

LAURA DIAFANI

*L'io come specchio ustorio.
Sull'uso comico della finzione autobiografica in Palazzeschi*

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)
Firenze, 6-9 settembre 2017
a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini
Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

LAURA DIAFANI

*L'io come specchio ustorio.
Sull'uso comico della finzione autobiografica in Palazzeschi*

Palazzeschi ricorre spesso alle forme delle scritture dell'io, sia in opere programmaticamente di tipo memoriale («*Stampe dell'Ottocento*», «*Due imperi... mancati*» e «*Tre imperi... mancati*»), che nei primi romanzi («*riflessi*», «*Il Codice di Perelà*», «*La piramide*», il postumo «*Interrogatorio della Contessa Maria*», il frammento inedito «*Vita*») e in molte delle poesie giovanili, comprese alcune delle più celebri per la carica eversiva del riso palazzeschiano («*Chi sono?*», «*E lasciatemi divertire!*», «*Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba*», «*I fiori*», «*La passeggiata*»). L'uso diffuso che lo scrittore fa della finzione autobiografica permette di accostarsi da un'angolazione specifica al nodo cruciale del comico in Palazzeschi: via via, il punto di vista adottato attraverso le forme della scrittura di sé (la lettera, il memoriale) si fa sguardo alieno, estraniato e deflagrante, occhio vuoto e spalancato sul mondo che, nella sua disponibilità a percepire l'esterno, ne restituisce e ne incendia, come in uno specchio ustorio, le assurdità mascherate, le aporie celate, gli infingimenti travestiti da abitudini, le ipocrisie camuffate da normalità. Proprio nello scarto tra lo sguardo dell'io scrivente sul mondo e il mondo si genera, secondo modalità ogni volta diverse, questo peculiare effetto comico incendiario. L'inchiesta sulle finzioni autobiografiche che lo scrittore adotta specie nei primi scritti avanguardistici degli anni Dieci e Venti del Novecento si sovrappone all'indagine su come – in che misura e con quali modalità – questa scelta retorica rientri nella strategie letterarie dell'autore e collabori alla creazione del comico palazzeschiano.

1. Questo breve contributo vuole essere una riflessione sul posto fondamentale svolto dalle scritture dell'io nella creazione del comico da parte di Palazzeschi; su come insomma lo scrittore abbia spesso utilizzato la finzione autobiografica in chiave comica, come ingrediente di una strategia artistica, nella convinzione che questo possa svelare qualcosa sul comico palazzeschiano.

Alla base vi è una osservazione empirica, di ordine quantitativo. Palazzeschi ha fatto uso molto ampiamente di una finzione autobiografica nelle sue opere in versi e in prosa e ha esperito molteplici forme e tipologie di scrittura dell'io, soprattutto all'inizio, nelle opere giovanili: la narrazione dell'io, di materia autobiografica o immaginaria che sia, appare come uno strumento privilegiato del comico palazzeschiano, almeno nei primi decenni di attività. Palazzeschi ha praticato anche la scrittura di sé in senso stretto, con programmatici e palpabili riferimenti autobiografici a partire dagli anni Venti, che sul piano biografico coincide con il mezzo del cammin di nostra vita. L'io narrante è sovrapposto e sovrapponibile all'autore empirico nei *pamphlets* antibellicisti *Due imperi... mancati* (1920) e *Tre imperi... mancati. Cronaca 1922-1945* (1945); e nelle prose *Stampe dell'Ottocento*, costituite da testi del 1922-1931, in volume nel 1932 e nel 1957, proprio l'opera che più tardi sarà traghettata, sotto il titolo *Infanzia*, come parte di un percorso espanso di pannelli memoriali, nell'edizione definitiva delle *Opere*, nel tardivo libro autobiografico costruito a tavolino smembrando anche i *Due imperi* e inserendovi alcuni articoli, cioè *Il piacere della memoria* (1964); come se lo scrittore, impetrate le soglie di vecchiezza, si fosse rammaricato di non aver scritto e di non lasciare un'autobiografia completa nell'arco cronologico, e l'avesse architettata e ricomposta con materiali sparsi e disparati solo per la sede di edizione, frammenti interrotti ma centripeti di un lungo discorso memoriale. Palazzeschi ha disseminato larghe schegge di autobiografia anche in poesia, nelle *plaquettes* in francese e nelle ultime raccolte poetiche, da *Cuor mio* (1968) a *Via delle cento stelle* (1972), entrambi dichiaratamente autobiografici sin nel titolo, visto che il secondo allude a una via fiorentina, città di origine, e città della memoria, dello scrittore¹.

