

## Il poeta tra la folla. Aldo Palazzeschi e la fondazione del moderno ceto intellettuale italiano

Emanuela Annaloro

Aldo Palazzeschi si è preso gioco dei poeti del suo tempo stigmatizzandone gli atteggiamenti, come nel caso del poeta Isidoro Scopino, una parodia delle pose dannunziane e tardoromantiche. Il brano merita di essere citato quasi per intero:

«quando io ò udito pronunziare il vostro nome per la via, io passeggiava allora con la mia amante. Il nome che pronunziato dal volgo mi aveva lasciato indifferente, sulle labbra di lei à acquistato intero il suo significato. Io le ò fatto ripetere molte volte il vostro nome, come ogni sera le faccio ripetere la grande parola: poesia. Su quelle labbra Pe...re...là, lo si vede sfuggire quasi rapidamente, mentre si vede partire per innalzarsi lievemente delicatamente la parola: poesia. [...] La poesia, signor Perelà, è un globo azzurro, il poeta è l'alito che lo gonfia, che lo prepara per la sua ascensione celeste. Qual è l'arte? Saperlo gonfiare gonfiare, sino a renderlo trasparente perché esso possa innalzarsi.

- Voi sorvegliarete mentre lo gonfiate, il vostro pallone, che nulla ci vada dentro.  
- Eh! Basterebbe un granello della più semplice sabbia perché il globo non andrebbe più su. Dentro si deve potere ottenere il vuoto, ecco l'arte del poeta. [...]

Vi ho portato il mio libro di versi: *Ballate Malate*.

- E il loro male qual è?

- Oh nessuno, stanno benissimo.

- E allora perché dite che sono malate?

Perché altrimenti nessuno si occuperebbe della loro salute».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà. Romanzo futurista*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano, 1911, pp. 157-158.

Perelà assiste alla performance declamatoria del poeta e per contrasto, cioè con l'ottica straniata di chi non si cala nell'oggetto del discorso e nelle regole della conversazione, ne fa risaltare la ridicolaggine.

Quando nel 1911 Palazzeschi pubblica *Il Codice di Perelà* è consapevole (lo mostra già la provocatoria dedica ai lettori)<sup>2</sup> che l'aspra polemica che vi conduce segnerà una rottura, sia rispetto ai poeti affermati (i dannunziani e gli scrittori tardoromantici) che al loro pubblico. Attraverso simile discontinuità, comunque, Palazzeschi spera di imporsi al successo. Eppure, malgrado le speranze dell'autore, *Perelà* si risolve in un perfetto fiasco, dal momento che rompe troppo bruscamente col sistema di attese consolidato tra i lettori del suo tempo.<sup>3</sup> Non si tratta di un dato esteriore e per dimostrarlo vorrei iniziare la riflessione dall'udienza su cui oggi può contare in prevalenza Palazzeschi. Si tratta soprattutto di lettori colti, la cui cultura letteraria è abbastanza capillare da istradarli alla scoperta degli scrittori minori del canone novecentesco, fra cui è relegato per l'appunto Palazzeschi. Molto spesso

---

2 La dedica, come è noto, recita: «affettuosamente dedico: al pubblico! Quel pubblico che ci ricopre di fischi, di frutti e di verdure, noi lo ricopriremo / di deliziose opere d'arte».

3 F. T. Marinetti - A. Palazzeschi, *Carteggio*, a cura di P. Prestigiaco, presentazione di L. De Maria, Mondadori, Milano, 1978, pp. 18-19. Palazzeschi nel luglio 1910 scrive all'amico: «libro importante è Perelà. È un romanzo pieno di idee grandiose, pieno di ardimento e con tali situazioni voluttuose da potere costituire un successo clamoroso». Un anno dopo nell'aprile 1911 dovrà constatare in una nuova lettera a Marinetti, F. T. Marinetti - A. Palazzeschi, *Carteggio*, p. 47: «sto già preparando il libro di poesie che verrà fuori in autunno per ravvivare un po' il bel fiascone del romanzo. Non è piaciuto a nessuno! Né avrei mai creduto che il mio *Perelà* avesse così poco potere persuasivo!».

