



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Filologia e
letteratura italiana
LM-14

Tesi di Laurea

**«Quando la
parola si fa
fumo»**

**Forme e strutture di
Aldo Palazzeschi**

Relatore

Prof. Alessio Cotugno

Correlatore

Prof. Mimmo Cangiano

Correlatore

Prof. Tiziano Zanato

Laureando

Beatrice Simion
Matricola 974531

Anno Accademico

2022 / 2023

Indice

Introduzione.....	3
1. Palazzeschi e la lingua poetica novecentesca	10
1.1 La “caccia alla parola”: il divario lingua-comunicazione	13
1.2 «Maestri ingombranti»: Pascoli e D’Annunzio	21
1.3.1 Pascoli: un’affinità parziale	23
1.3.2 Il confronto con D’Annunzio	28
1.3 Il «parricida Palazzeschi»	32
1.3.1 Un inizio crepuscolare?	33
1.3.2 Il “passaggio” al futurismo	39
1.3.3 La “diversità” palazzeschiana	48
2. Retorica del riso	53
2.1 Il sublime dal basso	53
2.1.1 La «tragedia del sublime»	53
2.1.2 Il saltimbanco: quando il soggetto si alleggerisce	59
2.1.3 Tre manifesti dissacratori	66
2.2 Palazzeschi padre della Neoavanguardia?	71
2.2.1 I «sintomi scoperti» della modernità	71
3. Una lingua in movimento: forme e strutture	79
3.1 Il <i>triplicatum trisillabum</i> de <i>I cavalli bianchi</i> (1905)	88
3.2 <i>Lanterna</i> (1907): una narrazione musicata	95
3.3 Verso la libertà formale in <i>Poemi</i> (1909)	103
3.4 <i>L’incendiario</i> (1910) come narrazione di un secolo	109

Conclusioni 117

Bibliografia 122

Introduzione

Una «circolarità senza centro»¹. Così viene descritta la storia della lingua poetica italiana del Novecento, tra molteplici correnti letterarie, linee stilistiche e soluzioni individuali, le quali, se da un lato sembrano rifarsi ai pilastri della tradizione più recente (si pensi alle aure del Vate e del Pascoli), dall'altro rifiutano qualsiasi connessione con quegli stessi maestri, definiti oramai "ingombranti", restituendo in tal modo un quadro complesso e di difficile definizione.

Non si tratta di una complessità solo italiana; nell'intera Europa, infatti, sono in atto, seppur latenti nel clima della *Belle Époque*, le conseguenze degli sconvolgimenti di un intero sistema culturale: la crisi del linguaggio e del concetto di identità, la rottura del rapporto io-mondo, la cosiddetta "perdita dell'aureola" subita dall'artista, l'impossibilità di significare l'orrore della guerra, il divario tra lingua e comunicazione, il frantumarsi della parola, di per sé lontana dall'ideale precedente di indiscussa purezza e incapace dunque di istituire un legame con la realtà. Crollano gli archetipi e, allo stesso tempo, emergono spazi inediti in cui la parola poetica, ormai in fuga dal dominio del reale, trova nuovi spazi abitabili. Il terreno fertile per la letteratura si riduce, a tratti si rivela circoscritto all'essenzialità, ma in esso il poeta può ancora esprimere qualcosa, anche se la sua scrittura tende ad acquistare un'impostazione nuova, solitamente di segno negativo.

Le avvisaglie di quanto finora elencato si hanno già a partire dai primissimi anni del secolo, quando l'«enorme calderone protonovecentesco»² assume al suo interno atteggiamenti, poetiche, ideologie reciprocamente distanti, che si confrontano con l'eredità ottocentesca (romanticismo, decadentismo e dannunzianesimo in particolare) in modalità differenti. Tracciare una mappa coerente dei rapporti che intercorrono tra le varie tendenze linguistico-letterarie in atto nei primi decenni del secolo nella nostra nazione risulta alquanto problematico, ma, in ogni caso, è possibile rinvenire un filo rosso che leghi questa fase iniziale. Come spiega Niva Lorenzini, si tratta della sfida che si combatte internamente al linguaggio, tra soluzioni che sfiorano il silenzio e altre che esaltano le potenzialità della parola:

¹ N. Lorenzini, *Nuove configurazioni del paesaggio testuale*, in *La poesia italiana nel Novecento*, Mulino, Bologna, 1999, p. 8.

² R. Fantasia, *La rivoluzione letteraria all'alba del Novecento*, in *Poesia e Rivoluzione. Simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*, Critica letteraria e linguistica FRANCOANGELI, Milano, 2004, p. 91.

Non sia solo quindi storia di una continuità pacificata, ma di conflitti dinamici, di fratture radicali; non storia di sole forme, ma di relazioni, di rapporti, che implicano l'insubordinazione agli statuti immutabili, la denuncia dei loro limiti e la sfida interna – centrale e ossessiva nel Novecento – che il linguaggio combatte con se stesso, tra afasia e saturazione.³

In tal senso, una reazione immediata, indicata (sebbene non univocamente) come l'inizio della modernità in Italia, è rappresentata dal Crepuscolarismo: «una poesia che non sa più dire, e lo dichiara»⁴. In particolare, prima ancora del dispiegarsi del primo conflitto mondiale, i poeti crepuscolari (etichetta affibbiata a partire da un articolo di Borgese⁵, successiva alla nascita del movimento) sono stati in grado di esprimere una decisa rottura con gli stilemi della poesia di fine Ottocento utilizzando la lingua comune. Ironia, temi umili, musicalità estenuate, parole prosciugate, vicine alla soglia del silenzio: sono questi i tratti caratteristici degli autori crepuscolari, accumulati dalla necessità di liquidare definitivamente una tradizione sentita come “fuori moda”.

Di segno opposto, ma ugualmente in contrasto rispetto alla stessa tradizione, è stata la risposta del Futurismo, il cui atto di fondazione coincide con la pubblicazione da parte di Filippo Tommaso Marinetti di *Fondazione e Manifesto del Futurismo* sul giornale parigino «Le Figaro», il 20 febbraio 1909. Prima avanguardia italiana, il movimento futurista si presenta come «una delle risposte – la più radicale – ad un'esigenza del tempo, cioè al disagio e all'inquietudine di una letteratura illustre che sentiva ormai la stanchezza di modi e motivi abitudinari»⁶. Nuove tecniche espressive sfociano nel paroliberoismo, ideato per liberare la parola dalla sua prigione e trasmettere così un messaggio di eversione, vitalità, velocità e avanzamento tecnologico.

Se la prima corrente dichiara la fine del ruolo etico del poeta nella società, costretto a limitare il suo ambito professionale a un linguaggio che sta spegnendosi; la seconda si affida alla rivoluzione sfrenata della metrica e dello stile tradizionale, per veicolare un annuncio di assoluta

³ N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Mulino, Bologna, 1999, p. 11.

⁴ Ivi, p. 18.

⁵ Su «Stampa» di Torino, 10 settembre 1910 (poi in *La vita e il libro*), Borgese recensiva tre opere pubblicate in quello stesso anno: *Poesie scritte col lapis* di M. Moretti; *Poesie provinciali* di F. M. Martini; *Sogno e ironia* di C. Chiaves. Nell'articolo, affermava come la poesia italiana, «dopo la gloriosa fioritura di Pascoli e D'Annunzio», si fosse spenta «in un mite e lunghissimo crepuscolo».

⁶ A. Pinchera, *Marinetti e il Futurismo*, in *Antologia della poesia italiana. Novecento (volume primo)*, Einaudi, Torino, 2018, p. 129.

modernità. Il rischio, però, rimane quello di trovarsi nuovamente all'interno di un altro tipo di mitizzazione:

Il futurismo voleva sostituire, al sublime della tradizione, un sublime inedito, a prezzo, ovviamente, di distruggere i musei, le biblioteche, a prezzo di fare *tabula rasa* del sublime alla vecchia maniera.⁷

Questo il quadro generale. Ben lungi dal riassumere in un unico blocco monolitico le varie tendenze che stanno prefigurandosi in Italia, agli albori dell'ingresso della nazione nella Prima Guerra Mondiale, la presente tesi cercherà di sottolineare gli aspetti linguistici cruciali dei primi decenni del secolo, prendendo a riferimento una figura che assume in sé un'originale interpretazione del senso di smarrimento novecentesco.

Il poeta, romanziere e novelliere fiorentino Aldo Palazzeschi (1885-1974) - pseudonimo di Aldo Pietro Vincenzo Giurlani - è infatti autore in grado di coniugare la molteplicità di indirizzi poetico-letterari tipicamente novecentesca, senza snaturarla o esaurirla. Lo studio approfondito delle forme e strutture della lingua poetica palazzeschiana offrirà dunque un pretesto per analizzare una "via terza" rispetto all'afasia e alla saturazione del linguaggio novecentesco.

L'esempio di Palazzeschi delinea «una reazione dopo un periodo molto gonfio»⁸, una voce di protesta che proclama un «odio formidabile per tutti i sentieri battuti»⁹, e a cui, ancora oggi, la critica fatica ad affibbiare un'etichetta univoca e definitoria. Dagli esordi più crepuscolari all'ingresso "provvisorio" nel futurismo, parodia e rovesciamento costituiscono la cifra caratteristica di un'esperienza linguistica e stilistica dinamica. Nel movimento, nella trasformazione grottesca e nella revisione inquieta e continua delle sue prime raccolte poetiche si intravede ciò che verrà in seguito elaborato dalle neoavanguardie europee: in virtù del destrutturarsi del linguaggio, la parola si fa leggera, "si fa fumo", e restituisce così l'immagine di un vuoto radicale e incolmabile, che il poeta ha la facoltà di attraversare in qualità di «saltimbanco dell'anima»¹⁰.

⁷ E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, in *Lettere Italiane*, Aprile-Giugno 1961, Vol. 13, No. 2, p. 204.

⁸ *Incontro con Palazzeschi* [1974], in *Ritratti nel tempo*, p. 400.

⁹ lett. a A. Palazzeschi, [maggio 1909], in *Marinetti-Palazzeschi*, p. 1.

¹⁰ Cfr. *L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie*, Atti del Convegno internazionale di studi, Torino, 29-30 settembre 2006, a cura di Luca Somigli e Gino Tellini.

Moltissimi i testi che si interessano dell'autore, in maniera più o meno ampia, concentrandosi su aspetti di critica tematica o stilistica. Generalmente, però, gli studi riferiti a Palazzeschi si articolano su un'analisi di largo spettro, tesa a ricostruire la carriera dello scrittore prendendone in considerazione soprattutto l'ultima parte e mancando di approfondire i primi anni fiorentini, rivolti alla stesura dei suoi *juvenilia* in versi. È questa, invece, una fase centrale nel processo di formazione dell'autore, che gli permetterà di affermarsi come "voce fuori dal coro" all'interno del Novecento letterario della nostra nazione. Proprio l'evoluzione, in primo luogo linguistica, compiuta dal giovane poeta sarà in grado di rivelare alcune linee di tendenza assunte successivamente dalla scrittura palazzeschiana. Non è superfluo ricordare che in questo senso lo studio di Adamo, *Metro e ritmo nel primo Palazzeschi*¹¹, è un utile riferimento per questo elaborato che, tuttavia, conta di inglobare nella sua esposizione anche il "periodo futurista" di Palazzeschi.

La tesi si articola in tre capitoli, incorniciati da introduzione e conclusioni: partendo precisamente dalla prima raccolta poetica, *I cavalli bianchi* (pubblicati con lo pseudonimo Aldo Palazzeschi per i tipi di G. Spinelli, Firenze, 1905) e terminando con il rivoluzionario testo de *L'incendiario* (pubblicato prima nel 1910 e poi nel 1913 presso le Edizioni Futuriste di «Poesia»), si cercherà di analizzare la fase iniziale della lunga parabola linguistica palazzeschiana evidenziandone gli spunti caratteristici che permetteranno di mettere in luce come l'esperienza dell'autore sia segnata da un'intrinseca polimorfia.

Il primo capitolo dell'elaborato, si riferirà proprio all'"anti-istantanea" palazzeschiana, collocando l'autore all'interno di un panorama che deve far fronte allo spegnersi della tradizione e alla crisi della parola novecentesca in una modalità inedita. Come «uomo del suo tempo non mai prigioniero del suo tempo»¹² Palazzeschi è stato infatti un interprete d'eccezione delle tendenze di inizio secolo e ha saputo anticipare gran parte dell'avvenire letterario italiano, ma soprattutto europeo. Prendendo a riferimento i pilastri della poesia italiana di fine Ottocento e inizio Novecento, Pascoli e D'Annunzio, si cercherà di dimostrare come la lingua palazzeschiana incarni un segnale di rottura estraneo sia al crepuscolarismo che al futurismo, fasi che l'autore fiorentino attraversa, anche se in una modalità *sui generis*.

¹¹ G. Adamo, *Metro e ritmo nel primo Palazzeschi*, Salerno Editrice, Roma, 2003.

¹² E. Montale, *Palazzeschi oggi*, nell'opera collettiva *Palazzeschi oggi*, Atti del Convegno, Firenze, 6-8 novembre 1976, a cura di L. Caretti, Milano, Il Saggiatore, 1978, p. 23.

Con un breve sguardo ai tre manifesti lacerbiani *Controdolore* (1914), *Varietà* (1915) ed *Equilibrio* (1915); il secondo capitolo concentrerà il proprio *focus* sulla retorica del riso palazzeschiana. La battuta di Palazzeschi non è da considerarsi come mero divertimento clownesco, ma piuttosto nel senso del carnevalesco bachtiniano come desiderio di “profanazione” di una lirica tradizionale, la quale ha esaurito le sue potenzialità nell’ambiente moderno e subisce così un “rovesciamento dal basso”, perpetuato attraverso l’utilizzo di un linguaggio tanto eversivo quanto semplice, descritto al contempo come grottesco e infantile. Tale retorica si rispecchia completamente nella produzione poetica dell’autore, dalla fase iniziale fino all’ingresso nel futurismo, in cui il sublime della tradizione viene rovesciato tramite scenari surreali, significati celati, inserti dialogici e scompaginazioni metriche e ritmiche.

Il terzo capitolo farà infine riferimento, in diacronia, al progresso linguistico che è possibile marcare nelle prime quattro raccolte poetiche palazzeschiere in un arco temporale che va dal 1905 al 1910: *I cavalli bianchi*, *Lanterna*, *Poemi* e *L’incendiario*. Principale obiettivo della sezione, sarà dimostrare come la lingua palazzeschiana sia stata capace di modularsi continuamente in base alle circostanze storico-culturali, senza mai ricondursi a soluzioni già sperimentate, bensì mantenendosi in costante innovazione. Dalla tipica strutturazione del *triplicatum trisillabum*, presente nelle prime due prove poetiche e in parte di *Poemi*, alla fase di anarchia formale intermedia, fino al totale delirio metrico-ritmico de *L’incendiario*: Palazzeschi accorda il proprio strumento poetico in base a forme e strutture che ben rispecchiano l’evoluzione del poeta moderno, tra il rifiuto dello strofismo tradizionale e la sperimentazione più eversiva, verso un nuovo tipo di espressività linguistica.

Del resto, lo stesso autore sembra essere consapevole, sin dai suoi esordi letterari, della novità di questa sua operazione “dissacratoria”, volta a restituire una voce inedita alla parola poetica novecentesca, la quale si ritrova lontana da una qualunque vitalità espressiva e rilegata a elemento di decoro formale:

Il senso di indifferenza e di sazietà di fronte ai prodigi più consacrati della poesia, ai miracoli della forma; più la cosa si presentava raffinata e perfetta, più incontrava la mia freddezza, mi pareva che la parola fosse

prigioniera di una formula dalla quale bisognava liberarla, che si fosse vuotata d'ogni forza espressiva, la vedevo caduta a terra come una larva, e mi pareva osservando un oggetto di non vederlo nella sua vera essenza, avrei voluto vederlo come nel paradiso terrestre lo vedevano Adamo ed Eva.¹³

¹³ A. Palazzeschi, [*Profilo autobiografico*], in G. Tellini, *Le Muse inquiete dei moderni. Pascoli, Svevo, Palazzeschi e altri*, Storia e Letteratura, Roma, 2006, p. 312.

1.

Palazzeschi e la lingua poetica novecentesca

Molto spesso la critica ha discusso il problema degli inizi – la questione, cioè, concentratasi sulla determinazione di un punto d'avvio rispetto a quello che si definisce come il “Novecento” letterario in Italia - limitando la questione a conflitti tra polarità:

sotto specie di movimenti, gruppi, riviste e scuole, tutti segnati da caratteri concorrenziali e dominati da esigenze pratiche, non senza l'intervento di passioni associative che con la letteratura hanno tanto poco a che fare, quanto hanno invece con classificazioni scolastiche, con ausili per la memoria o con bandiere di combattimento (i “vociani”, i “rondisti”, i “futuristi”, gli “ermetici”, i “novissimi”).¹⁴

È questo un quadro che poco riflette la complessità strutturale della poesia novecentesca, da considerarsi non come unità monolitica, ma come sostanza polimorfa. Nel corso dei primissimi anni del Novecento, infatti, la poesia italiana si presenta come una nebulosa indivisa, i cui interpreti si avvicinano in un clima di transizione tra antico e nuovo. Fornire una sola etichetta per la totalità dei movimenti creativi che si esprimono e si disperdono nel fermento culturale prebellico risulta particolarmente arduo, in quanto questo primo periodo sembra caratterizzarsi per la presenza di individualità considerabili separatamente dalle grandi correnti. Nel complesso mosaico di inizio secolo, cioè, ogni tessera sembra avere un nome proprio. Vi sono poeti, infatti, che esorbitano dalle singole linee letterarie e riescono ad attraversarne molteplici, pur mantenendo un linguaggio personale e riconoscibile. Sono i cosiddetti «poeti senza radici» e, tra questi, compare anche Palazzeschi:

Sono gli anni delle avanguardie novecentesche, gli anni del futurismo, di riviste di battaglia come «La Voce» e «Lacerba», di poeti ormai molto distanti dal clima che aveva favorito la nascita dei “poeti-

¹⁴ F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma, 1977, pp. 3-4.

professori” o dei “poeti-vati”. Sono gli anni di poeti per così dire irregolari, senza radici come Dino Campana o alla ricerca di radici come Giuseppe Ungaretti, provocatori e irridenti come Filippo Tommaso Marinetti, fondatore del futurismo, o anche come il primo Aldo Palazzeschi che su «Lacerba» pubblicava il suo manifesto del *Controdolore*.¹⁵

Difficile ricondurre a una sola forma la lingua di questo poeta, a lungo considerato limitatamente all'apparente essenza infantile e grottesca di alcune sue opere. Sta di fatto che l'interpretazione della crisi novecentesca assume nella scrittura dell'autore fiorentino esiti inediti, rompendo con la metrica e il linguaggio tradizionali a partire dagli esordi, dove è evidente l'operazione di “diseroicizzazione” della forma poetica sublime.

Le prime prove poetiche di Aldo Pietro Vincenzo Giurlani (1885-1974) sono date alle stampe quando l'autore è appena ventenne, ma si caratterizzano da subito per la peculiarità della loro cifra stilistica e della sfera semantica in esse racchiusa. Figlio unico, nato in una famiglia della borghesia benestante di Firenze, Palazzeschi – pseudonimo che acquista dal cognome della nonna materna e con il quale pubblicherà la sua intera bibliografia - si dedica agli studi in maniera irregolare e decide ben presto di seguire la propria passione per la recitazione iscrivendosi alla scuola teatrale «Tommaso Salvini» diretta da Luigi Rasi, dove conosce l'amico Marino Moretti. Nel frattempo, il giovane scrittore fiorentino si dedica alla lettura, specie al Gabinetto Vieusseux, di alcuni tra gli autori di riferimento per l'epoca: dalla tradizione italiana più recente di D'Annunzio, Pascoli, Carducci, ma anche Pirandello, fino a quella straniera, di cui predilige scrittori come Ibsen e Wilde, e la filosofia di Nietzsche.

Sin dalla pubblicazione de *I cavalli bianchi* nel 1905, però, il rapporto di Palazzeschi con la moderna tradizione letteraria, specie italiana, si realizza secondo modalità originali: da un lato il portato tradizionale viene (sebbene non ancora del tutto) rovesciato in chiave surreale e comica, dall'altro la poesia palazzeschiana sembra divergere anche dalle correnti che si pongono in contrasto con lo stile della tradizione stessa, realizzando una poesia dal significato mistico, nascosto, “inafferrabile”¹⁶.

¹⁵ G. Luti, *Poeti italiani del Novecento. La vita, le opere, la critica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1985, p. 1.

¹⁶ Cfr. S. Giovanardi, Introduzione a *La critica di Palazzeschi*, a cura di S. G., Cappelli, Bologna, 1975, p. 7: «Palazzeschi è scrittore che non fa felici i propri critici. [...] Banalizzando si potrebbe parlare di “inafferrabilità”».

Protagonisti assoluti di una raccolta esile, per quanto densa di contenuti, - le 25 poesie de *I cavalli bianchi* furono stampate a spese dell'autore per i tipi di G. Spinelli, in sole 100 copie – sono l'immaterialità e il silenzio. Lo spettacolo che va configurandosi è composto da ambientazioni fiabesche, sonorità ipnotiche, cantilene dal ritmo lento e cadenzato, e un cromatismo dicotomico, tra bianco e nero.

Moltissimi i ritratti di figure che Palazzeschi compone, senza lasciar loro spazio di parola, anzi, ritraendole come personaggi immobili, privi di una collocazione spazio-temporale certa e univoca. Lo schema verrà successivamente ripreso, variato e ampliato due anni dopo in *Lanterna* – raccolta di 15 poesie pubblicata nel 1907 presso lo Stabilimento Tipografico Aldino di Firenze, in due edizioni di poco successive, sempre a spese dell'autore – dove alle figure enigmatiche de *I cavalli bianchi* si accompagna l'acuirsi dell'"indicibilità del mondo", elemento che paradossalmente si verifica tramite l'inserimento di "dialoghi aperti", privati di qualunque scopo comunicativo o conclusione, giungendo alla rappresentazione di una vera e propria *Menschendämmerung*¹⁷. Come spiega Tellini,

Lanterna non segna una svolta sulla strada aperta da *I cavalli bianchi*, ma ne intensifica aspetti e motivi. Se il titolo *I cavalli bianchi* rimanda a un orizzonte di fiaba infantile, il titolo *Lanterna*, caro alla cultura d'inizio secolo, tra Pascoli, Rodenbach, Maeterlinck, Jammes, Corazzini, Govoni [...], rinvia al desiderio di schiarire l'oscurità, al bisogno di luce, alla ricerca d'un orientamento interiore, d'una propria identità.¹⁸

Da queste due raccolte, uscite quasi nell'anonimato, emergono alcuni dei tratti distintivi della poetica palazzeschiana: caratteri, temi e linguaggio che non trovano un'unica collocazione definitiva nel panorama "protonovecentesco". Con le opere successive, *Poemi* (1909) – pubblicati con lo pseudonimo dell'amato gatto Cesare Blanc come editore, presso lo Stabilimento Tipografico Aldino, con una fantasiosa copertina da sé disegnata - e *L'incendiario* (1910) – stampati presso le Edizioni Futuriste di «Poesia», con dedica a Marinetti - , l'autore entrerà a pieno

¹⁷ Cfr. L. Lugnani, *La prima raccolta di Palazzeschi ovvero l'apocalisse per scherzo*, in «Linguistica e Letteratura», VII, 1-2, p. 138: «la prima raccolta palazzeschiana è "crepuscolare" in termini assai speciali, in quanto cioè descrive e narra, in tono minore e nelle forme intrise di ironia d'una fiaba per adulti, una sorta di crepuscolo dell'uomo e del mondo, una grottesca e nondimeno drammatica *Menschendämmerung*».

¹⁸ G. Tellini, *Palazzeschi*, cit., p. 57.

regime nel clima del secolo, ma riuscirà sempre a lasciare traccia, attraverso la propria penna, di un'interpretazione personale dello stesso. Il contatto con l'avanguardia futurista (più la sezione fiorentina che quella milanese), infatti, permetterà allo scrittore di sperimentare ulteriormente con il proprio linguaggio, anticipando alcuni tratti della neoavanguardia.

Appare dunque necessario, in questa fase iniziale, avviare la riflessione proprio dallo sfondo di inizio Novecento per poter comprendere al meglio il contesto di produzione in cui Palazzeschi si trova a operare e le soluzioni innovative accolte nei suoi primi prodotti libreschi.

2.3 La “caccia alla parola”: il divario tra lingua e comunicazione

La bestia in fuga, che ci pare di sentir frusciare via nelle parole, è – ci è stato detto – la nostra voce. Pensiamo – teniamo in sospeso le parole e stiamo noi stessi come sospesi nel linguaggio – perché speriamo di trovare in esso, alla fine, la voce.

G. Agamben, *La fine del pensiero*

L'ingresso della poesia italiana nel Novecento non è scandito in modo univoco dalla nascita di un movimento letterario, un atteggiamento stilistico o una singola corrente capace di attuare una decisiva rottura col passato ottocentesco. Non coincide neppure con un dato cronologico preciso e incontrovertibile.

Il passaggio al XX secolo è un processo graduale, per molti versi sotterraneo, che attraversa più momenti e si nutre di segnali disparati. In effetti, alcuni sintomi della modernità erano già presenti nell'universo post-romantico della Scapigliatura, «prima sperimentazione nel nostro paese del dissociarsi della vita della poesia dalla vita della società in una civiltà industriale»¹⁹. Soprattutto, nei poeti cosiddetti scapigliati emersero una nuova sensibilità e un inedito gusto per la parola poetica, privata della sua “forma decorosa”: risultati che rivelano una prima impressione di frattura con il portato letterario precedente. Del resto, anche nello stesso Pascoli la parola poetica ha

¹⁹ L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, nuova edizione accresciuta e aggiornata, a cura di L. Vetri, Marsilio Editori, Venezia, 1990, p. 59.

affrontato i nuovi problemi del linguaggio secondo modalità espressive profondamente differenti dal passato. Se poi si considera l'analogia dannunziana come un "avvertimento di una parola", da intendersi in un "senso-altro", sia esso musicale, allusivo o metafisico; si scopre come le avvisaglie del moderno fossero già latenti nel clima di fine Ottocento.

In altre parole, vi furono autori che tentarono di dare voce a una mutata parola poetica, concepita all'interno delle trasformazioni economiche, filosofiche e culturali che stavano allora attraversando il tessuto sociale del Paese. Poeti che hanno intuito la soglia di un cambiamento epocale: la parola stava infatti perdendo la sua potenzialità espressiva, lo spazio del poetabile si era sensibilmente ridotto e ogni letterato si diceva ormai consapevole della distanza della sua arte dalla realtà. Il quadro è così descritto da Luciano Anceschi:

Di fatto, un giovane scrittore – qualsiasi giovane scrittore - che, all'inizio del secolo, si avvertì nella necessità di esprimersi nelle forme della poesia, si trovò anche nella necessità di rinnovare i moduli espressivi per una adeguazione della parola al personale sentire del poeta, ma anche la adeguazione della parola a un mutato sentimento generale dell'uomo, a una mutata situazione morale: nella misura in cui la parola perdeva la forza che le veniva offerta dalla fiducia comune di una società organica sostenuta e come vivificata dai miti accettati, essa si caricava di una responsabilità, una responsabilità di individui isolati, perplessi, disperati, e come svuotati.²⁰

La consapevolezza della crisi del linguaggio stava dunque radicandosi nel poeta novecentesco, ed è proprio a partire da tale presa di coscienza che questo secolo letterario ha inizio. Si discute del divorzio tra forma ed espressione del contenuto, ovvero dell'inconciliabilità tra la capacità di rappresentazione del linguaggio e l'orizzonte gnoseologico ed epistemologico preesistente allo stesso. La parola diventa un involucro dissociato dal senso, da una realtà mutevole, che insegue senza mai raggiungere completamente. Così, l'involucro viene a ricoprire di volta in volta un contenuto diverso, tra soluzioni che esasperano la potenzialità comunicativa del linguaggio e altre che invece prendono consapevolezza del vuoto lasciato dalla constatazione dell'incomunicabilità del segno linguistico.

²⁰ *Ivi*, p. 112.

Sensibilmente lontana dalla «scienza delle parole»²¹ dannunziana, la prospettiva novecentesca arriverà a considerare assodato il disaccordo tra parole e cose, lasciando ai poeti uno strumento di problematico utilizzo: un codice disperso in cui le parole si allontanano dal proprio correlativo esistenziale, un mezzo di comunicazione logoro, un meccanismo che quasi ostacola l'espressione del pensiero. È l'*incipit* di un percorso che segnerà la fine dell'"età della Lingua":

Se l'illusione di risalire attraverso di esso [il linguaggio] alle sorgenti (al Fine) dell'uomo è il filo rosso che unisce un secolo che ha tenacemente creduto nei poteri della parola (almeno di quella poetica), la rassegnazione di fronte alla debolezza dell'uomo schiacciato dentro il linguaggio e impossibilitato a uscire dalla sua gabbia può essere letta come il messaggio di congedo all'età della Lingua [...].²²

Il processo è descritto in profondità in *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, dove George Steiner descrive l'evoluzione (o sarebbe meglio dire l'involuzione) del linguaggio e della parola dal Seicento fino alla Seconda Guerra Mondiale. Secondo Steiner, l'autorità epistemologica della parola venne meno con lo sviluppo del linguaggio matematico. L'identificazione, tipica del metodo scientifico, tra verità e prova matematica, ha prodotto uno scollamento tra linguaggio e realtà, una rivoluzione trascinatasi fino a fine Ottocento, epoca di crisi per lo strumento poetico. La fuga della parola dalla realtà si è poi prolungata, e allo stesso tempo acuita, nel corso del XX secolo e ha permesso l'ingresso del silenzio nel linguaggio della poesia.

Parallelamente alla crisi dello strumento poetico, si è verificata una «discesa culturale»²³ irreversibile della figura del poeta. La poesia moderna è divenuta così il «genere della confessione privata»²⁴, del contingente, di una comunicazione interiore, sottolineando un distacco definitivo dalle tematiche universali e dal linguaggio sublime della tradizione:

²¹ G. D'Annunzio, in *Il Mattino*, 22-23 settembre 1892.

²² V. Coletti, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2002, p. 42.

²³ F. Curi, *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino, 1977, p. 42.

²⁴ G. Mazzoni, *Il posto di Montale nella poesia moderna*, in *La bufera e altro*, a cura di Ida Campeggiani e Niccolò Scaffai, Mondadori, Milano, 2019, p. XXXII.

...i segnali formali, di tradizione o meno, della poesia tendono a sfaldarsi: o meglio, a sfaldarsi o a ipercaratterizzarsi [...]: ne consegue che è sempre più frequente l'equazione della poesia con la confessione.²⁵

I poeti italiani si trovano dunque un terreno d'azione ridotto in cui esprimere la propria arte, per lo più divisi tra una tradizione ancora presente (e produttiva) e i segnali di un cambiamento di rotta in atto, ormai innegabili.

La sensazione di sfaldamento di fiducia nella parola poetica è avvertita dallo stesso Palazzeschi, il quale lascia prova dello scollamento tra essenza e significante linguistico in alcune originali riflessioni da un episodio-ricordo di gioventù:

E ricordo che una mattina mi recai sotto una villa che tanto mi piaceva, della quale conoscevo i proprietari e sapevo a puntino ogni particolare della sua esistenza. Vi andai come il pittore con la sua cassetta dei colori, col lapis e un quaderno per ritrarla con la parola. Non appena ebbi finito e lessi quanto avevo scritto, e al tempo stesso guardai l'oggetto che era davanti a me, ebbi un senso di vertigine: la villa sulla mia carta non aveva la più piccola parentela con quella da cui l'avevo ritratta, nulla combaciava nella sua presenza estetica come nella vita che all'interno vi si svolgeva.²⁶

Nella scena narrata, al poeta-pittore si rivela l'impossibilità di ritrarre l'essenza degli oggetti concreti attraverso il mezzo linguistico e questo per via di un difetto dello strumento comunicativo, il quale ha già perduto l'"aura di santità" del suo statuto tradizionale. In Palazzeschi, l'idea di un poeta capace di integrarsi all'interno del tessuto sociale e di rispecchiarne gli orientamenti, accompagnato dalla consueta "aureola", è ormai un'immagine inverosimile. Lo *status* del poeta, così come il potere espressivo della parola poetica, è decisamente decaduto. Per l'autore fiorentino la parola letteraria della sua contemporaneità si configura infatti come «una larva, da cui la farfalla della verità, o essenza, si fosse già liberata, lasciandola vuota a terra, invecchiata»²⁷.

²⁵ P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Carocci, Roma, 2017, p. 55.

²⁶ A. Palazzeschi, [*Profilo autobiografico*], in G. Tellini, *Le Muse inquiete dei moderni. Pascoli, Svevo, Palazzeschi e altri*, Storia e Letteratura, Roma, 2006, p. 312.

²⁷ P. Febbraro, *La tradizione di Palazzeschi*, Alberto Gaffi editore in Roma, Roma, 2007, p. 17.

Ne è una conferma il sentimento di perdita descritto nei testi de *I cavalli bianchi*, in particolare nel componimento *Voce dell'oro*, probabilmente ispirato all'opera del poeta belga Maeterlinck *Le temple enseveli*, preso in prestito da Palazzeschi nel gennaio 1905 dal Gabinetto Vieusseux:

*Sono alti i cipressi che formano il cerchio
nel basso le siepi di spine s'intrecciano
terribilmente.*

*Al centro del cerchio è il pozzo profondo
ch'ha in fondo,
lo dice la gente,
il tesoro.*

*Sono alte le siepi di spine,
raggiungon la chioma degli alti cipressi,
terribili intreccian le braccia fra loro.*

*Da secoli e secoli tanti,
nessuno tagliò quella macchia paurosa,
la gente, da secoli tanti
non passa vicino a quel cerchio.*

*Soltanto la sera al calare del sole
ognuno sta attento in orecchi,
dal centro del cerchio,
dal fondo del pozzo profondo,
vien fuori un lamento: «la voce dell'oro».*

La metafora dell'oro è da riferirsi alla verità nascosta, il tesoro latente nel pozzo profondo, che si rivela alla gente solamente di sera segnalando la sua presenza attraverso il suono lugubre di un lamento. Il paesaggio sembra suggerire un'atmosfera cimiteriale (presente in ben 19 dei 25 componimenti in cui si articola la raccolta): gli alti cipressi circondano il cerchio del pozzo, protetto in basso da terribili cespugli di spine.

