

CAPITOLO SECONDO

2. Il riso divino di Aldo Palazzeschi

2.1. L'Io nelle prime poesie palazzeschiere: *I cavalli bianchi, Lanterne, Poemi*

Lo scrittore catalizzatore

Per studiare il fenomeno del riso nel Novecento italiano, è essenziale tenere in considerazione il tentativo “funambolicamente” compiuto da Aldo Palazzeschi (1885-1974). Ciò è fondamentale perché, Palazzeschi, non solo è stato il primo a teorizzare il riso dal carattere prettamente novecentesco nel manifesto futurista *Il Controdolore* (1914) e ad eseguire un esperimento di rappresentazione fino ad ottenerne uno straordinario esempio chiamato Perelà, ma soprattutto anche per il fatto che è stato per così dire il primo, tra gli artisti del Novecento italiano, a ridere; dunque non solo ad argomentare sul riso, ma egli stesso a ridere, a riconoscere empiricamente il valore del riso, quindi ad inventarne l'apposita scrittura. In seguito questa sua creazione avrebbe influenzato alcuni umoristi italiani apparsi successivamente negli anni Venti e Trenta, periodo di diffusione di tale scrittura, tra cui spiccano Achille Campanile e Cesare Zavattini. Il caso di Palazzeschi, in altre parole, si presenta come la forma primitiva del riso novecentesco che comprende tutti gli elementi venturi fungendo da apripista sul percorso del riso nel Novecento italiano.

Il motivo per cui Palazzeschi gode del titolo di pioniere riguarda la sua sensibilità

“istintiva” o “fisiologica”⁶³. Palazzeschi, che è nato nel 1885 ed è morto nel 1974 poco prima del suo novantesimo compleanno, attraversando così quasi i primi tre quarti del Novecento, ha mostrato un percorso del tutto singolare: le sue prime poesie mostrano affinità al simbolismo e al crepuscolarismo allora in voga, nel 1909 aderisce al futurismo, e negli anni Settanta viene proclamato dai neoavanguardisti come il loro padre. Quindi Palazzeschi ha vissuto, standone proprio al centro, diverse stagioni cruciali della cultura novecentesca, ma pur conservando, tuttavia, la sua originalità inconfondibile e mantenendo sempre una certa distanza da tutte le correnti. Ciò viene affermato sia da Montale che lo definisce «uomo del suo tempo non mai prigioniero del suo tempo»⁶⁴ sia dalla sua difficile classificabilità verificata in tanti libri della storia della letteratura italiana dove lo scrittore è collocato spesso in modo indipendente, o anche nel caso in cui sia inserito in un qualsiasi raggruppamento, ne è sempre ribadita la sua estraneità all’interno del gruppo⁶⁵.

⁶³ Palazzeschi spesso si divertiva ad attribuirsi l’immagine di scrittore illetterato con queste stesse parole: «Io non sono un letterato, sono uno scrittore nativo, di istinto non di sapere» (Intervista di A. Todisco, «Sono sempre stato sulla Luna», in *Corriere della Sera*, 8 dicembre 1963); «la regola mi uccide. Così lavoro solo quando ne ho voglia. Vede, per me scrivere è una questione fisiologica. Viene un momento che veramente ne ho voglia come se avessi voglia di mangiare o di dormire» (M. Miccinesi, *Aldo Palazzeschi*, La nuova Italia, Firenze 1972, p. 3). Tuttavia sembra lecito pensare che questa sua autoqualifica sia quella inventata, o meglio recitata dall’ex-attore, come ha testimoniato il suo vecchio amico Montale: «Palazzeschi inventò non solo i personaggi dei suoi racconti, ma inventò anche il personaggio Palazzeschi e recitò la parte di Palazzeschi [...] per tutta la vita» (E. Montale, «Palazzeschi oggi», in *Palazzeschi oggi; Atti del convegno, Firenze 6-8 novembre 1976*, a cura di L. Caretti, il Saggiatore, Milano 1978, pp. 25-26). Infatti Tellini mostra come la sua apparente semplicità veniva raggiunto solo dopo aver passato processi complessi e contemplativi (Cfr. G. Tellini, «L’officina dello scrittore», in *L’opera di Aldo Palazzeschi; Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 22-24 febbraio 2001*, a cura di G. Tellini, Leo S. Olschki, Firenze 2002, pp. 15-36). I tentativi della confutazione, dall’altra parte, stanno per constatare la sua legittimità nella tradizione della letteratura occidentale (Cfr. P. Febbraro, *La tradizione di Palazzeschi*, Gaffi, Roma 2007, pp. 10-11). Comunque sia, resta il fatto che lo scrittore preferiva ritenersi in tale modo, ed è sempre importante prendere in considerazione la sua preferenza per la finzione.

⁶⁴ E. Montale, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁵ Nemmeno la sua legittimità di essere futurista non è indiscutibile nonostante lo fosse stato ufficialmente dal 1909 al 1914. Marinetti stesso, in uno scritto su Palazzeschi, era costretto a garantirne l’autenticità: «I critici però dichiarano, con miopia intellettuale o con malafede, che Palazzeschi “non è futurista”. Spieghiamoci dunque sul significato esatto di questa parola. “Futurismo” vuol dire anzitutto “originalità”, cioè ispirazione originale, sorretta e sviluppata da una volontà e da una mania di originalità. “Movimento futurista” vuol dire incoraggiamento assiduo, organizzato, sistematico dell’originalità creatrice, anche se apparentemente pazza. Non si tratta dunque di una influenza deformatrice esercitata sul libero spirito di un poeta, ma bensì di

Questa sua caratteristica che lo rende una specie di catalizzatore, e che si riscontra anche nei suoi personaggi, conferma dunque il fatto che le sue opere, accompagnando l'andamento del Novecento, rispecchiano in modo esplicito lo spirito del tempo, quindi anche l'essenza del riso novecentesco. E soprattutto le sue prime tre raccolte di poesie (*I cavalli bianchi* [1905]; *Lanterna* [1907]; *Poemi* [1909])⁶⁶ testimoniano, alle soglie del Novecento, l'evoluzione del soggetto, il punto focale nelle teorie del riso sia di Baudelaire che di Nietzsche a cui si è fatto precedentemente riferimento. Ricapitolando, secondo i due pensatori, la fonte del riso si trova solo nel soggetto che ride; tutto è di per sé neutrale ed è il soggetto a conferire un certo valore risibile, quindi ora diviene fondamentale affrontare il soggetto stesso come oggetto di ricerca per studiare le forme prodotte sotto lo spirito del riso. E in tal senso le poesie palazzeschiane rappresentano un esempio fondamentale; esse dimostrano uno dei possibili percorsi ispirati dall'idea di soggetto in voga all'epoca. Inizialmente il soggetto viene mostrato in uno stato di completo smarrimento, dal che derivano le rappresentazioni tipiche palazzeschiane del periodo: i soggetti frammentati ridotti in una sorta di oggetto e il centro mancato. Tuttavia esiste la volontà di giungere al soggetto, se non completo, almeno adatto alle nuove condizioni sociali ed esistenziali. Per via di ricomporlo o di riprenderlo,

un'atmosfera antitradizionale, anticulturale, spregiudicata, nella quale questo libero spirito ha potuto osare, sentirsi compreso, amato, in quanto era solo, tipico, indigesto a tutti, beffeggiato dai critici e ignorato dal pubblico. / Ecco ciò che lega il grande poeta Aldo Palazzeschi al Futurismo» (F. T. Marinetti, «Il poeta futurista Aldo Palazzeschi», in *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968, pp. 62-63).

⁶⁶ La particolare importanza di questi tre volumi la si deve anche alla loro fortuna/sfortuna editoriale. Palazzeschi inizia, al tempo delle sue partecipazioni teatrali presso la compagnia di Virgilio Talli dove recitava insieme a Lyda Borelli, a scrivere le poesie quasi furtivamente e a pubblicarle a proprie spese dall'editore Cesare Blanc, il cui nome viene tratto ironicamente dal proprio gatto. Questa scelta della pubblicazione non era gradita, ma obbligatoria. L'autore racconta il perché: «I miei tre libri di poesie, trattandosi di componimenti in verso libero non avendo trovato a nessun costo possibilità di pubblicazione presso nessun editore, (gli editori non soltanto opponevano il più deciso rifiuto, ma si ritenevano direttamente offesi per la sfacciataggine di una simile offerta) vengono pubblicate da me e l'editore Cesare Blanc» (A. Palazzeschi, «Premessa», in *Opere giovanili*, Mondadori, Milano 1958, p. 2). Grazie a questo destino, comunque, queste poesie, come sostiene Dei, «scritte e pubblicate in sostanziale isolamento, rivelano un percorso tutto personale, condotto con straordinaria indipendenza, che conferma l'unicità della voce palazzeschiana» (A. Dei, «Giocare col fuoco», in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie [TP]*, a cura di A. Dei, Mondadori, Milano 2002, p. XXXIV).

Palazzeschi propone il soggetto ridente come un possibile punto di partenza per affrontare il nuovo secolo che mostrerà il suo volto più tragico e doloroso. E pertanto è doveroso partire con l'analisi dei componimenti seguenti.

