

Contro l'identità: il primo romanzo di Palazzeschi

Mimmo Cangiano

diritti *uguali* per tutti
F. Nietzsche

«Vi mando un piccolo libro, l'aborto di un romanzo che pubblicai un anno fa, può darsi che io ve l'abbia mandato allora, può darsi che io mi sia dimenticato, in ogni modo ci tengo che mi esaminate là dentro, quasi più che nella poesia¹».

La storia del principe Valentino Kore² (protagonista del romanzo *:riflessi* pubblicato da Palazzeschi nel 1908) si configura come un iniziatico cammino al cui termine dovrebbe trovarsi, secondo le speranze del protagonista, l'autocoscienza di sé. Quello che all'apparenza si offre come romanzo di formazione è tale (almeno nella prima parte) solo se siamo in grado di legare dialetticamente, e infine di unificare, l'idea di formazione con quella di «ritorno». Il cammino di Valentino verso sé è infatti un cammino a ritroso, i suoi passi devono seguire le orme lasciate da qualcun altro: per essere realmente formativo il suo percorso deve essere inverso e speculare, dal *riflesso* a ciò che, avendo prodotto il riflesso, può riempirlo di senso in quanto ne è causa e spiegazione. Possiamo dunque dire che il riflesso mirante alla sua Origine è un simulacro impegnato nel tentativo di smettere di essere tale. Viene in mente il «mito della caverna», ed è una suggestione importante perché è forse possibile sostenere che l'opzione alla quale Valentino si vota è un'opzione di tipo platonico: un ritorno dalla copia all'originale, un pellegrinaggio dal *riflesso* all'autentico. Tutto il suo viaggio si configura infatti come risalita imitativa all'universo materno. La possibilità di una fusione con la madre morta (desiderio edipico di potenza ma soprattutto, come proposto da Tamburri³, desiderio androgino di completezza, di unità) si fa così banco di prova sul quale il protagonista mette in gioco la sua stessa possibilità di stare al mondo, cioè di dire «io».

¹ Aldo Palazzeschi, *Lettera a F. T. Marinetti del maggio 1909, Carteggio Marinetti – Palazzeschi*, Milano, Mondadori, 1978, p. 5.

² Questi, brevemente, i fatti: tornato dopo quindici anni di vita «sperelliana» a Villa Bemualda, il luogo teatro del suicidio, durante una festa, della giovane madre del protagonista, Valentino vi trascorre trenta giorni alla fine dei quali, decisi a riattivare la temporalità del luogo, deciso cioè a riprendere la festa dal punto in cui era stata interrotta, svanisce nel nulla. I trenta giorni che passa inquieto nella Villa e negli immediati dintorni sono noti al lettore in virtù delle quotidiane lettere che Valentino spedisce al suo ex amante, il giovanissimo inglese John Mare. Sono giorni inquieti resi nel solco della tradizione, tematica e stilistica, del decadentismo e del tardo simbolismo (sono stati fatti a ragione i nomi di Wilde, Rodenbach, Maeterlink, Gide e, ovviamente, D'Annunzio). Terminata la parte epistolare dell'opera il lettore viene catapultato nel pieno di una ridda di voci congetturanti, a vuoto, sul destino del principe.

³ Cfr. Anthony J. Tamburri, *:riflessi. Dall'edipico all'androgino: un desiderio per la completezza*, in *Una semiotica della ri-lettura*, Firenze, Franco Cesati, 2003, pp. 47-55.

Una fruttuosa tradizione della critica palazzeschiana, risalente a Edoardo Sanguineti (ma con significativi prodromi in Borgese e Gargiulo), ha letto nella disarmonia fra le due parti del romanzo il momento del passaggio da una prima a una seconda fase della poetica palazzeschiana:

Un bel giorno [...] scopre che quelle poesie [...] diventano tollerabili, semplicemente, se non vogliono riuscire involontariamente grottesche, in una lettura intenzionalmente, esplicitamente grottesca [...] accettando l'inevitabile caduta nel buffonesco o nell'ironico come se fosse direttamente voluta e calcolata.⁴

E dunque la scoperta che «a un certo punto della storia, il sublime non è più tollerabile in alcun modo, se non nella sua dimensione rovesciata»⁵.