si tratta di lettori di professione. Questo genere di lettore (che per distinguerlo dal pubblico medio colto d'ora in poi chiamerò lettore-umanista) in ragione della sua stessa formazione, partecipa al campo letterario di cui Palazzeschi e gli altri autori consacrati fanno parte e ne condivide le regole del gioco. Il lettore-umanista che oggi si cimenta con *Il Codice di Perelà*, ad esempio, implicitamente sa già che la denuncia ironica di uno scrittore novecentesco spesso sottintende un messaggio ben più profondo e serio, ed è quindi in grado di assecondare il rovesciamento dei valori proposto dal saltimbanco. Inoltre, questo tipo di lettore è talmente partecipe delle regole del gioco, ne condivide a tal punto l'*illusio*<sup>4</sup> che molto spesso assume una posizione di omologia nei riguardi dell'autore. Si stabilisce, insomma, in base alla partecipazione ad una medesima credenza, «un'alleanza tra persone di epoche differenti».<sup>5</sup>

Quest'ultima, tuttavia, non si era ancora affermata ai primi del secolo da poco trascorso, quando cioè Palazzeschi intraprendeva la sua lotta contro i poeti consacrati per rovesciare le regole del gioco letterario. Lo rende palese il fatto che i pochi in grado di comprendere il messaggio serio del saltimbanco, ad esempio ne *Il Codice di Perelà*, erano gli altri scrittori consapevoli del «carattere intrascendente dell'arte»:

---

4 P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, Édition du Seuil, Paris, 1992; traduzione *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano, pp. 305-306.

5 P. Bourdieu, *La responsabilità degli intellettuali*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 69.

«tutti i caratteri dell'arte nuova possono riassumersi in quelli della sua "intrascendenza", che, a sua volta, non consiste se non nell'aver l'arte mutato il suo posto nella gerarchia degli interesse umani. Questi possono rappresentarsi come una serie di cerchi concentrici il cui raggio misura la distanza dinamica dall'asse nella nostra vita, da dove si dipartono le nostre supreme ambizioni. [...] Ebbene: io direi che l'arte collocata dapprima - al pari della scienza o della politica - assai vicino all'asse entusiasta, leva della nostra individualità, si è spostata verso la periferia. Non ha perduto nessuno dei suoi attributi esteriori, però si è fatta distante, secondaria e meno pesante».<sup>6</sup>

Palazzeschi nella tradizione italiana appartiene alla prima generazione che prende atto dell'«intrascendenza» dell'opera d'arte. Senza questa coscienza la sua ironia non è distinguibile da un'irriverente satira di costume, il che spiega quanto accade nel 1911, quando tutti coloro che non partecipano dello stesso "sentimento del tempo", fanno sì che *Perelà* sia un «bel fiasco». Palazzeschi nel 1911 è insomma accostabile a quel tipo d'artista nuovo che scoperta la marginalità della scrittura, sempre secondo Ortega,

«incomincia a sentire il sapore del frutto artistico, quando incomincia a notare che l'aria perde di serietà e le cose cominciano a volteggiare leggermente, libere di ogni formalismo».<sup>7</sup>

Pertanto se oggi includiamo Palazzeschi nel canone del Novecento ciò è avvenuto e continua ad avvenire principalmente perché la generazione dei "giovani" giolittiani ha vinto la lotta per l'egemonia nel campo, vale a dire ha imposto la coscienza dell'«intrascendenza» dell'arte. Questa tradizione ha inoltre accresciuto la propria forza traendola

---

6 J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, in *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1925; traduzione *La disumanizzazione dell'arte*, Sossella, Roma, 2005, p. 60.

7 J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, p. 58.

dall'invigorimento della condizione storica che l'aveva originata. La sua fortuna ha perciò una natura doppia, simbolica ed effettuale: il sentimento dell'illegittimità dei poeti si è cristallizzato all'interno della tradizione letteraria fino a divenire nel campo dei possibili l'unica opzione possibile; l'opera d'arte, col perfezionarsi del sistema capitalistico all'interno del quale è prodotta, è stata sottoposta ad una sempre più radicale mercificazione e i suoi autori sono stati travolti da una sempre crescente precarizzazione. La diretta relazione tra il poeta e il pubblico è quindi stata negata sia a livello simbolico che storico, al punto che la rappresentazione intellettuale ha potuto imprimere alla storia, dal canto suo pronta a riceverlo, il sigillo dell'immutabilità.

