

Palazzeschi drammaturgo e precursore del teatro sintetico

Fernando Maramai

Chiamare “drammaturgo” Palazzeschi potrebbe sembrare pretestuoso. In effetti, a fronte di una feconda produzione poetica, novellistica e romanzesca, ci resta dello scrittore un solo lavoro concepito propriamente per la scena: la riduzione teatrale del romanzo *Roma* compiuta in collaborazione con Alberto Perrini, andata in scena nel '54 e della quale lo stesso Palazzeschi tendeva a minimizzare l'importanza. D'altronde si potrebbe dire che l'opera di Palazzeschi è fitta di lavori impregnati di una forte “vocazione scenica”, tanto che a partire dal secondo dopoguerra le sue poesie e alcuni suoi romanzi e racconti sono stati alla base di spettacoli e riduzioni cinematografiche e televisive¹. Ma non è questo, come vedremo, il motivo per cui ho scelto di assegnare a Palazzeschi la qualifica di “drammaturgo”.

1. Ricordo brevemente che nel 1948 al Teatro Arlecchino di Milano Gino Negri mette in scena musicandole le liriche *Visita alla contessa Eva Pizzardini Ba e E lasciatemi divertire!*, facendo recitare i lazzi della seconda lirica da Marcello Moretti. Nel 1954 l'adattamento di *Roma* va in scena con la Compagnia di Prosa del Nuovo Teatro diretta da Gianfranco De Bosio e Diego Fabbri, regia di Guglielmo Morandi. Nel '68 il Teatro Club in collaborazione con il Teatro di Roma presenta al Teatro Valle la *Bottega della fantasia*, serata dedicata allo scrittore, regia di Edmo Fenoglio. Del '71 è l'adattamento realizzato dal collettivo del Gruppo della Rocca de *Il Codice di Perelà*, regia e riduzione di Roberto Guicciardini. Del '93 è l'*Interrogatorio della Contessa Maria*, regia di Egisto Marcucci, con musiche di Paolo Terni e Valeria Moriconi tra gli interpreti. Nel '98, su adattamento di Fabio Storelli, viene rappresentato il romanzo *Sorelle Materassi*, regia di Patrick Rossi Gastaldi. Nel 2000 è la volta dello spettacolo *Aldino mi cali un filino?*, florilegio da novelle e poesie, regia e interpretazione di Paolo Poli. Nel 2003 va in scena all'Opéra Bastille di Parigi *Il Codice di Perelà*, adattamento su libretto e musica di Pascal Dusapin. Del 2004 è lo spettacolo dal racconto *Il Re bello*, su libretto di Siro Ferrone con la musica di Roberto De Simone. Per quanto riguarda le riduzioni su piccolo e grande schermo si vedano il film *Sorelle Materassi* del 1942, regia di Ferdinando Maria Poggioli, e le edizioni televisive delle *Sorelle Materassi*, regia di Mario Ferrero, anno 1972, e di *Roma*, regia di Enrico Colosimo, 1974. Rai Radio 3 ha inoltre presentato nelle stagioni del 2007 e del 2009 le divertenti letture di Paolo Poli de *Il Codice di Perelà* e delle *Sorelle Materassi*.

Questo studio si concentra su un periodo ben definito della vita e dell'opera dello scrittore, che abbraccia gli anni dal 1909 al 1914, quando Palazzeschi porta per primo all'interno del futurismo un umorismo e delle forme dialogiche di tipo sintetico che verranno fissate sul piano drammaturgico da Marinetti, Corra e Settemelli solo nel 1915 con il lancio del manifesto *Il teatro futurista sintetico* e la pubblicazione del primo volume di sintesi teatrali.

1. La costruzione dialogica della poesia e della prosa palazzeschiana

Se analizziamo a livello formale testi come *L'Incendiario* e *La fiera dei morti* è difficile relegare tali opere al solo genere poetico senza notare l'intenzionalità della costruzione drammaturgica che ne è alla base, tanto che si può parlare di veri e propri pezzi di teatro. Nel caso della prima lirica, *L'Incendiario*, ogni enunciato semantico avviene attraverso una pluralità di voci che sono come personaggi. Secondo il metodo della didascalia teatrale Palazzeschi all'inizio descrive brevemente una ambientazione:

materiali

80

In mezzo alla piazza centrale
del paese,
è stata posta la gabbia di ferro
con l'incendiario.
Vi rimarrà tre giorni
perché tutti lo possano vedere.
Tutti si aggirano torno torno
all'enorme gabbione,
durante tutto il giorno,
centinaia di persone².

Poi lascia che siano le parole dei presenti a far comprendere lo stato dell'uomo ingabbiato al centro della piazza:

- Guarda un pochino dove l'anno messo!
- Sembra un pappagallo carbonaio.
- Dove lo dovevano mettere?
- In prigione addirittura.
- Gli sta bene di far questa bella figura!³

2. In *L'Incendiario*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1910, p. 69. Per ogni poesia ho scelto di citare sempre dalle prime edizioni. In seguito Palazzeschi apporterà alcune modifiche alle sue liriche, secondo un procedimento di continua revisione riscontrabile anche nei romanzi e racconti. Per un raffronto cfr. A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei, Mondadori, Milano 2002.

3. *Ibid.*

È un susseguirsi di voci, con un lessico aggressivo e un recitativo che ricorre a lampi di battute ed esclamazioni, finché non giunge il poeta a farsi largo tra la folla e solidarizzare con il prigioniero sino a deciderne la liberazione, mandando in fuga i piccoli uomini che lo torturavano con insulti e sputacchi.

Ne *La fiera dei morti* va in scena un vero e proprio spettacolo dei defunti, un grottesco che anticipa il tema delle feste nei cimiteri che ritroveremo ne *Il Contro-dolore*. Il poeta banditore si mostra come su un palcoscenico ai lettori e porge il suo invito ad entrare nei luoghi dello sconforto più disperato e partecipare alla festa di Ognissanti:

Avete dei pensieri veri?
Veniteli a svagare
dentro ai cimiteri.

Potete entrare, avanti,
fatevi tutti avanti,
sono spalancate le porte,
anche per chi non à persone morte!
Tutti possono andare,
girare a proprio piacimento;
anche un poeta ci si può benissimo intruffolare
per suo divertimento⁴.

Qui al camposanto, come in un parco di divertimenti, le persone fanno festa al suono bandistico di trombe, tamburi e piatti, qualche militare accompagna la sua ragazza, ci sono dolci e caldarroste per tutti e i salumai esibiscono zamponi, cotechini e mortadelle. Fanno bella figura sui banchi anche le salsicce, attaccate in intrecci che sembrano «l'ammasso degli intestini malati di tutti i morti». I vivi organizzano un'asta di teschi e, un'offerta dopo l'altra, scatta un dialogo sul valore dei crani:

- Comprami quel teschio.
- Stai zitta! – Le dice il giovinotto.
- Comprami quel teschio.
- Stai zitta grulla,
verso sera li daran via per nulla.
- Dieci!
- Undici!
- Dodici!
- Si delibera signori!⁵

In un'altra lirica dal titolo *La passeggiata* vanno in scena una serie di immagini

4. Ivi, p. 92.

5. Ivi, p. 100.

di stampo quasi cinematografico, anticipate da un fulmineo botta e risposta di due voci che invitano al cammino:

- Andiamo?
- Andiamo pure⁶.

E che al termine di un girovagare nelle vie, tra botteghe, bar e teatri, concludono altrettanto laconicamente:

- Torniamo indietro?
- Torniamo pure⁷.

Interamente dialogate sono le liriche *La visita di Mr. Chaff* e *Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba*, con tanto di *climax* fatto di una impennata di offese tra il poeta e la nobile donna; mentre altre rapide battute e scambi dialogici compaiono all'interno de *Il Principe e la Principessa Zuff*, *La morte di Cobò*, *La regola del sole*, *Quando cambiai castello*, *Le mie passeggiate*, *La mano*, *I fiori* e *Una casina di cristallo*⁸.

Costruito per singole scene teatrali è l'“anti-romanzo” *Il Codice di Perelà*⁹, che procede secondo una moltitudine di voci che si esprimono in dialoghi o in monologhi, senza che ci sia un narratore demiurgo e con il diegetico che si incastona nel mimetico. All'interno di ogni singola scena le descrizioni dei luoghi e gli accadimenti sono direttamente parlati, in modo che ogni informazione per il lettore deriva dal dialogo. Mentre è nella successione delle scene che si realizza l'intreccio e si sviluppa l'azione. Un procedimento simile è usato come vedremo nelle novelle *La bomba* e *Tre diversi amici e tre liquidi diversi*, e nei lazzi brevissimi *L'uomo e il serpente*, *L'uomo e lo specchio* e *Una famiglia*.

Si può dunque parlare di Palazzeschi come precursore-inventore della drammaturgia futurista? O è pura congettura voler rintracciare nelle sue prose e nelle sue liriche un esplicito disegno drammaturgico? La questione potrebbe sembrare aperta, se non fosse che ci sono delle prove che Palazzeschi è effettivamente il primo a porsi il problema della creazione di una drammaturgia futurista.