I cavalli bianchi: l'Io frantumato

La sua raccolta d'esordio, *I cavalli bianchi* è un'opera da "vertigini". Chi legge i 25 poemetti che la compongono, si accorgerà subito del fatto che tutti questi componimenti non fanno altro che ruotare intorno allo stesso topos eternamente, o meglio disperatamente, senza mai riuscire a liberarsene. Sembrano quasi esercizi di composizione di pochi motivi prescelti, e come l'unità, le poesie raffigurano un mondo semplice e nostalgico come una fiaba, ma allo stesso tempo, rinchiuso, isolato e anzitutto inquietante. Si tratta di un mondo acronico, aspaziale, apersonale; il tempo lineare è indifferente verso il presente; lo spazio indeterminato non ha nessun riferimento a quello reale; tutti i verbi impiegati nelle poesie assumono risolutamente la forma impersonale.

Da tutto ciò deriva la peculiarità del soggetto palazzeschiiano: i suoi protagonisti non sono mai individui distinti, bensì lo sono i cipressi, il muro, il cancello, il castello, il santuario, l'acqua, la fiamma, la luce, l'ombra, i colori, il cerchio, la croce, la profondità, la notte, il mistero, le leggende, la solitudine e il silenzio. Appaiono anche gli animali: la civetta e il pappagallo. Esseri "umani" sono comunque presenti; il giovine bianco, le fanciulle bianche, le vecchie e la gente. Ma da sottolineare è il fatto che queste "persone" sono tutte prive d'anima e d'autonomia snaturandone così la loro connotazione "umana". Infatti esse ripetono una mossa predestinata, come se fossero marionette, o meglio macchine automatiche; il giovine bianco guida la lancia che «percorre girando più lesta del vento» «sul lago tranquillo» (*La lancia*), o «lento va e viene pel lungo viale» (*Il figlio d'un re*); le fanciulle bianche «passeggiano lento pel

grande giardino» (*Le fanciulle bianche*); invece le vecchie giocano «coi dadi. / Non alzan la testa un istante, non cambian di posto un sol giorno» (*Ara, Mara, Amara*); infine «la gente», presente in ben 18 componimenti su 25, va e viene, aspetta e talvolta si ferma a guardare. Come commenta lo stesso poeta, qui «l'umanità non prendeva maggior posto di un albero, di una statua o di una fonte»⁶⁷. Alle poesie dunque manca il soggetto. Nessuno pronuncia l'io, nessuno ha la propria storia da raccontare. Ciononostante, le poesie qui raccolte non finiscono con l'elencare gli oggetti, ma si presentano invece come un embrione del racconto, quindi facendo pensare che siano una forma sintetica da cui potrebbero scaturire ulteriori storielle, piuttosto colorate e festose. Ma, nel frattempo, nel mondo esente dell'uomo, solito portatore del dinamismo narrativo, il compito di narrare va affidato esclusivamente agli oggetti o ai personaggi oggettivati. Sono i frammenti di oggetti che parlano. In altre parole, si potrebbe pertanto ritenere che qui il soggetto narratore si è frantumato in pezzi e perciò la storia nasce solo combinandoli e scombinandoli, dunque realizzando una sorta di montaggio.

Ricorrenti sono gli elementi, ricorrenti sono le immagini. I 25 poemetti costituiti dagli stessi elementi richiamano quasi sempre una stessa immagine: il centro mancato. L'essenza occulta, che sembra corrispondente allo stato del soggetto sopra detto, è in qualche modo celata; o viene circondata dai cipressi alti:

Sono alti i cipressi che formano il cerchio,

nel basso le siepi di spine

s'intrecciano terribilmente.

Nel mezzo del cerchio è il pozzo profondo

⁶⁷ Palazzeschi spiega il perché della sua scelta dei soggetti: «Mi pareva che in quei luoghi appartati, solitari e silenziosi, si fosse rifugiato lo spirito umano e la poesia» (A. Palazzeschi, «Palazzeschi allo specchio», in *Omnibus*, 29 maggio 1937).

ch'è in fondo, lo dice la gente, il tesoro. (*La voce dell'oro*)⁶⁸

O viene impedita la vista diretta da «vetri scurissimi»:

Da vetri scurissimi

leggera una nebbia viola traspare

finissima luce. (*Diaframma di evanescenze*)⁶⁹

O viene nascosta ne «l'acqua [...] fonda»:

La vasca è assai grande

e l'acqua v'è fonda quattr'uomini almeno

si dice vi sono le anguille. (*La vasca delle anguille*)⁷⁰

La cosa più fondamentale sta al di là della portata dei sensi: non si può vedere, sentire, toccare, odorare nè gustare. Anche l'informazione al riguardo non arriva direttamente; l'uso frequente di «si dice» lo conferma. Comunque, desumendolo da tutto quello che raccontano gli oggetti, si può dedurre che il nucleo vietato o protetto tratterà dell'acqua miracolosa (*La fonte del bene*), della voce dell'oro che si lamenta (*La voce dell'oro*), della vecchia sepolta (*L'orto dei veleni*), delle tre vecchie che giocano (*Ara, Mara, Amara*), dei pagani che gridano (*Il tempio pagano*), del folle che geme (*Il pastello del sonno*), delle anguille «più buone del pane e del miele» (*La vasca delle anguille*), del ballo e delle coppie danzanti (*Diaframma di evanescenze*), del santuario (*Il manto; La lacrima*), della chiesa (*Le fanciulle bianche*), del giardino incantato sia del giovine

⁶⁸ A. Palazzeschi, *I cavalli bianchi* [1905], in *TP*, p. 11.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 23.

bianco sia delle fanciulle bianche (*Il figlio d'un re; Le fanciulle bianche*), del bel mondo (*Il castello dei fantocci*) e del treno (*Il pastello del tedio; La casa di Mara*)⁷¹. È per di più curioso osservare il fatto che il centro, prima unico, inizia gradatamente a sdoppiarsi e a moltiplicarsi come si vede in alcune poesie disposte nella seconda metà del volume; ne *Le fanciulle bianche*, i nuclei sono 1) la chiesa a cui si indirizza la gente e 2) il giardino dove passeggiano fanciulle bianche; ne *Il pastello del tedio*, sono 1) la campana e 2) il treno i cui segnali arrivano dal dietro della nebbia fitta. Ma che cosa significa questa moltiplicazione del nucleo centrale? Pare che sia per rendere possibile la comunicazione tra di loro e per poi compiere un passo evolutivo utilizzando l'energie generate dall'incontro o dalla collisione tra più elementi; questo stesso sistema lo si può riscontrare anche nella teoria del montaggio avanzata da Ejzenštejn⁷². Dunque, tali momenti sembrano cruciali per compiere un salto in un'altra dimensione percettiva, quindi, in questo caso, per accedere al centro. L'esempio più significativo, in tale ottica, sarà *La casa di Mara*:

⁷¹ Come verrà ripreso più avanti, il grottesco è un importante concetto chiave per affrontare le opere palazzeschiere. Il suo periodo di nascita è spesso coinciso nei periodi prossimi; o nel periodo di *Lanterna* (1907) (Cfr. L. De Maria, *La nascita dell'avanguardia*, Marsilio, Venezia 1986, p. 110) o in quello dei *Poemi* (1909) (Cfr. P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978, p. 50: «nei *Poemi* del 1909 [...] cominciano veramente a delinearci l'ironia e il grottesco palazzeschi, prima quasi assenti»). Tuttavia, questo elenco in cui “i pagani che gridano” e “il folle che geme” vengono affiancati da “il santuario” e da “il bel mondo” induce a considerare che già ne *I cavalli bianchi* si trovi il suo germe.

⁷² Ejzenštejn, conoscitore della lingua giapponese, riconosce il principio del montaggio nella scrittura giapponese. Lo stesso si riferisce al suo sistema per illustrare l'effetto della combinazione, quindi come ottiene un effetto per arrivare a un altro livello esistenziale l'incontro di più elementi che da sé appartengono a un altro: «Il fatto è che la copulazione ... diciamo meglio, la combinazione (*sočetanie*) di due geroglifici del tipo più semplice, si considera non come la loro somma, ma come il loro prodotto, cioè come una grandezza di un'altra dimensione e di un altro grado; se ciascuno di essi singolarmente corrisponde a un oggetto, a un fatto, il loro confronto (*sopostavlenie*) è come il corrispondente di un *concetto*. Con la combinazione di due “rappresentabili” si ottiene così la notazione di qualcosa che è graficamente irrepresentabile. / Per esempio: la rappresentazione dell'acqua e di un occhio significa “piangere”, la rappresentazione di un orecchio vicino al disegno di una porta “ascoltare” [...] Ma questo è montaggio!! / Sì. È la stessa cosa che facciamo noi nel cinema quando mettiamo in rapporto certi fotogrammi, che appaiono univoci sotto il profilo rappresentativo e neutri per quanto riguarda il senso, in contesti e sequenze sensati» (S. M. Ejzenštejn, «Fuori campo», in *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1986, pp. 4-5).

La casa di Mara è una piccola stanza di legno

che a lato un cipresso l'adombra

nel mezzo del giorno.

Davanti vi corrono i treni.

Seduta nell'ombra dell'alto cipresso

sta Mara filando.

La vecchia à cent'anni.

E vive filando in quell'ombra.

E i treni le corron veloci davanti

portando la gente lontano.

Ell'alza la testa un istante

e presto il lavoro riprende.

E i treni mugghiando s'incrocian

dinanzi a la casa di Mara volando.

