



Aldo Palazzeschi: der Dichter, der Gaukler und die Ernsthaftigkeit des Spiels

Aldo Palazzeschi: il poeta saltimbanco e la serietà del gioco

Universität Hamburg
Istituto Italiano di Cultura
Amburgo, 25 ottobre 2013

a cura di
Gino Tellini



13
13

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA

Biblioteca Palazzeschi

Collana coordinata dal
Consiglio Direttivo del Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

13

Giornata di Studi

**ALDO PALAZZESCHI: DER DICHTER, DER GAUKLER
UND DIE ERNSTHAFTIGKEIT DES SPIELS**

**ALDO PALAZZESCHI:
IL POETA SALTIMBANCO E LA SERIETÀ DEL GIOCO**

ENTI PROMOTORI

Universität Hamburg

Istituto Italiano di Cultura
Amburgo

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»
Università degli Studi di Firenze

Aldo Palazzeschi: der Dichter, der Gaukler und die Ernsthaftigkeit des Spiels

Aldo Palazzeschi: il poeta saltimbanco e la serietà del gioco

Universität Hamburg

Istituto Italiano di Cultura

Amburgo, 25 ottobre 2013

a cura di
Gino Tellini

© 2015 Società Editrice Fiorentina
via Aretina, 298 - 50136 Firenze
tel. 055 5532924
info@sefeditrice.it
www.sefeditrice.it

ISBN: 978-88-6032-325-5
ISSN: 2036-3516

Proprietà letteraria riservata
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

Copertina:
PRIMO CONTI, *Arlecchino* (1915), olio su tela,
Museo Fondazione Primo Conti, Fiesole
(per cortese concessione)

INDICE

<i>Premessa del curatore</i>	IX
<i>Saluto della Direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura di Amburgo</i>	XIII
GINO TELLINI, <i>Variazioni sulla leggerezza, tra Palazzeschi e Calvino</i>	3
MARC FÖCKING, <i>Muoversi. Poesia e movimento tra Alfred de Vigny e Aldo Palazzeschi</i>	31
SIMONE MAGHERINI, <i>Il poeta “incendiario”</i>	57
WINFRIED WEHLE, <i>Chi sono? Saggio sull'avanguardia di Aldo Palazzeschi</i>	113
<i>Indici</i>	
<i>Indice delle illustrazioni</i>	135
<i>Indice dei nomi</i>	139

WINFRIED WEHLE

CHI SONO?
SAGGIO SULL'AVANGUARDIA DI ALDO PALAZZESCHI

Se c'è una questione che scandisce la storia della cultura occidentale fino a oggi, è di certo quella antropologica. Il discorso *De hominis dignitate* di Pico della Mirandola ne è una prova delle più brillanti. In esso si articola in misura determinante il passaggio all'età moderna. Pico fa annunciare al Dio creatore di aver posto l'essere umano al centro dell'universo. Questa distinzione, tuttavia, è avvenuta a caro prezzo: ora l'uomo deve «determinare da sé la propria natura, senza limitazioni e restrizioni di sorta, secondo il proprio giudizio». Gli viene accordata ogni facoltà di essere un “creativo artefice” della propria identità. Peraltro, sempre a patto di serbare la *dignitas* umana: non scendendo cioè al livello animale, ma neppure elevando se stesso a quello di Dio.

Ma la creazione a libera scelta di un'immagine di sé, a che cosa deve ispirarsi? Questo interrogativo è all'origine di una lunga storia. Ogni generazione, ogni epoca, ha ridefinito in modo nuovo e diverso il campo delle possibilità umane. Che cosa significhi “essere uomo”, veniva deciso commisurandolo a grandi sovrastrutture mentali: Dio, il Sovrano, la Nazione, la Società, la Ragione, la Fantasia, il Progresso, la Tecnica. Ma ciò che tutte queste istanze avevano in comune, era lo strumento da usare per comunicare con loro: il linguaggio in tutte le sue varianti. Queste, dal canto loro, per riflettere l'uomo ricorrevano di preferenza al medium dell'arte.

E così, dal punto di vista storico-culturale è più che logico che la novità di un'era che si opponeva al *Fin-de-siècle* ottocentesco si condensasse visibilmente innanzitutto nelle Avanguardie storiche. Gli

effetti delle loro conquiste permangono tuttora. E la loro elaborazione storico-letteraria ha portato alla ribalta anche un'opera omnia che, malgrado la sua impostazione in sommo grado avanguardistica, non può essere propriamente assegnata a nessuna avanguardia in particolare, neppure al Futurismo: quella del fiorentino Aldo Palazzeschi. Nel frattempo, essa è considerata uno dei risultati più notevoli della Seconda Modernità in Italia. A ciò hanno contribuito molto il Centro di Studi Aldo Palazzeschi e il suo direttore Gino Telli. Con l'edizione critica delle opere nella collana «I Meridiani», Palazzeschi è finalmente approdato sul Parnaso della letteratura italiana.

La sua modernità si è articolata in vari modi. Indubbiamente esemplare è la sua parabola fantastica *Il Codice di Perelà* (1911). Di “romanzo”, qui si può parlare tutt’al più nel senso che nega la tradizione del romanzo. Lo si riconosce dal fatto che la sua storia fa miratamente di tutto per impedire una storia. Come osservava Ar-dengo Soffici già nel 1914, Palazzeschi procedette al riguardo con un’audacia addirittura anarchica: non concedendole «nessuno scopo, nessuna ragione, né rapporti coi valori sociali correnti». L’autore stesso si autocommentò con le parole: «creando distruggere». Ma un conto è inscenare una burla con le scorte della tradizione letteraria; tutt’altro però far nascere dalle sue rovine una nuova vita – estetica. In cambio, il lettore del *Codice di Perelà* deve innanzitutto accettare l’annullamento delle sue precedenti esperienze di lettura: nessun narratore che lo guidi attraverso il testo; nessuna logica di azione; nessuna introduzione iniziale che potrebbe istituire un contesto; un rapido alternarsi di scene, collegate a stento come spezzoni di un film; nessuna motivazione coerente; Perelà un eroe “senza qualità”, una caricatura dei vari Sperelli, Padron ’Ntoni o Consalvo.

