

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 52 (2006)

Artikel: Giochi di specchi nei : "Riflessi" di Palazzeschi
Autor: Ferrari, Barbara
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-270173>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GIOCHI DI SPECCHI NEI :RIFLESSI DI PALAZZESCHI

Il primo romanzo di Palazzeschi (1908) ha attraversato il secolo senza suscitare grande attenzione da parte della critica e del pubblico. L'autore stesso se ne distanzierà ben presto, preferendogli la versione del 1943 intitolata *Allegoria di Novembre* e pubblicata nei *Romanzi straordinari* dello stesso anno. Bisognerà quindi aspettare l'edizione curata da Luciano De Maria nel 1990 per ritrovare il testo originale, recentemente riedito a cura di Gino Tellini presso la Mondadori nella raccolta di *Tutti i romanzi* (2004). Eppure, malgrado la sua timida entrata in scena, nel 1908 *:riflessi* si presenta come un romanzo assolutamente rappresentativo del tempo: il suo protagonista, Valentino Kore, si inserisce infatti nella galleria di personaggi che definiscono la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento attraverso le loro caratteristiche decadenti o introspettive volte a rappresentare quella «letteratura in crisi»¹ tipica del periodo.

:riflessi ritrae la storia di un uomo alle prese con il suo passato e quindi con il suo *oltre*, come direbbe Mattia Pascal, immerso in una ricerca atta a svelare la duplicità del suo carattere; parallelamente, è possibile reperire nella figura del protagonista, il principe Valentino Kore, i tratti tipici del decadentismo, che sembrano seguire i grandi modelli dannunziani, wildiani o huysmaniani: il culto del bello, l'associazione di *eros* e *thanatos* o ancora l'eleganza morbosa degli ambienti descritti rappresentano alcune spie simbolico-decadenti che permettono di associare *:riflessi* alla corrente tardo ottocentesca, in un'abile coabitazione con i temi più intimistici che verranno sviluppati nel periodo pirandelliano. Questa duplicità stilistica e tematica si riflette nella struttura del romanzo, ossia nella scissione tra la prima

¹ Cf. l'omonimo saggio « Il Novecento: una letteratura in crisi », in Aldo Borlenghi, *Fra Ottocento e Novecento. Note e saggi*, Pisa, Nistri Lischi, 1955, pp. 137-145.

parte a carattere epistolare e la seconda parte che potremmo definire «giornalistica». Durante il suo soggiorno nella villa di Bemualda, tra le mura testimoni del suicidio della madre avvenuto 15 anni prima, Valentino si abbandona ad una ricerca esistenziale che sfocerà in un ricongiungimento mistico con la madre scomparsa. Attraverso le lettere destinate al suo amico/amante Johnny, Valentino permette al lettore di seguirlo nel suo viaggio allegorico, attraverso il mondo simbolico e introspettivo che egli si crea all'interno della villa di Bemualda.

Come gran parte dei personaggi palazzeschi², Valentino esiste solo in relazione agli altri; in questo caso però, è lecito domandarsi chi sono «gli altri»: le due custodi rappresentano certo l'unica presenza fisica reale del romanzo al di fuori del protagonista, ma il ruolo che Palazzeschi riserva loro è assai periferico. Al contrario, la personificazione della villa di Bemualda offre agli oggetti un dinamismo che li colloca al centro della *quête* esistenziale del principe, anche se il loro ruolo è quello di semplici aiutanti. Il protagonista è uno solo, la vicenda si svolge secondo le *sue* regole ed è quindi normale che sia proprio lui a mettere in scena «gli altri», ossia coloro che esistono per lui e attraverso lui. In quest'ottica, il tema dello specchio – presente in tutta la parte epistolare del romanzo – assume un'importanza fondamentale, poiché permette di considerare la presenza assente di Johnny, la dissoluzione di Valentino e la materializzazione della madre. Lo specchio, infatti, è il luogo di incontro del trinomio rappresentato dal principe, da Johnny e dalla madre, ma è anche l'oggetto che permette di visualizzare l'*Ichspaltung* del personaggio, reperibile in quella nevrosi tipicamente

² Per quanto riguarda le opere giovanili, si pensi per esempio al caso più flagrante di Perelà, ma anche ad alcuni personaggi presenti nelle poesie, come il «Principe Bianco» di *Lanterna*. Tuttavia, il caso più parlante è forse quello della Contessa Maria dell'*Interrogatorio*, la cui figura è stigmatizzata dallo sguardo degli altri.

novacentesca che assume la triplice forma di follia mistica, di follia edipica e di narcisismo. Gli accenni alla tematica del riflesso che Palazzeschi inserisce nel romanzo possono essere divisi in tre gruppi, ossia quelli che si riferiscono all'evoluzione-dissoluzione di Valentino, quelli che riportano il personaggio verso Johnny e quelli inerenti all'*imitatio matris*. Nella lettera del 2 novembre, la presentazione dello specchio ovale e polveroso anticipa tutte e tre le componenti, che vengono messe in parallelo all'interno di un unico lungo periodo:

Mi sono poi guardato in uno specchio ovale dalla cornice tutta sudicia e tutta bucherellata dai tarli, molto mi sono guardato [Valentino] in quella luce qua e là scortecciata nell'amalgama interna formante delle lacune irriflessive, mi sono sembrato, prima, non trovando bene la luce, in uno di quei vecchissimi ritratti fatti al sole, poi come in uno meraviglioso antico [madre], un poco avariato, e mi sono visto bello, e i miei capelli vi risplendevano più dorati, un po' come i tuoi ma non così belli [Johnny]³.