Ell'alza la testa un istante

e presto il lavoro riprende. (*La casa di Mara*)⁷³

Le caratteristiche dei centri sono di essere custoditi in qualche modo e di stare al di là della portata dei sensi. Considerando ciò, nel caso di questa poesia, i centri, ovvero, i soggetti frammentati, sono 1) Mara, la vecchia «seduta nell'ombra» in «una piccola stanza di legno» e 2) i treni che «corron veloci davanti», il cui mugghio risuona da dietro la parete e la cui immagine rimane nascosta. La famosa «gente» può essere contata come terzo centro, ma con una differenza dai primi due, che la si appura appunto nel punto di contatto creatosi tra essa e i treni, cosa totalmente assente nei precedenti componenti palazzeschi. Ciò significa che centri che fin qui erano

⁷³ A. Palazzeschi, *op. cit.*[1905], in *TP*, p. 30.

piuttosto immobili e isolati, e che rifiutavano totalmente la comunicazione, iniziano a prendere moto. La stessa cosa varrà anche al momento in cui «i treni mugghiando s'incrociano». Questi punti di comunicazioni potrebbero divenire un punto di accesso al centro, un'occasione per acquistare un'altra forma del soggetto, non più frantumato. Tuttavia, Mara, pur alzando la testa «un istante» quando avvengono tali contatti, non s'affretta ad uscire dalla sua «ombra». Anzi, ci resta e «presto il lavoro riprende», ovvero, torna a ripetere il suo gesto automatico che non genera nessun significato.

Se è assente il soggetto unitario, anche la sua facoltà di giudizio dovrebbe venire sospesa. Sembra che i frammenti dell'Io ne *I cavalli bianchi* non siano ancora in grado di porsi domande su se stessi e sulla loro forma.

Lanterna: l'Io inibito a conoscersi

La seconda raccolta intitolata *Lanterna* deve essere considerata un ulteriore sviluppo del precedente volume. Il libricino, composto da soli 15 poemi, riprende i motivi già presenti nella prima silloge. Ma anche i mutamenti sono notevoli. Il mondo rappresentato ne *I cavalli bianchi* era esclusivamente negativo, mentre invece in *Lanterna*, come allude lo stesso titolo, l'altra metà del mondo, quella positiva, inizia a farsi sentire. Gli elementi qui nuovamente esposti sono: il palazzo lussuoso, la festa, le gemme, i costumi broccati, le dame e la gente parlante e ridente. A fare da esempio, la forma della croce, ricorrente nel primo libro come simbolo della incomunicabilità finale, ora si trasforma nella linea retta che «unisce» due lati, preparando così l'incontro della parte positiva e quella negativa, o della luce e l'ombra. Ma timidamente, come dimostrano le «nazarene bianche» e le «nazarene nere» che s'incontrano sullo sfondo crepuscolare, nel mischiarsi della luce e delle tenebre:

Nazarene bianche, Nazarene nere.

Del fiume a le rive
si guardan da tanto i conventi,
si guardan con occhio di vecchia amicizia
le piccole torri, una bianca e una nera,
le suore s'incontran la sera,
la sera al crepuscolo.
Due volte s'incontran, le bianche e le nere,
sul ponte, sul ponte che unisce i conventi [...]
Le piccole chiese al crepuscolo s'aprono,
ne sortono leste le suore ed infilano il ponte;
nel mezzo s'incontran,
s'inchinan le bianche e le nere,
si recan l'un l'altre a la piccola chiesa al saluto;
vi fanno una breve preghiera
e leste rinfilano il ponte.
Di nuovo nel mezzo s'incontran,
s'inchinan le file, una bianca e una nera,
le suore s'incontran la sera,
la sera al crepuscolo. (*Il passo de le nazarene*)⁷⁴

Se il lato negativo allude al soggetto frammentato, l'altra parte tratterà del soggetto unitario. Ebbene, naturalmente subisce mutamenti anche il famoso nucleo vietato, ossia la possibile forma del soggetto: inizia così ad aprirsi e a rivelarsi. Ma pure la sua apertura è graduale. Nella poesia d'apertura *Torre burla*, riguardo a cosa succeda all'interno della torre, corre la voce della gente, che era piuttosto taciturna nella prima

⁷⁴ *Ibid.*, p. 39.

raccolta:

- Si legge là dentro!
- Si legge una pagina al giorno!
- Chi legge?
- Qual libro?
- È un vecchio che legge,
un vecchio con barba bianchissima!
- Il libro racconta una storia... [...]
- È un giovine invece che legge,
un bimbo coll'ali dorate! (*Torre burla*)⁷⁵

«Tutti ormai sanno: / voltare di foglio, voltare leggero di foglio. / Ognuno ne ascolta»; malgrado che le informazioni siano completamente confuse, ormai sono tutti consapevoli della possibilità di avere la propria storia, detta “identità”. Ciò, a livello formale, fa allungare ogni componimento fino a renderlo più simile alla prosa piuttosto che alla poesia, e mentre, a livello del contenuto, le parole non stanno lì come l’esito di un’allucinazione poetica, ma per comporre una storia di un certo individuo come per esempio si evince dalla poesia dal titolo allusivo; *La storia di frate Puccio*, su cui si discuterà in seguito. Intanto, può essere curioso ricordare qui che proprio nello stesso periodo viene scritto il primo romanzo palazzesco: *riflessi* (1908) benché si tratti del romanzo stilisticamente “straordinario”⁷⁶ come di solito avviene nei primi romanzi palazzeschi. Considerando tutto ciò, sarà possibile prendere questo periodo come il

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 35-36.

⁷⁶ Il suo romanzo d’esordio : *riflessi*, inizialmente pubblicato nel 1908, è riproposto poi nella raccolta dei romanzi scritti durante la sua gioventù *Romanzi straordinari 1907-1914* (Vallecchi, Firenze 1943) cambiando il titolo in *Allegoria di novembre*, insieme a *Il Codice di Perelà* e *La Piramide*.

periodo in cui si è chiarita la volontà dell'“identità” nelle opere palazzeschiane, dopo il periodo di concepimento dimostrato ne *I cavalli bianchi*. Ebbene, ritornando sulla rivelazione del centro, nella poesia seguente *Tempio serrato*, non viene solamente consentito l'accesso alla vista in seguito dell'udito, ma persino la chiave del Tempio è in possesso della gente:

Il Tempio è serrato,
serrato fin tanto che raggio
di fuori si veda.
La gente à la chiave del Tempio,
la gente che è fuori aspettando,
rivolta impaziente a la luce
che ancora leggera traspare. [...]
La gente di fuori in silenzio,
rivolta a le grandi vetrate
la luce ne sugge con occhio impaziente,
lo vede, il Kinik⁷⁷, prostrato
nel mezzo sul gelido marmo
dinanzi a l'altare maggiore,
lo vede, qual macchia che l'acqua non lava.
Ne sugge la luce anelante la gente
e in mano tremante la chiave
del Tempio prepara.⁷⁸

⁷⁷ «vi prega, dominio d'orrore, il Kinik. / Strappato àn di mano l'impero al Kinik, / l'àn chiuso nel Tempio» (A. Palazzeschi, *Lanterna* [1907], in *TP*, p. 37).

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 37-38.

Ormai l'indifferenza di Mara è già del tutto scartata e tutti sembrano ansiosissimi di avvicinarsi al centro. Ma da notare qui è che non osano penetrare. La gente, ormai padrona della chiave per rivelare il centro, non fa altro che aspettare. Il che certifica la presenza di qualche altro impedimento per avvicinarsi al nucleo, ovvero per conoscersi. In effetti, è curioso notare che la proibizione poi diventa il tema centrale in alcune poesie di *Lanterna*, tra cui risalta *La storia di frate Puccio* che consiste di tre parti intitolate rispettivamente «Frate Puccio», «La storia» e ancora «Frate Puccio». Dopo che nella prima parte viene descritta la figura del frate Puccio «col viso fiorito d'un gaio sorriso, con occhi ridenti», portatore dell'acqua in un convento, ne «La storia» viene raccontata la sua tragica vicenda: altri fratelli in sospetto del suo eterno sorriso, per scorgerne il motivo, attraverso la fessura della porta della cella dove il frate di solito «posando le brocche a la soglia, / sostava un istante ed usciva col gaio sorriso», intravedono la fonte del suo sorriso: «un fantoccio coperto di logori stracci, / di stracci dai vivi colori, / figura profana di femmina!» Il suo peccato viene immediatamente condannato dal Padre, bruciando «l'oggetto del grande peccato» «nel mezzo del cortile del chiostro» in presenza dei tanti fratelli lontani chiamati apposta per questo evento di punizione.

Dunque il divieto di conoscersi arriva dall'esterno, non dall'interno, non è né personale né psicologico. Appena prende la consapevolezza della propria identità, il soggetto deve affrontare l'ostacolo posto dalla gente, ossia dalla società, la cui forza potrebbe divenire illimitatamente enorme grazie alla loro entità incorporea. Qui occorre prendere in considerazione la situazione sociale dell'epoca; com'è noto, nella seconda metà dell'Ottocento, la società sviluppò nuove tecnologie, nuove fonti di energie e nuovi mezzi di trasporto e di comunicazione. Tutto ciò, costringendo a modificare lo stile, il ritmo della vita, ampliandone spesso le possibilità, ha imposto un rinnovamento al pensiero. I cambiamenti sono numerosi e prevalgono due punti in

particolare, intrinsecamente collegati l'un l'altro: in primis, gli uomini, per la prima volta nella loro civiltà, devono confrontarsi con la tecnologia. Ciò che doveva servire a loro stessi rischia ironicamente di superarli e dominarli. Ora gli uomini devono “combattere” le innovazioni che si erano sviluppate fino ad allora sotto il loro controllo, ma che oramai sembrano incontrollabili. Ciò comporta che tale periodo segni l'inizio della nuova era tragica, marcata fortemente dal dolore, da un nuovo dolore che nasce quando gli oggetti superano i limiti, sia percettivi che fisici, del soggetto fino a reprimerne la libera attività. Il secondo mutamento, invece, consiste nella comparsa di una nuova visione del mondo identificata talvolta nel nichilismo dopo il declino dell'umanesimo tradizionale. Il principio che regolava tutto l'universo del pensiero umano non è più in vigore e gli uomini, lasciati soli nel centro del mondo senza nessun sostegno, devono esplorare la vita basandosi solo su se stessi. Ecco perché il mondo diviene così tutto quello che l'uomo riesce a vedere e non quello che è. È soggettivo piuttosto che oggettivo. In tale situazione, ciascuno deve essere estremamente attivo se intende vivere “la propria storia”. È un *Gioco proibito* riflettersi negli specchi e lasciarsi incantare dal ritmo ipnotizzante⁷⁹ delle immagini che «dispaiono appaiono lenti / si fanno ora vivi ora morti / appaiono spaiono lenti. / Dei volti talora vi appaiono, dei volti bianchissimi»⁸⁰. Invece per superare il divieto e reggere la propria identità, ci vorrà un espediente. È urgente procurarsene uno, altrimenti si finisce nello stato della comare Coletta che «saltella e balletta» «fra il lazzo e le risa» inesorabili de «la gente»:

- Saltella e balletta comare Coletta!

