

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Biblioteca Palazzeschi

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

05

WINFRIED WEHLE

NEL REGNO DELL'INTRASCENDENZA.
LA PARABOLA DEL «CODICE DI PERELÀ»

Palazzeschi europeo

Atti del Convegno Internazionale di Studi

Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005

a cura di

Willi Jung e Gino Tellini

Società Editrice Fiorentina

2007

1. Chi può dire in quale direzione sarebbero andate l'arte e la cultura, se dopo il generale disastro civile e morale della seconda guerra mondiale non fosse scoccata anche per loro un'ora zero. Per lo meno una cosa appare sicura: nell'urgenza di ritrovare la parola, gli sguardi corsero all'indietro, ad un'epoca che era venuta a sua volta configurandosi in un clima di rottura e rinnovamento, e sotto la spinta di un altrettanto angoscioso conflitto: l'epoca delle avanguardie storiche. Fu essenzialmente in base alle loro conquiste che vennero riformulati i parametri del parlare, vedere e sentire estetico. Ciò avvenne in egual misura per la relativa attività di critica. Accanto alla letteratura "delle macerie", al neorealismo, *nouveau roman*, *nouveau théâtre*, nacque una *nouvelle critique*, che si estese a tutto il complesso delle discipline umanistiche, sottoponendole ad una stretta sorveglianza riflessiva e strutturale. A trarre vantaggio da questa ricostruzione estetica fu, non da ultimo, il futurismo italiano. Per la sua contiguità al fascismo, esso era circonfuso da un alone equivoco. Ma nella scia della sua rivalutazione, emerse finalmente un sincero interesse anche per un'opera che, malgrado l'aperta professione di futurismo fatta al momento della sua apparizione nel 1911, non aveva incontrato, né presso gli esponenti del movimento né presso il pubblico dell'epoca, la debita risonanza¹: la moderna parabola del *Codice di*

¹ A ben vedere nemmeno presso Marinetti stesso, che pure la pubblicò nella collana futurista «Poesia»: cfr. FILIPPO TOMMASO MARINETTI-ALDO PALAZZESCHI, *Carteggio*, con un'Appendice di altre lettere a Palazzeschi (di Paolo Buzzi, Carlo Carrà, Auro d'Alba, Corrado Govoni, Gian Pietro Lucini, Giovanni Papini, Renzo Provinciali, Ardengo Soffici), a cura di Paolo Prestigiacomo, presentazione di Luciano De Maria, Milano,

Perelà. Retrospettivamente, lo sconcerto espresso dai contemporanei nei suoi confronti risulta comprensibile: in fondo, essa aveva già internamente travalicato le cosmiche messe in scena futuriste ancor prima che queste fossero davvero salite alla ribalta².

Dagli anni Cinquanta del secolo scorso la critica è andata progressivamente rimediando a questo torto storico. Oggi l'*opera omnia* di Aldo Palazzeschi si vede assunta in quel parnaso dei classici costituito dalla collana «I Meridiani» della Mondadori³. Tuttavia, il gesto ribelle che impronta soprattutto i suoi lavori giovanili non ha perso la propria efficacia, ed essi continuano a rifiutarsi ad ogni pretesa di monopolizzazione. Ciò vale segnatamente per il *Codice di Perelà*, che non da ultimo da qui trasse un suo durevole prestigio di modernità. Ne è derivato, al contempo, un proliferare di interpretazioni, determinate in primo luogo dall'irritante procedere narrativo del testo. A ben vedere, il romanzo di Palazzeschi andò incontro a un destino simile a quello del suo protagonista Perelà. Messovi a confronto, ognuno sentiva l'esigenza di adattarne la sconcertante figura a dei concetti che gli fossero familiari. In effetti, sia l'"eroe" che il testo infrangono pressoché ogni convenzione narrativa di tipo tradizionale⁴. Lo sforzo richiesto al lettore è ulteriormente accre-

Mondadori, 1978, pp. 39 sgg., con riferimento alla lirica giovanile di Palazzeschi, fondatamente ripreso da FRANÇOIS LIVI, *La poésie de Palazzeschi et les avant-gardes françaises*, nell'opera collettiva *Aldo Palazzeschi et les avant-gardes*, a cura di Gino Tellini, Atti del Colloquio Internazionale, Istituto italiano di Cultura, Parigi, 17 novembre 2000, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2002, pp. 11 sgg. Cfr., d'altro canto, il volantino di FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*, in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1973, pp. 209-211, che afferma a ragione: «Palazzeschi diede, nel suo *Codice di Perelà*, il primo romanzo sintetico, senza legami né ponti esplicativi» (p. 211).

² Decisamente rilevato già nel 1914 da Giovanni Papini, al tempo acuto frequentatore dei movimenti avanguardistici: «En réalité le monde poétique de Palazzeschi ne ressemble en rien au monde de certains poètes futuristes – tels MM. Marinetti, Buzzi et Folgore», si legge in una sua corrispondenza apparsa nel «Mercure de France» del 1º aprile 1914, pp. 634-638 (GOVANNI PAPINI, *Opere*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 1977, pp. 690-696).

³ Il *Codice di Perelà* si cita, indicando la pagina tra parentesi tonda, da ALDO PALAZZESCHI, *Tutti i romanzi*, 1, a cura e con introduzione di Gino Tellini e un saggio di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 2004 (alle pp. LXVII-CXXVI, un'eccellente introduzione all'opera narrativa di Palazzeschi, fino al 1934, aggiornata allo stadio attuale del dibattito). L'edizione si basa sulla prima versione del *Codice* del 1911, decisiva per l'inquadramento storico del problema.

⁴ Un'accurata analisi testuale dell'attitudine narratologica del romanzo è stata svolta da LUCA ALESSANDRI, *Assenza e identità nel «Codice di Perelà» di Palazzeschi*,

sciuto dal fatto che la storia è praticamente privata di un qualsiasi contorno esplicativo. Il testo è pertanto avanguardistico, «futurista», nel senso che, secondo la distinzione di «*histoire*» e «*discours*»⁵, esso rinuncia ampiamente ad ogni impostazione discorsiva. Il suo antitradizionalismo colpisce in primo luogo il narratore: l'autorità di quest'ultimo è ridotta al punto che, con lui, viene praticamente a mancare uno dei nuclei centrali di aggregazione testuale. In questo modo il romanzo, se così vogliamo ancora definirne i residui, cala ad un livello di evanescenza narratologica. Tanto più che vi viene soppresso l'intero apparato didascalico di commenti, giudizi e indicazioni – in una parola, l'autoesplicitazione del narrato. Così facendo, Palazzeschi trasferisce nella sua prosa ciò che con lo spodestamento dell'io lirico aveva in precedenza iniziato in poesia⁶. Nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), Marinetti non fece altro che esasperare ulteriormente questo atteggiamento, proclamando la generale eliminazione dell'io dalla letteratura⁷. Era la versione futurista dell'attentato al logocentrismo, che da allora rientra nel programma d'obbligo della modernità.

Palazzeschi però non si ferma qui. Egli spezza, non solo al narratore, ma anche al narrato, la spina dorsale tradizionale: l'unità di azione. Sebbene Perelà, il protagonista che dà il titolo all'opera, sia costantemente sulla scena, egli non agisce praticamente mai. Diventa piuttosto, per tutti quelli che lo incontrano, un'occasione di confronto. Così, la sua presenza passiva dà luogo ad una serie di

in «Lingua e Stile», xxiv, 1, marzo 1989, pp. 115-148. A parer suo, alla soppressione dell'istanza narrante fa riscontro nell'antieroe la mancanza di un carattere; entrambe, malgrado la grande apertura del testo, sarebbero in realtà al servizio di un (freudiano) principio di piacere (p. 147), proiettato nel testo, che una figura dell'inconscio palazzeschiano si procura attraverso Perelà (p. 138).

⁵ Introdotta, inaugurando una riflessione densa di conseguenze, da ÉMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

⁶ Questo mirato dissolvimento di strategie narrative, in contiguità con i veristi ed i naturalisti, ha avuto ripercussioni anche in questi ambiti. Nella misura in cui entrava in gioco la psicologia contemporanea, fu senz'altro influenzato dalle tesi espresse da PAUL BOURGET nei suoi *Essais de psychologie contemporaine* (Paris, Lemerre, 1883) e dal concetto di una *multiplicité du moi*, che sembrava agire come orizzonte scientifico anche laddove lo spunto narrativo aveva ancora un carattere naturalistico, come, per esempio, nel romanzo del 1913 di Federigo Tozzi *Con gli occhi chiusi*. Cfr. MARC FÖCKING, *Autismus und Moderne. Federigo Tozzi's Roman «Con gli occhi chiusi» und die Krise des Subjekts um 1900*, in «Italienisch», 53, 2005, pp. 12-27.

⁷ Cfr. *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., p. 81.

attivazioni della sua persona. Le numerose scene, nel loro rapido avvicendarsi, impediscono di stabilire degli affrettati collegamenti causali, per imporre d'altro canto solo una nuova unità di struttura, che Gino Tellini ha caratterizzato come «microcosmo araldico e magico delle carte da gioco»⁸. Nulla potrebbe documentare meglio questa intenzionale spregiudicatezza del narrare dell'*incipit* senza preambolo e dell'epilogo senza conclusione del romanzo. Come da un *off* al di là dello spazio e del tempo, Perelà viene chiamato ad esistere dalle sue stesse esclamazioni («Pena! Rete! Lama! Pena! Rete! Lama! Pe... Re...La...»: p. 137). Sono esse che, per così dire, lo realizzano progressivamente, per poi nuovamente revocarlo, con le ultime parole, nel suo nome: «Perelà! Perelà? Il signor Perelà?» (p. 352). L'importanza del romanzo di Palazzeschi sta nell'azzardo di aver intrapreso, rispetto a narratori quali Tolstoj, Fogazzaro, Verga o D'Annunzio, una radicale decontestualizzazione della storia. Quando e dove essa si svolga, resta indeterminato. Le scene si allineano in una sequenza rapsodica, come se venissero collocate sul proscenio del testo da una mano invisibile. Così slegate l'una dall'altra, esse ricordano i *collages* cubistici. E il visitatore di questa galleria verbale si vede costretto, per orizzontarsi a livello referenziale, ad imbastirsi da solo una storia che dia senso al testo.