Nel viaggio allegorico del principe, lo specchio appartiene a quel processo di autoannullamento che Germana Silingardi interpreta come una «soggettività smarrita»⁴; il riflesso di Valentino permette al lettore di seguire l'evoluzione del principe e il suo straniamento, che seguono un processo di dematerializzazione e di perdita della corporalità, il cui apice culminerà nella scomparsa finale del Principe. Osserviamo infatti come la figura di Valentino si dissolve progressivamente col passare del tempo, fino ad arrivare al rovesciamento finale:

³ Aldo Palazzeschi, *:riflessi*, Milano, SE, 1990, pp. 18-19. – Le citazioni tratte dal romanzo *:riflessi* verranno qui di seguito segnalate semplicemente con il numero di pagina e, dove necessario, con la data della lettera corrispondente.

⁴ Giovanna Silingardi, «Modalità e pratiche del testo palazzeschi», *Inventario*, XXII/10, 1984, p. 79.

Non ò voluto né eccessivamente pensare, né ricordare, né muovermi, non ò voluto neppure guardarmi allo specchio. *Mi sono astratto da me e dal mio luogo [...]*.

(Lettera del 10 novembre, p. 48)

E tutto mi pesa sul core quando dormo, core inservibile ormai, i sonni gravi, e tutto mi si para dinanzi agli occhi ormai grigi tanto *ch'io non voglio più vederli nello specchio [...]*.

(Lettera del 12 novembre, p. 56)

Mio caro Johnny,

c'è, c'è ancora sul mio letto, ed io sono tanto felice, tanto contento.

Sai? Mi sono stamane guardato nello specchio, e mi sono veduto come il primo giorno, *più bianco forse, ma più puro: sono felice.*

(Lettera del 25 novembre, p. 91)⁵

È interessante notare come la progressiva «astrazione da sé stesso» si rispecchi anche nella lingua, attraverso un esplicito abbandono della soggettività reperibile nell'omofonia tra *core* e *Kore*. Assistiamo ad una perdita di corporalità, un'*anti-physis* interpretabile come una regressione, un ritorno al personaggio di quindici anni prima che il lettore indovina proprio nel riflesso, particolarmente nelle ultime lettere e nel terzo brano qui riportato, quando il principe ha ritrovato l'oggetto del suo amore.

Questa regressione dell'io va di pari passo con il completamento della ricerca di Valentino: per ritrovare la madre, egli deve ridiventare puro, entrare in un mondo di candore e quindi perdere la sua corporalità.

Nel corso del suo soggiorno a Bemualda, il principe descrive a più riprese la voluttà dell'ambiente circostante, riscontrabile ad esempio nei «cuscini di velluto latteo» (Lettera del 7 novembre, p. 36), nelle «poltrone voluttuose di velluto morbido» (Lettera del 9 novembre, p. 45), nella «veste silenziosa di morbidezza» (Lettera del 13 novembre, p. 59), nei «merletti morbidamente voluttuosi» (Lettera del

⁵ Il corsivo è mio.

14 novembre, p. 65), nelle «bocche morbide voluttuose delle rose» (Lettera del 15 novembre, p. 69), ma soprattutto nelle sensazioni emanate dal suo abito:

mi sono spogliato presto per indossare il mio abito, il mio abito bello e morbido di stoffa che non è nuova, morbido che si possono passare le ore intiere ad accarezzarsi la veste, come quella di un gatto mansueto che si dà tutto alle carezze cogli occhi chiusi e i muscoli ritratti, lasciando tutto di morbidezza e il suo corpo e la sua mano che lo liscia e lo preme un poco così, in egual tempo.

(Lettera del 2 novembre, p. 18)

Questi elementi, e particolarmente il brano sopraccitato, sono alcune spie di un erotismo ambientale che definisce tutti gli oggetti della villa come assumenti un valore onanistico, e quindi narcisistico, soprattutto se considerato in parallelo con alcune poesie anteriori o posteriori al testo, come per esempio «La mano»⁶ dell'*Incendiario*. I suoi «occhi velati di voluttà e desiderio» (Lettera del 21 novembre, p. 82) ricercano una presenza che si identificherà poi nella madre, ma che in un primo tempo si confonde con il semplice velluto, in una

⁶ Il confronto con questa poesia permette di porre l'accento sulle similitudini spaziali, tematiche ma anche semantiche (ottenute tramite l'utilizzo di termini relativi al piacere, al desiderio, alla morbidezza e alla voluttà) dei due componimenti. Inoltre, è possibile osservare come, ancora una volta, *eros* e *tanathos* vengano associati nella produzione palazzeschiana: «È l'ora della mano. / Quel divano è quello della mano. / M'abbraccia, m'affonda, m'assorbe, / mi fa nido, il mio divano, / ed io mi lascio andare / con trepidazione paurosa, / abitudinaria / aspettativa morbosa. / [...] Enorme mano morbida, / fatalmente forzata, / eppur voluttuosa. / Perché gira nella stanza? / Non m'ha ancora carezzato abbastanza? / [...] Intravedo la mia via / per la campagna, / mi par di sentire il mare / intravedo il mio cancello, / l'ombra del mio bel castello / nella terribile agonia. / [...] Io mi sento veramente morire. / La mano piano piano / m'adagia sul divano. / M'alzo trasfigurato, / mi vado a guardare nello specchio, / la mia faccia è d'uno strano pallore, / sono vitrei i miei occhi. / La mia bocca serrata / è dissanguata» (Aldo Palazzeschi, «La mano», in *id.*, *L'Incendiario*, a c. di Giuseppe Nicoletti, Milano, Mondadori, 2001, vv. 14-212).

sorta di metonimia sensuale o sensitiva che viene portata al parossismo nella lettera del 21 novembre:

E non fa sussultare e fremere fino all'abbandono voluttuoso un velluto paonazzo? Un morbido velluto da cianciare fra le mani e per la pelle irta di voluttà segreta, e gli occhi spenti e le labbra assetate? E non darà forse così il suo amore il velluto adorato? (p. 82)

Durante la passeggiata notturna del 28 novembre, Valentino lascia il suo mantello come se lasciasse il suo corpo: il mondo voluttuoso nel quale egli trovava rifugio⁷ viene abbandonato per poter penetrare in un mondo di leggerezza. Ecco quindi che la purezza viene ritrovata poco prima di entrare nella chiesetta e poco prima di sparire, in quella che A. Saccone chiama una «messinscena dell'auto-abrogazione» che «prefigura quella maschera del nulla che si chiamerà Perelà»⁸: grazie all'abbandono simbolico della sua veste, il personaggio palazzeschiiano sembra aver lasciato dietro di sé le sue componenti corporali e quindi decadenti per intraprendere una via introspettiva.