Si tratta di pagine estremamente note per chiunque si sia occupato di Palazzeschi, pagine fondamentali che mantengono intatta, a tanti anni di distanza, gran parte della propria forza. Questa teoria ben si adatta del resto a quanto Palazzeschi, riferendosi proprio a *:riflessi*, scrive di sé nella *Premessa* al compendio delle *Opere giovanili*:

ho voluto che fosse compreso in questa raccolta perché, con una forma che risente in certo modo il gusto di quel tempo e che non doveva essere poi l'espressione giusta della mia personalità, rispecchia fedelmente una giovinezza turbata e quasi disperata. E tale fu la mia fino al giorno che tale disperazione e turbamento come per un miracolo, come per virtù di un incantesimo del quale non saprei io stesso spiegare il mistero (approfondita conoscenza della vita, degli altri e di me stesso?) si risolsero in allegria. E pur rimanendo un solitario fedele e geloso della mia solitudine, fui da quel giorno molto allegro. Poche persone in questo mondo risero quanto io ho riso, e tale ho saputo conservarmi fino alla vecchiezza.⁶

Sempre in area neo-avanguardista Renato Barilli ha poi notato come non si possa parlare semplicemente di romanzo *liberty*, ma di un'opera a metà strada fra il *liberty* e l'espressionismo:

un'asprezza e un risentimento di specie espressionista, cioè autenticamente novecentesca, perché il *liberty* implica la soddisfazione di sentirsi altri man mano che, lasciati i lidi della normalità, si raggiungono i valori superiori della musica, del mistero, dell'arcano, ecc. Mentre Valentino [...] è costitutivamente un irrequieto⁷.

L'attrazione morbosa e necrofila «alla Poe» per il corpo invisibile della madre ha un fertile decorso completamente contrario al gusto *liberty* (che sarebbe di chiuso vagheggiamento di questa «impossibile»

⁴ Edoardo Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo* (1961), Milano, Mursia, 1990, p. 84.

⁵ Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit., p. 85.

⁶ Aldo Palazzeschi, *Premessa*, in *Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958, pp. 2-3.

⁷ Renato Barilli, *Gli inizi del narratore*, in «Il verri», 1974, n. 5-6, p. 5.

evasione verticale o congiunzione con il sopramondo), bensì di orizzontale e immanente sparpagliamento su tutti gli oggetti circostanti.⁸

Jole Soldateschi ha su questa scia individuato l'ulteriore incrinatura della «patina superomistica»⁹ connessa all'eroe dannunziano, e Gino Tellini ha parlato del passaggio a «un antieroe nuovo proiettato verso la modernità novecentesca»¹⁰.

Sono indicazioni fondamentali ed era importante ribadirle prima di entrare nel vivo della nostra lettura di *:riflessi*. Il passaggio «dal sublime al buffonesco», così come narrato da Sanguineti, esemplifica, a nostro parere, non (o almeno non solo) il tragitto dall'intollerabilità di una letteratura «alta» al suo necessario rovesciamento caricaturale, bensì il tragitto dalla possibilità di un'arte in grado di «dominare la proliferazione del molteplice in una laconica unità di significato»¹¹ a un'arte, dunque a un artista, dunque (dobbiamo dirlo?) a un soggetto, pronto già a dimostrare come il punto fermo posto alla fine della propria opera sia soltanto una convenzione, pronto dunque ad accettare come ormai decaduto il proprio compito di supremo legislatore.