2. I Drammi futuristi

A farci capire qualcosa di più sono le lettere rimaste della corrispondenza tra Palazzeschi e Marinetti, che Paolo Prestigiacomo ha recuperato dallo scrittore e dalle figlie di Marinetti, ricostruendo un carteggio lacunoso ma illuminante dei rapporti tra i

6. In *L'Incendiario 1905-1909*, Edizioni futuriste di “Poesia”, Milano 1913, p. 194.

7. Ivi, p. 198.

8. Tutte presenti nell'edizione del 1910 de *L'Incendiario*, eccetto le ultime due, inserite nell'edizione del '13.

9. Concepito da Palazzeschi almeno sin dal 1908 (dato che già nel risvolto di copertina del romanzo *riflessi* se ne annuncia l'imminente uscita) e pubblicato nel 1911 per le Edizioni futuriste di “Poesia”.

due poeti-scrittori¹⁰. La corrispondenza tra i due inizia nel maggio del 1909, quando Marinetti riceve in omaggio da Firenze *Poemi*, restandone colpito per l'originalità. Poco dopo Palazzeschi aderisce al futurismo e in novembre si reca a Milano per conoscere il capo del movimento. Analizzando la loro corrispondenza emerge da un lato un Marinetti sicuro, intraprendente e deciso che, come un padre o un fratello maggiore, sprona il giovane Palazzeschi, lo invita a scrivere, a partecipare alle serate futuriste e a superare la sua timidezza. Dall'altro c'è un giovane poeta che quando conosce Marinetti ha già pubblicato tre raccolte di poesie e un romanzo, ma che ancora stenta a superare la propria insicurezza: il padre voleva fare di lui un commerciante, poi Palazzeschi, attraverso la frequentazione della scuola di teatro "Tommaso Salvini" diretta da Luigi Rasi, è approdato alla poesia, pubblicando a proprie spese i primi libri; dopo essere entrato nel movimento futurista partecipa alle serate, ma si dimostra un pessimo declamatore e viene spesso interrotto dal pubblico. Marinetti, che crede moltissimo in lui, lo incoraggia, lo cita nelle conferenze e si sgola a recitare le sue poesie, facendo de *L'Orologio* e de *La fontana malata* veri e propri cavalli di battaglia, e continuerà a declamare le sue liriche per alcune settimane anche dopo l'uscita di Palazzeschi dal futurismo¹¹.

La prima lettera in cui Palazzeschi accenna alla possibilità di scrivere per il teatro risale al luglio 1910: *L'Incendiario* è stato pubblicato da alcuni mesi e a Marinetti che chiede notizie de *Il Codice di Perelà* Palazzeschi risponde che il romanzo sarà pronto in novembre e che lo si potrebbe far uscire ai primi di gennaio 1911. E continua:

«O inoltre in preparazione un libro di versi che non metterò fuori prima di 3 anni. E sto

10. Cfr. *Carteggio Marinetti-Palazzeschi*, a cura di P. Prestigiacomo, presentazione di L. De Maria, Mondadori, Milano 1978. Alcune delle lettere raccolte da Prestigiacomo erano state pubblicate in precedenza a cura di De Maria sulla pagina culturale de "Il Giornale" il 28 agosto 1974, pochi giorni dopo la scomparsa di Palazzeschi, avvenuta il 17.

11. Leggendo le memorie dei futuristi e le cronache delle serate è possibile ricostruire una breve storia delle declamazioni delle poesie di Palazzeschi: nel gennaio del '10 al Politeama Rossetti di Trieste è declamata dallo stesso autore *La regola del sole*, in febbraio al Teatro Lirico di Milano è declamata da Marinetti *L'Orologio*, in marzo al Chiarella di Torino è Palazzeschi a leggere *L'Incendiario*, ma troppo timido e stentoreo viene interrotto dal pubblico. In seguito è Marinetti ad occuparsi delle declamazioni: nella primavera dell'11 a Mantova, Venezia, Pesaro, Como e Treviso è in programma *L'Orologio*; nel marzo del '13 al Teatro Costanzi di Roma *La fontana malata* e *L'Orologio*, poi in giugno al Teatro Storchi di Modena e in dicembre al Teatro Verdi di Firenze ancora *La fontana malata*. Tra il settembre del '13 e il gennaio del '14 nel corso della tournée di *Elettricità*, con date in tutta Italia, da Palermo a Milano sono lette, insieme al *Bombardamento di Adrianopoli* di Marinetti, *L'Orologio*, *Le begbine* e *La fontana malata*. Infine nel maggio del '14 al Teatro Lines di Genova è la volta de *I pazzi*. Oltre a Marinetti un altro declamatore dei versi di Palazzeschi è il poeta filo-futurista Gino Calza Bini, al quale il capo del movimento affida nel giugno del '13 la lettura de *La fontana malata* al Filodrammatici di Milano. Viene da chiedersi perché *L'Incendiario* non figuri tra le più presenti. Il motivo è probabilmente riconducibile al fatto che Palazzeschi non amava questa sua lirica, esclusa infatti nella ristampa del '13 della raccolta omonima. Tra i non futuristi, nel dicembre del '12 è Luciano Molinari a portare le poesie di Palazzeschi in teatro, recitando per più sere al Trianon di Milano una versione caricaturale de *La fontana malata*. Mentre la dicitrice Ofelia Mazzoni, che faceva recital di poesie in varie città italiane, amando la poesia futurista tiene per proprio conto tra il '12 e il '13 alcune letture inserendo versi di Palazzeschi.

accanitamente mulinando l'opera del nuovo teatro che sconvolga tutto, che non à nulla a che fare dai Greci a noi. Ma siccome questa sarà addirittura insultata bisogna aspettare e metter fuori *Perelà* nel quale, qualunque cosa si possa dire, sfido l'oste a voler negare l'ingegno¹².

Dunque, mentre lavora al suo secondo romanzo, Palazzeschi pensa a un dramma che, almeno nelle intenzioni, niente avrà a che fare con tutta la drammaturgia precedente. Talmente nuovo che sarà accolto con l'insulto. È importante ricordare che nel '10 Marinetti non ha ancora scritto niente di strettamente futurista per il teatro (*Roi Bombance* e *Poupées électriques* sono infatti drammi di ampio respiro, caratterizzati da una scrittura fortemente simbolista, a tratti al limite della ridondanza, giudicati poco teatrali dalla critica anche dopo le loro rappresentazioni), e se si escludono i manifesti il capo del futurismo scrive ancora in francese (nel '10 escono in Italia per le Edizioni futuriste di "Poesia" *Mafarka il futurista* e per Treves *Re Baldoria*, ma in entrambi i casi nelle versioni tradotte da Decio Cinti¹³). Né Marinetti ha ancora fatto uscire il suo primo manifesto sul teatro, quel *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, diffuso in data 11 gennaio 1911, dove per la prima volta i futuristi accennano ufficialmente alla necessità di un teatro sintetico¹⁴.

Quando scrive a Marinetti, è assai probabile che Palazzeschi abbia già pronto qualcosa, visto che anticipa che ciò che ha in mente «non à nulla a che fare dai Greci a noi», ma al momento preferisce attendere, già abbastanza preoccupato dall'uscita de *Il Codice di Perelà*, per il quale teme di incappare in denunce, come sta accadendo al *Mafarka* di Marinetti, accusato di oltraggio al pudore e prossimo a subire un duro processo¹⁵.

Marinetti risponde poco dopo, sempre in luglio, ma quando accenna all'argomento del teatro è solo perché è interessato alla presenza di Palazzeschi per la prossima manifestazione a Venezia:

Caro Palazzeschi,

Io spero che, mandando all'aria tutti i tuoi impedimenti, tu venga, foss'anche solo per un giorno, a Venezia. [...]

12. In *Carteggio Marinetti-Palazzeschi*, cit., pp. 18-19.

13. Per le edizioni di "Poesia" era uscita nel frattempo anche la traduzione a cura di L. Perotti di *D'Annunzio intime*; mentre nell'11 è ancora Cinti a tradurre il poema in versi liberi *Destruction*.

14. Si veda il punto 7 del manifesto, dove Marinetti scrive: «L'arte drammatica non deve fare della fotografia psicologica, ma tendere invece ad una *sintesi della vita nelle sue linee più tipiche* e più significative».

15. Al processo, che si svolge in ottobre, assiste lo stesso Palazzeschi, insieme agli altri futuristi Boccioni, Russolo, Carrà, Buzzi, Cavacchioli e Mazza. Assolto in prima istanza, nel gennaio successivo Marinetti sarà condannato in appello a due mesi di reclusione, convertiti in multa e nel divieto di far circolare l'opera. Una nuova edizione purgata del *Mafarka* uscirà solo nel '20 per Sonzogno. L'accanimento processuale sul romanzo di Marinetti dimostra che i timori di Palazzeschi sul rischio di sequestro delle sue opere non erano affatto infondati. Si deve inoltre ricordare che proprio nell'estate del '10 *L'Incendiario* era stato posto sotto sequestro dal Procuratore di Trento a causa della prefazione irredentista di Marinetti.

Quanto a *Perelà* siamo d'accordo. Si potrebbe uscire alla fine di Settembre. Se il manoscritto è pronto, mandamelo anche subito.

Ti consiglio di preparare anche una specie di prefazione futurista, che butti in faccia al lettore e al critico imbecille il tuo concetto sul Futurismo e, meglio ancora, le tue impressioni sulle nostre due grandi battaglie di Torino e di Napoli. Qualche cosa di go-liardico, d'impetuoso e di originalissimo, come tu sai fare. Qualche cosa sulla chiave sarcastica e lirica della *Fiera dei morti*.

Scrivimi che cosa ne pensi¹⁶.

La richiesta di scrivere una prefazione sulle manifestazioni futuriste ribadisce il fatto che Marinetti in questa fase del movimento pensa ancora esclusivamente all'azione diretta delle serate, ed è solo in questo senso che ha intenzione di concentrare l'intervento in teatro. Palazzeschi, che in gennaio ha partecipato alla prima serata futurista al Politeama di Trieste, in marzo a quella al Chiarella di Torino e in aprile a quella al Teatro Mercadante di Napoli, è tra i poeti futuristi quello che potrebbe descrivere con il giusto umorismo tali avvenimenti; come sappiamo però non scriverà la sua prefazione, limitandosi ad aprire *Il Codice di Perelà* con una affettuosa dedica iniziale a «Quel pubblico che ci ricopre di fischi, di frutti e di verdure, noi lo ricopriremo di deliziose opere d'arte».