La vegetazione è fitta e delinea un perimetro invalicabile alla gente che per secoli e secoli si è tenuta distante dal tesoro racchiuso all'interno del cerchio. Si tratta dell'*hortus conclusus* della tradizione retorica classico-medievale, difeso dall'elemento pascoliano della siepe protettiva e inserito in un'ambientazione oscura, che ha dell'inquietante (ciò che François Livi ha definito «l'ossessione della barriera»²⁸). Che messaggio si nasconda oltre tale strato di protezione non è dato sapere.

Specie nella prima parte della poesia, il poeta gioca con anafore, epifore, anadiplosi, rime e allitterazioni alla ripetizione di suoni e parole (vedi le anafore con *variatio* ai vv. 1-8 «Sono alti», «sono alte» e ai vv. 3-10 «terribilmente», «terribili»; la rima inclusiva tra i vv. 4-5 «profondo-fondo»; quella identica e interna tra i vv. 1-4 in «cerchio»; le allitterazioni in *s, c, p* rispettivamente dei sintagmi «siepi di spine», «centro del cerchio» e «pozzo profondo») che donano al componimento un'elevata compattezza timbrica. Evidente, del resto, appare l'accento posto sul fonema consonantico /c/, ribadito in quasi tutti i versi (*cipressi: cerchio: intrecciano: centro: ch'ha: dice: braccia: vicino: voce*). La ripetizione è un tratto tipico della poesia palazzeschiana, la quale se ne serve nel tentativo di ricreare un universo surreale, che si chiude in sé stesso senza la necessità di trasmettere alcuna parvenza di significato. Come spiega Savoca infatti:

l'esecuzione ludica delle fantasie funebri è assicurata dal piacere formale della ripetizione che attraversa tutti i livelli del testo. Sbaglierebbe chi volesse addossare ai versi giovanili palazzeschiani un grave carico di significati simbolici, e non ne avvertisse il *primum* sonoro da cui si diparte e a cui torna sempre il poeta come alla ragione più vera della poesia.²⁹

²⁸ F. Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, Istituto Propaganda Libreria, Milano, 1980, p. 210.

²⁹ G. Savoca, *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, S. F. Flaccovio Editore, Palermo, 1979, p. 20.

Lo stesso sfondo di mistero colmato dall'«ostinato e attonito martellamento su alcuni accordi e battute»³⁰ lo si ritrova anche in *Ferita del silenzio*, dove Palazzeschi descrive brevemente un paesaggio naturale contaminato da costruzioni moderne: sotto l'arcata di un ponte che si unisce alla montagna per mezzo di una via ferroviaria, si trova una foce, dalla quale si ascolta il suono ripetitivo dell'acqua che scorre.

Un'altra voce nascosta (come in *Voce dell'oro*), sintatticamente incassata nei tre versi, che si riesce a sentire nonostante provenga da un luogo separato, ai piedi di un ponte dove passano i binari di una ferrovia. Il suono è costante, pervasivo, a sottolineare l'immobilità della scena e la «rarefazione della nozione di tempo»³¹, quasi del tutto assente nella raccolta.

Fa un lento romore costante

la fonte che è sotto l'arcata del ponte

che il monte riunisce pel passo dei treni.

Siamo in presenza di un componimento molto breve, di una quasi esibita povertà lessicale: i vocaboli scelti appaiono umili e appartenenti al linguaggio comune. Da segnalare invece è la compattezza a livello fonico: il gruppo consonantico *nt* viene ripetuto per ciascuno dei tre versi di cui è composta la poesia e addirittura forma una sorta di “doppia” rima al mezzo (vv. 2-3 «fonte-ponte-monte»); la serie fonica ribadita dal fonema consonantico /k/ si riversa negli stessi versi (costante: che: arcata: che); la vocale *e* è ripetuta ben 14 volte nel corso dell'intero brano.

Anche in questo caso, la componente sonora sovrasta il messaggio complessivo del testo, celandolo al lettore al di sotto di una litania che somiglia a una filastrocca dal ritmo ipnotico. La norma iterativa si fonda su un preciso montaggio metrico, sulla contiguità di lessemi simili dal punto di vista acustico e *refrain* significativamente insistiti. Con un procedimento comune alla totalità delle poesie de *I cavalli bianchi*, gli esempi considerati mostrano come nello scenario palazzeschi il divario tra lingua e comunicazione sia un dato assodato.

³⁰ Ivi, p. 21.

³¹ L. Lepri, *Il funambolo incosciente. Aldo Palazzeschi 1905-1914*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1991, p. 25.

Le parole vengono manipolate fino a divenire suoni privi di senso, perse all'interno di un diluviare di ripetizioni³². L'impovertimento della parola poetica viene così sottolineato nella prima raccolta, attraverso una strutturazione che, anche a livello tematico, risulta semplice e ripetitiva.

Si tratta di un prodotto nato dalla contestazione del canone tradizionale, che si dispone sulla sponda opposta di una complessità semantica estenuata, a cui invece contrappone una propria (anti-)espressione, costituita da sonorità marcate:

Della fase distruttiva degli schemi canonici del linguaggio poetico e che ha interessato i poeti maggiori [...], Palazzeschi rappresenta uno dei momenti più decisi. Non tanto come autore che porta alle estreme conseguenze la dissoluzione del ritmo e del verso tradizionale (già iniziata con Pascoli, proseguita dai crepuscolari, dai futuristi, e poi dai vociani), quanto per l'impovertimento cui va soggetta la parola, che in certe composizioni di fantasia di Palazzeschi, perde ogni significato; e vale soltanto più come scorza esterna, come suono.³³

Dietro la parola poetica, si nasconde un significato opaco, inafferrabile, che fa percepire al lettore la mancanza di un senso ultimo, «la messa a morte di ogni referente»³⁴. La verità della parola è occulta, irraggiungibile dalla gente così come dal poeta stesso. È una voce tanto preziosa quanto ormai distante, percettibile solo nella forma di una lamentazione, che ancora riesce a varcare il confine tra interno ed esterno, ma inutilmente. L'età dell'oro della poesia è dunque lontana e lo strumento della parola può solamente mostrare tale distanza, ironizzando con il linguaggio in maniera ludica e leggera. È questo un primo indizio della direzione che intraprenderà la poetica palazzeschiana: alla crisi della poesia, egli risponde con un linguaggio scervo da un messaggio rivelatore, disimpegnato, che risulta quasi infantile, ma che in realtà trasforma la mancanza di senso della parola novecentesca in libertà espressiva:

³² G. De Robertis, associava questo tratto della poesia di Palazzeschi alla musica dell'opera comica primottocentesca notando come «sviluppi su parole insulse, e magari una parola sola, ripetuta senza fine, e che, se non dessero brio, darebbero ossessione, e forse danno un ossessionante brio» (*Poesie di Palazzeschi* [1930], in *Scrittori del Novecento*, Firenze, 1940, p. 18.)

³³ F. Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, cit., p. 212.

³⁴ M. Cangiano, *L'Uno e il molteplice nel giovane Palazzeschi (1905-1915)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2011, p. 30.

La lingua, separata dalla realtà, rivela la sua natura di simulacro, ma la mancanza di un referente, la mancanza di un *novum*-essere-valore a cui essa possa fare riferimento, lungi dal provocare dolore e delusione provoca ora gioia.³⁵

In un appunto risalente a quegli anni, Palazzeschi esprime in questi termini la modalità secondo la quale le sue prime poesie vennero concepite: «notazioni, semplici, delle pure linee, [...] come il filo chiaro dell'acqua che scaturiva da una sorgente»³⁶ (l'isotopia dell'acqua è ripresa in entrambi i componimenti analizzati).

Una «simulazione di profondità», un «divertimento combinatorio», una «figura di ciò che non ha figura»³⁷: la poesia palazzeschiana muove i suoi primi passi in un uno scenario fragile, ma proprio di questa atmosfera si fa forza per ricercare una via d'uscita inedita e originale.

1.2 «Maestri ingombranti»: Pascoli e D'Annunzio

*I poeti cantano
malinconicamente
questa fiera;
tutti alla stessa maniera,
questa giornata grigia o nera.
(Ma si può benissimo cantare
anche in un'altra maniera).*

A. Palazzeschi, *La fiera dei morti*, vv. 1-7

È inutile cercare i suoi maestri; si direbbe che egli abbia preso il suo spunto dall'aria che respirava o da qualche lettura superficiale e frammentaria.³⁸

³⁵ Ivi, p. 43.

³⁶ *Palazzeschi allo specchio*, in «Omnibus», I, 9, 29 maggio 1937, p. 6; ora in «Il caffè illustrato», 22, gennaio-febbraio 2005, pp. 37-39.

³⁷ G. Guglielmi, *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il Futurismo*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 91-94.

³⁸ *Le Lettere*, in *Scritti*, Firenze, Le Monnier, 1938, pp. 311-312.

Con queste parole, nel 1938, Renato Serra descriveva il giovane poeta fiorentino sottolineandone la peculiarità della sua personalità letteraria. In effetti, fino a pochi decenni fa, la critica aveva etichettato la figura di Palazzeschi come un illetterato, senza particolare cultura, e il suo linguaggio, di conseguenza, era stato considerato come semplicistico e infantile. Risulta difatti recente la scoperta della frequentazione abitudinaria da parte del poeta della fornita biblioteca del Gabinetto Vieusseux, dove Palazzeschi si iscrisse a più riprese fra il 1903 e il 1907 e dove ebbe la possibilità di approfondire in autonomia lo studio di autori italiani e internazionali. Ad oggi, appare quindi innegabile la vasta conoscenza da parte dello scrittore fiorentino del panorama letterario che lo circondava e dal quale tentava a sua volta di fuggire.

Negli stessi anni in cui il ventenne Palazzeschi si avvicina alla lettura e alla scrittura delle sue prime raccolte poetiche, escono alle stampe alcuni tra i capolavori della poesia coeva: il 1903 vede, a poca distanza l'uno dell'altro, la pubblicazione dei *Canti di Castelvechio* (i cui singoli componimenti erano precedentemente apparsi su diverse riviste), di *Alcyone* (pubblicata a Milano dall'editore Emilio Treves, verso la fine di dicembre), ma anche di *Le fiale* e di *Armonia in grigio et in silenzio* (le prime due raccolte poetiche di Govoni, uscite presso l'editore Lumachi di Firenze), e del curioso testo di Domenico Gnoli, *Fra terra e astri*. La compenetrazione tra tendenze antiche e moderne è dunque più che mai evidente all'inizio del secolo. Se da un lato la “nuova poesia” fonda i suoi presupposti su un'operazione di “familiarizzazione” del tono e dello stile, dall'altro non si può nemmeno trascurare la «rivoluzione dentro la tradizione»³⁹, quelle trasformazioni che già si erano inserite nel linguaggio dei maestri.

Prima di analizzare l'apporto del Crepuscolarismo (e successivamente dell'avanguardia futurista), si inizierà col mettere in evidenza il rapporto di Palazzeschi con la tradizione del suo presente. In particolare, si prenderanno in considerazione l'influenza di tematiche e usi linguistici pascoliani da un lato, e invece il suo distacco dal sublime dannunziano dall'altro. Se è pur vero, infatti, che Palazzeschi intuì una soluzione personale rispetto al panorama artistico del suo tempo; è altrettanto certo che la sua condizione di eccezionalità debba originare da una qualche contestazione.

³⁹ Cfr. G. Luti, *Poeti italiani del Novecento. La vita, le opere, la critica*, cit., p. 1.

1.2.1 Pascoli: un'affinità parziale

La critica ha recentemente sottoposto l'opera del Pascoli a una rivalutazione in senso "modernistico": il poeta del fanciullino è stato da molti considerato come uno degli iniziatori della crisi della forma poetica tradizionale, colui che riuscì a intuire come al linguaggio novecentesco servisse compiere il «salto del fosso»⁴⁰.

È la stessa prospettiva assunta nel volume di Cesare F. Goffis *Pascoli antico e nuovo* (Paideia Editrice Brescia, 1969), in cui si trova conferma del fatto che nella poetica pascoliana fossero presenti gli indizi di un inedito cambio di marcia della lingua italiana⁴¹. In effetti, come ha spiegato Contini in una conferenza intitolata *Il linguaggio pascoliano* (successivamente nella raccolta *Studi pascoliani* del 1958), l'unione tra la pre-grammaticalità della parola pascoliana e le cosiddette lingue speciali, abbondantemente presenti in opere come i *Canti di Castelvecchio*, dimostra che

Pascoli o trascende il modulo di lingua che ci è noto dalla tradizione letteraria, o resta al di qua: a ogni modo siamo di fronte a un fenomeno che esorbita dalla norma.⁴²

L'etichetta di precursore di nuovi moduli di linguaggio avvicina la figura del Pascoli a quella di Palazzeschi: entrambi gli autori hanno percepito un vuoto nella lingua di inizio secolo e, seppure formulando soluzioni profondamente diverse, hanno ambedue rifiutato la via del sublime dannunziano per esprimere tale assenza. Ma vi sono ulteriori tratti che possono essere visti come punti di contatto tra i due poeti.

La ripetitività palazzeschiana, ad esempio, può trovare un suo diretto antecedente in poesie come *La voce*. Verosimilmente composta nel marzo 1902 per essere pubblicata l'anno seguente nella prima edizione dei *Canti*, la lirica unisce sonno onirico e racconto autobiografico in ventuno

⁴⁰ L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio della fenomenologia e della storia delle poetiche*, cit., p. 116.

⁴¹ Cfr. il capitolo *La dissoluzione dell'ordine gnoseologico*, p. 33: «orbene nell'operazione pascoliana constatiamo avvenuta ormai la dissoluzione del cosmo come sicurezza di spazio e di tempo, di soggetto, o punto di vista dell'apprendimento, e oggetto».

⁴² G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970.

quartine di novenari (trocaici e anfibrachi). Nelle parole di Mengaldo, «*La voce* è probabilmente la lirica pascoliana più invasa da ripetizioni»⁴³: ritmo uniforme, numerosissime assonanze, abbondanza di rime interne, fenomeni di *reduplicatio* e segmenti di testo che si susseguono a breve distanza l'uno dall'altro componendo una sorta di ritornello variato. L'iterazione delle varie espressioni che interagiscono nella poesia formano un tessuto di richiami ed echi (con ripetizioni a contatto, a distanza e collegamenti verbali), che ben riflette lo stile del primo Palazzeschi. Basti osservare le prime tre quartine con cui la lirica si apre:

C'è una voce nella mia vita,
che avverto nel punto che muore;
voce stanca, voce smarrita,
col tremito del batticuore:
voce d'una accorsa anelante,
che al povero petto s'afferra
per dir tante cose e poi tante,
ma piena ha la bocca di terra:
tante tante cose che vuole
ch'io sappia, ricordi, sì... sì...
ma di tante tante parole
non sento che un soffio... *Zvanì*...

La parola-tema «voce» si distribuisce nei primi versi della lirica fino a sfociare nel richiamo materno *Zvanì*. Si tratta di un suono fragile, appena avvertito prima di spegnersi, (vedi gli aggettivi «stanca» e «smarrita» del v.3), accostato al «tremito» del cuore dopo una corsa affannata, che tenta

⁴³ P. V. Mengaldo, *Antologia pascoliana*, Carocci, Roma, 2014, p. 114.

di esprimersi ma si conclude in un messaggio quasi insignificante, pronunciato in un «soffio». La voce della poesia si sgretola fino a raggiungere il linguaggio speciale del dialetto, un codice non universale, un suono di un'espressività-altra.

La lirica riprende un episodio buio dell'adolescenza del poeta de *Il fanciullino*, il quale venne rinchiuso in carcere per via di alcune manifestazioni anarchiche. Costretto nella sua cella, il giovane pensa al suicidio, ma a salvarlo è proprio la voce della madre (cui si riferisce l'immagine lugubre di una bocca che non può emettere alcun suono in quanto ricolma di terra al v. 8, la madre era infatti stata sepolta da molto tempo) che lo riporta al nido d'infanzia grazie all'affettuoso diminutivo dialettale di Giovannino. Il dialetto garfagnino è spesso utilizzato dal poeta, specie nei *Canti*, dove è in atto un superamento di *Myrica* rispetto all'abbandono definitivo del fonosimbolismo imitativo e una ricerca di un linguaggio naturale, materno. Ne è un esempio proprio il caso di Zvani: una parola da considerarsi come una soluzione di compromesso tra l'emissione di voce e l'allusione a un significato oscuro.

Sembra quasi di riconoscere nella lirica ciò che il poeta affermò in una lettera a Louise Colet Flaubert: «Ho la disgrazia di esser nato con una lingua speciale di cui sono il solo ad avere la chiave»⁴⁴. Da tale punto di vista, l'«infinita capacità pascoliana di animare il significante»⁴⁵ verso significati parzialmente indecifrabili è una caratteristica che espone una certa somiglianza con la lingua di Palazzeschi, specie per quanto concerne le prime prove poetiche de *I cavalli bianchi* e *Lanterna*.

Tuttavia, se la parola poetica in Pascoli si trova ancora a metà strada tra la pura voce e un suono che allude a un referente «che più non si sa» (in *Addio*, v. 18); in Palazzeschi l'operazione di distacco da un senso originario è portata definitivamente al suo estremo. Non c'è un significato da svelarsi tramite il ricorso al linguaggio semplice delle “piccole cose”, non c'è l'espressività viva dell'onomatopea che risveglia un suono ancora capace di comunicare con il lettore. La parola è mero mezzo di denuncia della perdita di senso del linguaggio e come tale viene impiegata con consapevolezza e ironia, per dimostrare, e allo stesso tempo contestare, la sua natura di simulacro. Lo studioso Saccone sottolinea come nel poeta fiorentino:

⁴⁴ Ivi, p. 11.

⁴⁵ Ivi, p. 15.

Il significante enigmatico manifesta come insostanziale ogni risolutiva decriptazione. Le formule pronunciate da una Sfinge cieca sono enigmi che non celano un intendimento ‘altro’, ma rivelano il nulla, l’incastro tra presenza ed assenza, tra significante e senso.⁴⁶

La prospettiva pascoliana, invece, attribuisce ancora un ruolo significativo alla figura del poeta, il quale risulta in questo senso capace di rivelare, tramite gli strumenti del linguaggio poetico, la verità che è insita nelle cose. È ciò che Pascoli stesso afferma ne *L’era nuova* quando, rivolgendosi direttamente al poeta, lo induce a guidare gli uomini («Sei tu, poeta, e non altri, colui che deve spogliare gli uomini dalla loro ferinità! Tu sei Orfeo [...] devi tu, Orfeo, ammansarle, condurle dietro di te, queste fiere, e renderle uomini con la virtù persuasiva del tuo canto»⁴⁷). Per farlo, si avvale di immagini desunte dalla natura, ricreando un universo quasi onirico e per certi versi disforme, interpretabile solo attraverso il ricorso a simboli. In tal modo,

La poesia diventa non rappresentazione di cose e verità, ma attività creatrice di una parvenza simbolistica di vero.⁴⁸

In conclusione, il compito del poeta moderno per Pascoli rimane quello di scovare «la lingua di un mondo discontinuo, del preconconcettuale fanciullesco, in cui la serenità non ha seguito, la discordia con la società storica si risolve in esilii, sogni, ribellioni»⁴⁹; secondo Palazzeschi, invece, l’attività del poeta si può ormai ridurre a quella di un caparbio “scazzabubbolo”⁵⁰. Suona chiarificatrice, a tal riguardo, l’affermazione che lo studioso Luigi Baldacci riprende dall’analisi continiana:

⁴⁶ A. Saccone, *L’occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Liguori Editore, Napoli, 1987, p. 33.

⁴⁷ G. Pascoli, *L’era nuova*, in *Opere di G. Pascoli. Pensieri e discorsi*, Mondadori, Milano, 1946, pp. 112-113.

⁴⁸ C. F. Goffis, *Pascoli antico e nuovo*, Paideia Editrice Brescia, 1969, p. 67.

⁴⁹ Ivi, p. 20.

⁵⁰ Cfr. G. Tellini, *La poetica dello scazzabubbolo*, in *L’arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie*, Atti del Convegno internazionale di studi, Toronto, 29-30 settembre 2006, a cura di L. Somigli e G. Tellini.

Il Pascoli – come dice Contini –poteva essere rivoluzionario, e non volle esserlo. In realtà la sua natura era essa stessa una tradizione, quella della poeticità popolare e contadina [...]⁵¹

Lo scarto è ormai evidente: nessun rimpianto, nessuna possibilità di guardarsi alle spalle, solo (si fa per dire) un’infinita possibilità di osare con la lingua per mezzo di giochi fonici, significanti vuoti ed espressioni ricolme di ironia. La “dichiarazione di morte” della parola poetica attuata da Palazzeschi rappresenta uno spettacolo non più tragico, privo di risvolti drammatici o nostalgici verso la Totalità del passato. La pericolosa vicinanza al silenzio non corrisponde più, come in Pascoli, a una dimensione indicibile, preziosa e celata all’evidenza⁵²; ma ritrae con lucidità disarmante il vuoto crudo della perdita. Lo si nota specialmente nei pezzi di *Rosario*, la sezione di *Lanterna* formata da 21 componimenti di tre versi ciascuno, interamente dedicati al tema della preghiera. Il ritmo cantilenante del rosario cattolico viene ripreso da Palazzeschi tramite una struttura uniforme che si ripropone tra le varie poesie (sia sufficiente dare uno sguardo ai loro titoli) e all’interno delle stesse, costantemente uguale, per mezzo di rime e omofonie. Lo scopo è sempre lo stesso:

...il formulismo ritualistico della preghiera (come il monotono rosario), il ritmo cantilenante della salmodia possono ben significare la denuncia di una perdita di spontaneità e di verginità nell’uso della parola, ormai senza presa sul reale, e perciò degna di divenire strumento ludico [...].⁵³

Si prenda in considerazione *Faante, regina*, in cui si rimanda per la prima volta al titolo della raccolta precedente:

⁵¹ L. Baldacci, *Pascoli e il Novecento*, in *Pascoli. Poesie*, Scelte dei testi e introduzione di L. Baldacci, Note di Maurizio Cucchi, Garzanti, Milano, 2022, p. XIX.

⁵² Cfr. P. Febbraro, *La tradizione di Palazzeschi*, cit., p. 53: «Grazie alla prevaricazione del ritmo sulla sintassi, Pascoli recupera la significanza enigmatica delle “voci” e le assume a elemento che perimetra lo spazio del proprio “cuore”, dal cui “centro” emerge una memoria simbolica fissa».

⁵³ L. Baldacci, *Pascoli e il Novecento*, cit., p. 69.

*Vorrei cavalcare nel mare la notte,
con sola compagna la luna,
cavalli più bianchi del latte.*

Qui la preghiera, segnalata dalla formula incipitaria «Vorrei», si trasforma nel desiderio astratto di “cavalcare la notte” in sella a dei cavalli bianchi, chiaro richiamo alla precedente raccolta. Persino la sintassi viene forzata in maniera illogica: si noti l’iperbato del primo verso «cavalcare *nel mare* la notte», e al secondo «*sola compagna* la luna». I versi iniziale e finale sono legati dalla figura etimologica, insieme grammaticale e semantica, *cavalcare-cavalli*, la quale si estende per l’intero componimento. Il gioco di rimando fonico è altrettanto evidente se si considera la ripetizione del fonema /k/ (cavalcare: con: compagna: cavalli: bianchi).

Rispetto a Pascoli, il racconto della preghiera non è dotato di un significato-altro, ma si limita a riportare un episodio onirico e iperbolico dalla voce di uno dei tanti “personaggi-burattino” che entra in scena per pronunciare una battuta salvo poi scomparire del tutto. Al di sotto dell’«apparente superficie semantica della preghiera»⁵⁴, il lettore non trova altro che un puro *flatus vocis*, slegato da ogni necessità di comunicazione e distante da ogni contatto con la realtà. Di fronte a un linguaggio che non mira a ricostituire l’identità di parole e cose, bensì gioca con gli strumenti della poesia proprio come fossero merce di consumo, l’unica via d’uscita appare un gioco di circolarità imitative *nonsense*.

1.2.2 Il confronto con D’Annunzio

Il primato della poesia estetizzante dannunziana nella nostra cultura ufficiale di primo Novecento è sintetizzato da Palazzeschi in poche parole: «[il Vate] era stato posto al disopra della legge: tutto era consentito al poeta in nome della poesia, il mondo doveva rimanere ai suoi piedi: pronò».⁵⁵

⁵⁴ G. Savoca, *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, cit., p. 64.

⁵⁵ S. Corazzini [1949], in *Paro dei divertimenti*, p. 133.

Il moto di rifiuto nei confronti dell'eredità dannunziana e, contemporaneamente, la svolta al parodico diventano più che mai evidenti nei testi di *Poemi*, terza raccolta poetica dell'autore, pubblicata nel maggio 1909 sempre presso lo Stabilimento Tipografico Aldino di Firenze, sempre a spese dell'autore, ma a cura del fantomatico Cesare Blanc. Ne vengono tirati 250 esemplari. L'opera è incorniciata dai due testi *Chi sono?* e *Il Frate Rosso* (vedi analisi al paragrafo 1.3.1) ed è dotata di due sezioni interne, entrambe ripartite in dodici componimenti, intitolate *Galleria Palazzeschi* e *Le mie ore*.

I quarantotto componimenti della raccolta, molto più sostanziosa delle precedenti, vengono recensiti in maniera negativa e sarcastica da Gozzano e Borgese, ma incontrano invece l'ammirazione di scrittori come Ada Negri e Filippo Tommaso Marinetti, e costituiranno il pretesto che porterà Palazzeschi all'ingresso nel Futurismo.

Particolarmente in quest'opera, la poesia di Palazzeschi si mostra come una «privata ostentazione delle proprie ferite»⁵⁶: il poeta viene raffigurato come un soggetto parodizzato, la cui legittimità è inequivocabilmente ridotta alla registrazione di un reale rovesciato in chiave comica.

Del resto, brani come *La fontana malata* rappresentano significative testimonianze di un plateale diniego del sublime dannunziano, confermato a distanza di tempo dal poeta quasi novantenne, che in un'intervista del 1974 rivelò: «Chissà come vengono fuori cose come *La fontana malata*: non si sa, non si sa. Certo, una reazione dopo un periodo molto gonfio, questo sì. Eravamo un po' fuori dell'attualità, forse, non so; il nostro era probabilmente un appello che non teneva conto dell'attualità»⁵⁷.

Sin dai primi versi è possibile constatare la parodia del modello del Vate: se in *La pioggia nel pineto*, il suono dell'acqua veniva comparato a «parole più nuove/che parlano gocciole e foglie/lontane» (vv. 5-7) e più tardi andava mescolandosi con il canto delle cicale e il gracidiare delle rane in lontananza; ora il rumore della fontana è reso dal prosciugarsi di un suono onomatopeico, di ascendenza pascoliana, ma qui ridotto ai minimi termini in un gioco sillabico che tende allo "stillicidio":

⁵⁶ G. Tellini, *Palazzeschi*, cit., p. 76-77.

⁵⁷ *Incontro con Palazzeschi*, in A. Palazzeschi, *Ritratti nel tempo. Interviste (1934-1974)*, a cura di C. Giorgina, Edizioni di storia e letteratura, Firenze, 2014, p. 400.

Clof, clop, cloch,

cloffete,

cloppete,

clocchette,

chchch....

L'*incipit* del componimento riporta la cupa sonorità di un gorgoglio strozzato, proveniente da una sorgente («la povera fontana malata» vv.8-10) in cui l'acqua scorre faticosamente, a gocce singole e pesanti. Inoltre, così come la sinfonia di suoni della pioggia estiva viene ripetuta nella modalità di ritornello musicale alla fine del componimento di D'Annunzio, anche tale segmento onomatopeico della poesia palazzeschiana è riproposto in seguito ai vv. 41-45 e 87-91, ma l'effetto è completamente opposto.

Il suono onomatopeico è indicatore di una parodia che agisce sul piano della forma: alla studiata orchestrazione musicale dannunziana, si contrappongono i “colpi di tosse” di una fontana intisichita. Se i suoni de *La pioggia nel pineto* mimano l'acuirsi di un temporale estivo (nella prima strofa prevale la vocale *i*, per riprodurre il suono del tintinnio di una pioggia ancora somnessa; nella seconda predominano primi i timbri chiari delle *a* e successivamente quelli cupi delle *o*; per poi arrivare alla terza strofa, dove lo scrosciare della bufera è riprodotto dall'utilizzo di sibilanti), in *La fontana malata* la regressione della lingua a balbettio denuncia l'inutilità degli ornamenti e delle note coloristiche della poesia di D'Annunzio. In particolare,

i singhiozzi e il rantolo della fontana, nel cortile del palazzo claustrofobico, dicono che per Aldo la poesia come raffinato preziosismo, come enfasi celebrativa e culto estetizzante, come autocelebrazione superomistica dell'io, appartiene al passato.⁵⁸

⁵⁸ G. Tellini, *Palazzeschi*, cit., p. 75.

Ma la conferma del rifiuto del passato si ha anche nei versi successivi, caratterizzati dalla presenza dei verbi «tossire» e «tacere», ripetuti con cadenza irregolare nel corso del componimento (rispettivamente ai vv. 13, 14, 15, 19, 40, 51, 66 e ai vv. 17-26-29). L'ascoltatore ipotizza che la fontana, personificata con aggettivi possessivi e qualitativi, si stia effettivamente svuotando, e che il suo suono stia raggiungendo il punto finale, salvo poi ricredersi. L'uso di «tacere» in senso impersonale evoca direttamente l'inizio del celebre brano dell'*Alcyone*, dove viene utilizzato alla seconda personale singolare e compone un solo enunciato minimo all'interno del verso («Taci. Su le soglie/del bosco non odo/parole che dici/umane...», vv. 1-4). In *La fontana malata*, il segmento rimane isolato in un unico verso, quasi dimezzato nella quantità rispetto al testo dannunziano.

L'antica immagine della fonte sacra viene assolutamente ribaltata e ridicolizzata nel corso di 92 versi, in maggioranza trisillabi piani, ma anche bisillabi e quadrisillabi. Lo stesso ritmo trisillabico della poesia palazzeschiana richiama per contrasto quello dei versi liberi di D'Annunzio, che riflettono la misura ternaria, ma in maniera raddoppiata e triplicata: dal ternario comune a entrambe le poesie, in *La pioggia nel pineto* si nota appunto l'utilizzo di quinari, senari, settenari, ottonari e novenari.

Da ultimo, anche la ricchezza della trama fonica del testo dannunziano, composta da rime interne ed esterne, consonanze e assonanze, viene completamente ribaltata nel brano di Palazzeschi. Alla preziosità delle rime e dei richiami fonici dannunziani, nel testo dell'autore fiorentino si contrappongono rime elementari e la mera ripetizione di esclamazioni colloquiali da parte di chi ascolta il continuo rantolo della fontana e, infastidito, prega che il suo lamento («Che lagno!» v.57) termini al più presto:

Madonna!

Gesù!

Non più!

Non più.

Mia povera

fontana,

col male

che hai,

finisci

vedrai,

che uccidi

me pure.

Il procedimento di abbassamento stilistico e parodia tematica raggiunge in questo componimento uno dei massimi punti della poetica di Palazzeschi, ma sicuramente non ne costituisce l'ultimo approdo. L'idea di una poesia ludica e anarchica, del resto, era già presente all'interno del movimento crepuscolare, che proprio negli stessi anni stava affermandosi nel territorio nazionale come corrente *in limine* tra due secoli e perciò capace di divenire «reazione immediata alla delusione storica – proprio nel momento in cui, ovunque in Italia, erano esaltate le *Laudi*, e tra queste soprattutto *Maia* ed *Alcyone* - nella cui produzione si poteva avvertire e cogliere la presenza di sensibilità e toni di ben altra natura»⁵⁹.

1.3 Il «parricida» Palazzeschi

Si: vi sono alcuni che necessariamente smarriscono la strada, poiché per loro non esiste una strada giusta.

T. Mann, *Tonio Kröger*

⁵⁹ R. Fantasia e G. Tallini, *Poesia e rivoluzione*, cit., p. 94.

1.3.1 Un inizio crepuscolare?

Se da una parte il Novecento letterario italiano era stato inaugurato all'insegna di un ritardo rispetto agli indirizzi intrapresi dalla poesia internazionale - le posizioni ideologico-letterarie di Pascoli e D'Annunzio rimanevano ancorate a una cultura poetica maturata durante la fine del secolo passato, e sembravano in parte ignorare il vuoto lasciato dall'alienazione del soggetto e della parola nella modernità⁶⁰ -; dall'altra il Crepuscolarismo è stato il movimento che è riuscito a cogliere la via dell'innovazione.

Opposta allo stile sublime della tradizione, ma per certi versi ugualmente distante dalle soluzioni della lingua di Palazzeschi, la reazione della linea crepuscolare, è stata considerata come quella capace di garantire alla poesia italiana l'ingresso nella modernità.⁶¹ Il Crepuscolarismo fu infatti la corrente che meglio riuscì a intercettare le perturbazioni in atto nel continente europeo: nel recinto ristretto della sua operatività, il poeta crepuscolare ricerca una parola che riesca a denunciare la sua "desublimazione".

Per farlo, si affida a un linguaggio comune, vicino alla prosa e al parlato quotidiano, con l'inclusione di dialettalismi e forestierismi. La degradazione della materia letteraria, la sconfessione di ogni enfasi decorativa e l'abolizione dell'aulico poetabile viene poi portata ai massimi gradi dall'utilizzo di un'ironia dissacratoria. Si pensi al componimento di Gozzano, *In casa del sopravvissuto*:

Penso, mamma, che avrò tosto venti- / cinqu'anni! Invecchio! E ancora mi sollazzo / coi versi!
È tempo d'essere il ragazzo / più serio, che vagheggiano i parenti. // Dilegua il sogno d'arte che
m'accese; / risano a poco a poco, anche di questo! / Lungi dai letterari che detesto, / tra saggie cure
e temperate spese, / sia la mia vita piccola e borghese: / c'è in me la stoffa del borghese onesto...⁶²

⁶⁰ Cfr. F. Curi, *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino, 1977, p. 25: «certa "arretratezza" mitopoietica pascoliana e dannunziana corrisponde perfettamente all'arretratezza economica, sociale e politica dell'Italia del tempo, ne è insieme il prodotto e la manifestazione».

⁶¹ Cfr. N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Mulino, Bologna, 1999, p.

⁶² G. Gozzano, *In casa del sopravvissuto*, vv. 45-54, in *I Colloqui*, Milano, Treves, 1911.