Accanto all'autorispecchiamento di Valentino, il gioco di specchi permette di delineare la presenza assente di Johnny, la cui figura vaga appare regolarmente nello specchio ovale. Il misterioso corrispondente del principe rientra perfettamente nella tematica del doppio che soggiace a tutto il romanzo e che è palesata grazie allo specchio. La novità di Palazzeschi rispetto ad altri illustri scrittori contemporanei o di poco precedenti, è di aver saputo accostare all'aspetto decadente di tale tematica, definito per esempio da Wilde o da Poe, alcuni elementi di tipo psicologico-introspettivo. Nel caso del riflesso di

⁷ Cf. ad esempio la lettera del 27 novembre, p. 99: «Io sento che vorrei andare, vorrei camminare nell'oscurità, aggirarmi tanto nella notte fredda, sento che il mio spirito ne goderebbe, sento che si deve camminare tanto bene stretti nel mio mantello» e la lettera del 28 novembre, p. 101: «Ad un certo momento mi sono trovato proprio nel folto del bosco, ò sentito il freddo, l'umido terribile, mi sono stretto sempre più nel mantello ed ò affittito i miei passi per riscaldarmi».

⁸ Antonio Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Napoli, Liguori, 1987, p. 65.

Johnny assistiamo ad un duplice rispecchiamento: se da una parte le lettere di Valentino rappresentano uno specchio narcisistico in grado di integrare un personaggio assente dal romanzo⁹, d'altra parte l'oggetto polveroso in sé permette di individuare l'opposizione giovinezza/vecchiaia e il tema dell'omoerotismo. Infatti, la figura di Johnny evolve in parallelo con l'autore delle lettere, che si distanzia sempre di più dal suo corrispondente per giungere ad una sorta di monologo esistenziale dal quale ogni presenza esterna è bandita. Per diventare di nuovo «puro» (Lettera del 25 novembre, p. 91), e dunque per essere pronto all'incontro con la madre, Valentino deve abbandonare Johnny, come ha abbandonato la sua corporalità.

La similitudine tra i due uomini, che traspare nelle prime lettere grazie all'insistenza sulla bellezza che accomuna il principe e il suo corrispondente, si dissipa progressivamente per lasciare spazio ad un riflesso oppositivo e quindi coerente alle «anime opposte» (Lettera del 1° novembre, p. 14) dei due uomini, ormai separati dalla villa di Bemualda e, soprattutto, dalla madre. Quest'opposizione si esaurisce nella lettera del 26 novembre, con la spiegazione della ragione del distacco:

Ò dovuto riconoscere che io in questo periodo ti ò completamente dimenticato, o quando ti ò ricordato, sempre per incidenza di un fatto mio, mai ò voluto guardare la tua persona separatamente da me. [...] oggi io ti penso senza pensare a me, senza curarmi di questa mia persona che non mi appartiene. [...]

Tu sei appena al primo sbocciare della tua giovinezza, ed io sono ormai decrepito per le vicende, io sono più che vecchio, io sono qualcosa che è al di là della morte. (pp. 93-94)

Assistiamo ad una svolta fondamentale, poiché Valentino è pronto a rinascere a lato della madre: lasciando il troppo giovane Johnny,

⁹ Cf. la lettera del 10 novembre (p. 50), nella quale Valentino dice a Johnny: «Tu sei solo costà collo specchio della mia anima nel quale nessuno può guardare e sul quale io faccio riflettere solamente per te giorno per giorno».

egli ritrova per sé stesso una giovinezza mistica, morbosa e nuziale, che si palesa nella lettera successiva:

Mio caro Johnny,
giovinezza, oggi tu dovevi far palpitare il mio core colla tua voce fresca! Oggi tu dovevi colla forza tua esuberante scavare una fossa profonda nel campo del dolore, nella sua terra pesa, con indifferenza, e la tua eco doveva giungere come la voce che porta una nuova parola all'ultim'ora sconsideratamente. [...] Giù giù lungo la via il coro s'andava perdendo e non se ne udiva quasi più che il ritornello:

Vorrei morire
vicino a te...

(Lettera del 27 novembre, pp. 97-98)

Gli elementi s'incatenano in un processo di causa-effetto: la dematerializzazione o perdita di corporalità, come pure l'abbandono di Johnny, rispondono entrambi ad una necessità di purificazione in vista della fusione finale con la madre. In questo modo, l'aspetto fisico assume un'importanza fondamentale e pone l'erotismo in primo piano. Arriviamo così alla terza valenza dello specchio, ossia quella che si confonde con l'*imitatio matris*; la lettera del 9 novembre presenta due spie fondamentali di questo processo di identificazione, in quanto assistiamo al primo amalgama tra presente e passato, Valentino e Maria, Novembre e Maggio:

Sono rimasto estatico per tanto dinanzi al quadro, fissando in quelli i miei occhi, io ò creduto come nello specchio ovale rivedere il mio sguardo bello d'impassibilità. (p. 45)

È buon tempo e sereno ed il Novembre sembra continuare miracolosamente un maggio nettamente interrotto e rimasto infinito, sembra rispecchiarlo in uno specchio ovale polveroso e scortecciato nell'amalgama interna formante delle lacune irriflessive. (p. 47)