Da qui sino al febbraio del 1911 nelle lettere superstiti del carteggio scompare l'argomento del teatro e si parla prevalentemente del romanzo di Palazzeschi. In marzo, con il *Perelà* ormai pronto per la pubblicazione, Palazzeschi scrive ancora a Marinetti per parlare dei suoi nuovi progetti, dicendo di essere al lavoro ad una nuova raccolta di poesie (riferendosi molto probabilmente alle liriche che confluiranno nella seconda edizione de *L'Incendiario*) e torna al discorso sul teatro:

Ora sono occupatissimo, debbo dentro primavera-estate finire il mio ultimo definitivo libretto di versi col quale dò addio alla musa spicciola. Il libro è dedicato a te come riscattatore della mia piccola poesia. Dopo subito dò fuori l'opera dalla quale spero tutto. Se tu mi prometti di non dir nulla con nessuno ti dirò che si tratta del *teatro futurista*. Guarda che ci terrei ad essere il primo a metter fuori un dramma futurista. Per l'originalità non trovo rivali. Mi sono ispirato nel teatro *Greco* e in *Shakespeare* esclusivamente e mi sono portato nel campo moderno con mezzi strabiliamente nuovi. Il libriccino di poesie deve uscire in Ottobre, il libro *Drammi Futuristi*, è il titolo, deve uscire subito dopo Novembre. Ora per tutto questo tu mi comprendi occorrono molte cose: *Tempo studio raccoglimento* e, non ultimo, economizzare a centesimo le mie rendite per fare il prodigio di pubblicare in un anno 3 libri importanti [...]. Fra un mesetto mi ritiro a Settignano dove starò otto mesi per maturare il suddetto lavoro e curare le edizioni, dopo il periodo di lavoro e di sacrificio è finito. [...] I *Drammi Futuristi* sono 4 e sono quasi sicuro che non passeranno inosservati, non lo possono assolutamente. Guarda che non ci sono delle pazzie, i mezzi sono nuovi ma perfettamente equilibrati¹⁷.

16. *Carteggio Marinetti-Palazzeschi*, cit., pp. 20-21.

17. Ivi, pp. 40-41.

Dalla lettera si ricavano una serie di elementi. Prima di tutto che Palazzeschi ha intenzione di sospendere o addirittura chiudere la sua esperienza di poeta (riferendosi al «libriccino» egli dice chiaramente «col quale dò addio alla musa spicciola»), per passare ad altri tipi di scrittura. Prosegue infatti dicendo che sta scrivendo quattro drammi, e che la loro natura, come esplicitato dal titolo, è futurista. Altro elemento è che Palazzeschi ci tiene ad essere il primo tra i poeti futuristi a pubblicare qualcosa di teatro, ma come nella lettera del luglio del '10, in cui diceva di voler aspettare per dare prima alle stampe il *Perelà*, ancora una volta dà la precedenza ad un'altra opera. Quel che Palazzeschi dà per certo è che la qualità migliore dei drammi sarà una originalità che si ispira alle due grandi stagioni della drammaturgia tragica, quella classica antica e quella elisabettiana, ma con mezzi «strabiliamente» nuovi, un termine che sa già molto di *Teatro della sorpresa*, al quale Marinetti arriverà negli anni Venti. Il riferimento al teatro greco e a Shakespeare fa pensare che Palazzeschi intenda riprendere i temi tragici – la finitezza dell'uomo, la morte, l'ineluttabilità del destino, ecc. – e trattarli secondo un diverso procedimento. Se colleghiamo la coeva produzione palazzeschiana a queste dichiarazioni si può pensare con fondamento che il poeta stia già elaborando una via grottesca per il teatro futurista.

Alla missiva Marinetti risponde invitando Palazzeschi a Milano, perché scriva le dediche per le spedizioni promozionali de *Il Codice di Perelà*, e aggiunge: «Parleremo anche di tutti i tuoi progetti, che sono interessantissimi, e di altri nostri, pure rivolti al teatro. La discussione sarà certamente proficua»¹⁸. Sembra di capire a questo punto che anche a Milano non si parla più solo di serate, ma anche di veri e propri testi di teatro.

Pochi giorni dopo, il 16 marzo, Palazzeschi è a Milano per l'uscita del suo romanzo; da lì segue i compagni futuristi nella serata del 25 al Teatro Bonacossi di Ferrara, dove Balilla Pratella presenta il manifesto *La musica futurista*, e nei fatti di Parma dove, dopo che il Prefetto della città ha vietato la manifestazione prevista al Teatro Reinach, i futuristi vengono contestati da un gruppo di studenti. Poi interrompe la sua partecipazione alle serate e torna a Firenze, saltando le tappe fissate in aprile e maggio: Mantova, Venezia, Pesaro e Como, con Marinetti che insieme alle altre poesie legge ogni sera *L'Orologio*.

Per alcune settimane non ci saranno altri accenni al teatro scritto, finché in una lettera inviata ancora a Marinetti in giugno Palazzeschi pone esplicitamente la domanda – «E il teatro? C'è nessuno che prepara drammi?»¹⁹ – che ribalta la situazione: sinora era stato sempre il fiorentino a proporsi per primo, mentre adesso pare aver abbandonato l'idea e chiede informazioni su eventuali novità da Milano. Ma nella lettera successiva Marinetti non risponde e si limita a sollecitare Palazzeschi a seguire i futuristi a Palermo per due serate fissate nei giorni del 1° e 2 luglio (poi rimandate a causa di una epidemia di colera scoppiata nella città), che è come

18. Ivi, p. 41.

19. Ivi, p. 56.

una dichiarazione indiretta che invita a lasciar perdere il teatro scritto²⁰. Nel frattempo *Il Codice di Perelà* si rivela un insuccesso, poco apprezzato anche da alcuni futuristi. A fine luglio Palazzeschi assiste, senza partecipare attivamente, alla spedizione punitiva di Boccioni, Carrà, Russolo e Marinetti contro Soffici e Prezzolini; poi si reca ad Assisi e in seguito a Rimini, dove trascorre l'agosto.

Si tornerà a parlare dei *Drammi futuristi* solo nel gennaio 1912, quando, di ritorno dalla Libia dove ha fatto da corrispondente per "L'Intransigeant", Marinetti scrive a Palazzeschi chiedendogli di mandargli il volume di poemi di cui gli ha tanto parlato «e quell'altro di piccoli drammi, invece di bruciarli, cosa che farai, spero, soltanto a parole»²¹. Come si capisce dalle esortazioni di Marinetti, si tratta di un periodo difficile per Palazzeschi, incerto su quale strada percorrere mentre lavora a delle nuove liriche e a delle novelle. In marzo, dopo che è uscita la novella *Il gobbo* su "La Conquista"²² e in attesa che venga pubblicata *L'angelo*²³, Palazzeschi annuncia a Marinetti che l'esperienza novellistica è al momento il suo unico interesse, con la prospettiva di ritornare alla prosa romanzata:

lavoro, scrivo delle novelle per prepararmi così a riaffrontare il romanzo dopo avere ottenuto un pubblico e dopo avere ottenuta da me una certa sicurtà di riuscita. Versi per il momento non ne pubblico. Pubblicherò le mie novelle in volume quando saranno uscite in giornali e riviste²⁴.

materiali

Usciranno in effetti altre novelle, ma il progetto di raccoglierle in volume non si concretizzerà se non all'inizio degli anni Venti, con la pubblicazione de *Il Re bello*. Ciò che sappiamo è che nel corso dell'anno Palazzeschi pubblica pochissimo. Trascorre i mesi di aprile e maggio a Roma, scrive una prefazione in forma di lettera a *Le Cocottesche* di Cangiullo²⁵. In giugno riceve una lettera in cui Marinetti lo avvisa di aver mandato in Francia le novelle *Il gobbo* e *L'angelo* per una loro eventuale pubblicazione, lo sollecita a scrivere altri racconti e lo invita a prestare attenzione al *Manifesto tecnico della letteratura futurista*²⁶ allegato alla missiva, chiedendogli di rileggerlo insieme ad un supplemento «il quale contiene uno dei frammenti delle opere assolutamente futuriste che preparo: un romanzo e un dramma»²⁷. Sorge a questo punto il dubbio che anche Marinetti stia lavorando al teatro, ma in realtà il supplemento è *Battaglia Peso + Odore*, la prima composizio-

20. Cfr. ivi, pp. 56-57.

21. Ivi, p. 61.

22. A. I, n. 4, 10 febbraio 1912. L'esordio di Palazzeschi come novelliere era avvenuto nel 1911 con *L'anima* e con *Il soldino del ponte*, pubblicate in gennaio rispettivamente ne "La Riviera Ligure" e in "Donna".

23. Uscirà ne "La Riviera Ligure", a. XVIII, n. 4, aprile 1912.

24. *Carteggio Marinetti-Palazzeschi*, cit., p. 65.

25. Edizioni Giovani, Napoli 1912.

26. Uscito in data 11 maggio 1912.

27. *Carteggio Marinetti-Palazzeschi*, cit., p. 69.

ne parolibera. In estate Palazzeschi compare con una scelta di liriche nell'antologia *I poeti futuristi*²⁸; in autunno stringe amicizia con Soffici e Papini.