La lingua poetica del Novecento approccia dunque una “nuova canzone”, il cui spartito è ancora da definirsi:

C'è, da una parte, la svalutazione completa della letteratura, e, dall'altra, la denuncia dell'impossibilità nello scrittore moderno di adeguarsi ancora ai toni e ai modi illustri della tradizione, di cantare la vecchia canzone, ormai dimenticata, e di intonarne una nuova, di cui s'ignorano ancora le parole.⁶³

Una sconfessione dello stile della tradizione è magistralmente rappresentata nella lirica di Sergio Corazzini *Desolazione del povero poeta sentimentale*, pubblicata nel 1906 all'interno dell'opera *Piccolo libro inutile*. In 55 versi liberi divisi in 8 strofe, Corazzini sviluppa una riflessione alquanto pessimistica sulla figura del poeta, il quale viene paragonato a «un piccolo fanciullo che piange» (v. 3). Il fanciullo è accompagnato nel componimento da un'aura cristologica, egli può comunicare solamente attraverso «parole così vane» (v. 21), che tendono al silenzio della parola poetica, è ignorato dagli altri e desidera la morte. In particolare, la poesia di Corazzini, risponde precisamente alla definizione che François Livi fornisce rispetto alla poetica crepuscolare:

La poesia crepuscolare è ossessionata da tre eterne domande: che cos'è la poesia, come diventare poeta, come operare la metamorfosi della vita in letteratura. Interrogazioni che si collocano su un piano stilistico e a questo stesso livello trovano risposta. La poesia è innanzitutto poesia decadente. Si diventa poeta assimilandola e tentando di oltrepassarla. Far sì che la vita diventi letteratura [...] è un'operazione indispensabile perché la vita divenga, adeguandosi alla tradizione decadente, quello spazio letterario che rappresenta l'unico sostegno della lirica crepuscolare.⁶⁴

La domanda che interroga lo statuto del poeta nel panorama decadente è quindi centrale nei testi di autori crepuscolari. Tuttavia, lo stesso interrogativo è presente anche in una poesia di Palazzeschi, ma la prospettiva è notevolmente differente.

⁶³ G. L. Beccaria, *Ricerche sulla lingua poetica del primo Novecento*, cit., p. 149.

⁶⁴ F. Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, cit., p. 18.

In effetti, il componimento del poeta crepuscolare romano è stato spesso accostato al testo proemiale dei *Poemi palazzeschi*, *Chi sono?* (titolo che riprende l'interrogativo di Rodolfo nella *Bohème* di Puccini), di cui si offre un breve estratto:

Chi sono?

Son forse un poeta?

No, certo.

Non scrive che una parola, ben strana,

la penna dell'anima mia:

follia.

Dalla constatazione dell'insuccesso dello stile poetico tradizionale, anche in Palazzeschi si arriva a ripudiare la condizione stessa di poeta, con toni meno patetici e in maniera più radicale rispetto all'amico Corazzini. Nell'autore fiorentino, cioè, il *topos* crepuscolare del poeta-fanciullo, negletto dalla società, si esaurisce a favore di una follia liberatoria⁶⁵. È questo infatti il componimento in cui il poeta presenta la sua individualità di artista come «saltimbanco dell'anima» (v. 21), un'affermazione che scopre il programma originale e dissacrante della scrittura palazzeschiana: la sensibilità decadente viene definitivamente liquidata e, al suo posto, si inaugura un nuovo tipo di fare poetico il cui messaggio non viene più affidato a un codice tematico, bensì a quello ritmico.

L'unica strofa indivisa, infatti, si compone di quattro gruppi di versi pressoché simmetrici (tre da cinque, l'ultimo da sei) e offre una struttura ripetuta di botta e risposta. L'effetto complessivo ricorda una filastrocca scandita dall'espressione in rima «anima mia» (vv. 4-9-14-21). L'interrogativa iniziale (ripresa al penultimo verso del componimento) viene variata nei versi successivi: nel tentativo di ridonare identità al soggetto del poeta, si offrono più opzioni giungendo poi, per esclusione, alla scoperta che la figura più idonea alla descrizione del poeta novecentesco

⁶⁵ Cfr. F. Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, cit., p. 242: «In questo caso i dati cronologici sono fondamentali: Palazzeschi aderisce al *topos* decadente e crepuscolare dopo aver sperimentato, a sue spese, che la poesia crepuscolare non è più possibile».

sia in realtà un *clown*. La critica al repertorio crepuscolare si acuisce nel momento in cui l'interrogativa varia da *Chi* (v. 1) a *che cosa* (v. 17), rivelando così il processo di reificazione della figura del poeta e l'auto-parodia della valenza identitaria dell'Io. Peraltro, la professione di fede poetica viene redatta in prima persona e denuncia apertamente il degrado del ruolo del protagonista: una soluzione provocatoria, che aggiunge un elemento di eversione demistificatoria rispetto alla poesia crepuscolare.

Riprendere lo stesso *topos* (tipicamente decadente) del poeta emarginato acquista per Palazzeschi un significato ben diverso rispetto a Corazzini, poiché delinea un programma che va oltre lo scenario *liberty*. Se nelle prime due raccolte il poeta fiorentino aveva fin troppo indugiato nelle tematiche della sfera crepuscolare - anche se la parodia del materiale di marca crepuscolare era già presente in testi come *Il convento delle nazarene*⁶⁶ - con il proemio di *Poemi* si evidenzia la volontà di abbandonare *in toto* la sensibilità decadente. La «follia» (v. 6) del poeta, di stampo nietzschiano, assume in sé una reazione nuova rispetto al brano di Corazzini: il poeta si serve della parola beffarda per esprimere un portato pesante, ma in maniera “leggera”. Come confermato dal registro prestiti del Gabinetto Vieusseux⁶⁷, Palazzeschi aveva da pochi anni preso in prestito *Così parlò Zarathustra* (Torino, Bocca, 1906) e *Le voyageur et son ombre. Opinions et sentences mêlés (Humain, Trop humain, II, Paris, Société du Mercure de France, 1902)*. Difficile, dunque, non confrontare l'affermazione di follia del poeta di *Chi sono?* con la filosofia di Nietzsche, in particolare con la constatazione che è possibile dedurre dall'aforisma 158 (*La gaia scienza*⁶⁸):

Dobbiamo, di tanto in tanto, riposarci dal peso di noi stessi, volgendo lo sguardo là in basso su di noi, ridendo e piangendo su noi stessi da una distanza di artisti: dobbiamo scoprire l'*eroe* e anche il *giullare* che si cela nella nostra passione della conoscenza, dobbiamo, qualche volta, rallegrarci della nostra follia per poter stare contenti della nostra saggezza! E, proprio perché in ultima istanza siamo gravi e seri e piuttosto dei pesi che degli uomini, non c'è nulla che ci faccia tanto bene quanto il *berretto del monello* [...].

⁶⁶ *Ivi*, p. 243.

⁶⁷ Dal «Libro dei prestiti» della Biblioteca fiorentina i libri risultano dal 1° agosto 1906 in prestito a «Giurlani».

⁶⁸ Che Palazzeschi potrebbe aver letto nella traduzione italiana di Antonio Cippico, Torino, Bocca, 1905.

È proprio in virtù di tale sfondo filosofico che Palazzeschi non andrebbe frainteso, tuttavia, la sua poetica del giullare è talvolta interpretata come tanto affascinante quanto inspiegabile, e perciò ridotta al “capriccio” di un linguaggio elementare e scherzoso. Persino l’amico Moretti, in riferimento alla prima raccolta palazzeschiana, ne sottolineava l’eccessiva volontà, a suo dire innaturale, di differenziarsi da qualsiasi codice interpretativo:

Questo poeta, per essere originale, finisce col diventare pazzo, venti volte pazzo! Tutta la sua poesia è una cantilena strana, indefinibile, inafferrabile soprattutto [...] poesia da manicomio addirittura.⁶⁹

Nonostante il fatto che per molti anni gli esordi letterari di Palazzeschi siano stati definiti da una lettura crepuscolare, dunque, recentemente la critica ha chiarito come l’apporto del crepuscolarismo allo stile del primo Palazzeschi vada ridimensionato in senso minorativo. Se la corrente cui apparteneva Corazzini, una volta presa coscienza del crollo di ogni Sublime e del conseguente degrado del ruolo del poeta, aveva compensato tramite «suggestivi involucri»⁷⁰ il vuoto lasciato dai «rimasugli della sontuosa cena dannunziana»⁷¹; la risposta palazzeschiana non ricerca conforto in alcuna estetica, ma raggiunge da sé «il piacere della contraffazione»⁷². In altre parole,

il tratto distintivo della sua posizione storica, il suo avanzamento nei confronti della piccola schiera dei poeti crepuscolari del primo decennio del Novecento, sono dati dall’umorismo che, nascendo dalla disgregazione del mondo crepuscolare nei suoi atteggiamenti più regressivi, segna in Palazzeschi l’avvento di una fase nuova e informa di sé il futuro della sua opera.⁷³

Nel finale di *Poemi* l’elemento di novità si esplicita in maniera piuttosto plateale. È qui che infatti si trova il più esteso tra i componimenti della terza raccolta (156 versi), *Il Frate Rosso*, il quale

⁶⁹ M. Moretti, «Romanzo storico e poesia simbolistica», in *Il faro romagnolo*, 1 maggio 1906.

⁷⁰ L. Baldacci, *Aldo Palazzeschi*, Belfagor, 31 marzo 1956, Vol. 11, No.2, pp. 158-179.

⁷¹ G. De Robertis, *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1940, p. 18.

⁷² F. Nietzsche, *La gaia scienza e Idilli di Messina* (1882), Adelphi, Milano, 2005, p. 290.

⁷³ G. Savoca, *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, cit., p. 185.

ripropone lo stesso registro antisublime de *La fontana malata* (vedi analisi al paragrafo 1.2.2), ma con un «impianto corale, dialogico e narrativo, in chiave comico-eversiva, sulla strada dell'incendiario»⁷⁴.

Il “personaggio rosso”, peraltro, rappresenta un vero e proprio *leitmotiv* che attraversa l'intera raccolta collegando tra loro il poeta-saltimbanco di *Chi sono?*, l'«uomo/tutto rosso» della lirica *Lo specchio* e il frate dell'ultimo componimento. Come fosse il copione teatrale di una voce narrante, diviso in paragrafi, l'ultima poesia di *Poemi* mette in scena la storia di «un frate tutto rosso», il cui nome non è dato rivelare, intento a officiare la messa davanti alla beghine, che nel frattempo si interrogano sulle sue origini e natura. Lo fanno alzando un vero e proprio coro teatrale di voci che infine convergono nel *Canto fermo* «Fraaaaaate Roooooosso».

Significativo è l'utilizzo del cromatismo⁷⁵ in questo racconto: il colore rosso, in opposizione al bianco delle prime raccolte, mette in crisi l'ideale di una verità pura e incontrovertibile. Lo scenario delle prime raccolte viene dunque perturbato dall'ingresso del colore nell'universo della poesia, il quale è così costretto a fare i conti con lo squilibrio di una molteplicità per sua essenza eversiva. In effetti, all'entrata del frate nella cappella corrisponde uno *shock* dell'immobile e abitudinario fluire dei fatti: la mattina successiva alla celebrazione della messa l'altare è scomparso, arso da un fuoco che forse proveniva da uno dei lumi lasciati accesi in chiesa. Le fiamme (purificatrici nella poesia palazzeschiana) tuttavia non hanno lasciato alcun segno, nemmeno la cenere. La storia si conclude quindi con una domanda che trova risposta solo nella raccolta successiva, *L'incendiario* – pubblicato nel 1910 presso le Edizioni Futuriste di «Poesia» con una dedica a Marinetti -, e a cui invece per ora si risponde con un altro interrogativo, a sottolineare la «mancanza di un linguaggio socializzato»⁷⁶:

Dove anderà ora il Frate Rosso?

Dove anderà?

Fra tutta la gente vestita

⁷⁴ G. Tellini, *Palazzeschi*, cit., p. 77.

⁷⁵ Cfr. D. Batchelor, *Cromofobia*, Bruno Mondadori, Milano, 2001.

⁷⁶ G. Savoca, *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, cit., p. 146.

di colore indeciso,

lui, tutto rosso,

con quel suo strano viso.....

Se lo mettersero in prigione?

Il componimento si distacca profondamente dai moduli dello stile crepuscolare e si avvicina a una nuova stagione della penna palazzeschiana. Lo scenario è cambiato: Palazzeschi è entrato nel movimento futurista che, proprio in quegli anni, stava diffondendosi anche nell'ambiente fiorentino.

1.3.2 Il “passaggio” al Futurismo

All'apparenza, Crepuscolarismo e Futurismo possono apparire come due movimenti inconciliabili, che nulla condividono tra loro, reazioni opposte allo scadere della tradizione e al crollo dell'identità tra linguaggio e realtà. Ciononostante, però, i rapporti tra la corrente crepuscolare e quella futurista sono stati indagati dal critico letterario francese François Livi a partire dalla gestazione della rivista «Poesia»⁷⁷, mostrando come, per autori come Govoni e Palazzeschi, il passaggio da un movimento all'altro sia avvenuto in modo spontaneo e “naturale”. Nella fattispecie, dall'analisi di Livi viene a sottolinearsi come una distinzione netta tra poesia crepuscolare e futurista sia per lo più illusoria, poiché le poetiche si rivelano «due componenti di una complessa realtà: la poesia liberty»⁷⁸. Più in generale, si potrebbe azzardare l'ipotesi secondo la quale Crepuscolarismo e Futurismo siano parte di un sentire di respiro europeo, due diverse risposte allo stesso problema della crisi della lingua novecentesca:

⁷⁷ Si tratta della «Rivista internazionale diretta da Sem Benelli, Vitaliano Ponti e F.T. Marinetti», fondata a Milano nel febbraio 1905.

⁷⁸ F. Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, cit., p. 27.

La poesie se fait simple regard et simple ecoute: elle se delite, se fragmente en bruits insignifiants, se dissout dans le non-sens, dans le balbutiement pre-grammatical. Das certain cas le graphisme, une mise en page proche des poems cubists, sont le ultimes ressources d'une poesie qui touche a son mur de fond.⁷⁹

In quest'ottica, il confluire di Palazzeschi nella corrente poetica futurista può essere letto in maniera meno radicale e più graduale: così come il Crepuscolarismo rifiutava gli stilemi oltrepassati della tradizione, anche il movimento marinettiano parte dalla contestazione dell'antico sublime. Inoltre, la neonata avanguardia sembra rispondere a pieno titolo all'incertezza del tempo, affermando una presa di posizione decisa e marcata, con un programma che lascia poco all'immaginazione. Luigi Capuana sottolinea in questi termini la "puntualità" dell'intervento avanguardistico all'interno del clima nazionale:

D'Annunzio e Pascoli certamente hanno sorriso delle spiritose bizzarrie – e chiamate pure giovanili impertinenze. Sorridiamone anche noi. È certo però che questi *Futuristi* si fanno perdonare ben altro; Palazzeschi e Cavacchioli specialmente che hanno limpidezza e sobrietà di forma [...]. E siccome ogni cosa arriva, ordinariamente a tempo opportuno, così credo che il Futurismo e i Futuristi siano scoppiati tra noi all'era giusta, scoppiati come una bomba distruttrice ma benefica [...].⁸⁰

Molti anni dopo, Palazzeschi stesso commenterà a riguardo, con una vena di sarcasmo: «il futurismo non poteva nascere che in Italia, paese volto al passato nel modo più assoluto ed esclusivo e dove è d'attualità solo il passato»⁸¹.

⁷⁹ F. Livi, *La poésie de Palazzeschi et les avant-gardes françaises*, in *Aldo Palazzeschi e les avant-gardes*, Atti del Colloquio Internazionale, Istituto di Cultura, Parigi, 17 novembre 2000, a cura di G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2002, p. 23.

⁸⁰ L. Capuana, *Futurismo e Futuristi*, in «Le cronache letterarie», I, 6, 26 maggio 1910, pp. 1-2. Cfr. anche F. Curi, «Palazzeschi e le due avanguardie», in *L'opera di Aldo Palazzeschi*, Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 22-24 febbraio 2001, a cura di Gino Tellini, Firenze, Olschki, 2002, p. 63: «Esiste una ciclicità dell'avanguardia, giacché essa si ripresenta puntualmente ogni volta che la violenza della storia chiede che ne siano scossi i paradigmi attraverso la violenza del linguaggio e la crudeltà suprema della derisione». Lo conferma anche Papini in : «Il ne faut pas envisager le Futurisme comme une école de poésie qui donne des recettes sur la manière de faire les verso u qui impose les sujets et la matière des nouveaux chants. Le Futurisme veut tout simplement délivrer les poètes de certains soucis traditionnels et de leur esprit d'imitation et de répétition» (G. Papini, *Lettres italiannes. Aldo Palazzeschi*, cit., p. 637).

⁸¹ A. Palazzeschi, *Il futurismo*, in *Via delle cento stelle*, Mondadori, Milano, 1972, p. 60.

Tale affermazione costituisce già un indizio prezioso rispetto alla piega che prenderà la militanza palazzeschiana all'interno del Futurismo. Ma procediamo con ordine.

Come noto, lo scrittore fiorentino, dopo aver inviato una copia di *Poemi* al fondatore del Futurismo, ricevette una lettera colma di plauso e ammirazione dal collega (si noti l'ampio utilizzo di superlativi ed espressioni iperboliche), che inaugurò la sua amichevole collaborazione con il movimento. Il periodo è quello dei primi manifesti di Marinetti e delle famose "serate futuriste". La lettera recitava:

«Caro collega,

ho ricevuto con vivissimo piacere i vostri poemi, e, guidato da un infallibile istinto, ne ho intrapreso immediatamente una lettura attentissima.

I vostri poemi mi hanno vivissimamente interessato per tutto ciò che rivelano in voi di non ancora espresso e di sicuramente originale. Vi è, nel vostro volume, come già nei Cavalli bianchi, un odio formidabile contro tutti i sentieri battuti, e uno sforzo, talvolta riuscitissimo, per rivelare in un modo assolutamente nuovo un'anima indubbiamente nuova. [...]»⁸²

Segue poi una sorta di auto-propaganda della rivista e del movimento, indirizzati al «grande rovesciamento della vecchia imbecillità italiana»⁸³.

Le vicissitudini del sodalizio intellettuale tra Palazzeschi e Marinetti porteranno, l'anno successivo, alla pubblicazione della quarta raccolta poetica dell'autore fiorentino, *L'incendiario*, opera divisa in due parti da 11 componimenti ciascuna, di cui la prima incorniciata dall'omonimo poemetto *L'incendiario* e il celebre *E lasciatemi divertire!*. In effetti, il Futurismo sembrava essere la risposta più adeguata all'espressione del poeta fiorentino: già dal titolo della raccolta, si può dedurre come la violenza provocatoria, i temi del fuoco e della follia, l'incendio e l'esaltazione di un ideale liberatorio rivelino una certa connessione di Palazzeschi ai moduli futuristi.

⁸² Lett. a Palazzeschi, [maggio 1909], in *Marinetti-Palazzeschi*, p. 1.

⁸³ *Ibidem*.

Ma la militanza futurista dell'autore fiorentino intraprende sin da subito una via impervia. Si pensi alla fase invasiva di *editing* marinettiano rivolta al volume della nuova raccolta: il *leader* del Futurismo pare abbia scelto di cambiare il titolo originale, *Sole mio*, allusione parodica a un lirismo di tipo popolare, mentre è sicuramente intervenuto nell'impaginazione del libro, ponendo l'esteso testo (ben 57 pagine) del *Rapporto sulla vittoria del Futurismo a Trieste* a mo' di introduzione. Il titolo del volume diventò infatti: ALDO PALAZZESCHI / *L'incendiario* / COL RAPPORTO / SULLA VITTORIA FUTURISTA / DI TRIESTE / EDIZIONI FUTURISTE / DI «POESIA» / Milano – Via Senato, 2 / 1910. Molti anni dopo, facendo riferimento al medesimo episodio, Palazzeschi affermerà: «La prefazione del mio libro [*L'incendiario*] si compose di ben settantacinque pagine di esclusiva pubblicità, senza il minimo accenno alle poesie che c'erano dentro [...]»⁸⁴.

Nonostante ciò, in un primo momento Palazzeschi si mostra entusiasta del suo ingresso nell'ambiente d'avanguardia e assurge al ruolo di mediatore tra la parte milanese e la neonata ala fiorentina dei lacerbiani Papini e Soffici⁸⁵. Addirittura, tra le fila del movimento pubblica una seconda edizione de *L'incendiario* (1913), apponendo sulla copertina la qualifica di “Futurista” e in calce al volume un'importante nota, dove riferisce come i testi dell'opera precedente «non furono né riveduti, né corretti»⁸⁶. Tuttavia, quest'ultima affermazione viene smentita dai fatti: nel secondo volume Palazzeschi effettua una sensibile modifica del poemetto iniziale (dai 249 versi originari si arriva a 36) e aggiunge sette testi nuovi, apparsi contestualmente in «Lacerba». Dopo il 1914, anno della rottura con il Futurismo, il volume prenderà il nome di *Poesie 1905-1909*, con un *corpus* poetico di ben ottantasei componimenti, e sarà ripubblicato nel 1925 presso l'editore Vallecchi di Firenze.

⁸⁴ A. Palazzeschi, *Prefazione. Marinetti e il Futurismo*, in *F.T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista*, prefazione di A. Palazzeschi. Introduzione, testo e note a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano, 1968, p. XII.

⁸⁵ Cfr. S. Magherini, *Un'amicizia lacerbiana: Palazzeschi e Soffici*, in *L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie*, cit., pp. e anche F. Curi, *Palazzeschi e Nietzsche*, in *Palazzeschi europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005, a cura di W. Jung e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2007, pp. 52-53: «Papini e Soffici, toscani, [...] non accettano né l'idolatria della macchina né le “parole in libertà” con le quali Marinetti vorrebbe “distruggere la sintassi”. La loro adesione al futurismo non è mai totale e dura solo pochi anni».

⁸⁶ A. Palazzeschi, *L'incendiario*, ed. 1913, cit., p. 250.

È durante uno dei tanti viaggi a Parigi, che il poeta fiorentino annuncia la sua decisione di rompere definitivamente con l'esperienza futurista. Il 23 aprile 1914 comunica a Prezolini la sua risoluzione: «Sono stato toccato, eccome toccato! Basta non se ne parli più»⁸⁷.

Il sodalizio è durato cinque anni, in seguito ai quali la strada di Palazzeschi si è divisa, piuttosto improvvisamente, da quella del movimento marinettiano (specie dal suo gruppo milanese). Due le ragioni che si ipotizza siano alla base del distacco, una letteraria e l'altra politica: l'autore rifiuta sia il paroliberismo, tratto caratteristico della scrittura futurista, che l'elogio dell'interventismo perpetuato dai futuristi specie agli albori della Grande Guerra, ma criticato dal poeta come «una spacconata dannunziana»⁸⁸.

Restio ad adottare qualsiasi precetto della meticolosa retorica futurista pazientemente codificata da Marinetti, Palazzeschi rompe con il movimento quando il futurismo esige l'adesione ad una scuola [...]. Ora la poesia *fumiste* o fonica del poeta fiorentino nasce da una concezione personale del gioco, alquanto differente dalla teoria delle parole in libertà.⁸⁹

Per quanto concerne la prima motivazione, è bene indagare un aspetto collaterale del paroliberismo facendo riferimento direttamente a *Uccidiamo il chiaro di luna*, opera pubblicata nello stesso anno di *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, e a *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, pubblicato nel 1912, dove uno dei programmi principali, dal punto di vista linguistico, è la distruzione dell'io a favore della celebrazione della materia. In realtà, come verificabile dai testi futuristi, la negazione del soggetto non conduce affatto alla negazione della prima persona, bensì, porta paradossalmente a una nuova egoarchia, un nuovo imperialismo dell'io, che strizza l'occhio al vecchio ruolo di poeta-vate. Quest'ultima, lontana dal perpetuare il mito superomistico, incarna una vera e propria «delegittimazione della sovranità totalizzante del soggetto»⁹⁰.

⁸⁷ A. Palazzeschi a G. Prezolini, *Carteggio 1912-1973*, a cura di M. Ferrario, Edizioni di Storia e Letteratura-Dipartimento della Pubblica Educazione del Canton Ticino, Roma, 1987, p. 13.

⁸⁸ L'espressione è tratta dall'opera di Palazzeschi *Due imperi ... mancati* [1920], a cura di M. Biondi, Milano, Mondadori, 2000, pp. 157-168.

⁸⁹ F. Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, cit., p. 271.

⁹⁰ G. Tellini, *La poetica dello scazzabubbolo*, in *L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie*, p. 15.

Il pronome personale di prima persona singolare era già escluso nelle raccolte iniziali de *I cavalli bianchi* e *Lanterna*, «annullato in un anonimato favoloso, straniante, regressivo»⁹¹. Era poi tornato in *:riflessi* (1908), ma solamente per essere parodizzato e spogliato di ogni autorità demiurgica. Non si discosta dal quadro descritto nemmeno il protagonista de *Il codice di Perelà* (1911) – il romanzo uscito nel periodo futurista dell'autore, concepito a breve distanza dalla quarta raccolta poetica - antieroe, soggetto nomade e antisublime per eccellenza, la cui “leggerezza” si configura come «pura possibilità astratta»⁹². A tal proposito, Winfried Wehle scrive:

Palazzeschi [...] spezza, non solo al narratore, ma anche al narrato, la spina dorsale tradizionale: l'unità d'azione. Sebbene Perelà, il protagonista che dà il titolo all'opera, sia costantemente sulla scena, egli non agisce praticamente mai. Diventa piuttosto, per tutti quelli che lo incontrano, un'occasione di confronto. Così la sua presenza passiva dà luogo ad una serie di attivazioni della sua persona.⁹³

È con questa «leggerezza pesante»⁹⁴ che Palazzeschi risponde, in senso tematico e stilistico, all'eredità culturale di inizio secolo. Il suo è un «Futurismo *sui generis*, antimuscolare e antigliadatorio, ironico e (ciò che più conta) autoironico»⁹⁵. La sua modalità di diversione dalla tradizione e il suo invito alla spensieratezza lo portano presto lontano dagli ideali della nuova avanguardia, alla quale si deve riconoscere, nonostante tutto, un ruolo fondamentale nella formazione dell'autore fiorentino.

Si pensi alla poesia conclusiva della prima sezione de *L'incendiario*. La concezione di codice poetico che emerge in *E lasciatemi divertire!*, «testo capitale dell'*Incendiario*»⁹⁶, rispecchia l'assoluta liberazione della parola da ogni riferimento a un contenuto accordato al significante e determina l'ingresso nell'universo più puro di una contestazione-*nonsense*:

⁹¹ *Ivi*, p. 16.

⁹² G. Fichera, *Il codice di Perelà e la leggerezza: un problema storico, ideologico e formale*, in *L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie*, cit., p. 41.

⁹³ W. Wehle, *Nel regno dell'intrascendenza*, in *Palazzeschi europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005, a cura di W. Jung e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2007, p. 67.

⁹⁴ G. Fichera, *Il codice di Perelà e la leggerezza: un problema storico, ideologico e formale*, in *L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie*, cit., p. 37.

⁹⁵ G. Tellini, *Palazzeschi*, cit., p. 143.

⁹⁶ F. Curi, *Dal «Saltimbanco» all'«Umorista». Per un'interpretazione storica di «E lasciatemi divertire!»*, in «Studi Italiani», XI, 1999, pp. 82-105.

*Sapete cosa sono?
Sono robe avanzate,
non sono grullerie,
sono la spazzatura
delle altre poesie.*

Dal celebre inizio inaugurato dall'onomatopeica che non mima alcun suono («Tri tri tri,/ fru, fru, fru,/ ihu ihu ihu,/ uhi uhi uhi» vv. 1-4, ma vedi anche il v. 43 composto da una sola vocale «U») fino alla conclusione in cui si dichiara la fine assoluta del ruolo etico di poeta («gli uomini non domandano/ più nulla dai poeti» vv. 92-93), si delinea il percorso di completa disgregazione della lingua poetica, «un semplice giocattolo che si smonta per osservarne il congegno»⁹⁷.

Si tratta di una “poesia alla rovescia” nella quale i valori della cultura romantico-borghese vengono smentiti in chiave grottesca utilizzando un linguaggio che sembra ridere della sua stessa condizione di pochezza (vedi la risata ripetuta tre volte di seguito ai vv. 86-88 «Ahahahahahahah»). Si assiste all’«animazione scenografica delle lettere dell’alfabeto»⁹⁸, ma non si tratta di parole in libertà o di distruzione della sintassi. L’apparente innocenza comunicata dall’ilarità della “canzonetta”, così come è stata definita dall’autore, è in realtà la denuncia della condizione paradossale della poesia, la quale ha senso solo nel momento in cui non comunica più nulla. Il grado zero dell’espressione è l’unica arma del poeta contro l’afasia contemporanea. E Palazzeschi ne è ben consapevole. Lo studioso Bigongiari ricorda un episodio in merito:

Il “Lasciatemi divertire” palazzeschiiano va inteso in modo più profondo che quello vulgato, e che finì per dare noia allo stesso poeta quando, interrogato nella sua ultima uscita alla TV, pochi mesi prima di morire, ebbe un gesto di stizza all’accenno della ormai vieta formula: che non implica tanto il mero divertimento clownesco quanto il desiderio della diversione, nell’intrico fonosimbolico di un significante scardinato dalla sua funzione transitiva e adoperato come superficie speculare e intonarumori disgregante, del divertire

⁹⁷ F. Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, cit., p. 265.

⁹⁸ G. Tellini, *Palazzeschi*, cit., p. 127.

come divergere dalla formula ripetitoria di un esistere privo di qualsiasi significato che vada al di là della mera petizione di principio.⁹⁹

È pur vero che Marinetti riconosce sin da subito l'elemento di innovazione della nuova raccolta di Palazzeschi, tanto più che proprio in *Fondazione e Manifesto del Futurismo* i futuristi vengono definiti «allegri incendiarii». La frattura tra i due poeti, però, non è arrestabile, anzi, si fa sempre più profonda poiché è proprio della natura dello scrivere di Palazzeschi un continuo moto di rinnovamento, lontano dall'istituirsi di una qualsiasi normatività, sia essa tradizionale o avanguardista. Basti pensare al componimento de *L'orologio*, nel quale molti critici hanno letto una spia di come il "passaggio" al futurismo dell'autore fiorentino fosse ancora intriso di uno sfondo decadente. La stesura originale di questa poesia, che verte attorno al tema del suicidio, iniziava infatti con un'autocitazione dal romanzo *:riflessi* in esergo: «L'orologio è il ricordatore del tempo/ che non è più./ Esso segna il tempo che i poveri/ uomini regalano alla morte./ VALENTINO KORE».

La prima parte dell'opera del 1908, impostata come una prosa epistolare, riprendeva in maniera esemplare gli stilemi del sublime patetico, salvo poi rovesciarli nella seconda. Tale appunto ha permesso di verificare come la luce crepuscolare sia effettivamente ancora accesa, a distanza di anni, all'interno dell'"incendio futurista" di Palazzeschi, seppur on chiave di contrasto oppositivo. Lo stesso Marinetti, interrogato rispetto al componimento dell'amico, aveva tentato di smorzarne le connotazioni romantiche o simboliste, ribadendo con certezza come la forma lirica del testo fosse «assolutamente nuova» e come Palazzeschi rimanesse un interprete «assolutamente originale»¹⁰⁰ del clima novecentesco. Ma il sentimento di scollamento del poeta fiorentino dal movimento marinettiano è ormai nell'aria e viene ulteriormente confermato da una breve lirica de *L'incendiario* del 1913, dal titolo *Addio*, dove si accenna all'ambiente parigino:

⁹⁹ P. Bigongiari, *Il «correlativo soggettivo» di Palazzeschi*, in *Poesia italiana del Novecento*, I, Milano, Il Saggiatore, 1978, p. 82.

¹⁰⁰ F. T. Marinetti, *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi* [1913], in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, prefazione di Aldo Palazzeschi, Mondadori, Milano, 1968, p. 63.

Dal io campanile
io vi chiamo a raccolta
forse per l'ultima volta
miei poveri lettori
(...)
dopo... vi dico addio,
vado a stare a Parigi.

La commistione di più influenze nella quarta raccolta costituisce un punto di partenza per le riflessioni future del poeta sul proprio linguaggio e sulla propria poetica. È questa la chiave di lettura che è bene assumere nel corso dell'analisi della lingua palazzeschiana: non un autore crepuscolare, nemmeno un poeta futurista, Palazzeschi si muove all'interno del panorama novecentesco arricchendosi di sempre nuovi stimoli e mantenendo la sua parola al di fuori di qualsiasi categorizzazione. Il suo è uno sviluppo autonomo: Palazzeschi «incrocia la strada» del futurismo, ma quest'incontro gli serve «più che altro da conferma e da stimolo»¹⁰¹. Come osserva Magherini:

la raccolta dell'*Incendiario* continua così ad alimentare sotto la cenere del più distruttivo rogo futurista la fiamma del primo tenue incendio crepuscolare. La compresenza simultanea di questi due caratteri, confermata anche dal biformismo delle due sezioni della raccolta, (...), anticipa la multiforme soluzione di *Equilibrio*, il manifesto pubblicato da Palazzeschi nel 1915 su «Lacerba».¹⁰²

¹⁰¹ L. Lepri, *Il funambolo incosciente*, cit., p. 25.

¹⁰² S. Magherini, *Il poeta "incendiario"*, in *Aldo Palazzeschi: der Dichter, der Gaukler und die Ernsthaftigkeit des Spiels*, Universität Hamburg, Istituto Italiano di Cultura, Amburgo, 25 ottobre 2013, a cura di G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2013, p. 111.

1.4.3 La “diversità” palazzeschiana

Ma avete mai considerato qual tipo d’ingegno poetico è il Palazzeschi che fra tutti i maggiori poeti italiani del nostro tempo è il solo rimasto indenne d’imitazione nella profluvie d’imitazioni suscitate da tutti gli altri? Lui no, non è stato possibile imitarlo [...] Lui che in tanti modi ci ha fatto sentire come sia semplice, e lietamente dicibile l’indicibilità della vita!