Lo specchio riflette la dematerializzazione di Valentino, corrispondente all'abbandono di Johnny e alla materializzazione della madre. In questo contesto, corporalità e sessualità si confondono per meglio

perdersi e assumono forme diverse, come l'autoerotismo, l'omoerotismo e l'erotismo edipico. In questo contesto, l'abbandono del mantello, simbolo dell'abbandono della corporalità, trova un riscontro nel progressivo distacco da ogni forma di erotismo poiché il viaggio allegorico di Valentino si esaurisce nel misticismo, o meglio in una forma di amore quasi religioso che unirà il principe alla figura bianca della madre. La ricerca della purezza implica un ripiegamento verso l'interno, o la costruzione di un mondo dal quale l'esterno e le sue componenti, ossia la corporalità e la presenza di Johnny, sono bandite; il tratto esplicitamente decadente di questo onanismo stilistico e tematico, osservabile per esempio nella relazione agli oggetti¹⁰, si confonde però con una negazione di tutte le realtà descritte. In primo luogo, la regressione implica un ritorno all'io, ossia un'astrazione dall'ambiente circostante: l'*Ichspaltung* in questo caso si delinea come una divisione tra l'io presente e l'io passato in un processo di compenetrazione permesso, appunto, dal gioco di specchi che accompagna il protagonista verso l'abisso della sua follia; per dirla con Fanfani, «il discorso di :*riflessi* si rinfrange in un moto perpetuo su sé stesso, le immagini si rincorrono in un gioco infinito di specchi, l'eco ossessiva delle singole voci o di segmenti di testo è la musica che accompagna ed esprime [...] la nevrosi e il narcisismo del principe Valentino»¹¹. Inoltre, l'annichilimento del mondo esterno e della corporalità, ultimamente simbolizzato dall'abbandono del mantello, rispecchia il successivo annichilimento dell'io dovuto alla scomparsa del principe; allo stesso modo, la seconda parte del romanzo riverbera la prima, annientandola stilisticamente tramite un riflesso giornalistico deformante la realtà di Bemualda e di Valentino. In altri termini, sia la narrazione sia la metanarrazione operano una

¹⁰ Cf. ad esempio la lettera del 21 novembre (p. 82) e più particolarmente il brano citato poco sopra.

¹¹ Massimo Fanfani, «Parole di fumo: appunti sulla lingua dei *Romanzi straordinari*», in Gino Tellini, *L'opera di Aldo Palazzeschi. Atti del Convegno Internazionale, Firenze 22-24 febbraio 2001*, Firenze, Olschki, 2002, p. 230.

annichilimento volto a distruggere la verità costruita da Valentino e, in senso più lato, il romanzo intero.

Lo specchio assume quindi un ruolo fondamentale nel gioco di opposizioni soggiacente al testo, in quanto agisce a più livelli; da un punto di vista prettamente analitico, possiamo trovare una spia interpretativa nella poesia «Lo specchio» pubblicata nei *Poemi* un anno dopo *:riflessi*. In quei versi, infatti, Palazzeschi ritorna sul motivo della divisione dell'io mettendo in scena un personaggio alle prese con il suo riflesso in un ambiente carico di simboli decadenti e cromatici prevalentemente basati sulla dicotomia del bianco e del rosso, pure presente nel romanzo. Il «sudicio vecchissimo specchio / ovale»¹² permette all'io lirico di contemplare il suo doppio sotto la forma di un uomo tutto rosso e quindi, seguendo la logica palazzeschiana, libidico e incendiario¹³. Quel personaggio turbato che nello «Specchio» palesava un dualismo così coerente alla poetica del primo Palazzeschi, può trovare un suo illustre precedente nella figura di Valentino che, invece di porre al suo riflesso la domanda «Perché non mi dici allora / se quello che tu mi fai vedere / son

¹² Aldo Palazzeschi, «Lo specchio», in *Poemi*, a cura di Adele Dei, Parma, Zara, 1996, vv. 2-3.

¹³ Il simbolismo cromatico soggiacente alle opere giovanili di Palazzeschi è particolarmente reperibile nei componimenti poetici. Ad esempio, se la raccolta *Cavalli Bianchi* è dominata dal bianco e dal nero, a partire da *Lanterna* Palazzeschi inserisce delle variazioni cromatiche alle quali sono esplicitamente associati dei temi fondamentali, come il «giallo dell'odio» – presente nel «Tempio serrato» di *Lanterna* e ribadito attraverso i «pagliai gialli» in *:riflessi* – o, appunto, il «rosso incendiario» dell'*Incendiario*, già presente nella sua accezione libidinosa nel «Frate Rosso» dei *Poemi*, che ritroviamo nel romanzo attraverso le luci rosse che escono dalla bottega sotto forma di «spiraglio rosso d'inferno» (Lettera del 3 novembre, p. 23).

veramente io?»¹⁴, preferisce eludere la domanda e rifugiarsi in una realtà fittizia all'interno della quale lo specchio rappresenta un mezzo privilegiato per riprodurre il percorso materno e, in senso più lato, l'esperienza della morte.

Sempre in un contesto di precedenti poetici, può essere utile soffermarsi sul caso della poesia «Gioco proibito» di *Lanterna* da cui deriva il titolo del romanzo¹⁵; nel suo saggio, Gino Tellini mette in evidenza la «trasposizione simbolica»¹⁶ operata dall'autore mediante il cambiamento di titoli, in quanto nelle *Opere Giovanili* del 1958 la poesia diventa :*riflessi*, mentre già dal 1943 il romanzo viene chiamato *Allegoria di Novembre*. Il nesso tra i due componimenti è naturalmente anche di ordine tematico poiché la poesia, oltre ad introdurre l'immagine dello specchio, mette in scena «dei volti bianchissimi» (v. 14) che si muovono in un ambiente nebbioso e «due dadi grandissimi dai «punti nerissimi» (vv. 28-29), che ricordano il gioco dei dadi inventato da Valentino, che in quest'ottica potrebbe essere considerato un «gioco proibito». Inoltre, la struttura della poesia, che comporta la ripetizione del motivo principale, ricorda quella del romanzo:

Dispaiono appaiono lenti
si fanno ora vivi ora smorti,
appaiono spaiono lenti.
(vv. 11-13 e 32-34)

La ripetizione di questi tre versi, infatti, rappresenta una sorta di litania simile al ritmo che caratterizza la prima parte di :*riflessi*, mentre il rispecchiarsi del primo verso nel terzo in una dinamica oppositiva tra lo sparire e l'apparire ricorda la sparizione del principe

¹⁴ Aldo Palazzeschi, «Lo specchio», in *Poemi*, a cura di Adele Dei, Parma, Zara, 1996, vv. 94-96.

