chiaramente definiti al momento della loro comparsa in scena («due pensionati», «una servuccia», «un ragazzo di macelleria», «un barocciaio, un frate e due ragazze linfatiche»), i quali, entrando nel gruppo, perdono qualsiasi connotazione. Nel *Codice di Perelà* sono numerose le folle: le signore intorno al pozzo e i gentiluomini alla corte del re (*L'utero nero*); le dame della stessa (*Il thè e Il ballo*), che transitano continuamente dalla condizione individuale a quella collettiva, e viceversa; la corte riunita intorno ai resti carbonizzati del vecchio servitore (*La fine d'Alloro*); il pubblico del processo (*Il processo di Perelà*) e il gruppo di persone che sul finale trova la cella vuota (*Il codice di Perelà*). La relazione di continuità fra la prima e la seconda modalità di rappresentazione delle voci della massa si regge sul fatto che le caratteristiche in precedenza attribuite alla speculazione dei trafiletti di :*riflessi* sottendono anche alla formazione dei gruppi di battute corali dei testi del secondo stadio:

- [Perelà] Allora, sotto l'azione del fuoco, io sarei giorno per giorno carbonizzato lentissimamente, trasformato, trasformato nel lungo volgere degli anni, fino a rimanere intatto ma di compatissimo fumo. *Fu questa la più accurata purificazione che il fuoco abbia mai compito sopra la carne?*

- *Purificazione!*

- *Purificazione!*

- *Purificazione!*

- è così, è così.

- Ma sì, sì è così.

- La purificazione!
- [...]
- Tanto à vissuto uomo e tanto gli ci è voluto...
- Per purificarsi.
- Infatti! Trentatré anni di peccato ne vogliono trentatré di penitenza.
- Voi siete, signor Perelà, un uomo purificato, e questo vi renderà ai nostri occhi un essere privilegiato ed eccezionale.⁵⁶

La folla sta cercando di significare l'ambigua natura del protagonista attraverso numerose ipotesi e, fra queste, si impone sull'opinione generale, per il maggiore grado di suggestione che è in grado di provocare, e non per la sua maggiore veridicità, quella che interpreta il fumo come segno di purificazione. Su questa ipotesi, assunta immediatamente a certezza, si sviluppa la convinzione collettiva che Perelà sia il messia cui affidare la stesura di un nuovo codice di leggi per il regno. Il meccanismo di progressione delle ipotesi è quindi il medesimo, cambia però, col variare della forma (articoli di giornale nel primo stadio e dialoghi nel secondo), la lingua utilizzata:⁵⁷ mentre nei trafiletti di *riflessi* per rappresentare le voci della massa essa si adatta alla retorica scandalistica, nei testi del secondo stadio assume le caratteristiche tipiche dell'oralità: sintassi molto semplice, lessico di registro colloquiale (con tendenze al turpiloquio), repliche tipiche dell'oralità e un utilizzo intenso di segni interpuntivi esclamativi per dare enfasi 'gestuale' alle parole. Per indagare sull'origine di tale scrittura ibrida, è importante definire quale sia il rapporto che lega Palazzeschi al teatro. Sin da giovane l'autore è frequentatore del mondo teatrale (anche del teatro di varietà: nel 1902 assiste al caffè concerto "Alhambra"), tanto da decidere di iscriversi, nel 1903, alla Regia Scuola di Recitazione "Tommaso Salvini" di Firenze, diretta da Luigi Rasi. Studia per tre anni e debutta con la compagnia "Talli & Soci" al Teatro Duse di Bologna nel 1906, abbandonando però la carriera teatrale poco dopo. L'esperienza del teatro, seppur breve e fallimentare, rappresenta tuttavia per Palazzeschi il primo importante contatto con il mondo della scrittura e della letteratura in generale.⁵⁸ È inoltre utile tenere in considerazione la 'teatralità' dei testi di Palazzeschi, che negli anni hanno prodotto numerosi adattamenti.⁵⁹ Prima ancora che in prosa, la forma teatrale ha in realtà un'applicazione in poesia: nella raccolta *L'incendiario* (1910)⁶⁰ è infatti frequente l'utilizzo del dialogo, che, pur considerando la divisione in versi e l'aspetto rimico, si configura in modo analogo rispetto a quanto avviene nel *Codice di Perelà*. Liriche

⁵⁶ Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit., pp. 149-150

⁵⁷ Già Saccone individua una continuità fra l'uso del «si dice» impersonale delle precedenti opere e quello del discorso diretto del *Codice di Perelà* (*Ibidem*).

⁵⁸ Per i rapporti biografici e non solo fra Palazzeschi e il teatro: Gino Tellini, *Le muse inquiete dei moderni, Pascoli, Svevo, Palazzeschi e altri*, Roma, Storia e Letteratura, 2006 e Alessandro Tinterri, *L'incendiario a teatro*, in *L'opera di Aldo Palazzeschi, Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 22-24 febbraio 2001*, a cura di Gino Tellini, Firenze, Olschki, 2002.

⁵⁹ Maramai fa un elenco esaustivo di tutti gli spettacoli teatrali nati dall'adattamento di testi palazzeschi; Fernando Maramai, *Palazzeschi drammaturgo e precursore del teatro sintetico*, in «Il Castello di Elsinore», XXV, 66, 2012, pp. 79-102.

⁶⁰ Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002.

come *L'incendiario*, eponima della raccolta, e *La fiera dei morti* in particolare possono essere analogamente definite poesia-teatro.⁶¹ Tenendo conto della lunga lavorazione del *Codice di Perelà* (1908-1910), di fatto contemporanea a quella dell'*Incendiario*, si può ipotizzare che i due esperimenti di fusione, romanzo-teatro e poesia-teatro, siano frutto di una medesima volontà e abbiano viaggiato di pari passo influenzandosi a vicenda. Ci sono inoltre prove di un interesse produttivo in campo strettamente teatrale. Nel luglio del 1910, nel pieno dei lavori sul *Codice di Perelà*, Palazzeschi accenna a Marinetti uno dei propri progetti futuri:

E sto accanitamente mulinando l'opera del nuovo teatro che sconvolga tutto, che non à nulla a che fare dai Greci a noi. Ma siccome questa sarà addirittura insultata bisogna aspettare e metter fuori Perelà nel quale, qualunque cosa si possa dire, sfido l'oste a voler negare l'ingegno.⁶²

Nel marzo dell'anno successivo, la situazione sembra invariata:

Ora sono occupatissimo, debbo dentro primavera-estate finire il mio ultimo definitivo libretto di versi col quale dò addio alla musa spicciola. [...] Se tu mi prometti di non dir nulla con nessuno ti dirò che *si tratta del teatro futurista*. Guarda che ci terrei ad essere il primo a metter fuori un dramma futurista. Per l'originalità non temo rivali. Mi sono ispirato nel teatro Greco e in Shakespeare esclusivamente e mi sono portato nel campo moderno con mezzi strabliantemente nuovi. [...] I *Drammi Futuristi* sono 4 e sono quasi sicuro che non passeranno inosservati, non lo possono assolutamente. Guarda che non ci sono delle pazzie, i mezzi sono nuovi ma perfettamente equilibrati.⁶³