Cercheremo ora di chiarire perché la seconda parte di *:riflessi* non è un ironico rovesciamento della prima ma, nella dialettica fra vita e *forma* che Palazzeschi sta approntando (dove la *forma* sta, proprio come il soggetto, per assumere il ruolo di umoristica convenzione), la sua inevitabile conclusione.

Considerare se stesso quale elemento di secondo grado (riflesso di un archetipo) è infatti una strategia difensiva: il soggetto novecentesco (il soggetto nietzschiano), scoperto se stesso come una *funzione* e non come un'essenza, ha perso la capacità di uniformare in una sintesi superiore il particolarismo dei dati che gli provengono dal mondo. Ma il punto è che questi dati gli appaiono disgregati perché è esso stesso ad avvertirsi come frantumato: il mondo non può più essere reso in una totalità perché è proprio l'elemento che avrebbe dovuto mettere in atto questa operazione a scoprirsi scisso. La vicenda del principe Kore è giocata sul crinale di questa crisi di un soggetto che si avverte in pericolosa dissolvenza, ma si dimostra per ora ancora incapace di rinunciare ai luminosi paradisi di una *totalität* ottocentesca. L'opzione legata alla metafisica platonico-cristiana funziona in lui come schermo oltre il quale appare l'eventualità (per ora terribile) di scoprirsi quale mera apparenza *formata* di volta in volta, di attimo in attimo, dal flusso esterno delle interpretazioni *in progress*. Le varie tappe del cammino di Valentino sono dunque i momenti di un progressivo ancoraggio a un'Origine che, nella conclusiva fusione fra duplicato e modello (Valentino e la

⁸ Barilli, *Gli inizi del narratore*, cit., p. 8.

⁹ Jole Soldateschi, *Da «:riflessi» ad «Allegoria di novembre»*, in *Il laboratorio della prosa. Pratesi – Palazzeschi – Cicognani*, Firenze, Vallecchi, 1986, p. 73.

¹⁰ Gino Tellini, *Introduzione a A. Palazzeschi, Tutti i romanzi*, vol. I, a cura di G. Tellini, Milano, Mondadori, 2004, p. LXXXVIII.

¹¹ Claudio Magris, *L'anello di Clarisse* (1984), Torino, Einaudi, 1999, p. 4.

madre), dovrebbe, nelle sue speranze, garantire la catarsi e la conseguente formazione di un'identità definitiva.

La prima parte di *:riflessi* è davvero, come rilevato dalla critica, un'opera in stretta continuità con i due libri di poesie che la precedono, perché partecipa dello stesso tentativo di acquisizione di una valenza mitica di verità (di identità) che coincida col grado zero della morte: solo nella morte infatti può sperare di attuarsi l'assurdo proposito del principe Kore, solo morendo Valentino avrà ricompiuto il percorso materno e solo morendo avrà sottratto al fluire del tempo la propria esistenza e potrà finalmente fregiarsi di un'Identità stabile.

Le movenze psicanalitiche del romanzo rivestono di se stesse un problema epistemologico, perché è la crisi di un soggetto scopertosi privo di fondamento, dunque privo di punti di riferimento, a scatenare la nevrosi identitaria del protagonista. È questa assenza di un fondamento conoscitivo (di sé e di conseguenza del mondo) a spingere Valentino nella regressione verso una «fantasmatica essenza perduta [...] nella quale realizzare la propria identificazione»¹². Per Valentino la conoscenza di sé equivale alla fusione con l'identità materna (fino alla morte): si tratta di risalire da una copia che, in quanto immersa nella contingenza, è esposta ai pericoli della contaminazione¹³ a un originale situato nel regno assoluto e inviolabile del fuori-tempo. È allora l'irruzione del contingente il problema che Palazzeschi sta affrontando: la costruzione di un'identità ha infatti come perno centrale la riduzione della molteplicità, poiché, essendo l'identità un'operazione di selezione e scelta di determinate caratteristiche fra tutte quelle possibili, è suo interesse l'eliminazione di tutte le possibilità alternative; per garantirsi «forte» l'identità deve sopprimere ogni possibile alterità e serrarsi in un'unità che basti a se stessa. Il ritorno «androgino» alla madre morta diventa per Valentino la possibilità di una *vera* Identità e questa è l'unica garanzia connessa alla possibile formazione di una Verità.