Nel '13 Palazzeschi favorisce il sodalizio tra i redattori di "Lacerba" e i futuristi, fa uscire sulla rivista fiorentina altri racconti, soggiorna a Napoli dove inizia a scrivere il romanzo *La Piramide*, pubblica in aprile la seconda edizione de *L'Incendiario* e smette di partecipare alle serate (l'ultima cui è presente sul palco è quella di giugno al Teatro Storchi di Modena, dove Russolo presenta il primo Intonarumori, mentre alla famosa manifestazione del 12 dicembre al Verdi di Firenze assisterà solamente da spettatore). In agosto è a Livorno, dove trascorre una vacanza al mare insieme a Marinetti, e in settembre inizia a scrivere *Il Controdolore*, mentre Marinetti porta in tournée *Elettricità* e pubblica il manifesto *Il Teatro di Varietà*.

Che fine hanno fatto nel frattempo i suoi drammi? Li ha davvero distrutti? Oppure, come più probabile, li ha rielaborati e ciò che aveva scritto è confluito in altre opere?

È impossibile dare una risposta certa, tuttavia concentrando l'attenzione sulla produzione palazzeschiana tra la fine del '12 e il '13, e in particolare su alcune brevi prose rimaste a lungo inedite e su alcune novelle scritte in forma di dialogo, è ipotizzabile non solo una relazione diretta con i *Drammi futuristi* annunciati più volte per lettera, ma anche uno stretto rapporto formale e contenutistico con molte pièce del teatro sintetico di Marinetti, Corra e Settimelli.

Nella breve novella *La bomba* c'è un personaggio narrante che riporta la drammatizzazione al passato, e che reintegra la forma dialogica nello spazio dell'affabulazione, tuttavia ogni accadimento procede con un susseguirsi di battute rapidissime, ed è attraverso le voci dei personaggi che Palazzeschi mette in atto quello stesso procedimento del ribaltamento comico usato ne *Il gobbo*, e che sarà alla base di molte sintesi. Una moltitudine di curiosi (due pensionati comunali, una serva, un garzone di macelleria, un frate, ecc.) esprime il proprio terrore dinanzi ad uno strano involucro abbandonato in strada e che è creduto un ordigno esplosivo, finché un «cittadino senza professione» prende coraggio e si avvicina all'oggetto svelandone la reale natura. Nel mentre giungono due guardie:

- Che cos'è?
- Un cestino di fichi secchi.
- Chi ve l'ha dato?
- Era qui.
- Date qua a noi.
- Ma io l'ho trovato.
- Per questo bisogna portarlo al Municipio, scaduta la prescrizione sarà vostro. L'avrà perduto qualche barrocciaio.
- Ma io...
- Ma io... ma io... date qua, eppoi sappiamo il vostro nome, non occorre spiegarsi tanto.
- Ma io ho rischiato la vita!

28. Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1912.

- Ah! Ah! Ah! Ah!
- Tutti a poco a poco si erano riavvicinati.
- Sicuro ò rischiato la vita!
- Ah! Ah! Ah! Ah!
- Voi vi siete avvicinati quando avete visto che erano fichi secchi, ma io l'ò preso che era una bomba!
- Si allontanino signori.
- Fichi secchi! Fichi secchi!
- Phue!
- À rischiato la vita!
- Ah! Ah! Ah! Ah!
- Figlio d'un cane!
- Ma che razza di gente!
- Un lazzarone!
- Bell'originale!
- Pregiudicati... c'intendiamo?
- Eh! Eh!²⁹

È ancora un narratore che collega i tre mini atti della novella *Tre diversi amici e tre liquidi diversi*³⁰, che è una vera e propria drammatizzazione di stati d'animo: tre amici si rivolgono direttamente al poeta che introduce ogni volta una scena diversa. Il primo gli confessa per lettera di non aver voluto cedere al pianto quando gli è morto il padre, il secondo gli racconta durante una passeggiata la sua faticosa rinuncia a concupire una bella montanara, il terzo quanto gli sia stato doloroso il colloquio salottiero-letterario con una gentile signora per il fatto di aver dovuto trattenere per ore un impellente bisogno corporale.

Ancora più vicini al teatro breve sono quelli che Palazzeschi definirà anni più tardi «scherzi di gioventù»: *L'uomo e il serpente*, *L'uomo e lo specchio* e *Una famiglia* non solo sono rispettivamente definiti dallo stesso autore «Dramma biblico in due atti», «Dramma moderno assillantissimo in un atto e ad un solo personaggio» e «Dramma intimo moderno in cinque quadri», ma colpiscono alla lettura come lampi per la loro rapida visualizzazione scenica e per una verità filosofica che ha il sapore dell'aforisma³¹. Nel caso di *Una famiglia* non ci sono dialoghi; tutto si svolge in cinque quadri che ripropongono altrettante scene familiari in cui, come nelle sintesi *Il pranzo di Sempronio* di Corra e Settimelli e *Alternazione di carattere* di

29. In "Lacerba", a. I, n. 3, 1 febbraio 1913; le novelle citate da ora in avanti usciranno con correzioni e rimaneggiamenti ne *Il Re bello* (Vallecchi, Firenze 1921), alcune di queste in versione definitiva in *Tutte le novelle* (Mondadori, Milano 1957); come per le poesie ho scelto di citare sempre dalla prima versione pubblicata.

30. In "Lacerba", a. I, n. 9, 1 maggio 1913.

31. Databili tra il '13 e il '14, sono pubblicati per la prima volta da Palazzeschi nella sezione *Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi* di *Scherzi di gioventù*, Ricciardi, Milano-Napoli 1956; poi in *Opere giovanili*, Mondadori, Milano 1958; ora in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, con un saggio di L. Baldacci, Mondadori, Milano 2004, vol. I.

Ginna e Corra, viene sbeffeggiato il modello “passatista” della famiglia dell’Italia giolittiana ancora intrisa di *belle époque*:

Mio padre è monarchico,
mia madre è clericale.
Io non ho colore politico.

A mio padre piace la minestra poco cotta,
a mia madre piace la minestra molto cotta.
Io non mangio la minestra.

Mio padre cerca sul giornale avvenimenti lieti o gai,
mia madre vi cerca avvenimenti seri o commoventi.
Io non leggo il giornale.

Mio padre ama andare in omnibus e sul tranvai,
mia madre va in carrozza.
Io vado a piedi.

A mio padre piace il caffè con tanto zucchero,
mia madre beve il caffè amaro.
Io non bevo caffè³².

90

materiali

Si noti come tutto procede ironicamente con il sistema della ripetizione, terminando sempre con una dichiarazione contraria e ben quattro «Io non» nel finale di altrettante terzine, con cui sono proposti ogni volta, sebbene in chiave scanzonata, il contrasto e l’opposizione tipicamente futuriste. Negli anni Cinquanta, raccogliendo i suoi pezzi giovanili, Palazzeschi ha fatto seguire a questo lazzo una terzina uscita a sé su “Lacerba”, che dà una conclusione maggiormente riflessiva e dal sapore quasi filosofico: «La luna mi sembra un mondo polmonare. / Il sole un mondo cuorale. / La terra un mondo... intestinale»³³. Rispetto al messaggio ideologico e anticonformista delle sintesi, il richiamo al mondo intestinale di questa aggiunta sposta l’intero pezzo nel campo del grottesco rabelaisiano e fa più pensare al *Roi Bombance* di Marinetti.

Il clima di polemica e anarchia delle serate ritorna nel racconto *Il mendicante*, dove riprendendo la struttura teatrale de *L’Incendiario* (con una prima parte dove sono descritti i caratteri del personaggio e lo scenario in cui è calato, e una seconda costruita con fitte battute), avviene l’incontro tra un giovane spiantato «in cer-

32. In *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, pp. 1357-1358. *Alternazione di carattere e Il pranzo di Sempronio* appaiono rispettivamente in AA.VV., *Teatro futurista sintetico*, Istituto editoriale italiano, Milano, prima raccolta, 1915, pp. 14-15 e seconda raccolta, 1916, pp. 8-9.

33. Quest’ultimo frammento era apparso per la prima volta all’interno della rubrica *Spazzatura*, “Lacerba”, a. III, n. 9, 28 febbraio 1915.

ca di opinioni» e un paterno onorevole, sedicente benefattore, desideroso di elargire i propri modelli.

– Venite, mio caro, io sarò il vostro benefattore – diceva il dotto uomo. – Voi domandate delle opinioni, è una cosa troppo giusta, dovete averne. Non potete continuare a vivere senza, affatto. Io... sono dispostissimo a darvi delle mie. [...]

Il mendicante non rispondeva.

– Scusate, non è meglio prendiate le mie che quelle di un altro? Non vi pare?

– Sì. – Disse il giovine senza nessuna convinzione.

– Del resto... Incalzò l'onorevole sorridendo in tono di superiorità – del resto... come volete. Preferite le mie?

– Sì.

– Oppure vi fanno lo stesso quelle di un altro?

– Sì.

– Quali preferite insomma?

– È lo stesso³⁴.

In *L'uomo e lo specchio* Palazzeschi ricrea un atto unico per un solo personaggio in cui tutto è sottrazione: l'unica didascalia è contenuta nel titolo e il dramma di un Io assillato è reso da un fulmineo «Guardi lui e vedi te»³⁵. L'uomo solo che si interroga potrebbe essere insieme Edipo, Oreste e Amleto, ma in questo confronto moderno non ci sono inchieste da fare, non ci sono Furie che tormentano né roveli interiori, e l'agnizione è solo questione di uno sbrigativo colpo d'occhio, data da quel «Guardi lui e vedi te» davanti allo specchio. Lo specchio potrebbe essere l'«Altro», un enigmatico deuteragonista cui si rivolge lo sguardo dell'Io, ma la presenza che si manifesta è lo stesso Io. Il dramma è l'uomo che diventa spettatore di sé. E nell'atto del riconoscimento avviene la scoperta di una verità e insieme di una solitudine; lo sguardo è l'azione di un Narciso moderno che riesce a vedersi solo in un rispecchiamento ambiguo; la battuta è comica, ma di una comicità allarmante, perché il «vedi te» è comunque espropriazione della sicurezza dell'Io che guarda e apertura a nuovi orizzonti, non più quelli del «fuori», ma verso l'abisso interiore, un buio angosciante dove in fondo risiede una risata. O che può essere illuminato dalla risata di colui che pronuncia la battuta.