Marinetti risponde: «Parleremo anche di tutti i tuoi progetti, che sono interessantissimi, e di altri nostri, pure rivolti al teatro. La discussione sarà certamente proficua». A giugno Palazzeschi chiede: «E il teatro? C'è nessuno che prepara drammi?».⁶⁴ Il carteggio tace da luglio 1911 (in cui si discute di un incontro fra i due a Firenze) a gennaio 1912, quando Marinetti accenna per l'ultima volta ai *Drammi Futuristi*: «Intanto, mandami il volume di poemi di cui mi parlavi, e quell'altro di piccoli drammi, invece di bruciarli, cosa che farai, spero, soltanto a parole».⁶⁵ Il volume non viene mai pubblicato e non si può sapere con certezza se i testi di cui si parla nel carteggio siano stati effettivamente dati alle fiamme; ipotesi accattivante è che essi abbiano trovato un differente percorso di pubblicazione,

⁶¹ Curi, analizzando dal punto di vista semiotico il processo per cui nelle poesie dell'*Incendiario* si assiste al trasferimento di interesse dal soggetto verso l'alterità esterna ad esso, afferma che: «La straordinaria originalità della poesia di Palazzeschi deriva dunque principalmente da una doppia violazione della norma che presiede alla comunicazione poetica tradizionale, e cioè dalla radicale desublimazione stilistica e dalla drastica riduzione della soggettività a favore dell'alterità. L'organizzazione formale del messaggio poetico palazzeschiano, infatti [...], non è mai il risultato dell'azione linguistica di un emittente che opera in una condizione di separatezza e di solitudine psicologica e già da tale sua condizione è portato a sublimare la propria esperienza come esperienza in qualche modo eccezionale, ma è piuttosto il prodotto dell'interagire dell'emittente del messaggio con i suoi destinatari e/o della sostituzione dell'unico emittente istituzionalmente proprio del messaggio con una pluralità di emittenti. Si tratta pertanto di una poesia almeno tendenzialmente transletteraria, e transletteraria in due sensi: da un lato si apre verso la conversazione orale, da un altro lato verso il teatro» (Fausto Curi, *Perdita d'aureola*, cit., pp. 104-105).

⁶² Filippo Tommaso Marinetti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio. Con un'Appendice di altre lettere a Palazzeschi*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 18-19.

⁶³ Ivi, pp. 39-41.

⁶⁴ Ivi, p. 56.

⁶⁵ Ivi, p. 61.

magari in rivista. Questo potrebbe essere proprio il caso del racconto *La bomba*, uscito su «Lacerba» all'inizio del 1913.⁶⁶ Alla luce del carteggio con Marinetti, Palazzeschi sembra essere il primo a portare all'interno del Futurismo la volontà di rinnovare il teatro e l'utilizzo di quelle forme dialogiche che poi nella teorizzazione del movimento verranno definite 'sintetiche'. È in questo senso importante comprendere come l'attività delle avanguardie storiche non sia mai completamente individuale, ma frutto di un'elaborazione e uno scambio collettivo. Sarebbe ingannevole compiere l'equazione 'futurismo = marinettismo' e considerare gli altri scrittori come semplici e momentanei complementari o discepoli, dal momento che lo stesso Marinetti, come ispirò gli altri membri del movimento, così fu da loro, compreso Palazzeschi, ispirato.⁶⁷ La teatralità delle opere di Palazzeschi, pur distanziandosi fortemente per intenti dagli altri scrittori del movimento,⁶⁸ si inserisce infatti pienamente nella logica teatralizzante di buona parte del Futurismo e dell'avanguardia storica in generale. Il primo manifesto futurista sul teatro, dove compare per la prima volta il concetto di «sintesi», è il *Manifesto dei drammaturghi futuristi*⁶⁹ del 1911, firmato anche da Palazzeschi, quando Marinetti non ha ancora scritto opere teatrali futuriste (*Roi Bombance* e *Poupées électriques* sono precedenti alla fondazione del movimento); è però da notare come anche in *Mafarka il futurista* (1909 in francese, 1910 in italiano), seppur in modi differenti, sia già presente un piccolo esperimento di teatro nel romanzo.⁷⁰ Frutti di un'elaborazione comune, nascono da un incontro fra Palazzeschi e Marinetti a Livorno nell'estate del 1913 i manifesti *Il teatro di varietà* e *Il controdolore*.⁷¹ Dello stesso periodo è l'opuscolo *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*, nel quale Marinetti scrive:

Spirito rivoluzionario e assolutamente futurista in tutte le sue opere, Palazzeschi diede, nel suo *Codice di Perelà*, il primo *romanzo sintetico*,⁷² senza legami né ponti esplicativi, senza quei capitoli grigi pieni di belle zeppe necessarie, nelle quali Flaubert si rammaricava di aver sciupato tanto ingegno. [...] ⁷³

⁶⁶ Di questo avviso è Maramai (Fernando Maramai, *Palazzeschi drammaturgo e precursore del teatro sintetico*, cit., p. 89), che propone questa soluzione per *Tre diversi amici e tre liquidi diversi*, *L'uomo e il serpente*, *L'uomo e lo specchio*, *Una famiglia*, ed altri estratti dalla rubrica *Spazzatura*, tenuta sempre su «Lacerba».

⁶⁷ Sull'intera questione dei rapporti di reciproca influenza fra Palazzeschi e Marinetti/Futurismo, scrive già Fausto Curi, nei termini di un «convergere verso il "teatro" di tutta l'arte futurista», dissacrante e desublimante, che trova la sua prima e «massima realizzazione» nei testi fortemente dialogici dell'*Incendiario* (Curi, *Perdita d'aureola*, cit., pp. 105-120).

⁶⁸ Per Saccone c'è una sostanziale differenza fra la poetica esaltante ed esaltata di un Marinetti e quella di totale negazione nichilista di Palazzeschi, che affidandosi alla plurivocità afferma relativismo e incertezza (Saccone, *Il codice della leggerezza*, cit., pp. 69-120).

⁶⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, in *Manifesti del futurismo*, a cura di Viviana Birolli, Milano, Abscondita, 2008.

⁷⁰ Ci si riferisce ai dialoghi fra Mafarka e Langurama nel capitolo *Gl'ipogei* e fra Gazurmah, Le Brezze Beffarde e Gli Echi in *La nascita di Gazurmah. L'eroe senza sonno*, in Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka il futurista*, Perugia, Francesco Tozzuolo Editore, 2022.

⁷¹ Sempre nei *Manifesti del futurismo*, a cura di Viviana Birolli, Milano, Abscondita, 2008.

⁷² Il concetto, fondamentale per la poetica del movimento fino ai suoi ultimi anni, viene definito in uno scritto teorico relativo al romanzo solo nel 1939, con il manifesto *Il romanzo sintetico*, in Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968.

⁷³ Ivi, pp. 62-65.