Carlo Betocchi, lettera a Palazzeschi, Firenze,
17 novembre 1972

Oggi, come tanti anni fa, toscano fuori dal toscanesimo, poeta fuori dalla lirica oggi in voga, novelliere e romanziere che non scrive novelle e romanzi, ma quadri animati degni delle *Anime morte*, uomo del suo tempo non mai prigioniero del suo tempo, Aldo ha portato nel mondo letterario una indipendenza tutta sua.¹⁰³

Con queste parole Eugenio Montale descriveva l’amico e vicino di casa Aldo Palazzeschi, durante il convegno fiorentino del 1976. Allo scopo di evidenziare la peculiarità dello scrittore all’interno del panorama letterario italiano, Montale utilizza una serie di “definizioni al negativo”, chiarendo così una delle caratteristiche fondamentali della personalità e dello stile letterario dell’autore: il rifiuto di qualsiasi etichetta. Addirittura, – scrive Montale – l’«indipendenza» di Palazzeschi è tale da non consentire una sua qualche definitiva collocazione sulla linea temporale. Verrebbe da pensare alla storia di uno dei suoi personaggi più amati, l’uomo di fumo Perelà, il quale durante l’intero racconto si svincola da ogni tentativo definitivo da parte degli abitanti del regno di Re Torlindao. È impossibile persino fotografarlo: la sua natura fumosa sfugge al mirino della camera

¹⁰³ E. Montale, *Palazzeschi oggi*, nell’opera collettiva *Palazzeschi oggi*, Atti del Convegno, Firenze, 6-8 novembre 1976, a cura di L. Caretti, Milano, Il Saggiatore, 1978, pp. 23-24.

immobilizzante¹⁰⁴. Il suo è un incessante divenire, una continua metamorfosi che rifugge qualsiasi principio di stasi.

In effetti, la cifra principale dell'autore fiorentino è decisamente il suo malessere verso la stasi e la fissazione a un unico canone assolutizzante. Significativo in tal senso è l'*iter* correttorio attraverso il quale Palazzeschi sottopone le proprie opere giovanili a una rivisitazione, specialmente metrica. Un percorso di revisione che durerà per oltre 40 anni (1913-1958) e che porterà l'autore a variare ulteriormente la forma, e talvolta anche la strutturazione, dei suoi *juvenilia* in versi, mettendosi in discussione persino negli anni della maturità. Non è la perfezione formale che Palazzeschi insegue, bensì il confarsi della sua lingua al cambiamento. Il poeta-saltimbanco acquista un proprio equilibrio nel flusso delle sue opere, tutte diverse tra loro, eppure ognuna rivelatrice del movimento della lingua palazzeschiana (vedi capitolo 3). Secondo Tellini, infatti:

ciò che distingue il caso di Palazzeschi è la mobilità, la congenita fluidità dei suoi organismi espressivi sempre in moto, sempre insoddisfatti della quiete, sempre in dinamico divenire, non per un ipotetico miraggio di perfezione che non appartiene allo stile del nostro scrittore, né al suo costume umano e intellettuale, ma per insofferenza della stasi e dell'immobilità. Le revisioni a cui sottopone i suoi manoscritti non gli paiono mai abbastanza.¹⁰⁵

Sebbene dunque sia ragionevole ritrovare qualche influenza («d'Annunzio soprattutto e Pascoli, ma anche Huysmans, Poe e Wilde, Verlaine e i simbolisti belgi»¹⁰⁶) nella scrittura palazzeschiana, è pressoché inconcepibile ridurre l'ampia bibliografia dell'autore a una linea stilistico-letteraria in particolare. Si è difatti dimostrato come Palazzeschi si mosse tra varie fazioni poetiche

¹⁰⁴ A tal proposito si confronti il saggio della studiosa americana Susan Sontag, *On Photography* [1973], RosettaBooks, LLC, New York, 2005, p. 17: «Photography implies that we know about the world if we accept it as the camera records it. But this is the opposite of understanding, which starts from not accepting the world as it looks. All possibility of understanding is rooted in the ability to say no. Strictly speaking, one never understands anything from a photograph». Ma anche Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* [1980]. Trans. by Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1981, p. 1: «each time I am (or let myself be) photographed, I invariably suffer from a sensation of inauthenticity, sometimes of imposture (comparable to certain nightmares)».

¹⁰⁵ G. Tellini, *Le Muse inquiete dei moderni. Pascoli, Svevo, Palazzeschi e altri*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2006, p. 149.

¹⁰⁶ J. Soldateschi, *Da «:riflessi» ad «Allegoria di Novembre»*, in *Il labirinto della prosa. Pratesi – Palazzeschi – Cicognani*, Firenze, Vallecchi, 1986, pp. 68-69.

attraversandole senza rimanervi ancorato. L'unico elemento rimasto invariato nella sua carriera letteraria è proprio l'eversione, la mobilità, il riso. La risata rappresenta il fulcro attorno al quale si sviluppa l'intera poetica palazzeschiana: oltre il mito nostalgico del fanciullino, oltre l'estetica dannunziana, oltre la poesia decadente di Corazzini, oltre anche alla rivoluzione tecnologica di Marinetti. Come osserva Curi, l'unicità di Palazzeschi sta proprio nel rifiuto di ogni idolo:

Ciascuno di questi rivoluzionari non è mai tanto rivoluzionario da non conservare gelosamente una sua religione e un suo idolo [...]: Marinetti la religione della velocità, Papini e Soffici la religione della poesia, l'idolo della sua purezza.¹⁰⁷

Lo stesso autore fiorentino in un'intervista degli ultimi anni affermerà più volte la sua estraneità rispetto a qualunque principio definitorio, dicendosi indifferente alle etichette affibbiategli e sottolineando, con un tocco di ironia, la sua natura poliedrica:

io mi trovo sovente a figurare in due posti, come Sant'Antonio, coi futuristi e coi crepuscolari [...] e mi trovo benissimo in tutte e due le parti, quando mi mettono coi futuristi e quando mi mettono coi crepuscolari, dispiacendomi di non poter essere in tre. E a onore della giustizia debbo aggiungere che v'è taluno anche che mi mette solo [...] anche solo mi trovo benissimo lo stesso.¹⁰⁸

La sua capacità di evolvere continuamente e rapidamente gli ha permesso di muoversi, con leggerezza, al di sopra delle singole schiere e indirizzi stilistici, riuscendo a ribadire sempre la propria originalità.¹⁰⁹ Palazzeschi non ricerca una via d'uscita dalla perdita di senso subita dalla lingua poetica novecentesca, bensì la attraversa. La condizione di disorientamento del Novecento viene rovesciata dal giovane poeta con una nuova ironia: non si ha più nostalgia rispetto alla forma stabile di un tempo, la parola ora trasmette la sua vuotezza e il proprio distacco liberatorio dai

¹⁰⁷ F. Curi, *Edipo, Empedocle e il saltimbanco* [1974], in *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 130-1.

¹⁰⁸ A. Palazzeschi, *Vent'anni*, in «Pegaso», n. 6, giugno 1931, p. 730.

¹⁰⁹ Cfr. F. Livi, *La poésie de Palazzeschi et les avant-gardes françaises*, in *Aldo Palazzeschi e les avant-gardes*, cit., p. 25: «Palazzeschi avait montré qu'il n'acceptait pas de se soumettre à un programme ni aux injonctions d'un groupe: il avait été sa propre avant-garde, il avait toujours visé à dépasser sa propre poésie, quitte à y renoncer, d'ailleurs».

modelli divenendo fluidità in movimento. Lo si è visto in *Ferita del silenzio* come nelle battute dei personaggi di *Rosario*, nel distacco dal linguaggio pre- e postgrammaticale pascoliano come nella critica a D'Annunzio, nella denuncia della perdita dell'aureola in *Chi sono?* così come nella disgregazione della parola poetica di *E lasciatemi divertire!*. Modalità differenti per mostrare un vuoto radicale e incolmabile. La parola palazzeschiana "si fa fumo" e raggiunge in tal modo la possibilità di esprimersi, in una maniera costantemente diversa dalla precedente.

Funambolo ed equilibrista della parola e dell'immagine fino da allora e già avviato in una direzione continuamente destinata ad essere lasciata alle spalle.¹¹⁰

Nel capitolo successivo si analizzeranno i meccanismi formali che regolano la peculiare retorica palazzeschiana, con la quale questo autore ha potuto distinguersi, con soluzioni innovative e molto personali, dal panorama sin qui analizzato.

¹¹⁰ G. Luti, «:riflessi». *Il romanzo come allegoria del crepuscolo*, in *Aldo Palazzeschi e les avant-gardes*, cit., p. 4.

2.

Retorica del riso

A goder della vita, è necessario uno stato di disperazione.

G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*

2.1 Il sublime dal basso

2.1.1 La «tragedia del sublime»

Quando, nel 1961, Edoardo Sanguineti dedica un saggio all'autore de *L'incendiario*, sceglie un titolo alquanto eloquente per la sua analisi: *Tra liberty e crepuscolarismo*¹¹¹. Il poeta di *Laborintus* definisce sin da subito la “differenza palazzeschiana” fino a qui rilevata riferendola a una “questione di tono”: Palazzeschi avrebbe eseguito una sorta di metamorfosi verso l'ironico nel corso delle sue prime raccolte poetiche. L'autore avrebbe cioè compiuto un rovesciamento del patetico elegiaco in funzione di un ben più complesso procedimento tonale. La similitudine che Sanguineti utilizza per esemplificare il processo di conversione all'ironico dell'artista fiorentino si riferisce a un famoso aneddoto che riguarda il pittore russo Kandinsky. L'episodio vuole che il fondatore dell'astrattismo fosse rincasato una sera nel proprio studio ed entrandovi avesse riconosciuto una delle proprie opere capovolta, disposta a rovescio. La storia narra che fosse proprio da quell'insolito accadimento che il pittore avesse poi deciso di dipingere i suoi quadri direttamente “alla rovescia”.

A questo punto, però, Sanguineti aggiunge un'osservazione che svelerebbe la distanza dal rovesciamento di Kandinsky da quello di Palazzeschi: l'artista russo avrebbe infatti assunto la nuova scoperta come sistema di principio di ogni sua opera futura, giungendo così a regolamentare il processo di rovesciamento. Diversamente, Palazzeschi sarebbe riuscito nelle sue raccolte a mantenere il rovesciamento come perpetuo stimolo alla propria creatività, formulando un

¹¹¹ E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, in *Lettere Italiane*, aprile-giugno 1961, vol. 13 no. 2, Olschki, pp. 189-208.

equilibrio mai assoluto, bensì precario. Secondo il critico, tale soluzione fonda le sue radici in un chiaro moto di rifiuto del sublime, il «grande problema segreto di tutta la cultura borghese»:

Il significato del rovesciamento palazzeschiano [...] è proprio qui: nella consapevolezza nitidamente manifestata che il sublime non può ormai realizzarsi se non attraverso una stilizzazione deformante che accetti per intero il peso non lieve della stilizzazione, del deformante.¹¹²

Nel primo capitolo di questo elaborato si è discusso di come Palazzeschi abbia reagito al portato del sublime tradizionale.

Sanguineti conferma l'avversione del poeta agli stilemi di un passato che, dal punto di vista storico e culturale, sembra aver esaurito ogni sua potenzialità. Successivamente il critico rincara la dose affermando il distacco di Palazzeschi anche dal registro *liberty*. Tale distanza dal crepuscolarismo, come si è detto, si manifesta nel divertimento grottesco delle sue opere: Palazzeschi fugge dalla tragedia del sublime, degenerato ormai nella sua azione di astrarsi solennemente al di sopra del reale, rovesciandola “dal basso”. Risulta infatti impossibile accedere al tono sublime a partire “dall’alto”, come avvenuto in passato, ma è invece concepibile un’operazione inversa. La via d’accesso alla nuova poesia passa per la consapevolezza di un “portato tragico” e termina con un risvolto basso-comico. Sanguineti parla di «quel fuoco appiccato al liberty»¹¹³ alludendo alla reazione del poeta fiorentino rispetto alla corruzione dell’arte decadente:

[...] come Gozzano mortifica in sé gli splendori del liberty attraverso la sua corrosiva ironia, come Corazzini mortifica gli splendori del liberty attraverso l’enfasi aperta, accettata sino in fondo, di un sentimentalismo scoperto, così Palazzeschi corregge in sé, brucia in sé, precisamente, rovesciandole, le tentazioni del liberty con un fuoco di poesia, con *L’incendiario*.¹¹⁴

¹¹² *Ivi*, p. 193.

¹¹³ *Ivi*, p. 203.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 204.

Tratto caratteristico dell'”opera incendiaria” palazzeschiiana, secondo l’analisi di Sanguineti, è dunque il rovesciamento comico, con un obiettivo diverso però rispetto all’ironia crepuscolare: nella poesia come nella prosa, Palazzeschi si serve dello strumento parodico per “disfare il componimento”, rimetterne in gioco l’interpretazione, in un continuo rifacimento di significato che non arriva mai a una conclusione chiarificatrice o a una soluzione omologa per tutti i casi.

Si tratta, come spiega lo stesso autore in un’opera successiva, di un particolare uso dell’ironia come sentimento di conquista del dolore e «sublime filtro» che permette al poeta di attraversare la sofferenza uscendone al contempo «carbonizzato e guarito» e con un «sorriso sulle labbra»¹¹⁵. Palazzeschi congiunge tale ironia¹¹⁶ con il concetto intimamente contraddittorio dell’umorismo, che insieme distrugge e ricrea:

L’umore ha per sua essenza la contraddizione: onde quel fare e disfare, quel dire e disdire, quel distruggere con l’una mano ciò che s’edifica con l’altra.¹¹⁷

In un’intervista rilasciata al veneziano Ferdinando Camon nel 1965, il poeta fiorentino fornì una definizione personale di umorismo e di ironia, strettamente in connessione con quanto finora discusso:

... l’umorismo è il segno più sicuro su cui misurare il grado di civiltà di un popolo: un popolo senza umorismo e senza umoristi io lo considero barbaro. E la stessa ironia non è che un mezzo disinfettante di quel tanto di falso e di poco intelligente che è nella nostra vita quotidiana e nella nostra società: un modo signorile di stigmatizzare l’ipocrisia.¹¹⁸

¹¹⁵ A. Palazzeschi, *Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi*, in *Scherzi di gioventù*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1956, p. 1353.

¹¹⁶ Cfr. con la definizione di A. Soffici in *Primi principi di un’estetica futurista*, Vallecchi, Firenze, 1920: «Per ironia s’intende qui quello stato dello spirito in cui si arriva quando, dopo aver meditato e studiato, cercato e vissuto, si viene a scoprire che la formula capitale della nostra metafisica, lo scopo primo della ricerca speculativa, il gran Problema della nostra più profonda anima: il Senso dei Sensi, non era altro che un – Nonsense [...]».

¹¹⁷ F. De Sanctis, *Il «Giornale di un viaggio nella Svizzera durante l’agosto del 1854» per Girolamo Bonamici (1856)*, in *La crisi del romanticismo. Scritti del carcere e primi saggi critici*, introduzione di G. Nicastro, con una nota di M. T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 540-542.

¹¹⁸ F. Camon, *Aldo Palazzeschi*, in *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano, 1965, p. 46.

Il riso viene qui inteso come segnale di progresso sociale, strumento di purificazione e di svelamento della falsità che si nascondono sulla superficie delle cose. Un metodo indagatore, che si muove in profondità e rivela le contraddizioni del reale, gioendone al contempo: la contraddizione sta proprio in questo.

Il medesimo concetto era stato espresso negli stessi anni da Luigi Pirandello¹¹⁹, il quale nel suo saggio *L'umorismo* (1908) lo aveva definito appunto «il *sentimento del contrario*»¹²⁰ e aveva decretato come Copernico fosse «uno dei più grandi umoristi»¹²¹ di tutti i tempi poiché era stato capace di rovesciare l'immagine dell'universo precedentemente concepita. Tra l'altro, la comparazione tra astronomo e umorista verrà ripresa da Palazzeschi in *La fiera dei morti* (come si mostrerà nel paragrafo successivo). Una scoperta come quella della rivoluzione copernicana provoca la sovversione di uno schema in precedenza assunto nella sua incontrovertibile certezza, uno sconvolgimento non indifferente, che rovescia i canoni di un sapere prima considerato inattaccabile. Il capovolgimento prospettico provoca di certo dolore, ma è proprio quest'ultimo sentimento a costituire la sorgente del comico nei due autori. La principale differenza tra le due considerazioni sta nel percorso: se in Pirandello il dolore è la conquista finale della riflessione dell'umorista, in Palazzeschi la cognizione della sofferenza è il dato da cui partire per conquistare un riso liberatorio. Resta comunque un fondo comune tra l'umorismo pirandelliano e quello del poeta fiorentino. Anche Pirandello si riferiva alla filosofia di Nietzsche, ma soprattutto a quella di Bergson, il quale in un'opera come *La Rire* aveva scritto: «C'est une mobilité de l'intelligence qui se règle exactement sur la mobilité des choses». Così come ne *L'umorismo*, anche nei testi di Palazzeschi è possibile riconoscere dietro al motivo del riso l'assunzione di una sofferenza grave, la quale viene però "mobilitata", ribaltata in senso comico.

La stessa compresenza di queste dicotomie si può ravvisare anche nella prima delle *Lezioni americane* di Calvino, dove alla pesantezza del mondo si contrappone la figura di Perseo, colui che è stato capace di sconfiggere Medusa, figura per eccellenza del principio immobilizzante. Il

¹¹⁹ Cfr. W. Hirdt, *Pirandello e Palazzeschi*, in *Palazzeschi e i territori del comico*, Atti del Convegno di Studi, Bergamo 9-11 dicembre 2004, a cura di M. Dillon Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006, p. 35: «Che sia il più giovane Palazzeschi (nato nel 1885) ad essere influenzato da Pirandello e non il contrario, è dimostrato dalla sua lettura, databile al 1904, della prima raccolta di novelle, *Beffe della morte e della vita* (Firenze, Lumachi, 1902) [...]».

¹²⁰ L. Pirandello, *L'umorismo* [1908], Mondadori, Milano, 1992, p. 126.

¹²¹ Ivi, p. 159.

gesto della vittoria, secondo Calvino, è compiuto attraverso il «rifiuto della visione diretta»¹²² della realtà: Perseo avrebbe infatti osservato la creatura mostruosa della gorgone da una superficie riflettente, annullando così il suo potere pietrificante.

Ma la morte del mostro non corrisponderebbe alla sua completa scomparsa: per Calvino è significativa anche l'ultima parte del mito, quella riferita alla nascita di Pegaso, in cui è possibile notare una certa affinità col processo di metamorfosi del sublime compiuto da Palazzeschi. Nella parte finale del conflitto tra Perseo e Medusa, infatti, si conferma ulteriormente la teoria del rovesciamento palazzeschi:

Il rapporto tra Perseo e la Gorgone è complesso: non finisce con la decapitazione del mostro. Dal sangue della Medusa nasce un cavallo alato, Pegaso; la pesantezza della pietra può essere rovesciata nel suo contrario.¹²³

Il racconto mitologico riportato in *Lezioni americane*, esemplifica quel procedimento per il quale Palazzeschi si sarebbe fatto carico della tragedia del sublime e sarebbe poi riuscito nell'intento di rovesciarne parodicamente ogni presupposto. La “leggerezza-grave” di Palazzeschi avrebbe assunto in sé l'angoscia per poi trasformarla in libertà da ogni costrizione. Da sottolineare, inoltre, la stima che Calvino dimostra in più occasioni al poeta dell'«estrema levità», considerato capace di raffigurare un «lucido gioco poetico»¹²⁴ attraverso immaginari grotteschi¹²⁵. In questo senso, gli scenari astratti e fantastici delle prime raccolte poetiche (*I cavalli bianchi* e *Lanterna*) sono da intendere come prefigurazione della soluzione parodica che si elabora in *Poemi* e arriva poi a esprimere completamente la sua potenzialità ne *L'incendiario*. Un percorso che culmina dunque nel segno di una “leggerezza pesante”: «È la pesantezza infatti che dà senso alla “leggerezza” secondo un tipico rovesciamento di Palazzeschi che mette una maschera ilare alle cose “gravi”»¹²⁶.

¹²² I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, con uno scritto di G. Manganelli, Mondadori, Milano, 2020, p. 9.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ I. Calvino, *Il più attuale*, «Il Caffè», n. 3, giugno 1962, pp. 30-31.

¹²⁵ Cfr. G. Fichera, *Il codice di Perelà e la leggerezza: un problema storico, ideologico e formale*, cit., p. 37.

¹²⁶ G. Guglielmi, *Dialettica del futurismo*, in *Il Novecento di Sanguineti*, cit., p. 189.

Dai passi sin qui analizzati, emergono due delle componenti fondamentali della comicità palazzeschiana: il capovolgimento e la leggerezza. Il confronto con Pirandello e Calvino ha permesso di mettere in luce questi principali elementi dell'innovativa retorica del poeta-saltimbanco, fondata sulla scelta di promuovere un umorismo non fine a se stesso, bensì volto al superamento di una condizione oramai degradata dell'artista.

L'obiettivo del "sublime dal basso" palazzeschiano è infatti definire una «new existential condition»¹²⁷ che risponda alla situazione del poeta moderno con uno sguardo straniante e grottesco, piuttosto che con la sua alienazione dalla realtà. La retorica del riso genera appunto una «diversa modalità di mondo»¹²⁸, in cui la poesia è ancora possibile se presa "non-sul-serio": il poeta fiorentino era cosciente del luogo marginale abitato dalla poesia nello scenario a lui contemporaneo, ma era altresì consapevole che proprio da quello stato di subordine, di «isolata buffoneria»¹²⁹, bisognava partire per riscattarla. Per capovolgere la grave tendenza all'emarginazione dell'artista, era necessaria la leggerezza di una risata. In questo senso, la potenza del riso era stata notata dallo stesso Leopardi, autore a cui Palazzeschi fa più volte riferimento nei suoi scritti:

Terribile ed *awful* è la potenza del riso: chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire.¹³⁰

Come osservato da Soffici, Palazzeschi può essere persino considerato il primo autore che «dopo Leopardi abbia saputo tradurre liricamente fra noi le visioni, le emozioni, i brividi nuovi del nostro essere moderno»¹³¹. Non un poeta infantile che si rifugia nella zona dell'onirico: Palazzeschi ha formulato un linguaggio alla rovescia, non gonfiato, bensì leggero, sebbene accolga in sé la fine del modello poetico precedente e le contraddizioni della multiforme realtà di inizio secolo. Ha saputo cogliere, dietro l'apparenza della *Belle époque*, i sintomi d'allarme di un intero universo culturale. L'amico Moretti aveva così riassunto la "doppia natura" del riso palazzeschiano: «Non

¹²⁷ D. Cangiano, *Palazzeschi and the Neo-Avantgarde*, cit., p. 3.

¹²⁸ G. Guglielmi, *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il Futurismo*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 32-33.

¹²⁹ G. Tellini, *Palazzeschi*, cit., p. 127.

¹³⁰ G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997, 3 voll., II, p. 2956.

¹³¹ A. Soffici, *Aldo Palazzeschi* [1913], in *Statue e fantocci*, Vallecchi, Firenze, 1919, ora in *Opere*, vol. I, 1958, pp. 508-526.

si può essere, a traverso il *divertimento*, più sconsolati di così»¹³². Lo aveva intuito lo stesso Pasolini, che aveva intravvisto al di là dello schermo derisorio del poeta incendiario, la «caduta nel silenzio» da una parte e l'atto di superamento della stessa da parte di un ironico e leggero «folletto» dall'altra:

Ma cos'è stato e cos'è veramente Palazzeschi? Un uomo di fumo? Ma davvero? Non farà finta di non saper nulla perché sa la verità sul male, e pensa che non val la pena di parlarne? [...] La sua decisione presa una volta per sempre in favore di una litote infinita e ambiguamente leggera, è abbastanza simile al suicidio di un uomo che abbia due anime: una è caduta nel silenzio, l'altra è un folletto che ha saputo essere mimetico, assimilando al linguaggio giudiziosamente corrente il suo divino balbettio.¹³³

2.1.2 Il saltimbanco: quando il soggetto si alleggerisce

La duplicità, o sarebbe meglio dire, la molteplicità di caratteri sottesi alla scrittura palazzeschiana è un dato riconosciuto da moltissimi critici. Dolore e leggerezza, vuotezza e capovolgimento prospettico, pianto e risata: sono tutte dicotomie che Palazzeschi ha espresso nei suoi testi, assumendo varie identità nel corso della sua lunga carriera, senza mai accontentarsi di una sola prospettiva, bensì scegliendone molteplici:

Metà “sublime” e metà “bestiale”, Palazzeschi è metà incendiario con occhi avidi di sangue e di fiamme, saltimbanco tragico e trasgressivo, e metà anche Rodolfo da castelli in aria, nostalgico e malinconico, saltimbanco patetico, pierrot che non vuole fare paura a nessuno, che sta comodamente a dormire nella sua culla, a “dormire... per sognare”.¹³⁴

¹³² Cfr. la lettera di Moretti a Palazzeschi del 15 gennaio 1937, da Cesenatico, in *Marino Moretti - Aldo Palazzeschi, Carteggio II (1926-1939)*, a cura di A. Pancheri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura- Università degli studi di Firenze, 2001 pp. 344-345.

¹³³ P. P. Pasolini, *Per una poesia su Palazzeschi*, in «Galleria», XXIV, 2-4, marzo-agosto 1974, pp. 86-87, poi in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, 2 voll., II, pp. 2645-2646.

¹³⁴ E. Sanguineti, *L'incendiario*, in *Palazzeschi oggi*, cit., pp. 67-68.

Ma le diverse nature del “teatro palazzesco” altro non sono che il risultato della *comédie humaine* novecentesca, dove la svalutazione del ruolo di poeta ha raggiunto il suo apice. La riflessione palazzesca sul rovesciamento si configura dunque come particolare riflesso di una condizione tragica che viene continuamente parodiata. Essa ha saputo modularsi rispetto al contesto storico in cui veniva formulata traendo una base di riferimento dal repertorio comico antico, formato da spettacoli circensi e immagini grottesche di *clown* rossi, eredi dei giullari medievali. Così facendo, la comicità dell’artista fiorentino ha riprodotto nello scenario delle sue opere una certa atmosfera bachtiniana “carnevalesca”.

Per il critico russo, l’azione eversiva e insieme purificatrice del carnevale anticamente corrispondeva a un’interruzione del normale svolgimento dell’attività umana, una sospensione in cui era possibile evadere dalle regolamentazioni del vivere sociale e istituire un «mondo alla rovescia»¹³⁵. La momentanea liberazione da regole e tabù rivelava la natura multiforme del reale, in cui la divisione in classi era completamente evasa. Secondo Bachtin, dunque, alla base della parodia è possibile riconoscere un’operazione di rovesciamento, di “detronizzazione” dell’eroe, una strategia di abbassamento che coinvolge anche il registro¹³⁶. Tale strategia è implicata nell’etimologia della parola: parodia deriva dal greco, attraverso il latino, *parà* “presso, accanto, simile a” e *odè* “canto”¹³⁷. Una sorta di “canto stonato” dunque.

Come discusso da Curi¹³⁸, però, il riso carnevalesco nella letteratura del primo Novecento (e di conseguenza anche in Palazzeschi) agisce su un mondo “già capovolto”, stravolto dalle trasformazioni socio-economiche che porteranno alla (ri-)nascita dell’imperialismo. Conseguentemente, lo studioso cita l’osservazione di Starobinski, il quale, rispetto al ruolo del poeta novecentesco nella pratica del rovesciamento carnevalesco, sottolinea: «le boufflon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement déformantes quel es artistes se sont plu à donner d’eux-mêmes et de la condition de l’art»¹³⁹.

¹³⁵ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968, p. 160.

¹³⁶ Cfr. M. Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 2001, p. 369: «Nel campo dell’arte figurativa, la paura cosmica [...] è vinta dal riso».

¹³⁷ Cfr. M. Palermo, *Linguistica testuale dell’italiano*, Il Mulino, Bologna, 2022, p. 63.

¹³⁸ F. Curi, *Perdita d’aureola*, cit., p. 95.

¹³⁹ J. Starobinski, *Portrait de l’artiste en saltimbanque*, Skira, Genève, 1970, p. 9.

La tendenza è confermata anche in Palazzeschi: la comicità in epoca moderna è divenuta tragicomica. Essa non corrisponde più a una manifestazione festosa di ilarità, ma «assume sempre più chiare le fattezze di energia destabilizzante e di arma protettiva contro l'angoscia»¹⁴⁰ che segue alla condizione dell'arte poetica. Ecco dunque nascere il folletto, il saltimbanco dell'anima, il giullare di corte, il clown, l'astronomo, l'incendiario: queste e molte altre le identità assunte da Palazzeschi, tutte connesse alla rinnovata capacità di capovolgimento del reale insita nella sua scrittura. Non si tratta solo di clownismo, la polemica del «Sottopoeta» fiorentino si configura come una *Verzerrung* a tutti gli effetti: «Il saltimbanco è anche, se non soprattutto, figura per eccellenza dell'immoralista gratuito, del trasgressore appunto: è il distruttore, l'eversore, il rovesciatore di valori – a colpi di smorfie e di risate»¹⁴¹.

In riferimento alla sua passione per la recitazione e a quanto finora elencato, è dato considerare le molteplici fasi dell'esordio letterario di Palazzeschi come un vero e proprio “cambiamento di maschera”: dalla più spleenetica de *I cavalli bianchi* e *Lanterna* alla follia carnevalesca del saltimbanco di *Poemi* e *L'incendiario*. La divisione, come si è dimostrato in precedenza, non è netta, ma in ogni caso è possibile ravvisare un percorso di progressione che ha portato il poeta fiorentino ad una codificazione letteraria fondata sull'estraneità rispetto al panorama italiano novecentesco.

Del resto, la questione identitaria dell'artista origina in uno sfondo di maschere ben più vasto: la rivolta metafisica che vede il crollo della figura etica del poeta fonda le sue premesse già nei saltimbanchi di Baudelaire e nei Pierrot di Laforgue.

Secondo Marta Barbaro¹⁴², nel Pierrot *fumiste* laforgueiano si potrebbe già riscontrare quella duplice natura di angelo e demone, in cui malinconia e buffoneria si rispecchiano a vicenda, tipica del Palazzeschi “futurista”. In seguito a Baudelaire e Laforgue, continua la Barbaro, una vera e propria rivoluzione epistemologica si ebbe con la caduta dei presupposti “seri” del reale dichiarata da Nietzsche.

¹⁴⁰ G. Tellini, *Le Muse inquiete dei moderni. Pascoli, Svevo, Palazzeschi e altri*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2006, p. 1.

¹⁴¹ E. Sanguineti, *L'incendiario*, in *Palazzeschi oggi*, cit., pp. 50-54.

¹⁴² M. Barbaro, *I poeti-saltimbanchi e le maschere di Aldo Palazzeschi*, Edizioni ETS, Pisa, 2008.

Per rispondere al vuoto creatosi dalla morte di ogni Assoluto, il filosofo dell' *Übermensch* arrivò a formulare il principio di perenne movimento, che affondava le proprie radici nell'istanza ribelle del riso. La serietà immobilizza il soggetto, il quale diviene così incapace di cogliere la molteplicità del reale. Al contrario, chi riesce a non prendersi sul serio, vive la realtà nelle sue contraddizioni e ne esce vincitore. In *Canto della malinconia* (1884), infatti, Nietzsche sottolineava come il solo pretendente della verità, una verità dialettica si intende, fosse appunto il giullare:

Giullare *soltanto!* *Soltanto* poeta!

Questo – il pretendente della verità?¹⁴³

Si è già ricordato il prestito al Gabinetto Vieusseux del giovane saltimbanco. Tra le opere di Nietzsche, Palazzeschi sceglie *Il viandante e la sua ombra*, opera in cui si legge una massima esemplificativa di quanto finora discusso: «In un colloquio un po' lungo anche il più saggio diventa una volta pazzo e tre volte minchione»¹⁴⁴.

Alla luce di tali premesse, l'io di Palazzeschi può essere descritto come figura in movimento, capace di cambiare travestimento in continuazione. Il processo è agevolato dalla straordinaria abilità dell'autore di giocare con la propria scrittura e con le strutture stesse della lingua [vedi capitolo 3].

Il percorso si registra *in primis* nel diverso utilizzo che il poeta assume rispetto al pronome di prima persona singolare. Se nelle prime raccolte l'io poetico viene eclissato a favore di un ridotto repertorio di maschere, per lo più, bianche e immobili; in un secondo momento si nota la spettacolarizzazione della prima persona che dal proemio *Chi sono?* dichiara la propria identità di saltimbanco, e giunge a identificarsi come «povero incendiario mancato» nel brano incipitario dell'ultima raccolta.

¹⁴³ F. Nietzsche, *Canto della malinconia* [1884], in Id., *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versione e appendici di M. Montanari, nota introduttiva di G. Colli, Adelphi, Milano, 2001, p. 347.

¹⁴⁴ F. Nietzsche, *Il viandante e la sua ombra*, in *Umano, troppo umano*, Mondadori, Milano, 1970, Vol. I, p. 292.

In particolare, già in *Lanterna* (1907) cominciano ad apparire i primi indizi del gioco parodico che volgerà in un divertimento polifonico nella terza raccolta. Si prenda a esempio il testo di *Comare Coletta*, dove un'eccentrica figura si mette a saltellare e ballare con un mazzo di fiori rossi sul petto, davanti al solito pubblico anonimo della gente, che inizia a riderne senza pietà. Rispetto alla staticità dei personaggi de *I cavalli bianchi*, la comare prefigura un cambio prospettico che sarà reso via via più esplicito in *Poemi*. Qui, il vuoto del soggetto si esprime attraverso dialoghi vacui e privi di scopo comunicativo, densi di interrogativi e immediate constatazioni o smentite, come ne *Lo sconosciuto* e, in maniera esponenziale, ne *Il principe scomparso*:

- *L'hai veduto passare stasera?*
- *L'o visto.*
- *Lo vedesti ieri sera?*
- *Lo vidi, lo vedo ogni sera.*
- [...]
- *Solo?*
- *Solo.*
- *Vestito?*
- *Di nero, è sempre vestito di nero.*
- La faccia egli à... di un bianco intenso.*
- *E passa ogni sera?*
- *Ogni sera.*
- *Uguale?*
- *Uguale.*
- *Non mai gli scuoprisci*
- Un segno nel volto?*
- Un sorriso? Una lacrima?*
- *Mai.*
- *Di dove egli viene?*
- *Ma dove si sosta?*
- *A quale capanna?*
- *A quale palazzo?*

- *E voi lo vedeste?*
Potete giurarlo?
- *Dove?*
- *Vagava.*
- *Dov'era diretto?*
- *Non era diretto,*
vagava v'ho detto.

Il cromatismo si fa più complesso: dalle tinte bianche (e nere) della primissima prova letteraria, Palazzeschi introduce il colore rosso, simbolo d'eversione e molteplicità. Anche in questo caso, si può delineare un cammino evolutivo: da *La storia di Frate Puccio* in *Lanterna* al *Frate Rosso* dei *Poemi*, fino all'incendiario della raccolta futurista, passando per la figura de *Lo specchio*, in cui viene descritto un «piccolo pagliaccio/inconscio della sua vestitura», un soggetto divenuto infine «tutto rosso».