Questi, però, in nome di cosa vengono sacrificati? L’importanza, specie del primo Palazzeschi, consiste nell’aver scandagliato, dietro lo schermo delle sue esercitazioni antitradizionaliste, una delle questioni più scottanti del passaggio epocale di allora. Il problema: *Il Codice di Perelà* fornisce una risposta estremamente illuminante, senza porre la relativa domanda. Essa era stata formulata, molto acutamente, altrove: soprattutto nei due volumi di poesie, *Poemi* (1909) e *L’Incendiario* (1910). Una poesia in particolare assume addirittura la funzione di un vero e proprio manifesto: *Chi sono?*

Chi sono?

Son forse un poeta?
No certo.
Non scrive che una parola, ben strana,
la penna dell'anima mia:
follia.

Son dunque un pittore?
Neanche.
Non à che un colore
la tavolozza dell'anima mia:
malinconìa.

Un musico allora?
Nemmeno.
Non c'è che una nota
nella tastiera dell'anima mia:
nostalgia.

Son dunque... che cosa?
Io metto una lente
dinanzi al mio core,
per farlo vedere alla gente.
Chi sono?

Il saltimbanco dell'anima mia¹.

Il testo esegue un'autopsia dell'arte del diciannovesimo secolo. A vedersi ripudiato, è niente di meno che il suo ideale di vita estetico. Poesia, pittura e musica, nella visione ereditata dal Romanticismo, erano paesaggi dell'*anima*. In esse si doveva poter cogliere ancora la natura più intima dell'uomo, considerato il clamoroso vociare dell'ottimismo progressista. Palazzeschi è inflessibile. L'io lirico, la sua controfigura nel testo, deve constatare di non essere diventato in tal modo *uno* con se stesso, ma piuttosto *unilaterale*: «*una parola*», «*un colore*», «*una nota*». Di più: che queste sono espressioni di una patologica deformazione del suo modo di pensare, di sentire e di volere («*follia*», «*malinconìa*», «*nostalgia*»). A questo “soggetto moder-

¹ Le citazioni dei testi palazzeschiani sono date secondo le seguenti edizioni (pagina in parentesi): ALDO PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002; ID., *Tutti i romanzi*, I, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2004.

ALDO PALAZZESCHI

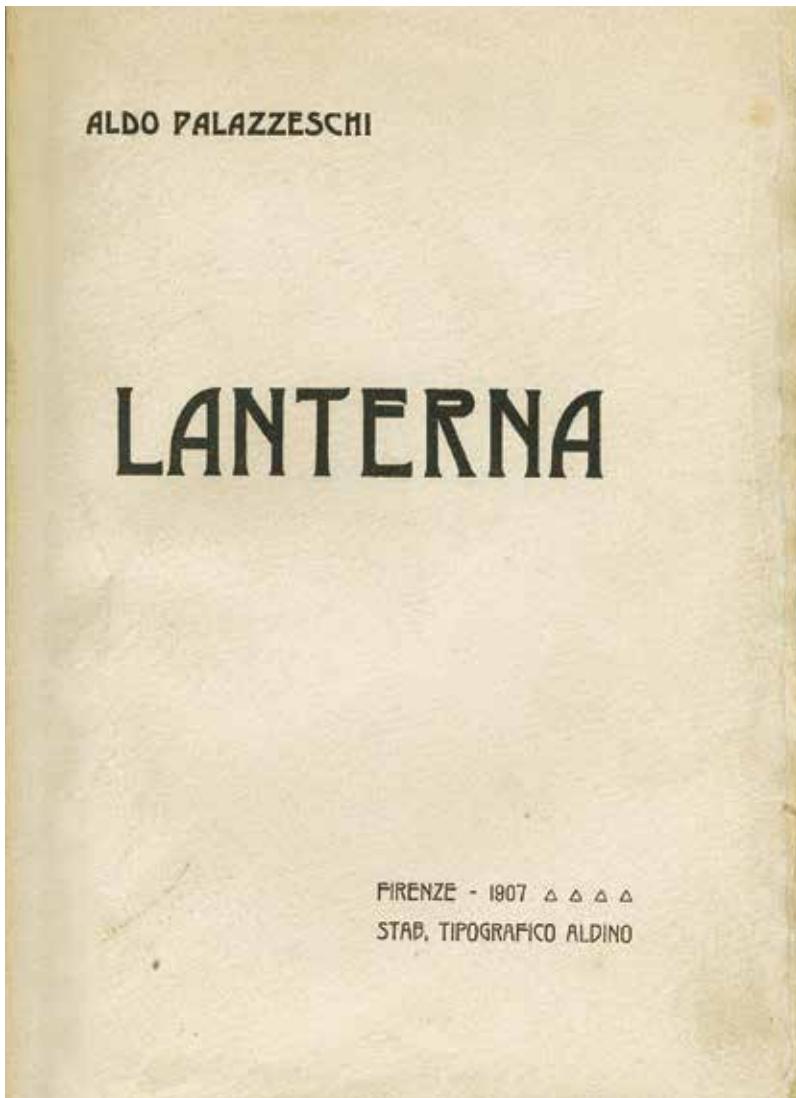
I CAVALLI BIANCHI



FIRENZE MCMV

COI TIPI DI G. SPINELLI E C.

24. ALDO PALAZZESCHI, *I cavalli bianchi*, Firenze, Spinelli, 1905 (Fondo Palazzeschi, Centro di Studi «Aldo Palazzeschi», Università di Firenze).



25. ALDO PALAZZESCHI, *Lanterna*, Firenze, Stab. Tipografico Aldino, 1907
(Fondo Palazzeschi, Centro di Studi «Aldo Palazzeschi», Università di Firenze).

no”, come si ama definirlo, era stato preconizzato che l’uomo diviene tale attraverso l’arte. A questa antropologia estetica Palazzeschi impartisce un’avanguardistica sepoltura.