La definizione di «sintetico» si riferisce proprio alla forma ibrida del romanzo-teatro, che viene innalzato a capostipite di un nuovo genere. La teorizzazione definitiva del *Teatro sintetico futurista* avviene però solo nel 1915, quando Palazzeschi ha già abbandonato il movimento. Il manifesto è infatti firmato da Marinetti, Corra e Settimelli, i quali omettono fra i precursori proprio Palazzeschi. Questi, nello stesso anno, tiene su «Lacerba» la rubrica *Spazzatura*,⁷⁴ dalla quale non risparmia attacchi diretti e personali ai propri ex-compagni. Con questa rubrica Palazzeschi si propone di pubblicare i «fondi di magazzino» della propria produzione letteraria, fra i quali possono essere rintracciati altri testi, oltre alla *Bomba*, la cui origine è per ipotesi riconducibile ai *Drammi futuristi* mai pubblicati. È quindi possibile che la pubblicazione di simili testi possa essere stata una provocazione in risposta all'esclusione dal novero dei precursori del teatro sintetico. La forma romanzo-teatro, pur con importanti differenze rispetto al *Codice di Perelà*, verrà utilizzata spesso nella narrativa del movimento nei due decenni successivi, producendo anche risultati interessanti, ma Palazzeschi non ne rivendicherà mai la paternità o il primato. Sempre ragionando sulle informazioni dedotte dal carteggio, si possono inoltre elaborare due ulteriori riflessioni sulle fonti dichiarate da Palazzeschi per la realizzazione dei *Drammi*: il «teatro Greco» e «Shakespeare». In primo luogo, il tragico che caratterizza entrambe le fonti può essere servito da materiale per il ribaltamento umoristico di Palazzeschi, che trova il proprio culmine teorico nel *Controdolore* e avrà riverbero – si è già ricordato come il manifesto in questione sia frutto di un'elaborazione comune – sull'intera poetica del movimento futurista. Certamente in Marinetti e più generalmente nel Futurismo era già presente l'aspetto parodistico, ma la tendenza ludica e il «ridere di tutto quello di cui abitualmente si piange»⁷⁵ nasce solo con Palazzeschi. In secondo luogo, la conoscenza diretta del teatro greco da parte dell'autore permette di stabilire un parallelismo fra i gruppi di battute corali palazzeschiani di cui si è ragionato e il coro del teatro greco: entrambi gli elementi, infatti, in quanto rappresentativi di una determinata collettività, si fanno portatori di valori collettivi e si rapportano con l'individualità degli attori principali. Terminata l'analisi di questa seconda modalità di rappresentazione, si può compiere un primo confronto con la modalità precedente (anti-narrativa e anti-letteraria). L'utilizzo dell'ibrido romanzo-teatro è un espediente, al pari dei trafiletti di *riflessi*, di natura anti-narrativa, poiché sostituisce alla narrazione tradizionale la progressione scenica, ma fortemente letteraria, dal momento che utilizza forme, pur rielaborate in modo estremamente innovativo, appartenenti al contesto letterario tradizionale. Il romanzo-teatro, alla prova testuale, si rivela un mezzo molto più solido e maturo: pur sottraendosi nuovamente al confronto diretto con una prosa 'normale', esso è in grado di reggere una narrazione prolungata e complessa, che solo in alcuni brevi tratti necessita di sostenersi su modalità di racconto tradizionali, le quali offrono, al contempo, il vantaggio di creare particolari effetti di contrasto e mescolanza. La

⁷⁴ Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit., pp. 1305-1350.

⁷⁵ Ivi, p. 1224.

seconda modalità di rappresentazione delle voci si dimostra, nello specifico, molto efficace nel riprodurre nello stile le caratteristiche della massa e nel creare l'effetto di straniamento comico. Tuttavia, nonostante il notevole risultato, – spesso oggi ricordato, per quanto riguarda il *Codice*, come il massimo raggiungimento dell'avanguardia storica italiana nell'ambito della prosa narrativa – Palazzeschi si dimostra insoddisfatto della propria creatura. Già dagli ultimi mesi a ridosso della pubblicazione, come testimoniato dai carteggi privati, l'autore lascia intendere come il *Codice di Perelà* sia «un romanzo pieno di idee grandiose», ma percepito da lui stesso come «non bello di stile, né organico in nulla»,⁷⁶ che necessita un «lavoro di lima» nonostante abbia raggiunto l'effetto desiderato «anche a furia di bastonate».⁷⁷ A causa di questa stessa irregolarità – che solo a partire dagli anni Cinquanta verrà rivalutata –,⁷⁸ il romanzo viene accolto freddamente da pubblico e critica, gettando nello sconforto Palazzeschi («Sto già preparando il libro di poesie che verrà fuori in autunno per ravvivare un po' il bel fiascone del romanzo. Non è piaciuto a nessuno! Non avrei mai creduto che il mio *Perelà* avesse così poco potere persuasivo»)⁷⁹. Forse è proprio l'insuccesso del romanzo a spingere l'autore ad abbandonare così repentinamente il progetto dei *Drammi futuristi* (di cui *La bomba* è, come ipotizzato, una sopravvivenza), probabilmente simili nella forma, per evitare un fallimento analogo. A partire dal 1912, Palazzeschi comincia a pubblicare su varie riviste numerose novelle, la maggior parte delle quali confluirà nella raccolta *Il re bello*, ideata già a questa altezza temporale, ma pubblicata solo nel 1921: l'autore considera tali testi come una sorta di laboratorio di potenziamento della propria prosa, da anteporre alla prova di un successivo romanzo («Io dunque lavoro, scrivo delle novelle per prepararmi così a riaffrontare il romanzo dopo aver ottenuto un pubblico e avere ottenuta da me una certa sicurezza di riuscita.»)⁸⁰. Le novelle della raccolta, con l'esclusione dei testi riconducibili ai *Drammi*, presentano infatti una prosa molto più tradizionale, sintomatica di una ricerca formale in direzione opposta rispetto alle sperimentazioni del *Codice di Perelà*. Lo stesso vale per le due successive edizioni del romanzo (1920 e 1943), che modificheranno il testo proprio nel tentativo di 'normalizzarne' lo stile espungendo le caratteristiche spiccatamente orali e dialogiche.

In questo secondo stadio, il rapporto fra individuo e massa rimane invariato rispetto al ribaltamento di prospettiva che era avvenuto nella seconda parte di *:riflessi:*: ad essere beffata dall'individuo è sempre la massa, le cui voci vengono rappresentate in modo efficace tramite i gruppi di battute corali del romanzo-teatro. A non essere soddisfacente, per la personale percezione dell'autore e del pubblico coevo, è però il

⁷⁶ Filippo Tommaso Marinetti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio*, cit., p. 18.

⁷⁷ Ivi, pp. 33-34.

⁷⁸ Il principale fautore di questa inversione è certamente Luigi Baldacci, che, per primo, con i suoi numerosi saggi e articoli (capitale rimane l'intervento del 1956 su «Belfagor», poi raccolto in volume: Luigi Baldacci, *Aldo Palazzeschi*, in Id., *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Ottocento e sul Novecento italiani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, pp. 142-169) ha determinato una rivalutazione storica del 'Palazzeschi avanguardista' rispetto al 'Palazzeschi realista'.

⁷⁹ Filippo Tommaso Marinetti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio*, cit., pp. 47-48.