¹⁵ «[I]mpronte sfumate di luci, di nebbie: Riflessi» (Aldo Palazzeschi, «Goico proibito», in *id.*, *Lanterna*, a c. di Adele Dei, Parma, Zara, 1987, v. 9).

¹⁶ Gino Tellini, «:riflessi – *Allegoria di Novembre*. Genesi e storia editoriale», in Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, p. 1396.

e l'apparizione della madre, in una logica di rispecchiamento della vita nella morte grazie al quale i personaggi, appunto, «si fanno ora vivi ora smorti»:

Il sole dai vetri penetrava caldo ed io mi guardavo impassibile nello specchio polveroso come un bel ritratto ovale di un adolescente che sia per morire e mi sono sembrato adolescente, un adolescente malato e bianco dalla malattia sublime che fa morire ancora belli, e che sugge il sangue ogni giorno una stilla, e la carne si fa di cera intorno agli occhi grandi e profondi, e le labbra si scolorano fino a serrarsi di candore, e tu puoi ancora guardarti nello specchio, e tu puoi guardarti ormai trapassato e al di là.

(Lettera dell'8 novembre, p. 39)

Da un punto di vista metanarrativo e stilistico, è interessante notare come il rispecchiarsi della prima parte nella seconda ne determini la distruzione; la tragicità della *quête* di Valentino e della sua scomparsa viene annichilita dal tono burlesco con il quale Palazzeschi tinge gli articoli di cronaca. Il dolore che traspare dalle lettere si trasforma in umorismo nella seconda parte del romanzo: si tratta di una vera e propria demistificazione, un rovesciamento che anticipa l'antiromanzo di Perelà e più ancora il manifesto del *Controdolore*. La moltitudine depersonalizzata che si esprime telegraficamente nella seconda parte del romanzo contrasta con la visione soggettiva, e quindi drammatica, della prima parte e diventa così, secondo la felice espressione di Forti, un «sistema di specchi deformanti»¹⁷ in grado di distruggere almeno parzialmente il mondo fantasmagorico popolato di ombre e fantasmi creato da Valentino. Nella seconda parte, il lungo processo evolutivo del protagonista viene totalmente ignorato per lasciare spazio al fatto di cronaca, mentre la *vox populi* demistifica l'universo misterioso e decadente del principe, evidenziando implicitamente la vacuità del viaggio allegorico tramite un divertimento stilistico,

¹⁷ Marco Forti, «Romanzi straordinari», in Lanfranco Caretti, *Palazzeschi oggi. Atti del convegno. Firenze 6-8 novembre 1976*, Milano, Il Saggiatore, 1978, p. 115.

un'«acrobazia del vuoto»¹⁸. Dopo la scomparsa del principe, la villa viene spalancata per far luce sul mistero della sua scomparsa e le investigazioni giornalistiche informano di dettagli che riconducono il lettore a brani altamente simbolici delle lettere, svuotati questa volta del loro valore lirico, come avviene nelle cronache del 3 e del 6 dicembre, che rispecchiano rispettivamente le lettere del 30 e del 13 novembre:

L'ultima sera di Maggio, mentre la villa rigurgitava di ospiti, fu udito partire il colpo dalla camera della Principessa, quando tutti accorsero, la trovarono già cadavere in mezzo a fasci di rose rosse.
(Cronaca del 3 dicembre, p. 123)

I grisantemi bianchi la circondano senza soffocarla, ed Ella vi rimane in mezzo ancora scoperta, e ancora si distingue benissimo la veste leggera [...].
(Lettera del 30 novembre, p. 107)

Giunge notizia che da alcun tempo i pressi di Bemualda sono popolati da malfattori, un incendio di pagliai avvenuto di recente fu ritenuto opera di mano malvagia; e non fu possibile scoprire nulla in proposito.
(Cronaca del 6 dicembre, p. 127)
[...] ma le fiamme erano ormai indomabili la paglia era tutta rossa e la pompa non valse, e l'incendio continuò dinanzi ai miei occhi vitrei [...]. Sentivo tanti occhi volgersi verso la mia finestra aperta, mi pareva ora

¹⁸ Quest'espressione, particolarmente parlante, è usata da Gargiulo per riferirsi a quello che egli chiama «l'ingombro» dell'umorismo della poesia palazzeschiana, in opposizione ai momenti «più schietti» offerti da questo stesso umorismo (Alfredo Gargiulo, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 99). È evidente che sia la poesia sia la prosa dell'autore fiorentino sono ricchi di esempi che possono riflettere il divertimento del saltimbanco, ma è altrettanto evidente che questi elementi carichi di non-senso palazzeschi sono tra i più rappresentativi del periodo giovanile dell'autore, come è stato provato da studi posteriori a quello di Gargiulo (si pensi per esempio all'articolo di Giuliana Adamo, del 1994: «'E lasciatemi divertire!' Palazzeschi e la sua poetica giovanile», *The Italianist*, 14, 1994, pp. 70-95).

che tutti l'additassero e che di momento in momento tutti sarebbero corsi a me per strapparmi e trascinarli nel mezzo del fuoco.