È lecito supporre che Palazzeschi abbia derivato questa dizione intermittenza dalla propria precedente poesia, in particolare dal poemetto *L'Incendiario* (1910). Rinunciando, come fa la lirica, ad ogni preambolo, il suo romanzo si apre con un verso prosastico e da qui sviluppa, come in una genesi semiotica, ciò che come enunciato è contenuto nel nome di «Pe...Re...La...». In ultima analisi questo abbraccia l'intera trama della vicenda. Tutto quello che vi accade nel merito tra l'inizio e la fine, ripropone il quesito che Palazzeschi, nella poesia *E lasciatemi divertire!*, aveva formulato in questi termini: «Ma come si deve fare a capire» (v. 67)⁹. Si tratta della questione gnoseologica. Lo spettacolare caso di Perelà la riprende in via di principio,

⁸ Cfr. lo studio fondamentale di GINO TELLINI, *Perelà e l'eversiva trasgressione della "leggerezza"*, nell'opera collettiva *Aldo Palazzeschi et les avant-gardes*, cit., pp. 43-68: 54 (concetto sottolineato da una specie di *mise en abyme* nel testo stesso, laddove la Regina spiega la legge esistenziale del suo mondo ricorrendo al paragone con un gioco di carte [p. 204]).

⁹ ALDO PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002, pp. 236-238.

analizzando il problema di *come* qualcosa di affatto indeterminato, una fantastica parvenza umana, un omino di suono (voce) e di fumo, divenga, nel discorso svolto su di lui e con lui, qualcosa di determinato, e dunque acquisti significato in quanto *qualcosa*.

2. In tal modo, la moderna parabola palazzeschiana prende posizione in un conflitto che agitò fortemente gli animi nello scorso di *fin de siècle e belle époque*: quale duraturo sostegno si offriva a convincimenti fondamentali dell'uomo, in un contesto di continui rivolgimenti a livello civile, sociale ed intellettuale? I manifesti artistici che si susseguono a ritmo incalzante¹⁰, sono solamente uno dei tanti sintomi di una crisi culturale che vedeva messe apertamente in dubbio le due correnti complementari del pensiero ottocentesco, la razionalità dei fini e la razionalità dei valori, secondo la caratterizzazione fattane al tempo (1904-1905) da Max Weber¹¹.

Sul fronte positivista erano ormai svanite le aspettative salvifiche di chi, confidando nella scienza, si riprometteva dal progresso l'aurora di una nuova morale. Già Hippolyte Taine (*De l'Intelligence*, 1870) aveva negato alla ragione una competenza sul piano dell'ultramatico e definitivo, ritenendo che la conoscenza razionale fosse il frutto di una «construction mentale», sulla quale tuttavia gravano inconfondibilmente le ombre della contingenza. Nietzsche, da parte sua, aveva già scalzato del tutto questo tipo di verità nella seconda edizione della *Gaia scienza* (1887). Le sue convinzioni altro non sarebbero che «finzioni regolative» e quindi mistificazioni¹².

Ma un'atmosfera altrettanto funesta regnava sul fronte opposto, che puntava sulla individuazione intuitiva di valori. Sebbene l'*Este-*

¹⁰ Cfr. «Die ganze Welt ist eine Manifestation». *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, a cura di Wolfgang Asholt e Walter Fähnders, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

¹¹ Cfr. MAX WEBER, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1904-1905), Firenze, Sansoni, 1945. Contemporaneamente, Weber indica un possibile punto di partenza per risolvere la crisi della cultura (tuttora in corso), assegnando la conservazione di quest'ultima alla critica culturale. Per un'analisi approfondita, cfr. PAUL GEYER, *Kritische Kulturtheorie*, nell'opera collettiva *Romanistische Kulturwissenschaft?*, a cura di Claudia Jünke, Rainer Zaiser e Paul Geyer, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, pp. 9-30.

¹² Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, nota introduttiva di Giorgio Colli, versione di Ferruccio Masini, in *Opere*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1992, 19 voll., xi.

tica come scienza dell'espressione e linguistica generale di Benedetto Croce (1902) abbia dispiegato tutto il suo repertorio filosofico-letterario nell'intento di salvaguardarne un diritto obiettivo perlomeno nell'arte¹³, l'estetica dell'espressione, il concetto di bellezza e l'immanenza dell'opera erano in realtà categorie che le arti "moderne" di quell'epoca consideravano ormai definitivamente superate. I simboli enfatici, si trattasse di *blaue Blume, inconnu, Infinito, Azur*, di finestre spalancate, del cigno, avevano smarrito tutta la loro luminosità. Essi in fondo non facevano che commutare le mediocri pretese della realtà in supplementi illusori. Perciò la brama umana che vi si esprime non reca alcun messaggio di un altro mondo migliore. I suoi fantastici voli mentali si dissolvono in un nulla inquietante. La questione del sublime andrebbe quindi posta in maniera del tutto diversa: non in che cosa esso – definitivamente – consista, bensì *in che modo*, di volta in volta, si costituisca. Una vera gnoseologia dovrebbe dunque compiersi come analisi critica della conoscenza.

Al momento di redigere il suo *Codice di Perelà*, Palazzeschi non dovette guardare lontano per imbattersi in una simile problematica. Sotto i suoi occhi, essa aveva trovato una scandalosa incarnazione letteraria nel romanzo decadente *Il piacere* (1889) di Gabriele D'Annunzio. A ben vedere, il suo "eroe" Andrea Sperelli drammatizza nell'amore per due donne le due strade maestre per un'autentica presa di coscienza di sé: in Elena l'ideale della sensualità; in Maria la purezza della spiritualizzazione. Ma le due contrapposte figure di donna – e ciò che esse simboleggiano – si decompongono a vicenda. Con rassegnazione egli deve prendere atto che gli ideali non hanno alcun fondamento oggettivo. In tal modo Sperelli diviene la personificazione della crisi gnoseologica del suo tempo. Che fare? Nella defunta Ippolita egli disegna una terza amante, vale a dire una concezione ideale, che abolisce completamente le altre due. Essa è però assolutamente immaginaria. Il suo fascino, riconosce Sperelli, emana dalla «divina idealità della morte»¹⁴. Chi s'illude di poter rintracciare un valore definitivo nella vita concreta, ne scopre

¹³ Cfr. BENEDETTO CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 2005².

¹⁴ Cfr. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il piacere*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 259 sgg., 274 ed il saggio in proposito di WOLFGANG DROST, *Negative Idealität im Denken Gabriele d'Annunzios: eine Lektüre des Romans «Il Piacere»*, in «Italienische Studien», 3, 1980, pp. 45-57.

al massimo lo spazio vuoto e il relativo *genius loci, l'absence*. Croce pertanto titolava con scherno i letterati dello stampo di D'Annunzio «artigiani della grande industria del vacuo»¹⁵.

Egli tuttavia sorvolò sorprendentemente sul fatto che Andrea Sperelli aveva intuito in quale ambito l'uomo avrebbe potuto, in futuro, sperimentare la propria intrinseca vocazione: quello artistico. «L'Arte! L'Arte! Ecco l'Amante fedele [...] immortale; [...] ecco il prezioso alimento che fa l'uomo simile a Dio»¹⁶. Una strada che a Sperelli stesso era preclusa¹⁷, come del resto a Swann, nel romanzo proustiano *Alla ricerca del tempo perduto*. Entrambi ritenevano possibile trasporre dei concetti dal campo estetico a quello esistenziale – e fallirono su entrambi i fronti; i loro autori sapevano infatti ciò che i personaggi stessi registravano unicamente come *absence*: che anche l'astratto ideale della bellezza non garantisce alcuna veridicità; essa è solamente frutto di un'illusoria attribuzione. L'estetismo non è in grado di soddisfare il carattere processuale della modernità.

3. Su questo problema è incentrata anche la parabola di Palazzeschi, sebbene a prima vista risulti difficile individuarlo, dato che l'autore rinuncia al familiare linguaggio di Marte e di Venere, al conflitto di armi e d'amore. Questa scelta è indubbiamente un tributo alla campagna futurista contro ogni specie di sentimentalismo e di tradizionalismo¹⁸. Il conflitto gnoseologico che gli preme, è introdotto invece da un *incipit* estremamente sconcertante (p. 137). Una voce evoca tre mali di fondo dell'umanità: la fatica e il bisogno (Pena), la prigionia (Rete), e la spada, simbolo di morte violenta (Lama). Sulla scena s'imbatte in una vecchia. Il loro bizzarro colloquio arriva immediatamente al nocciolo della questione: «Voi siete un uomo forse?» (p. 137), le chiede. È il quesito per eccellenza dell'antropologia occidentale: che cos'è l'uomo? La vecchia però lo intende in modo pragmatico: uomo-maschio. A questo punto

¹⁵ Ivi, p. 56.

¹⁶ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il piacere*, cit., p. 139.

¹⁷ Cfr. JOACHIM KÜPPER, *Dekadenz. Zu G. D'Annunzios «Il Piacere»*, in «Poetica», München, xxix, 1997, pp. 198-233; 224 sgg.

¹⁸ Il registro comico costituisce in questo senso una strategia decisiva che in modo burlesco, satirico e grottesco non risparmia nessuna posizione tradizionale e produce una "gioia" antisublime che ricorda *La gaia scienza* di Nietzsche. Cfr. PASQUALE GUARNELLA, *Il riso e l'allegria in Aldo Palazzeschi*, in «Italienisch», 49, 2003, pp. 26-34.

Perelà si corregge e, tramite lei, identifica se stesso come maschio («un uomo sono io»). La vecchia è a sua volta indotta a dubitare di questa maschilità: «Voi che cosa siete signore?». È evidente che Perelà non corrisponde alla sua idea di un essere maschile. Una volta di più egli le viene volenterosamente incontro, adeguando se stesso alla concezione della vecchia e quest'ultima alla propria: «io sono un uomo molto leggero» – sì un uomo, ma, per rispondere nei giusti termini alla sua domanda («che cosa»), di incomparabile leggerezza, di gran lunga più incorporeo e smaterializzato della canonica figura maschile. Il reciproco processo di identificazione prosegue. L'immagine della vecchia porta ad identificare le invocazioni a-referenziali («Pena! Rete! Lama!»), secondo il loro genere grammaticale, come vecchie donne. Il loro peso semantico, a sua volta, fa sì che la sua interlocutrice gli appaia come «una povera vecchia». Questo carosello di personaggi si allarga fino a coinvolgere anche le cose. «Quello che si vede laggiù, [...] è la città?». Chi – come Perelà – fa una simile domanda, dimostra che da parte sua non ne ha mai vista alcuna; perciò non è in grado di distinguere neppure la porta della città e il palazzo del Re.