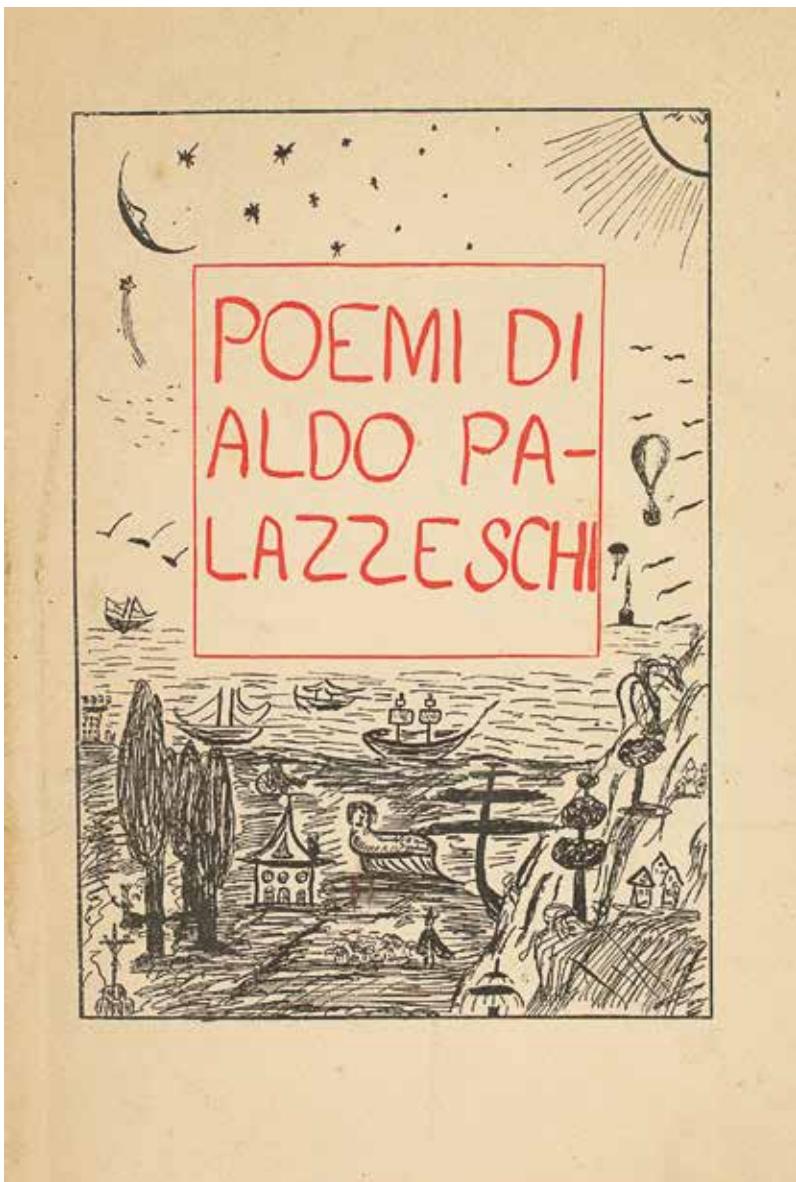
Su un secondo rifiuto epocale, la poesia non si pronuncia. Nondimeno anche quest’idea è significativa: che la nuova era potrebbe riconoscersi nel mito della macchina. Palazzeschi non aderisce alla tesi che l’uomo, mediante la tecnica, sarebbe in grado di elevarsi al rango di un *deus qua machina*. Soprattutto in ciò egli si distingue sostanzialmente dai Futuristi, sebbene partecipi con altrettanta audacia alla campagna contro le tradizioni. Cosa fare però, se né la rivoluzione estetica del Romanticismo, né la seconda rivoluzione industriale in atto sono utili alla costruzione di identità? In tal caso, si dovrà appunto riproporre la domanda fondamentale che, nella storia della cultura occidentale, affiorava tutte le volte che una visione dell’uomo si era esaurita e si sentiva l’esigenza di una “vita nuova”, di una “rinascita”, di “uomini nuovi”: Chi sono?

L’ordinamento del testo indica espressamente che l’ultimo verso costituisce la risposta alla domanda formulata nel primo (e nel penultimo): «il saltimbanco». Egli è diventato in un certo senso la controfigura di Palazzeschi. È pertanto il successore dei congedati «poeta», «pittore» e «musico». Con i quali, tuttavia, ha in comune una cosa, che è poi quella decisiva: chi vuol sapere, anche alle condizioni di una seconda modernità, chi è – può come sempre apprenderlo solamente nell’arte. Anche il «saltimbanco» è un artista. Anche lui vuol costruire identità mediante l’estetica, inchinandosi tacitamente davanti ai suoi predecessori. Sceglie però strumenti e percorsi radicalmente diversi, che equivalgono a una trasvalutazione dei valori che ricorda Nietzsche. Il colpo decisivo è sferrato all’«anima», il rifugio delle precedenti esperienze di sé. Ma i dolori che essa confida alle arti (“poesia”, “pittura”, “musica”), non sanno nulla di un contromondo, in cui tutto sarebbe diverso. Se però il supporto nell’«anima» è crollato, a che cosa far riferimento per essere “io”? La poesia programmatica di Palazzeschi punta su una referenza in cui cercavano scampo tutte le Avanguardie. Innanzitutto riconduce il proprio io lirico per così dire a un punto zero: esso si vede ridotto a una “cosa” («che cosa?»). Ma in quanto tale, il nocciolo che lo determina sostanzialmente è tutt’altro: il «core». Questo peraltro non va inteso in senso sentimentale; ciò sarebbe decadente, dannunziano. Sta piuttosto

sto per il corpo in generale, che qui gli funge da scenario in cui dispiegare la sua naturale energia vitalistica.