Inoltre, l'estraneità dalla gente non viene più vissuta come limite all'azione dei personaggi, al contrario, essa si trasforma in una spavalderia provocatrice. Lo sviluppo è di tipo diacronico e incarna il passaggio dal silenzio autoriale all'irriverenza eversiva del giullare (cui si riferisce «divino balbettio» a cui accennava Pasolini). L'ultimo passo di questo cammino è efficacemente rappresentato in *La fiera dei morti*, poesia nella quale viene dipinto il quadro di un'occasione di festa generale, una sorta di grande banchetto a palazzo – ambiente carnevalesco per eccellenza –, in cui compaiono anche i saltimbanchi:

Potete entrare, avanti,
fatevi tutti avanti,
sono spalancate le porte,
anche per chi non c'è persone morte!
Tutti possono andare,

*girare a proprio piacimento:
anche un poeta ci si può benissimo intrufolare
per suo divertimento.
Le solite baracche dei saltimbanchi
fuori dai cancelli;
quella classe sociale che à per mira
di far conoscere agli uomini,
meglio assai degli astronomi,
che il mondo gira.*

I giullari sono qui rappresentati come *outsiders*, reietti della società borghese, ma assumono un ruolo fondamentale nell'universo palazzesco: sono coloro che hanno come scopo quello di diffondere tra gli uomini la consapevolezza della mutevolezza del mondo. Il soggetto palazzesco, dunque, non aderisce ad alcun canone descrittivo o principio identitario, ergendosi contro ogni «costrizione del necessario»¹⁴⁵ esso si alleggerisce e restituisce la più vera espressione dell'eterna variabilità delle cose. Tale è la missione del saltimbanco: trovare un equilibrio sempre nuovo per vincere l'instabilità dell'esistenza. L'evoluzione del *clownismo* descritta da Soffici ribadisce il medesimo principio:

Si è già capito come tutto ci porti quindi e naturalmente a considerare l'artista, non più come un apostolo, un educatore, come un incitatore a qualche cosa che giovi ad una certa società o all'umanità intera; ma come un acrobata, un saltimbanco, un giocoliere.¹⁴⁶

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 137.

¹⁴⁶ A. Soffici, *Primi principi di un'estetica futurista*, Vallecchi, Firenze, 1920.

2.1.3 Tre manifesti dissacratori

L'evoluzione del saltimbanco prosegue dopo un anno di silenzio poetico dall'uscita della seconda edizione futurista de *L'incendiario*, quando Palazzeschi torna sulla questione del rovesciamento pubblicando sulla rivista «Lacerba» tre manifesti divenuti celebri: *Il controdolore* (1914), *Varietà ed Equilibrio* (1915). Insieme ai componimenti pubblicati sulla «Voce» e *sull'Almanacco della Voce* dal dicembre 1914 al febbraio 1915, essi diverranno le ultime testimonianze autografe della fase giovanile del poeta, prima di una lunga pausa trentennale.

La scelta di «Lacerba» segnala il distacco dal futurismo milanese e un avvicinamento a quello toscano, guidato da Soffici e Papini, coloro i quali avevano introdotto Palazzeschi nell'ambiente artistico parigino a partire dalla primavera del 1914. Il gruppo non accetta l'idolo tecnologico e il parolibero marinetiano e non compare nell'ambiente lacerbiano quell'«amore per il bum bum, del tapage, della gran cassa dell'enfasi»¹⁴⁷. La polemica contro il futurismo milanese era stata ben esplicitata nella rivista già dal 15 febbraio 1914, data in cui esce alle stampe l'articolo «Il cerchio si chiude». Il gruppo si inserisce, invece, l'ultima evoluzione della retorica del saltimbanco. Nella rivista fiorentina, lo scrittore possedeva persino la rubrica *Spazzatura*, titolo provocatorio che si riferisce alla concezione residuale della parola poetica. In un intervento apparso nella rivista si rintraccia il motivo del “passaggio al comico”:

Le cose serie.

Avete veduto gli abiti delle persone serie? I solenni abiti neri che servono per le grandi circostanze, per i momenti più gravi della loro vita? Poco a poco, coll'andare degli anni, buttano fuori il rosso, il verde, il turchino. Proprio come certe opere d'arte, certi drammoni o tragedie, un pochino alla volta buttano fuori il comico, la farsa ch'esse nascondono.¹⁴⁸

¹⁴⁷ G. Papini, *Aspettativa*, in «Lacerba», in *L'esperienza futurista (1913-1916)*, a cura di L. Baldacci, Vallecchi, Firenze, 1981, p.9.

¹⁴⁸ A. Palazzeschi, *Spazzatura IX*, in «Lacerba», a. III 7 marzo 1915, fasc. 10, in TRI, p. 1338.

La questione del comico viene ampiamente affrontata nel primo dei tre manifesti lacerbiani, dove l'abito della follia consente al poeta di ribaltare la "serietà delle cose" e abbracciare la via opposta al dolore, cioè quella della risata.

Ne *Il controdolore*, infatti, Palazzeschi introduce la figura grottesca di un dio che ride «a crepapelle»: sarebbe infatti l'allegria il sentimento più consono alla perfezione divina. La risata diventa l'unico motore in grado di far progredire l'uomo, a differenza della serietà, che viene descritta come il sentimento meno adatto alla trasmissione di un messaggio profondo. «L'uomo non può essere considerato seriamente che quando ride», scrive il poeta-saltimbanco, il quale si paragona a una serie di personaggi letterari quali Amleto, Otello, Re Lear, Oreste, Marguerite Gautier e Osvaldo. In essi, il pianto e la morte finiscono per identificarsi con il sentimento della gioia. Per di più, proprio nel manifesto Palazzeschi sottolinea come sia necessaria una nuova "educazione al riso". Tutti i principi comunemente accettati come positivi (il rispetto, la compostezza, la bellezza, la giovinezza, la ricchezza...) andrebbero rovesciati nei loro opposti, trasvalutati. Ecco allora che lo scrittore prende a esaltare il brutto e il vecchio.

La vita viene rappresentata come una «serie interminabile di sgambetti» a cui l'uomo dovrebbe far fronte tramite il potere del riso. L'operazione può essere compiuta dai nuovi «genii della risata» che attraversano il dolore e ne escono allegri. Ribadisce allora Palazzeschi: «Noi futuristi vogliamo [...] combattere il dolore fisico e morale con la loro stessa parodia». Ospedali e funerali andrebbero dunque rovesciati in «ritrovi divertenti» e «cortei mascherati». Bisogna ridere del dolore, in particolare, è necessario «non ridere nel vedere uno che ride (plagio inutile), ma saper ridere nel vedere uno che piange».¹⁴⁹ In tale massima si riassume il miracolo del riso palazzeschiano, un "gioco serio" come lo ha definito Adele Dei¹⁵⁰, che trasforma la sofferenza in allegria. Si tratta di un ulteriore passo nell'evoluzione del saltimbanco: alla "rivoluzione incendiaria" di stampo futurista si aggiunge il capovolgimento di una risata fanciullesca.

Passa quasi un anno da queste affermazioni alla riflessione di *Varietà*, dove al rovesciamento del dolore in ironia, si aggiunge la necessità per il saltimbanco di cambiare frequentemente il proprio castello:

¹⁴⁹ A. Palazzeschi, *Il controdolore* [1914], in «Lacerba», II, 2, 15 gennaio 1914, ora in *Tutti i romanzi*, I, a cura e con introduzione di G. Tellini e un saggio di L. Baldacci, Mondadori, Milano, 2004, p. 1222.

¹⁵⁰ A. Dei, *Il serio gioco. Palazzeschi 1905-1909*, nel volume collettivo *L'opera di Aldo Palazzeschi*, cit., p. 42.

Se eravate proprio padrone del vostro stampo avreste certo potuto romperlo.

Quando una cosa è bella e fatta bene e vi piace prima cosa da fare sarebbe di fuggirla per farne una differente se aveste davvero in corpo lo spirito della creazione, miei egregi signori.¹⁵¹

Quella che Andrea Cortellessa ha definito la «rivoluzione permanente»¹⁵² del poeta, ossia la concezione che Palazzeschi offre della vita come «energia in perenne movimento»¹⁵³, che non concede pause contemplative o principi immobilizzanti del flusso di pensiero era stata ben esplicitata in uno dei componimenti dell'*Incendiario*, *Quando cambiai castello*, prima poesia della sezione *Al mio bel castello*, in cui sin dai primi versi si rifletteva sulla necessità di distacco critico e prospettico da qualsiasi costrizione:

Un poeta quando è stanco

cambia castello;

piglia sulle spalle il suo fardello

come un qualunque saltimbanco.

Dall'*Incendiario* a *Varietà* fino a *Equilibrio*, ultimo manifesto lacerbiano pubblicato a poche settimane dal secondo: tutti scritti in cui si ribadisce come necessaria la presa di coscienza di un lutto (la morte dell'Assoluto e la conseguente rottura col passato sublime) da cui partire per riformulare le dinamiche del proprio vivere.

L'eredità di Nietzsche si fa più evidente quando Palazzeschi parla dello svelamento dell'illusione, quel «fantasma» da sconfiggere per riuscire a ricostruire la propria esistenza su un equilibrio instabile, mutevole. L'ultima delle tre prose corrisponde allo *step* finale del saltimbanco, il quale, memore del terribile «colpo» subito, si rialza sorridendo:

¹⁵¹ A. Palazzeschi, *Varietà* [1915], in «Lacerba», II, 2, 15 gennaio 1914, ora in *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 1261.

¹⁵² A. Cortellessa, *Aldo Palazzeschi*, nell'opera collettiva *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, 16 voll., Federico Motta, Milano, 1999, X, p. 510.

¹⁵³ G. Tellini, *L'officina dello scrittore*, nel volume collettivo *L'opera di Aldo Palazzeschi*, cit., p. 34.

Stabilito che il giuoco della creazione altro non era che un giuoco di bussolotti non rimane che tentare di risollevarci da questo abbattimento. Oh! Nessuno meglio di me può comprendervi amici, il colpo è stato terribile, lo so, ma come risparmiarvelo, come continuare a lasciarvi vivere in un'illusione di questo genere? Credendo ad un fantasma. [...] Infranto questo giuoco, vediamo, miei poveri bambinoni, se è possibile costruircene almeno un altro per passare meno peggio il nostro tempo, vediamo. [...] ¹⁵⁴

Il processo evolutivo è giunto al termine, anche se una fine definitiva viene rifiutata dalla retorica palazzeschiana, che invece incita a trovare un equilibrio sempre diverso e precario, in una dinamica incessante, in modo tale da raggiungere una “multiforme leggerezza”:

E non mi venite a sgonfiare che è nella natura dell'uomo l'attitudine a divenire l'una piuttosto che l'altra cosa, nella natura dell'uomo sono tutte le possibilità se l'umanità le comprende tutte, basta sapersi serbare l'agilità necessaria per sfruttarle tutte. ¹⁵⁵

Resta fondamentale la capacità di trasformarsi continuamente, di riconoscere che il «vero essere non è qui, ma sempre *altrove*» ¹⁵⁶, di ribaltare ogni giorno le proprie certezze: tale è l'unico punto saldo del giullare palazzeschiano. Il centro della retorica palazzeschiana non è univoco, si propone come un conglomerato di sensi e prospettive, un pluralismo di linee e punti fondamentali che supera l'unilateralità del pensiero convertendo il «principio di realtà» e approdando, solo così, al «principio di piacere» ¹⁵⁷. In una poesia di *Via delle cento stelle*, ultima opera in versi dell'autore (rimasta inedita), dal titolo *Movimento*, il principio-base della retorica di Palazzeschi viene ribadito a distanza di molti anni:

Io vo... tu vai... si va...

¹⁵⁴ A. Palazzeschi, *Equilibrio* [1915], in «Lacerba», II, 2, 15 gennaio 1914, ora in *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 1275.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 1276.

¹⁵⁶ V. Jankelevitch, *L'ironia*, a cura di F. Canepa, Il Melangolo, Genova, 1997, p. 41.

¹⁵⁷ F. Curi, *I «Buffi» o la fine dell'utopia*, in *Palazzeschi oggi*, a cura di L. Caretti, Il Saggiatore, Milano, 1978, pp. 205-234.

*Ma non chiedere dove
ti direbbero una bugia:*

dove non si sa.

E è tanto bello quando uno va.

Io vo... tu vai... si va...

perché soltanto andare

in un mondo di ciechi

è la felicità.

2.2 Palazzeschi padre della Neoavanguardia?

La situazione della cultura contemporanea è simile a quella di una città della quale il nemico, dopo averla cosparsa di mine, è fuggito. Il vincitore che è alle porte della città cosa farà?

A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*

2.2.1 I «sintomi scoperti» della modernità

L'analisi dal saggio di Sanguineti che ha inaugurato questo capitolo contiene altri spunti interessanti per lo studio di Palazzeschi e della sua lingua.

Più precisamente, il critico letterario prosegue la sua riflessione ponendo in evidenza il «movimento di dialettica» insito nella scrittura palazzeschiana e nella sua vena comica, caratteristica che avrebbe allontanato il poeta dall'ambiente *liberty* e che, contemporaneamente, avrebbe condizionato gli orientamenti futuri della sua carriera. Egli afferma che

Quella disposizione all'ironia, al grottesco, alla caricatura, come vie uniche e sole della poesia, come rifiuto e rovesciamento del sublime, non poteva nascere che da un orientamento psicologico tutto teso nel senso dell'eversione, della rivolta: una destinazione che era destinata a incontrarsi felicemente con le ragioni della storia, un movimento di dialettica storica favorevole a una poesia di tale ordine [...].¹⁵⁸

Così Sanguineti introduce il passaggio al futurismo del poeta fiorentino, riferendo (gramscianamente) il suo cambiamento linguistico alle «ragioni della storia», come una mutazione che rappresentasse in pieno gli sconvolgimenti della società prebellica. Palazzeschi diventava perciò uno dei pochi autori che all'epoca era riuscito a “bruciare” ogni fiamma che ancora lo legava al recinto del *liberty* compiendo il suo ingresso nell'avanguardia futurista.

¹⁵⁸ E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit., p. 203.

A questo punto, però, Sanguineti rivela come nell'apparente continuità del percorso, vi fossero già le premesse di una rottura: era infatti inevitabile che l'autore incendiario avvertisse al più presto «quel disagio che doveva nascere necessariamente tra la direzione futurista della poesia, tutta intesa a restaurare un sublime diverso, e una posizione quale era, ed era antitetica, quella di Palazzeschi, intesa tutta alla distruzione del sublime»¹⁵⁹. Si sono già prese in considerazione le ragioni del distacco tra Palazzeschi e il movimento marinettiano nel capitolo precedente: il poeta-saltimbanco rifiuta qualsiasi legame, specialmente dal punto di vista linguistico, con il sublime della tradizione, e di conseguenza non accetta nemmeno il nuovo tipo di sublime dell'avanguardia, moderno e tecnologico, seppur fondato sulla negazione del precedente¹⁶⁰. Palazzeschi sceglie invece un'ulteriore strada per poter ritrarre fedelmente con la sua parola le incongruenze e la multiforme essenza della realtà.

Marinetti restaura una nuova forma di sublime, in senso tecnologico, come mito della macchina e della velocità, nonché in senso civile, come mito bellicista e nazionalista. Palazzeschi, neutrale e cittadino del mondo, disintegra l'assolutezza dell'io, facendogli indossare i panni del saltimbanco, e rovescia il sublime, nella duplice accezione pascoliana, sia in direzione magniloquente sia in direzione umile. Così assegna alla poetica sia il compito di bruciare [...] un intero repertorio di sensibilità epico-elegiaca e insieme il compito liberatorio di rivelare, attraverso l'ironia, la parodia, il grottesco, il volto non enfatizzato della realtà.¹⁶¹

L'operazione compiuta da Palazzeschi è quindi duplice e ingloba in sé le due caratteristiche del saltimbanco palazzeschi: la distruzione di una sensibilità poetica precedente e il capovolgimento dell'"antidolore" che porta alla leggerezza del comico. Da una parte, l'assunzione nella sua retorica della tragedia del sublime, dall'altra la formulazione di una soluzione che riesca a superare l'*impasse* del vuoto.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 204.

¹⁶⁰ Cfr. L. Anceschi, *Metodologia del nuovo*, in *Gruppo '63: la nuova letteratura*, a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, Palermo, ottobre 1963, p. 13: «Il poeta vero del tempo vive nella situazione, la significa almeno quanto ne è significato, e resta alla fine un difficile simbolo degli anni».

¹⁶¹ G. Tellini, *L'arte del saltimbanco: Palazzeschi tra due avanguardie*, cit., p. 14.

Secondo Sanguineti, le parole in libertà del futurismo non avrebbero adibito alla seconda funzione, non avrebbero cioè compiuto il salto che va «oltre la realtà della rottura»¹⁶², quel movimento che permetterebbe di avere, oltre alla *pars destruens*, anche la *pars construens* necessaria alla corrente avanguardistica per la creazione di un nuovo modo poetico. Rispetto alla definizione stessa di avanguardia fornita da Guglielmi, nel movimento marinettiano non è possibile cogliere la coesistenza dei due aspetti, quello eversivo e quello creativo:

Naturalmente la avanguardia non è soltanto questo momento polemico e di rottura rispetto a un passato non più vitale. Essa dovrebbe contenere in sé anche l'altro elemento, quello cioè di istituzione del nuovo, di scoperta di più vitali strade espressive [...]. Fatto sta tuttavia che questi due momenti difficilmente coesistono...¹⁶³

In altri termini, la rivoluzione linguistica dei futuristi avrebbe mancato di cogliere in profondità il bisogno di cambiamento dell'istituto della lingua, trattando la parola solo in maniera superficiale, in senso estetico. Si sarebbe cioè limitata alle stravaganze formali di onomatopee che imitavano il suono delle macchine, versi liberi e altri evidenti tipi di eversione dagli stilemi tradizionali. Essa doveva altresì denunciare il vuoto comunicativo della parola poetica moderna e rifletterne gli effetti al di là della formulazione di nuovi idoli, miti o ideologie. Marcuse aveva osservato, del resto, che «le opere letterarie veramente d'avanguardia comunicano la rottura con la comunicazione»¹⁶⁴. Ecco allora che, dopo aver fatto *tabula rasa* della tradizione, il futurismo avrebbe dovuto rifiutare ogni conciliazione tra parole e cose, ogni utilizzo “innocente” della lingua. La situazione è pienamente riflessa nella constatazione di Anceschi:

Veramente, nell'incertezza del tempo, nel suo movimento velocissimo, nei suoi continui e imprevedibili sussulti troppo spesso le lame colpiscono il vuoto, si buttano parole contro realtà, e, credendo di colpire, ci si infanga e ci si perde.¹⁶⁵

¹⁶² L. Anceschi, *Metodologia del nuovo*, in *Gruppo '63: la nuova letteratura*, a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, Palermo, ottobre 1963, p. 11.

¹⁶³ A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, in *Gruppo '63: la nuova letteratura*, cit., p. 15.

¹⁶⁴ H. Marcuse, *One-dimensional Man* [1964], trad. It. *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino, 1999.

¹⁶⁵ L. Anceschi, *Metodologia del nuovo*, in *Gruppo '63: la nuova letteratura*, cit., p. 9.

Ciò che ha invece raggiunto il saltimbanco palazzeschi è una sorta di prefigurazione dell'operazione neoavanguardistica¹⁶⁶: la parola viene recuperata come strumento logoro e così la lingua come «congegno matto della rappresentazione della realtà»¹⁶⁷. Solo partendo da tale constatazione, il linguaggio può adempiere a ruolo di riflettore della realtà come fosse «un filtro attraverso il quale le cose, allargandosi in immagini surreali o allungandosi in forme allucinate, tornino a svelarsi»¹⁶⁸. La realtà come apparenza viene esaltata dal poeta, il quale però non si limita a estraniarsi in un mondo che sta altrove, ma riesce a mantenere un rapporto con il reale in chiave “ribaltata”. La differenza dal futurismo è proprio questa: Palazzeschi è riuscito a mantenere una perenne contraddizione nel legame tra parole e cose, ideando un universo talmente assurdo da riflettere quello reale. Il gioco che attua con la lingua è tanto raffinato quanto infantile.

Così, la parola nelle prime raccolte poetiche dell'autore si fa via via sempre più leggera, inconsistente, attuando una presa di coscienza e di rispecchiamento della condizione di crisi del poeta nel determinato momento storico in cui scrive. Essa agisce come verifica di uno stato di alterazione, in quanto il livello linguistico è capace di riflettere «la condizione patologica di tutti gli altri»¹⁶⁹. La verità dei suoi testi è sempre nascosta e sembra quasi coincidere col nulla. Il lettore è portato ogni volta a rincorrerla tentando di rintracciarla, ma nel momento esatto in cui ciò sembra avvenire, questa diventa fumo. Quella di Palazzeschi, è una fumosità che rivela quello che è rimasto dall'incendio della parola fatta merce.

- *Io sono di fumo...*
- *Appunto.*
- *Come posso io essere fonte di guadagno essendo di tale modesta natura?*

¹⁶⁶ Cfr. F. Fortini, *Due avanguardie*, in *Verifica dei poteri*, Il Saggiatore, Milano, 1964, poi Garzanti, Milano, 1974, p. 98: «La sola diversità reale della neoavanguardia da quella storica consiste, quando consiste, nell'uso quasi esclusivamente ironico e “classicggiante” del materiale iconografico, verbale e psichico che nella maggiore avanguardia storica era spesso ancora “tragico” e di diretta ascendenza “romantica”».

¹⁶⁷ A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, in *Gruppo '63: la nuova letteratura*, cit., p. 19.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ F. Curi, *Sulla giovane poesia*, in *Gruppo '63: la nuova letteratura*, cit., p. 55.

- *Non vuol dire, col fumo, vedete, si possono fare le migliori speculazioni di questo mondo. Basta saper dare il valore alle cose, tutte le cose che ci circondano sono il nostro patrimonio, tutte sono ricchezza nostra se noi sappiamo valercene.*¹⁷⁰

La consapevolezza critica che si celava dietro l'uomo di fumo Perelà, ha agito nelle prime opere in versi di Palazzeschi in diverse immagini che hanno condotto i lettori da un mondo incantato, perso all'interno dell'idolo della ripetizione, di un tempo ciclico e infinito, fino a fuori della gabbia dell'incendiario, nella denuncia di una parola diventata *slogan* pubblicitario, testata di giornale, insegne di negozi e studi, vie di paese, numeri civici e case in affitto in brani come *La passeggiata* inserita tra le poesie inedite della seconda edizione de *L'incendiario* (1913):

Saldo

fine stagione,

prezzo fisso.

Occasione, occasione!

[...]

Lavanderia,

Fumista,

Tipografia,

Parrucchiere,

Fioraio,

Libreria,

Modista.

¹⁷⁰ A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*, cit., p. 26.

Elettricità e cancelleria.

L'amor patrio

antico caffè.

Affittasi quartiere,

rivolgersi al portiere

dalle 2 alle 3.

Il componimento si apre e si chiude con due battute minime di un dialogo tra due (o forse più) interlocutori che decidono di visitare una città (forse una metropoli) a piedi. All'interno di questa cornice di due versi iniziali e due finali, ripetuti con lo stesso schema dialogico (- Andiamo? / - Andiamo pure e - Torniamo indietro? / - Torniamo pure.), si instaura un'unica strofa-elenco di parole scollegate, senza rapporti logici che si protraggano per più di tre versi consecutivi. La tecnica di accostamento degli elementi è volutamente casuale, così come emerge dalle poche parole in rima tra loro. Si tratta della tecnica del *collage*, volta ad unire in una caotica sarabanda tutte le frammentate impressioni che provengono dalla realtà, prive di significato, «un accumulo di parole e di suoni che mettono in ridicolo la standardizzata meccanicità della comunicazione pubblicitaria e l'isolamento dell'individuo nel clamore frenetico della vita cittadina»¹⁷¹.

La passeggiata corrisponde all'ultimo approdo della parola poetica del primo Novecento, la quale si confà perfettamente a certi esercizi dell'arte dadaista. Uno dei procedimenti delle poesie di questo movimento, nato a Zurigo negli anni della Prima Guerra Mondiale e poi diffusosi fino a New York, sembra ricalcare alla lettera l'operazione che Palazzeschi ha compiuto nel brano considerato. Tristan Tzara, pseudonimo del poeta francese Samuel Rosenstock, suggeriva infatti che per comporre un'opera dadaista fosse sufficiente prendere un articolo di giornale e un paio di forbici, ritagliare tutte le parole dal foglio e infine predisporle su un altro pezzo di carta una volta mescolate casualmente, senza legami logici.

¹⁷¹ S. Magherini, *Il poeta "incendiario"*, in *Aldo Palazzeschi: der Dichter, der Gaukler und die Ernsthaftigkeit des Spiels*, cit., p. 104.

Sebbene pochi anni dividano la seconda edizione de *L'incendiario* dalla nascita del movimento, non è del tutto erroneo tracciare qualche linea di congiunzione tra Palazzeschi e la neoavanguardia. L'«operazione poetica»¹⁷² palazzeschiana, palesatasi negli anni successivi nei tre manifesti esaminati, è giunta anch'essa alle porte del primo conflitto mondiale, carica del suo portato di leggerezza. Nel rapporto di comunicazione che Palazzeschi assume con il reale, ovvero nel suo capovolgimento carnevalesco, l'autore si avvicina maggiormente, più che all'ambiente d'avanguardia (il poeta fiorentino è stato difatti definito come «la voce più vera dell'avanguardia»¹⁷³), all'exasperazione delle contraddizioni del reale che si rivelano, ad esempio, nei testi dadaisti, dove esse vengono portate al limite del loro controllo. In lui, cioè, compaiono i sintomi di un nuovo fare poetico in cui la parola lascia a terra l'involucro del significato ed evapora leggera, “si fa fumo”. Non corrisponde più allo «strumento indispensabile per lenire un ricordo luttuoso»¹⁷⁴, quello della perdita del sublime dannunziano, ad esempio; ma evolve in pura irrazionalità di suoni. Dietro all'incendiario, si scorge la figura di un saltimbanco che ha saputo giocare con il nulla.

Che se oggi, ‘uomini nuovi’, come quelli che appaiono nel finale del vecchio Codice, solcano il cielo della poesia novecentesca, ancora,- e sembrano – dice Palazzeschi – ‘nuovi uccelli’ – e magari, ormai, ‘novissimi’ – costoro possono sentire come straordinariamente azzeccate, poveri incendiari estremi, poveri estremi saltimbanchi, questo paio di battute del piccolo coro finale, in quel vecchio libro, appunto:

- Dove vanno?
- Vanno a cercare Perelà.¹⁷⁵

¹⁷² F. Curi, *Sulla giovane poesia*, in *Gruppo '63: la nuova letteratura*, cit., p. 55.

¹⁷³ A. Dei, *Nell'aria di Parigi. Poesie 1914-1915*, in *Palazzeschi e i territori del comico*, cit., p. 67.

¹⁷⁴ L. Lepri, *Il funambolo incosciente*, cit. p. 109.

¹⁷⁵ E. Sanguineti, *L'incendiario*, in *Palazzeschi oggi*, Atti del convegno di Firenze 6-8 novembre 1976, ed. Lanfranco Caretti, Il Saggiatore, Firenze, 1978, p. 69.

3.

Una lingua in movimento: forme e strutture

Finora, questo elaborato ha tentato di definire il quadro storico e linguistico, sociale e culturale in cui il contributo letterario del primo Palazzeschi ha preso avvio e si è sviluppato in maniera originale. Non si è trattato di un'operazione di progressivo adeguamento alle tendenze che, di volta in volta, interessavano il panorama della letteratura nazionale, ma è stato piuttosto un intervento dinamico, di contestazione a duplice livello, nei confronti della linea dannunziana e, successivamente, in riferimento alle avanguardie.

In Palazzeschi, dunque, si è individuato un interprete d'eccezione dei primi anni del secolo, il quale ha saputo evolversi continuamente, in accordo con le rapide trasformazioni del periodo. Prima sulla via crepuscolare, in seguito l'ingresso nel Futurismo, a cui succedono le polemiche di Lacerba, e infine un lungo silenzio poetico, protrattosi per oltre trent'anni. In questa fase, tuttavia, l'autore non abbandona mai definitivamente i suoi componimenti, ma mantiene con essi una connessione viva, fatta di correzioni, rimaneggiamenti, cancellature e aggiunte. L'*iter* correttivo che interessa le prime quattro raccolte poetiche appare infatti interminabile e copre un arco di tempo che va dal 1913, anno in cui venne pubblicata la seconda edizione de *L'incendiario*, al 1958, data della pubblicazione presso Mondadori di *Opere giovanili. Poesie 1904-1914, summa dei suoi juvenilia* in versi.

Ciò che questo capitolo vuole mettere in evidenza è proprio tale "movimento" della lingua palazzeschiana, la quale si tiene in costante aggiornamento parallelamente alla stesura dei celebri romanzi della maturità pubblicati dall'editore fiorentino Vallecchi: *Sorelle Materassi* (1934), *I fratelli Cuccoli* (1948) e *Roma* (1953). Le diverse antologie autoriali delle prime raccolte poetiche dimostrano l'incessante moto di revisione a cui l'autore fiorentino sottoponeva i suoi versi. È uno scrupoloso lavoro di "armonizzazione" delle raccolte, al quale Palazzeschi dedica la sua attenzione concentrandosi specialmente su due linee: una formale e una ritmico-metrica. Dal primo punto di vista, l'autore interviene sui propri componimenti modernizzandone le forme della tradizione letteraria, regolarizzandone l'ortografia e la punteggiatura; in secondo luogo, si può analizzare come avvenga un incolonnamento lineare dei moduli prosodici, senza tuttavia provocare alterazioni marcate rispetto al ritmo originale dei versi.

Si mantiene, cioè, la cadenza dattilica tipica delle prime due raccolte e di gran parte di *Poemi*, e il verso libero delle prove poetiche successive. In esse, accanto al rifiuto dello strofismo tradizionale, si nota inoltre il totale diniego dello stile marinettiano: i testi de *L'incendiario*, infatti, vengono profondamente rivisti in questo senso, a posteriori (si pensi all'espunzione della poesia omonima nell'edizione Vallecchi del 1925).

Per ciò che concerne il verso libero, si farà affidamento allo studio di Alberto Bertoni sulla genesi del fenomeno e alla sua diffusione in Italia *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*¹⁷⁶. In questo volume lo studioso riconduce l'origine della rivoluzione versificatoria all'ambiente francese, dove il *vers libre* già aveva cominciato ad attecchire prima che nel nostro territorio nazionale. La riflessione prosegue raccontando il processo di integrazione della novità nella poesia italiana, in cui il verso libero venne assunto non senza contestazioni, ma rivelando tendenze eversive rispetto alla tradizione, latenti nel panorama letterario dalla fine del secolo precedente¹⁷⁷.

Nell'epoca in cui Palazzeschi inizia la sua carriera, dunque, il verso libero viene a definirsi come «stile individualmente elaborato, strumento soggettivo e irriproducibile della psiche d'artista»¹⁷⁸. Una definizione che rivela in pieno come il verso libero sia stato assunto in modalità differenti in base all'autore. Tuttavia, l'utilizzo del nuovo strumento ha denunciato anche, e soprattutto, la volontà di ciascun artista di riflettere la situazione di criticità della parola poetica novecentesca: più avanti, Bertoni lo cita nei termini di «mezzo espressivo per eccellenza mimetico» e «strumento adatto ad esprimere un sovrappiù di realtà»¹⁷⁹, suggerendo come esso sia divenuto in breve tempo il tramite di un procedimento di frantumazione dell'oggetto reale «in parti meno individuate, più semplici, più amorfe»¹⁸⁰.

L'evoluzione di ritmo e metro nella poesia palazzeschiana verrà espressa nel presente capitolo tenendo conto delle diverse fasi del processo di antologizzazione delle prime opere.

¹⁷⁶ A. Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Il Mulino, Bologna, 1995.

¹⁷⁷ Cfr. A. Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, cit., p. 381: «L'acume percettivo dei simbolisti, insieme con il loro lavoro dentro le forme tradizionali, ha innescato le rivoluzioni e i ritorni all'ordine caratteristici dell'intera diacronia novecentesca. La costante del verso libero si è incorporata nelle tensioni autonome dei diversi linguaggi poetici e ne ha internamente motivato le ragioni e gli svolgimenti, i timbri e le prosodie».

¹⁷⁸ Ivi, p. 271.

¹⁷⁹ Ivi, p. 272.

¹⁸⁰ B. Corra, in M. Verdone (a cura di), *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*, Longo, Ravenna, 1984, p. 184.

Qui di seguito, si riporta l'elenco delle antologie autoriali in ordine cronologico:

<i>L'incendiario 1905-1909</i>	Milano	Edizioni Futuriste di «Poesia»	1913
<i>Poesie 1904-1909</i>	Firenze	Vallecchi	1925
<i>Poesie</i>	Milano	Preda	1930
<i>Poesie 1904-1914</i>	Firenze	Vallecchi	1942
<i>Opere giovanili. Poesie 1904-1914</i>	Milano	Mondadori	1958

Tabella 1. Le cinque antologie autoriali: titolo, luogo, editore e data di pubblicazione.

Subito, appare evidente la variazione del titolo nelle varie raccolte conseguentemente anche a un ampliamento dei testi che negli anni vengono presi in considerazione. Si passa, infatti, dal proporre componimenti fino al 1909, per poi aggiungere anche i cinque anni successivi e arrivare, così, al 1914, data fondamentale in riferimento all'esperienza dell'autore in «Lacerba» (dalla rivista si traggono numerose poesie come *I fiori*, *Postille*, *Una casina di cristallo (congedo)*, *Pizzicheria* aggiunte nelle varie antologie fino alla mondadoriana).

Ad una prima analisi, è possibile notare anche come le dimensioni, la lunghezza, l'ordine e la scelta dei componimenti inseriti cambino in ciascuna antologia; così come si modificano le condizioni e gli intenti per i quali i volumi vengono formulati. In particolare, ai fini dello studio qui proposto, si analizzeranno le modificazioni che i testi delle *princeps* hanno subito una volta integrati nell'ultima raccolta antologizzata del 1958. Con tale scelta non si vuole azzerare l'apporto delle antologie precedenti (l'edizione Vallecchi del 1925, ad esempio, fu fondamentale per l'inserimento nel *corpus* finale di varianti metriche e lessicali, e per l'ordine dei componimenti, il quale viene in parte cristallizzato mantenendosi fino a *Opere giovanili*), ma altresì sottolineare punti di contatto e disconnessioni dai testi originali a quelli dell'edizione Mondadori, in un *iter* correttivo più ampio, durato più di quarant'anni (1913-1958).