Sono quesiti strani, quelli che si dipanano fra i due. A formularli così può essere soltanto qualcuno che del mondo sa molto – essere umano, uomo, donna, Re, città – e tuttavia non lo conosce. Rovesciando i termini, ciò vale egualmente per la vecchia. Lei conosce il mondo in cui Perelà si accinge ad entrare. Ma proprio per questo non sa come classificare il suo interlocutore. Egli scombussola la sua normale visione delle cose. Perciò ne liquida la diversità argomentando di un possibile rischio – per se stessa («vedendomi qui con voi potrebbero sospettare») e per lui («voi potete colpire i loro occhi»: p. 38). Ad una vista retrospettiva, già in questa prima scena si stringe il cappio del dramma – gnoseologico – nel quale sia Perelà, che il mondo in cui egli compare, rimarranno intrappolati. L'uomo di fumo costituisce un'ineludibile sfida per il mondo¹⁹, e quest'ultimo, a sua volta, costringerà Perelà a formarsene una visione personale. Ciascuno dei due suscita lo sconcerto dell'altro. Ciò che per l'uno rappresenta la normalità, è alterità agli occhi dell'altro. È da questo

¹⁹ E per i suoi pregiudizi. In questa funzione «eretica», come dice l'Arcivescovo, Gino Tellini ha intravisto il punto focale del romanzo (cfr. GINO TELLINI, *Perelà e l'eversiva trasgressione della "leggerezza"*, cit., p. 67).

confitto che trae impulso la trama del romanzo, che mette a confronto due opposte visuali del mondo: la forma sapiente del vivere e la forma vitale del sapere.

Il testo prosegue con coerenza nello svolgimento di questa antinomia. Dalle parole delle guardie reali, il nuovo venuto impara a conoscersi come «uomo di fumo» (pp. 138-139). Alla fine, la corte riunita impatisce a questo «uomo strano» (p. 146) un nome adeguato alla sua stranezza: Perelà. In esso si riassume tutto il programma della sua iniziazione. Ne dà una dimostrazione il serrato interrogatorio al quale i cortigiani lo sottopongono (pp. 144 sgg.). L'obiettivo è quello di tradurre in formule familiari ciò che in Perelà vi è di inquietante, d'inconsueto – il Re è timoroso e «attende con ansia» (p. 150). Alla fine, come previsto dalle fiabe e dai romanzi cavallereschi di un tempo, il novizio supera le prove: «Due di voi vadano subito da Sua Maestà [...], ditegli che l'uomo lo abbiamo visto, toccato e interrogato [...], è un gran gentiluomo, e non c'è nulla da temere» (p. 150). Il segno esteriore della sua ammissione alla tavola arturiana è l'assegnazione di un alloggio a corte. Per il suo aspetto inusitato si è trovata un'«utile spiegazione»: essa lo riconduce nell'ambito di un *curriculum* che i cortigiani considerano ordinario – e quindi lo «naturalizza» («naturalmente») nel senso voluto²⁰.

Ma alla base vi è tuttavia un fondamentale malinteso di carattere gnoseologico. Adattandolo a loro piacimento, essi in sostanza non fanno altro che proiettare su Perelà i loro personali criteri normativi («lo abbiamo visto, toccato e interrogato»)²¹. Questo Perelà rappresen-

²⁰ Su questo processo d'identificazione, inteso come un problema della percezione, Antonio Saccone ha incentrato con molto fondamento i propri studi sul *Codice*. Egli riconduce però questa intenzione di critica cognitiva ad un «nichilismo palazzeschiano», perché a parer suo sono andati perduto tutti i parametri di riferimento referenziali e l'autore non dà – effettivamente – né un obiettivo né uno scopo al proprio racconto. Ma la pluralità di voci, in fin dei conti espressione della nuova esperienza della pluralità di vedute, non mira solo ad impedire – nichilisticamente – il costituirsi di significati e valori, quanto piuttosto, al di là della domanda di un «che cosa?» sostanzialistico, a tentare, con un relativistico «Come?», di tenersi a galla nel mare della contingenza. Cfr. ANTONIO SACCONI, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Napoli, Liguori, 1987, pp. 69-120.

²¹ In questo senso giudica senz'altro anche MARCO MARCHI, *La parabola di Perelà, in Palazzeschi e altri sondaggi*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 17-56: 40. Che il vuoto della figura possa anche rappresentare per gli interpreti una tentazione a riempirla di significato «dal di fuori», la lettura da lui proposta non può nasconderlo. Per sostenerne la logica, Marchi mobilita l'autobiografia, l'inconscio, il nichilismo, chiamando addirittura in causa Mussolini; tutto ciò però al prezzo di revocare il mirato svelamento

ta il loro punto di vista. In questo modo, i cortigiani stessi esplicitano il circolo vizioso ermeneutico di cui sono prigionieri. Il dialogo con lui provoca in sostanza un monologo sui loro pregiudizi. A prima vista, ciò può sembrar poco, di fronte al subbuglio generale scatenato dall'apparizione di Perelà. Ma le più vaste implicazioni di quest'incontro derivano in realtà dal fatto che a Perelà succede altrettanto.

La sua visione delle cose agiva implicitamente già nell'immediata apertura del romanzo. Davanti alla corte egli è poi indotto ad esporla, e a spiegare a sua volta se stesso in maniera esplicita. Affiora ben presto la domanda sulla sua origine e provenienza, e Perelà dichiarà che la sua formazione è dovuta ad una doppia «costruzione» (p. 148) avvenuta all'interno di un cammino. Sotto di lui ardeva costantemente un fuoco, il cui fumo, salendo verso l'alto, aveva condensato – «carbonizzato» (p. 149) – una cellula dopo l'altra della sua figura. In maniera strettamente complementare a questa progressiva materializzazione durata oltre trent'anni, si era svolta la sua formazione intellettuale. Intorno al fuoco sottostante, stavano sedute le tre vecchie – Pena, Rete, Lama – alle quali Perelà deve il proprio nome. A turno esse leggevano in un gran libro, discutendone poi il contenuto dalla visuale travagliata dell'umanità. Con il fumo, dunque, giungevano a Perelà anche le loro voci. E parola per parola, andava formandosi in lui un esauriente sapere del mondo («non tralasciarono di prepararmi a nessuna utile cognizione»; p. 147).

Palazzeschi dissemina il testo di segnali²² che esigono una soluzione in senso traslato. Da dove vengono i nomi delle cose, che vanno

narratologico del racconto. Al contempo, sottace il costante stilema della palinodia, cui è finalizzata la strategia delle autorevoche comico-burlesche. Cfr., in proposito, GINO TELLINI, Premessa, nell'opera collettiva *La «difficile musa» di Aldo Palazzeschi. Indagini, accertamenti testuali, carte inedite*, a cura di Gino Tellini, in «Studi italiani», xi, 1-2, gennaio-dicembre 1999, pp. 5 sgg.

²² Il testo di Palazzeschi è sovente considerato un'allegoria. Storicamente inteso, ciò lo priverebbe proprio della sua funzione sovversiva, che si affida soprattutto alla relazione di indeterminatezza di Perelà. Il problema sono proprio le chiare visioni concettuali e mentali, a meno che – cosa che qui non accade – non si voglia intendere l'allegoria nel senso filosofico del primo romanticismo definito da Friedrich Schlegel. Per lui si tratta di «un procedimento artistico che abolisce ciò che si raffigura in modo finito in quanto faintendimento [...]. L'allegoria [...] è quindi un necessario proclama dell'impossibilità di raffigurare l'infinito». Cfr. MANFRED FRANK, *Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenem Selbst*, nell'opera collettiva *Allegorie und Melancholie*, a cura di Willem van Reijen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, pp. 124-146: 129 sgg.

consolidandosi in Perelà come in un'encyclopedia? Quel fuoco perenne intorno a cui le tre vecchie si radunano: non brucia così la naturale energia della passionalità, fino a ridursi a fumo e cenere, trasformazione e distruzione? E i nomi di Pena, Rete e Lama, non stanno a definire le sofferenze che, dal punto di vista umano, si accompagnano alla cupidigia e alle brame terrene?²³ Una cognizione del mondo come quella che si condensa in Perelà, ha quindi una formazione patogena. E, suggeriscono le tre vecchie, ciò vale in generale per la sapienza inscritta nel loro grande libro della vita. Non per nulla esse hanno cent'anni, un'età altamente simbolica. È in questo modo figurato che Palazzeschi si riallaccia ad uno dei capisaldi della letteratura ottocentesca: la realtà conosce quegli ideali di cui parla soltanto in via astratta, come una mera «decalcomania» della vita vissuta. Egli condivide pertanto quell'atteggiamento critico di fronte alla cultura che fu già di Leopardi, degli scapigliati o dei veristi. Ma ne trae una conseguenza modernistica a cui i suoi contemporanei raramente osarono spingersi. In ossequio ad essa, l'autore, per bocca di Perelà, prende personalmente la parola e decifra senza eufemismi la funzione del suo protagonista:

Io sapevo tutto senza avere mai veduto nulla. Mille storie di uomini, senza sapere 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 giunto al nocciolo del suo problema gnoseologico²⁴. Venendo a contatto con gli uomini, che finora conosceva solo per sen-

²³ Nel capitolo centrale *Dio* (pp. 203 sgg.) la Regina identifica i nomi delle tre vecchie come incarnazioni della *miseria hominis* («esse parlano [...] dell'umano dolore»; p. 203). Altri, come Luciano De Maria, estendono l'orizzonte delle allusioni a configurazioni mitologiche come le tre Parche, con reminiscenze delle antiche Grazie e della Trinità cristiana (cfr. LUCIANO DE MARIA, *A propos du «Code de Perelà»*, postfazione alla traduzione francese del romanzo: *Le Code de Perelà*, Paris, Allia, 1993, pp. 189 sgg.). Simili sovrapposizioni sono certamente nello spirito di Palazzeschi; ma la coerente decontextualizzazione della storia e lo svolgersi del discorso prevalentemente nella prospettiva delle figure impediscono appunto un'interpretazione «stringente» nel senso di Luciano De Maria.