Se letta in chiave grottesca la *punch line* potrebbe far pensare all'espressionismo della sintesi di Rosso di San Secondo *L'occhio e la palpebra*, ma per ironia e ristrettezza di forma siamo già nel pieno del teatro futurista della *Sintesi delle sintesi* di Guglielmo Jannelli e Luciano Nicastro, dove il sipario si stacca e cade, o di *Non c'è un cane* di Cangiullo, dove l'unico personaggio è «Quello che non c'è» mentre un cane attraversa il palcoscenico prima che cali la tela, o ancora di *Atto negativo* di

34. In «Lacerba», a. I, n. 1, 1 gennaio 1913.

35. In *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, p. 1369.

Corra e Settimelli, dove un Signore in scena dichiara agli spettatori «Io... non ho proprio niente da dirvi!»³⁶.

Lo sguardo verso l'esterno e il riconoscimento della propria condizione attraverso la scoperta del doppio tornano nel «dramma biblico» *L'uomo e il serpente*, dove lo speculare è reso anche nella struttura in due atti:

Atto I

L'uomo (guardando dall'alto con grande schifo e disprezzo l'obrobriosa figura del serpente). E il Signore disse al serpente: – Striscia, Phuè!

Atto II

Il serpente (dondolando la testina con molta agilità e disinvoltura, e inchinandola appena verso l'uomo in maniera aristocratica quasi non dicesse a lui). E il Signore disse all'uomo: – Cammina. Phuè!³⁷

Inizialmente c'è una situazione data che vede due poli contrapposti, e che a prima vista lascia intravedere una lettura facile, poi – nel secondo atto – avviene un capovolgimento in modo che si possa vedere la realtà da un nuovo punto di vista. Come il deforme e malvagio Mecheri della novella *Il gobbo* scopre la verità subendo una contro-truffa ai suoi danni, in modo che il lettore-spettatore comprenda che a tutti è toccata una ridicola gobba da portare, così la beffa imposta all'uomo è smascheramento della sua stessa natura.

Il paradosso e il rovesciamento sono certamente tipici anche delle serate futuriste, dove la saggezza viene ribaltata in follia, la gravità in riso e la pesantezza in leggerezza, ma è Palazzeschi il primo tra i suoi compagni a fissare in forma drammaturgica tali tecniche. Quando lo scrittore già nel '10 scrive dei suoi drammi a Marinetti e annuncia la loro novità è chiaro che sta mettendo a punto un grottesco del tutto personale, il cui riferimento è la tragedia classica (in seguito aggiunge anche Shakespeare), ma partendo da essa ambisce a una creazione del tutto diversa. Che poi il contenuto di tali drammi o addirittura dei pezzi interi di essi si siano riversati in altre opere (definibili come novelle o lazzi) mi sembra altrettanto evidente. Il contenuto e la forma di queste opere informa assai bene su ciò che aveva in mente lo scrittore, così come credo sia altrettanto chiarificatore il manifesto *Il Controdolore*, considerabile come frutto del concepimento e della maturazione di quell'idea "anti-tragica" anticipata nelle lettere a Marinetti e della quale Palazzeschi aveva certamente parlato anche di persona con il capo del futurismo.

36. Cfr. P. Rosso di San Secondo, *L'occhio chiuso, sintesi drammatiche*, Sanpaolesi, Roma 1911; B. Corra, E. Settimelli, *Atto negativo* e F. Cangiullo, *Non c'è un cane*, in AA.VV., *Teatro futurista sintetico*, cit., prima raccolta, 1915, pp. 13 e 28; G. Jannelli, L. Nicastro, *Sintesi delle sintesi*, in "Roma futurista", a. III, n. 79, 18 aprile 1920.

37. In *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, p. 1368.

3. Il grottesco futurista

Nell'estate del '13 Palazzeschi e Marinetti trascorrono insieme una vacanza a Livorno. In questo periodo i due si trovano in stretta sintonia e Palazzeschi, di solito riluttante al lavoro collettivo, tiene molto a questo incontro, perché sta pensando di mettere a fuoco con Marinetti alcuni progetti per il futuro. Lo si comprende da una lettera inviata a Prezzolini il 14 agosto. Scusandosi di non poter raggiungere il principale animatore de "La Voce" nella gita programmata con Papini e Soffici, Palazzeschi aggiunge: «debbo domani essere a Livorno per un appuntamento già preso con Marinetti la settimana scorsa. Soffici Le dirà. O'bisogno di stare un po' con Marinetti per maturare qualche salda proposta per l'avvenire»³⁸. Il frutto della vacanza sulla costa tirrenica sarà la stesura delle linee principali di due importanti manifesti, complementari tra loro e seminali per ciò che sarà il teatro futurista: *Il Teatro di Varietà* e *Il Controdolore*.

Più rapido nella scrittura, Marinetti batte sul tempo Palazzeschi e pubblica il suo manifesto il 29 settembre, poi nel primo numero di ottobre di "Lacerba"³⁹. Seguendo la poetica del ribaltamento e del contrasto in chiave anti-tragica propone di «prostituire sistematicamente tutta l'arte classica sulla scena», rappresentando insieme in una sola serata tutte le tragedie greche, francesi, italiane, condensate e mescolate comicamente; di ridurre tutto Shakespeare a un solo atto; di far recitare fianco a fianco Ermete Zacconi, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt e Leopoldo Fregoli; di «insaponare le assi del palcoscenico, per provocare divertenti capitomboli nel momento più tragico». La scrittura de *Il Controdolore* impegna invece Palazzeschi per lungo tempo; il testo è maggiormente meditato e subisce continue revisioni, finché, approvato dallo stesso Marinetti, che corregge alcuni passi e ne decide anche il titolo, è pubblicato su "Lacerba" nel gennaio del '14⁴⁰. Andando più a fondo, Palazzeschi propone con il suo manifesto una poetica del riso come presa di coscienza ed esorcismo del tragico. Il riso – spiega Palazzeschi – è una conquista altissima, sublime, e la si può fare solo dopo l'attraversamento del dolore; è il privilegio che l'uomo ha sugli animali, l'elemento di superiorità e di conoscenza. Il riso implica una immensa fatica, un lavoro di scavo nella miseria e nella sofferenza umana, tuttavia «Maggior quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più egli sarà un uomo profondo [...]. Il soliloquio di Amleto, la gelosia di Otello, la pazzia di Lear, le furie di Oreste, la fine di Margherita Gautier, i gemiti di Osvaldo, veduti e ascoltati da un pubblico intelligente devono suscitare le più clamorose risate». Non si deve ridere del dolore di questi personaggi per farne una semplice parodia, ma perché una volta che l'uomo moderno si è rispecchiato nelle loro tragedie deve avere la capacità di trarre da esse una nuova sapienza filosofica.

38. In *Carteggio Palazzeschi-Prezzolini 1912-1973*, a cura di M. Ferrario, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1987, p. 9.

39. A. I, n. 19, 1 ottobre 1913.

40. A. II, n. 2, 15 gennaio 1914, ma la data riportata dal manifesto è quella del 29 dicembre 1913.

Con il *Roi Bombance* Marinetti aveva smascherato, alla maniera di Jarry, le brutture dell'umanità giocando con i paradossi e le indicazioni di un assurdo che sovrasta le *dramatis personae*, riconducendole negli schemi di una immaginazione che si compiace anche dei richiami metafisici e per l'irrazionale, ma la sua «tragedia satirica» era comunque legata ad una prospettiva simbolista. Era stato Palazzeschi con le sue poesie a portare il divertimento, la tendenza ludica e clownesca, all'interno del futurismo. Distante dal contesto mitico-eroico che aveva condotto Marinetti al credo del superuomo meccanico, lo scrittore fiorentino aveva sferrato con *E lasciatemi divertire!* il primo colpo alla serietà dell'arte. In questa lirica aveva unito la canzonetta al poema a-significante, mostrando il gusto per la parodia, la cattiveria e l'*humour noir*. In altre composizioni del primo *Incendiario* il poeta si era mostrato in prima persona come artista che contempla il divenire in modo disinteressato e divertito; poeta "saltimbanco" e giocoliere (così come lo intenderà Jean Starobinski nel suo *Portrait de l'artiste en saltimbanque*⁴¹) che si sottrae alla pesantezza dell'Io e del reale in favore della fantasia. Con la scrittura di queste liriche Palazzeschi aveva iniziato a puntare sull'effimero, sul casuale, rovesciando e dissacrando con l'ironia tutto ciò che per l'uomo è convenzionale, facendo vedere la realtà con altri occhi e violando così il modo in cui lo spettatore-lettore si attende che si sviluppino gli avvenimenti. Con queste prove Palazzeschi si mostrava ancora sul palcoscenico ideale della poesia ed agiva solamente nel campo dell'artificio letterario. Con *Il Controdolore* fornisce invece un umorismo che è *Weltanschauung* e definizione futurista del "palcoscenico dell'esistenza": suggerisce happening grotteschi contro il dolore, di trasformare ospedali in ritrovi divertenti mediante *five o'clock tea* esilarantissimi, di imporre ai malati fogge comiche, truccarli come attori per suscitare fra loro una continua gaiezza; di trasformare i funerali in cortei in maschera, predisposti e guidati da un umorista che sappia sfruttare tutto il grottesco del dolore; di modernizzare e rendere confortevoli i cimiteri mediante bar, montagne russe, bagni turchi e palestre; infine, di trasformare i manicomi in scuole di perfezionamento per le nuove generazioni.