Saltella e balletta! -

Smagrita ricurva la picciola vecchia

⁷⁹ N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Mondadori, Milano 2009, p. 39.

⁸⁰ A. Palazzeschi, *op. cit.*[1907], in *TP*, p. 55.

girando le strade saltella e balletta.

Si ferma la gente a guardarla,

di rado taluno le getta denaro,

saltella più lesta la vecchia al tintinno,

ringrazia provandosi ancora

di reggere a la piruetta.

Talvolta ella cade fra il lazzo e le risa,

nessuno le porge la mano,

nessuno a soccorrerla viene.

- Saltella e balletta comare Coletta!

Saltella e balletta! (*Comare Coletta*)⁸¹

Poemi: l'Io che domanda

Tenendo a mente tutto quello che è stato detto sopra, appare ragionevole che la sua terza silloge intitolata semplicemente *Poemi* sia interamente dedicata alle sperimentazioni dell'espedito, quindi alla lotta consapevole per vincere la propria storia. Giunto in questa fase, il cambiamento è più che notevole; entrano in scena, teoricamente senza limite, nuovi motivi; diventano variegati la lunghezza del componimento, i soggetti grammaticali e i registri linguistici; il centro mancato, ossessionante immagine nelle precedenti raccolte, non è più obbligatorio⁸²; il confine

⁸¹ *Ibid.*, p. 40.

⁸² Si può ancora trovare il nucleo anche in questo volume, ma il rapporto tra il dentro e il fuori muta. È significativo l'esempio riscontrabile ne *I prati di Gesù* che conservando, quasi ironicamente, la struttura e gli elementi caratteristici delle prime poesie: «Un prato grande sempre verde e bello, / tutto chiuso da un fittissimo cancello / che gli serve di cornice. / A quel cancello sulla fine del giorno / la gente ci si accalca torno torno / in grandissimo silenzio. Si dice / che all'ultimo raggio del sole, / nel mezzo di quel prato, / s'alza una mano bianca / che benedice» (*Ibid.*, p. 80). Oltre alla «mano bianca che benedice» che potrebbe alludere alla comunicabilità dei due mondi, è curioso notare il fatto che allo stesso componimento segue una serie di poesie numerate da *II* a *IX* che dimostrano l'evoluzione della forma in vari modi; per esempio nel *II* il centro non è più cerchio classico, ma è «un prato in forma di triangolo / rettangolo» (*Ibid.*, p. 81).

che una volta divideva in due il mondo diviene ora addirittura il punto di convergenza di ogni comunicazione. Tutto viene modificato, esteso e rovesciato. Così scompaiono le restrizioni sia formali sia del contenuto le quali caratterizzavano le poesie precedenti mentre ora predomina l'aria della libertà. Ebbene, come è stato detto da molti critici, si potrebbe ben giudicare che, con questo libro, Palazzeschi poeta segna una svolta decisiva.

Tutti questi cambiamenti dipendono da una cosa: il nuovo stato del soggetto rafforzato dall'espedito ricercato. Difatti, anche l'io nei *Poemi* viene caratterizzato dalla totale libertà. Non è più limitato né punito dalla forza esterna. Mentre ora il soggetto, prima l'oggetto del "divieto d'accesso", salta la cinta, occupa l'unico posto nel belvedere e getta lo sguardo verso il mondo. E gode della ottenuta libertà di vedere a modo tutto suo; cosa guarda e quanto guarda lo decide solo lui:

Io guardo estasiato quel mare,
immobile mare uguale.
Non onda, non soffio che l'acqua
ne increspi, non aura vi spira.
Di sopra lo cuopre un ciel grigio
bassissimo, intenso, perenne.
Io guardo estasiato tal mare. [...]
Ma c'è questo mare ma c'è?
Sicuro che c'è!
Io solo lo vedo, io solo
mi posso indugiare a guardarlo,
tessuta è la vela io stesso,

la prima a solcarlo. (*Mar grigio*)⁸³

Ma la libertà costa. Il soggetto tutto suo deve assumere tutta la responsabilità da sé. Il che fa nascere due tipi di atteggiamento tipico nelle ulteriori produzioni letterarie palazzeschiere: quello provocatorio e quello interrogatorio. L'atteggiamento provocatorio è una dichiarazione di vivere attivamente la vita. Il soggetto attivo non si lascia più illudere dalle immagini semplicemente riflesse come si è già visto nel *Gioco proibito* in *Laterna*, ma invece, a sua volta, le copre di ingiurie: «Cosa mi guardi, brutto sfacciato d'uno specchio? [...] / Un dì o l'altro ti faccio in mille pezzi vedi! / Sfacciato! Ti credi di prender / la mia faccia, perché la tua / ti manca, la mia poverina / è bianca, ma la tua, che non ài, / è quella del più sudicio / stagno vecchio»⁸⁴. Mentre l'altro atteggiamento interrogatorio è solito di qualcuno di fronte alla novità o alla meraviglia. È conosciuto come atteggiamento osservabile presso ogni nuovo venuto al mondo nella fase della presa di consapevolezza di sé stesso, ossia del mondo. Lo stesso vale per il soggetto che ha scelto una nuova maniera di vivere. Il mondo gli sembra tutto nuovo e meraviglioso. Ma tra tante novità e meraviglie che incontra il soggetto, quella più assoluta è il soggetto stesso. Ecco il motivo per cui la sua terza raccolta si apre con la poesia giustamente più celebre tra le poesie palazzeschiere, nella quale, per la prima volta, viene fuori a porsi domande dirette l'io, che dall'inizio dovrebbe essere sempre stato al centro delle poesie, ma fin qui attendeva dietro le quinte⁸⁵:

Chi sono?

Sono forse un poeta?

⁸³ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁸⁵ “Attendere dietro le quinte” non è una metafora accidentale se si pensa all'ultimo componimento di *Laterna* intitolato *La gavotta di Kirò* dove è annunciata la comparsa del soggetto unitario. Il quale racconta una serata entusiasta e gioiosa con la gavotta interpretata da «Kirò, / il musico grande» nella sala «zeppa di gente» (*Ibid.*, pp. 65-67).

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:

malinconia.

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 mia. (*Chi sono?*)⁸⁶

Da questa raccolta in poi, le domande iniziano a moltiplicarsi nelle opere palazzeschiere. Ma queste sue domande non sono le solite banali fatte per ricevere risposte. Piuttosto, come osserva Dei, sono le domande che «si susseguono e si

⁸⁶ *Ibid.*, p. 71.

alternano invece delle risposte»⁸⁷ come se ne riscontra un esempio ne *Lo sconosciuto*, poesia costituita solamente di domande e di risposte, dove negli ultimi versi spariscono le risposte e restano gli echi delle domande senza risposte⁸⁸. Mentre in *Chi sono?*, è da notare che l'Io viene messo in questione e gli viene data immediatamente risposta: «Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima mia». Fingere d'essere saltimbanco; questa è la scelta del soggetto palazzesco. È proprio questo l'espedito trovato dal soggetto palazzesco, il quale gli garantisce libertà totale.

La scelta di essere saltimbanco è chiaramente voluta. Ciò conferma anche l'immagine colta appositamente, non riflessa, ne *Lo specchio*: «Che faccia bianca! / Tutto uguale il volto! [...] / tutta impastata e infarinata, / come quella d'un piccolo pagliaccio»⁸⁹.

Tuttavia l'impiegare il motivo del saltimbanco non è certamente la trovata esclusiva di

⁸⁷ A. Dei, *op. cit.*, in *TP*, p. XXX.

⁸⁸ Il testo intero de *Lo sconosciuto* è seguente: «- L'ài veduto passare stasera? / - L'ò visto. / - Lo vedesti ieri sera? / - Lo vidi, lo vedo ogni sera. / - Ti guarda? / - Non guarda da lato, /soltanto egli guarda laggiù, / laggiù dove il cielo incomincia / e finisce la terra, laggiù / nella riga di luce / che lascia il tramonto. / E dopo il tramonto egli passa. / - È solo? / - Solo. / - Vestito? / - Di nero, è sempre vestito di nero. / La faccia egli à... di un bianco intenso. / - E passa ogni sera? / - Ogni sera. / - Uguale? / - Uguale. / - Non mai gli scuoprì / un segno nel volto? / Un sorriso? Una lacrima? / - Mai. / - Di dove egli viene? / - Ma dove si sosta? / - A quale capanna? / - A quale palazzo?» (A. Palazzeschi, *Poemi* [1909], in *TP*, p. 107).