²⁴ Il fine intuito di Palazzeschi nell'individuare un problema generale della sua epoca di transizione, trova una riconferma, per esempio, nel vivace dibattito che Benedetto Croce condusse nel medesimo periodo (1911) a proposito dei tentativi, in ambito tedesco, di sviluppare una teoria astratta dell'arte, incentrata sulla visibilità produttiva, che distingue lo sguardo artistico dal normale sguardo dell'occhio umano – e quindi

tito dire, si rende conto che il proprio sapere è solo *una* faccia, quella astratta, della verità intorno alla vita. In questo senso, anticipando considerevolmente *Les mots et les choses* di Michel Foucault, egli si accosta alla distinzione tra *nomi* e *cose* postulata dalla moderna teoria del discorso. Perelà comprende che la vita viene registrata su due piani: quello mentale, sotto forma di concetti, e quello sensibile, di disposizioni icastiche. Entrambi sono estranei l'uno all'altro, come le due facce del segno linguistico identificate proprio in questo periodo da Ferdinand de Saussure, il determinato e il determinante (il suo *Cours de linguistique générale* fu tenuto tra il 1906 e il 1911).

A contatto con le "cose", Perelà fa la dolorosa esperienza che i concetti non possiedono alcuna vita propria («non un segno di vita»: p. 152). Non è proprio per esprimere questo che il suo autore ha fatto di lui un essere smaterializzato ed astratto, di «voci» e «fumo»? Nella villa in cui Perelà si ritrova, regna il *vuoto* mortale di un costrutto mentale. Il pensiero corre alle parole di Kant sulla vacuità dei pensieri senza contenuto (cioè senza riscontro oggettivo). Perciò a questo alieno («Io mi sentiva così estraneo alla terra»: p. 152) era stato negato anche ogni legame parentale; le vecchie intorno al fuoco lo ignoravano completamente (p. 148). In altre parole: il mero sapere intorno all'uomo è indifferente, non sa nulla dei suoi moventi in quanto creatura. Ciò che il ministro di corte dichiara a proposito della capacità di cognizione umana, ragionando al contrario, vale perciò anche per Perelà: su tutte le cose terrene regna un'«inevitabile parzialità» (p. 216) di giudizio. Da qui la sua significativa conclusione: «io dovevo ora vedere» (p. 152), cioè integrare la cognizione («sapere») con la conoscenza («vedere») del mondo della vita.

Per sottolineare il motivo per cui, prese di per sé, né l'una né l'altra forma di acquisizione della realtà sarebbero sufficienti, Palazzeschi ricorre a diversi segnali di spiccata evidenza. Un giorno le tre vecchie sono sparite, il fuoco si è spento. Evidentemente, per

a modo suo definisce proprio il conflitto gnoseologico svolto da Palazzeschi nella sua parabola romanzesca. Ma le conseguenze che ognuno dei due ne trae non potrebbero essere più discordanti. Croce pensa ad una risoluzione – idealistica – nel concetto di bellezza come pura forma di espressione passionale (di cui D'Annunzio, d'altra parte, aveva già decretato la caduta nel suo romanzo decadente *Il piacere*). Palazzeschi, come si accennava, arriva ad una forma più moderna di conoscenza che si esprime come critica gnoseologica. Cfr. BENEDETTO CROCE, *La teoria dell'arte come pura visibilità*, in *Nuovi saggi di estetica*, a cura di Mario Scotti, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 215-236.

giungere ad un'intima comprensione dell'uomo, non basta affidarsi ad un'antropologia del sapere, come quella rilanciata in particolare da Descartes nel suo *Trattato sulle passioni dell'anima* (1649). Succedendo alla dottrina cristiana dell'abnegazione, essa auspicava che l'uomo razionalizzasse la propria vitalità «selvaggia» e mediante ciò giungesse alla sublime intelligenza di sé. Come già in precedenza Giambattista Vico²⁵, anche Palazzeschi mette subito a nudo il *deficit* sistematico della concezione cartesiana. Dopo che l'«uomo di fumo» era stato privato del suo originario fondamento vitale, dove avrebbe trovato scampo dall'angoscia mortale che lo sopraffaceva («urlai come un folle»: p. 152)? La sua via d'uscita è rappresentata da una duplice discesa: egli si cala, dalle fumose altezze del camino, al sottostante terreno dei fatti; e dalla villa isolata sulla sommità del colle scende poi nei bassopiani della città. Il pensiero concettuale può quindi trovar rimedio al massimo in un ritorno alla base, alla vita concretamente vissuta, non ulteriormente deducibile. In quegli stessi anni, questa svolta gnoseologica trovava, tra l'altro, un'autorevole corrispondenza nella filosofia dell'*élan vital* di Henri Bergson, o in Freud, che ricollegava la psicologia all'inconscio creaturale.

Ma con tutto ciò, l'uscita connaturale per un «uomo di fumo» non sarebbe stata piuttosto verso l'alto, attraverso il camino in cui si era formato? Ma è appunto non facendogli imboccare questa via che Palazzeschi sferra il suo colpo decisivo: «Il camino era otturato alla sommità dove io giungevo colla mia testa» (p. 148). La direzione d'urto pare inequivocabile: la conoscenza puramente nozionistica dell'uomo non si ricollega di per sé a qualcosa di superiore e trascendente. Nel corso dell'udienza privata con la Regina, Perelà lascia intendere che il nome di «Dio» non gli dice nulla: «per tante volte io ò sentito qui dentro pronunciare una parola [Dio], mi volsi e non potei vedere» (p. 205). I concetti razionali da cui ha origine, non dispongono né di una sovrastruttura ideale, né di una motivazione – sensibile – nella «cosa». Anche «Dio» è, come si diceva, in ultima analisi un costrutto umano (p. 148). Niente di assoluto, neppure la sua assenza, proprio nulla, quindi, che rientri nella competenza dell'uomo. Il suicida fa di una simile affermazione (p. 261) il proprio partito; il nichilismo è la sua parzialità.

²⁵ Cfr. WINFRIED WEHLE, *Sulle vette di una ragione abissale. Giambattista Vico e l'epopea della «Scienza nuova»*, nell'opera collettiva *Giambattista Vico e l'Encyclopédia dei saperi*, a cura di Pasquale Guaragnella (in corso di stampa).

4. Tanto più singolare, dunque, che malgrado questa dichiarata limitatezza cognitiva, Perelà venga accolto con i massimi onori ed aspettative presso la corte reale. Evidentemente, nella sua alterità tutti presagiscono qualcosa di sostanzialmente propizio. Da cosa deriva questa opinione? Il giudizio sulla sua figura è stabilito nel momento in cui, interrogato sulla sua persona, Perelà ha definito la propria formazione come un perfetto atto di smaterializzazione («la più accurata purificazione che il fuoco abbia mai compito sopra la carne»: p. 149). Il concetto, che al momento opportuno gli spalanca come una formula magica le porte del loro immaginario, è «purificazione». Per quattro volte i guardiani ufficiali della coscienza pubblica lo ripetono enfaticamente. Ma che cosa hanno capito? Perelà aveva fornito loro una spiegazione chimica della propria esistenza; essi però giudicano in senso spirituale. Ma è proprio questo il fondamentale equivoco cui Palazzeschi aveva mirato. Per omogeneizzare questo «uomo senza qualità» (Tellini), sono costretti a dare alla figura indeterminata di Perelà una determinazione umana. Di fronte all'enormità della sua devianza, essi devono procedere in modo fondamentalista ed applicare nei suoi confronti quei criteri basilari che ai loro occhi caratterizzano la *conditio humana*. Abitualmente essa è sottintesa come un tacito presupposto; tramite la strategia narrativa di Palazzeschi assurge però ad evento. Beninteso, nella maniera avanguardistica che gli è propria: l'autore prova un piacere sarcastico nello smascherarne gli invisi chiamenti in un acritico passatismo²⁶. In un simile contesto, la purificazione svela inequivocabilmente il nodo cruciale della loro concezione esistenziale: attraverso la sofferta abnegazione dei moventi naturali della vita si schiude la via che conduce l'uomo alla propria destinazione sovrannaturale. Ancora all'epoca degli scapigliati ci si dibatteva nello sforzo di sottrarsi a questo preceppo di sublimazione, così a lungo imperante nella cul-

²⁶ Essi costituiscono il loro – vecchio – «codice» degli accecamenti. Cfr. ANTHONY JULIAN TAMBURRI, *Semiotics of Re-Reading: Guido Gozzano, Aldo Palazzeschi and Italo Calvino*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2003, pp. 64 sgg. Opinione sostenuta con decisione da Raffaele Donnarumma, cui si deve la proficua rilettura della funzione critica di Perelà nel senso di una critica del discorso, al cui servizio si pongono anche le diverse strategie di decontestualizzazione con le quali il testo palazzeschiano sovrverte provocatoriamente i modi di lettura tradizionali. Cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Palazzeschi e «Il Codice di Perelà»*. *Narrare nell'avanguardia*, in «Belfagor», LIX, 4, 2004, pp. 446-459.

tura umanistica dell'Occidente. Di questa rivolta Arrigo Boito fece addirittura un programma²⁷.