Quando nel 1905 Palazzeschi entra nel campo letterario italiano, il suo spazio - se adottiamo come parametro quello del prestigio presso il pubblico colto - è così definito: ad un estremo vi sono gli autori consacrati, i poeti ufficiali Carducci, Pascoli e soprattutto d'Annunzio, all'altro estremo vi sono gli scrittori in concorrenza, cioè una cospicua massa di aspiranti scrittori sconosciuti o semisconosciuti che l'organizzazione della cultura nelle forme date dal sistema capitalistico comincia a produrre copiosamente. I "giovani" sanno che per conquistarsi un posto nel Parnaso italiano dovranno ingaggiare una dura lotta contro i loro predecessori:

«dopo Carducci erano venuti quei due (d'Annunzio e Pascoli). E dopo quei due? [...] che cosa ci aspettava ancora, che cosa c'era ancora per noi nel giardino della poesia dove sbocciavano sempre nuovi gigli preraffaelliti e maturavano sempre nuove melagrane, l'una più spettacolare dell'altra, spacciandosi quasi per lussuria

tra la bizzaria del fogliame? Non avremmo avvertito il passaggio, come già dal dannunzianesimo al pascolismo, dal pascolismo a ...non si sa che? Queste cose io pensavo segretamente fra me, queste e altre cose io dicevo al compagno imperturbabile che seguiva a invitare stranissime larve a Palazzo Oro Ror, a Palazzo Rari Or».<sup>8</sup>

La battaglia dei “giovani” viene condotta principalmente sulle riviste culturali e letterarie, attraverso le quali essi affermano la loro esigenza (ancora sulla falsariga del modello romantico-risorgimentale) di assumere un ruolo protagonista nell’intera società. Ai giovani intellettuali e al loro pubblico in via di formazione (costituito soprattutto da piccoli e medio borghesi) fa riferimento l’editore fiorentino Attilio Vallecchi, amico personale di Papini e Soffici, che nel 1913 fonda l’omonima casa cominciando a pubblicare «Lacerba» (1913-1915),<sup>9</sup> e divenendo ben presto il punto di riferimento degli scrittori emergenti del primo Novecento di cui pubblicherà tutti i titoli più importanti. Nel 1913 nasce pure il sistema di distribuzione delle Messaggerie italiane che consente alle maggiori case editrici del tempo, la Treves e la Mondadori, di raggiungere con più efficienza il grande pubblico. Il volume dei lettori (soprattutto dei nuovi lettori della classe media) inizia a strutturarsi, pertanto, entro la logica polare del campo, distinguendosi in pubblico d’avanguardia, i cui punti di riferimento sono oltre Vallecchi, le edizioni de «La Voce» e quelle futuriste di «Poesia» e

---

<sup>8</sup> M. Moretti, *Via Laura. Il libro dei sorprendenti vent’anni*, Mondadori, Milano, 1955, p. 180.

<sup>9</sup> Come è noto Vallecchi pubblicherà anche altre riviste politico-letterarie fiorentine come «Il Selvaggio» (1924-1943), «Frontespizio» (1929-1940), «Campo di Marte» (1938-1939).

in pubblico di massa, i cui editori di riferimento sono principalmente Treves e ben presto (dal 1919 in poi) la Mondadori. All'interno del campo, tuttavia, la lotta sarà duramente intrapresa tra gli stessi poeti emergenti, posti tra di loro in concorrenza sia dai processi di massificazione e proletarizzazione a cui sono sottoposti, sia dal criterio stesso che ne può permettere l'affermazione, ovvero dalla ricerca di una dizione originale. Anche il rapporto generazionale con gli altri poeti si profila, dunque, per chi come Giurlani è intenzionato a "farsi un nome", come profondamente contraddittorio. Da una parte esso offrirà il sostegno e il coraggio necessario ad intraprendere la lotta contro i "padri" per imporsi al pubblico più colto della società di massa, dall'altro esso sarà minato al suo interno dai meccanismi della competizione.