(Lettera del 13 novembre, pp. 62-63)

Lo specchio che riflette Valentino non è più il suo sguardo, bensì quello di spettatori anonimi che descrivono un'altra verità, nella quale la pura giovane del ritratto diventa una donna che «mosse [...] un passo nella colpa» (p. 123), mentre il suo amante/sposo/figlio è relegato al ruolo di «rampollo illegittimo» (p. 127).

Parallelamente al rispecchiamento tematico, assistiamo ad un riflesso stilistico oppositivo della prima parte nella seconda, dovuto alle numerose ripetizioni¹⁹ che creano un'eco parodica alla ridondanza lirica, simbolica e nevrotica degli scritti di Valentino. Inoltre, come le lettere, anche le cronache subiscono un processo evolutivo che, invece di tendere ad un misticismo esasperato, si esauriscono al contrario nel burlesco più inatteso:

Giornali Parigini si occupano diffusamente del fatto, essi trattano di blasoni e di gente di altri tempi, ma con molta cognizione e con qualche esattezza. (p. 130)

È certo, infine, che un elegantissimo foglio Giapponese à potuto dire qualche cosa in proposito, con parole un pochino astruse ma molto notevoli. (p. 130)

Dietro all'evidente opposizione di toni che separa la prima e la seconda parte si insinua quello che è forse l'elemento più significativo di questo gioco di specchi, ossia la descrizione del principe. Nella prima parte del romanzo Valentino si muove all'interno di una ricerca

¹⁹ Le ripetizioni presenti nella seconda parte del romanzo sono inserite soprattutto sotto forma di domande e risposte o di recupero delle notizie, che creano un'eco tra le diverse cronache. Si veda per esempio: «Egli si sarebbe ucciso la scorsa notte nella sua villa di Bemualda. – La scorsa notte, in Toscana, si suicidava il Principe Valentino Kore.» (p. 111); «Il Principe sarebbe dipoi tornato a Bemualda ? – Il Principe sarebbe tornato a Bemualda» (p. 126).

introspettiva, per cui nelle lettere la sua figura si delinea progressivamente in un'accezione autoanalitica dominata da una follia mistica di ricongiungimento con la madre; nelle lettere, quindi, gli accenni alla bellezza del principe non sono altro che il riflesso della bellezza di Johnny o della madre. Al contrario, le cronache giornalistiche della seconda parte definiscono Valentino esclusivamente da un punto di vista fisico:

Era, in ogni suo dettaglio, elegantissimo. (p. 112)

Il Principe Valentino Kore aveva ora ventinove anni. Era un giovine di rara bellezza, era pallidissimo, le sue labbra si schiudevano, a rari sorrisi velati, fuggiva il mondo e il suo romore, viveva solo, o circondato da pochi intimi. (p. 123)

Era un bellissimo giovine signore, biondo, molto alto, snello, vestiva un abito attillato in velluto nero, aveva sul braccio un mantello di panno pure nero. (p. 126)

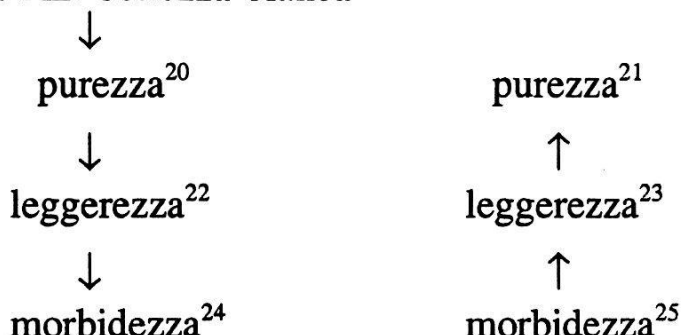
Il rovesciamento dei punti di vista (da autoanalitico a giornalistico) implica dunque una trasformazione della figura del protagonista e un relativo annichilimento della sua *quête*. In altre parole, lo sguardo esterno relega Valentino alla sua corporalità, quella stessa corporalità che egli fuggiva a Bemualda.

Il rapporto del protagonista con la corporalità costituisce un punto d'incontro privilegiato degli elementi correlati alle numerose correnti reperibili in :*riflessi*. Da una parte assistiamo ad un'evoluzione nella quale l'introspezione volta a soddisfare la follia mistica si traduce nell'abbandono della corporalità. D'altra parte, però, questa stessa corporalità è posta su un piedestallo per mezzo di un suo attributo tipicamente decadente, ossia la bellezza. In :*riflessi*, Palazzeschi elabora una poetica del bello all'interno della quale possono essere reperite alcune regole. Come lo specchio che la riflette, la bellezza è

associata al triangolo Valentino-Johnny-Madre, e segue un'evoluzione parallela a quella della corporalità. La lettera del 1° novembre offre un'indicazione fondamentale per lo svolgimento del romanzo, poiché definisce il «Novembre veramente bello, bello di irreparabile completo dissolvimento» (p. 16): questa frase descrive alla perfezione l'ambiente nebbioso che caratterizza Bemualda, ma al contempo sembra voler definire il principe stesso, seguendo un processo di identificazione tra novembre e Valentino, maggio e madre. La bellezza, quindi, è uno dei cardini del romanzo, in quanto accomuna le tre figure principali della vicenda e li definisce; come per l'erotismo, anche in questo caso siamo di fronte a tre tipi diversi di bellezza: Johnny possiede una freschezza giovanile che finisce col distanziarlo da Valentino poiché quest'ultimo tende alla bellezza impregnata di fissità, purezza e misticismo della madre. L'evoluzione interna del protagonista va quindi di pari passo con la sua evoluzione esterna: egli vuole raggiungere quella bellezza candida della madre alla quale si avvicinerà solo prima della sua scomparsa: «Sai? Mi sono stamane guardato nello specchio, e mi sono veduto come il primo giorno, più bianco forse, ma più puro: sono felice» (Lettera del 25 novembre, p. 91).