La smaterializzazione di Perelà viene così riletta in chiave di spiritualizzazione. Ciò fa sì che il repertorio delle interpretazioni si restrin ga in senso univoco, al punto che i circa trent'anni impiegati per la sua «composizione», diventano per gli esaminatori («ai nostri occhi»: p. 150) trentatré, cioè un numero cristologico, e la sua permanenza nel cammino viene ricollegata al peccato e alla penitenza («trentatré anni di peccato ne vogliono trentatré di penitenza»: p. 150). Essi ritengono Perelà una straordinaria eccezione morale («un essere privilegiato ed eccezionale») – una ragione di più per leggere la sua biografia alla luce della vita e passione di Cristo. Da una terza visuale, quella del lettore, essa ne appare tuttavia una parodia burlesca: sotto quel suo cielo chiuso e senza prospettive, Perelà non avrebbe potuto che soccombere. I tratti cristologici attribuiti all'eroe del romanzo, appaiono solo nell'ottica di coloro che lo considerano tale²⁸. In realtà, essi non fanno che proiettare in lui gli intimi motivi della propria parzialità. Oltre tutto, quest'essere incorporeo personifica, rispetto a Cristo, incarnazione di un sommo significato esistenziale, proprio la disperata disincarnazione di tutti gli ideali che si fondano sul rifiuto della vita concretamente vissuta. Seguono ulteriori atti di omologazione egocentrica, che fanno di Perelà ora un nobile gentiluomo, ora «un principe reale» (p. 153). Il ballo di corte organizzato in suo onore assume il carattere di una cerimonia d'incoronazione (p. 209). E in effetti, si sente esclamare, egli è davvero come un Re: *Evviva*, proclama l'apoteosi conclusiva, «il grande Perelà! L'unico Perelà! Dio, Dio!» (p. 215). Alla fine gli sguardi e i gesti degli astanti hanno commutato la sua alterità in unicità. Il suo significato è un loro atto di significazione – al contempo, confusa aspettativa di un venturo «uomo forte»?

²⁷ Cfr. ARRIGO BOITO, *A Giovanni Camerana* (1865), in *Opere letterarie*, a cura di Angela Ida Villa, Milano, Istituto di Propaganda Libaria, 1996, pp. 84-86. In questa poesia si riscontra una stupefacente concordanza di opinioni e scelte metaforiche con *Il Codice di Perelà*, tale da suggerire una corrispondenza immediata, almeno per quanto concerne la critica all'ideale patogeno della spiritualizzazione (cfr. vv. 1-28).

²⁸ La ben documentata analisi storica di Nicholas J. Perella e Ruggero Stefanini esamina ampiamente il repertorio di allusioni cristiane del testo, ma trascura tuttavia di rilevare come esso sia una espressione di quella parzialità di cui i personaggi stessi non si rendono conto, ma che non può sfuggire al lettore. Cfr. NICHOLAS J. PERELLA-RUGGERO STEFANINI, *Aldo Palazzeschi's Code of Lightness*, in «Forum Italicum», XXVI, 1, 1992, pp. 94-120.

Tutti vogliono farsi partecipi di questa sua umanità d'eccezione: il Re, la Regina, i cortigiani e i cittadini. Nella leggerezza di Perelà essi presagiscono appunto un'eccellenza che, per quanto li riguarda, sono soliti riconoscere esclusivamente in termini di peso mondano. A dimostrazione di ciò, nella parte centrale del libro, il narratore manda in passerella venti notabili, cui fanno seguito sei rappresentative istituzioni pubbliche. Nel primo gruppo sfilano il pittore, il fotografo, il banchiere, il poeta, il medico, il filosofo, l'arcivescovo e il domestico di corte. Palazzeschi se ne serve per inscenare una raffinata rassegna prospettica. Il culto idolatrico che circonda Perelà spinge ciascuno di loro ad esibire a sua volta il proprio rango e valore. Ma sotto la regia dell'autore, essi smascherano inavvertitamente il loro profondo egocentrismo, che li trasforma, secondo l'acuto giudizio del contemporaneo Ardengo Soffici, in «simboli grotteschi delle illusioni» in cui si sono adagiati²⁹. Un esempio fulminante, in perfetto stile palazzeschiano, è fornito dal poeta (p. 157), un fanfarone che risponde al nome di Isidoro Scopino (!) e paragona la propria poesia ad un globo azzurro. Gonfio solo di *pathos*, e quindi del tutto privo di contenuto («Dentro si deve potere ottenere il vuoto»: p. 158), questo vacuo pallone decolla per «la sua ascensione celeste»: un caustico regolamento di conti con le bolle di sapone metafisiche dell'estetismo dannunziano e della *poésie pure*. Un'unica – oggettiva – domanda da parte di Perelà basta a distruggere questa ragnatela speculativa: il poeta, come un abile affarista, se ne serve in realtà per manipolare le illusioni estetiche del suo pubblico. Uno dopo l'altro, i vari personaggi vengono demistificati. In un'altra scena, il banchiere rivela – involontariamente – la legge che regola il comportamento generale: le cose hanno il valore che noi stessi gli attribuiamo («tutte le cose [...] sono ricchezza nostra se noi sappiamo valercene»: p. 156). Argomentando *ex contrario*: esse di per sé non ne posseggono uno proprio. L'oggettività è strettamente connessa al procedere del soggetto osservatore. Così la comprensione paradossale del fenomeno Perelà si rivela nel fatto che ognuno gli attribuisce una grande importanza, ma proprio per questo il suo valore peculiare non viene preso in considerazione.

La sfilata successiva intensifica ulteriormente la critica della percezione avviata nella prima rassegna. Perelà è invitato ad un té dalle

dame di corte. Anche qui Palazzeschi manda in scena degli stereotipi. Malgrado la sua elevata posizione sociale, la donna è ridotta ad un unico interesse: l'amore. Ciò può riferirsi senz'altro al suo privilegio nella tradizione della letteratura amorosa, D'Annunzio compreso. Ma con l'unico obiettivo di smascherarlo inesorabilmente come un'elementare esperienza di deficienza a livello sociologico: sono gli uomini che «ci anno ristrette in un unico campo» (p. 171) – con conseguenze fatali. Da una parte, nessuna di esse riesce a sottrarsi alla schiavitù della passione sensuale. Dall'altra, non ne ricava alcuna felicità. Ognuno dei dieci autoritratti si conclude in un tipo diverso di perversione erotica. Amore, invece di unire gli amanti, li isola nella loro singolarità. Il tema dei figli non viene mai discusso. Nei modi più svariati, tutte queste vicende amorose testimoniano in fondo di un'unica, tremenda verità: la forza divina dell'amore ha ancora tutto il potere, ma nessuna divinità redentrice in cui confidare. Il suo impulso sensibile non è più l'espressione di un movente soprasensibile. Le dame di corte sono la testimonianza che, nella *fin de siècle* palazzeschiana, l'uomo ha ormai dato fondo a tutte le tradizionali riserve di trascendenza. Su questo punto Perelà non si pronuncia. La sua esistenza è appunto il prodotto di un'astrazione, e i figli procreati in tal modo, i concetti, sono indifferenti all'amore.

Infine la terza sfilata, che consiste in un giro d'ispezione attraverso il reame di Torlindao. Come se avesse letto *Follia e società* di Foucault, Perelà s'imbatte in tutta una serie di istituzioni pubbliche caratterizzate da un generale regime di clausura: il convento, il cimitero, il giardino dell'amore, il carcere, il manicomio e, completamente isolati, i paesi simmetrici di Delfo e Dori, simbolo di una bizzarra utopia comunitaria. Gli abitanti di questi spazi chiusi sono soggetti, ciascuno a suo modo, ad un'inesorabile polarità di dentro e fuori. Già la prima stazione, il convento (pp. 233 sgg.), rivela lo schema che ne regola la distribuzione dei valori. Il fuori è costituito dall'imponderabile deserto del peccato. Solo chi si ritira nella clausura convenzionale può prendere coscienza del suo contrario, il pentimento e l'espiazione. Ma proprio in ciò consiste il problema di fondo: un approfondito regolamento mentale delle mancanze provocate dai sensi potrebbe aver luogo solo escludendo il vissuto. Nel mondo concreto, le esigenze creaturali e quelle spirituali dovrebbero pertanto escludersi a vicenda, benché sul piano antropologico esse costituiscano un insieme. Chi vuol sapere «che cosa è la

²⁹ Cfr. ARDENGHI SOFFICI, *Aldo Palazzeschi* (1913), in *Opere*, Firenze, Vallecchi, 1959, 7 voll., 1, pp. 508-526: 517.

«vita» (p. 237), questa la paradossale lezione del cimitero, potrebbe apprenderlo autenticamente solo da un *revenant*, vale a dire da uno che sa qualcosa solo dopo averla perduta.

Quest'antinomia dialettica regna in tutti gli ambiti visitati da Perelà. Ne soffrono persino le coppie che passeggiavano sul prato dell'amore, chiara allusione ai giardini amorosi della letteratura e della pittura. Per quanto fisicamente vicini, gli amanti non comunicano tra loro; ciascuno si serve solo egoisticamente dell'altro. Chi prende parte alla vita, la sperimenta, qui come altrove, come una dolorosa mancanza di libertà, costrizione, imprigionamento in una parzialità di cui i locali chiusi rendono simbolica testimonianza. Ma questi non sono, a loro volta, che emanazioni riflesse del loro archetipo, il Palazzo Reale: incarnazione di uno Stato in cui si arriva al potere grazie al denaro, e da cui si viene espulsi con il delitto. Impossibile immaginare uno smascheramento più esplicito del condizionamento materiale e personale insito in una simile visione del mondo.

A questa negazione, tutti gli individui coinvolti reagiscono forzatamente con una caratteristica contro-negazione. Ognuno tenta istintivamente di riguadagnare, dall'unilateralità che lo imprigiona, un'immagine di completezza³⁰. Ad esempio Iba, Re per quattro giorni, il più depravato soggetto del regno. La sua fissazione è l'alcol. Dopo avergli confiscato un enorme patrimonio, lo Stato gli passa, a titolo di risarcimento, cento litri di vino al giorno – probabilmente una grottesca allusione al pezzo teatrale *Le roi bombarde* (1905) di Marinetti o allo scandaloso *Ubu roi* di Alfred Jarry. La sbornia perenne dovrebbe permettergli l'adeguata realizzazione di una vita (e relativa morte) che dell'alcolismo ha fatto la propria religione. Un altro caso è quello del principe Zarlino (il piccolo Zar), il Re dei pazzi. Con perfetta consapevolezza – si autodefinisce «pazzo volontario» (p. 262) – egli si è fatto rinchiudere in manicomio, l'unico luogo in cui può vivere a fondo la propria dissennatezza e portarla al massimo grado di perfezione. Se le sue pazzie lo escludono dalla normalità, le sue fantasticherie godono d'altra parte di una libertà assoluta. Lo stesso accade a vari altri personaggi. Parzialità di ogni tipo sono il messaggio di Palazzeschi, sono la vera ragione d'essere di ogni inquadramento sistematico – una critica grottesca a quell'*esprit de système*

in cui l'Ottocento aveva riposto tante speranze di rinnovamento. Secondo il «codice» corrente, la felicità consiste nell'avere a profusione ciò che è presente solo come mancanza. In questo senso, i personaggi del romanzo sono marionette in balia dei propri bisogni; la loro condizionatezza – contingenza – è il metro di tutte le cose. Il loro desiderio di incondizionatezza può solo rovesciare i rapporti, ma non offre una via d'uscita dalla loro parzialità.