⁸⁰ Ivi, p. 63.

risultato macro-stilistico: la fredda accoglienza subita dal romanzo, sommata alle insufficienze di cui Palazzeschi per primo sembra accusarlo, portano probabilmente a un abbandono dello sperimentalismo di questa seconda modalità. Fra anni Dieci e Venti, l'autore lavora infatti per costruirsi una prosa più stabile e meno stravagante, che cerchi di superare la tradizione dall'interno senza ricorrere ad espedienti di natura strettamente avanguardista. Se quindi il rapporto individuo-massa rimane stabile, si inverte il rapporto gerarchico vigente fra esigenze macro-stilistiche, questa volta determinanti, e modalità di rappresentazione.

4.3 Per quanto riguarda la circoscrizione del terzo stadio si apre una questione, più complessa, su cui è bene ragionare prima di procedere. Si è scelto di analizzare due capitoli dei *Fratelli Cuccoli* (1948)⁸¹ e il racconto *La signora dal ventaglio* (1951):⁸² come appare evidente dalle date, fra il secondo e il terzo stadio si interpone un lungo periodo di tempo (circa una trentina d'anni) durante il quale vige una sorta di 'silenzio' delle voci della massa. Nel mezzo ci sono la Prima guerra mondiale – trauma sociale e personale, testimoniato in *Due imperi... mancati* (1920) – e la dittatura fascista – raccontata da Palazzeschi nel secondo libro memoriale, *Tre imperi... mancati. Cronaca 1922-1945* (1945) –; ricordando l'attesa del popolo romano per Mussolini, che si deve affacciare, per la prima volta, dal balcone di Piazza Venezia, Palazzeschi infatti scrive:

*Disse taluno che il palazzo era stato di recente acquistato da una società di pompe funebri, e altri da un grande bazar, un bazar di ricordi che a quel modo iniziava la mostra delle proprie mercanzie. Altri, parlando denso quanto generico, e misteriosissimo, che sul piazzale si sarebbe svolto un austero rito, e altri invece una corrida, e che quello era il palco destinato alle autorità; altri infine, che proprio lì si stava preparando una rappresentazione di burattini di eccezionale interesse. E non appena sul parapetto medesimo, alla sinistra dell'osservatore venne depositato un randello di ottimo, sicuro legno, tutti sussultarono in coro aspettando di vedervi apparire Fagiolino, l'amato eroe del popolo bolognese. Roma è una città ricca di voci, e non passa giorno che ciascuno non ne raccolga parecchie. [...] E una voce si levò finalmente, a spazzarle via tutte: a quel balcone si sarebbe affacciato il Duce.*⁸³

e, successivamente, descrivendo l'uomo nuovo fascista:

⁸¹ Palazzeschi comincia a lavorare al romanzo quando *Sorelle Materassi* non è ancora apparso in volume (1934); *I fratelli Cuccoli* sarebbe dovuto essere pubblicato a puntate, come il precedente, sulla rivista «Nuova Antologia»; fra questa data e quella di effettiva pubblicazione (1948, per Vallecchi), si interpongono altri lavori, la guerra e, non per ultimi, contrasti editoriali con la stessa rivista; la seconda edizione è del 1960, nei *Romanzi della maturità*, per Mondadori, a cui seguono le tascabili del 1967 e 1973. Le notizie sulla storia compositiva ed editoriale, così come le citazioni dal testo, sono prese da Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, II, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 7-432, 1383-1458.

⁸² Il racconto è raccolto in *Bestie del 900* del 1951, ma pubblicato lo stesso anno (19 dicembre) sulla rivista «L'Europeo»; confluisce poi, insieme agli altri della raccolta, in *Tutte le novelle* del 1957. Le notizie sulla storia editoriale, così come le citazioni, sono prese da Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, cit., pp. 595-604, 961-974.

⁸³ Tutte le citazioni al testo sono tratte da Aldo Palazzeschi, *Tre imperi... mancati. Cronaca 1922-1945*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2016, p.4.

[Il nuovo cittadino] Doveva essere senza cervello: questa la condizione prima e indispensabile, non c'era più bisogno di pensare, bastava il suo a pensare per tutti e ce n'era di troppo, un cervellone grosso grosso per l'intera famiglia.

A tale annunzio parve la folla enorme subire un sollevamento tutta insieme, quasi che un meccanismo nascosto avesse sollevato il pavimento della piazza in maniera visibile: senz'occhi, senza bocca e senza orecchi, tutte le valvole chiuse, se non quando si trovava davanti a lui, nel qual caso soltanto doveva aprirle tutte e tenerle spalancate.⁸⁴

Il silenzio delle voci della massa è, per Palazzeschi, conseguenza diretta del regime mussoliniano: le opere ideate e scritte durante il periodo fascista presentano infatti un notevole ridimensionamento del ruolo dell'alterità rispetto all'individuo nella rappresentazione autoriale. Nelle *Sorelle Materassi* (1934), il capolavoro di questo periodo, non sono presenti vere e proprie voci, ma solo sguardi curiosi e sussurri del vicinato di Coverciano che osserva le azioni delle due anziane ricamatrici. Nei racconti del *Palio dei buffi* (1937) la figura più ricorrente è probabilmente quella del 'misanthropo'⁸⁵ che si nega ogni tipo di rapporto con l'alterità. Lo stesso autore, per via delle vicende personali che lo colpiscono, vive questi anni in modo solitario. Sempre all'interno dei *Tre imperi*, Palazzeschi fa riprendere la parola alla massa solo dopo la destituzione del dittatore; essa si chiede che fine abbia fatto Mussolini e, una volta accertate le modalità della sua morte, rivolge la propria attenzione all'altro dittatore, di cui invece la misteriosa scomparsa lascia ampio spazio alla fantasia popolare.⁸⁶ Il pluralismo delle voci, al termine della guerra, ricompare quindi con la stessa vivacità del passato, trovando due esemplari rappresentazioni nelle opere che si è scelto di analizzare: *La signora dal ventaglio* è il racconto di un babbuino che, per una serie di fraintendimenti, mette in ridicolo i meccanismi di funzionamento della moda; *Fratelli Cuccoli* è invece un romanzo complesso, contenente diverse linee tematiche, una delle quali è certamente l'uscita dei quattro fratelli protagonisti dal nucleo familiare e la loro entrata in società; il percorso di crescita dei personaggi è segnato da due fondamentali momenti-luoghi, a cui sono dedicati specifici capitoli, in cui i fratelli si rapportano all'alterità di massa: il ballo (*Ballo a Villa Letizia*) e il processo (*Il processo Cuccoli*), cui, come già accennato, la massa è particolarmente legata nell'opera dell'autore. La rappresentazione delle voci, nei due testi scelti per l'analisi, non è strutturale: la narrazione appunto non dipende da essa, ma si limita a

⁸⁴ Ivi, pp. 7-8.

⁸⁵ Nelle *Note ai testi* (in Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, cit., p. 973) De Maria riferisce di «Un tipo particolare di "buffo"», ricorrente, che è quello del «celibe incallito, misantropo, pessimista e avaro, che vive di solito con una donna di servizio»; i numerosi testi che possiedono questo tipo di buffo come protagonista si configurano quasi come variazioni sul tema.