Palazzeschi coglie in tal modo un'interessante tendenza del suo tempo: accanto a lui sta nascendo la nuova scienza psicofisica della cinestesia. H.C. Bastian o H. Bergson la motivavano postulando un'autonoma intelligenza motoria che regnerebbe nelle reazioni istintive del corpo. Essa affiora nelle regioni più alte della coscienza con un'iconografia e una sintassi spontanee e disinibite, in certo qual senso creaturali, che sarebbero quindi degli strumenti ideali di autoesperienza alternativa. Proust, ad esempio, se ne appropriò ben presto nel suo *Contre Sainte-Beuve*. Palazzeschi le scandaglia a modo suo. Come si potrebbe dunque, con queste comunicazioni biodinamiche della natura umana, creare della poesia, e con questa poesia, un'identità consona ai tempi? Allo stesso modo che essa si vede costretta a spostare il proprio interesse dall'interiorità metafisica («anima») alla fisicità corporale («core»), anche il suo sguardo subisce un'inversione: non si tratta più di guardare da dentro a fuori, bensì dall'esterno verso l'interno («una lente | dinanzi al mio core»). Una tale poesia sottopone il linguaggio delle correnti concezioni (letterarie) della vita a un ingrandimento («lente») demistificatorio. Il che equivale a un'anatomia verbale («distruggere»), ma solo per rendere così visibile («farlo vedere») ciò che per natura ne movimenta il corpo linguistico («creando»).

In che cosa tuttavia questo consista, la poesia appunto non lo dice. A vedersi colpita è una delle più importanti strategie occidentali di costruzione del senso: l'assioma che dietro ogni pensare, sentire e volere umano, si cela «qualcosa» di ultimo, originario, assoluto. Palazzeschi scoperchia il vuoto che regna dietro i punti di fuga trascendenti. È il suo modo di denunciare la morte di Dio. E il *Codice di Perelà* lo approfondirà ulteriormente (p. 201 sgg.). Cosa risponde infatti il suo io lirico alla domanda «Son dunque... che cosa?». Invece di dire finalmente cos'è («Chi sono?»), rinuncia al suo ruolo di «oggetto moderno». Può soltanto segnalare che lui stesso si percepisce ormai come oggetto moderno. Perciò, quello che può mettere ancora in mostra («farlo vedere») autenticamente, è solo il suo linguaggio del corpo («core»). Non *cosa* è – bensì *come* sperimenta se stesso, definisce l'identità avanguardistica dell'*io*. Comincia già qui ciò che in seguito si verifica in Perelà: «la figura del protagonista è detronizzata e spersonalizzata» (G. Tellini). Al riguardo, Palazzeschi è in ottima



26. ALDO PALAZZESCHI, *Poemi*, Firenze, Stab. Tipografico Aldino, 1909 (Fondo Palazzeschi, Centro di Studi «Aldo Palazzeschi», Università di Firenze).

compagnia modernistica. Mallarmé aveva preteso dal canto suo «la disparition élocutoire du poète»; Marinetti la «distruzione dell'io»; Proust dissolve il soggetto in una «suite de moi juxtaposés». L'"io" si ritrova intrappolato in un interminabile *work in progress*. Molto prima che il concetto si affermasse nell'ambito della critica culturale, Palazzeschi aveva individuato la *performance* come *conditio humana* di una seconda Modernità. Il carattere scenico della sua lirica – e del *Codice di Perelà* – ne è una prova non trascurabile.

Questa tendenza trova la sua motivazione in una revisione di scorsiva. Nel momento in cui l'io lirico non è più in grado di impegnarsi per "qualcosa" di definitivo, d'infinito, non ha nemmeno più nulla da rappresentare; può soltanto presentare se stesso nello specchio del suo «core»: «farlo vedere». Visualizzare, non "significare", è la parola d'ordine dopo l'era dell'imitare e riprodurre. L'autore rinuncia perciò ad autocommenti e didascalie. La direzione dello sguardo si è profondamente modificata: l'arte delle Avanguardie, personificata nell'io della poesia, si considera una scuola di percezione. Deve insegnarci che *ciò* che noi percepiamo, è solo una visione di chi guarda (Schopenhauer); quel che conta, dunque, è il *come* lo percepiamo.

Ma come si potrebbe imparare questo nuovo modo di vedere finne a se stesso? Palazzeschi ne ha affidato il programma alla figura del «saltimbanco». Quest'ultimo può definirsi un personaggio aperto. Giostraio, funambolo, pagliaccio, guitto, vive della sua possibilità di trattare dall'interno una cultura, come se ne fosse al di fuori. Se ne occupa, ma solo per prenderne miratamente le distanze. Il folklore gli ha concesso il diritto di manifestare a favore dell'eccezione alla regola. Egli può quindi presentare alla «gente» uno specchio deformante, per passare in rassegna le loro distorsioni. La «lente» allude appunto a un tale incarico. Come questa ingrandisce le cose, così il «saltimbanco» le ingrossa fino alla parodia e alla caricatura. Funge in fondo da iconoclasta delle nostre preconcette, ma sconsiderate concezioni di vita. Palazzeschi è coerente: lo posiziona sulla radice di tutti i mali dell'epoca, sull'autocoscienza che soffre per le suggestioni dell'«anima». Perelà rivelerà drasticamente che i loro contrassegni – «pena», «rete», «lama» – non hanno alcun peso sostanziale («leggerezza») e quindi non possono formare alcuna identità.

Che fare dunque? L'ultimo verso proclama appositamente la legge modernistica per eccellenza, l'inversione. Il suo tenore va inteso

in un duplice senso: «Il saltimbanco» è contemporaneamente oggetto e soggetto dell'«anima». Oggetto, perché le promesse delle arti (del diciannovesimo secolo) si sono burlate del suo “io”. E soggetto, perché con un atto di inversione assume coscientemente il ruolo di buffone, per poter giocare, con i moti che salgono dal suo animo malconcio, una burlesca, liberatoria partita. Ma il luogo di questo distanziamento da se stesso ha dopotutto ancora un legame con la tradizione: è la poesia. Palazzeschi l'avrebbe concepita, rifacendosi a Leopardi, come palinodia (N. Perella/R. Stefanini), o come litote (P.P. Pasolini). Ma al fondo di esse sta la generale poetica dell'inversione, il cui metro di misura è la “ribaltabilità” (“vertere”) del verso. In quanto tale, essa “ribalta” il familiare nell'insolito, non lo inchioda appunto a *un unico* significato. Quindi, ragionando al contrario, a modo suo l'arte nuova di Palazzeschi aderisce piuttosto all'ideale marinettiano delle «parole in libertà». Cioè toglierebbe allegramente il catenaccio alle gabbie semantiche – un'immagine guida in Palazzeschi – nelle nostre teste: metterci «a cantare | senza saper le parole» (*E lasciatemi divertire!*).