¹ Cfr. LAURA DIAFANI, *Palazzeschi e Firenze*. «*La nascita non si cancella*», nell'opera collettiva *Scrittori e Città*, a cura di Simone Casini, in «*Italian History and Culture*», Washington, Georgetown University, vol. 10, 2004, pp. 105-121; EAD., *Le città di Palazzeschi*, in *Palazzeschi europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005, a cura di Willi Jung e Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, pp. 185-204.

Le opere degli esordi, al di qua della soglia del mezzo del cammin di nostra vita, sono prive di un proposito autobiografico esibito e riconoscibile e tendono alla spersonalizzazione, addirittura alla scomparsa di ogni io possibile, collocato fuori dal quadro o in un lembo della tela. Ma proprio sulla strada della spersonalizzazione – ed è questo il dato eccezionale e sorprendente – Palazzeschi sceglie quasi sempre una narrazione in prima persona e utilizza alcune delle forme della scrittura dell'io come modalità di discorso letterario. Tra i romanzi, *: riflessi* (1908) è strutturato, nella prima parte, come un romanzo epistolare: ha proprio la forma romanzesca decisiva e tradizionale della narrativa dell'io, quella del romanzo epistolare, abbandonata solo verso la fine, quando l'opera deflagra in una girandola centrifuga di voci anonime. *Il Codice di Perelà* (1911) e *La Piramide* (1926) sono concepiti come narrazioni in prima persona e impostati come memoriali del protagonista d'invenzione. Il frammento inedito *Vita* (intorno al 1926)² è anch'esso ordito come una finzione narrativa in prima persona, di tipo introspettivo e autoanalitico, da un io narrante che condivide con l'autore empirico l'attività di scrittore; il postumo *Interrogatorio della Contessa Maria* (intorno al 1925-1926)³, di nuovo, è impostato nella finzione romanzesca come il resoconto in prima persona di un'amicizia e di una sorta di intervista condotta dall'io narrante «letterato» alla donna del titolo, come il memoriale di un io che fa la cronaca delle sue domande e delle risposte che riceve dalla Contessa. Sul fronte della poesia, le liriche di *Cavalli bianchi* (1905) e di *Lanterna* (1907) sono quasi sempre quadri fiabeschi, acronici, atopici e estremamente visivi, tratteggiati da un punto di vista esterno che osserva «la gente» – il sintagma «la gente» è il *refrain* che ribalza ossessivamente, come una maledizione, di componimento in componimento –; sono stesi da un io narrante assente dalla scena dell'azione e solitario rispetto alla «gente» che attraversa come una massa indistinta i suoi quadretti; nei *Poemi* (1909) e nell'*Incendiario* (1910 e 1913) spesso si hanno liriche condotte in prima persona, anche senza iato tra l'io lirico e l'io empirico che scrive. Anzi, molti dei componimenti, compresi alcuni dei più celebri per la carica eversiva del riso palazzeschi, si presentano proprio come liriche di autoanalisi umoristica condotte in prima persona, quale lirica autobiografica non eroica, quale epopea rovesciata del poeta lirico, come le poesie-manifesto *Chi sono?* (in *Poemi*) e *E lasciatemi divertire!* (*Canzonetta*) (nell'*Incendiario* 1910), o sono sovvertimenti di un *topos* della lirica di introspezione, come *La passeggiata* (nell'*Incendiario* 1913), o si presentano come cronache apparenti di un episodio di vita privata del poeta-io narrante, di una visita o di una festa cui partecipa il poeta, come *Visita alla Contessa Eva Pizzardi Ba* (nell'*Incendiario* 1910) o *I fiori* (in «Lacerba», I, 7, 1° aprile 1913 e nell'*Incendiario* 1913), e sono anch'esse condotte in prima persona, nella finzione di una lirica narrativa autobiografica.