⁸⁶ «E il Führer? / Il Führer ancora poche ore... e sparisce. / "Come?" / "Dove?" / "Perché?" / Di lui non si sa più niente, non si ritrova, nemmeno una falange, nemmeno un'unghia, nemmeno un pelo del ciuffo ammalatore, nemmeno la puzza del Führer. La puzza c'è ma è tutta sparsa nell'etere. Il Führer sparisce. / "È volato in aeroplano." / "È scappato in sommergibile." / "È andato nel Giappone." / "È in Africa con l'impermeabile." / "È in Argentina con la governante." / "È in Spagna vestito da donna, in costume da gitana, e balla accompagnandosi con le nacchere; chi lo riconosce?" / "È sempre in Germania, ma i plastici della bellezza gli hanno cambiato il viso." / "Lo hanno preso gl'inglesi per mandarlo alle bagnature. Loro fanno sempre così." / "Lo hanno preso gli americani per farlo vedere." / "Lo hanno preso i russi, e potete andar sicuri che non si rivede più." / Si pensa subito alle cose complesse, impossibili e assurde, la cosa semplice è sempre l'ultima a venire in mente», in Aldo Palazzeschi, *Tre imperi... mancati. Cronaca 1922-1945*, cit., p. 195.

contenerla, in modo organico, in singole scene. Entrambi si collocano all'interno del periodo 'realista' dell'autore, inaugurato da *Stampe dell'Ottocento* (1932) e concluso da *Roma* (1953), il quale impone appunto alle voci della massa una modalità di rappresentazione meno egemonica rispetto alla seconda. La massa è descritta in modo lineare da un narratore esterno che la scompone in gruppi dotati di un'opinione e che ne riporta pensieri e comportamenti. Ogni gruppo è una voce della massa. Tali gruppi vengono indicati tramite pronomi indefiniti («molti» – «altri»), locuzioni con la medesima funzione («le prime» – «la parte avversa») oppure categorizzazioni generiche («i vecchi e gli uomini di media età» – «gli uomini giovani»); l'indefinito serve, ancora una volta, a rappresentare la spersonalizzazione dell'individuo all'interno della massa; la fonte stessa delle notizie che vengono diffuse è spesso vaga («taluno», «vi fu chi», «fu vista», «era stata vista»). Nella maggior parte dei casi – come suggerisce anche la natura oppositiva delle espressioni utilizzate per indicarli – la massa è divisa in modo binario in gruppi opposti l'uno all'altro. Questo aspetto della rappresentazione palazzeschiana della massa mima quindi, oltre alla spersonalizzazione, il fenomeno psico-sociale della polarizzazione di gruppo. I gruppi si alternano in una progressione dialettica, una sorta di flusso di coscienza collettivo, che determina il comportamento della massa. La libera rappresentazione dei pensieri, così come si presentano nella mente prima di essere razionalmente organizzati, viene applicata non al singolo individuo ma alla massa: al monologo interiore si sostituisce appunto il dialogo fra le unità che compongono la stessa. Ancora una volta, rispetto alle modalità precedenti, il meccanismo che sottende al processo di creazione delle voci, come evidente nella *Signora dal ventaglio*, è sempre il medesimo:

Un ortolano che si recava al mercato dell'Urbe per la vendita dei suoi prodotti, riferì di aver visto [...] una signora seduta presso la tomba di Nerone che si faceva vento con un grande ventaglio rosso. [...] egli poté vedere con chiarezza: prima la sua faccia perfettamente nera, quindi il deretano rosso acceso quasi quanto il ventaglio.

Comunque stessero le cose, si trattava senza dubbio d'una straniera, una straniera che voleva conservare l'incognito, venuta a Roma in viaggio istruttivo, di piacere, di curiosità.

Taluno che con aria misteriosissima si vantava d'essere bene informato, dava per certo trattarsi di una principessa africana venuta a Roma per visitare la tomba di Nerone [...].⁸⁷

Fra le ipotesi di identificazione si impone quindi per grado di suggestione e non di veridicità, dal momento che la signora si rivela infine essere una scimmia, quella che interpreta la figura misteriosa come una principessa africana. Le donne della città, partendo da questa ipotesi assunta a certezza e interrogandosi sulle sue intenzioni, si polarizzano fra chi vuole che la principessa sia giustiziata e chi invece la eleva a modello di femminilità. In conseguenza dell'imposizione dell'opinione del secondo gruppo, con l'aiuto della stampa di settore, la principessa africana impone la moda del ventaglio rosso su tutte le donne di Roma. Nel primo dei capitoli analizzati dai

⁸⁷ Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, cit., p. 596.

Fratelli Cuccoli, ovvero *Ballo a Villa Letizia*, molto spazio viene dato ai dialoghi fra i singoli personaggi e alle descrizioni esterne del narratore della folla danzante; le scene dedicate alle voci della massa sono brevi e, seppur private di qualsiasi ambizione teatrale e ridotte a brevi dialoghi perfettamente inseriti nella prosa, si possono ascrivere ancora alla seconda modalità.⁸⁸ Nel capitolo *Il processo Cuccoli* è invece utilizzata la terza modalità: la divisione della massa in gruppi polarizzati è utilizzata per riprodurre differenze generazionali («i vecchi e gli uomini di media età»), a loro volta polarizzati in due sotto-gruppi, e «gli uomini giovani») e di classe sociale («le più illustri» e le semplici borghesi); presenti ma esclusi dal dibattito sono «le donne» e «gli uomini del popolo». Sia nella *Signora dal ventaglio* che nei due capitoli dei *Fratelli Cuccoli*, il narratore, oltre a descrivere la massa attraverso le sue voci, ne commenta il comportamento:

Alle sette del mattino i telefoni della città entrarono in lizza per un intreccio d'appuntamenti, informazioni e notizie. E già alle sette una folla enorme si stringeva davanti alla Corte d'Assise nell'attesa che se ne aprisse il portone, il quale venne aperto soltanto a un quarto alle nove, quando la folla iniziò il sempre deprecato e mai fuggito *pigiapigia*, la cui intensità stabilisce l'importanza di un avvenimento in modo empirico ma infallibile. E si dice che gli uomini amano la comodità. Se questo è indice di sicura importanza, possiamo dichiarare senz'altro quella strepitosa del nostro avvenimento, giacché il famoso *pigiapigia* fu orribile, un grado di più e sarebbe divenuto micidiale. I soliti gridi laceranti di femmine, con pallori e deliqui, i conforti più che prossimi; i soliti alterchi dei maschi che, per fortuna, eran legati l'uno all'altro, egregiamente, per dare sfogo a umori prepotenti. Pareva che ognuno, sbuzzando dall'ammasso, si sarebbe sovrapposto al vicino.

Chi restando al largo osservi serenamente un tale spettacolo deve concludere, nella massima buona fede, non trattarsi che di una prova materiale per misurare la carne umana nella sua attrazione ed elasticità.⁸⁹

Le parole del narratore, ironicamente a metà fra il resoconto giornalistico e le osservazioni di un sociologo, forniscono al testo una particolare patina linguistica, che risponde in modo adeguato al desiderio di mimesi e straniamento ricercati da Palazzeschi. L'effetto è raggiunto, pur mantenendo una facile comprensione del testo, dal momento che tutte le informazioni sono riportate in modo esplicito, e richiedendo al lettore, in virtù di una prosa regolare, un minore sforzo di costruzione di senso rispetto alle sperimentazioni avanguardiste.