⁸⁹ *Ibid.*, p. 166 Si faccia attenzione al fatto che qui viene scelto il termine “pagliaccio” invece del “saltimbanco” nel *Chi sono?*. Nel senso più preciso del termine, “saltimbanchi” indica «professionisti dell'acrobazia, dell'equilibrismo, dei giuochi di destrezza che si esibiscono in baracconi, in arene ginnastiche, in piccoli circhi, ma soprattutto all'aperto, nei luoghi di maggiore affluenza», mentre invece “pagliaccio” è «maschera buffa di servitore, vestito di bianco, nell'antico teatro italiano; poi, Buffone da circo»; quindi i due termini designano significati ben distinti. Nonostante ciò, la demarcazione non è così semplice. Infatti, mentre il termine “saltimbanchi” «in senso più vasto comprende anche ammaestratori di animali, mostratori di prodigi più o meno autentici, clown, cantastorie, ciarlatani, imbonitori ecc.», il “pagliaccio” viene spesso considerato una possibile figura antenata del clown con cui vanta somiglianze sia iconografiche che semantiche. A proposito della confusione creatasi particolarmente in Italia su questo ultimo, Cervellati riporta: «il *clown*, inteso come figura comica del Circo, ed anche la denominazione che lo identifica, stentaronò a trovare cittadinanza presso di noi, nei primi anni dell'Ottocento. Nei nostri Circhi lo si confondeva allora con il Pagliaccio (spesso uno sguaiato soggetto) o con l'Arlecchino saltatore» (Cfr. A. Cervellati, *Questa sera grande spettacolo*, Avanti!, Milano 1961, p. 211). Dunque l'immagine del clown, che è «il comico che agisce sulla pista del circo equestre», è dove s'incrociano due figure in questione, e pare che la suddetta confusione la si debba alla poliedrica e misteriosa figura del clown. Ci sono diverse ipotesi intorno all'origine del clown, ma non si è ancora vista quella risolutiva. Tuttavia, tutte sono d'accordo ad ammettere che uno degli elementi costanti in tale figura sia «la sostanziale unità del comico, pur nelle multiformi e contingenti apparizioni» e anche nel caso di Palazzeschi, la scelta dei termini sarebbe collegata più alla funzione generatrice del riso dell'immagine che evocano che ai singoli sensi letterali (Cfr. voce «Pagliaccio», in *Vocabolario della lingua italiana*, Paravia, Torino 1965; voci «Saltimbanchi», «Clown», in *Enciclopedia dello spettacolo*, Le maschere, Roma 1956).

Palazzeschi; come afferma Starobinski, autore di *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, «il mito del clown si costituisce durante l'età romantica»⁹⁰ e l'interesse per il quale «ha spinto scrittori e pittori dell'Ottocento a moltiplicare le immagini del clown, del saltimbanco e della vita delle fiere, fino a farne un luogo comune»⁹¹, tenendone viva l'attrazione fino al ventesimo secolo, in tutti gli ambiti artistici, e di cui abbondano gli esempi: Mallarmé in ambito letterario, Rouault nell'arte pittorica, e Chaplin nel mondo cinematografico. Ma perché il saltimbanco? Starobinski, nella scelta del tema, ne scorge due ragioni di diverso livello; una è strettamente legata al «piacere dell'occhio», quindi «il mondo del circo e della fiera rappresentava, nell'atmosfera plumbea e inquinata di una società in via di industrializzazione, una piccola isola colma di meraviglie dai colori cangianti, un pezzetto ancora intatto della terra d'infanzia, uno spazio entro il quale la spontaneità vitale, l'illusione, i prodigi semplici dell'abilità o della goffagine fondevano insieme tutte le loro seduzioni, offrendole allo spettatore stanco della monotonia dei doveri che la vita seria impone»⁹²; l'altra ragione, invece, riguarda un'inclinazione psicologica. Il critico sottolinea il fatto che molto spesso gli artisti moderni trovano nella figura del saltimbanco l'immagine in cui identificarsi: «A partire dal romanticismo [...] il buffone, il saltimbanco e il clown sono divenuti le immagini iperboliche e volontariamente *deformanti* che agli artisti piacque dare di sé stessi e della condizione dell'arte. È, insomma, un autoritratto camuffato»⁹³. La scelta dell'immagine, dunque, «non è solo l'assunzione di un *motivo* pittorico o poetico, bensì un modo deviato e parodistico di porre il problema»⁹⁴. Il soggetto non è più il dono dato, ma qualcosa che si trasceglie, si esercita e si arriva a recitare. La figura del saltimbanco, che rappresenta «la misteriosa circolazione fra i differenti livelli di

⁹⁰ J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Boringhieri, Torino 1984, pp. 43-44.

⁹¹ *Ibid.*, p. 37.

⁹² *Ibid.*, pp. 37-38.

⁹³ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁴ *Ibid.*

esistenza, l'attraversamento di soglie proibite, il superamento dei limiti, il contatto che si stabilisce fra i contrari»⁹⁵ e che «ci offre, in piena luce, l'evidenza dell'impossibile»⁹⁶ ridendo e così facendo vacillare ogni certezza sull'uomo e sul mondo, potrebbe concordare con stati d'animo di chi vuol vivere attivamente la vita in maniera inedita, esplorandola e scavandone sempre di più, per mezzo di continue domande. Ebbene, qui viene proposto il soggetto ridente come uno dei possibili atteggiamenti per affrontare la modernità. Ma è indispensabile notare che questo aspetto da saltimbanco è solamente forzato, “per necessità” com'è dichiarato ne *Lo specchio*: «un piccolo pagliaccio / inconscio della sua vestitura / e della sua truccatura / messaggi per necessità»⁹⁷. Allora anche il suo riso sarà forzato e finto, ossia un riso senza niente a che fare con la comicità; proprio questo “riso non comico” sarà una delle risa più tipiche nel Novecento, una innovazione del Novecento. In tal senso appaiono significative le parole dello stesso poeta sulla scoperta del riso:

[*Allegoria di Novembre (: riflessi)*] rispecchia fedelmente una giovinezza turbata e quasi disperata. E tale fu la mia fino al giorno che tale disperazione e turbamento come per un miracolo, come per virtù di un incantesimo del quale non saprei io stesso spiegare il mistero (approfondita conoscenza della vita, degli altri e di me stesso?) si risolsero in allegria. E pur rimanendo un solitario fedele e geloso della mia solitudine, fui da quel giorno molto allegro, sempre più allegro. Poche persone in questo mondo risero quanto io ho riso, e tale ho saputo conservarmi fino alla vecchiezza.⁹⁸

Il riso conquistato da Palazzeschi, nella sua vita reale, non è dunque una reazione alla comicità bensì il risultato di disperazione e di turbamento. Ed inoltre è solitario. Mai

⁹⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁹⁷ A. Palazzeschi, *op. cit.*[1909], in *TP*, p. 166.

⁹⁸ A. Palazzeschi, *op. cit.*, 1958, p. 3.

per accomunarsi con gli altri, ma, al contrario, per mantenere la solitudine e per sostenere la personale iniziativa nel vivere.

Per ricostruire il soggetto unitario e per sopravvivere al nuovo secolo tragico e doloroso, può essere un'espedito assumersi la maschera ridente; questa è il risultato raggiunto dal soggetto palazzeschiano che ha attraversato le prime tre raccolte di poesie. Questa stessa idea costituirà poi lo spirito base della scrittura di Palazzeschi e da lui stesso viene teorizzata ne *Il Controdolore*, il manifesto futurista scritto e firmato dallo stesso poeta.

2. 2. La poetica del ridere ne *Il Controdolore*

Il Controdolore: il manifesto futurista

La terza raccolta di poesie *Poemi* da una parte plasma la singolarità inconfondibile della scrittura palazzeschiana, e dall'altra diventa la chiave d'incontro tra Palazzeschi e Marinetti: il fondatore del futurismo, identificando nell'autore toscano l'anima esemplare per il suo neonato gruppo ancora da formare, invita Palazzeschi a farne parte⁹⁹. L'invito viene accettato positivamente, anzi calorosamente, dal giovane fiorentino che continuava a poetare isolatamente fin dal suo esordio¹⁰⁰. Dal maggio 1909 Palazzeschi diventa uno dei primi membri del movimento futurista e seguirà ad esserlo per cinque anni circa fino all'aprile 1914, dando alla luce le produzioni più originali e creative di tutta la sua carriera, tra cui si evidenziano le poesie come *L'incendiario* e *E lasciatemi divertire!*, il manifesto futurista *Il Controdolore* e il romanzo futurista *Il Codice di Perelà*. Tenendo in considerazione ciò, sebbene non

⁹⁹ La lettera che segna l'inizio del rapporto tra Marinetti e il giovane poeta è datata maggio 1909: «Ho ricevuto con vivissimo piacere i vostri poemi [*Poemi*], e, guidato da un infallibile istinto, ne ho intrapresa immediatamente una lettura attentissima. / I vostri poemi mi hanno vivissimamente interessato per tutto ciò che rivelano in voi di non ancora espresso e di sicuramente originale. Vi è – nel vostro volume – come già nei *Cavalli bianchi*, un odio formidabile per tutti i sentieri battuti, e uno sforzo, talvolta riuscitissimo, per rivelare in un modo assolutamente nuovo un'anima indubbiamente nuova. / Questo, noi sentimmo tutti, qui in redazione di «Poesia», lieti di spalancarne le porte» (F. T. Marinetti-A. Palazzeschi, *Carteggio*, Mondadori, Milano 1978, p. 3).