Nell'ultima delle trenta lettere un Valentino finalmente sereno annuncia che quella festa di quindici anni prima, la festa interrotta dal suicidio della madre, sta per ricominciare: qui termina la prima parte del romanzo.

Ci ritroviamo da questo punto catapultati in una girandola di voci a carattere giornalistico che, partite dalla perentoria notizia del suicidio del principe, si aggrovigliano poi in un susseguirsi di dati, ipotesi e congetture su quanto accaduto. Si tratta, di un passaggio «dal singolare al plurale»: se nella prima parte del romanzo l'unicità del punto di vista di Valentino gli consente una deriva essenzialistica nella costruzione della propria identità, il movimento verso la molteplicità delle voci

¹² Antonio Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Napoli, Liguori, 1987, p. 41.

¹³ Cfr. Gerard Genette, *Il complesso di Narciso*, in *Figure I* (1966), Torino, Einaudi, 1969, p. 21:

«Prigioniero della propria immagine, Narciso si irrigidisce in una immobilità inquieta, poiché sa di essere alla mercè del più piccolo *spostamento* che, sopprimendo il suo riflesso di cui non è più che una pallida dipendenza, *distruggerebbe* anche se stesso».

esterne ci mostra ora quella stessa identità come costruzione *in fieri* soggetta al divenire. L'assenza del soggetto che dice «io» permette il sorgere umoristico di ipotesi contrastanti, l'affiancarsi di nuovi punti di vista a quello del protagonista indebolisce fatalmente quest'ultimo, nel brulicare caotico delle affermazioni ogni visione particolaristica acquisisce pari diritti, ogni voce, questo il punto, *forma* un'identità per Valentino.

La nuova condizione di assenza del soggetto, lungi dal provocare un afasico silenzio, comporta l'irruzione della *varietà*. Ma il tema della costruzione dell'identità del protagonista non perde nulla della propria valenza: Valentino infatti resta *apparenza*, riflesso, ma l'originale da cui questo riflesso scaturisce non può più identificarsi in relazione a ciò che Valentino stesso aveva aprioristicamente presupposto come *essere* (l'identità materna), ma può solo relazionarsi specularmente e di volta in volta a una serie di *originali* (le voci della gente). Queste però, essendo plurime e fra loro contrastanti, si svelano subito come assenza di *essere*, in quanto produzione interpretativa subordinata al divenire. Nello spazio della lacuna, dell'assenza di conoscenza, il soggetto affronta la propria sparizione e scopre come essa sia anche una moltiplicazione, ma la pluralità delle voci, tutte protese nel tentativo di rinchiudere l'identità del principe Kore in una singola caratteristica, investono ironicamente (e umoristicamente) tutto il meccanismo della costruzione identitaria attuato nella prima parte del romanzo. Se infatti ogni procedimento di costruzione (ma possiamo dire anche di finzione) dell'identità comporta l'esclusione di tutta una serie di possibilità *altre* rispetto al modello prescelto, queste voci facendo leva, nella loro telegraficità, su di un singolo aspetto, scherniscono *a posteriori* l'intero progetto originario di Valentino. È insomma il loro evidente palesarsi come mere ipotesi soggette al tempo a rivelarci la natura, anch'essa a questo punto totalmente arbitraria, della *quête* raccontata nella parte epistolare dell'opera. Il tema socratico-platonico del «conosci te stesso» non cessa di essere attivo, solo viene sarcasticamente rovesciato: la conoscenza di sé va a coincidere con la consapevolezza di non esistere, cioè (per non dare adito a derive ingenuamente scettiche) con la cognizione, naturalmente anti-essenzialistica, di essere «un aggregato di aggregati, un flusso di eventi, una corrente di relazioni causali»¹⁴ vincolate alla temporalità.