Con *Chi sono?* l'autore è approdato al suo punto di vista avanguardistico. Ma nel *Codice di Perelà* ha messo in pratica questo nuovo modo di vedere, capovolgendo le tradizionali aspettative riposte nella letteratura. La provocazione peggiore è rappresentata dalla figura del suo “eroe”. Per gli altri personaggi della storia, l'uomo di fumo è un “uomo senza qualità” (G. Tellini). Di concreto ha unicamente gli stivali, il contrassegno del movimento che egli scatena. Tutto infatti comincia da qui: solo la presenza degli stivali suggerisce di interpretare come “uomo” la sua apparizione. In questa bizzarra messinscena è già impostata l'intera strategia narrativa di Palazzeschi. Con Perelà egli manda alla ribalta un eroe vacuo e pressoché indeterminato, che induce tutti quelli che appuntano lo sguardo sulla sua forma vuota, a determinarlo positivamente. Palazzeschi mira proprio a questo: la reazione della gente esprime in fondo un riflesso culturale profondamente radicato; a una negazione della loro idea di uomo come quella costituita da Perelà, tentano a loro volta di rimediare con una negazione. In questo modo si vede smascherata appunto la struttura basilare del pregiudizio umano di assegnare a tutto e a ognuno un senso e uno scopo, un carattere di inequivocabilità. In fondo un atto di monopolizzazione, un imprigionamento. Alla fine Perelà viene specularmente imprigionato proprio per questo,

perché la sua apparizione non si è lasciata imprigionare definitivamente negli schemi del mondo degli uomini – espressione della loro logica mortale. I bersagli da colpire sono i simboli alati che dal Romanticismo in poi venivano dipinti all'orizzonte del futuro: il fiore azzurro, l'Inconnu, l'Infinito, l'Azur, o l'aurora di una nuova era di fraternità o di progresso. Tutti ormai dissolti nell'ornamentale Nulla del *Fin-de-siècle*. Palazzeschi: «Non vale | per male uguale | salire con ale» (*Rosario*).

Perelà, che proprio per questo motivo l'autore faceva venire dall'“alto”, incarna appunto questo «male»: «pena», «rete», «lama», i dolori causati da «follia», «malinconia» e «nostalgia». Già nella prima scena del *Codice di Perelà* questo conflitto assume un carattere emblematico. Qui l'eroe di fumo s'imbatte in una vecchia. «Voi siete un uomo forse?», le chiede. La risposta della donna svela fulmineamente l'equivoco programmatico al quale Palazzeschi aveva mirato. Perelà intende l'astratto essere umano; lei lo capisce al maschile: «uomo». Perelà è evidentemente al corrente della sua esistenza, ma non lo conosce. Lei invece lo conosce solo concretamente come uomo e donna. Perciò la questione esistenziale di fondo le resta totalmente estranea. È come se il loro dialogo volesse drammatizzare il rapporto arbitrario che Saussure aveva a quei tempi postulato tra “signifiant” e “signifié”. A sua volta, perciò, anche la vecchia non è in grado di identificare l’“uomo” di fumo. Gli chiede infatti, come aveva chiesto anche la poesia *Chi sono?*: «Voi che cosa siete signore?». Con un'astrazione, riconduce l'apparizione astratta di Perelà al proprio sapere concreto. L'uomo di fumo rappresenta dunque una sfida per il mondo in cui compare, e allo stesso modo sono messe alla prova anche le sue conoscenze di esso. Qui si fronteggiano, in sostanza, due opposte concezioni del vedere, che stanno in un mutuo rapporto: lui pratica una percezione astratta, lei quella vissuta. Dopo che Perelà è giunto alla corte del fiabesco Re Torlindao, quest'antinomia sfocia in un processo ufficiale di accertamento d'identità. I tutori dell'ordine pubblico lo esaminano secondo i consueti schemi curriculari: provenienza; età; nascita; stato. Trattandosi di un uomo di fumo, in ultima analisi tutto si concentra sulla questione delle origini. Egli si è formato, questa la spiegazione che Perelà stesso si dà della propria esistenza, grazie a una doppia “costruzione” (p. 148). Essa ha avuto luogo in un cammino: sotto di lui veniva costantemente alimentato un fuoco, e il fumo, salen-

do verso l'alto, aveva condensato – “carbonizzato” (p. 149) –, cellula dopo cellula, la sua figura.

In maniera strettamente complementare a questa progressiva materializzazione durata trent'anni, si era svolta anche la sua formazione intellettuale. Intorno al fuoco, sedevano le tre vecchie – Pena, Rete, Lama – alle quali Perelà deve il proprio nome. A turno leggevano in un gran libro – il libro della storia umana –, commentandolo dal punto di vista dell'umana fatica e miseria (*pena*), parzialità (*rete*), vulnerabilità e morte (*lama*). Con il fumo, giungevano a Perelà anche le loro voci. E così, parola per parola, andava formandosi in lui un esauriente, ma vacuo sapere del mondo («non tralasciarono di prepararmi a nessuna utile cognizione», p. 147). Una tale conoscenza è quindi del tutto patogena, proprio come quella da cui partiva l'io nella poesia *Chi sono?*. Palazzeschi, tuttavia, trae da questa critica della cultura una conclusione piuttosto inedita e anticipatoria rispetto al suo tempo. È l'autore stesso che fa decifrare infine al suo eroe la funzione della sua eccezionale natura, facendo dire a Perelà: «Io sapevo tutto senza avere mai veduto nulla. Mille storie di uomini, senza sapere di preciso come gli uomini fossero, tutti i nomi delle cose, senza sapere quali fossero le cose che a quei nomi corrispondevano. Io dovevo ora vedere» (p. 152). Perelà è mandato nel mondo (umano) per mettere in rilievo un fondamentale problema gnoseologico e semantico. Entrando in contatto con gli altri, egli apprende che il suo sapere costituisce soltanto *una* faccia, quella anemica, della verità sulla vita. Fa l'esperienza di ciò che più tardi Michel Foucault designerà come differenza categoriale tra parola (*nomi*) e oggetto (*cose*). La vita ci appare dunque sotto due forme: mentale, tramite appercezioni, e sensibile, tramite percezioni. Il puro sapere è indifferente; non sa nulla dei moventi vitali; le tre vecchie intorno al fuoco parlano di pena, rete e lama, ma ignorano Perelà, la figurazione della loro patografia (p. 148). Ciò che il ministro di corte afferma della capacità cognitiva, vale quindi anche per Perelà: su tutti regna «un'inevitabile parzialità» (p. 216). Ognuno ne è affetto.