In questo contesto, la simbolica dei colori assume un'importanza fondamentale, poiché in *:riflessi* la bellezza è definita innanzitutto cromaticamente: a Bemualda, infatti, il bello è puro, e questa purezza è ottenuta quasi esclusivamente dal bianco, che a sua volta è morbido e leggero. Assistiamo quindi ad un scala di valori cromatici e sensitivi, che può essere riassunta con lo schema seguente:

MADRE: bellezza bianca



La bellezza rappresenta un punto di partenza e un punto di arrivo all'interno del quale l'estetica assume un valore particolare solo se associata alla purezza ricercata da Valentino durante il suo soggiorno a Bemualda. L'evoluzione del personaggio implica un ritorno al bello considerato in un'ottica wildiana, ossia un bello pregno di fissità: il ritratto della madre riproduce una figura fissa nella sua bellezza, che aspetta Valentino per uscire dalla sua immobilità, come del resto tutta la villa di Bemualda. Assistiamo quindi ad una compenetrazione tra ambiente e personaggio, poiché tutto concorre a creare quell'atmosfera ovattata all'interno della quale il principe può perseguire la sua ricerca di purità. In questo modo, le vicende legate alla sua vita di quindici anni prima sono considerate come «cose pure» (Lettera del

²⁰ Lettera del 24 novembre, p. 89: «Qualunque parola, per quanto Ella non l'udisse, dovrebbe contaminare la sua pura bellezza».

²¹ Lettera del 9 novembre, p. 47: «e mi è sembrato ch'ella [la madre] venisse, e me la sono sentita vicina leggera».

²² Lettera del 24 novembre, p. 90: «Penso che l'ultimo tempo mi sarà lieve s'Ella rimarrà meco».

²³ Lettera del 7 novembre, p. 37: «Quella stanza ! [della madre] Penso come sarà morbido il suo tappeto bianco !»

²⁴ Lettera del 2 novembre, p. 18: «Mi sono spogliato presto per indossare il mio abito, il mio abito bello e morbido di stoffa che non è nuova, morbido che si possono passare le ore intiere ad accarezzarsi la veste».

²⁵ Lettera del 2 novembre, p. 18: «Mi sono spogliato presto per indossare il mio abito, il mio abito bello e morbido di stoffa che non è nuova, morbido che si possono passare le ore intiere ad accarezzarsi la veste».

2 novembre, p. 20), mentre gli oggetti assumono connotati di candore sensuale che si ritrovano nel «morbido tappeto bianco» (Lettera del 7 novembre, p. 37) della stanza della madre, nella morbidezza dei numerosi velluti della villa o «nella morbidezza della spianata bianca» di crisantemi (Lettera del 15 novembre, p. 69). In altre parole, potremmo affermare che il bianco è oggettivamente bello, a tal punto da riuscire a rendere estetica la figura di una delle due custodi, resa bella dal colore dei suoi capelli ma forse anche dal suo statuto di madre:

Imperia à novant'anni, ed è la madre, e la sua faccia non è per anco rugosa, ed i suoi capelli sono tutti bianchi bellissimi. Cammilla ne à settanta ed è la figlia, e la sua faccia è mostruosamente rugata e le sue carni sono verdastre ed i suoi capelli neri untuosi pochissimi.
(Lettera del 2 novembre, p. 19)

Questo brano pone in evidenza l'opposizione cromatica tra il bianco e il nero tipica dei primi componimenti poetici di Palazzeschi²⁶, che qui viene sottolineata dalla struttura simile dei due periodi, dalle ripetizioni e dal polisindeto; rispettando la logica del romanzo, l'autore offre al culto del bello il suo *pendant* negativo, che assume le forme più variegate insinuandosi a più livelli in :*riflessi*. Innanzitutto, la morbidezza e la leggerezza degli interni si scontrano con l'umidità e la pesantezza dell'ambiente esterno, generalmente definito dalla nebbia e dal freddo pungente²⁷ dai quali solo il mantello di

²⁶ Cf. nota 13.

²⁷ Cf. ad esempio la Lettera del 3 novembre, p. 22: «Mi sono destato tardi ed ò sentito l'umido intorno a me, l'umido della giornata penetrare. [...] La nebbia avvolge tutto oggi come al momento che arrivai quassù.» Lettera del 5 novembre, p. 28: «da tre giorni piove piove, piove piano piano, piove lungamente silenziosamente. Tutto di piombo intorno. [...] Forse tutto il Novembre scorrerà così, ed io piano piano m'irrigidirò nel bello abito di velluto nero, divenuto spugna pregna di nebbie.» Lettera del 14 novembre, p. 64: «sono dipoi rientrato nella stanza nebbiosa, in questa stanza che diviene poco a poco una spugna nebulenta, essa è un vampiro di nebbie, questa calcina non si disseta mai!» Lettera del 16

velluto morbido permette di proteggersi; d'altro canto, il candore relativo a questa morbidezza viene messo in opposizione al giallo o a colori appartenenti alla stessa famiglia cromatica. In quest'ottica, la lettera del 16 novembre rappresenta quello che potremmo chiamare un punto d'incontro della negatività, in quanto le parole di Valentino tingono di giallo il campo semantico dell'umidità:

Mio caro Johnny,

vorrei dire le mie parole in sette toni stasera! [...]