2. I casi-limite, i più prossimi a una forma della tradizione, sono costituiti dall'uso del romanzo epistolare in *: riflessi* e da quello del racconto autobiografico nelle *Stampe dell'Ottocento*. La ripresa del modello epistolare è atipica e quasi liquidatoria di tutta una tradizione di narrativa dell'io. In *: riflessi*, Palazzeschi costruisce nella prima parte un romanzo epistolare monologico, che può anche apparire come una specie di rivisitazione in chiave *dandy* delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, con il protagonista non in esilio politico, ma in una sorta di auto-esilio esistenziale, e che rievoca la partenza e i saluti e racconta i patemi d'animo del suo soggiorno da autoesiliato e i pochi incontri umani. Il protagonista usa la lettera come una pagina di diario, perché il destinatario è solo una spalla silenziosa e non un

² Ora in ALDO PALAZZESCHI, *Tutti i romanzi*, a cura e con introduzione di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2004-2005, 2 voll., II, pp. 1240-1271.

³ Cfr. GINO TELLINI, *Notizie sui testi*, ivi, pp. 1657 sgg.

interlocutore, quasi un pretesto per la scrittura, un'assenza che scatena l'atto della scrittura. Non si instaura un meccanismo duale, non solo perché non è censito l'altro lato della corrispondenza, ma perché esso non è proprio previsto: le lettere hanno date in sequenza da calendario, giorno dopo giorno, come un diario quotidiano; s'intuiscono scritte sempre a fine giornata, come racconto del giorno che si sta chiudendo, e si concludono quasi sempre nello stesso modo, con piccole variazioni intorno a un «ti bacio» e a un «a domani», senza prevedere la possibilità di risposta del destinatario, che non assolve a alcuna funzione se non di fantasma mentale, evocato in prima battuta nel richiamo fatico iniziale. Il romanzo epistolare è così scompaginato dall'interno e finisce con l'assomigliare piuttosto a un diario e, insieme, a una strana fiaba che si svolge in un castello con due vecchie misteriose e un principe incendiario che non muove nessuna azione, che è autore solo di microazioni sporadiche – apre le finestre, accende le luci, una volta incendia tutto... –. Un romanzo epistolare in cui qualcosa non torna, non funziona – perché Valentino Kore tutte le sere scrive lettere se non attende risposta? –, e anche una fiaba in cui qualcosa non torna, non quadra – i luoghi e le figure sono quelle del racconto fiabesco, ma tempo e spazio sono quelli della realtà quotidiana. Alla fine, non arriva la voce del destinatario che rimette insieme la storia e la organizza in un senso, come nel nobile prototipo foscoliano; invece della rimessa insieme della storia e della garanzia di un suo possibile senso da parte dell'amico, qui c'è, in una seconda parte annessa alla prima con un scarto violento su tutti i fronti, solo il non senso delle voci che si rincorrono, negandosi a vicenda, e affermando solo la morbosità velleitaria e insulsa di chi vorrebbe capire o presume di capire. La seconda parte inanella brani di testo che sembrano ora le civette di un giornale, ora i bisbiglii dei salotti, e nell'insieme un coro anonimo e non popolare, come se fosse la registrazione in presa diretta di mozziconi di conversazione, come se a scriverle fosse un orecchio che camminando registra le voci e le restituisce. Viene in mente la penultima delle novelle del *Re bello* (1921), *La veglia* – una delle nove mai ripubblicate dall'autore – che presenta nel finale «la prima edizione del più pettegolo dei giornali» e che rilegge i fatti accaduti a modo suo e segna il trionfo della ricostruzione a ogni costo, e della falsa ricostruzione⁴. Non c'è un Lorenzo Alderani a garantire un senso e un finale; anzi, il caro Johnny, il cui nome si è letto per trenta pagine consecutive quante sono i trenta giorni del vissuto accatastato per lettera, appare fugacemente nel materiale delle notizie del coro, e come uno che non ne sa niente, che anzi non ha mai ricevuta una lettera. La lettera perde così non solo la sua dizione allocutoria, ma anche la sua funzione comunicativa e di garante di un senso. E all'io solipsistico e diaristico della prima parte, sovraesposto nella scrittura e insieme chiuso nel mistero della propria sorte, segue invece un io vuoto e catarifrangente, che lascia il posto a una cronaca fasulla che risulta essersi fatta da sé, senza aderenze con il soggetto che si è venuto costruendo della prima parte. Mai scollamento tra soggetto e oggetto è stato più totale e infrangibile: se la prima parte crea un soggetto e suscita un mondo attraverso la sua interiorità, la seconda non crea niente, se non lo scompiglio di quella vicenda lineare che si è venuta costruendo attraverso le lettere. Non suscita l'idea neanche di possibili interpretazioni di quella vicenda, ma di possibili realtà, di possibili vicende, tutte abbastanza irrelate con il romanzo epistolare che precede, cui lo agganciano non il senso, ma soltanto i nomi e i luoghi. La forma epistolare-diaristica, luogo del sé per eccellenza, inscena lo scollamento radicale tra io e mondo e la refrattarietà del secondo al primo; io e mondo sono una dicotomia oppositiva che trovano un correlato concreto e antinomico nelle due parti del romanzo. In questo caso, la forma tradizionale del romanzo epistolare – la forma