Tradizione umanistica, origine fiorentina, esperienza della massificazione. Queste le componenti esterne principalmente utili per connotare la posizione di Giurlani all'interno del campo quando agli inizi del Novecento vi entra. Coerentemente con la sua cultura piccolo borghese, il giovane scrittore è portato a misurare il prestigio del mestiere di poeta utilizzando come metro di paragone le altezze raggiunte dai grandi poeti che lo hanno preceduto. Il loro prestigio simbolico (che appare a chi intraprende la professione letteraria quasi come il compenso prestabilito) è esaltato dalla tradizione romantica e risorgimentale su cui si sono formati i ceti alfabetizzati italiani. Simile tradizione assegna ai poeti un'aura sacrale: il poeta è un genio che si staglia sulla moltitudine del volgo e la guida. Ancora alla fine

dell'Ottocento, tramite di questa concezione del ruolo sono i poeti ufficiali Carducci, Pascoli e, tra molte moderne complicazioni, il divo d'Annunzio. Quando Giurlani sceglie di diventare poeta, il suo concetto del ruolo è verosimilmente ritagliato sulle loro sagome. Inoltre Palazzeschi è uno scrittore fiorentino, e dunque erede diretto, in un'Italia ancora fortemente municipalizzata, di Dante, Petrarca e Boccaccio, nonché della raffinata, e per molto tempo egemone, cultura rinascimentale. La Firenze di Giurlani è quella dei sommi poeti, ma è pure, sebbene per un breve lasso di tempo, la capitale del Regno, radicalmente trasformata e attraversata per la prima volta nella sua storia da una moderna folla cittadina.

Nella massa urbana i poeti sono portati a vedere riflessa la loro stessa condizione di intellettuali massificati, una condizione opposta a quella a cui aspiravano divenendo scrittori. La massa che li urta per le strade è la prefigurazione di un pubblico che non gli presterà udienza. In coloro che hanno un'origine piccolo borghese, poi, la percezione della folla si intreccia ad un'ideologia individualista particolarmente desiderosa di emergere e ne contraddice tutte le aspirazioni. In ragione di ciò la folla è sentita come una minaccia, e non è mai posta in relazione al potere economico che la genera. Essa è semplicemente colei che causa la perdita dell'antico privilegio sacerdotale, l'angoscia dell'anonimato nel suo volto più visibile. È in questo frangente che il gruppo dei pari, cioè di tutti coloro che hanno lo stesso senso del pericolo, diventa una delle assi di riferimento di Giurlani. Attraverso il

legame generazionale Palazzeschi stabilisce infatti un'alleanza strategica contro la folla. Solo da questo momento il desiderio di prevalere potrà essere espresso in libera attitudine di rivolta.<sup>10</sup>

Dunque la relazione che Palazzeschi instaura con gli altri agenti del campo è animata da forti contraddizioni. Inoltre l'autore si afferma *contro* il suo pubblico. La folla diviene così il termine di riferimento necessario di una «dialettica della solitudine».<sup>11</sup> Essa è cioè l'antisoggetto che permette l'affermazione del soggetto lirico, il quale per potersi affermare deve paradossalmente isolarsi dalla folla e sottrarle ogni diritto di parola. Aldo Palazzeschi comprende questa logica del suo tempo, quindi sabota con irriverente ironia fin dentro la pagina letteraria il dialogo fra i poeti e la folla:

Largo! Largo! Largo!  
Ciarpame! Piccoli esseri  
dall'esalazione di lezzo,  
fetido bestiame!  
Ringollatevi tutti  
il vostro sconcio pettegolezzo,  
che vi strozzi nella gola!  
Largo! Sono il poeta!<sup>12</sup>

---

10 Difatti *Poemi*, il primo libro in cui emergono senza veli le attitudini incendiarie del saltimbanco, è inviato ad uno dei suoi lettori impliciti, Marinetti, da cui puntualmente riceve il plauso. Palazzeschi ha frequentato (per via epistolare) i crepuscolari e ha fiutato l'eversione futurista, sa quindi che esistono poeti «fratelli» con cui condividere l'isolamento sociale o la lotta per l'affermazione.

11 Adorno T. W., *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1949; traduzione *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 2002, p. 46.