L'umorismo non è un genere, ma un modo di vedere il mondo; la visione umoristica non si basa come quella naturalistica su un'ottica oggettiva, ma assume nei confronti della disgregazione del reale il punto di vista del doppio: il soggetto vede la sua realtà guardandosi dall'esterno come in uno specchio; ne esce una immagine capovolta e lo stridere tra questa e la realtà iniziale dà vita ad una deformazione, ad un grottesco che è smascheramento delle apparenze. Il ludico a questo punto però può prendere il posto del serio e diventare un valore ad esso superiore, fornendo una liberazione e un riscatto dal dolore. Il grottesco, il deforme, l'assurdo,

41. Skira, Genève 1970; trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Bollati Boringhieri, Torino 1984. Sull'"estetica del clown" e la "poetica del saltimbanco" in Palazzeschi cfr. F. Curi, *Edipo, Empedocle e il saltimbanco*, in AA.VV., *Palazzeschi*, in "Il Verri", n. 6, marzo-giugno 1974; P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*, Patron, Bologna 1980; *L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie*, Atti del convegno internazionale (Toronto, 29-30 settembre 2006), a cura di L. Somigli e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2008.

la corporeità “bassa”, come ha individuato Bachtin, sono tutti elementi fondanti del riso carnevalesco⁴², e Palazzeschi rintraccia attraverso di essi una verità. In un mondo dove il soggetto si sente fuori posto e i significati paiono ormai impraticabili, l’umorismo permette di attraversare il dolore, di operare un sovvertimento dei principi di realtà e riemergere dal tragico imparando che è possibile ridere di ciò che si piange, compreso di se stessi. Una volta che ci si è resi conto che alla tragedia fa sempre seguito la farsa, il riso può essere l’unico rituale catartico possibile, perché è in grado di far esplodere l’accumulo di energia psichica che è nello spettatore (come ha ben visto Freud a proposito del motto di spirito, il *Witz*).

Parlare di umorismo nel contesto degli anni Dieci implica una inevitabile associazione con Pirandello. Palazzeschi aveva letto da ragazzo le raccolte di novelle *Beffe della morte e della vita* (1903) e *Erma bifronte* (1906) e *Il fu Mattia Pascal* (1904), ed è probabile che conoscesse il saggio *L’Umorismo* (1908), ma è bene chiarire che la sua elaborazione del comico è assai diversa da quella dello scrittore siciliano. Pirandello fonda la sua idea dal contrasto tra apparenza e realtà: attraverso il “sentimento del contrario” rintraccia il fondo tragico oltre l’esperienza del comico (semplice “avvertimento del contrario”), arriva cioè all’umorismo attraverso una riflessione ulteriore che fa scoprire le radici tragiche che determinano un dato comportamento (si veda il famoso esempio, fatto dallo scrittore nel suo saggio, della vecchia signora imbellettata). Il “sentimento del contrario” è spostamento della visuale, identificazione nella persona di cui ridiamo e assunzione del suo punto di vista, comprensione del suo sentimento e scoperta che il nostro comportamento in quelle condizioni potrebbe essere simile. Pirandello parte dal comico per rintracciare nel riso il dolore e l’amarezza; attraverso il relativismo lo scrittore-umorista mostra che l’uomo è un fantoccio nelle mani delle passioni e del destino. Palazzeschi esce invece dal dolore attraverso il comico. Già Leopardi aveva trovato il riso nel dolore («Ridendo dei nostri mali, trovo qualche conforto; e procuro di recarne altrui nello stesso modo»⁴³), ma nelle sue riflessioni il suo era un riso pieno di dolore e segno di disperazione; Palazzeschi aggiunge la speranza che il divertimento può essere attraversamento per la guarigione, che è possibile una estasi dionisiaca del riso e una affermazione dell’uomo sulla morte e sul dolore. Lo scrittore fiorentino non si cura minimamente della questione che preme a Pirandello e più tardi agli autori “grotteschi” Chiarelli, Antonelli e Cavacchioli, il tema cioè dell’essere e dell’apparire. Non vuole ripristinare dei valori che ormai sono degenerati. È anzi ben indifferente a quei valori e li guarda con una lente derisoria; si fa beffe non solo della crisi, ma dei valori borghesi stessi, che non hanno per lui nessun significato. Il riso di Palazzeschi è anarchia, indifferenza a qualsiasi principio morale e, se vogliamo ricondurlo ad una tradizione, si rifà a Jarry, poi indietro fino a Swift e Rabelais.

42. Cfr. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Khudož. Literatura, Moskva 1965; tr. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, a cura di M. Romano, Einaudi, Torino 1979.

43. *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, in *Operette morali*, Garzanti, Milano 1990, p. 266.

Ritroveremo queste stesse concezioni palazzeschiere nella sintesi di Giacomo Balla *Per comprendere il pianto*, dove, al termine di una serie di onomatopee senza senso, nello stile predadaista de *La fontana malata*, il titolo viene spiegato con la battuta conclusiva «bisogna ridere».

SIGNORE VESTITO DI BIANCO (*abito estivo*).

SIGNORE VESTITO DI NERO (*abito da lutto, da donna*).

FONDALE: *Telaio quadrato, metà rosso, metà verde.*

I due personaggi parlano sempre molto seriamente.

UOMO NERO. Per comprendere il pianto...

UOMO BIANCO. Mispicchirtitititi.

UOMO NERO. 48.

UOMO BIANCO. Brancapatarsa.

UOMO NERO. 1215 ma mi...

UOMO BIANCO. Ullurbusssssut.

UOMO NERO. I sembra che ridiate.

UOMO BIANCO. Sgnacarsanipir.

UOMO NERO. III. III. 022 vi proibisco di ridere.

UOMO BIANCO. Parplicurplotorplaplint.

UOMO NERO. 888 ma perdioisssssimo! Non ridete! Avete capito?

UOMO BIANCO. Iiiiiirrrrririririri.

UOMO NERO. 12344 Basta! Finitela! Finitela di ridere!

UOMO BIANCO. Bisogna ridere⁴⁴.

4. Paternità del teatro sintetico futurista

Sempre nel '13 Soffici e Balilla Pratella pubblicano su "Lacerba" dei brevi pezzi dialogati che, se isolati dal contesto letterario degli articoli che li contengono, si possono considerare veri e propri prototipi di sintesi. Il primo frammento è di Balilla Pratella, inserito dal compositore futurista all'interno dello scritto *Contro il "grazioso" in musica... e di altro ancora*. Il titolo di questo lampo teatrale è *Nella vita*:

Un giovane: – Che *graziosa* signorina!

La signorina: – Che giovane *grazioso*!

E si sposano.

La mattina dopo la sposa pensa: – Che *impostore*.

E lo sposo: – Che *puttana*⁴⁵.

Altre anticipazioni di teatro sintetico sono *Ultima tragedia dell'adulterio* e *Morale sessuale*, pubblicati all'interno della rubrica *Giornale di bordo*, dove Soffici usa

44. In AA.VV., *Teatro futurista sintetico*, cit., prima raccolta, 1915, p. 22.

45. In "Lacerba", a. I, n. 10, 15 maggio 1913.

spesso drammatizzare le sue annotazioni diaristiche. Il primo di questi è un atto unico con scena unica e due soli personaggi:

La scena rappresenta il mondo

LUI – (*nero*) Onde vieni?

LEI – (*tace*)

LUI – (*schiacciante*) So tutto!

LEI – (*con passione disperata*) L'amo.

LUI – (*sparando*) Muori!...

Tela (finalmente!)⁴⁶.

Lo sbeffeggiamento dei modelli e delle trame del teatro borghese, basato principalmente sul triangolo amoroso e sul tema del tradimento, ritorna nei due brevi atti di *Morale sessuale*:

IL MARITO (*a parte*): – Mia moglie è casta o inesperta: non risvegliamo troppo i suoi sensi, non corrompiamola.

LA MOGLIE (*c.s.*): – Oh! È tutto qui l'amore?

L'AMANTE: – No: c'è pure questo, e questo; e questo ancora.

IL MARITO (*c.s.*): – Mia moglie è ancora casta: continuiamo a non depravarla.

LA MOGLIE (*c.s.*): – Ma non sa fare proprio nulla, quest'imbecille? Aspetta forse che l'istruisca io?

L'AMANTE (*c.s.*): – Ma è delizioso questo marito che lascia a me quasi intatta la sensibilità di sua moglie!

(*Alto*): – Ma son qua io, cara, non t'irritare. Vieni, dammi la tua ultima verginità⁴⁷.