5. Palazzeschi insiste particolarmente su questa constatazione. Il percorso del suo eroe attraverso il mondo degli uomini illustra, di volta in volta, gli esiti dei vari progetti di spiegazione ultima. Il «grande filosofo» Pilone, in veste ufficiale, si pronuncia in proposito come se considerasse già avvenuta la svolta critico-linguistica della filosofia. A parer suo, gli ideali non hanno altro fondamento che nel discorso svolto su di essi. Ma poiché in generale agli uomini disfatta l'intelligenza, esso può consistere solo di maledicenze (pp. 158-159). Quando tali sentimenti celestiali, come li definisce il pazzo, vengono infine chiamati per nome, emerge definitivamente la vera posta in gioco: Dio, la quintessenza della cultura occidentale dello spirito. Il suo caso viene archiviato una volta per tutte durante l'udienza privata che la Regina concede a Perelà (pp. 201 sgg.). «Voi sapete chi è Dio?»: domanda quest'ultimo. E lei: «E chi non lo sa? Dio è... Dio. Tutti bene lo sappiamo noi». In altre parole: è una mera tautologia. Al vertice della gerarchia dei valori non troneggia più l'Indicibile, che la *miseria hominis* aveva escogitato come misura d'emergenza. Esso è ormai divenuto insulso, un pezzo d'antiquariato culturale. A fare il suo nome, del resto, non era stata la Regina stessa, bensì il suo pappagallo (p. 205). Questa sferzante caricatura è la miglior dimostrazione che, giudicando secondo i criteri di Perelà, il *nome* di Dio non sta per alcuna *cosa*. La gabbia del pappagallo nel *sancta sanctorum* del palazzo reale, non simboleggia forse che il centro di questo mondo ha irrimediabilmente perduto la sua intima metà?

L'aspetto fatale della situazione è che ognuno la percepisce, ma non afferra la logica celata dietro la sua patologia; neppure il maniaco in balia della propria furia suicida. Dato che della vita a lui non importa più nulla, il suo disgusto può darne un'esplicazione, per così dire, concettuale. Ciò che emerge a proposito dell'esistenza di Dio è, in sostanza, una annichilente risposta alla domanda che Perelà aveva rivolto alla Regina: «Dio è nulla» (p. 261). Questo Dio

³⁰ Su questa dialettica gnoseologica ha richiamato l'attenzione GINO TELLINI, *Perelà e l'eversiva trasgressione della "leggerezza"*, cit., pp. 62 sgg.

non è però una pura e semplice nullità, bensì la sua raffigurazione sensibile, in quanto accessibile ai sensi solo come parola per il nulla; in ultima analisi, quindi, un estetismo. Dio acquista infatti una dimensione oggettiva, diviene *cosa*, solo nel momento in cui è dipinto o scolpito o, si potrebbe aggiungere, tradotto in narrazioni («che si possa dipingere sopra la tela e scolpire nella pietra»). Le idee assolute compaiono solo in forma di opere d'arte prodotte dall'uomo. Perelà, che si era messo in viaggio per imparare a vedere, scopre che la conoscenza che alberga nel sensibile si riduce a dei simboli, ai quali tuttavia non corrisponde alcun archetipo. Una volta di più, Palazzeschi è riuscito a cogliere un tratto di modernità che solo nel «postmoderno» si svilupperà energeticamente: come simulacro³¹. La sua diagnosi del problema viene a coincidere epocalmente con l'aforisma formulato da Nietzsche nella *Gaia Scienza*, secondo cui la coscienza è solo «una coscienza della parvenza»³².

6. Sullo sfondo di simili auspici ed aspettative, Perelà riceve dal Re l'incarico di redigere un nuovo «codice» dello Stato e della cosa pubblica (p. 216). Lo si considera particolarmente adatto all'imprese perché, come espone il Primo Ministro in una piccola dichiarazione di principio antropologica, chi invece è coinvolto nel flusso della vita non è in grado di sottrarsi ai relativi condizionamenti fisici e mentali («fragili carni e deboli sensi»: p. 216). Le sue azioni non sono mai disinteressate, bensì dettate da bisogni egoistici («le comuni necessità»: p. 217). Al contrario di Perelà, che è esente da questo onere imposto dai sensi e può quindi affidarsi senza remore alla propria intellettualità («essere di solo pensiero, di solo cervello»: p. 217). Non è perciò un messaggero della *sorte*, che «della vita conosce i più riportati segreti», inviato per «imparzialmente pesare le nostre coscienze?» Ma che cosa si aspetta il Ministro da lui? La comparsa dell'uomo di fumo non era scaturita proprio dal suo bisogno di dar «visibilità» ai propri concetti incorporei applicandoli al vissuto? Un ulteriore fatale malinteso! Ciascuno è rin-

³¹ Cfr. l'esauriente ricostruzione, dal punto di vista letterario, di CORNELIA KLETKE, *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2001.

³² Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza*, in *Opere*, cit., xi, nota introduttiva e trad. di Giorgio Colli, p. 99 (aforisma 54).

chiuso nella propria parzialità e cerca nella rispettiva controparte il supplemento di ciò che gli difetta. Ma né attraverso i sensi, come fanno gli abitanti del regno di Torlindao, né astrattamente, alla maniera di Perelà, si dischiude alla percezione la vista di un significato ultimo. Il loro tentativo di approccio equivale all'incontro di due orfani sul piano cognitivo. Palazzeschi fa doppiamente il punto della situazione. La volontà di trascendersi, sia verso l'alto, come fa chi è vincolato al fondamento terreno della vita, che verso il basso, come ha fatto Perelà calandosi nel mondo, non garantisce affatto un senso più sublime né più profondo. La vera certezza risiede unicamente nell'esigenza che l'uomo ne prova. Al riguardo, la percezione umana deve piegarsi ad una invalicabile intrascendenza. Palazzeschi, tra l'altro, non prende più in considerazione, nemmeno negativamente, un'altra possibile via d'uscita da questo stato di senzatetto deprivati dei loro ideali, il percorso romantico nella modernità. Esso seguiva le voci interiori del *cuore*, dell'*anima*, del *sentimento*. Evidentemente, in questo soggetto moderno l'*altro* non risponde più. L'autoriflessività, la via di salvezza degli esordi della modernità, è divenuta impraticabile. Palazzeschi è stato fra i primi ad abbandonarla coerentemente, i futuristi faranno di ciò il proprio credo. Di questa autoreferenzialità le sue figure conservano unicamente delle «fastidiose» dipendenze dall'io. Con la conseguenza che il loro interesse precipuo è soprattutto *uno*: quello di sfuggire appunto al proprio io. E da Perelà, l'alieno, si aspettano una complicità mentale nell'organizzazione della fuga.

Ma quale «codice» più degno di applicazione verrebbe introdotto per mezzo suo? Ecco l'interrogativo finale con cui Palazzeschi conclude il proprio verbale di infortunio epistemologico. Lo spunto per rispondergli è fornito dalla morte di Alloro, il decano dei domestici reali. Egli voleva diventare come Perelà e svincolarsi dalla propria prigionia corporale. Seguendone l'esempio, aveva acceso un fuoco nei sotterranei della reggia, lasciandosi poi penzolare sulle fiamme appeso ad una catena, espressione della sua fissazione mentale. Ma invece che in fumo, si era trasformato in un cadavere carbonizzato. Qual era il suo motivo? Palazzeschi lo adombra in un simbolo di illustre tradizione: gli occhi azzurri di Alloro (p. 285). L'iconografia letteraria del diciannovesimo secolo li ricollega ad un'intima predisposizione per il sovrannaturale, l'infinito. Alloro tuttavia ne dà un'interpretazione fisico-sensoriale, corrispondente alle modalità

percettive del suo mondo: intraprende una smaterializzazione corporea di sé, invece di sublimarsi in maniera conforme al proprio nome: *alloro/lauro* – vale a dire poeticamente, in opere d'arte che prestino una forma mentale al suo nome, non al suo corpo.

Per natura, nessun abitante del Regno era in grado di comprendere questa devianza. Secondo il giudizio corrente, Alloro era diventato preda di una fissazione («pensiero fisso»: p. 275), che – come per altri maniaci – era esplosa infine in una «follia». Ciò che tuttavia trasforma il suo privato autodafé in un evento esegetico a livello statale è la constatazione che egli si è regolato sul modello di Perelà. Non appena stabilito questo rapporto d'imitazione, si avvia un'inarrestabile revisione di Perelà, di fronte alla quale il suo superomismo si sgretola come un feticcio. La morte di Alloro sembra far presente ad ognuno che dall'uomo di fumo potrebbe sortire un effetto del tutto diverso da quello attribuitogli. La figlia di Alloro suggerisce per prima una formula alternativa di comprensione di Perelà. In realtà si tratterebbe di un pericoloso «mostro che viene qui ad introdurvi la disgrazia» (p. 279). Con un esatto rovesciamento dell'idolatria precedente, egli viene ora demonizzato. Ma un simile giudizio può essere formulato solo da chi non afferra quale sia il significato intrinseco dell'uomo di fumo. O all'inverso: in quale misura la percezione di Perelà sia dipendente da chi lo percepisce e dalla relativa «inevitabile parzialità».