¹⁰⁰ La lettera di approvazione da parte di «un ragazzo così buffo» è immediata nello stesso mese e riporta bene l'entusiasmo e la modestia del poeta sconosciuto di fronte a un grande attivista già conosciuto: «Il Vostro invito mi onora e mi incoraggia, può la mia piccola forza servire ad accrescerne una già in pieno vigore? Può giovare a qualcosa? Io non dimando di meglio. / A Voi faccio un augurio ed un plauso: Evviva il Futurismo!» (*Ibid.*, p. 4). Lo stesso tono, un po' esagerato e quasi finto, Palazzeschi tiene a lungo verso Marinetti, figura, per il giovane, più di un amico o un compagno, ma un fratello maggiore, un padre o addirittura una salvezza. Difatti, Palazzeschi non mancherà per tutta la vita la sua gratitudine verso questa figura decisiva nella sua vita. La dichiara il poeta nella Prefazione alla raccolta di poesie senili *Cuore mio* (1968): «Provvisto di un cannocchiale più lungo di quello che per guardar la luna adoperava Galileo, Marinetti non so come facesse, lo aveva fatto con altri, riuscì a scoprirmi in mezzo al mio deserto in compagnia dell'editore inventato» («Notizie e note sui testi», in *TP*, pp. 1015-1016). Poi, anche in un'intervista eseguita un anno prima della sua morte: «Ma se non fosse stato per Marinetti non mi sarebbe andata così. Devo ancora ringraziarlo: fu lui a dire la prima parola benevola sulle mie poesie. Dicevano gli altri: "Questo deve andare giusto al manicomio immediatamente"» (Intervista di E. Siciliano, «Palazzeschi si diverte», in *La Stampa*, 24 ottobre 1973).

fosse un futurista né disciplinato né attivo¹⁰¹, sono lampanti le influenze che Palazzeschi ha subito da parte del movimento.

Tuttavia si potrebbe anche ritenere che l'adesione al gruppo non produsse grandi effetti sulla sua creatività. È vero che, come nota De Maria, ben prima dell'incontro con il gruppo, le poesie palazzeschiere avevano già un'inclinazione che avrebbe potuto poi coincidere con quella futurista: motivi tipicamente futuristici come “il fuoco” e “il sole” sono sparsi qua e là nelle sue poesie scritte precedentemente alla fondazione del movimento avvenuta il 20 febbraio 1909¹⁰². È anche vero che Palazzeschi, negli anni futuristi, abbia compiuto progressi notevoli, ma sempre nella stessa direzione a cui si era già volto e non pare che abbia dovuto adattare la propria poetica personale a quella del gruppo. A questo punto, sarà ragionevole reconsiderarne la sua adesione, non solo sul piano artistico, ma anche su quello esistenziale come individuato da Dei¹⁰³. Infatti non è difficile immaginare che la comunicazione con altri artisti intraprendenti renda più lucida la coscienza di Palazzeschi e lo spinga ad espressioni più innovative.

Anche il riso, l'espedito acquisito attraverso i primi tre libri di poesie, viene ora ricercato più a fondo e teorizzato in maniera originalissima ne *Il Controdolore*, il manifesto futurista pubblicato il 15 gennaio 1914 sulla rivista fiorentina, all'epoca futurista, «Lacerba». Il manifesto che ha per scopo l'esaltazione del riso, potrebbe attirare attenzioni a più livelli: per primo, come manifesto futurista, professa l'opinione generale del futurismo riguardo al riso¹⁰⁴; in secondo luogo, può essere letto come

¹⁰¹ Palazzeschi, pur essendo affezionatissimo, per quanto si possa giudicare dalle lettere, al suo «Duce» (F. T. Marinetti-A. Palazzeschi, *op. cit.*, p. 14), non è che gli era abbastanza fedele anche sul livello di azione; si ribellava spesso esattamente come un bimbo capriccioso, per esempio, mancando alle serate futuristi. Il suo modo di fare «poco futurista» (*Ibid.*, p. 62) faceva a Marinetti scrivere le frasi seguenti: «Ti farò piacere in tutto, ma anche tu devi cercare di essere accondiscendente verso di me» (*Ibid.*, p. 42); «Tu sei un grande poeta geniale, originalissimo e ultrapotente, al quale non manca che una vita veramente futurista» (*Ibid.*, pp. 61-62); «sei sempre, con Buzzi, il primo nelle mie preoccupazioni futuriste» (*Ibid.*, p. 78).

¹⁰² Cfr. L. De Maria, *op. cit.*, pp. 124-125.

¹⁰³ A. Dei, *op. cit.*, in *TP*, p. XXXV.

¹⁰⁴ Questo può essere un motivo che complica l'autenticità dell'idea palazzeschiana espressa nel manifesto poiché lo stesso è stato rivisto e corretto dal rappresentante del gruppo. Palazzeschi,

dichiarazione della propria poetica, deducibile dal fatto che è firmato soltanto da Palazzeschi, a differenza degli altri manifesti futuristi firmati spesso da più persone, e dalle parole dello stesso autore che lo considera essere «alla base del mio spirito e annuncia quella che sarà tutta la mia carriera di scrittore tragicomico»¹⁰⁵; per terzo ed ultimo, grazie all'originalità della scrittura e anche dell'idea espressa può essere preso come dimostrazione di una possibile forma che potrebbe assumere il riso tipicamente novecentesco, ovvero il riso finto, non-comico. Pertanto la seguente analisi del manifesto è essenziale in quanto servirà a specificare le caratteristiche di uno dei tre tipi del riso novecentesco, denominato qui “il riso divino”, il quale è raffinato con l'appoggio del movimento futurista, e affiancherà poi la lettura del suo romanzo stravagante *Il Codice di Perelà*.

Il riso e “la morte del Dio”

Come era solito nei manifesti futuristi, anche ne *Il Controdolore* si sfidano i valori convenzionali. Il primo ad essere criticato nel manifesto palazzeschiano, uno dei manifesti futuristi più mordaci ed audaci, è il Dio cristiano, ovvero, un'istituzione concernente all'area mentale, invisibile. Ed argomentare il Dio, a sua volta, significa problematizzare due punti: l'immaginazione e la creazione.

Il primo dei punti ad essere affrontato è l'immaginazione. Palazzeschi, dopo d'aver aperto le sue pagine con uno scritto aforistico, «Dio non à né corpo, né mani, né piedi,

evocando il momento della consegna del manifesto, testimonia il cambiamento riportato sul manifesto, soprattutto al titolo, nella lettera indirizzata a Belleli: «lo intitolai “L'antidolore” e quando lo consegnai a Marinetti lo lesse davanti a me tutto d'un fiato –alla fine mi abbracciò. Il manifesto era quello che si aspettava da me e ne fu felice, solo il titolo lo lasciava freddo: “Antidolore” faceva pensare a Gesù Cristo, diceva Marinetti, quanto di meno futurista si potesse immaginare, e discutemmo insime per cambiarlo in controdolore. Ma io che sono geloso della mia personalità anche nel minimo dettaglio, nell'opera completa ho riportato il titolo primitivo messo da me» (A. Palazzeschi-M. L. Belleli, *Sotto il magico orologio*, Piero Manni, Lecce 1987, pp. 130-131).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 130.

è un puro e semplicissimo spirito»¹⁰⁶, prosegue col delineare la comune rappresentazione riguardo al concetto chiamato “Dio”:

un omone grande grande, o nudo, dalle membra e dai muscoli ciclopici, o con un magnifico peplo e con sandali, con capelli e barba meravigliosi, con l’indice titanico della mano levata in aria terribile di comando: luce o tenebre, vita o morte.¹⁰⁷

Questa immagine di un uomo massiccio e prepotente dotato di senso determinato da valori dualistici, secondo Palazzeschi, consente di rivelare alcune inclinazioni fatali dell’uomo; voler dare a certi fattori dell’universo un’immagine umana per comodità della propria mente; considerare un’immagine grande e seria superiore a quella piccola e allegra. Esse, di conseguenza, evidenziano i limiti dell’uomo e del suo intelletto nei confronti di fenomeni sovrumani. Palazzeschi, però, ricorda presto il fatto che anche gli uomini limitati godono di un potere illimitato; l’immaginazione. Se, dice l’autore, «il suo corpo, che non esiste, potete raffigurarvelo come vi pare e piace»¹⁰⁸, ci dovrebbe rimanere la libertà di immaginare. Così continuando, Palazzeschi propone il Dio nato sotto la propria libera immaginazione:

Se io me lo figuro uomo, non lo vedo né più grande né più piccino di me. Un omettino di sempre media statura, di sempre media età, di sempre medie proporzioni, che mi stupisce per una cosa soltanto: che mentre io lo considero titubante e spaventato, egli mi guarda ridendo a crepapelle. La sua faccettina rotonda divinamente ride come incendiata da una risata infinita ed eterna, e la sua pancina tremola, tremola in quella gioia.¹⁰⁹

¹⁰⁶ A. Palazzeschi, *Il Controdolore* [1914], in *Tutti i romanzi volume primo [TRI]*, a cura di G. Tellini, Mondadori, Milano 2004, p. 1221.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 1221-1222.