A tal fine, è necessario evidenziare come, dalle prime edizioni a stampa de *I cavalli bianchi*, *Lanterna*, *Poemi* e *L'incendiario*, il lavoro di revisione di Palazzeschi si sia concentrato sull'eliminazione di alcuni testi, i quali si ripresenteranno solamente nel 1947, all'interno della raccolta *Difetti*, pubblicata da Garzanti, Milano [vedi *Tabella 2*].

<i>Princeps</i>	Numero di componimenti nella <i>princeps</i>	...in <i>Opere giovanili</i> . <i>Poesie 1904-1914</i>	...in <i>Difetti</i>
<i>I cavalli bianchi</i>	25	18	7
<i>Lanterna</i>	15	11	4
<i>Poemi</i>	36	32	4
<i>L'incendiario</i>	22	19	3

Tabella 2. Processo di antologizzazione dai testi princeps all'edizione Mondadori e in *Difetti*.

Non tutti i testi rientrano dunque nell'antologia finale, ma vengono conservati in ogni caso dall'autore che li ripropone, a distanza di anni, in un'opera dal titolo ironico e distante dall'intento di ricostruzione di un'antologia "ideale". Nella giustificazione della scelta di intitolare una raccolta "Difetti", Palazzeschi stesso si rivolge al lettore dichiarando: «Insegnare a diffidare anche dei difetti: ohibè! A questo io non mi presto, quelli che vi si trovano sono genuini, autentici, di assoluta sincerità. A.P.»¹⁸¹. Celebre risulta un'altra sua affermazione in merito, che ricorda la paradossalità di alcune affermazioni de *Il controdolore*: «Le virtù molto le ammiro ma senza curiosità quasi le sapessi a memoria dal giorno che sono nato. [...] Tutti i difetti mi interessano e mi incuriosiscono in maniera molto viva»¹⁸².

Lo studio, in senso diacronico, della variantistica palazzeschiana dimostra come il poeta abbia più volte ripensato al periodo di intenso sperimentalismo della sua gioventù, nel tentativo di proporre ai suoi lettori un canzoniere completo, ma non definitivo, che riflettesse la particolare temperie, personale e culturale, in cui i suoi interventi si sono, di volta in volta, mostrati necessari. Come «musa propizia alla metamorfosi»¹⁸³, il poeta fiorentino non arrestò mai il gioco insito all'interno della sua lingua poetica, sperimentando con arcaismi, parole provenienti dal dialetto toscano oppure persino travestendo i suoi componimenti in lingua francese¹⁸⁴. Significativa a riguardo, si presenta l'onomaturgia¹⁸⁵ dell'autore, specie nei testi finora analizzati e in quelli che saranno presi in considerazione nel presente capitolo.

¹⁸¹ A. Palazzeschi, *Difetti*, a cura di E. Falqui, Milano, Garzanti, 1947, p. III. Da notare come il poeta abbia alterato volutamente i dati bibliografici del volume, retrodatandone l'ediz la data al 1905 e definendola «Opera prima».

¹⁸² 32 domande ad Aldo Palazzeschi, a cura di E. Roda, in «Tempo», XVIII, 19, 10 maggio 1956, p. 6.

¹⁸³ G. Tellini, *L'officina di Palazzeschi*, in *Le Muse inquiete dei moderni*, cit., p. 155.

¹⁸⁴ Si veda a tal proposito la *suite* di sedici poesie che compone la sezione *Quadretti parigini* di *Cuor mio* (1968).

¹⁸⁵ Cfr. B. Migliorini, *Parole d'autore. Onomaturgia*, Sansoni, Firenze, 1975.

Da un rapido confronto con il *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da S. Battaglia e poi E. Sanguineti, che predilige il materiale prosastico palazzeschi, è infatti possibile scoprire come l'autore abbia introdotto parole inedite nella nostra lingua, di uso più o meno comune, specie in senso figurativo, e in gran parte provenienti dal francese, ma anche dal toscano. Se ne offre un breve elenco procedendo per ordine alfabetico:

- **Acchitare**, tr. Raggiungere.

Palazzeschi, 1-496: Mi rifaceva guizzare indietro a tutt'uomo, tanto che io principiai meco medesimo a disperare di potermi far sotto ed acchitarlo.

= Dal fr. *acquitter*, deriv. da *quitte* * libero ' (latino *quietus*).

- **Becero**, agg. Tosc. Accr. Becerone. – Anche sostant.

Palazzeschi, 13-176: E che cosa sono mai queste signore nazioni con tutta la prosopopea che vengono alle mani come delle becerone del sobborgo o delle femmine del postribolo?

- **Cicalume**, sm. Chiacchiericcio molesto e importuno.

Palazzeschi, 1-52: Perché parlare? Abbiamo ben altri mezzi di espressione senza discendere a delle inutili ciance, ad un insulso cicalume. *Idem*, 4-104: Parlava poco, e più intorno si accendeva il cicalume meno parlava.

= Deriv. da *cicalare*.

- **Paperasse** / pape'ras/, correttamente /pap'ras/, sf. Invar. Scartoffia (e ha valore spreg. o scherz.).

Palazzeschi, 1-277: – Ora che abbiamo trovato un uomo tanto cari-no, subito se lo ripigliano. – Per una delle solite beghe. – Le solite 'paperasses'. – Ma è importante, sapete, è il nuovo Codice del nostro paese.

= Voce fr. (nel 1588), deriv. da *papier* 'carta'.

- **Pollino**, agg. Che è proprio, che si riferisce ai polli. Figur. Fisso, inespressivo (l'occhio).

Palazzeschi, II-96: Carovane d'ali / scian sagge o frullan folli, / carovane d'occhi, / occhi molli, pollini, grifagni, / sguardi vivi d'intelligenti, / sguardi privi, d'idioti.

- **Ripalco**, sm. (plur. *-chi*). Piattaforma sopraelevata, rispetto al livello del palcoscenico, sulla quale prende posto l'artista per essere ben visibile al pubblico della platea.

Palazzeschi, II-77: Già zeppa di gente è la sala, / di gente che attende impaziente. / Nel centro s'inalza il ripalco: / un raggio viola dall'alto vi scende.

= Comp. dal pref. lat. re-, con valore iter., e da palco (v.).

- **Scazzabubbolo**, sm. Tosc. Uomo di bassa statura e aspetto fisico insignificante, meschino. Palazzeschi [in *Marinetti*, CLIII-39]: I Futuristi devono essere belli e forti, e quelli che non lo sono debbono tenersi al coperto. Pensa che effetto vedere la schiera futurista composta di scazzabubboli! Solamente te e Mazza dovrete far sfoggio di ritratti.

= Var. di *cazzabubbolo*.

- **Spetézza**, sf. Tosc. Persona di modestissima levatura. *Palazzeschi*, 3-91: Era una spetezza, una sciocchina, una donna frivola e buffa oltremodo.
= Voce pist. tratta da *spetezzare*.
- **Tarlito**, agg. Antiquato, superato, non più rispondente alle esigenze del presente. *Palazzeschi*, 13-152: La nostra istituzione più vecchia è, naturalmente, la più tarlita e sarebbe ora che la gettaste nel forno.

Come appare dai pochi esempi scelti, l'autore fiorentino ha giocato con la lingua cimentandosi con codici diversi in maniera profondamente originale. Si tratta di esercizi linguistici che non rinnegò mai completamente e che appaiono spesso anche nel libro mondadoriano, seppure in maniera ridotta. A tal proposito, si discuteranno le linee di tendenza sottolineate dal quadro che Adamo offre in *Metro e ritmo del primo Palazzeschi*¹⁸⁶: un generale ammodernamento delle forme antiche e l'eliminazione di quelle toscane in *Opere giovanili*. Si tratta, infatti, di definizioni ad ampio raggio che racchiudono la maggioranza dei fenomeni interessanti l'*iter* correttorio dell'autore, ma che lasciano scoperte alcune rilevanti eccezioni, specie in riferimento all'evoluzione dell'ultima raccolta giovanile, *L'incendiario*, avvenuta durante il processo di revisione.

In altre parole, l'opera del '58 intendeva proporsi come una sorta di diario *in fieri*, capace di storicizzare la fasi vitali di un personalissimo attraversamento del Novecento letterario italiano, un'avventura mai conclusasi, quella del poeta all'interno della propria lingua, dove la parola si costituisce via via come l'ultimo baluardo di un universo privo di logica e di un senso unitario.

L'edizione Mondadori del 1958, oltre a *Poesie*, contiene *Allegoria di Novembre, Il codice di Perelà, La piramide, Lazzi, frizzi, schizzi, grigogoli e ghiribizzi* (antologia di prose lacerbiane, tra cui *Varietà, Equilibrio e Il controdolore*), a conferma di come il volume voglia presentarsi

¹⁸⁶ Cfr. G. Adamo, *Metro e ritmo nel primo Palazzeschi*, Salerno Editrice, Roma, 2003, pp. 37-38.

come compendio delle maggiori tappe della scrittura palazzeschiana, tra prosa e poesia, evidenziandone la costante progressione. Dopo *Tutte le novelle* (1957), l'opera rappresenta il secondo contributo delle *Opere* di Palazzeschi, un progetto editoriale più vasto che si concluderà nel 1964 con la pubblicazione *Il piacere della memoria*, seguito a *I Romanzi della maturità* del 1960.

Questa antologia ideale è composta da 97 poesie, divise in 7 sezioni sottotitolate, e si apre con una *Premessa* autoriale che riguarda anche il materiale poetico della raccolta. In essa, Palazzeschi dipinge un quadro che si estende dalle difficoltà legate alla pubblicazione delle prime opere in versi all'ingresso nel futurismo e, infine, ribadisce una delle massime della retorica del riso, l'identità tra vita, scrittura e movimento:

I primi tra libri di poesie, trattandosi di componimenti in verso libero non avendo trovato a nessun costo possibilità di pubblicazione presso nessun editore (gli editori non soltanto opponevano il più deciso rifiuto, ma si ritenevano direttamente offesi per la sfacciataggine di una simile offerta) vennero pubblicati da me e dall'editore Cesare Blanc. [...] E così mi vedevo destinato con la più grande disinvoltura a continuare, fino a quando nel 1909 ricevetti un caloroso e fraterno invito da parte di Marinetti, che mi aveva scoperto nell'ombra e mi chiamava con entusiasmo a partecipare e a collaborare con la mia opera al movimento futurista. E senza conoscerci, senza sapere l'uno dell'altro, tutti quelli che da alcuni anni in Italia praticavano il verso libero, nel 1909 si trovarono raccolti intorno a quella bandiera; per modo che è col tanto deprecato, vilipeso e osteggiato verso libero, che agli albori del secolo si inizia la lirica del '900. E i poeti che contemporaneamente praticavano le antiche forme devono essere considerati come gli ultimi dell'800. [...] Marinetti usava spesso dire di me che io traevo futurismo dal passatismo più deprecabile. Precisamente, perché la vita è movimento. E concluderò affermando che i cinque anni nei quali feci parte del movimento futurista furono quelli della mia vita nei quali conobbi la giovinezza. (A.P.)¹⁸⁷

Opere giovanili costituisce dunque la *summa* linguistica del primo Palazzeschi, un'opera tanto tormentata quanto ricca, specchio della gioventù del poeta. Come osserva ancora Adamo,

¹⁸⁷ A. Palazzeschi, *Opere giovanili. Poesie 1904-1914*, Mondadori, Milano, 1958, pp. 1-4.

Palazzeschi, nell'edizione del 1958, dopo annosi e vistosi rimaneggiamenti delle poesie scelte, spostamenti, potature, riscritture, spezzettamenti, accorpamenti, limature, è riuscito finalmente a raggiungere quello che cercava da tanto tempo, ovvero la ricostruzione fedele e leale della peculiare vicenda personale e poetica che lo aveva portato dal mondo incantato e raggelato di *I cavalli bianchi* all'autodafé psicologicamente liberatorio del primo *Incendiario*, passando attraverso lo sperimentalismo (solo in apparenza statico) di *Lanterna* e l'anarchia formale di *Poemi*.¹⁸⁸

C'è da precisare, tuttavia, che questo rimaneggiamento continuo della forma è per Palazzeschi un moto perpetuo che non si arresta alla redazione del 1958. Intervistato nell'aprile del 1971 sulle sue opere giovanili, il poeta fiorentino ribadisce quel continuo infrangersi e ricrearsi della sua scrittura poetica, che mai può definirsi definitiva:

Le sento ancora incompiute, ancora aperte, come se fossero suscettibili di ricevere qualcosa da me, a tanti anni di distanza. E qualche volta provo la tentazione di ritoccarle, di dare una parte di quel che sono adesso a quelle pagine ormai [...] cristallizzate.¹⁸⁹

La scrittura costituisce per il poeta lo strumento di testimonianza del proprio essere, in continua evoluzione, capace di rendere in parole il flusso della vita senza privarlo della sua congenita mutevolezza, bensì formulando volta per volta l'anti-istantanea di un momento personale e unico. Così, la lingua di Palazzeschi evolve nelle prime quattro raccolte insieme alla persona dell'autore offrendo continuamente al lettore una nuova sfumatura del poeta e registrando la varietà di un vivere sempre in progressione.

La variantistica dei testi a stampa risponde proprio all'esigenza di una «riformulazione attualizzante»¹⁹⁰, che distolga dalla fissità di ogni interpretazione critica definitiva, paralizzante e perciò deleteria.

¹⁸⁸ G. Adamo, *Metro e ritmo del primo Palazzeschi*, Salerno Editrice, Roma, 2003, p. 15.

¹⁸⁹ C. Angelini, *Incontro con Palazzeschi. Del mondo di oggi mi piace la smania*, in «La Fiera Letteraria», XLVII, 9, 11 aprile 1971, p. 6.

¹⁹⁰ G. Tellini, *Le Muse inquiete dei moderni*, cit., p. 156.

Il complesso di ritocchi, aggiunte, rifacimenti che costituisce l'officina di revisione palazzeschiana elabora in diacronia un percorso di rinnovamento costante dei propri versi, i quali solo così riescono a mantenere la loro essenza, il significato che avevano in origine o, per meglio dire, il loro valore formale e il loro significato storico.

In particolar modo, la parola poetica rappresenterà in questa analisi, tramite la sua diversa modulazione, un diverso "ritmo di vita" per ciascuna delle raccolte prese in esame. Come aveva suggerito Montale, la scrittura palazzeschiana può ricondursi a un'«antigrammatica del pensiero in atto»¹⁹¹, non sarà dunque permesso prendere in considerazione i testi dell'edizione Mondadori allo stesso modo di come si sono considerati fino ad adesso le poesie nelle loro versioni originali. Ciononostante, si percepirà come i processi di autocensura, correzione o riformulazione delle prime poesie siano stati perseguiti dall'autore senza l'intento di modificarne la volontà iniziale, ma rispettandone fino in fondo la condizione in cui sono nati e cercando di esprimere ai massimi livelli il loro portato di contestazione primigenio.

In virtù di tale considerazione, le quattro fasi del processo descritto da Adamo vengono qui studiate facendo riferimento a un componimento per ciascuna delle prime raccolte palazzeschiere.

¹⁹¹ E. Montale, *Il Doge*, in «Corriere della Sera», 4 giugno 1967, poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, I, Mondadori, Milano, 1996, p. 2862.

3.1 Il *triplicatum trisillabum* de *I cavalli bianchi* (1905)

La prima raccolta poetica palazzeschiana (CB) è stata inizialmente recensita con termini non propriamente elogiativi (lo stesso amico Moretti l'aveva definita «una cantilena strana, indefinibile, inafferrabile soprattutto [...] poesia da manicomio addirittura»¹⁹²) in riferimento alla sua isotopia semantica, surreale e fiabesca, e al linguaggio apparentemente semplice e infantile utilizzato per la totalità dei suoi componimenti, che appaiono simili a filastrocche monostrofiche. In realtà, come sottolineato nel primo capitolo, la poesia ultra-semplice dell'opera, contrariamente ad avvalorare la tesi di un Palazzeschi-«Peter Pan del Novecento italiano»¹⁹³, rafforza l'interpretazione per la quale l'autore fiorentino avrebbe mosso i primi passi nel terreno della lirica a partire da un orizzonte di contestazione: egli avrebbe saputo cogliere la crisi del potere demiurgico della parola e sarebbe riuscito a denunciare l'accaduto, non tanto con toni tragici e compassionevoli, ma attraverso la sua grottesca fantasia. Per verificare questa linea interpretativa, è utile soffermarsi ulteriormente nell'analisi della prima raccolta in versi di Palazzeschi, prestando particolare attenzione alla tessitura fonetica e musicale dei brani che la compongono.

Nella modulazione ternaria, nella fissità dello schema accentuativo, nella ricorsività di suoni, parole e formule, nei ritornelli alternati e nel ritmo lento e ripetuto di queste prime poesie si legge il «côtè distruttore del modello alto»¹⁹⁴ che avrebbe successivamente trovato pieno sfogo nella stagione futurista. L'estenuazione della ripetizione a tutti i livelli del testo, ritmico *in primis*, rivela i segni di una condizione ambigua, un modulo immobile che rispecchia la frustrazione di un presente privato di ogni indicazione, da cui è necessario estraniarsi. Una volta assunta tale prospettiva, CB può essere considerata come un primo indizio della retorica del rovesciamento, ancora in fase embrionale, una traccia della progressione eversiva, che per ora rimane latente, nascosta dietro un «favoloso sussurro»¹⁹⁵ composto su una solida base metrica.

Per meglio descrivere l'architettura della raccolta, si è scelto di analizzare la poesia *Il castello dei fantocci*, in cui si presentano molte delle caratteristiche tipiche di CB, di cui essa risulta perciò emblematico. Il componimento assunto come campione, al quattordicesimo posto in CB, era stato espunto dalla prima antologia autoriale del 1913, salvo poi essere ripreso nell'edizione

¹⁹² M. Moretti, «Romanzo storico e poesia simbolistica», in *Il faro romagnolo*, 1 maggio 1906, p. 85.

¹⁹³ L. Lepri, *Il funambolo incosciente. Aldo Palazzeschi 1905-1914*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1991, p. 14.

¹⁹⁴ Ivi, p. 11.

¹⁹⁵ A. Saccone, *L'occhio narrante*, cit., p. 12.

Vallecchi del 1925 e assumere la posizione sedicesima nella redazione definitiva (a partire dal 1930), terzo all'interno di una sezione che riprende sedici poesie consecutive da CB.

Di seguito si offrono le due versioni del componimento, nella *princeps* del 1905 e nell'antologia Mondadori del 1958:

CB		M58	
Vi sono a la proda del tetto quattordici teste di marmo corrose e annerite dal tempo. La gente le chiama i fantocci.		Vi sono alla proda del tetto quattordici teste di marmo corrose e annerite dal tempo. La gente le chiama «i fantocci».	
Il grande castello è senza finestre.	5	Il grande castello è senza finestre.	5
La piccola porta di legno corrosa dal tarlo è scossa dal vento e sembra cascare.		La piccola porta di legno, corrosa dal tarlo, è scossa dal vento e sembra cascare.	
La gente passando si volge e procede dinanzi al castello ch'è senza finestre.	10	La gente passando si volge e procede davanti al castello ch'è senza finestre.	
Si sa di broccati, di seggiole d'oro, di mobili grandi cosparsi di gemme, di cofani zeppi di perle e rubini, si dice: dal tetto si vede il bel mondo!		Si sa di broccati, di seggiole d'oro, di mobili grandi cosparsi di gemme, di cofani zeppi di perle e rubini: un tesoro.	10
La gente passando si volge e procede dinanzi al castello ch'è senza finestre.	15	La gente passando si volge e procede davanti al castello ch'è senza finestre.	
La piccola porta di legno corrosa dal tarlo è scossa dal vento e sembra cascare.		La piccola porta di legno, corrosa dal tarlo, è scossa dal vento e sembra cascare, si dice: «dal tetto si vede il bel mondo!».	15
La gente passando si volge e procede dinanzi al castello ch'è senza finestre.	20	E solo «i fantocci» lo stanno a guardare.	
Si sa di broccati, di seggiole d'oro, di mobili grandi cosparsi di gemme, di cofani zeppi di perle e rubini, si dice: dal tetto si vede il bel mondo!			
Soltanto i fantocci lo stanno a guardare.	25		

Il componimento è costituito da una sequenza monostrofica di ventisei versi e si articola nel segno dell'anafora di parole e interi versi, con un ritmo lento e senza *enjambements*, fatto di assonanze e allitterazioni, che conduce il lettore in un universo magico e fiabesco, dove le azioni si articolano con una regolarità immobile. La sintassi paratattica è estremamente essenziale e si innesta all'interno di un «mondo linguistico bloccato e chiuso»¹⁹⁶, dove le ricorrenze foniche, ritmiche e

¹⁹⁶ G. Savoca, *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, cit., p. 24.

lessicali non sono finalizzate a movimentare la poesia, bensì a irrigidirla entro una «fissità assoluta»¹⁹⁷. A tal proposito, è interessante l'osservazione di Bigongiari¹⁹⁸ rispetto al confronto tra «iterazione palazzeschiana» e «iterazione figurale delle scomposizioni futuriste»: quest'ultime presenterebbero un «fine fonodinamico», le prime, invece, mirerebbero al «bloccaggio di qualunque potenziale dinamico», rimarcando di conseguenza l'extra-temporalità dei contenuti narrati.

Protagonista del brano è, infatti, un soggetto impersonale, presenza costante in CB: un castello abbandonato, privo di finestre, con delle statue di marmo sul tetto e dotato di una piccola e instabile porta di legno. Tanto il castello quanto le teste di marmo e la gente che vi passa di fronte e le riconosce come “fantocci”, sono entità spersonalizzate, che riflettono il sentimento di mistero che sottende l'intera raccolta tramite espressioni prive di un soggetto concreto, perse in un «si dice» (vv. 14-25). È questa una caratteristica che compare ripetutamente in CB, tanto che Mengaldo ha parlato di «mondo totalmente impersonale, grammaticalmente dominato dalle forme verbali appunto impersonali»¹⁹⁹. Si pensi alla ripresa del sostantivo “gente” (un elemento, se non impersonale, certamente spersonalizzante, anonimo), il quale attiva a sua volta una serie di gesti e formule ribadite in molti altri componimenti, tra cui:

- *La lancia*, 10: La gente alle rive si ferma guardando.
- *Il pappagallo*, 6: La gente passando si ferma a guardarlo,
- *Il campo dell'odio*, 11: La gente si ferma guardando in quel campo riarso.
- *Il figlio d'un re*, 8: La gente si ferma a guardarlo.
- *Il manto*, 14: La gente passando si ferma a guardare.
- *Le fanciulle bianche*, 12: La gente passando si ferma a guardare.

La differenza sostanziale è che, mentre nei brani elencati lo sguardo della gente si sofferma sull'oggetto dell'attenzione generale per osservarlo più nel dettaglio (anche se il verbo utilizzato dall'autore è meno analitico e si riduce al semplice «guardare»), ne *Il castello dei fantocci* a una

¹⁹⁷ G. De Robertis, *Scrittori del Novecento*, cit., p. 22.

¹⁹⁸ P. Bigongiari, *L'autoriflessività del significante. Il «correlativo soggettivo» di Palazzeschi*, in *Poesia italiana del Novecento*, Milano, 1978, pp. 81-82.

¹⁹⁹ P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Milano, 1978, p. 49.

breve occhiata segue il proseguimento da parte della massa del proprio andare indefinito, privo di una meta precisata.

Significativo è anche l'inserimento delle virgolette nella redazione finale del testo, a segnalare la parola tematica del componimento («i fantocci» vv. 4 e 18) e sottolineare l'esclamazione del soggetto impersonale «dal tetto si vede il bel mondo!» (v. 17). Si consideri, che la generale definizione dei tratti di punteggiatura è compiuta da Palazzeschi già a partire dall'edizione Vallecchi del 1925.

Le modifiche lessicali distinguibili tra le due versioni del brano, poi, sono pressoché minime: il v. 1 mostra il passaggio dalla forma «a la» alla preposizione articolata unita con raddoppiamento della liquida «alla»; al v. 9 è possibile notare l'operazione di ammodernamento compiuta dal poeta che sostituisce il desueto «dinanzi» con «davanti», lessema più referente alla lingua d'uso; l'ultimo verso, infine, possiede un'ulteriore variazione che non intacca la misura del verso e sembra più riferirsi al gusto personale dell'autore («Soltanto» diviene «E solo»).

Vengono invece mantenute le riprese lessicali del testo in CB. Ma, come accennato, la ripetizione palazzeschiana non agisce solo a livello lessicale. Si noti, ad esempio, come nel componimento preso in analisi (nella versione originale di CB) vi sia una sezione di nove versi (vv. 6-14), a sua volta divisibile in tre sottosezioni rispettivamente di tre, due e quattro versi, interamente ripetuta (vv. 17-25) a distanza di due versi, anch'essi costituenti la ripetizione di una delle sottosezioni («La gente passando si volge e procede / dinanzi al castello ch'è senza finestre»). Su un totale di ventisei versi, dunque, ben venti vengono ripetuti a mo' di ritornello. Restano al di fuori del modulo iterativo, seppure non completamente (si veda la presenza del sostantivo «gente» ai vv. 4, 9, 15, 20 e l'attributo «senza finestre» ai vv. 5, 10, 16, 21), i primi cinque versi di introduzione e l'ultimo di congedo, i quali si riprendono a vicenda attraverso il sostantivo tematico «fantocci». La tirata omometrica dei vv. 9-26 (nove dodecasillabi) aumenta l'effetto di ripetizione e il conseguente immobilismo del brano.

Analizzando la stessa poesia, Savoca associa la perfetta simmetria presentata in questa prima redazione a una forma musicale ternaria, organizzata attraverso la formula di base A-B-A, attiva in gran parte di CB. In particolare, lo studioso osserva come la sequenza principale "A", costituita dai vv. 6-14, si ripeta identica successivamente ai vv. 17-25, interrotta da un breve intervallo di versi, che chiama sezione "B", anch'essa costituente una ripetizione di parte di A.

Come risultato finale si otterrebbe, così, la seguente sequenza: incipit (vv. 1-5) – prima sezione A (vv. 6-14) – distico di passaggio B (vv. 15-16) – seconda sezione A (vv. 17-25) – verso di coda (v. 26). Tale struttura può essere paragonata a una sinfonia in tre movimenti: l’esposizione del tema, lo sviluppo e la ripresa nel finale.

Nella versione finale, tuttavia, la composizione si riduce: già a livello d’impaginazione si può notare la tendenza all’espunzione di alcuni versi, tipica di M58 nel caso di CB. Nella redazione definitiva del brano (già apparsa nel 1930 all’interno dell’edizione Preda) manca infatti la ripresa della prima sezione A nella seconda parte del brano. La stessa parte A diminuisce nella quantità poiché i vv. 6-7-8 vengono graficamente disposti in maniera differente. In particolare, il v. 7, dodecasillabo, si spezza in due parti congruenti che si uniscono una al verso precedente, l’altra a quello successivo, senza modificare la forma ternaria. L’ultimo verso della sezione, inoltre, presenta l’aggiunta, introdotta da due punti, del sintagma quadrisillabo «un tesoro», il quale sostituisce il verso seguente nella versione originale (v. 14, «si dice: dal tetto si vede il bel mondo!»). In questo caso, la manipolazione è più ampia e colpisce l’originaria membratura metrica, che passa da un dodecasillabo dattilico ad un verso di quindici sillabe, anch’esso dattilico. Sebbene non si presenti nella redazione del 1958, secondo Savoca, la forma tripartita A-B-A presente ne *Il castello dei fantocci* di CB sarebbe la corrispondenza, a livello macro-testuale, della formula ritmica del piede trisillabico che sta alla base del micro-testo.

La legge anaforica che domina il componimento si individua, dunque, ulteriormente sul piano del ritmo dattilico. La tecnica del *refrain* raggiunge in questa poesia vette elevate e viene ulteriormente sottolineata dalla presenza di questo tipo di ritmo, fondato sulla sequenza di sillaba tonica-atona-atona, che imperversa, come notato da Mengaldo²⁰⁰, nella totalità dei componimenti di CB. Si tratta di una tecnica per la quale, all’interno della poesia del primo Palazzeschi, è possibile determinare un certo «imperio del ritmo»²⁰¹, che ribatte imperterrito sulle stesse sillabe e, unendosi alla modulazione trisillabica dei versi (per lo più novenari, ma in ogni caso multipli di tre), produce l’effetto di un rintocco martellante sempre sugli stessi accordi. Quel *primum* sonoro

²⁰⁰ Cfr. P.V. Mengaldo, *Su una costante ritmica della poesia di Palazzeschi*, in *La tradizione del Novecento*, Prima serie, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, pp. 232-258.

²⁰¹ A. Saccone, *L’occhio narrante*, cit., p. 13.

che rappresenta, come ricordato nel primo capitolo della tesi, «la ragione più vera della sua poesia»²⁰² negli anni d'esordio, all'incirca dal 1905 fino al 1909.

Non si sta parlando di una tecnica mai utilizzata prima, i «primi vagiti della poesia»²⁰³ di Palazzeschi si scoprono all'interno di una struttura dominata dal *triplicatum trisillabum*, un aspetto che il poeta fiorentino eredita dal mondo pascoliano, ma che interpreta in una chiave completamente differente, allo scopo di provocare un senso di alienazione e straniamento comico. Tale differenza viene sottolineata anche da Adamo:

Il novenario dattilico prediletto da Pascoli è il modello più adatto alle esigenze del giovane poeta dal 1905 al 1909. Lo riprende, infatti, e caricandolo abilmente di una forte connotazione parodica, lo usa e ne abusa. Quel verso piano, dimesso, anti-sublime, contro-dannunziano, privo di borsa retorica, diventa il metro dominante delle costruzioni parodiche del primo Palazzeschi.²⁰⁴

Il rifiuto della tradizione avviene prima di tutto sul piano della struttura, in particolar modo si gioca sul terreno ritmico: Beccaria in proposito ha osservato la correlazione perfetta fra fenomeni ritmici e semantici. Il ritmo, cioè, costituisce uno degli elementi determinanti il significante di un componimento e, in quanto tale, contribuisce a formare anche il senso complessivo del testo. Beccaria propone l'esempio della rima come funzione correlata non solo alla sonorità del brano poetico, ma anche alla testualità e persino al contesto storico in cui la poesia è prodotta:

La funzione di ogni elemento che concorra a comporre il ritmo poetico è obbligatoriamente semantica. Ogni risorsa 'musicale' del testo non è una mera entità sonora e fisica in assoluto, ma relativa e funzionale. Non è sufficiente dire che la rima, poniamo, è una ripetizione di suoni che ha la funzione di organizzare la composizione metrica della poesia. Non è un fatto astrattamente fonologico. La funzione della rima è

²⁰² G. Savoca, *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, cit., p. 20.

²⁰³ A. Dei, *Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta*, in *Aldo Palazzeschi. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2002, pp. XI-XLIX.

²⁰⁴ G. Adamo, *Nota sul ritmo del primo Palazzeschi*, in «Stilistica e metrica italiana», III, 2002, pp. 265-84.

collegata sia al senso della rima, e sia, evidentemente, al sistema espressivo del poeta in questione e al codice di comunicazione letteraria del tempo.²⁰⁵

Nel caso de *Il castello dei fantocci*, non tanto la rima (per lo più assente all'interno di CB), ma la strutturazione dattilica rappresenta l'elemento che concorre, autonomamente, all'orchestrazione globale del testo e all'integrità semantica della raccolta intera. Quei moduli fissi e reiterati in un numero limitato di versi producono un echeggiamento da filastrocca, una struttura chiusa in un ordine semplificato che diviene il meccanismo difensivo del poeta contro il vuoto lasciato dalla disintegrazione tra parole e cose. Tale «eterno crepuscolo protettivo»²⁰⁶ corrisponde al baluardo che lo scrittore innalza rispetto all'annichilimento cui è sottoposta la voce poetica.

La parola perde di significato e acquista in “leggerezza”: diventa essa stessa un “fantoccio” e si presta a un gioco di simmetrie che sono «in funzione della fuga dal reale, dal senso logico»²⁰⁷. Così, l'automatismo sonoro del componimento viene a configurarsi all'interno dello «spettacolo (del) vuoto»²⁰⁸ rappresentato dall'intera raccolta, la quale si basa su scenari di suoni ritornanti e gestualità dense di tic, vere e proprie istruzioni per una messa in scena ingloriosa, in cui i segni sono ormai solamente “feticci” di un senso originario, appunto «fantocci» della parola.

²⁰⁵ G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli e D'Annunzio*, Einaudi, Torino, 1989, p. 27.

²⁰⁶ A. Dei, *Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta*, cit., p. XLII.

²⁰⁷ G. L. Beccaria, *Ricerche sulla lingua poetica del Novecento*, cit., p. 155.