⁴ Cfr. ALDO PALAZZESCHI, *La veglia*, in *Il Re bello* (1921), ora a cura di Rita Guerricchio, Milano, La Vita Felice 1995, pp. 215 sgg.

che tradizionalmente si addice a un io creatore del mondo e lo serve, offrendogli una modalità di discorso che gli permette di venire alla luce e allo scoperto – nelle mani di Palazzeschi finisce invece con il sancire la separatezza tra io e mondo, appena increspata dall'effetto comico delle voci che s'incalzano e si sovrappongono e si negano a vicenda ansiosamente nelle pagine finali senza dirimere niente, ma solo confondendo le idee e castigando ogni volontà di comprensione.

3. Altrove, la scelta di una narrazione del sé – talvolta riconducibile all'io biografico dell'autore, talvolta no – serve alla creazione del comico palazzeschi in una diversa accezione: la conduce un io che non cosparge prepotentemente la pagina di sé prima di scomparire e diventare un fantasma invano inseguito dagli altri e inafferrabile, come in : *riflessi*, ma un io che sembra un occhio vuoto che capta sommovimenti di linee e colori, armato di una coscienza pre-sociale e talvolta anche pre-linguistica, dunque in disarmo conoscitivo; un io-finestra spalancato su paesaggi naturali e umani percorsi da isterie collettive e da contraddizioni, e per cui ridere non è una vera e propria scelta, ma un partito preso, confinante con l'annullamento di sé e forse addirittura suo esorcismo. Emblematica del riso palazzeschi in questo senso potrebbe essere la novella *Il gobbo*, anch'essa, come la precedente *La veglia*, accolta nel volume *Il Re bello*, ma solo dopo essere apparsa tanti anni prima sulla «Conquista di Roma» (1, 4, 10 febbraio 1912, all'indomani del ventisettesimo compleanno dell'autore e quando già erano andate per il mondo i primi quattro libri di poesie e i primi due romanzi); ricomparirà anche nelle più tarde raccolte *Il palio dei buffi* (1937) e *Tutte le novelle* (1957)⁵, trattenendo dunque la fedeltà dell'autore a questo suo vecchio testo. Il protagonista gobbo, che ha riso sempre e di tutto, di tutte le «persone diritte» («Un gobbo, abbiamo dichiarato e ci teniamo a ripeterlo, si ride delle persone diritte più assai di quanto queste non si ridano di lui: delle persone diritte, intendiamoci bene, giacché un gobbo non ride mai di un altro gobbo, anche questo avrete sentito dire»), suscitando il risentimento degli altri con quella sua risata esplosiva, imprevedibile e sonora, che sembra sgorgare da un luogo altro e trionfare («[il gobbo Mecheri] Girava tutto il giorno per i luoghi meno deserti, ogni due passi si fermava, rimaneva seduto al caffè per ore e ore, rideva e faceva ridere»), cessa di ridere quando qualcun altro, un gobbo finto, un travestito da gobbo, gli si presenta, davanti a lui si toglie la gobba e lo invita a fare altrettanto: gli ricorda che insomma lui, il gobbo vero, non ha alternativa, non ha scelta di essere o non essere gobbo. Questo è sufficiente a cessare di farlo ridere e a fargli scegliere di scomparire, tra i cumuli di immondizia e i vicoli bui in cui si nascondono mendicanti e senz'altro: invisibili nel mondo che si lascia vedere e vuole essere visto, finché qualcuno venuto per fare pulizia e decoro non posa gli occhi per caso su «un mucchio di cenci»:

Mecheri usciva di notte, strisciando lungo i muri come i gatti e le talpe, bagnando di lacrime amare quel suolo che aveva per tanto tempo inondato di giocondità. Teneva gli occhi socchiusi temendo di scorgere nell'ombra la sua gobba mostruosa che ogni giorno cresceva, cresceva sulle sue spalle fino a toccare le vette del firmamento. Poi non uscì più, non fu più visto da nessuno. Si seppe ch'era partito senza saper per dove, senza vederlo partire, senza un perché che gli altri potessero scorgere, ma che soltanto un altro gobbo avrebbe potuto comprendere.

Una mattina prima dell'alba, in una fra le nostre massime città, gli spazzini che nettavano le vie nelle prime avvisaglie del giorno, scorsero un mucchio di cenci nell'angolo del marciapiede presso il muro.

⁵ Cfr. ora ALDO PALAZZESCHI, *Tutte le novelle*, a cura di Luciano De Maria, prefazione di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1995, 2003⁷, pp. 223 sgg.

O ridere, o non essere.

Per ridere, la vuotezza di sé, la vacanza di sé a se stesso e la disponibilità a accogliere e far spazio in sé alle aporie del di fuori in Palazzeschi sembra prerequisito al riso. Il gobbo della novella omonima cessa di ridere quando è occupato dalla sua tragedia. È su questa via che il diffuso e particolarissimo uso che lo scrittore fa della finzione autobiografica permette di accostarsi da un'angolazione specifica al nodo cruciale del suo comico. Paradossalmente, quanto nella scrittura autobiografica l'io è centripeto, è asse portante della narrazione e suo punto di convergenza, al rovescio nelle finzioni autobiografiche palazzeschiane l'io è centrifugo e spalancato sul di fuori invece che su di sé, fino talvolta a scomparire del tutto, a azzerarsi. È spesso solo un testimone oculare dei fatti, ma con sospensione del senso; anzi, racconta gli opposti punti di vista, le versioni divergenti e mai collimanti, come un cronista irrisolto, che segue più contemporaneamente più racconti e sceglie di non essere elemento catalizzatore, di incongruenze e di «punti neri» che rimangono tali, «destinati a non si chiarire», che lo affascinano ma senza assillo di soluzione, a differenza degli altri, della «gente». La novella *Il punto nero*, appunto (*Il palio dei buffi*, 1937)⁶, anch'essa in prima persona secondo una finzione autobiografica, sceglie di narrare non cosa si sa, ma cosa non si sa (al narratore torna in mente la teoria di un «distinto signore», «il commendatore», che «diceva che nella vita d'ogni uomo è un punto nero destinato a rimaner tale», quando muore un uomo abitudinario e irreprensibile che una volta nella vita è tornato «a casa in camicia alle tre e mezzo precise», e porta con sé il segreto di quel «punto nero»).