Si tratta di un Dio dall'aspetto di un uomo qualunque, la cui divinità viene assicurata solo dal fatto che ride con una «risata infinita ed eterna». Il Dio stesso che ride, dondolando il proprio corpo, è ridicolo. L'uso dei diminutivi («omettino», «faccettina» e «pancina»), come commenta Tamburri¹¹⁰, ne moltiplica ancora di più l'effetto. L'immagine dovrebbe essere giudicata profanatrice sotto l'aspetto dell'etica cristiana tradizionale che storicamente non era tanto favorevole all'idea di conferire l'atto del ridere alla sua divinità come si è già accennato prima riguardo le teorie rinascimentali del riso [1.3.]. Tale rappresentazione divina, in più, potrebbe addirittura evocare il concetto de "la morte del Dio" annunciato da Nietzsche¹¹¹. Tuttavia, l'intenzione di Palazzeschi nell'avanzare una figura divina ridanciana non sarà quella né di biasimare il Dio né di negarlo, benché mai di ucciderlo. Difatti la struttura del concetto viene mantenuta intatta. Il punto, invece, è quello di rovesciare l'immagine convenzionale; il Dio palazzeschiano non è grande, ma piccolo, a misura d'uomo; non è serio, ma allegro. Dimostrando tale immagine rovesciata e liberandosi così delle immagini abituali verso un nuovo viaggio immaginario, l'autore tenta dunque di rivalutare la forza dell'immaginazione, che, grazie al suo stato di essere sottratta a ogni restrizione tridimensionale, può essere una delle maniere per compensare i limiti fisici imposti agli esseri umani.

Tutto considerato, non appare affatto arbitrario se, ad un certo punto del manifesto, si arriva a lodare il cieco. Lo stesso, non essendo ostacolato dalla visione esterna, è considerato essere in grado di sfruttare meglio quella interna. Di conseguenza, afferma l'autore, il cieco è l'unico che fa propria «la gioia di tutte le luci e di tutti i colori», e

¹¹⁰ A. J. Tamburri, «Palazzeschi's ars poetica», in *Of Saltimbanchi and Incendiari*, Associated University Press, Cranbury-London 1990, p. 29.

¹¹¹ F. Nietzsche, *Gaia scienza*, Adelphi, Milano 1965, pp. 162-164.

dunque che «ci rappresenta la profondità, il privilegio di tutte le viste»¹¹². La vista riferita qui dunque non è quella fisica, ma prettamente mentale. In effetti, lo stesso ragionamento si può trovare, verso la fine del manifesto, quando Palazzeschi incita i lettori a sganasciare «la mobilia della vostra casa; sedie, letti, tavolini che cadono, che si rovesciano, che s'infrangono». Ma questa volta, l'autore, probabilmente per sicurezza, ripete subito dopo la frase inserendo l'avverbio “mentalmente” e così precisando il suo intento: «sganasciate, sdrucite mentalmente il mobilio della vostra casa, rompete mentalmente le vostre scarpe, i vostri abiti». Poi sostiene: «quando le vostre scarpe sono nuove pensatele e vedetele vecchie e rotte, per carità non cercate di vederle in buono stato quando saranno sfasciate, vi sarete perduti»¹¹³. Ebbene, il termine “immaginazione” deve essere inteso, come specificato da Bachelard: «On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt de *déformer* les images fournies par la perception»¹¹⁴. E pertanto, il punto messo in questione, nel trattare l'immaginazione nel manifesto, è come immaginare e, immaginando, come creare la realtà invisibile e mentale, quindi una realtà tutta sua, al di fuori di quella visibile e comune.

Così la questione dell'immaginazione arriva a quella della creazione. Orbene, il Dio è Dio perché crea. Come tutti gli altri dei, anche il Dio palazzeschiano s'impegna nell'atto della creazione. Ma se la figura è straordinaria, anche la maniera di eseguirlo è eccezionale. Il Dio palazzeschiano crea ridendo e la creazione prende luogo al dentro del proprio corpo: «nella sua bocca divina si accentra l'universo in una eterna motrice

¹¹² A. Palazzeschi, *op. cit.* [1914], in *TRI*, p. 1225. A proposito di questo passo, è importante ricordare la nota fatta da Guglielmi che inizia il suo saggio sul manifesto proprio riferendocisi, la quale spiega il rapporto tra la logica rovesciata palazzeschiana e l'inevitabilità dell'esaltazione del riso: «cecità e bellezza, nella loro contraddizione, danno il senso della risata della natura (e di Dio), di una verità profonda, come profonda è l'arguzia, che non si lascia definire positivamente e che perciò può manifestarsi solo attraverso il riso» (G. Guglielmi, «Il Controdolore», in *L'udienza del poeta*, Einaudi, Torino 1979, p. 108).

¹¹³ A. Palazzeschi, *op. cit.* [1914], in *TRI*, p. 1230.

¹¹⁴ G. Bachelard, *L'air et les songes*, Librairie José Corti, Paris 1943, p. 7.

risata»¹¹⁵. Invece, il motivo della creazione è quello di divertire il Dio e il creato serve come spettacolo per divertire il creatore e le «sue degne creature». Palazzeschi, protetto dal proprio Dio¹¹⁶, lo professa, ricercando le ragioni non più nel Sacro Libro, ma nella quotidianità:

Egli non à creato, no, rassicuratevi, per un tragico, o malinconico, o nostalgico fine; à creato perché ciò lo divertiva. Voi lavorate per alimentare bene voi e i vostri figli, non per fare con essi lunghi sbadigli di fame. Egli lavorò per tenere alimentata la gioia sua ed offrirne alle sue degne creature. E comprendete bene che per divertirsi tutti in eterno, ce ne vogliono dei curiosi ed eterni spettacoli!¹¹⁷

E ancora:

Uomini, non siete creati, no, per soffrire; nulla fu fatto nell'ora di tristezza e per la tristezza; tutto fu fatto per il gaudio eterno. [...] Ecco il vero peccato originale.¹¹⁸

Il riso qui ritrova la forza rigeneratrice che aveva il riso degli dèi dell'Antichità in cui «ridere significa partecipare alla ricreazione del mondo nelle feste dionisiache, nei

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 1222.

¹¹⁶ Per quanto riguarda la relazione tra un individuo e il proprio protettore Dio, si veda: «Questi gridano disperatamente, e i loro lagni scoraggiano sempre più quelli che sono ancora fuori, mentre fanno sempre più sganasciare dalle risa e tenersi la pancia per non liquefarsi nella gioia, quei pochissimi che vivono ridendo, protetti dal loro signore che al centro di tutte le cose ride più di loro» (*Ibid.*, p. 1223).

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 1222. Il ragionamento palazzeschiiano riguardo all'arte di creare, insieme alle rappresentazioni impiegate nell'esprimerlo, richiama un aforisma nietzschiano 14. *L'uomo, commediante del mondo*, in *Viandante e la sua ombra* di *Umano, troppo umano II*; entrambi gli scritti condividono tale visione su una scala talmente universale da far perdere di vista la dignità della vita umana, la figura ridanciana del Dio che crea il mondo al fine di divertirsi, la considerazione dell'uomo come svago diletto del creatore e l'idea del dolore come fatalità e base della condizione esistenziale umana, attraverso il quale ridicolizza e drammatizza la vita umana, offrendo così più gusto allo spettacolo divino (Cfr., F. Nietzsche, *op. cit.*, 1981, pp. 141-142). Per l'attentissimo riscontro analogico dei due testi condotto da Pieri si rimanda a P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane*, Pàtron, Bologna, 1980, pp. 186-193.

¹¹⁸ A. Palazzeschi, *op. cit.* [1914], in *TRI*, p. 1223.

saturnali che si accompagnano a riti di inversione che simulano un ritorno periodico al caos primitivo, necessario alla nuova fondazione e dunque alla stabilità delle norme sociali, politiche, culturali»¹¹⁹. Di tale riso la funzione messa a fuoco è quella di vanificare le rappresentazioni preesistenti, per poi preparare la tabula rasa percettiva per una nuova creazione. Il rovesciamento non è un capriccio infantile palazzeschi, ma diviene anzi, oltre ad essere annunciatore del momento del «ritorno periodico al caos primitivo», un processo indispensabile per permetterlo. Immaginare è creare; è ciò che Palazzeschi intende rievocare facendo riferimento a Dio all'inizio del suo manifesto. E creare un mondo immaginando, ossia creare uno spettacolo tutto per sé, non è altro che la missione data al soggetto moderno.

Contro il dolore

Da *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, *Manifesto dei pittori futuristi* a *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, i titoli dei manifesti futuristi di solito tendono ad essere concisi e a riportare nei titoli oggetti da esaltare nel testo. Considerando ciò, appare particolare il caso de *Il Controdolore*, manifesto che loda il riso¹²⁰. Altrimenti sarà lecito pensare che lo stesso manifesto debba essere scritto, non per glorificare il riso, ma anzitutto per mettersi “contro il dolore”. Pertanto occorrerà esaminare il riso controdoloriano in confronto al dolore.

Difatti, il riso ne *Il Controdolore* viene presentato quasi sempre in antagonismo al dolore come mostrano le seguenti frasi: «il dolore è transitorio [...] la gioia è eterna»¹²¹ oppure «il riso (gioia) è più profondo del pianto (dolore)»¹²², e così pure lo

¹¹⁹ G. Minois, *op. cit.*, 2004, p. 776.

¹²⁰ Secondo Barilli che lo definisce «il manifesto dell'estetica dell'ironia e della risata», il manifesto si pone «nell'ambito di quella vastissima e fondamentale problematica che si incentra attorno al riso, al comico, all'umorismo, e alle molte altre forme affini o derivate» (Cfr. A. Asor Rosa, «Un riso doloroso (Aldo Palazzeschi)», in *Novecento primo, secondo e terzo*, Sansoni, Milano 2004, p. 296; R. Barilli, «L'antidolore», in L. Caretti (a cura di), *op. cit.*, 1978, p. 72).