12 A. Palazzeschi, *L'Incendiario* in *Tutte le poesie*, a cura di A. Dei, Mondadori, Milano, 2002, p. 183.

Dopo *Il Codice di Perelà*, la poesia *L'Incendiario* è forse uno dei massimi esempi di parola dialogica in Palazzeschi, dal momento che il procedimento è impiegato tanto diffusamente da divenire il principio di strutturazione dell'intero componimento. La voce del poeta-narratore è confinata alla didascalia che introduce la scena, mentre l'azione non è esposta ma si desume nel suo corso di svolgimento esclusivamente dai diretti liberi della folla e in seguito dal diretto libero del personaggio-poeta.

La parola della folla è disindividuata, appartiene ad una generica collettività fabulante, nella quale le poche voci discordi, quelle dei più compassionevoli, vengono presto messe a tacere, finendo così per fondersi, cioè per dirigersi verso un'unica direzione di condanna e disprezzo per l'incendiario. I molteplici parlanti esprimono quindi un unico punto di vista, al quale si contrapporrà, una volta entrato in scena, il poeta. In breve, a confrontarsi coi rapidi fendenti dei diretti liberi non sono che due istanze: quella aggressiva per paura della folla e quella aggressiva per difesa del poeta. L'incendiario protagonista tace. Siamo quindi in presenza di un tipo di parola a due voci. È poi da notare che le due voci discordi non entrano tra loro in dialogo: pur essendo diametralmente contrapposte e pur essendo la scena quella di un drammatico conflitto, nessuno risponde al poeta, né l'incendiario, né la folla in assedio, mentre il poeta solo per via indiretta replica alla gente. Gli stessi parlanti della folla esprimono i più bizzarri giudizi, ma non rispondono alle frequenti interrogative di cui puntellano il loro

frenetico parlare. La scena si svolge al presente, ma è come scandita in due tempi, quello della parola della gente che introduce il poeta e quello della parola del poeta, che perciò rimane irrelata, quasi venisse pronunciata da un'altra dimensione. Il tipo di parola a due voci de *L'Incendiario* non prevede, insomma, uno scambio dialogico.

Entrando, poi, nel merito del contenuto espresso dalle due voci, appare evidente che le due istanze non hanno pari potere comunicativo. Perché se la folla disprezza l'incendiario e il poeta che ne prende le difese, il poeta difensore utilizza astutamente quel disprezzo in funzione delle sue stesse intenzioni, finendo così per svuotarlo dall'interno. Per esempio, l'invito finale del poeta liberatore: «và, passa fratello, corri, a riscaldare / la gelida carcassa / di questo vecchio mondo!», risulta conseguente e necessario rispetto al comportamento tenuto dalla gente.

La folla ha in effetti dimostrato con la sua diretta parola di essere vigliacca e meschina, per cui l'incendio dei versi che contribuisce a sovvertire il mondo è nei fatti legittimato: che la folla in qualità di portavoce di un antivalore assoluto insulti e imprigioni i sovvertitori, in ultimo non dimostra altro che dei sovvertitori si ha più che mai bisogno. È questo il controrovesciamento di un mondo rovesciato che Palazzeschi lascia scattare ogni qual volta vuole esprimere la sua verità sulla folla e sui poeti. Guido Guglielmi, nel definire gli spazi dell'io e del tu in *Postille*, uno dei testi più emblematici del rapporto conflittuale fra il poeta e la folla, ha scritto:

«la comunicazione tra essi è però una comunicazione asimmetrica. Se gli altri possono prendere la parola [...] e il tu può divenire io [...], si tratta sempre, tuttavia, di una parola convenzionale, trascesa, parola d'altri o di un tu. Solo la parola dell'io è trascendente e derealizzante».<sup>13</sup>

Con analoghi meccanismi, che rimandano ad un uso strumentale della parola altrui, i dialoghi di Palazzeschi diventano dei monologhi, la cui morale è la figurata e ironica morale che emerge per litote dell'irreparabile distanza che ormai separa i poeti moderni dalla folla che li circonda.

---

<sup>13</sup> G. Guglielmi, *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il futurismo*, Einaudi, Torino, 1979, p. 30.