Ma in che modo si potrebbe sfuggirle? Alla ricerca di una via d'uscita, l'autore conduce simbolicamente il proprio eroe verso il basso: calandosi dalla cappa fumaria, Perelà scende sulla terra e, dalla villa sul colle, fino alla città sottostante. Ma per un “uomo di fumo”, l'uscita naturale non sarebbe stata piuttosto il cammino in cui si era formato, cioè verso l'alto? In realtà, proprio non facendogli imboc-

care questa via, Palazzeschi sferra il suo colpo decisivo, rilevando che «Il camino era otturato alla sommità dove io giungevo colla mia testa» (p. 148). L'enunciato pare inequivocabile: ciò che il sapere ci comunica a proposito dell'uomo, resta confinato a se stesso, non indirizza verso un'idea più vasta e superiore. Nel corso dell'udienza privata con la Regina, Perelà lascia intendere di non avere alcun legame con il nome di «Dio». La ragione che lo ha generato non ha quindi accesso a una dimensione trascendente. Essa è, come si diceva, un costrutto umano (p. 148). Appare perciò tanto più stupefacente che Perelà venga comunque accolto con tutti gli onori alla corte reale. Evidentemente, sia il Re che i sudditi si sentono indotti a cogliere, nella sua alterità, un'esortazione a trasformarla in un'identità che confermi i loro preconcetti.

La sua accettazione si è compiuta nel momento in cui, interrogato in proposito, Perelà ha definito la propria formazione come il più puro atto di smaterializzazione («la più accurata purificazione che il fuoco abbia mai compito sopra la carne», p. 149). La parola decisiva, come una formula magica, ai fini della sua valutazione, era *purificazione*. Per quattro volte, e con somma enfasi, gli esaminatori la ripetono. Ma che cosa hanno capito? Perelà aveva fornito loro una spiegazione chimica della propria esistenza; essi invece l'hanno interpretata in senso spirituale. Un equivoco al quale Palazzeschi aveva espressamente mirato. Per conciliare l'indeterminatezza di Perelà con le proprie determinazioni, essi sono costretti a esplicitare la loro visione dell'uomo. La strategia di Palazzeschi tende proprio a smascherarne i tenaci pregiudizi.

Evidentemente la *purificazione* ha centrato il punto archimedico della loro concezione del mondo: colui che, attraverso la sofferenza e il sacrificio («pena», «rete», «lama»), quintessenza della loro esperienza umana, ha superato i naturali impulsi esistenziali, è in grado di accedere alla sua originaria patria sovrannaturale. Dal loro punto di vista («ai nostri occhi», ivi), Perelà rappresenta uno straordinario «essere privilegiato ed eccezionale», nella cui biografia riconoscono la vicenda di Cristo. Se all'eroe del romanzo vengono perciò attribuiti tratti cristologici, ciò può avvenire solo nell'ottica di coloro che, guardando lui, guardano allo specchio della loro parzialità. La sua immagine è un prodotto della loro immaginazione. A dimostrazione di quanto sopra, l'autore allestisce una processione di venti notabili e sei istituzioni pubbliche: a cominciare dal pittore, sfilano via via fotogra-

fo, banchiere, poeta, medico, filosofo, arcivescovo, domestici di corte. Passandoli in rassegna, Palazzeschi inscena un raffinato gioco prospettico. Il banchiere rivela – involontariamente – l'intenzione dell'autore: suggerendo che il valore delle cose sia quello che gli attribuiamo noi: «tutte le cose... sono ricchezza nostra se noi sappiamo valercene» (p. 156). La visione del mondo è di conseguenza una proiezione del soggetto. Ecco la lezione di Perelà. Ciascuno lo assoggetta alla sua intricata prospettiva e, proprio per questo, non riesce a cogliere il valore peculiare dell'uomo di fumo. È ciò che accade anche in occasione del tè offerto in suo onore dalle nobildonne di corte. Esse sono ridotte a un unico interesse: l'amore. Che però non procura a nessuna di loro la felicità. Ognuno dei dieci autoritratti si conclude alludendo a un altro tipo di perversione erotica. Il celestiale potere dell'amore è di certo ancora potente, ma è ormai privo di copertura celeste. Nel suo impulso sensibile non risuona più alcun movente sovrasensibile.

Nel corso della sua perlustrazione del reame, Perelà s'imbatte continuamente solo in istituzioni chiuse: il convento, il cimitero, il giardino dell'amore, il carcere, il manicomio e, distanti e isolati, i paesi gemelli di Delfo e Dori. Chi vuol sapere come si svolge l'esistenza umana («che cosa è la vita», p. 237), ecco l'insegnamento paradossale impartito dal cimitero, potrà impararlo autenticamente soltanto da un *revenant*, vale a dire nelle forme rovesciate del suo contrario. Una dialettica negativa che regna ovunque. Chi partecipa al mondo dei vivi, ne sperimenta dolorosamente la mancanza di libertà, la costrizione, l'imprigionamento in una parzialità di cui i locali chiusi rendono simbolica testimonianza. Ma in ciò, essi non sono d'altronde che riproduzioni del loro archetipo, il Palazzo Reale. Quest'ultimo incarna uno Stato a cui si accede con la corruzione e da cui si viene espulsi con l'assassinio. A loro volta, tutti gli abitanti di questi luoghi reagiscono a questa negazione con una peculiare, fatale inversione. La loro parzialità li spinge a rifugiarsi in una perfezione di segno controfattuale, capovolta in totalità. Non è questa la fonte a cui si nutre lo spettro coeve del superuomo?