²⁰⁸ A. Saccone, *L'occhio narrante*, cit., p. 34.

il musico grande. Stasera Egli suona una Danza. Ognuno il respiro trattiene, soltanto il silenzio s'aggira nel buio. D'un tratto, come ombra, dal raggio viola, traspare Kirò, traspare salendo leggero al ripalco, snellissimo, stretto ne l'abito nero, s'innalza e nel mezzo si ferma. Lo sguardo a la luce rivolge facendo brillare i begli occhi di mare sul pallido volto; e intanto la nebbia leggera viola si mischia frugando nell'oro dei ricci capelli biondissimi. Con rapido gesto dell'arco incomincia.	10 15 20 25	S'attende con ansia silente Kirò, il musico grande. Stasera egli suona una danza. Ognuno il respiro trattiene, soltanto il silenzio si gonfia nel buio. D'un tratto, come ombra, nel raggio viola, traspare Kirò. Traspare giungendo leggero al ripalco, snellissimo, stretto nell'abito nero, s'innalza e si ferma. Lo sguardo alla luce rivolge facendo brillare i begli occhi di mare sul pallido volto. E intanto la luce viola si mischia frugando nell'oro dei ricci capelli biondissimi. Con rapido gesto dell'arco incomincia.	10 15 20 25
LA GAVOTTA.		<i>La gavotta.</i>	
Cominciano intorno alitando leggeri dei piccoli passi, leggeri, lentissimi, picchiettano il grande silenzio. Passare pian piano s'avverte frusciare di sete, tintinno minuto di gemme pendenti. S'accresce s'accresce s'accresce. S'affollano i piccoli passi d'intorno, si mischiano lesti e cinguettano, un gemito fioco di piccolo topo ferito ne manda un velluto calpesto, s'avverte passare volante, attorcersi avvolgersi a spire di veli lunghissimi. Un'onda più lenta si posa, si segue un inchino profondo. La Danza s'accresce e s'appresta. Si fanno ai portoni scarlatti baleni di perle bianchissimi, vi giocano presto apparire e sparire, vi sostan taluni, vi restano a lungo. Un presto cadere di sguardi, un mesto incontrarsi, un lieve incrociarsi di dita, un lesto rattrarsi, un lampo leggero di riso	30 35 40 45 50	Cominciano intorno alitando leggeri dei piccoli passi, leggeri, lentissimi, picchiettano il grande silenzio. Passare pian piano s'avverte frusciare di sete, tintinno minuto di gemme pendenti. S'accresce s'accresce s'accresce. S'affollano i piccoli passi, si mischiano intorno e cinguettano. Un gemito fioco di topo ferito tramanda un velluto calpesto. Si segue il passare volante e salire di rapidi veli lunghissimi, avvolgersi e attorcersi a spire. Un'onda più lenta si posa, s'indugia l'inchino profondo, si stacca una rosa dal candido seno, la insegue un baleno	30 35 40 45

risplende nel lento piegare di teste fluenti. 55	di riso giocondo.
S'accresce s'accresce s'accresce. Serpeggia più ratta del fulmine, fra tante bianchissime mani una stretta, s'incontran d'un tratto tanti occhi fulgenti, pungenti, 60 s'abbassan socchiusi.	La danza s'accresce e s'appresta. Si fanno a portoni scarlatti 50 baleni di perle bianchissimi, vi giocano lesto apparire e sparire, vi sostan taluni, vi restano a lungo.
Scompaiono presto i baleni bianchissimi, le porte scarlatte si chiudono. D'un tratto uno strappo repente, terribile strappo! 65	Un presto cadere di sguardi, un mesto incontrarsi, 55 un lieve incrociarsi di dita, un presto rattrarsi.
Di seta o damasco, di ricco broccato? Ne cade una goccia! Non veste strappata, non manto! A uno sguardo è avvenuto lo strappo? La goccia è vermiglia! 70	Un lampo di riso risplende nel dolce piegare di teste fluenti. S'accresce s'accresce s'accresce. 60
Più lento, più lungo, più piano diviene il frammisto romore, più radi si mischiano i piccoli passi, più cheto il frusciare, frusciare silente, 75 passare di veli che cadono a poco a la terra.	Serpeggia più ratta del fulmine fra tante bianchissime mani una stretta. S'incrocian tanti occhi fulgenti, si cercan confusi, pungenti, s'abbassan socchiusi, morenti. 65
Si perde, si perde confuso nell'ombra il romore, la danza pian piano svanisce, si perde.	Scompaiono ratto i baleni bianchissimi, le porte scarlatte si chiudono ermetiche.
KIRÒ.	
La Danza è finita. 80	D'un tratto uno strappo repente: terribile strappo.
La folla le braccia protende lanciando dei gridi di gioia a Kirò. Immobile e muto nel mezzo al ripalco Soltanto un istante egli attende, gli brillano intorno i begli occhi di mare. 85	Di seta o damasco? Di ricco broccato? 70 Ne cade una goccia. Non veste strappata, non manto. Lo strappo è avvenuto a uno sguardo?
Ognuno le braccia protende lanciando dei gridi di gioia! Ei piano nel raggio viola dispare, dispare leggero snellissimo, il giovine bianco biondissimo, 90 il musico grande: Kirò.	La goccia è vermiglia. Più lento, più lungo, più piano 75 diviene il frammisto romore, più vago; più radi si mischiano i passi, più cheto il frusciare; silente passare di veli 80 che muoiono leggeri alla terra.
	Si perde si perde confuso nell'ombra il romore,

	la danza pian piano svanisce, si perde.	85
	<i>Kirò.</i>	
	La danza è finita. La folla scoppiando le braccia protende lanciando il suo grido a Kirò.	90
	Immobile e muto, sospeso nel centro egli pare, appena un istante vi attende. Ognuno le braccia protende lanciando dei gridi di gioia.	95
	Ei piano nel raggio viola si avvolge, dispare. Facendo brillare dintorno i begli occhi di mare dispare leggero, snellissimo, il bianco fanciullo, biondissimo, il musico grande: Kirò.	100

Sin da un primo sguardo al componimento, si può notare l'ingresso di un taglio narrativo più accentuato rispetto a CB nell'universo poetico di Palazzeschi. La storia del musico Kirò viene difatti divisa in atti, tre per la precisione (*Kirò*, *La gavotta* e nuovamente *Kirò*), come fosse un'opera teatrale da recitare di fronte a un pubblico di ascoltatori. La strutturazione ciclica e ternaria dei titoli di questi "atti", poi, ricorda la strutturazione A-B-A di cui si è parlato in riferimento alla prima raccolta, salvo la precisazione che in questo caso la seconda sezione del brano è più consistente in numero di versi rispetto alle altre due.

Sempre dalla tabella riportata, è possibile riconoscere nella redazione del 1958, contrariamente a quanto osservato per *Il castello dei fantocci*, la tendenza a espandere il componimento, soprattutto nel suo secondo atto, che passa così da un totale di 91 a 102 versi. A tal proposito, si noti l'inserimento *ex novo* di quattro versi nella sezione *La gavotta* in M58 (vv. 45-48). L'aggiunta non è del tutto casuale: il tema del «un baleno / di riso» (vv. 47-48) viene ripreso successivamente al v. 58 (M58) dall'espressione «un lampo di riso». *La gavotta* viene dunque sensibilmente ampliata in M58, anche dal punto di vista dell'impaginazione grafica, tramite la divisione in strofe che variano da uno a sei versi.

Procedendo nella comparazione delle sue stesure, si può inoltre verificare la dilatazione dell'*incipit* (vv. 1-3 di L) che spezzandosi e acquistando nuove parole («rotonda» al v. 1 e «ansiosa» al v. 3 di M58) arriva a ricoprire più versi (vv. 1-4 di M58).

Ma il confronto non si ferma solo all'espansione del componimento nella sua versione definitiva, numerose sono infatti i cambiamenti apportati dall'autore nella redazione finale della poesia, sia a livello lessicale (vedi le moltissime sostituzioni: «lievi» passa a «brevi» al v. 4; «mezzo» passa a «centro» al v. 7; «s'aggira» diventa «si gonfia» al v. 13; la «nebbia leggera» diventa «luce» al v. 22; ecc.), sia di punteggiatura (vedi la riduzione dei punti esclamativi in M58) e di ortografia. Evidente è il rifiuto della maiuscola, cui si sostituisce il corsivo nei titoli dei vari atti e la minuscola nel testo (vedi «Egli» e «Danza» al v.11, L). La riduzione delle maiuscole rappresenta un tratto significativo, come suggerito dal Mengaldo, poiché segnala l'eliminazione dalla raccolta di un elemento *liberty-simbolista*²¹².

Si potrebbe ipotizzare che l'operazione correttoria di Palazzeschi volesse mettere in luce, attraverso questa nuova modulazione ripulita e dilatata, la “danza scenica” del componimento, già accentuata dalla composizione versificatoria fondata sul piede ternario. Quest'ultima formulazione strutturale concorda con il tema del brano: nella prima parte si narra, infatti, l'episodio di un ballo a corte, appunto la gavotta²¹³, musicato dal protagonista Kirò, un giovane carismatico dagli occhi azzurri (descritto proprio dall'espressione «giovine bianco», utilizzata in alcuni componimenti di CB), che dopo una lunga attesa si presenta a suonare una danza maestosa trasportando la gente della sala in un'atmosfera “leggera”, fatta di suoni magici e indefiniti (si veda l'utilizzo di termini che rimandano alla sfera sensoriale uditiva specie nella seconda parte come, ad esempio, «picchiettano», «tintinno», «calpesto», «onda», «riso», «serpeggia», «strappo», «goccia», «romore», «frusciare», «silente», ecc.). La magia termina nel finale del brano, quando Kirò abbandona la sala scomparendo nel nulla assieme al suo «romore» (passaggio evidenziato dall'anafora «si perde», ripetuta per tre volte ai vv. 82-83-85 e che contrasta con la *climax/geminatio* «s'accresce s'accresce s'accresce» ribadito con *variatio* ai vv. 35-49-60²¹⁴),

²¹² Cfr. P.V. Mengaldo, *Su una costante*, cit., p. 222.

²¹³ Si veda il Grande dizionario della lingua italiana, dir. da S. Battaglia e poi da E. Sanguineti (in rete all'indirizzo <http://gdl.i.it>), s.v., §1: «sf. Mus. Danza francese elegante, leggiadra, di tempo binario, introdotta in Francia nel secolo XVII; in origine molto lenta, si fece in seguito moderatamente vivace».

²¹⁴ Cfr. G. Savoca, *Eco e Narciso*, cit., p. 51: «la ripetizione interna di vasti gruppi di versi, tipica dei *Cavalli bianchi*, è ridotta all'iterazione di uno, due o tre versi ripetuti da due a quattro volte».

risoluzione che ricorda l'epilogo del personaggio Perelà che Palazzeschi formulerà quattro anni dopo L. Come l'uomo di fumo, Kirò scompare «nel raggio viola» accreditando, secondo Febbraro²¹⁵, la tesi che ipotizzava una sua natura sacerdotale o numinosa.

L'incanto della musica di Kirò è riprodotto nel testo a livello del significante, il quale assume come in CB il valore di puro suono cantilenante. L'effetto è stato ottenuto a partire dalla ripetizione che investe il piano lessicale, fonico e sintattico de *La gavotta di Kirò*. Anche in L, quindi, il “demone” della *repetitio* si insinua in ogni componimento formulando una musica dal ritmo ipnotico. Basti considerare l'utilizzo delle stesse formule in punti diversi del testo: gli aggettivi superlativi (tra tutti, l'«oscurissima» del v. 2 che si pone in contrasto con la triade «bianchissimi-bianchissime-bianchissimi», vv. 51-62-66), i sintagmi nominali («raggio viola» ai vv. 9-16-96 e «begli occhi di mare», epiteto di Kirò, ai vv. 21-99) e l'infinita serie di verbi impersonali che aprono e chiudono il componimento.

E ancora, i gruppi consonantici *nd* e *nt*, presenti ripetutamente a breve distanza nel corso dell'intera poesia («rotonda» al v. 1; «ondata» al v. 3; «gente» al v. 5; «attende» e «impaziente» al v. 6; «centro» al v. 7; «scende» al v. 8; «attende» e «silente» al v. 9; «grande» al v. 10; ecc.). L'utilizzo del gerundio come tempo verbale amplifica il modulo iterativo e sottolinea l'atemporalità delle azioni descritte.

Il ritrovamento all'interno dello stesso testo poetico di equivalenze sintagmatiche in tratti formali ricorrenti non corrisponde a tracciare il quadro esteriore della poesia. Spiega infatti Beccaria: «come certe parole costituiscono parole-tema, il lessico interiore del poeta, così figure ripetibili costituiscono il movimento interiore del discorso poetico».²¹⁶

La risultante è un tessuto fonico ricco, fatto di allitterazioni (come al v. 4, «respiri rattratti»), anafore (triplice ai vv. 77-78-79), assonanze («rotonda» - «ombra», vv. 1-2), rime interne che attraversano anche tutto il brano (vedi il caso di «gesto» al v. 26, «lesto» al v. 52, «mesto» al v. 55 e «presto» al v. 57) e rime perfette (da notare «fulgenti» - «pungenti» - «morenti», vv. 63-64-65), poliptoti (ad esempio nella *coblas capfinidas* tra primo e secondo atto «comincia» - «Cominciano», vv. 26-28).

²¹⁵ P. Febbraro, *La tradizione di Palazzeschi*, cit., p. 121.

²¹⁶ G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 133.

Persino la sintassi, pressochè lineare in CB, in questo componimento si complica formulando numerosi chiasmi (nella redazione L è più visibile tra i primi versi «La sala già posa nel buio scurissimo» e «leggera vi serpe l'ondata»), parallelismi («s'innalza e si ferma», v. 19) e iperbati (v. 3, «*Ansiosa* vi serpe l'ondata»).

Il ritmo che ne deriva è estremamente incalzante e può essere esemplificato dall'immagine riprodotta dalla rima ipermetra dei primi versi «onda» - «ondata» (vv. 1-3, internamente in assonanza con «ombra» al v. 2): come un'onda, la danza di Kirò si propaga nella sala e parallelamente il sottofondo musicale dilaga all'interno del testo. In merito, si potrebbe citare un'osservazione formulata ad altro proposito da Beccaria, con riferimento a certe orchestrazioni strutturali iterative della poesia pascoliana:

Equivalenze eufoniche, sofisticate orchestrazioni suppliscono alla franata della sintassi, sostengono il procedere accumulativo del discorso. In altri termini, il collegamento tra le parti non è tanto marcato a livello del denotato semantico, ma del connotato ritmico.²¹⁷

Nel primo capitolo, si sono già messe in luce le opportune distinzioni che separano la poetica pascoliana dai testi di Palazzeschi; ciononostante, è importante rilevare come la scrittura palazzeschiana concepisca la parola molto spesso come involucro fonico che si caratterizza come significante prima ancora che come segno dotato di un significato logico. Lo stesso trattamento della parola palazzeschiana come risorsa musicale, più che come rappresentazione dell'oggetto indicato, si trova già nel tessuto poetico «vistosamente accordato»²¹⁸ prodotto dal Pascoli. Certo, Pascoli concepisce ancora l'accordo nella testura dei versi «come necessità di stabilire dei punti fermi, qualcosa che ritorna in mezzo alla precarietà e alla fragilità ontologica delle cose e della persona»²¹⁹; in Palazzeschi, invece, vi è un esaurimento di questa possibilità. La parola poetica viene usata nella sua sonorità con un fine prettamente parodico, ribellandosi alla tradizione letteraria in una modalità che l'autore de *Il fanciullino* non ha mai, volutamente, raggiunto.

²¹⁷ G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 137.

²¹⁸ Ivi, p. 179.

²¹⁹ Ivi, p. 205.

In una lettera del 1957 all'editore Mondadori, Palazzeschi avrebbe scritto: «Per me la prosa è musica, e all'elemento musicale sacrifico tutto, ortografia, grammatica, sintassi».²²⁰ In effetti, nell'analisi appena proposta si conferma proprio la supremazia musicale del brano, composta da continui rimandi tra suoni e parole. Tuttavia, a differenza del movimento assunto da CB, il modulo iterativo di L si fonda su una drammatizzazione più marcata del tessuto narrativo, non pervenuta nell'universo congelato della prima raccolta, ma strettamente correlata alla coeva esperienza prosastica di *riflessi* (*Allegoria di novembre*). Come rivela Febbraro,

persino il nucleo ritmico ternario dei primi componimenti palazzeschi [...] mette “in scena” una parte accentata attorniata da due parti atone, senza le quali tuttavia la prima non potrebbe differenziarsi. Rappresentando il *mythos* con una più mossa gestione degli spazi psicologici e con una più estesa capacità di appiattimento fra oggetti e contenuti psichici, *Lanterna* compie dunque un passo avanti sulla strada del teatro, ovvero di un pensiero che si polarizza e disloca.²²¹

Ne *La gavotta di Kirò*, probabilmente uno degli ultimi testi di L su cui lavora Palazzeschi secondo quanto risulta dal suo carteggio con l'amico Moretti, si attiva una progressione narrativa in tre scene: inizio, svolgimento e conclusione, con un personaggio principale esplicitato (Kirò) e uno nascosto (la musica della gavotta). La trama del componimento si mostra completa, la parola non si esaurisce completamente nella sua sonorità, ma diventa strumento di un dialogo appena accennato (si vedano gli interrogativi senza risposta dei vv. 70-73 in M58). La recita del teatro di maschere palazzeschiere si estende e si fa più intensa: non solamente componimenti brevi e omologati dal punto di vista metrico-ritmico, personaggi anonimi e temi proposti in continuità con CB; *La gavotta di Kirò* dimostra come in L si facciano già più chiari i moduli della nuova trasformazione in atto, quelli che porteranno alla stesura di *Poemi* (P).

²²⁰ A. Palazzeschi a A. Mondadori, Venezia, 22 ottobre 1957.

²²¹ P. Febbraro, *La tradizione di Palazzeschi*, cit., p. 103.

3.3 Verso la libertà formale in *Poemi* (1909)

L'evoluzione linguistica continua nella terza raccolta poetica, la quale costituisce come uno spartiacque nella carriera dell'autore fiorentino. Pur mantenendo alcune delle caratteristiche delle opere precedenti, in P la scrittura palazzeschiana accoglie in sé la retorica del riso in maniera decisamente più marcata. Il risultato è una «poesia da ridere»²²², ma il cui gioco non è mai stato fondato su basi più serie. Sarà proprio grazie alle novità introdotte in questa terza raccolta che Palazzeschi vedrà aprirsi le porte del movimento futurista, nel quale farà il suo ingresso poco tempo dopo la pubblicazione di P.

Nel mondo straniato di principi, frati, suore e conventi permane la regolarità metrica della filastrocca, ulteriormente sottolineata dal «ritorno della rima» e dal «dominio dell'interrogazione»²²³. Tuttavia, come evidenziato dagli studi di Adamo, nell'ultima parte della raccolta ci si distacca dalla forma metrica fin qui adottata dal poeta e si avvia il processo di sdattilizzazione, che toccherà le sue vette più estreme ne *L'incendiario*.

Se è assodato che la svolta ideologica e poetica di Palazzeschi avviene nel 1910 con la pubblicazione dell'*Incendiario* in cui il poeta si abbandona all'anisillabismo più esasperato, è con *Poemi* del 1909 che egli, frantumando il trisillabismo dattilico beffardamente normativo delle raccolte precedenti, a cui fa il verso nel terzo di *Poemi* che rende omaggio a quella musicalità metrico-ritmica, si dedica all'uso del verso libero.²²⁴

Come inteso da Palazzeschi, il verso libero è lo strumento che rivela a livello metrico quel *divertissement* proposto tematicamente in ogni componimento di P. Con una precisazione però: il divertimento espresso dall'anarchia formale innestata in un terzo delle poesie di P non vuole essere il riflesso di un gioco gratuito a cui l'autore sottopone la propria poesia, bensì esso si deve intendere nel suo senso etimologico di «eversiva deviazione o allontanamento da ogni intento vatesco, in accezione vuoi carducciana o pascoliana o dannunziana, come consapevole scelta contestiva conseguente alla perdita d'aureola, quale autentico paradigma di

²²² Cfr. la recensione all'opera di Borgese su «La Stampa», 20 ottobre 1909.

²²³ A. Dei, *Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta*, cit., p. XLVIII.

²²⁴ G. Adamo, *Metro e ritmo del primo Palazzeschi*, cit., p. 76.

modernità»²²⁵. È necessario comprenderlo, dunque, alla stessa maniera di come si è inteso l'utilizzo del *triplicatum trisillabum* di CB e L, come operazione di contestazione della tradizione, che in P raggiunge il livello successivo, slegandosi dal ritmo dattilico e avviandosi verso una nuova e personale strada.

Da un lato, quindi, la ripresa di temi, forme e strutture non nuove, che emerge anche nelle simmetrie di alcuni titoli: *Il passo delle Nazarene* (L) e *Il convento delle Nazarene* (P); *La veglia delle Tristi* (L) e *La cena degli Infelici* (P); *La lanterna* (P); *Frate Puccio* (L) e *Il Frate Rosso* (P); *Il Principe Bianco* (L) e *La Principessa Bianca* (P), entrambi finiti in *Difetti*; *Rosario* (L) e *I ritratti della nutrice* (P), simili nell'impostazione strutturale per lo più composta da una didascalia di presentazione seguita dai tre versi dei componimenti. Dall'altro, l'introduzione delle prime irregolarità formali e dunque l'*incipit* del processo di sdattilizzazione, il quale culminerà nell'ultima parte dell'opera, ma si rivela presente persino in poesie che, a un primo sguardo, sembrano ricalcare perfettamente i vecchi moduli.

A tal proposito, si sceglie di discutere approfonditamente la poesia *Il convento delle Nazarene*, che occupava il ventunesimo posto in P, e acquista la 55° posizione nell'edizione Mondadori. Si offrono le due redazioni a confronto:

P	M58
Nazarene settecento tutte chiuse in un convento, senza luci e senza grate per le suore rinserrate. Ma ve le figurate tutte quelle monache, con quell'enormi tonache, là dentro rinserrate? Una gran croce sul petto, un anello benedetto, una cinta nera e dura per le suore di clausura. Facce liete, facce austere, chete chete passeggiare, adunate in grandi schiere, con somnesso mormorare di preghiere. Non un gesto di lamento, non un guardo di sconforto,	Nazarene settecento tutte chiuse in un convento senza luci e senza grate per le suore rinserrate. Ma ve le figurate tutte quelle monache con quell'enormi tonache là dentro rinserrate? Una gran croce sul petto, un anello benedetto, una cinta nera e dura per le suore di clausura. Facce liete, facce austere, chete chete passeggiare, adunate in grandi schiere con somnesso mormorare
5	5
10	10
15	15

²²⁵ G. Tellini, *Alle origini della modernità letteraria. La poesia a Firenze tra Ottocento e Novecento*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2013, p. 154.

e son nientedimeno che settecento, rinserrate là dentro. Se ne vede una passare con incesso da gran signora, esemplare, la Superiora Generale. Immobile su di una poltrona con aria legnificata, una suora centenaria stringe l'ultimo chicco della sua corona. E in un canto del vasto cortile, una giovane, parte un pomo a spicchi, ed in terra è posato un bacile pieno zeppo di radicchi.	20 25 30	di preghiere. Non un gesto di lamento, non un guardo di sconforto, e son nientedimeno che settecento rinserrate là dentro. Se ne vede una passare con incesso da gran signora, esemplare: la Superiora Generale. Immobile su di una poltrona con aria legnificata, una suora centenaria stringe l'ultimo chicco della sua corona. E in un canto del vasto cortile una giovane, parte un pomo a spicchi, in terra ha posato un bacile pieno zeppo di radicchi.	20 25 30
--	------------------------	---	------------------------

Sul piano formale della ripetizione la novità più marcata è la presenza invadente della rima, prevalentemente baciata, e dell'assonanza. Nei primissimi versi, ad esempio, si notano la rima baciata plurima in *-ate* (vv. 3-4-5-8), e soprattutto la rima in *-ento* dei primi due versi, ripresa a distanza (vv. 18-20). Anche la rima in *-are* attraversa il componimento nei versi 14-16 e 22-24.

Come in *La gavotta di Kirò*, anche in questo caso le riprese lessicali sono numerose, una tra tutti la ripetizione dell'aggettivo «rinserrate» in riferimento alle suore (vv. 4-8-21). La duplicazione «chete chete» (v. 14) mima il lento passeggiare delle settecento monache nel convento durante le ore di preghiera. La litania religiosa che si produce, viene esplicitata successivamente dall'espressione in *enjambement* «sommesso mormorare / di preghiere» (vv. 16-17). L'intero componimento, per contenuti e ritmo, presenta moltissimi riferimenti alla sfera religiosa e liturgica, ma questi sono da interpretare in chiave estremamente parodica: il numero iperbolico di suore, rinchiuso in un convento dove non filtra nemmeno la luce, vestite con una cintura di castità, che passeggiano mormorando costantemente le preghiere della liturgia.

Nell'epilogo del componimento, il confronto tra la suora centenaria seduta immobile su una poltrona e «con aria legnificata» e la giovane che «parte un pomo a spicchi» sottolinea l'intenzionalità parodica del brano.

Proprio in riferimento al verbo *mormorare* è, invece, possibile riconoscere un ulteriore tratto distintivo delle liriche di P: la presenza di parole onomatopeliche e suoni pre-grammaticali. L'immissione del linguaggio onomatopelico nella poesia di Palazzeschi è un elemento che, oltre ad anticipare una tendenza che sarà tipica del periodo futurista dell'autore, denuncia paradoricamente il distacco tra senso e significante, e parallelamente «dà corpo alle difficoltà di espressione sperimentate dal poeta moderno»²²⁶. Nel caso del componimento scelto, l'utilizzo del puro suono onomatopelico è limitato a un'unica voce, ma all'interno di altri componimenti di P il fenomeno è più marcato (si pensi al rumore della sorgente in *La fontana malata*).

A livello sintattico, poi, è da segnalare il chiasmo presente ai versi 8-21 e il parallelismo dei vv. 3 e 13 e tra i vv. 18-19. Meccanismi, questi, che suggeriscono al lettore un ritmo da filastrocca, enfatizzato dalla domanda posta nella seconda strofa. L'interrogazione è protratta in molte delle liriche di P e tende ad accentuare, paradossalmente, un «atteggiamento squisitamente egocentrico»²²⁷ poiché spesso non è seguita da una clausola di risposta, come in questo caso, non prevede cioè un dialogo con un altro interlocutore presente nel testo ma è concepita come monologo della voce narrante.

La revisione di P introduce le spaziature grafiche e altera la disposizione solamente di due versi (29-30 in P), i quali vengono riuniti in un unico verso endecasillabo. Oltre alla divisione in sette quartine e una strofa di cinque versi, non viene proposto nessuno stravolgimento della strutturazione originale. Tuttavia, anche solo una diversa impostazione grafica o la modificazione metrica di un singolo verso possono essere suggerimenti indicativi della direzione che Palazzeschi voleva delineare nella propria poesia. In effetti, come si è detto, l'*iter* correttivo palazzeschi non punta a rivoluzionare l'essenza originaria dei suoi primi testi poetici, ma al contrario mira a metterne in evidenza alcuni tratti significativi. L'esempio offerto da *Il convento delle Nazarene* ci permette così di intuire la tensione formale a cui Palazzeschi sottopone i testi di P.

²²⁶ G. Adamo, *Metro e ritmo del primo Palazzeschi*, cit., p. 77.

²²⁷ G. Savoca, *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, cit., p. 146.

Considerando la metrica del brano in P e procedendo con ordine, è possibile riconoscere l'utilizzo di una struttura perfettamente regolare, la quale viene via via complicata da diverse intromissioni. La prima strofa è, infatti, una quartina di ottonari a rima baciata, ma già nella seconda strofa si introduce il verso settenario, pressoché inusitato nella prime raccolte, e che diverge dai metri trisillabici fino ad allora prediletti dall'autore.

Per offrire una prospettiva globale, si propongono i seguenti schemi, tratti dall'analisi di Adamo²²⁸ in merito al metro delle prime tre raccolte in versi di Palazzeschi, nei quali è possibile confrontare la preferenza nella misura di versi adottata rispettivamente nelle *princeps* e nell'edizione Mondadori:

CB 1905 (339 vv.)		CB 1958 (219 vv.)	
novenari	110	senari	65
dodecasillabi	106	novenari	63
senari	63	dodecasillabi	59

L 1907 (792 vv.)		L 1958 (653 vv.)	
novenari	318	novenari	239
dodecasillabi	222	dodecasillabi	160
senari	159	senari	155

P 1909 (1819 vv.)		P 1958 (1600 vv.)	
novenari	366	settenari	267
senari	343	senari	260
settenari	310	novenari	245

Dalle tabelle emerge come per la prima volta in P il verso settenario faccia la sua comparsa tra le prime tre posizioni dei metri più utilizzati, arrivando a occupare persino il primo posto nella revisione di M58.

²²⁸ Cfr. G. Adamo, *Metro e ritmo del primo Palazzeschi*, cit., pp. 37-47.

Il dato è particolarmente di interesse perché rivela come P costituisca un passo ulteriore nella frantumazione dell'ordine trisillabico verso quello che sarà il delirio metrico-ritmico dell'*Incendiario*. A distanza di anni, dunque, Palazzeschi torna a rivedere il metro della sua terza raccolta poetica enfatizzando proprio questo cambiamento.

Proseguendo nell'analisi del brano, la terza strofa riprende la regolarità della prima, mentre nella quarta si inseriscono altri due versi di misura non ternaria. In generale, il componimento procede con versi dal metro irregolare rispetto all'andamento trisillabico (tra tutti, i quadrisillabi ai vv. 17 e 24; il dodecasillabo irregolare al v. 20; l'ottonario con *ictus* di 2°, 4°, 7° del v. 27).

Tale scelta espressiva realizza sul terreno formale il passaggio alla retorica del saltimbanco, già introdotta nel proemio *Chi sono?*, in cui la norma tradizionale viene continuamente alterata. *Il convento delle Nazarene* potrebbe a primo impatto apparire come l'ennesima filastrocca dal ritmo a cantilena, *fac-simile* dei componimenti compresi in CB o L; ciononostante, a uno studio più approfondito, rivela la dinamica di eversione che fa di P una raccolta nuova rispetto alle precedenti. È pur vero, tuttavia, che per parodiare la metrica della tradizione è necessario studiare l'eversione nei minimi particolari. Proprio questa è l'operazione compiuta da Palazzeschi in *Il convento delle Nazarene*, dove all'ampliarsi del rovesciamento dei contenuti lirici tradizionali corrisponde il distacco dalla rigidità di metri e ritmi trisillabi e dattilici attuato tramite più o meno saltuarie eccezioni alla regola.

La parola prosegue il suo cammino di auto-determinazione: riesce a fuoriuscire dall'ingabbiamento in cui si era posta nelle prime raccolte e acquistare in tal modo uno spazio inedito nel verso libero, così come inteso da Palazzeschi.

3.4 *L'incendiario* (1910) come narrazione di un secolo

Con la sua quarta raccolta in versi Palazzeschi sprigiona l'incendio della metrica e dello stile tradizionale che aveva alimentato nelle prove poetiche precedenti. L'ingresso del poeta fiorentino nel futurismo gli permette di realizzare in pieno l'opera di disintegrazione del linguaggio, che viene letteralmente fatto a pezzi, smembrato in singole sillabe, lettere o suoni, scollato da un qualunque senso, divenendo puro «balbettamento ecolalico»²²⁹.

La parola ha raggiunto un nuovo stadio di progressione formale (o forse sarebbe meglio parlare di regressione) ed è divenuta capace di rendere il suo portato ludico attraverso la ripetizione di un suono, protratto sempre più a distanza dal proprio significato, quella sorgente che è oramai irraggiungibile e forse non è mai esistita.

Parallelamente a tale movimento, si riscontra da parte dell'autore un'accresciuta consapevolezza "architettonica" rispetto a P. Continuano i richiami con la raccolta precedente, abitudine già riscontrata nella scrittura palazzeschiana: *La finestra terrena* diventa *Le mie passeggiate*; l'*ekphrasis* che caratterizzava *Dittico a mezz'ora* e *Ritratti delle nutrici* si riconosce ne *La ciociara in lutto*; *Lord Mailor* trova il suo speculare in *La visita di Mr. Chaff*. Vi sono, inoltre, componimenti che si richiamano a vicenda, completandosi: il racconto de *Le carovane*, ad esempio, continua nella poesia successiva *La città del sole mio*, un luogo «senza romore e senza parole» (v. 93) dove persino il sole è talmente «strano» (v. 113) che ognuno può immaginarselo diventare strumento di gioco «come se fosse un cavolo» (v. 116).

Degradando il sole in cavolo, ironizzando sulla natura delle parole, mettendo in crisi la correlazione tra segno linguistico e senso, Palazzeschi denuncia la perdita di contatto col reale insita nella cultura novecentesca. Nell'*Incendiario* egli giunge a decretare l'eversione massima da ogni Verità, assoluta o che si proponga tale, compresa la norma poetica tradizionale. Ad essa, si contrappone una formulazione inedita della scrittura poetica, che l'autore definisce in questi termini: «poesia è canto, e il verso libero condusse la poesia fuori dalle rotaie di una musica ormai consunta dall'uso, ma per crearne una nuova, perché potesse ognuno, anzi perché dovesse ognuno, massimo dell'orgoglio e supremo ardimento, crearsi la propria musica. Ed

²²⁹ A. Dei, *Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta*, cit., p. XLXII.

avemmo fulgido esempio di chi seppe con rigore inusitato creare coi propri ritmi la frase propria nella quale scoperse la parola»²³⁰.

Il verso libero è, dunque, il vero protagonista di questa raccolta, quella (non-)misura capace di costruire un “proprio ritmo” entro il quale scoprire la parola poetica. Non per niente, prima della pubblicazione di I, era già apparsa in «Poesia» la lirica *La Regola del Sole*, seguita dalla rivelazione di un'imminente pubblicazione di «*Sole mio. Versi liberi* di Aldo Palazzeschi». Il titolo pensato inizialmente per la raccolta sottolineava proprio l'utilizzo del verso libero all'interno dell'opera. Questo nuovo strumento metrico non è una novità da connettere solamente con la fase futurista della scrittura palazzeschiana, esso infatti si innesca in maniera pervasiva all'interno della poesia italiana al di fuori delle singole correnti letterarie. Come spiega Bertoni,

al di là delle scelte individuali o delle teorie espresse dai diversi movimenti, tra simbolisti, futuristi e vociani, il *milieu* artistico d'avanguardia in cui viene propugnata la forma versoliberista tende dunque innanzi tutto a sostituire alla raffigurazione statica di un oggetto o di un sentimento dell'oggetto le “forze interne ritmiche delle cose” [...]. Sospeso tra la registrazione di un'”idea” che scaturisce dall'”anima” dell'artista e la percezione temporale e polimorfa di una lotta in atto tra “vita e “forma”, il verso libero viene così avvertito [...] come l'elemento di confine (e spesso di rottura) che turba gli equilibri tradizionali nei rapporti tra grandi categorie della sfera letteraria quali il metro, il ritmo, la poesia e la prosa.²³¹

Come elemento di “frizione”, il verso libero viene assunto da Palazzeschi specie a partire dall'I, ma rimane la scelta metrica predisposta dall'autore anche durante la revisione degli ultimi suoi *juvenilia*. Tale caratteristica viene marcata specialmente nell'edizione del 1958, perciò si offrono le consuete due versioni della lirica:

I	M58
Oggi, io mi vedo davanti, una lunghissima, interminabile via, zeppa di carovane.	Oggi io mi vedo davanti una lunghissima, interminabile via,

²³⁰ A. Palazzeschi, *Il piacere della memoria*, Mondadori, Milano, 1964, pp. 528-529.

²³¹ A. Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., pp. 19-20.