Ancora prima di arrivare a quella novella, la strada delle finzioni dell'io di Palazzeschi in poesia è lastricata dall'io-telecamera mobile della *Passeggiata*, o dall'io-cronista assalito e invaso dalle storie che racconta, come in *Visita alla contessa Eva Pizzardi Ba o nei Fiori*. Nel *Codice di Perelà* il protagonista e io narrante addirittura assorbe il nome e le informazioni dal mondo di fuori le persone che incontra, non sa e non pre-esiste al mondo («Pena! Rete! Lama! Pena! Rete! Lama! Pe... Re... La...»); «Vorreste dirmi se quello che si vede laggiù, in fondo a questa via, è la città? [...] Quella che si vede laggiù... sarebbe forse la casa del Re?»⁷. È una sorta di anti-Adamo che non dà il nome alle cose, ma lo riceve da esse.

Nell'*Interrogatorio della Contessa Maria* la narrazione in prima persona finge un incontro del protagonista-narratore «letterato» di cui vuole trasmettere memoria; sebbene l'io narrante svolga con le sue domande una funzione maieutica, questo non gli preclude l'esplorazione dell'esterno e il suo assorbimento e restituzione nella scrittura («nutrimento della nostra amicizia fu in gran parte la mia curiosità verso di lei e la mia esplorazione»⁸). La forma adottata è quella dell'intervista («questo che mi piace chiamare *interrogatorio*»), dove l'io che racconta arretra subito, dopo le prime pagine, e si ritrae per lasciare spazio all'io potente dell'amica interrogata. Lo fa al punto tale da rivolgere a lei un invito al libro autobiografico, un libro di memorie ragionate:

– Contessa, perché non racchiudere in poche pagine queste vostre affermazioni sicure, spontanee, le vostre impressioni, la testimonianza del vostro modo di pensare e di agire, di giudicare, di sentire; della vostra limpidissima coscienza muliebre? Nessuna donna, credo, ebbe mai il coraggio di venirci con tutta la sua anima nuda dinanzi, tutte sanno tanto abilmente scuoprire parti del loro corpo e darcele con la più grande naturalezza in giudizio, quanto nascondere quelle della loro anima per non essere giudicate.

⁶ Ivi, pp. 63 sgg.

⁷ ALDO PALAZZESCHI, *Il Codice di Perelà* (1911), in *Tutti i romanzi*, cit., I, p. 137.

⁸ ID., *L'interrogatorio della Contessa Maria* [1926], ivi, II, p. 1080. Le citazioni che seguono, ivi, pp. 1081 sgg.