Nel lasso di tempo in cui escono questi pezzi Marinetti comincia a muoversi nel campo della scrittura drammaturgica sintetica, lavorando alla riduzione di *Poupées électriques*, un dramma in tre atti di cui è fortemente insoddisfatto, scritto nel periodo pre-futurista e andato male in teatro. Da *Poupées électriques* elimina il primo ed il terzo atto, che davano alla vicenda una cornice da dramma da salotto, con gelosie e rapporti amorosi che sfociavano nel suicidio di due donne, e isola l'atto centrale, dove l'argomento dell'adulterio è trattato attraverso la scissione dell'Io dei protagonisti in due fantocci meccanici. In questa rielaborazione, che prende il titolo di *Elettricità*, ci sono certamente degli elementi interessanti, tuttavia il perno su cui si regge la pièce non è ancora la scrittura fulminea, le battute sono ridondanti nello stile tardo simbolista e non scompaiono del tutto la derivazione dal dramma

46. In "Lacerba", a. I, n. 11, 1 giugno 1913.

47. In "Lacerba", a. I, n. 23, 1 dicembre 1913. Databile tra la fine del '13 e l'inizio del '14 è inoltre la sintesi di Ottone Rosai *Da' futuristi*, rimasta a lungo inedita e pubblicata da Mario Verdonesi insieme a *Ultima tragedia dell'adulterio* e *Morale sessuale* in *Avanguardie teatrali da Marinetti a Joppolo*, Bulzoni, Roma 1991, pp. 33-34.

ibseniano. A portare in tournée *Elettricità* è la Compagnia Drammatica di Grandi Spettacoli di Gualtiero Tumiati, guidata e finanziata da Corra e Settimelli, con una lunga serie di date che toccano, tra il settembre del '13 e il gennaio del '14, molte città italiane; le ipotesi che la messa in scena abbia in parte differito dal testo vengono a cadere se si leggono le cronache, che definiscono le recite "antiteatrali". Un'altra indicazione, che conferma che con *Elettricità* Marinetti si trova in una fase ibrida e non ancora ben definita nell'approccio alla scrittura sintetica, la si ha dalla lettura dei programmi degli spettacoli, dove il nuovo lavoro di Marinetti è definito con incertezza: quello della serata del 23 settembre al Teatro Mastroieni di Messina annuncia la pièce come "sintesi futurista", mentre nel volantino pubblicitario del 16 gennaio al Teatro Dal Verme di Milano sotto al titolo i futuristi appongono la parola "dramma"⁴⁸. Probabilmente insoddisfatto egli stesso, Marinetti pubblicherà *Elettricità* solo nel '20.

Conclusa la tournée Marinetti si reca in Russia per tenere una serie di conferenze e a San Pietroburgo fa visita al Teatro Studio di Mejerchol'd, dove assiste ad un compendio delle vicende di Antonio e Cleopatra e ad una riduzione in tre minuti dell'*Otello*, recitati dagli allievi del regista. Tornato in Italia organizza in primavera con Cangiullo le serate-happening *ante litteram Piedigrotta* e *I funerali del filosofo passatista*. Al manifesto *Il teatro futurista sintetico* inizia a lavorare a Milano nei primi giorni del '15 insieme a Corra e Settimelli. Datato 11 gennaio-18 febbraio, il nuovo programma sostiene la necessità di distruggere tutte le regole che hanno "incatenato" il teatro dai Greci in poi, per lasciare il posto ad una scrittura drammatica ridotta all'osso, capace di stringere in pochi minuti, in poche azioni e parole, le situazioni, i fatti, le idee e le sensazioni dell'uomo moderno. Per condensare le dispute e il senso dell'esistenza questo nuovo teatro dovrà essere «atecnico» (contro le consuete regole di composizione), «dinamico», «simultaneo» (con penetrazione e sovrapposizione di azioni), «autonomo» (che non somiglia che a se stesso), «alogico» e «irreale». Uscito in un volumetto edito a cura dell'Istituto editoriale italiano come supplemento al settimanale "Gli Avvenimenti" del 28 novembre 1915, il manifesto farà da introduzione ad una serie di sintesi firmate dagli stessi Marinetti, Corra e Settimelli, e da altri futuristi (Ginna, Chiti, Pratella, Buzzi, Cangiullo, Govoni, Folgore e Cinti).

Secondo quanto riferito da Settimelli in un articolo-intervista apparso sul "Corriere adriatico", sarebbe stato lui ad aver scritto a Firenze la prima sintesi, intitolandola *Passatismo*. Da quanto si può comprendere questa pièce sarebbe stata letta nel '14 inoltrato, presumibilmente in dicembre, insieme ad altri quattro o cinque mini-drammi, a Corra e Marinetti, che ne rimasero entusiasti; di lì a poco i

48. Il programma della serata messinese è stato pubblicato ne *Il teatro sintetico futurista in Sicilia*, a cura di A.M. Ruta, Edizioni della Battaglia, Palermo 1998, p. 19 e nel mio *Ruggero Vasari. Una vocazione futurista nell'Europa delle avanguardie storiche*, Betti, Siena 2005, p. 231; quello dello spettacolo milanese appare come tavola non numerata in *Cronache del teatro futurista*, a cura di G. Antonucci, Abete, Roma 1975 e in F.T. Marinetti, *Teatro*, a cura di G. Calendoli, Vito Bianco, Roma 1960, vol. I.

futuristi si sarebbero messi a scrivere altre sintesi⁴⁹. Le dichiarazioni di Settimelli appaiono abbastanza attendibili, anche in virtù del fatto che già nel febbraio del '15 la Compagnia di Ettore Berti dà il via alla prima tournée di sintesi futuriste, portando in giro undici mini-drammi di Marinetti, Settimelli, Corra, Chiti e Balilla Pratella: una prova che scrittura delle sintesi e redazione del manifesto erano in effetti procedute di pari passo. Quel che colpisce l'attenzione sono però alcuni brani inseriti nello stesso manifesto, in cui gli autori vanno ad elencare le esperienze pregresse che hanno portato alla nascita del teatro sintetico. Emerge da questi passi una forte volontà di retrodatarne le origini, tuttavia le uniche esperienze citate sono la tournée di *Elettricità* e i manifesti *Il Teatro di Varietà* e *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*. Di *Elettricità* si dice che assieme ad essa erano state portate in scena non meglio precisate «altre sintesi futuriste», ma sappiamo dai documenti che il programma di ciascuna data della tournée prevedeva, oltre al dramma, declamazioni di parole in libertà, letture di manifesti e la rappresentazione de *Il martire di via Pigalle*, una pièce convenzionale che aveva il compito di aprire in maniera indolore lo spettacolo. Il manifesto *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*, scritto da Corra e Settimelli e uscito in data 11 marzo 1914, è un documento importante per quel che riguarda l'intervento futurista sul tema della critica artistica, il cui interesse sul piano teatrale è però di secondo piano. Per quanto riguarda *Il Teatro di Varietà* è vero che in esso è espresso il principio sintetico, già d'altra parte enunciato precedentemente nel *Manifesto dei drammaturghi futuristi*. Ma perché allora non menzionare anche *Il Controdolore*, le sintesi pubblicate su "Lacerba" nel '13, né i racconti sintetici di Palazzeschi?

Sappiamo quanto Marinetti e i suoi tenessero al primato, che era vanto e orgoglio di ogni loro attività. Come noto Palazzeschi all'uscita del manifesto non è più futurista da circa un anno⁵⁰, così come da poco Papini ha ufficializzato la definitiva rottura del gruppo lacerbiano nei confronti della dirigenza milanese con l'articolo *Futurismo e Marinettismo*⁵¹. È dunque evidente come Marinetti eviti di accreditare precursori che non siano ancora tra i suoi fedeli; e per non citare Palazzeschi e Soffici sacrifica anche il nome di Balilla Pratella, ma in questo caso si tratta di una omissione minore, perché il musicista ravennate è comunque presente nella prima raccolta del teatro sintetico con tre brevi pièce.

Ironia della sorte, mentre Marinetti sta per lanciare le sue sintesi, Palazzeschi pubblica nella rubrica *Spazzatura* di "Lacerba" altri due esempi molto vicini al

49. L'articolo, siglato V.A. e pubblicato in data 6 maggio 1943, è stato ripubblicato da Mario Verdone in *Emilio Settimelli e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 1992, p. 15.

50. L'uscita dal movimento è annunciata da Palazzeschi con una lettera pubblicata su "La Voce" di Prezzolini nell'aprile del '14. Si è spesso detto che alla base del distacco siano state le posizioni interventiste dei futuristi e la scelta di Marinetti di imporre lo stile delle "parole in libertà"; ma è assai probabile che la decisione sia maturata soprattutto per motivi strettamente personali, mai peraltro chiariti dallo scrittore.

51. In "Lacerba", a. III, n. 7, 14 febbraio 1915.

teatro sintetico. Il primo, uscito in data 17 gennaio 1915, è una mini-prosa dal titolo *Piccolo gioiello sentimentale* che solo in seguito verrà pubblicata come novella:

«Come a quella povera piccina piacevano i fiori! Una cosa straordinaria.» Ma non poteva averne che pochi e ben di rado. Che infelicità! – I fiori sono delle spese inutili! – le diceva la grossa madre. – Una famiglia non può permettersi di gettar denaro in certe buggerate. – Ella sarebbe andata volentieri a letto senza cena per due belle rose.

Morì la piccola sentimentale.

Ora la madre le porta in cimitero, almeno due volte ogni settimana, i più bei fiori che si possano trovare. «I suoi fiori!» dice la grossa donna sbuffando lunghi sospiri. «Come a quella povera piccina piacevano i fiori! Una cosa straordinaria»⁵².

Il secondo, *Melodrammi*, è pubblicato il 21 febbraio 1915, ed è una rassegna sintetica delle eroine del melodramma italiano. Lucia di Lammermoor, Aida, Norma, la Favorita, la Gioconda, ecc. vengono messe in scena dall'autore tutte insieme mischiando in sequenza le battute dai vari libretti d'opera, per dar vita ad una ridicola "ammucchiata" di amore e voluttà⁵³.

Sulla paternità del teatro sintetico i futuristi torneranno altre volte, mai menzionando i precedenti avuti nell'ambito del primo futurismo fiorentino. Così farà ad esempio Settimelli, che nella sua *Inchiesta sulla vita italiana* si limita a ricordare *Elettricità* come primo tentativo futurista di rinnovamento scenico⁵⁴.