Per questa ragione, il punto di vista della figlia di Alloro poteva diffondersi in maniera addirittura epidemica. I segni della sua emozione erano per gli altri ben più comprensibili della sfocatezza incorporea di Perelà. A peggiorare la situazione concorreva, all'inverso, la sua mancanza di antenne in grado di captare il loro giudizio emotionale. Della morte del servitore egli dava una spiegazione – perfettamente calzante – conforme alla sua natura irrealistica: «voleva divenir leggero» (p. 281) come Perelà. Agli altri, tuttavia, ciò doveva apparire come l'espressione di un'algida «indifferenza» (p. 281). E con il medesimo slancio con cui prima era stato ciecamente esaltato, Perelà diviene ora il bersaglio del generale disgusto (p. 302). In base al loro schema di giudizio, la biografia del Cristo redentore, si tratta comunque di una reazione assolutamente coerente. Il precedente «Osanna» si ribalta in un «Crucifige». Il consiglio di Stato lo bandisce dalla società, facendolo rinchiudere; il suo colore grigio, che fino a quel momento veniva ricollegato alle nuvole, è considerato ades-

so di provenienza infernale (p. 291); la sua origine dal fuoco ne fa un predestinato incendiario (di Alloro). Viene pertanto messo sotto processo. Palazzeschi riprende specularmente lo schema narrativo delle sfilate. Tutti quelli che avevano testimoniato a favore dell'eccellenza di Perelà, ora si ripresentano per accusarne la natura vile. I giudici sono dello stesso parere; Perelà tace. In un corteo carico di allusioni alla *via crucis* di Cristo, tra insulti e sputi, Perelà è condotto al suo calvario, il monte Calleio, dove si compirà il suo destino.

In realtà, citando in maniera così trasparente la vicenda biblica della passione, Palazzeschi richiama l'attenzione proprio sul punto decisivo in cui la sua storia se ne discosta invece vistosamente: cioè che Perelà non viene ucciso, bensì sepolto vivo (p. 343). Questa pena del linguaggio materialmente condizionato dei sensi, che i giudici di Perelà adottano, traspare non da ultimo dalla decisione di rinchiuderlo in una specie di sepolcro, simile ad «un orribile pozzo tenebroso» (p. 344), proprio su quel monte da cui era disceso all'inizio. Alla fine egli ritorna quindi – umiliato – sulla vetta dalla quale era partito. Simili riallacciamenti tra l'inizio e la fine del racconto costituiscono un abituale stratagema narrativo per fare il bilancio dei mutamenti avvenuti nel corso della vicenda. Senza ombra di dubbio, l'incontro tra la teoria e la prassi dell'esistenza si è risolto in un nulla di fatto, che riporta all'inconciliabilità di partenza. Né Perelà è riuscito a reificare il proprio sapere dei *nomi* nelle *cose*; né gli altri erano veramente in grado di comprenderlo. Il «nuovo codice», sintesi dei loro contrasti, non viene compilato. Nessuno ha individuato nell'altro una via d'uscita dai propri preconcetti. Questa parzialità risulta essere la condizione elementare della conoscenza. La contingenza è quindi la forma filosofica di base dell'esistenza. Palazzeschi le ha dato un'espressione emblematica di grande efficacia. Per spiegare al suo ospite la propria concezione della vita, la Regina sceglie il paragone con un gioco di carte. Come nel mazzo, anche nella vita si incrociano i quattro elementi – Dama, Re, Denari e Spade – in un mortale gioco del Caso senza possibilità di scampo – trascendente: «Questo gioco non finisce mai» (p. 204)³³. In ambedue i modi di

³³ Benché non immediatamente coinvolto nei dibattiti epistemologici del tempo, Palazzeschi aderisce in tal modo ad un ormai percepibile rovesciamento degli schemi di significazione tradizionali, come propugnato a livello scientifico segnatamente da ÉMILE BOUTROUX (*De la contingence des lois de la nature*, Paris, Germer Baillière, 1874) e GEORGE HENRY LEWES (*Problems of Life and Mind*, London, Trübner, 1874-1879, 5 voll.).

percezione, tanto quello teorico che quello pratico, solo nel momento in cui essi si scontrano con i limiti della loro contingenza si risveglia, a ben vedere, un bisogno di perfezione. Tuttavia nessuno dei due è, di per sé, in grado di raggiungerla. Anche qui, l'ideale ottocentesco dell'oggettività è giunto al suo capolinea, al pari di tutte le salvifiche dottrine positiviste. Che qualcosa appaia come dato, preesistente e registrabile empiricamente, non è scindibile dal soggetto della percezione. Si tratta infatti, come postulato nel frattempo dall'epistemologia, del risultato di una costruzione metodica³⁴. La genesi di Perelà ed il suo innalzamento ad icona etico-sociale ne rappresenta la precoce perifrasi letteraria. Nei modi previsti dal secolo XIX è dunque impossibile sottrarsi all'*empasse* di *fin de siècle*.

7. La parola di Palazzeschi non si conclude tuttavia con questo referto gnoseologico del morbo³⁵. Essa è, al contempo, una significativa testimonianza della svolta epocale: malgrado Perelà non possa realizzare l'opera auspicata, si delineano comunque i contorni di un altro «codice», che rappresenta il suo legato gnoseologico («le mie ultime volontà»: p. 349). Mentre credevano di averlo rinchiuso per sempre nella sua tomba, gli hanno dischiuso la comprensione delle sofferenze altrui. Ciò di cui finora aveva soltanto un sapere nominale (Pena, Rete, Lama) diventa per lui un'esperienza concreta (*cose*). E assumendo la condizione esistenziale degli altri, anche Perelà comincia a vedere il cielo come l'uscita trascendente dalle prigioni mentali terrene. Percependolo però in maniera conforme alla sua visuale, non lo immagina in forma figurata, bensì astratta; non come sembianza divina, ma come colore celeste, quell'«azzurro» (p. 349) che è il contrassegno delle nostalgie d'infinito ottocentesche. In altre parole: se la contemplazione di Dio è di natura intellettuale – la prospettiva di Perelà –, la religione adeguata sarebbe l'estetica. Così, senza dichiararlo esplicitamente, Palazzeschi ha a suo modo elevato l'arte a filosofia della (seconda) modernità.

³⁴ Cfr. in proposito GEBHARD RUSCH, *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987.

³⁵ Raffaele Donnarumma, nel suo studio di grande spessore sistematico (cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Palazzeschi e «Il Codice di Perelà». Narrare nell'avanguardia*, cit., p. 457) si limita all'aspetto distruttivo – imparentato ai gesti ribelli di segno futurista – che impronta la missione di Perelà, trascurandone tuttavia il rovescio relativistico.

Alla fine della vicenda, la visuale gnoseologica del protagonista si è significativamente allargata. Nel buio cammino della sua concettualità si è aperto un varco patogeno verso l'alto, dischiudendogli l'azzurro cosmo delle idee. Accanto al suo pensare in *nomi*, Perelà scopre un pensare oggettivo, che fino a questo momento gli era estraneo – quello delle *cose*. Non che per questo egli diventi un altro; Perelà rimane ciò che è. Ma un grande mutamento si verifica comunque. Palazzeschi comincia con l'introdurlo sul piano discorsivo. Le ultime parole che fa dire a Perelà, sono anche le prime con cui egli non parla *di* se stesso, bensì, monologando (pp. 349 sgg.), discorre *con* se stesso: ha raggiunto quindi la soglia della presa di distanza da sé. Questa iniziazione alla «modernità» si era resa necessaria perché la prigione lo costringeva ad oggettivarsi, e quindi ad assumere il punto di vista degli altri, in modo da potersi comprendere in un'ottica doppia: la *propria* e quella altrui. Ciò non basta ovviamente a superare la scissione gnoseologica. Ma nell'alternanza delle visuali, di forma concettuale della vita e forma vitale dei concetti, la parzialità personale perde il suo carattere di esclusività e si apre ad un'identità relazionale. Perelà lo segnala abbandonando il proprio sepolcro attraverso il cammino e salendo, in senso esattamente contrario rispetto all'inizio, verso l'alto.

Ma ciò che appare come una fuga nella trascendenza viene ben presto ostentatamente distolto da qualsiasi proposito speculativo. All'ascesa di Perelà fa da contraltare una sua programmatica relativizzazione: sullo sfondo azzurro del cosmo ideale, l'uomo di fumo, lungi dal vedersi sublimato, si ritrova semplicemente generalizzato in «una piccola nube grigia in forma di uomo» (p. 350). Questa trasgressione senza trascendenza è il vero legato di Perelà («il Codice ch'io vi lascio»). Esso dichiara che la conoscenza non è raggiungibile da un punto di vista assoluto, ma solo nella presa di distanza da sé, vale a dire attraverso la critica delle cognizioni acquisite. Il fumo, che visto da lontano appare come una nuvola, proprio sullo sfondo di nostalgiche azzurrità si rivela una grigia teoria. Le idee più sublimi, sviluppate in via astratta o sensibile, esaminate da una prospettiva diversa da quella personale si riducono a mediocri fantasie velleitarie. Ma questa monocularità cognitiva sarebbe meno atroce, se le sue peculiari fissazioni e univocità venissero messe a confronto con il relativo rovescio, che di regola è invece ignorato. Allora i suoi preconcetti potrebbero confluire in un pensiero controcorrente.

Quest'ultimo non potrebbe più appellarsi ad ideali ultimativi, ma avrebbe perlomeno assorbito la fluidità della vita. Dunque Palazzeschi sceglie esattamente la via d'uscita modernista dallo stato di minorità autoprovocata in cui la cultura epistemologica dell'univocità era scivolata alla fine del XIX secolo. Il suo romanzo si confronta con la medesima problematica dell'ultima grande lirica di Mallarmé, il *Coup de dés*. Che cosa annunciano le penultime parole di Perelà se non che egli, trasformato in nuvola, si trasferisce in una "costellazione" polivalente, che cambia di significato a seconda della visuale dell'osservatore («una piccola nube grigia in forma di uomo – le nubi anno tante forme – volerà su su...»: p. 350).