Valentino Kore ritrova davvero la sua identità, perché l'unico possibile *sé*, liberato dal *pathos* dell'autenticità, è quello franto e polverizzato che emerge dalla seconda parte del romanzo: l'identità non era rintracciabile nell'ideale platonico, necessariamente nevrotico, del rapporto con la madre morta, ma nella situazione pluriprospectica proveniente dalla rete di relazioni che scaturiscono nel momento in cui una cosa, un soggetto, si espone ai giudizi del mondo. Decaduta la

¹⁴ Serge C. Kolm, *La teoria buddista della negazione dell'io*, nell'opera collettiva *L'io multiplo* (1985), a cura di Jon Elster, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 277.

valenza legislatrice, e unificatrice, dell'io può finalmente giungere il regno della contraddizione: «l'io, io! Il più lurido di tutti i pronomi!»¹⁵, avrebbe detto Gadda.

Di due diversi moniti filosofici (entrambi sconosciuti a Palazzeschi) la seconda parte di *:riflessi* costituisce paradossalmente una chiosa pregnante: l'avvertenza nietzschiana secondo cui non ci sono più fatti ma solo interpretazioni e l'auspicio di Deleuze a sostituire il predicato «è» con la congiunzione «e». Benché infatti le singole voci che si aggirano intorno all'evento della scomparsa del principe siano tutte (o quasi) perentorie nella loro affermatività, il loro paratattico accostamento ne provoca un reciproco indebolimento che ne svela la natura meramente ipotetica. Il vaticinante lancio dei dadi mediante il quale Valentino aveva cercato, nella prima parte del romanzo, lumi sul proprio futuro, trova adesso un'ironica risposta: la sparizione di colui che dice «io» dà luogo a una relativizzazione continua che si nega a qualsiasi sintesi conclusiva.

Mediante la figura dell'antitesi Palazzeschi inaugura la sua personale (e paradossale) via alla *leggerezza*: «nulla è costante salvo l'instabilità stessa»¹⁶. Ogni frammento riportato si vuole infatti compiuto in se stesso, ed è in questo senso che ognuno di essi diviene parodia del tentativo essenzialistico e onnicomprensivo compiuto dal protagonista nella prima parte dell'opera, ogni frammento, nella sua oracularità, vorrebbe darsi come irrelato sistema filosofico contenente, in piena evidenza, la sua piccola, ma compiuta e autoritaria, verità. Ora però quando queste voci cominciano a essere soggette sia al divenire, che modifica i dati di base e cambia dunque le congetture, sia al reciproco essere discordanti, ecco che il lettore, impossibilitato dall'assenza di ulteriori informazioni, a parteggiare decisamente per l'una o per l'altra, avverte quelle stesse voci per ciò che realmente sono: interpretazioni o, detto in altro modo, costruzioni ideologiche fondate ognuna sul proprio retroterra culturale (o stereotipo di questo), e ciò è infatti chiaramente (e comicamente) evidenziato dagli ultimi tre frammenti riportati:

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

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

È certo infine che un elegantissimo foglio Giapponese à potuto dire qualche cosa in proposito, con parole un pochino astruse ma molto notevoli.¹⁷

¹⁵ Carlo E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963, p. 123.

¹⁶ Genette, *Il complesso di Narciso*, in *Figure I*, cit., p. 24.

¹⁷ Aldo Palazzeschi, *:riflessi* (1908), in *Tutti i romanzi*, vol. I, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2004, p. 130.