La modalità appena descritta è frutto di un'evoluzione interna alla scrittura palazzeschiana ed è attestata per la prima volta nel *Codice di Perelà*, dove, nei capitoli in cui predomina la prosa (*La fine di Alloro*, *Perché?* e *L'Indisposizione di Perelà*), alcune voci della massa sono riprodotte in questo modo:

Egli si dileguava, partiva per non ritornare mai più, tutto sarebbe stato salvo senza ricorrere a violenze. Ma *c'erano quelli che volevano spiegazioni*, volevano far giustizia, egli in certo modo la passava troppo liscia a questa maniera. Questo bravo signorino se la cavava a buon mercato, troppo a buon mercato. Bisognava

⁸⁸ Per esempio: «- Una signora col diadema. - Stefania era la sola che portava il diadema. / - Sarà una donna di teatro. / - È un'attrice. / - È una cantante. / - È una diva del cinematografo. / - È una principessa russa. Loro il diadema lo portano anche in cucina. / - Sono falsi! / - Sono falsi! - Si sparsero questi primi apprezzamenti ovunque», in Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, II, cit., p. 219.

⁸⁹ Ivi, p. 315.

trattenerlo e punirlo. Chi sa che da lontano non potesse nuocere al paese ugualmente. Dove andava? A fare vittime altrove certamente. A seminare fumo in altre contrade. A burlarsi di altri uomini. Bisognava fargli subire un processo e dargli la pena che si meritava, così e non altrimenti si doveva fare. Ora era libero e si rideva un'ultima volta dei beati minchioni che aveva tanto bene saputo corbellare fino dal primo giorno che comparve.

Dall'altra parte si diceva invece che era meglio se ne andasse da sé quieto quieto, egli non avrebbe potuto nuocere più a nessuno dacché tutti erano in guardia contro di lui, invece a mettersi in guerra chi sa come poteva andare a finire. Che bestia era mai quella? Da dove era venuto? Non si sapeva con chi si aveva a che fare, era un miracolo del cielo che se ne erano liberati così alla lesta. In fondo questo andarsene pacificamente dimostrava che se anche Perelà era un diavolo, era un buon diavolo, di quelli che nuociono con una certa discrezione.⁹⁰

Si ritrovano già l'utilizzo degli indefiniti e la polarizzazione di gruppo interna alla massa, così come, in altri punti, i commenti del narratore. In forma simile sono rappresentate alcune delle voci, sopra citate, dei *Tre imperi*, affiancate però da altre voci che invece mantengono ancora la seconda modalità; questa situazione intermedia, che si presenta successivamente anche nei *Fratelli Cuccoli*, fa comprendere come la transizione da uno stadio all'altro sia graduale e la loro netta divisione sia principalmente funzionale all'analisi. L'indefinito che indica i gruppi di cui si compone la massa inoltre riprende l'ambiguità dei trafiletti di *:riflessi*, che era resa tramite simili espedienti linguistici. La terza modalità affonda le sue radici nel tempo, ma emerge e si afferma come mezzo privilegiato di rappresentazione delle voci solo quando Palazzeschi, scegliendo di abbandonare la sperimentality avanguardista per dirigersi gradualmente verso una prosa più solida e di tipo tradizionale, ha necessità di utilizzare per le voci una forma che si adatti ad essa. Ai motivi prettamente letterari si possono aggiungere anche il desiderio di distacco dagli scrittori con cui aveva collaborato in precedenza, i quali avevano favorito prima la guerra e dopo il fascismo, e il fatto che le sue opere realiste riscuotano un successo di pubblico e critica di gran lunga maggiore – *Sorelle Materassi* è un *best-seller* internazionale, che gli permette di affermarsi definitivamente come scrittore –, spingendolo a proseguire su questa strada. Il recupero della tradizione realista nella scrittura va inoltre di pari passo con le letture che l'autore compie nei due decenni fra le guerre: la biblioteca di Palazzeschi, infatti, si arricchisce in questo lasso di tempo di molti dei maggiori scrittori dell'Ottocento realista,⁹¹ che fungono da modello di buona scrittura ed escludono qualsiasi stravaganza; l'interesse per tale tipo di scrittura è anche confermato dalla sua opera di traduttore.⁹²

La terza modalità, a differenza della seconda (letteraria e anti-narrativa), è sia letteraria che narrativa, e si inserisce, pur comportando elementi di novità, completamente all'interno della tradizione. Ogni sperimentalismo avanguardista, pur

⁹⁰ Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 300.

⁹¹ Per citare i più numericamente presenti: Balzac, Čekov, Daudet, Dostoevskij, Flaubert, Stendhal, Tolstoj e Turgenev, oltre agli italiani De Roberto, Manzoni, Nievo e Verga. Le opere di questi autori ritrovate nella biblioteca di Palazzeschi sono in edizioni stampate fra anni Venti e Trenta, quindi acquistate (e, per ipotesi, lette) non prima di questo periodo.

⁹² Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, Milano, Mondadori, 1931 e Stendhal, *Rosso e nero*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012 (del 1944, ma rimasto inedito fino al 2012).

restando Palazzeschi volontariamente lontano dalla «bella pagina» della prosa d'arte e mantenendo il proprio stile «illetterato», è eliminato in favore della normalizzazione linguistica e sintattica. La prosa raggiunta è un mezzo ovviamente replicabile e atto a sostenere una narrazione complessa e prolungata, ma il modo in cui vengono rappresentate le voci è, per quanto riguarda l'obiettivo di riprodurre le caratteristiche della massa nello stile, efficace solo in parte. D'altro canto, la prosa permette, non essendo costretta all'espressione verbale diretta come invece è la seconda modalità, una descrizione maggiormente approfondita dei pensieri e dei comportamenti della massa. La ricerca di Palazzeschi, a questo punto, mira a trovare una nuova prosa di compromesso, che, pur conservandone i pregi, superi i limiti espressivi della prosa tradizionale.

Nel terzo stadio, il rapporto fra individuo e alterità di massa si ritrova invariato, nonostante si interponga il periodo di silenzio delle voci durante il quale il ruolo del secondo elemento si riduce notevolmente. La terza modalità, il cui sviluppo dà i suoi frutti nel secondo dopoguerra, non rappresenta, così come si potrebbe pensare, un momento di contrazione rispetto allo slancio espressivo dell'avanguardia: Palazzeschi consolida in questo periodo il proprio stile narrativo e acquisisce una maggiore sicurezza, derivata dalla soddisfazione sia personale che di critica e pubblico per le proprie opere 'realiste'. I requisiti macro-stilistici sono quindi raggiunti, ma, al contrario, è la modalità di rappresentazione delle voci della massa, contratta e delimitata a poche scene, a non essere sentita come adeguata a riprodurre stilisticamente la vivacità della massa. Dopo aver lungamente lavorato per rendere sicura la propria scrittura narrativa, Palazzeschi è spinto perciò a cercare, proprio in virtù dei propri raggiungimenti, un nuovo superamento della prosa tradizionale. Se quindi il rapporto individuo-massa rimane relativamente stabile, torna ad essere in posizione gerarchicamente superiore, rispetto alle esigenze macro-stilistiche, la ricerca di una modalità di rappresentazione delle voci adeguata.