Il verde è ora smontato quasi tutto e le macchie gialle si dilagano paurosamente ad inondare, gli olivi sono dei vecchi cascanti, essi non sopportano più il peso della loro vita, e il vento neppure riesce più a vellutare il colle argenteo. (pp. 70 e 73)

Integrando questi elementi al discorso simbolico legato alla corporalità, è facile notare come la progressione interiore di Valentino sia parallela alla sua evoluzione esteriore. Abbiamo insistito sulla progressiva perdita di corporalità del principe, necessaria per raggiungere la purezza della madre; ora, se consideriamo la ricerca di una bellezza mistica o assoluta da parte di Valentino in un'ottica coerente a questa simbolica, possiamo osservare come i connotati relativi alla morbidezza si inseriscano in quello che potremmo chiamare il campo semantico della corporalità, e quindi della sensualità, mentre le espressioni di leggerezza si situano in un contesto di perdita di questa stessa corporalità. Inoltre, il processo di purificazione operato dal protagonista segue una logica che, ancora una volta, pone in primo piano l'opposizione fondamentale tra

novembre, p. 73: «La sera è terribile uscire con questa stagione tutto è talmente bagnato... umido...». Lettera del 20 novembre, p. 81: «È piovuto un poco e la giornata è rimasta piovigginosa e umida, intorno tutto si disfà definitivamente, e gli olivi non ànno più il loro argento e il loro grigio diviene tutto di pesantezza e i verdi ultimi si disfanno, presso e lontano, l'aspetto delle cose cambia per i colori.» Lettera del 28 novembre, p. 101: «Ad un certo momento mi sono trovato proprio nel folto del bosco, ò sentito il freddo, l'umido terribile, mi sono stretto sempre di più nel mantello ed ò affittito i miei passi per riscaldarmi.»

l'esterno e l'esterno reperito da Laura Lepri²⁸. Riprendendo in chiave simbolica lo schema descritto più sopra, il connotato mistico della bellezza appare più chiaramente:



La ricerca della bellezza mistica e assoluta necessita un cammino purificatore reperibile all'esterno nell'incendio dei pagliai e all'interno nella perdita della corporalità, che avverrà al momento dell'abbandono del mantello protettore. Quest'evoluzione procede come un *climax* ascendente il cui apice viene raggiunto al momento della «trasforma-

²⁸ Nel suo saggio mette in evidenza il contrasto tra l'«io qui e dentro» e «la gente altrove e fuori» fortemente presente nelle poesie giovanili di Palazzeschi e presente a più livelli anche in *riflessi*. Laura Lepri, *Il funambolo incosciente: Aldo Palazzeschi (1905 – 1914)*, Firenze, Olschki, p. 43.

²⁹ Cf. la lettera del 24 novembre, p. 88: «Coll'ultima luce del crepuscolo io l'ò veduta, la soave figura tutta di candore, distesa sul mio letto riposante dolcemente, dormente un sonno calmissimo. Bella! Bella Johnny!»

³⁰ Cf. l'abbandono del mantello il 28 novembre, che corrisponde all'abbandono della corporalità.

zione» del mantello in fanghiglia, che succede immediatamente al risveglio amoroso:

Piove, Johnny, piove acqua grigia carica di nebbia, tutto è ormai una pozzanghera infetta. Io non mi affaccio più, io non guardo più. Il mio mantello è a terra sola fanghiglia, e le sue pieghe non sono che cavi di fango che cedono all'insinuazione dell'acqua melmosa, e il mio corpo ne sale fuori viscido, cascante di gialli untuosi che vi servono schifosamente, la mia faccia e i miei capelli spaventosamente umidi e muffiti, e ancora vi cade l'acqua carica di nebbia irrimediabilmente.

(Lettera del 23 novembre, p. 87)

Palazzeschi segue quindi una dinamica che potremmo definire ossimorica, poiché prevede un distanziamento per meglio ritrovarsi: solo abbandonando il suo corpo Valentino potrà accedere a quella bellezza mistica alla quale tende la sua *imitatio matris*, e solo abbandonando Johnny egli potrà compiere fino alla fine il suo viaggio esistenziale. Nella lettera del 16 novembre, egli descrive i cambiamenti avvenuti nella sua considerazione della bellezza, mettendo così in evidenza il suo processo evolutivo:

Ricordi che ogni mattina tu assistevi alla mia toilette nella mia stanza? Quel mio lavoro era allora complicatissimo, ricordi? Ed io eseguivo meccanicamente la teoria delle molteplici piccole lavorazioni attorno a me; adesso pure ritorno talora a voler accarezzare lungamente ogni petalo della mia bellezza, ma certo che non più colla stessa attitudine. Forse mi vergognerei di mostrarmi un'altra volta a te. [...] Oh! come sono ora ammalato! [...] Pensavo che ti avrei intero ricostituito per dimenticarti intero [...]. (p. 71)

Il principe accenna alla sua malattia, dalla quale guarirà al momento dell'apparizione della madre³¹: si tratta di quella follia mistica nella quale sgorga la sua *quête*, quella follia che necessita un abbandono

³¹ Lettera del 24 novembre, p. 88: «adesso sono calmo, sono ritornato calmo, sono guarito. Quello che doveva togliermi dalla pena è venuto ed io non soffro più.»

di sé stessi per raggiungere finalmente la bellezza più pura³² che unisce Valentino a sua madre, escludendo totalmente Johnny. L'estetismo di quest'ultimo, infatti, si limita a connotati terreni e quindi tutt'altro che mistici: la sua bellezza è limitata alla sua giovinezza effimera, alla sua labile freschezza³³, mentre il principe e la madre sono ora indissolubilmente uniti dalla purezza e dalla fissità di una giovinezza che non morirà mai.

Il culto del bello, quindi, include la prerogativa tipicamente decadente della giovinezza, ma soprattutto pone l'accento sul carattere quasi religioso della bellezza: Valentino è certo un esteta, ma un esteta dell'interiorità, in quanto il raggiungimento della bellezza implica il superamento della corporalità, possibile solamente tramite un processo di purificazione.

Barbara FERRARI
Università di Friburgo

³² Lettera del 25 novembre, p. 91: «mi sono veduto come il primo giorno, più bianco, forse, ma più puro: sono felice.»

³³ La fugacità della giovinezza di Johnny appare evidente nella lettera del 26 novembre, grazie al confronto con la presunta vecchiaia di Valentino (cf. il brano citato in precedenza).