Le singole voci mostrano dunque l'inevitabilità di una «stilizzazione interpretativa implicita in ogni comprensione della realtà»¹⁸, la *forma* di cui esse vogliono rivestire il reale non riesce però a produrre l'inganno dell'*essere*, e si svela in quanto forma dal momento che ognuna di esse è immessa in un flusso dove tutte, se pur discordanti, hanno pari dignità. L'equiparazione valoriale delle forme porta alla ribalta il principio della contraddizione, il principio antitetico (e non sintetico) connesso alla dialettica. Modulandosi, nel regno del dialogo, su una contrapposizione continua l'idea di verità perde il carattere platonico di *evidenza* e si fa verità itinerante, il mito del *movimento*¹⁹ prende il posto del mito dell'immobilità: si tratta di una strategia connessa alla retorica.²⁰ Radice di questa è infatti la consapevolezza che la realtà non sia esprimibile se non mediante una sua *selezione*: un concetto siffatto già esclude la possibilità di approdare alla verità all'interno del territorio del linguaggio, di conseguenza qualsiasi approccio conoscitivo a un fatto (in questo caso la scomparsa del principe Kore) non può che darsi come soluzione prospettica, orientamento di parte, valido ma necessariamente parziale e dunque passibile di essere affiancato da un altro orientamento (ugualmente valido e ugualmente di parte) che dello stesso fatto dia un'interpretazione diametralmente opposta:

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

Si parla anche di incendio alla Villa di Bemualda. Il Principe sarebbe forse rimasto vittima di un incendio?

Giungono ancora notizie molto inesatte; taluno parla di suicidio per asfissia.

Il suicidio del Principe Valentino Kore sarebbe totalmente smentito!²¹

La *coincidentia oppositorum* che viene a innestarsi sulla forza motrice della contraddizione sottrae al lettore qualsiasi possibilità di approdare a un giudizio sicuro: si comincia a sospettare, data l'inesistenza della salma, che tutta la vicenda sia stata costruita dall'alienazione mentale di una delle due custodi della villa, si pensa ad una piccola burla messa in atto dallo stesso Valentino, il 9 dicembre si dice in modo fin troppo esplicito: «Si parla ancora molto del fatto, tutti vogliono vera la

¹⁸ Paolo Valesio, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 397.

¹⁹ Cfr. Aldo Palazzeschi, in Giorgio Livi, *Palazzeschi. La mia ricetta della felicità*, in «Epoca», XIV, 1963, 651, pp. 77-81:

«La vita [...] è movimento, cambiamento. E il cambiamento mi piace. [...] Mi rendo conto che tutte le cose cambiano, che i colori della vita mutano. E questo è bello [...]. Oggi [...] c'è trasformazione, movimento. E questo, nonostante che io sia un povero vecchio, mi piace, oi come mi piace».

²⁰ Cfr. Ezio Raimondi, *La retorica d'oggi*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 22:

«la retorica è il luogo del molteplice, della pluralità, delle differenze a confronto e in dialogo, il luogo della molteplicità interrogativa, in cui pongono problemi piuttosto che dare soluzioni».

²¹ Palazzeschi, *riflessi*, in *Tutti i romanzi*, vol. I, cit., p. 114.

propria versione, la verità per adesso si nasconde»²². Tutto è valido, ma niente è valido in modo assoluto. Le voci della gente, nel loro caricaturale tentativo di approdare alla versione unica, si caratterizzano in quanto voci di *buffi* (vale a dire, per Palazzeschi, *voci* di persone incapaci di andare al di là di una lettura univoca e totalizzante della realtà), nel loro essere ingenuamente garanti di un senso esclusivo sottolineano la latitanza di questo senso, e nel loro essere poste su un palcoscenico del tutto privo di una qualsiasi possibilità di ordine gerarchico si rivelano tutte in quanto *riflesso*: l'invocata ricerca di un'essenza nel rapporto platonico-speculare fra la copia e l'originale si rovescia ora in un «multiprospettivismo centrifugo»²³ dove gli unici riflessi possibili sono quelli fra copie. Nel rifiuto dell'illusione dell'essenza la crisi palazzeschiana giunge così ad una umoristica risoluzione: la decadenza del significato ha perso i sintomi della catastrofe, il passaggio dal singolare al plurale, dall'«è» all'«e», decreta la sfiducia nella possibilità di una ricerca (sempre nevrotica) della verità oggettiva: a essa si sostituisce ora la «volontà di aderire al ritmo contingente della vita»²⁴.