4.4 I testi selezionati per l'analisi del quarto e ultimo stadio sono tre: il racconto *L'uomo del campanello* (1966)⁹³ e i romanzi *Il Doge* (1967)⁹⁴ e *Stefanino* (1969).⁹⁵ Il primo descrive il modo in cui il semplice gesto non-conforme di un individuo sia in grado di polarizzare l'opinione della massa cittadina che lo processa; il secondo affronta il tema del turismo di massa all'interno della città di Venezia; il terzo mostra l'ossessione della massa per la singolare conformazione fisica del protagonista, la quale viene trasformata in pretesto per una rivolta politica. Anche nel quarto stadio, come nel terzo, la massa è divisa in gruppi di cui il narratore espone pensieri e comportamenti. Tali gruppi, così come le fonti delle notizie che si diffondono, sono sempre indicati in modo indefinito-generico e oppositivo («i più» – «altri», «taluno»

⁹³ Pubblicato all'interno della raccolta *Il buffo integrale* (1966). Le notizie sulla storia editoriale, così come le citazioni, sono prese da Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, cit., pp. 812-818, 961-974.

⁹⁴ Le notizie sulla storia compositiva ed editoriale, così come le citazioni, sono prese da Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, II, cit., pp. 667-809, 1539-1580.

⁹⁵ Ivi, pp. 811-958, 1581-1628.

– «talaltro», «assertori oltranzisti della sua innocenza» – «gli assertori della sua colpevolezza», «i pessimisti» – «gli ottimisti», «gli uomini» – «le donne», «materialisti» – «coloro che mettono al primo posto [...] la forza dello spirito e i valori della vita ideale») col fine di riprodurre stilisticamente la spersonalizzazione e la polarizzazione all'interno delle masse. Nell'*Uomo del campanello* la massa si divide fra chi sostiene la libertà del protagonista e chi invece lo accusa di minare l'ordine pubblico; nel *Doge* sono presenti due folle, i veneziani e i turisti: i primi cercano di dare un significato alle mancate apparizioni del doge annunciate dagli altoparlanti, mentre i secondi si interrogano sul fascino della città e dei suoi abitanti; in *Stefanino* la cittadinanza, opposta all'autorità costituita che la governa, cerca di svelare e interpretare ciò che essa, reticente, cerca di nasconderle riguardo a Stefanino. Se la quarta modalità di rappresentazione delle voci rimane, per quanto riguarda le caratteristiche dei gruppi, molto simile alla terza, essa torna ad essere, come già nella seconda, oggetto e struttura stessa dell'opera, poiché da essa, in buona parte, dipende il progredire della narrazione. I due romanzi hanno infatti come tema esplicitamente dichiarato la «folla»:

Ecco, il germe del libro mi pare proprio lì: che Stefanino è diverso da tutti. E tutti sono la folla, la massa che già da tempo faccio protagonista dei miei libretti. Prenda *Il Doge* per esempio e anche *Perelà*. Così ho fatto un romanzo di folla, senza personaggio, perché la massa non è amorfa, la massa insegna molte cose e bisogna darle considerazione. Nel libro ci sono un mucchio di “espressioni di massa”, che vogliono scoprire in questo affascinante conglomerato i singoli individui. Quando uno parla, secondo me, parla in nome degli altri [...].⁹⁶

Ogni dubbio sulla consapevolezza autoriale della centralità del tema della massa all'interno dei propri testi – di quelli analizzati in questo paragrafo così come retrospettivamente di quelli appartenenti agli stadi che precedono –, viene risolto alla luce di queste parole. Se la massa è perciò il tema principale, assumono un maggiore rilievo anche i commenti del narratore su di essa, che si interpongono alle voci e si sviluppano ora notevolmente sia in profondità che in lunghezza; per esempio nel *Doge*:

Il contegno delle masse assume sempre questo movimento a ondate come si manifesta nelle acque del mare che per l'azione volubilissima dei venti vengono in un senso o nell'altro trasportate; e gli studiosi più agguerriti in fatto di vita sociale, come del resto gli storici sulle vicende del mondo conosciuto e conoscibile informati capillarmente, ed in modo del tutto particolare su questo genere di imprese che assumono un carattere di elasticità facilmente riscontrabile oltre che al massimo livello preoccupante, si mantengono di una cautela indescrivibile nel loro esame; e non di rado dimostrano vera e propria perplessità nel modo stesso di giudicarle, e una volta con tanta pena formulato il giudizio al momento di esprimerlo ci pensano duecento volte. Mentre noi ci domandiamo: si possono tollerare comportamenti di questa specie?⁹⁷

⁹⁶ Intervista, in occasione della pubblicazione di *Stefanino*, a Pierfrancesco Listri su «L'Espresso», in Aldo Palazzeschi, *Ritratti nel tempo. Interviste [1934-1974]*, cit., pp. 294-301.

⁹⁷ Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, II, cit., p. 735.

Anche i riferimenti parodistici agli «studiosi più agguerriti in fatto di vita sociale»⁹⁸ si fanno più espliciti e in una certa misura più tecnici e costanti, dando legittimazione all'interpretazione cronachistico-sociologica dello stile di cui si è scritto nel paragrafo precedente. *L'uomo del campanello*, scritto prima dei romanzi e ancora molto simile nella forma alla *Signora dal ventaglio*, si configura come un testo intermedio fra terzo e quarto stadio, ma fa già intravedere lo sviluppo che le voci della massa avranno nei testi successivi, e in particolare nel *Doge*, che rappresenta invece il culmine stilistico della quarta modalità. In quest'opera, infatti, agli aspetti già descritti, si somma la cosiddetta «antigrammatica»: ⁹⁹ la prosa è caratterizzata da periodi lunghi fuori misura – nei casi estremi superano la pagina –, ricchi di anacoluti e incisi, precisazioni e divagazioni ridondanti, che si diramano e dilungano ben oltre la frase principale. Il flusso di coscienza collettivo abbandona quindi la sintassi regolare per abbracciare il caos:

I pessimisti, che col loro spirito di avanguardia rappresentano in questi casi la falange più agguerrita e operante, e che soltanto un giorno prima avevano dato per cosa certa non essersi affacciato il Doge dovendo annunciare una iattura di tale enormità come a nessun popolo e in nessun tempo era accaduta eguale, e per la quale all'ultimo momento non gli era bastato il cuore, e a noi rimane agevole poterne misurare l'entità se era venuto meno il coraggio a un cuore di quella proporzione, unico possiamo assicurare; una cosa così orrenda come all'umanità non ne era capitata un'altra dal diluvio universale, giacché questa volta si sarebbe trattato del giorno del giudizio sicuramente, e forse qualche cosa di peggio per cento volte, tanto che molti incominciarono a guardarsi dentro rimescolandosi spaventatissimi di sé medesimi e del proprio modo di procedere, di fare e di sentire; terrorizzati per tutto quello che avevano fatto e che veramente non avrebbero dovuto fare; era la prima volta che capitava un caso simile, precipitandoli in tale stato di orgasmo e di paure, di disperazione, che prima di muovere un dito ci avrebbero pensato cinquanta volte; e mentre fino allora s'erano espressi giustificando il contegno del Doge e il suo inqualificabile indugio in un senso del tutto umano e timoroso, ragionevolmente sentimentale, proclamavano alto e netto, bene o male che fosse e qualunque potesse essere il contenuto delle parole, che doveva affacciarsi risolutamente, esprimersi a parlare, doveva dichiarare fino in fondo la verità a chi di ragione; senza veli, senza preamboli, senza metafore né sottigliezze, senza cercare di nascondere con l'eloquenza l'enormità del proprio dire, giacché oramai ci voleva poco a rendersi conto che in ogni modo si trattava di una cosa spaventevole, e soprattutto senza bilanciarne la portata con fallaci speranze e irrealizzabili promesse, come s'usa nei casi di questo genere: e si dichiaravano pronti ad assumere col massimo slancio e con virile coraggio posizione.¹⁰⁰