Questa inversione pervertita contiene però un fatale errore di sistema. I bisogni che la determinano non hanno nessun legame con una qualsiasi idea costitutiva che potrebbe convalidarla. Alla fine si rivela definitivamente la vera posta in gioco: *Dio*, la quintessenza della cultura occidentale dello spirito. L'argomento viene trattato duran-

te l'udienza privata che la Regina concede a Perelà (p. 201 e sgg.). «Voi sapete chi è Dio?», domanda Perelà. E lei: «Chi non lo sa? Dio... è Dio. Questo lo sappiamo tutti». In altre parole: è una vacua tautologia. Al culmine del sistema di valori troneggia solo un Indicibile. Qui semmai regnerebbe l'insulso, ridotto ormai da tempo a un pezzo d'antiquariato culturale. A fare il suo nome, del resto, non era stata la Regina, bensì il suo pappagallo (p. 205). Una fulminante dimostrazione che il *nome* di Dio non sta per alcuna *cosa*. La gabbia del pappagallo, nel *sancta sanctorum* del palazzo reale, non simboleggia in sostanza che il centro di questo mondo è privo di ogni senso e ragione? Il furioso suicida completa il concetto con un'annichilente prova dell'esistenza di Dio: "Dio" è una parola sensuale e accattivante per il Nulla; in ultima analisi, quindi, un estetismo. Perelà scopre così che la conoscenza proveniente dalle nostre persuasioni non corrisponde in alcun modo a un *fundamentum in re*. Una volta di più Palazzeschi ha individuato un elemento di modernità, che si svilupperà pienamente solo in epoca postmoderna: il simulacro. È una copia senza originale (cfr. p. es. Pierre Klossowski e Jean Baudrillard).

Sull'onda dei buoni auspici e delle aspettative inconciliabili che lo accompagnano, Perelà riceve dal Re l'incarico di redigere un nuovo Codice dello Stato e della Cosa Pubblica (p. 216). Ma il Ministro, che cosa pretende da lui? Proprio dall'uomo di fumo che, nel suo sguardo, era appunto venuto per "vedere" il suo sapere («io dovevo ora vedere»)? Che fatale malinteso! Qui ciascuno soffre della propria parzialità, e cerca di volta in volta nella controparte il supplemento di ciò che gli fa difetto. Ma né attraverso i sensi, come fanno gli abitanti del regno di Torlindao, né astrattamente, alla maniera dell'uomo di fumo, si dischiude alla percezione la prospettiva di un qualcosa di definitivo. Palazzeschi fa doppiamente il punto della questione che gli preme. La volontà di trascendersi, sia verso l'alto che verso il basso, non implica alcun significato più sublime o più profondo. La reale certezza risiede unicamente nel bisogno che se ne prova. La percezione umana deve adeguarsi in proposito a una ineludibile immanenza.

Ma questa, quale accettabile codice di vita approverebbe? Ecco l'interrogativo finale. A provocare una risposta è la morte di Alloro, il decano dei domestici reali e, in quanto tale, una caricatura dell'arte panegirica. Egli voleva diventare come Perelà e, dandosi fuoco secondo il suo esempio, trasformarsi in fumo. Non appena stabilito il riferimento a Perelà, ecco che il suo superomismo crolla come un fetic-

cio e, in esatta inversione, l'idolatria si capovolge nel suo contrario, la demonizzazione. In fin dei conti un giudizio coerente. Avevano applicato a Perelà la biografia di Cristo, e il loro precedente "Osanna" adesso si ribalta in un "Crucifige". Tutti quelli che prima avevano testimoniato *a favore* della sua eccellenza, ora si ripresentano per dichiararlo colpevole. Egli viene quindi imprigionato, in una cella angusta come «un pozzo tenebroso» (p. 344), proprio sul colle dal quale era disceso. Simili riallacciamenti tra l'inizio e la fine del racconto costituiscono un abituale stratagemma narrativo per segnalare i mutamenti avvenuti nel frattempo. Innanzitutto: né Perelà è riuscito a reificare la sua nozione dei nomi nelle "cose" della loro vita; né essi erano veramente in grado di comprenderlo. Nessuno ha trovato nell'altro una via d'uscita dalla propria unilateralità. Tanto la percezione di tipo intellettivo, quanto quella intuitiva, sottintende la parabola di Palazzeschi, non consentono di superare la dilagante crisi epistemologica di *Fin-de-siècle*. Ma sarebbe tutta qui la scoperta?

Nient'affatto. Alla fine, si profilano effettivamente i contorni di un nuovo Codice che, come legato gnoseologico («le mie ultime volontà», p. 349), Perelà lascia in eredità a quelli che lo hanno bandito dalla loro vista (p. 350). Ritornando al punto iniziale della sua vicenda, egli ha avuto una significativa rivelazione. Palazzeschi la rappresenta come un evento discorsivo. Le ultime parole che Perelà pronuncia, sono anche le prime con cui, monologando, non parla di, bensì a se stesso. Questa svolta autoriflessiva gli è resa possibile dal fatto che la prigione lo ha costretto a vedersi non solo con i propri occhi, ma anche con quelli degli altri. Così, per la prima volta, il suo "nome" concide con la "cosa" che nomina. Sebbene, in verità, la profonda discrepanza tra i due modi di percezione non venga superata, nel concerto di sguardi, il proprio e l'altrui, è tuttavia possibile relativizzare in modo decisivo la propria parzialità. Come per sottolinearlo, Perelà abbandona la prigione in cui è sepolto attraverso il cammino, e sale verso l'alto, cioè in direzione esattamente opposta rispetto all'inizio. Ma l'uomo di fumo, involandosi nel cielo azzurro – una parodia dell'Ascensione? –, non si vede affatto sublimato, ma semplicemente come «una piccola nube grigia in forma di uomo» (p. 350). È dunque questo il lascito di Perelà («il Codice ch'io vi lascio»). Esso dichiara che la conoscenza non è raggiungibile in via assoluta, ma solo relativamente, nella presa di distanza da sé, come critica gnoseologica.

ca. Infatti il fumo che si dissolve in una nuvola, sostanzialmente rimane in sospeso, non permette alcuno sguardo in un qualsiasi cielo.