Quel giallo filosofico che è la seconda parte di *:riflessi* «riflette» sulla prima parte e così facendo la distanza, ne svela cioè la natura di simulacro dichiarandosi essa stessa, ma senza più alcun rammarico (in quanto aliena dal bisogno di verità), apparenza. La crisi gnoseologica viene risolta ipostatizzandone gli stessi presupposti. La diffidenza nei confronti del soggetto della moderna metafisica permette la comparsa di un uditorio attivo²⁵ che formula, nel tempo, una serie di verità sulla base dei rispettivi paradigmi e delle rispettive precomprensioni²⁶. L'accostamento di tutto un universo di «possibili» che Palazzeschi offre al lettore modifica radicalmente il precedente approccio ontologico, minando, ermeneuticamente, qualsiasi tentazione (o deriva) assolutistica.

La nuova verità ermeneutica sarà dunque una verità fondamentale retorica²⁷, e «non la verità di un'essenza, bensì la finzione di una maschera»²⁸, poiché, rivelato il carattere posticcio di una costruzione identitaria che si voglia essenzialistica, l'indossare, di volta in volta, maschere *identitarie*, servirà a porre in risalto l'operazione irrinunciabile, ma artefatta, di dire «io». La pluralità connessa alla proliferazione delle maschere rende evidente la contingenza e l'arbitrarietà correlate al tentativo ingenuamente identitario. L'operazione di secondo grado (la maschera) svela insomma l'inganno concatenato all'operazione di primo grado (l'identità): il passaggio dal singolare

²² Palazzeschi, *:riflessi*, in *Tutti i romanzi*, vol. I, cit., p. 128.

²³ Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, cit., p. 66.

²⁴ Tellini, *Introduzione* a A. Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, vol. I, cit., p. LXXXV.

²⁵ La decadenza di un concetto universalistico della verità è, secondo Perelman, inevitabilmente connessa all'ingresso sulla scena di un pubblico.

²⁶ In questo modo ogni sentenza contiene implicitamente un'ironia su tutto ciò che è sentenzioso.

²⁷ Cfr. Gianni Vattimo, *La fine della modernità* (1985), Milano, Garzanti, 1999, p. 143:

«La verità ermeneutica, cioè l'esperienza di verità a cui l'ermeneutica si richiama e che essa vede esemplificata nell'esperienza dell'arte – è essenzialmente retorica».

²⁸ Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, cit., p. 64.

al plurale, dall'Uno al molteplice, rende manifesto che l'approdo all'Uno (pur inevitabile nell'esistenza umana) è solamente il frutto di una selezione, di una *semplificazione*, dell'esclusione di ogni possibile alterità. Svelato questo procedimento quello che si credeva approdo ad un *essere* si svela in quanto approdo ad una *forma* (tentativo coatto di immobilizzazione dell'esistenza), e come tale certamente passibile, nell'apologia della vita come *varietà* e contraddizione che Palazzeschi sta approntando, «di un'omerica risata»²⁹.

La modernità novecentesca si inaugura sulle rovine del *significato*: il soggetto, privato di un'identità stabile, si riconosce incapace a porsi in una prospettiva superiore da cui «abbracciare, selezionare e unificare il molteplice»³⁰, vive nietzschianamente il proprio crepuscolo e, strappato alle gabbie dei *modelli*, intravede (e non raggiunge) il proprio riscatto, la propria liberazione.

²⁹ Friedrich Nietzsche, *Umano, troppo umano* (1878), vol. I, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 2002, p. 27.

³⁰ Magris, *L'anello di Clarisse* (1984), Torino, Einaudi, 1999, p. 6.