Lunghissima via polverosa che si estende all'infinito proprio davanti a casa mia. Dalla finestra della mia stanza da letto io me ne sto a guardare tutto quell'andare, quell'ansare, quel sostare. Ferme, vaganti, volanti carovane si perdono nella via a me davanti.	5	zeppa di carovane.	5
	10	Lunghissima via polverosa che si estende all'infinito proprio davanti a casa mia. Dalla finestra della mia stanza da letto io me ne sto a guardare tutto quell'andare, quell'ansare, quel sostare. Ferme, vaganti, volanti carovane, si perdono nella via a me davanti. Carovane alte e verdi d'olivi e di castagni, d'abeti, di platani e d'ontani, di cipressi e di pini vicini e lontani lontani e vicini.	10
Carovane alte e verdi di cipressi e d'abeti, carovane d'ali, di mani, di piedi, di grucce, d'occhi, strani occhi, vivaci, immoti, guardi d'intelligenti, guardi d'idioti. Uomini luccicanti ricoperti di ferro, uomini seminudi, avvolti di pellicce, van via avanti avanti, or lesti or lenti, mescolati al bestiame, tutti in carovane.	15		15
	20	Carovane di case di capanne e di castelli, di bovi di cavalli e di cammelli, carovane d'uccelli; carovane d'insetti sopra carovane di tetti; carovane di navi e di barchette su carovane di flutti; carovane a ghirlande di rose e di violette, carovane di fiori, carovane di frutti.	20
	25	Carovane d'ali scian sagge o frullan folli, carovane d'occhi, occhi molli, pollini, grifagni, sguardi vivi d'intelligenti, sguardi privi, d'idioti.	25
Carovane di case, di castelli, di navi, di barchette, rigidissime dame composte nelle loro vetture, sguaiatissime puttane a sciame. Carovane di volatili, d'insetti, sopra carovane di tetti. Mi fischiano agli orecchi tanti stupidi pensieri, volan per l'aria leggeri leggeri. Qualcuno cammina più profondo e pigia una sua stampella credendo di sfondare il mondo. E di sopra a spiare argutamente, carovane di stelle luccicanti.	30		30
	35	Carovane di ragni, carovane di cani, carovane di piedi, carovane di mani, scarpe babbucce guanti, carovane di grucce carovane di calzoni carovane di sottane.	35
	40	Uomini giganteschi ricoperti di ferro, uomini seminudi ravvolti di pellicce, infustiti nell'eleganza delle marsine o disinvolti nel vestito sport, van via avanti avanti, or lesti or lenti, mescolati al bestiame tutti in carovane.	40
Ma cos'è tutto quel passare, tutto quell'andare, quel sostare?...	45		45
Son tutte carovane carovane carovane... vane vane vane vane vane... ane ane ane ane ane...		Rigidissime dame bene composte nelle loro vittorie, sguaiatissime puttane a sciame.	50

eeeeeeeeeeeeeeeeee... e... e... e... e... e...	50	E sotto l'acque chiare carovane di pesci si vedono gioiosi scivolare luccicando,	55
In fondo io me ne sto a guardare, tranquillo alla finestra della mia stanza da letto, guardo, e aspetto.	55	e sotto quelle torve gonfi di rabbia ingoian la sabbia boccheggiando.	
Ma ditemi, dove andate? Dove andate? Si può sapere? Cosa c'è in fondo a quella via? Andate alla Città del Sole Mio? Imbecilli! Idioti! Fermatevi!	60	Mi fischiano agli orecchi tanti stupidi pensieri,	60
Non lo sapete Che in quella Città Non posso andarci che Io? Per Dio!	60	volan per l'aria leggeri leggeri, qualcheduno cammina più profondo e pigia con la sua stampella sicuro di sfondare il mondo.	
		Di sopra, a spiare argutamente, carovane di stelle luccicanti.	65
		Ma cos'è tutto quel passare, tutto quell'andare, sostare e ripigliare? Son tutte carovane carovane carovane vane vane vane vane vane vane ane ane ane ane ane ane eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee e... e... e... e... e... e...	70
		In fondo io me ne sto a guardare tranquillo alla finestra della mia stanza da letto: guardo, e aspetto.	75
		Ma ditemi, dove andate? Dove andate, si può sapere? Che cosa c'è in fondo a quella via? Andate alla Città del Sole Mio? Idioti, mammalucchi: fermatevi!	80
		Non lo sapete Che in quella città non posso andarci che io? Perdio!	85

Le modifiche sono molteplici e investono sia l'impostazione grafica che quella metrico-ritmica del brano. Per ciò che riguarda la prima, si nota una tendenza completamente opposta alle precedenti raccolte, quella cioè di riunire le varie strofe della redazione I in un'unica monostrofica che da 64 passa a 86 versi in M58. Le aggiunte, così come l'alterata divisione in versi, distendono il componimento in maniera metricamente irregolare. Allo scopo di discutere le modifiche al testo originale, si riporta un elenco delle variazioni metriche:

- L'inciso del v. 1 (I) viene a costituire il v. 2 (M58), evidenziando già dal primissimo verso la grande disomogeneità metrica del componimento;
- Il v. 11 (I) si unisce al precedente formando un unico verso (v. 11 in M58) ed evidenziando l'elenco verbale, anaforico nell'aggettivo dimostrativo di lontananza, che mima il movimento delle carovane anche a livello fonico, grazie alla stessa desinenza -*are* dei verbi all'infinito ripetuta come fosse un'eco di una voce che si allontana (*andare - ansare - sostare*);
- I vv. 12-13-14 (I) si legano diversamente nella redazione finale andando a costituire la coppia di vv. 12-13 in M58, eliminando cioè la rima *volanti – davanti*, che viene inglobata all'interno dei versi e diviene rima interna;
- Al v. 15 (M58) iniziano le aggiunte che riprendono solo in parte lo schema originale. Si tratta di un elenco ampliato con sostantivi riferiti all'ambito vegetale, il quale termina ai vv. 18-19 (M58) con un chiasmo tra due endiadi anaforiche («vicini e lontani / lontani e vicini»);
- Dal v. 20 al v. 42 (M58) si proseguono le aggiunte di versi che producono l'effetto di *amplificatio* dell'elenco, stavolta riferito in maggioranza all'ambiente animale e umano. Il brano poi riprende il dettato originale (vv. 43-49) pur con qualche variazione nella misura dei versi e qualche aggiunta. I vv. 50-58, invece, rappresentano un'aggiunta *ex novo*. Tale sovraccarico è teso all'esagerazione, la quale insiste soprattutto sul piano metrico: i versi variano, infatti, da un minimo di sei (v. 29) a un massimo di dieci sillabe (v. 27). Il contenuto di ciascun verso è eterogeneo e sembra delirare in un vortice di sostantivi che poco hanno a che fare con l'immagine delle carovane;
- Al v. 40 (M58) è interessante notare la ripresa del termine toscano “gruccia”. Adamo, infatti, sottolineava come nel processo di ammodernamento linguistico dell'edizione Mondadori fosse inglobato anche lo «sforzo di cancellare le tracce troppo vistose di usi fiorentini o regionali»²³². Qui la forma viene mantenuta, probabilmente per aumentare l'effetto di sperimentalismo, anche linguistico, proposto all'interno di I;
- In riferimento al testo dell'Adamo è da segnalare anche la riproposta, nella versione definitiva della poesia, della *reduplicatio* dell'aggettivo “leggero” al v. 61. La studiosa aveva infatti osservato una «sistematica eliminazione rispetto alle prime stesure» dell'aggettivo, riferendone la *ratio* a uno svuotamento della «carica di significazione»

²³² G. Adamo, *Metro e ritmo nel primo Palazzeschi*, cit., p. 37.

della parola, che diveniva così lessema tematicamente secondario nella lirica, «rapportato ad un'istanza meramente metrica»²³³. In realtà, il caso de *Le carovane* sembra divergere significativamente da questa logica, in quanto l'aggettivo-chiave de *Il Codice di Perelà* assume un ruolo di rilievo nel componimento. Esso mima il movimento delle carovane che si trasforma in un'immagine fluttuante del pensiero nella mente dell'osservatore. I suoi pensieri «volan per l'aria leggeri leggeri» (v. 61 in M58), non vogliono trasmettere nulla, sono messaggi stupidi che non attecchiranno nella mente di chi li produce; così come il movimento delle carovane non si arresta mai in nessun luogo. È la metafora di un viaggio mentale, leggero e separato da qualsiasi portato di pesantezza;

- Ecco, dunque, che si spiega anche quella dispersione di sillabe e vocali dei vv. 47-51 che viene ricomposto in M58, senza l'utilizzo dei punti di sospensione nel finale dei versi (vv. 69-73). Qui si arriva al massimo dello sfacelo linguistico di I: la parola viene reiterata come mero suono, il quale si trasforma nell'eco lontano del moto perpetuo delle carovane.

Si è giunti a uno dei momenti forse più esemplificativi del tratto conclusivo di quel “movimento della lingua palazzeschiana” descritto inizialmente. Si è rotta l'identità tra significato e significante e la parola si è fatta leggera avvicinandosi alla sua essenza fumosa ed eterea. Con ciò si intende come essa non sia più legata alla fissazione di una conoscenza assoluta entro schemi irrigiditi, si è infatti lontani dalle «parole dure come sassi»²³⁴ che mancavano di riprodurre il flusso vitale delle cose e si è invece approdati alla leggerezza della lingua del saltimbanco. La parola poetica viene così denudata di ogni ornamento retorico, ridicolizzando la lirica della tradizione più aulica e rovesciando la seriosità in gioco, il dolore in allegria (vedi l'analisi di *E lasciatemi divertire!* proposta nel primo capitolo). Del resto, la possibilità di esprimersi per il poeta moderno, consapevole della frattura parola-cose, non può più avvenire «inserendosi serenamente nella continuità di una tradizione e di un linguaggio, ma può aver luogo soltanto negando e infrangendo quell'armoniosa continuità, ponendosi fuori di essa»²³⁵.

²³³ Ivi, pp. 53-4.

²³⁴ F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, in *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, hrsg. V. G. Colli u. M. Montinari, Bd. II, München 1980, p. 55; trad. it. di S. Giametta, *Umano, troppo umano*, in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano 1974. Vol. VIII, tomo III, p. 165.

²³⁵ C. Magris, *L'anello di Clarisse*, Einaudi, Torino, 1984, p. 13.

La forma poetica palazzeschiana rispecchia così il disgregarsi di ogni fondamento in un secolo di crisi come quello novecentesco. Si pensi al percorso metrico-ritmico che ha portato il poeta fiorentino dalla struttura del *triplicatum trisillabum* di CB, L e parte di P, assunta in funzione parodica rispetto al modello pascoliano; al verso libero, che viene utilizzato proprio in virtù del suo «principio contrastivo»²³⁶. Da CB a I, il processo di «involuzione formale»²³⁷ è segnato.

Come osserva Franco Arato,

l'unico "messaggio" trasmesso da questa poesia di distruzione e superamento [...] è un messaggio di indipendenza. Forse l'estrema riserva di cui il poeta ha sempre voluto circondarsi, spiega parzialmente, senza giustificarla, la delusione risentita nel vedere questa poesia eludere le domande più profonde e accontentarsi talora di divertimenti infantili e irresponsabili.²³⁸

Già Ernesto Giacomo Parodi, del resto, nel recensire quest'opera palazzeschiana, aveva parlato di una «sincerità estetica, spinta alla stato rudimentale, come può ritrovarsi fra i selvaggi»²³⁹. In effetti, ci si trova di fronte a «una poesia appena pronunciabile e priva del tutto di senso», un estroso azzardo espressivo che si fonda su un «linguaggio sistematicamente agrammaticale, di sfrontata materia fonico-interiETTiva»²⁴⁰. La parola poetica si sfalda tematicamente, il linguaggio "evapora" e, poco prima di dissolversi, si frammenta in mille unità fonetiche rivelatrici di un messaggio vuoto, espresso da un significante privo di un significato.

²³⁶ J. Tynjanov, *L'evoluzione letteraria*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, trad. it., Einaudi, Torino, 1968, pp. 125-143, a p. 137.

²³⁷ G. Savoca, *Eco e Narciso*, cit., p. 171.

²³⁸ F. Arato, *Pretesto palazzeschiano per l'opera buffa del Novecento*, in *Palazzeschi e i territori del comico*, cit., p. 302.

²³⁹ E. G. Parodi, *Rassegne di versi*, in «Il Marzocco», XV 19, 8 maggio 1910.

²⁴⁰ G. Nicoletti, *Introduzione a Aldo Palazzeschi. L'incendiario*, Mondadori, Milano, 2021, p. XVI.

Conclusioni

E pur non sapendo con precisione che fossero queste due cose, si domandava: «era la vita, quella, o si recitava una commedia?» L'una cosa nell'altra: tutte e due le cose insieme.

(A. Palazzeschi, *Sorelle Materassi*, 1934)

E io non ho scherzato mai
pur dicendo di scherzare.

(A. Palazzeschi, *Un sogno, Via delle Cento stelle*, 1972)

Quello di Palazzeschi è stato sì un gioco, ma un gioco serio: il «gioco di ricucire parole e cose»²⁴¹ insieme dopo che la loro disgregazione era stata avvertita dai fronti più opposti della poesia italiana del Novecento in maniera differente. Se da una parte, i crepuscolari videro nello sfacelo ontologico novecentesco un portato da sopperire attraverso una constatazione più cruda dell'impossibilità del fare poesia; dall'altra i futuristi reagirono con l'eversione della lingua che attingeva per la prima volta al paroliberoismo più sfrenato. Palazzeschi, invece, ha rovesciato entrambe queste risposte secondo modalità *sui generis*.

Egli ha saputo prendere precocemente atto della “crisi della parola”²⁴² e ha riportato nelle prime sue quattro raccolte in versi il suo personale atteggiamento contrastivo dei moduli tradizionali, delineando un'evoluzione linguistica costante e progressiva.

Dapprima, si è solo in parte rifugiato in un universo a sé, fatto di verità irraggiungibili (*Voce dell'oro*) e pesanti afasie (*Ferita del silenzio*), in cui la parola poetica assumeva il ruolo di mero simulacro di un passato glorioso, ma oramai irreversibilmente superato. Per mostrare il vuoto in cui si trovava, il poeta ha scelto l'espressione del *triplicatum trisillabum* per dare la parvenza di un ordine e, allo stesso tempo, denunciarne la mancanza rispetto al modello pascoliano.

²⁴¹ P. Febraro, *La tradizione di Palazzeschi*, cit., p. 156.

²⁴² Cfr. C. Magris, *L'anello di Clarisse*, cit., p. 39: «l'incapacità di contenere nella parola il dilagare della vita, che frantuma le parole stesse».

Ha poi compiuto il passo suggestivo, colmando la sua poesia di un tessuto narrativo talmente esteso (*La gavotta di Kirò*) da dare l'illusione che qualcosa effettivamente si stesse muovendo all'interno del mondo apatico della prima raccolta. Qualche personaggio è emerso dallo sfondo (*Rosario*) per offrire un monologo surreale e assurdo della propria straniata, e straniante, realtà.

Successivamente, la ribalta sulla scena poetica nazionale grazie a *Poemi*, dove le prime introduzioni del processo di sdattilizzazione hanno fatto comparsa. Suoni onomatopeici e verso libero (*La fontana malata*) sono alla base di una trasformazione che culminerà nell'ingresso al Futurismo. Rimane qualcosa dell'incedere ternario e delle tematiche iniziali (*Il convento delle Nazarene*), ma già nel proemio di questa terza raccolta si inserisce l'affermazione più lampante della retorica del rovesciamento palazzeschi: il poeta si proclama saltimbanco (*Chi sono?*).

Dai toni favoleggianti delle prime prove, che proponevano un contrasto meno deciso alla tradizione, si passa all'incendio totale della metrica e dello stile tradizionale del periodo futurista. Nonostante le polemiche che porteranno lo scrittore ad allontanarsi dalla sezione marinettiana del movimento, Palazzeschi riuscirà a produrre all'interno del Futurismo uno dei suoi risultati poetici rimasti più celebri. In esso, qualsiasi tentativo di riportarsi al momento anteriore al divorzio parole-cose è scongiurato. Ecco allora che diventano i tratti sovra-segmentali del discorso poetico la componente di rilievo all'interno del testo, giungendo a costituirne il senso stesso (*E lasciatemi divertire!* e *Le carovane*).

Se, infatti, la parola non può più farsi garante di una rappresentazione fedele della realtà, allora è bene che rifletta tale mancanza, facendosi di "fumo", allontanandosi cioè da un'articolazione linguistica che sia lo specchio esatto di un concetto ultimo e, invece, accostandosi ironicamente a un suono composto di sola musicalità leggera e *non-sense*.

Palazzeschi vive in un universo verbale in cui la parola procede piuttosto per modi di alleggerimento e di lievitazione che di intensificazione e condensazione, e sembra alludere ad una situazione di "vuoto attivo", con tutte le sue interne conseguenze.²⁴³

²⁴³ L. Anceschi, *Leggere Palazzeschi*, in *Da Ungaretti a D'Annunzio* [1973], Il Saggiatore, Milano, 1976, p. 203.

Con un rapido *excursus* sulle prime quattro opere in versi, questi tesi ha offerto un quadro ristretto dell'evoluzione della lingua poetica palazzeschiana in riferimento agli anni dal 1905 al 1915. Si è poi soffermata nell'opera di attenta revisione attraverso la quale l'autore ha sottoposto al vaglio poetico della maturità questi primi anni. Dal confronto è emerso come il marcato sperimentalismo dei versi della gioventù è stato rispettato a distanza di più di quarant'anni da un Palazzeschi maturo e con molta più esperienza anche nella prosa letteraria. Nell'edizione Mondadori del 1958, infatti, rimangono il ritmo dattilico delle prime tre raccolte, gli indizi di sovvertimento introdotti in *Poemi* e lo scardinamento logico che colpisce i testi dell'*Incendiario*.

In tal senso, l'opera di ammodernamento linguistico è parziale, molto più marcato invece è l'intervento correttorio dal punto di vista metrico. Molto spesso, infatti, le espunzioni o le aggiunte accettate nella redazione definitiva portano alla variazione dello *status* metrico originale. L'intento, tuttavia, resta in ogni caso quello di evidenziare, specie nell'ultima parte dell'arco temporale trattato, la volontà da parte dell'autore di sovvertire qualsiasi ordine definitorio attraverso il verso libero. Lo studio dei cambiamenti della forma metrica e della struttura delle prime opere consente di cogliere la progressiva conquista di libertà del discorso poetico, che intende sfuggire programmaticamente a una qualsiasi categorizzazione.

Il movimento compiuto dalla sua lingua poetica riflette la capacità del poeta di evadere da una rigidità della forma che egli percepisce come sterilizzante. Se il principio di ogni atto di parola è sempre «*originato e dunque storico e relativo*»²⁴⁴, si potrebbe affermare che il messaggio poetico del primo Palazzeschi abbia celato al suo interno la tragedia di molte perdite (l'aureola del poeta, la connessione della poesia con il reale, il legame tra lingua e comunicazione) ribaltandole in una retorica da saltimbanco. L'impossibilità "intrinseca" di individuare una qualsiasi collocazione critica del poeta all'interno del secolo deriva proprio da questo suo costante ribaltamento, dalla dinamicità della sua parabola linguistica. Così come non è pensabile scovare un'univocità di senso nel linguaggio equivoco dell'uomo di fumo Perelà, non c'è univocità nella voce della poesia palazzeschiana, solo continuo flusso.

²⁴⁴ A. Bertoni, *Poesia italiana dal Novecento a oggi*, Marietti 1820, Bologna, 2021, p. 9.

Perché in fondo, l'unica definizione che si può riferire al poeta fiorentino ha a che fare con un qualcosa d'altro: «Palazzeschi è, è sempre stato, un po' altrove»²⁴⁵. L'osservazione, felicissima, di Giovanni Raboni può con buone ragioni essere estesa anche alla lingua poetica di Palazzeschi, capace di un'originalità difficile da equiparare, sin dai primi anni. Le basi poste nelle prime quattro raccolte poetiche, permetteranno a Palazzeschi di essere riconosciuto ben oltre il suo secolo, come intuito da molti critici:

E, infine, la reazione completa; una poesia come invenzione pura, al di fuori di ogni musica e di ogni espressione, che riesce poi nell'effetto un gioco quasi meccanico della fantasia. Si direbbe nelle ultime cose che Palazzeschi, a forza di semplificare e purificar la sua poesia, abbia finito per distruggerla; quella che scrive è una prosa, con appena un po' di colore umoristico o grottesco. Non crediamo che sia finito qui; né lui, né la sua strada.²⁴⁶

L'autore fiorentino ha proposto nei suoi versi un'eversione originale dai moduli del primo Novecento, caratterizzandosi per un'incessante moto di riformulazione dinamica della propria scrittura poetica. Il suo linguaggio è capzioso, paratattico, mai dichiarativo, assomiglia a «una specie di tarma che agisce silenziosamente dal didentro delle cose svuotandole accuratamente ma conservando loro l'apparenza della forma originaria»²⁴⁷. Trasporta le parole in un mondo-altro, dove la lingua acquista la possibilità di evadere dalle pesanti catene del passato, verso un microcosmo composto da saltimbanchi e giullari di corte. Aveva infatti compreso: «l'immortalità è degli uomini leggeri»²⁴⁸.

²⁴⁵ G. Raboni, *La contessa scaltra*, «L'Europeo», 25 marzo 1988, pp. 50-51.

²⁴⁶ R. Serra, *Le lettere*, a cura di U. Pirotti, Longo, Ravenna, 1989, p. 154.

²⁴⁷ F. Curi, *La perdita dell'aureola*, cit., p. 49.

²⁴⁸ A. Savinio, *Maupassant e «l'altro»*, Adelphi, Milano, 1975, p. 86.

Bibliografia

- Adamo, G. (2002). *Nota sul ritmo del primo Palazzeschi*, in «Stilistica e metrica italiana», III.
- Adamo, G. (2003). *Metro e ritmo nel primo Palazzeschi*, Salerno Editrice, Roma.
- Anceschi, L. (1976). *Leggere Palazzeschi*, in *Da Ungaretti a D'Annunzio [1973]*, Il Saggiatore, Milano.
- Anceschi, L. (1990). *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Nuova edizione accresciuta e aggiornata, a cura di L. Vetri, Marsilio Editori, Venezia.
- Bachtin, M. (1968). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino.
- Bachtin, M. (2001). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino.
- Baldacci, L. (1956). *Aldo Palazzeschi*, Belfagor, 31 marzo, Vol. 11, No.2.
- Baldacci, L. (2002). *Pascoli e il Novecento*, in *Pascoli. Poesie*, Scelte dei testi e introduzione di L. Baldacci, Note di Maurizio Cucchi, Garzanti, Milano.
- Balestrini, N. (1963). *Gruppo '63: la nuova letteratura*, a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, Palermo, ottobre.
- Barbaro, M. (2008). *I poeti-saltimbanchi e le maschere di Aldo Palazzeschi*, Edizioni ETS, Pisa.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography [1980]*. Trans. by Richard Howard, Hill and Wang, New York.
- Batchelor, D. (2001). *Cromofobia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Beccaria, G. L. (1980). *Ricerche sulla lingua poetica del primo Novecento*, a cura di Soletti, Davoli, Marazzini, Einaudi, Torino.
- Beccaria, G. L. (1989). *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli e D'Annunzio*, Einaudi, Torino.
- Bertoni, A. (1995). *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Il Mulino, Bologna.
- Bertoni, A. (2021). *Poesia italiana dal Novecento a oggi*, Marietti 1820, Bologna.
- Bigongiari, P. (1978). *Il «correlativo soggettivo» di Palazzeschi*, in *Poesia italiana del Novecento*, I, Milano, Il Saggiatore.
- Bonora E. (1987). *La tradizione del nuovo nella poesia italiana della prima metà del Novecento*, Giornale Storico della Letteratura italiana, gennaio.
- Capuana, L. (1910). *Futurismo e Futuristi*, in «Le cronache letterarie», I, 6, 26 maggio.

- Calvino, I. (1962). *Il più attuale*, «Il Caffè», n. 3, giugno.
- Calvino, I. (2020). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, con uno scritto di G. Manganelli, Mondadori, Milano.
- Camon, F. (1965). *Aldo Palazzeschi*, in *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano.
- Cangiano, M. (2011). *L'Uno e il molteplice nel giovane Palazzeschi (1905-1915)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.
- Cangiano, M. (2013). *Palazzeschi and the Neo-Avantgarde*, «Mosaici».
- Cangiano, M. (2018). *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Quodlibet Studio, Macerata.
- Caretti, L. (1978). *Palazzeschi oggi*, Atti del Convegno, Firenze, 6-8 novembre 1976, a cura di L. Caretti, Il Saggiatore, Milano.
- Coletti, V. (2002). *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Contini, G. (1970). *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino.
- Cortellessa, A. (1999). *Aldo Palazzeschi*, nell'opera collettiva *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, 16 voll., Federico Motta, Milano, X.
- Corra, B. (1984). *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*, in M. Verdone (a cura di), Longo, Ravenna.
- Curi, F. (1977). *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino.
- Curi, F. (1999). *Dal «Saltimbanco» all'«Umorista». Per un'interpretazione storica di «E lasciatemi divertire!»*, in «Studi Italiani», XI.
- Dei, A. (2002). *Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta*, in *Aldo Palazzeschi. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano.
- Fantasia, R. (2004). *Poesia e Rivoluzione. Simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*, Critica letteraria e linguistica FRANCOANGELI, Milano.
- Febbraro, P. (2007). *La tradizione di Palazzeschi*, Alberto Gaffi editore in Roma, Roma.
- Fortini, F. (1977). *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma.
- Giovanardi, S. (1975). *La critica di Palazzeschi*, a cura di S. Giovanardi, Cappelli, Bologna.
- Goffis, F. (1969). *Pascoli antico e nuovo*, Paideia Editrice Brescia.
- Guglielmi, G. (1979). *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il Futurismo*, Einaudi, Torino.
- Guglielmi, G. (1979). *Dialettica del futurismo*, in *Il Novecento di Sanguineti*, Einaudi, Torino.

- Jankelevitch, V. (1997). *L'ironia*, a cura di F. Canepa, Il Melangolo, Genova.
- Lepri, L. (1991). *Il funambolo incosciente. Aldo Palazzeschi 1905-1914*, Leo S. Olschki Editore, Firenze.
- Leopardi, G. (1997). *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 3 voll., II.
- Livi, F. (1980). *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, Istituto Propaganda Libreria, Milano.
- Lorenzini, N. (1999). *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna.
- Lorenzini, N. (2013). *Poesia e storia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Lugnani, L. (1983). *La prima raccolta di Palazzeschi ovvero l'apocalisse per scherzo*, in «Linguistica e Letteratura», VII, 1-2.
- Luti, G. (1985). *Poeti italiani del Novecento. La vita, le opere, la critica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- Marcuse, H. (1999). *One-dimensional Man* [1964], trad. It. *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino.
- Magris, C. (1984). *L'anello di Clarisse*, Einaudi, Torino.
- Marinetti, F. T. (1968). *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi [1913]*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, prefazione di Aldo Palazzeschi, Mondadori, Milano.
- Mazzoni, G. (2019). *Il posto di Montale nella poesia moderna*, in *La bufera e altro*, a cura di Ida Campeggiani e Niccolò Scaffai, Mondadori, Milano.
- Mengaldo, P. V. (1966). *Su una costante ritmica della poesia di Palazzeschi*, in *La tradizione del Novecento*, Prima serie, Bollati Boringhieri, Torino.
- Mengaldo, P. V. (1978). *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Milano.
- Mengaldo, P. V. (2014). *Antologia pascoliana*, Carocci, Roma.
- Mengaldo, P. V. (2017). *La tradizione del Novecento*. Quinta serie, Carocci, Roma.
- Migliorini, B. (1975). *Parole d'autore. Onomaturgia*, Sansoni, Firenze.
- Montale, E. (1996). *Il Doge*, in «Corriere della Sera», 4 giugno 1967, poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, I, Mondadori, Milano.
- Nicoletti, G. (2021). *Introduzione a Aldo Palazzeschi. L'incendiario*, Mondadori, Milano.
- Nietzsche, F. (1970). *Il viandante e la sua ombra*, in *Umano, troppo umano*, Mondadori, Milano, Vol. I.
- Nietzsche, F. (1974). *Menschliches, Allzumenschliches*, in *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, hrsg. V. G. Colli u. M. Montinari, Bd. II, München 1980; trad. it. di S.

- Giametta, *Umano, troppo umano*, in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Vol. VIII, tomo III.
- Nietzsche, F. (2001). *Canto della malinconia* [1884], in Id., *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versione e appendici di M. Montinari, nota introduttiva di G. Colli, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. (2005). *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. (2021). *Così parlò Zarathustra*, Mondadori, Milano.
- Papini, G. (1981). *Aspettativa*, in «Lacerba», in *L'esperienza futurista (1913-1916)*, a cura di L. Baldacci, Vallecchi, Firenze.
- Parodi, E. G. (1910). *Rassegne di versi*, in «Il Marzocco», XV 19, 8 maggio.
- Pascoli, G. (1946). *L'era nuova*, in *Opere di G. Pascoli. Pensieri e discorsi*, Mondadori, Milano.
- Pasolini, P. P. (1974). *Per una poesia su Palazzeschi*, in «Galleria», XXIV, 2-4, marzo-agosto, poi in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, 2 voll., II.
- Pirandello, L. (1992). *L'umorismo [1908]*, Mondadori, Milano.
- Raboni, G. (1988). *La contessa scaltra*, «L'Europeo», 25 marzo.
- Saccone, A. (1987). *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Liguori Editore, Napoli.
- Sanguineti, E. (1961). *Tra liberty e crepuscolarismo*, in *Lettere Italiane*, Aprile-Giugno, Vol. 13, No. 2.
- Sanguineti, E. (1965). *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano.
- Savinio, A. (1975). *Maupassant e «l'altro»*, Adelphi, Milano.
- Savoca, G. (1979). *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, S. F. Flaccovio Editore, Palermo.
- Segre, C. (2018). *Antologia della poesia italiana. Novecento* (volume primo), Einaudi, Torino.
- Serra, R. (1989). *Le lettere*, a cura di U. Pirotti, Longo, Ravenna.
- Soffici, A. (1920). *Primi principi di un'estetica futurista*, Vallecchi, Firenze.
- Soffici, A. (1958). *Aldo Palazzeschi* [1913], in *Statue e fantocci*, Vallecchi, Firenze, 1919, ora in *Opere*, vol. I.
- Sontag, S. (2005). *On Photography* [1973], RosettaBooks, LLC, New York.
- Soldateschi, J. (1986). *Da «riflessi» ad «Allegoria di Novembre»*, in *Il labirinto della prosa. Pratesi – Palazzeschi – Cicognani*, Firenze, Vallecchi.

Starobinski, J. (1970). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Genève.

Tellini, G. (2002). *Aldo Palazzeschi e les avant-gardes*, Atti del Colloquio Internazionale, Istituto di Cultura, Parigi, 17 novembre 2000, a cura di G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze.

Tellini, G. (2006). *L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie*, Atti del Convegno internazionale di studi, Torino, 29-30 settembre 2006, a cura di Luca Somigli e Gino Tellini.

Tellini, G. (2006). *Palazzeschi e i territori del comico*, Atti del Convegno di Studi, Bergamo 9-11 dicembre 2004, a cura di M. Dillon Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze.

Tellini, G. (2006). *Le Muse inquiete dei moderni. Pascoli, Svevo, Palazzeschi e altri*, Storia e Letteratura, Roma.

Tellini, G. (2007). *Palazzeschi europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005, a cura di W. Jung e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze.

Tellini, G. (2013). *Aldo Palazzeschi: der Dichter, der Gaukler und die Ernsthaftigkeit des Spiels*, Universität Hamburg, Istituto Italiano di Cultura, Amburgo, 25 ottobre 2013, a cura di G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze.

Tellini, G. (2013). *Alle origini della modernità letteraria. La poesia a Firenze tra Ottocento e Novecento*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2013.

Tellini, G. (2021). *Palazzeschi*, Salerno Editrice, Salerno.

Tynjanov, J. (1968). *L'evoluzione letteraria*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, trad. it., Einaudi, Torino.

Opere dell'autore

I cavalli bianchi [1905], coi tipi di G. Spinelli e C., Firenze.

Lanterna [1907], Stab. Tip. Aldino, Firenze.

riflessi: [1908], a cura di C. Blanc, con uno scritto di Luciano De Maria, Milano : SE, 1990.

Poemi [1909], a cura di C. Blanc, Stab. Tip. Aldino, Firenze.

Poemi [1909], a cura di A. Dei, Zara, Parma, 1996.

L'incendiario col rapporto sulla vittoria futurista di Trieste [1910], Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano.

Il Codice di Perelà [1911], Mondadori, Milano, 2020.

L'incendiario 1905-1909 [1913], Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano.

Il controdolore [1914], in «Lacerba», II, 2, 15 gennaio 1914, ora in *Tutti i romanzi*, I, a cura e con introduzione di G. Tellini e un saggio di L. Baldacci, Mondadori, Milano, 2004.

Varietà [1915], in «Lacerba», II, 2, 15 gennaio 1914, ora in *Tutti i romanzi*, I.

Equilibrio [1915], in «Lacerba», II, 2, 15 gennaio 1914, ora in *Tutti i romanzi*, I.

Spazzatura IX [1915], in «Lacerba», a. III 7 marzo 1915, fasc. 10, in TRI.

Due imperi ... mancati [1920], a cura di M. Biondi, Mondadori, Milano, 2000.

Poesie 1904-1909 [1925], Vallecchi, Firenze.

Poesie [1930], Preda, Milano.

Sorelle Materassi [1934], Mondadori, Milano, 2017.

Poesie 1904-1914 [1942], Vallecchi, Firenze.

Tre imperi ... mancati [1945], Mondadori, Milano, 2016.

Difetti [1947], a cura di E. Falqui, Milano, Garzanti.

Bestie del '900 [1951], Vallecchi, Firenze.

Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi, in *Scherzi di gioventù*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1956.

Opere giovanili. Poesie 1904-1914 [1958], Mondadori, Milano.

Il piacere della memoria, Mondadori, Milano, 1964.

Prefazione. Marinetti e il Futurismo, in *F.T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista*, prefazione di A. Palazzeschi. Introduzione, testo e note a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano, 1968.

Via delle Cento stelle [1971-1972], Mondadori, Milano, 1973.

Carteggi

Palazzeschi a A. Mondadori, Venezia, 22 ottobre 1957.

Palazzeschi a G. Prezzolini, *Carteggio 1912-1973*, a cura di M. Ferrario, Edizioni di Storia e Letteratura-Dipartimento della Pubblica Educazione del Canton Ticino, Roma, 1987.

Marino Moretti a Aldo Palazzeschi, *Carteggio II (1926-1939)*, a cura di A. Pancheri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura- Università degli studi di Firenze, 2001.

Interviste all'autore

32 domande ad Aldo Palazzeschi, a cura di E. Roda, in «Tempo», XVIII, 19, 10 maggio 1956.

Palazzeschi allo specchio, in «Omnibus», I, 9, 29 maggio 1937; ora in «Il caffè illustrato», 22, gennaio-febbraio 2005.

Incontro con Palazzeschi, in A. Palazzeschi, *Ritratti nel tempo. Interviste (1934-1974)*, a cura di C. Giorgina, Edizioni di storia e letteratura, Firenze, 2014.