Il caos della sintassi è utilizzato per rappresentare stilisticamente la natura caotica della psicologia della massa. Dal punto di vista della lettura, il testo è sicuramente più ostico e richiede un maggiore sforzo attivo per inseguire il senso attraverso le torsioni linguistiche elaborate da Palazzeschi. Lo stile vuole farsi sentire in modo più deciso proprio per rimarcare la centralità della massa e porre l'attenzione del lettore su di essa e sulle sue caratteristiche. Nel *Doge* le voci della massa, unite ai commenti del

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Così la definisce Montale sul «Corriere della Sera»: «Dir che mai Palazzeschi s'era infischiato a tal segno della *consecutio temporum* e delle subordinate e coordinate è dir poco. Bisogna pensare a un'antigrammatica del pensiero in atto, a un poliedrico pensiero sempre in via di formazione. Se ben si volesse ricordare il solito *cliché* del monologo interiore bisognerebbe aggiungere che il monologante non è un uomo e nemmeno l'autore del libro ma il conglomerato, il torrione di infiniti verbiages raccattati da ogni parte», *ivi*, pp. 1572-1573.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 693-694.

narratore, costituiscono la maggior parte del romanzo, lasciando all'azione narrata uno spazio relativamente marginale, quasi che questa svolgesse la funzione di pretesto alla rappresentazione delle voci stesse. La trama è infatti minimale, mentre ad essere sviluppata maggiormente è proprio la psicologia interna alla massa. In *Stefanino* l'antigrammatica è meno presente e la rappresentazione delle voci, pur rimanendo protagonista, si ricolloca all'interno di una trama più complessa. La continuità fra la quarta e le precedenti modalità è di fatto ovvia, dal momento che essa deriva direttamente dalla terza, e il meccanismo sotteso alla creazione delle voci della massa non solo è il medesimo, ma è portato alla sua massima espressione. *Il Doge* è, nello specifico, interamente costruito sul meccanismo per cui ipotesi infondate, per il loro grado di suggestione e non di veridicità, vengono assunte a verità finalizzate all'elaborazione di ulteriori ipotesi, sulla base delle quali la massa decide di comportarsi in certo modo, fino a che il dibattito non porta a un'altra ipotesi dominante sull'opinione generale, la quale, a sua volta, determina un altro comportamento; emblematica è la voce secondo cui, dopo due giorni di mancate apparizioni, «alle dodici precise il Doge si sarebbe affacciato alla Loggia del Palazzo per annunciare aperta ufficialmente la rivoluzione»:¹⁰¹ i veneziani, gettati nel panico, cercano di comprendere in che termini la rivoluzione avrà luogo e decidono di barricarsi in casa lasciando la città deserta; nessuno si presenta quindi all'appuntamento e sa realmente se il Doge si sia o meno affacciato, motivo per cui seguono ulteriori teorie a riguardo, fino all'emergere di una nuova voce secondo cui, accantonando i propri progetti rivoluzionari, «il Doge era apparso seguito da due signore»:¹⁰² le ipotesi sull'identità della seconda signora – la prima è la Dogaressa – portano alla convinzione che il Doge abbia reso ufficiale la bigamia. Nel resto del romanzo, così come negli altri due testi analizzati si ripropone sempre lo stesso meccanismo.

Il ritorno a un tipo di scrittura sperimentale, che mette nuovamente in discussione le regole della prosa tradizionale, è spesso imputato, nelle opere della vecchiaia, al clima di neo-avanguardia in cui esse si collocano: i nuovi avanguardisti considerano Palazzeschi un padre e ne riscoprono la produzione più sperimentale; una simpatia, quella con la neo-avanguardia, sicuramente reciproca.¹⁰³ L'autore, che fino a pochi anni prima li aveva definiti «scherzi di gioventù»,¹⁰⁴ rivaluta i propri scritti giovanili e decide di riproporne lo spirito surreale e irriverente. L'ultimo Palazzeschi non è tuttavia una banale replicazione dell'esperienza giovanile, né tantomeno una piatta omologazione ai dettami dei contemporanei, ma un'evoluzione autonoma e originale.

¹⁰¹ Ivi, p. 726.

¹⁰² Ivi, p. 743.

¹⁰³ Ne sono una prova il rapporto con Edoardo Sanguineti e le collaborazioni di Palazzeschi a «Il Verri» di Luciano Anceschi.

¹⁰⁴ L'espressione è ripresa da Aldo Palazzeschi, *Scherzi di gioventù*, Napoli, Ricciardi, 1956, dove sono raccolti i manifesti giovanili dell'autore preceduti dalla sezione intitolata *Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi*; l'intero volume è poi riprodotto in appendice a Aldo Palazzeschi, *Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958.

Il neo-superamento della forma tradizionale in Palazzeschi avviene, per la seconda volta, come conseguenza della rappresentazione delle voci e della molteplicità di cui esse si fanno portatrici: differentemente da quanto elaborato nelle opere giovanili, questo superamento non avviene tramite l'ibridazione di generi (*Il codice di Perelà*) o l'inserimento di elementi extra-letterari all'interno del testo (*:riflessi*), ma attraverso la deformazione della stessa prosa tradizionale. Il flusso di coscienza collettivo, unito all'antigrammatica che lo spinge alle sue estreme conseguenze – questo il compromesso finale cui giunge Palazzeschi nei suoi ultimi anni –, infrange la norma linguistica per una precisa scelta espressiva e con un ampio progetto stilistico alle spalle.

Anche all'interno di quest'ultimo stadio il rapporto fra individuo e alterità di massa continua a rimanere invariato, mentre la ricerca di una modalità di rappresentazione delle voci della massa adeguata torna ad essere dominante fino a determinare un nuovo e ultimo cambiamento macro-stilistico. Analizzando, in conclusione, lo sviluppo dell'opera di Palazzeschi alla luce dei rapporti gerarchici che si è cercato di definire, si può notare come la natura dell'opposizione strutturale fra individuo e alterità di massa sia, tutto sommato – pur con una decisa flessione nel periodo fra le due guerre –, una costante. In virtù di ciò, si sviluppa quindi una dialettica fra modalità di rappresentazione delle voci della massa e caratteristiche macro-stilistiche, che si alternano nella ricerca formale palazzeschiana, fino a trovare una sintesi di compromesso nelle opere dello stadio finale. La rappresentazione delle voci si rivela essere, in definitiva, uno degli elementi motori della tensione stilistica di Palazzeschi.