Nell'anno del lancio del teatro sintetico esce un opuscolo dal titolo *I creatori del teatro futurista*; a darlo alle stampe è il senese Remo Chiti, uno degli autori di sintesi più fantasiosi e creativi, oltre che vivace organizzatore di serate. Lo scopo della pubblicazione è omaggiare gli autori del manifesto del teatro sintetico e fornire un supporto critico che diffonda e spieghi al pubblico le nuove creazioni drammaturgiche; Chiti scrive che Marinetti, Corra e Settimelli «hanno sempre sentito la necessità di questo teatro e già ne avevano data prima qualche idea in pubblico»: Marinetti proclamando «la morte del teatro passatista corrente» (il riferimento è alle serate e al *Manifesto dei drammaturghi futuristi*) e «glorificando» il Teatro di Varietà come unico teatro semi-futurista del tempo; Settimelli e Corra dimostrando con le rappresentazioni di *Elettricità* che era possibile un «teatro libero italiano [...] contro l'affarismo teatrale dominante»⁵⁵. Pur tacendo sull'opera di Palazzeschi, Chiti sa bene che – principi di dinamismo e simultaneità a parte – molto del teatro sintetico è debitore delle idee dello scrittore fiorentino, tanto che descrive il nuovo genere con parole che si rifanno neanche troppo velatamente al *Controdolore* e al grottesco palazzeschiiano:

la sintesi, l'accozzo *impensabile*, la pazzia geniale. La satira sarà rappresentata sfacciata-

52. In "Lacerba", a. III, n. 3, 17 gennaio 1915.

53. In "Lacerba", a. III, n. 8, 21 febbraio 1915.

54. Cfr. E. Settimelli, *Inchiesta sulla vita italiana*, Cappelli, Rocca S. Casciano 1919, p. 85.

55. Cfr. R. Chiti, *I creatori del teatro futurista*, Quattrini, Firenze 1915, p. 13.

mente come la si sente, senza corruzioni letterarie; sarà data libertà ai pensieri prepotenti che s'impadroniscono a tradimento, anche delle menti più categoriche; [...] e perché non tentare di scoprire una Nuova logica o delle nuove logiche? [...] Il pubblico può divertirsi più che *pensare* davanti a questo grottesco; potrà sghignazzare; [...] ma dovrà ricordarsi in fondo della verità filosofica di ciò che vede.

Sono certo che il pubblico folle riderà inconsciamente e sgangherato sulla tragedia della propria vita messagli dinanzi a nudo⁵⁶.

Palazzeschi era arrivato alla poesia attraverso il teatro, era stato poi il primo ad usare la scrittura sintetica e a portare una forma dialogica fulminea all'interno del futurismo, anche se utilizzata più che altro in prosa e in poesia. Ma una volta fuori dal futurismo, lui, sornione, lontano da ogni polemica ed estraneo all'agonismo sia nella vita che nella letteratura, non rivendicherà crediti né primati; negli anni si limiterà a ricordare con affettuoso distacco il periodo trascorso all'interno del movimento, mantenendo sempre rapporti amichevoli con Marinetti e non disdegnandogli riconoscimenti postumi, come nel caso della prefazione alla raccolta delle sue opere edita da Mondadori nel finale degli anni Sessanta. Alla luce dei fatti emersi, quel che credo sia giusto fare da ora in avanti è però rivalutare l'importanza dello scrittore nel percorso dello spettacolo futurista per quanto riguarda la direzione sintetico-grottesca, riconsiderando la storia della nascita di questo teatro così come ci è stata raccontata.

Bibliografia di riferimento

- A. Palazzeschi, *I cavalli bianchi*, G. Spinelli e C., Firenze 1905.
- A. Palazzeschi, *Lanterna*, Stab. tipografico Aladino, Firenze 1907.
- A. Palazzeschi, *:riflessi*, Cesare Blanc, Firenze 1908.
- A. Palazzeschi, *Poemi*, Cesare Blanc, Firenze 1909.
- A. Palazzeschi, *L'Incendiario*, con il *Rapporto sulla vittoria futurista a Trieste* di F.T. Marinetti, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1910.
- A. Palazzeschi, *Il codice di Perelà*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1911.
- "Lacerba" (Firenze), aa. I-III, 1913-1915 (rist. anastatica Vallecchi, Firenze 2000, 3 voll.).
- A. Palazzeschi, *L'Incendiario 1905-1909*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1913.
- AA.VV., *Teatro futurista sintetico*, Istituto editoriale italiano, Milano 1915-1916, 2 voll.
- R. Chiti, *I creatori del teatro futurista*, Quattrini, Firenze 1915.
- A. Soffici, *Giornale di bordo*, Libreria della "Voce", Firenze 1915 (ried. Vallecchi, Firenze 1951).
- G. Papini, *L'esperienza futurista*, Vallecchi, Firenze 1919 (ried. a cura di L. Baldacci, 1981).
- E. Settimelli, *Inchiesta sulla vita italiana*, Cappelli, Rocca San Casciano 1919.
- A. Viviani, *Giubbe Rosse*, Barbera, Firenze 1933 (Nuove Edizioni Culturali, Milano 2007).
- A. Palazzeschi, *Il piacere della memoria*, Mondadori, Milano 1964.
- G. Pullini, *Aldo Palazzeschi*, Mursia, Milano 1965.
- A. Palazzeschi, *Marinetti e il futurismo*, prefazione a F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968.
- M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Edizioni "Bianco e Nero", Roma 1968 (ried. Manfrini, Rovereto 1990).

⁵⁶. Ivi, pp. 11-12.

- M. Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Lerici, Roma 1969 (Bulzoni, Roma 1988).
- L. Rossi, *Papini e il futurismo "fiorentino"*, "Il Verri", n. 33-34, ottobre 1970.
- G. Spagnoletti, *Palazzeschi*, Longanesi, Milano 1971.
- R. Chiti, *La vita si fa da sé. Fantasie, teatro sintetico, scritti futuristi*, a cura di M. Verdone, Cappelli, Bologna 1974.
- F. Curi, *Edipo, Empedocle e il saltimbanco*, in AA.VV., *Palazzeschi*, "Il Verri", n. 6, marzo-giugno 1974.
- Cronache del teatro futurista*, a cura di G. Antonucci, Abete, Roma 1975.
- U. Artioli, *La scena e la dynamis*, Pàtron, Bologna 1975.
- A. Palazzeschi, *Tutte le novelle*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1975 (1982).
- L. De Maria, *Palazzeschi e l'avanguardia*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1976.
- Carteggio Marinetti-Palazzeschi*, a cura di P. Prestigiacomo, presentazione di L. De Maria, Mondadori, Milano 1978.
- Palazzeschi oggi*, a cura di L. Caretti, Atti del convegno (Firenze, 6-8 novembre 1976), Il Saggiatore, Milano 1978.
- G. Guglielmi, *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il futurismo*, Einaudi, Torino 1979.
- P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*, Pàtron, Bologna 1980.
- Futurismo a Firenze. 1910-1920*, a cura di G. Manghetti, Atti del convegno (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 1-3 marzo 1984), Bi & Gi, Verona 1984.
- A. Saccone, *Marinetti e il futurismo*, Liguori, Napoli 1984.
- L. De Maria, *La nascita dell'avanguardia*, Marsilio, Venezia 1986.
- A. Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Liguori, Napoli 1987.
- Avanguardie teatrali da Marinetti a Joppolo*, a cura di M. Verdone, Bulzoni, Roma 1991.
- Emilio Settimelli e il suo teatro*, a cura di M. Verdone, Bulzoni, Roma 1992.
- F.T. Marinetti, A. Viviani, *Firenze biondazzurra sposerebbe futurista morigerato*, a cura di P. Perrone Burali d'Arezzo, Sellerio, Palermo 1992.
- A.J. Tamburri, *Per una lettura retrospettiva. Prose giovanili di Aldo Palazzeschi*, Gradiva Publications, New York 1994.
- La "difficile musa" di Aldo Palazzeschi. Indagini, accertamenti testuali, carte inedite*, a cura di G. Tellini, "Studi Italiani", a. XI, n. 1-2, gennaio-dicembre 1999.
- Scherzi di gioventù e d'altre età. Album Palazzeschi (1885-1974)*, a cura di S. Magherini e G. Manghetti, Pagliai Polistampa, Firenze 2001.
- Aldo Palazzeschi et les avant-gardes*, Atti del convegno internazionale (Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 17 novembre 2000), a cura di G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2002.
- S. Bertini, *Marinetti e le "eroiche" serate*, Interlinea, Novara 2002.
- L'opera di Aldo Palazzeschi*, Atti del convegno internazionale (Firenze, 22-24 febbraio 2001), a cura di G. Tellini, Leo S. Olschki, Firenze 2002.
- A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura di A. Dei, Mondadori, Milano 2002.
- A. Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, con un saggio di L. Baldacci, vol. I, Mondadori, Milano 2004.
- M. Richter, *Papini e Soffici. Mezzo secolo di vita italiana (1903-1956)*, Le Lettere, Firenze 2005.
- Palazzeschi e i territori del comico*, Atti del convegno (Bergamo, 9-11 dicembre 2004), a cura di M. Dillon Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2006.
- Palazzeschi europeo*, Atti del convegno internazionale (Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005), a cura di W. Jung e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2007.
- L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie*, Atti del convegno internazionale (Toronto, 29-30 settembre 2006), a cura di L. Somigli e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2008.
- F. Maramai, F.T. Marinetti, *Teatro e azione futurista*, Pasian di Prato (Udine) 2009.