Significativamente, anche presso i sudditi di Torlindao si verifica un fenomeno analogo. Questa trovata fa da epilogo alla parabola palazzeschiana. L'uomo di fumo, asceso a nube, attira sì come di consueto i loro sguardi verso l'alto, là dove sono soliti proiettare Dio. Adesso però essi cominciano, quasi come esegeti, a interpretare il cielo velato da Perelà, con conseguenze addirittura rivoluzionarie. Nella scena finale (p. 352), uno di loro legge nel cielo nuvoloso l'annuncio di un «nuovo popolo, di uomini nuovi»: una genesi, dunque, a immagine e somiglianza di Perelà. Un altro vede delle aquile, che s'innalzano per strappare il velo dietro cui si cela il mistero di Dio. Un altro ancora decifra il moto nuvoloso come sventolanti standardi che profanano uno dei santuari artistici dell'Ottocento, l'ideale Azzurro. Un ultimo, infine, vi distingue l'immagine di un uomo che ha portato a termine «di propria mano» l'opera di redenzione e ora offre spontaneamente a Dio la sua *anima*. In altre parole: questo Dio non è altro che una “animazione” dell'uomo. E Perelà funziona come uno specchio magico, di cui il saltimbanco Palazzeschi si è servito per aprire gli occhi ai suoi spettatori: per avvertirli dei meccanismi che li inducono a investire ideali nei fantasmi, nutriti di desideri inappagati.

Ma per arrivare a tanto, nessuna di queste interpretazioni deve apparire vincolante. Di conseguenza, è necessario revocarle tutte. Solo così sarà possibile evitare che su di esse si fondi una gerarchia, e quindi un nuovo principio assoluto. Volendo ricondurre la varietà della vita a un punto di fuga fisso, dice la morale della storia, si rischia di provocarne l'irrigidimento totalitario. Perciò Palazzeschi esclude audacemente la via delle tradizionali soluzioni finalistiche. Con Perelà egli introduce piuttosto una terza visuale. Congedandosi da tutti i grandiosi progetti della cultura occidentale dello spirito, si limita a una specie di decontaminazione reciproca delle parzialità da cui ciascuno, a modo suo, è soggiogato. È la nuova concezione modernistica, secondo la quale la determinazione dell'uomo non consiste nell'iscriversi a certezze a buon mercato, bensì nell'ininterrotto processo critico di quelle date – un atteggiamento di stampo già decostruzionista. E questa critica, ecco un ulteriore significativo contributo di Palazzeschi all'Avanguardia, va esercitata nell'ambito dell'arte – unica igiene del mondo.



27. ALDO PALAZZESCHI, *Il controdolore. Manifesto futurista*, in «Lacerba», II, 2, 15 gennaio 1914, pp. 17-21 (Fondo Palazzeschi, Centro di Studi «Aldo Palazzeschi», Università di Firenze).

PALAZZESCHI.

IL CONTRODOLORE.

MANIFESTO FUTURISTA.

« Dio non è né corpo, né mani, né piedi, è un puro e semplicissimo spirito ».

Ma chi vede dare un'immagine agli uomini di questo fattore dell'universo dovrebbe servirsi di una immagine umana o ce lo fai vedere meno. Vu un essere grande grande, o uomo, dalle membra e dai muscoli robusti, o con un magnifico peplo e con mantelli, con capelli e barba, meravigliosi, con l'infinito tumulto della massa levata in aria terribile di comando: luce o tempesta, vita o morte.

Se uomo volrete radiognorarvi per comodità del vostro cervello, questo spirto supremo ed infinito, perché grande, quando voi dovrete formalmente fissare dei limiti a questa grandezza? La vostra cosa potrà mai arrivare alla sua, dunque potrete addirittura ad un uomo come voi e mette al vostro posto. Perché in peplo e non in nudi? Prenderli in returno e non con un comune

palo di scarpe walk-over? Perché un'immagine secca e relativamente grande è più facile di una relativamente piccola e allegra. E il suo spirto che voi dovete riuscire a sosprire; il suo corpo, che non esiste, potete radiognorarvele come vi pare e piace.

Se io me lo figure uomo, non lo vedo né più grande né più piccolo di me. Un omelito di sempre media statua, di sempre media età, di sempre medie proporzioni, che mi stupisce per una cosa soltanto: che mentre io lo considero distante e spaventato, egli mi guarda ridendo a croppelle. La sua faccettina volgaria divinamente ride come inventata da una ristorata infilata ed eterna, e la sua panacea tremola, tremula in quella gioia. Perché dovrebbe questo spirto essere la perfezione della serietà e non quella dell'allegria? Secondo me, nella sua beata divinità si necessita l'universo in una eterna motrice risata. Egli non è creato, no, rassicuratevi, per un trionfo, o malinconico, o nostalgico fine; è creato perché ciò lo divertiva. Vol lavorare per alluneggiare bene voi e i vostri figli, non per fare con essi lunghi studi di fama. Egli lavorò per tenere



28. FILIPPO DE PISIS, *Natura morta con vaso di fiori e tela con nudo maschile*, olio su tela, datato e firmato in basso a destra «De Pisis, '30», cm 60x45 (Fondo Palazzeschi, Centro di Studi «Aldo Palazzeschi», Università di Firenze).



29. FILIPPO DE PISIS, *Natura morta con vaso di fiori*, olio su tela, non firmato, databile 1930-1931, cm 60x50 (Fondo Palazzeschi, Centro di Studi «Aldo Palazzeschi», Università di Firenze).