Al contempo, questa finale intuizione di Perelà trova un'interessante corrispondenza presso i sudditi di Torlindao. Essi lo avevano condannato ad accogliere nel suo fittizio mondo dei nomi le illusioni del loro misero vissuto. Ma in quanto tale, la sua figura avulsa dalla realtà finiva per sovvertire anche i loro abituali modi di vedere, provocando in coloro che lo avevano giudicato una rivoluzione a livello percettivo. Questa è la trovata che fa da epilogo alla parabola palazzeschiana. L'uomo di fumo, divenuto un fenomeno celeste, attira come di consueto i loro sguardi verso l'alto, indirizzandoli a quelle azzurrità in cui essi proiettano Dio, l'immagine rovesciata di ciò che nel loro vissuto sperimentano solo come mancanza. Ma adesso, tra loro e la figura ideale, si è frapposta la nube-Perelà. Spezzando una corrispondenza immediata, essa consente un momento di sospensione, che crea un equivalente sensibile del processo ermeneutico. In questo modo Palazzeschi non fa che elevare a prassi generale di critica culturale ciò che aveva già proclamato nel testo-chiave *Chi sono?*, anteposto come un manifesto al suo terzo volume di poesie, i *Poemi* (1909). In esso era abbozzata una costellazione similmente intermedia – quella della poesia – cui veniva assegnata una funzione "illuminante": «Io metto una lente l' dinanzi al mio core, l' per farlo vedere alla gente» (vv. 18-20)³⁶. In altre parole: la gente inizia a sua volta a percepire delle idee sublimi nella figura di Perelà, cioè in maniera mediata. La loro fissazione subisce una riserva e perde così quel carattere di immediatezza che la faceva ap-

parire inevitabile ed ossessiva. È soprattutto questo il senso della scena finale³⁷. Nel cielo nuvoloso, uno vede ad esempio l'annuncio di «un popolo nuovo, di uomini nuovi», una vera e propria genesi, dunque, a immagine e somiglianza di Perelà. Un altro delle «candide aquile, come cigni», che s'innalzano per strappare il velo dietro cui Dio cela il proprio mistero – una fantasia futurista di onnipotenza alla maniera del marinettiano *Mafarka il futurista*. Un altro ancora decifra le nubi ondeggianti nel riverbero rosso del tramonto come lo sventolio di stendardi che «schiaffeggiano» – altro riecheggiamento futurista – uno dei passatisti santuari dell'arte ottocentesca, appunto l'ideale azzurro. E un ultimo, infine, vi distingue l'immagine di un uomo che realizza autonomamente («di propria mano») l'opera di redenzione – «la purificazione» (!) – ed offre spontaneamente la sua anima a Dio. In altre parole: questa figura celeste si rivela alla fine una grandezza a misura d'uomo; e poiché essa è riportata a Perelà, questo nuovo Dio risulta in definitiva una similitudine dell'uomo di fumo. Non è che un costrutto culturale (p. 148) che massimizza gli struggimenti umani.

Ma in realtà Palazzeschi non è particolarmente interessato a disstruggere in senso futurista un tradizionale vitello d'oro del pensiero occidentale. Egli si preoccupa piuttosto di far sì che ogni interpretazione delle nuvole venga immediatamente confutata da un'altra («Davvero; Ma che»: p. 352). L'effetto di questo intercalare è che tutto rimane nebulosamente in sospeso. Nulla acquista un carattere vincolante, su cui poter edificare una gerarchia di vedute e fondare un principio di univocità. Questa coesistenza incongrua è quindi programmatica. Non si perora più a favore di una qualche unità di spirito, ma al contrario per una mobilità mentale. Infatti, non appena il pensiero viene incanalato in rigidi condotti semantici, produce dei "codici" dagli effetti letali. Perelà lo aveva sperimentato sul proprio effimero corpo. Zarlino, nella sua deliberata follia, si era preso la libertà assoluta e aveva fatto propria la teoria gnoseologica di Rimbaud, il *déreglement de tous les sens*, per mandare in scena la demenza di una simile logica. Il bisogno di riportare il vissuto ad un punto di fuga ultimativo per uniformarne la varietà, lo espone

³⁶ ALDO PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 71; contemporaneamente, vi si legge una malcelata polemica nei confronti di un modo d'intendere la poesia come quello personificato da Giosue Carducci, insignito nel 1907 del premio Nobel.

³⁷ Un preludio poetico a questo atto di relativizzazione gnoseologica era già contenuto nella poesia *I prati di Gesù* (ivi, pp. 80-89); essa consiste di nove variazioni su un tema, di modo che una visuale relativizza l'altra.

al rischio mortale di un irrigidimento totalitario. Il Re Tortlindao ne è la dimostrazione esemplare. Egli sa per certo che proprio quella politica plutocratica che ha favorito la sua ascesa al potere finirà per eliminarlo.

Palazzeschi va incontro ad un radicale azzardo gnoseologico rifiutando il percorso delle tradizionali (e future) soluzioni finali. Solo mediante questa flessibilizzazione delle vedute gli pareva possibile prevenire le ineluttabilità che conseguono dalle fissazioni dello sguardo umano. Per bocca del Ministro egli decreta audacemente che esse sono di per sé inevitabili. La contingenza è lo sfondo imprescindibile della vita. Per definirlo ed ammansirlo, egli ha mandato Perelà nel mondo e tramite lui ha introdotto, similmente a Nietzsche³⁸, per così dire un terzo angolo visivo. Dopo aver preso congedo da tutti i grandiosi progetti intellettuali della cultura occidentale dello spirito, da questa nuova visuale è finalmente possibile dare l'avvio ad una specie di vicendevole decontaminazione delle unilateralità di cui ciascuno a modo suo è succube³⁹. Perelà, l'uomo che – nominalmente – sa tutto della vita ma non la conosce, trova da ultimo una via d'uscita dal buio della sua prigione concettuale,

³⁸ In modo esemplare in FRIEDRICH NIETZSCHE, *Genealogia della morale: uno scritto polemico*, nota introduttiva di Mazzino Montinari, trad. di Ferruccio Masini, in *Opere*, cit., xiv. In esso Nietzsche sostiene con decisione appunto quel pluralismo di prospettive che Palazzeschi presenta come la coerente conclusione della propria parabola. Nietzsche lo intende come «la facoltà di avere in proprio potere, di scombinare e combinare il nostro pro e contro: cosicché si sa utilizzare, per la conoscenza, proprio la diversità delle prospettive e delle interpretazioni affettive» (ivi, p. 113).

³⁹ Ciò rappresenta probabilmente il vertice della critica culturale di Palazzeschi, nella misura in cui egli, per lo meno in accenni, dalla comprensione della contingenza non deduce, al contrario, per esempio, di George Henry Lewes, un concetto di emergenza, bensì elimina ogni residuo di significazione aprioristica e la intende come un procedere discorsivo inconcludibile del reputare (e dibattere). In questo senso egli si avvicina senz'altro a Freud e Saussure, nella misura in cui questi sostituiscono a modo loro la «sostanza» con la «relazione». Cfr. JOHANNES FEHR, *Das Unbewußte und die Struktur der Sprache. Studien zu Freuds früheren Schriften*, Zürich, Diss. Univ., 1987, pp. 109-122. È possibile stabilire un'ulteriore analogia tra la teoria del linguaggio di Nietzsche – come egli la espone nello scritto *Su verità e menzogna in senso extra morale* (in *Opere*, cit., vii, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e Scritti 1870-1873*, nota introduttiva di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, trad. di Giorgio Colli, p. 231), dichiarando in proposito: «colui che costruisce il linguaggio [...] designa soltanto le relazioni delle cose con gli uomini, e ricorre all'aiuto delle più ardite metafore per esprimere tali relazioni» («bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrucke die kühnsten Metaphern zu Hilfe») – e l'intuizione palazzeschiana del linguaggio simbolico del senso.

perché la sua radicale esclusione dalla comunità gli ha fatto scoprire il rovescio illusorio in cui gli altri si rifugiano per sfuggire agli invischimenti della loro sensualità. Essi a loro volta, essendo incapaci di sottoporsi ad una relativizzazione-autoriflessione, erano destinati a faintendere sia lui che se stessi. Comparendo sotto forma di nuvola, Perelà ostacola tuttavia la consueta visione di quelle altezze verso cui abitualmente si dirigono i loro sguardi. Li induce perciò a soffermarsi, e ad articolare quello che i loro sensi percepiscono, attraverso una gamma di figure interposte, in forma di simboli. In questo senso, nel poetico nome di Perelà sembrerebbe di cogliere infine il riecheggiamento di un aldi là affatto terreno. Egli, in sostanza, prescrive loro l'adozione di un nuovo schema gnoseologico, quello modernista, secondo il quale l'uomo non deve votarsi a convinzioni ultimative, bensì coltivare un'elasticità mentale capace di fronteggiare criticamente la propensione a fossilizzarsi sulle proprie convinzioni. Anche sotto questo profilo Palazzeschi ha anticipato una tendenza caratteristica della cultura tardo-moderna: la sua inclinazione ad una autoesautorazione di stampo decostruzionista in concetti quali disseminazione, decentramento, transculturalità. Ma lo ha fatto anche qui a mo' di parabola, nella figura del letterato «saltimbanco»⁴⁰ che, come Perelà, si innalza «leggero» per allettare gli uomini col miraggio di qualcosa che li sottragga alle leggi di gravità. La vita contingente, ecco il suo credo sottinteso, è sopportabile solo come palinodia. Ma questa cultura della critica culturale, e in ciò sta l'ulteriore, significativo contributo di Palazzeschi all'avanguardia, deve concretizzarsi nell'arte⁴¹. Il *Codice di Perelà* si occupa anche di questo. Ma sarebbe una questione da esaminare in altra sede.

⁴⁰ Nella poesia-manifesto *Chi sono?* (in ALDO PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 72).

⁴¹ Già nella misura in cui egli stesso si servi del linguaggio (poetico) per sferrare il suo duplice colpo: svuotare della loro sostanza i discorsi redatti dalla scienza e dalla tradizione letteraria, una critica della conoscenza emersa prepotentemente sullo scorcio di *fin de siècle* in forma di critica del linguaggio. Cfr. in proposito CHRISTINE OTT, *Torsogötting-Sprache. Eugenio Montale Poetik im Medium seiner Lyrik*, Heidelberg, Winter, 2003, pp. 11-50 (il volume uscirà prossimamente in versione italiana).