L'interrogatorio che segue supplisce appunto all'invito declinato dalla Contessa, alla mancata autobiografia della signora, rilasciando le sue memorie ragionate in forma di intervista. L'interrogante depone il proprio io, che vuol dire depone la propria visione, la propria posizione sul mondo, e si fa talmente carta assorbente da assorbire persino le parole della contessa e restituirle, distorcendole con un esito comico, e non per mero mimetismo linguistico, ma proprio per annullamento di sé, anche linguistico, di fronte all'altro da sé. Quando l'io narrante incalza la Contessa per sapere quanti amanti ha avuto e quella allude agli amanti che si sono susseguiti nella sua vita come a polli succulenti la cui fame va scemando con l'età («A venti anni si mangerebbe un pollo a cena, non è vero? o a colazione, a quaranta la metà sì e no, a sessanta basta un quarto, a ottanta un caffè e latte sembra troppo»), l'io narrante fa sua l'immagine e prosegue l'interrogatorio su quella falsariga, suscitando il comico: «Ho capito, ma torniamo al nostro ragionamento. Incominciaste dunque... a mangiare il pollo». Il letterato che interroga riflette le parole della Contessa e, in esse, anche l'immagine di sé come «succiacchiostro» che ne ha la Contessa: con il risultato che la Contessa è come lo specchio che ne rimanda, corrosiva e liberatoria, l'immagine. Nell'*Interrogatorio* la rinuncia all'io, proprio mentre lo si usa per scrivere, si traduce in una uscita da sé; il letterato-io narrante rende l'immagine di sé, del letterato appunto, come visto dall'esterno, da uno sguardo altro e non consanguineo.

Nello stesso decennio si va costruendo, accanto a queste narrazioni in prima persona ma non autobiografiche come *Vita* e *L'interrogatorio*, il libro di memorie delle *Stampe dell'Ottocento, sui generis* per tante ragioni: non solo perché articolato in «stampe», non ricomposto in un *continuum* teleologico; e non solo perché risultò apprezzato da un largo pubblico per l'affresco divertente e divertito e insieme impietoso di un'epoca, quale libro di costume e non quale libro di sé, come lo stesso titolo in fondo proponeva; ma anche perché le *Stampe* si arrestano là dove di solito i racconti autobiografici iniziano e comunque prendono il volo. È un caso atipico di libro di memorie d'infanzia dai due ai sei o sette anni dell'autore, e Palazzeschi lo poté infatti trasferire trent'anni dopo nel *Piacere della memoria* con il titolo *Infanzia*. Il narratore articola il punto di vista di sé bambino, il riflessivo e ben educato Aldino, che la madre può portare ovunque perché inusitatamente calmo per essere un bambino; ma s'intuisce che è un così calmo e silenzioso bambino, non solo perché cresciuto in un inflessibile contesto altoborghese, ma anche e soprattutto perché è un osservatore silenzioso, un esploratore curioso dello spettacolo del mondo di fuori, e che trova materia di gioco in questo. Nella scelta inconsueta dell'autobiografo che narra proprio quella parte remota della vita, da cui gli autobiografi rifuggono perché scarna in memorie e in coscienza se non la si colma con una ricostruzione a posteriori, lo sguardo del sé infantile è prezioso proprio perché si presta a questa dismissione di un sé invasivo, in favore di un io aperto, disposto a lasciarsi invadere dall'esterno, non pressato dalla consapevolezza di sé, non ancora colmo della propria vita. In questo modo, l'io narrato si fa sguardo alieno, estraniato e deflagante, occhio vuoto e spalancato sul mondo che, nella sua disponibilità a percepire l'esterno, ne restituisce e ne incendia, come in uno specchio ustorio, le assurdità mascherate, le aporie celate, gli infingimenti travestiti da abitudini, le ipocrisie camuffate da normalità. È nello scarto tra lo sguardo del protagonista sul mondo e il mondo che si genera, secondo modalità ogni volta diverse, un effetto comico. L'io si configura come un vuoto che è pronto a accogliere in sé l'esterno e a lasciarsi da esso riempire, così da rifletterlo con la distorsione di quello sguardo non colonizzato, dunque mai in modo neutrale. Palazzeschi ha praticato la finzione e la scrittura autobiografica in questo modo suo particolarissimo, anti-*autos*: una sorta di scrittura dell'io senza io. L'io vuoto di Palazzeschi è un io-

specchio che fa posto al di fuori; ma uno specchio infiammato, uno specchio ustorio – e trattandosi dell'autore dell'*Incendiario* la metafora è particolarmente felice –, dove tutto torna incenerito dallo sguardo.