¹²¹ A. Palazzeschi, *op. cit.* [1914], in *TRI*, p. 1223.

¹²² *Ibid.*, p. 1224.

si riscontra nella tabella sottostante nella quale sono raccolti i sinonimi, gli aggettivi del riso e del dolore, e le persone a cui essi sono attribuiti nel manifesto.

[Tabella]

	Riso	Dolore
Sinonimi	riso, risata, gioia, gaudio	dolore, pianto, morte, grottesco
Aggettivi	eterno, infinito, profondo, divino	transitorio, superficiale, umano
Tipi d'uomini	eletti, coraggiosi	poltroni, paurosi, caduti, vili, vinti

Il riso, che è sinonimo di gioia e di piacere, si contrappone al dolore in modo netto. Ciò sta a significare che il riso ne *Il Controdolore* è strettamente connesso al dolore, o meglio, che richiede il dolore come proprio requisito e che il riso è possibile solo quando esiste il dolore. Per osservare più da vicino il loro rapporto, sarà opportuno prendere in considerazione le seguenti frasi: «fissate bene in viso la morte ed essa vi fornirà tanto da ridere per tutta la vita. Io affermo essere nell'uomo che piange, nell'uomo che muore, le massime sorgenti della gioia umana»¹²³ e «le morti delle persone più care, tutte le loro sciagure, vi forniranno i momenti della vostra gioia più intensa»¹²⁴. Queste affermazioni, in seguito, chiariscono due aspetti riguardanti il rapporto riso-dolore; per prima cosa, spiegano il rapporto causa ed effetto esistente tra loro. Quello che viene prima è il dolore, come è testimoniato anche da un'altra frase: «fino dal primo momento l'uomo è in massima parte rimasto di fuori a lamentarsi»¹²⁵ o viene dedotto dal semplice fatto quotidiano che «l'uomo appena nato, quando è ancora incapace di tutto, è però abilissimo di lunghi interminabili piagnistei. Prima che possa pagarsi il lusso di una bella risata avrà dovuto seguire una buona

¹²³ *Ibid.*, pp. 1225-1226.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 1228.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 1222.

maturazione»¹²⁶. Il dolore, funzionando da causa, potrebbe poi provocare il riso come propria conseguenza; invece successivamente, le frasi mostrano che il riso e il dolore sono in rapporto di proporzione, non in proporzione inversa come si suol credere. Il riso controdoloriano non nasce mai eliminando il dolore, ma solo intensificandolo, come conferma Barilli con i termini clinici: «il dolore si sconfigge non già evitandolo, tenendosene lontani, ma al contrario precipitandovisi, inoculandolo a dosi controllate, in modo che l'organismo sappia sprigionare per tempo gli anticorpi e quindi risultarne immunizzato», e dunque il riso, sul dolore, potrebbe avere un effetto de «la vaccinazione» o de «la terapia omeopatica»¹²⁷. Tale riso, sebbene sia sempre piacevole e gioioso, non dovrà mai essere “comico” nel senso abituale. Il termine dovrebbe essere compreso esclusivamente come quello che indica una specie di stimolo che possa suscitare l'atto del ridere. Difatti, «fatto sta che – afferma Tellini – la sorgente del comico palazzeschi è il dolore»¹²⁸ e, come ritiene Guaragnella, «il comico tradizionale» viene qui sostituito da «il binomio ridere-piangere» che è «fondamentale dell'esistenza»¹²⁹. Insomma, il riso esaltato ne *Il Controdolore* non può essere che un'altra metà del dolore.

È pertanto ragionevole che Palazzeschi si lamenti delle moltitudini prive della capacità di ridere malgrado il fatto che il riso sia uno degli atti più istintivi connaturati nell'uomo e la specie si distingua per tale capacità, come è già stato detto [1.1.] e come è ammesso pure dallo stesso autore: «la superiorità dell'uomo su tutti gli animali è che ad esso solo fu dato il privilegio divino del riso»¹³⁰. Palazzeschi non è che favorisca a priori tutte le forme del riso. Come dimostra il passo, «l'uomo che ride del riso stesso, o servendosi della gioia già scavata da altri, o è un poltrone o un impotente, e ride

¹²⁶ *Ibid.*, p. 1224.

¹²⁷ R. Barilli, *op. cit.*, 1978, p. 85.

¹²⁸ G. Tellini, «Sul comico palazzeschi», in *Palazzeschi e i territori del comico*, a cura di M. D. Wanke e G. Tellini, Fiorentina, Firenze 2006, p. 16.

¹²⁹ P. Guaragnella, «Il riso e l'allegria in Aldo Palazzeschi», in *Italienisch*, n.1, 2003, p. 29.

¹³⁰ A. Palazzeschi, *op. cit.* [1914], in *TRI*, pp. 1223-1224.

come se uno gli facesse il solletico sotto la gola, un riso meccanico. È come se uno credesse di sfamarsi guardando mangiare»¹³¹, a suo avvio, il riso congenito è invece vivamente sconsigliato. Viceversa, il riso è consigliabile solo quando viene acquisito «dopo aver fatto un lavoro di scavo nel dolore umano»¹³². Difatti, secondo Palazzeschi che immagina il dolore umano come «il corpo caldo ed intenso della gioia ricoperto di una gelatina di fredde lacrime grigiastre», per trovare «la felicità», si ha bisogno di “scortecciare”¹³³. L’essenza delle cose, «la [...] ultima sostanza, il vero»¹³⁴, definita da un’altra parte anche «la gioia»¹³⁵ non galleggia mai sulla superficie in maniera scoperta, bensì è celata «in fondo alla loro stessa carne»¹³⁶ e aspetta il momento di venire trovata da «l’uomo che attraverserà coraggiosamente il dolore umano»¹³⁷; l’immagine potrebbe ricordare “il centro mancato” costante nelle prime poesie palazzeschiane [3.1.].

È un “sapere” riconoscere tale geografia della gioia e del dolore. Questo dunque diventa il motivo per cui Palazzeschi insiste, nella seconda metà del manifesto, sull’importanza dell’educazione del riso: «bisogna educare al riso i nostri figli, al riso più smodato, più insolente, al coraggio di ridere rumorosamente non appena ne sentano la necessità, all’abitudine di approfondire tutti i fantasmi, tutte le apparenze funebri e dolorose della loro infanzia, alla capacità di servirsene per la loro gioia»¹³⁸. Il nocciolo della sua dottrina è dunque imparare a guardare la realtà invisibile dietro l’apparenza visibile. Il suo metodo d’insegnamento, con tale scopo, è segnato da uno straordinario radicalismo; fornire ai bimbi «giuocattoli educativi, fantocci, gobbi, ciechi, cancrenosi, sciancati, etici, sifilitici, che meccanicamente piangano gridino si lamentino, vengano

¹³¹ *Ibid.*, p. 1225.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, p. 1224.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 1228.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 1223.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 1226.

assaliti da epilessia, peste, colera, emorragie, emorroidi, scoli follia, svengano rantolino muoiano»¹³⁹; i loro maestri, invece, dovrebbero essere una maestra «idropica, ammalata di elefantiasi, oppure secca secca, lunga, con collo di giraffa»¹⁴⁰ e un maestro «piccolino piccolino, gobbo, rachitico, ed uno gigantesco dalla faccia impubere, dalla voce esilissima, e dal pianto come un filo di vento»¹⁴¹, i quali dovrebbero svolgere, nell'aula, uno show altrettanto doloroso colmo di pianti e di «*ahi! ohi!* in tutti i toni»¹⁴², fino a provocarne la morte. La sua descrizione culmina quando arriva a parlare dei «falsi funerali»¹⁴³ che dovrebbero essere tenuti nel cortile della scuola:

le bare verranno, dopo l'estrema benedizione del cadavere, scoperte e trovate piene di dolciumi o di figurine per i più piccoli, o partiranno da esse centinaia di topolini prima bianchi e poi grigi poi neri, o il cadavere sarà di pasta frolla per i più grandi, di cioccolata per i piccoli ed essi se ne contenderanno allegramente le membra. O si alzerà in aria terribile, o all'alzarsi del coperchio il suo naso si eleverà oltre due metri sulla sua faccia per i più grandi ancora.¹⁴⁴

Continua:

il funerale quello dal quale saltarono fuori tanti topolini, quello nel quale il cadavere gonfiò gonfiò e salì per l'azzurro, o quello nel quale gustò un delizioso dito di pasta dolce o un occhio caramellato. Oh! i baccanali dei nuovi funerali!¹⁴⁵

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 1227.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 1228.

Dopo una serie di scene grottesche e di cattivo gusto, qui il procedimento giunge a una svolta decisiva; la scena inizia finalmente a rivelare la sua occulta natura, quella carnevalesca, gioiosa. L'autore ci riesce accelerando ed accelerando la penna sempre su aspetti dolorosi finché non si sprigioni l'effetto comico. La teoria pedagogica palazzeschiana manifestata qui sembrerà senz'altro estremistica. Si noti, però, che c'è una ragione. Non è che Palazzeschi si diverta descrivendo tale immagine come scherzo infantile¹⁴⁶, ma la propone per far provare l'effetto che si potrebbe ottenere immergendosi profondamente in una certa visione. È un atto cosciente da artista e le scene disgustose contro doloriane, dunque, servono come il rito per convertire la realtà fisica in quella mentale, quindi spettacolare. Sotto questa sua logica, è ragionevole considerare i posti più funebri e dolorosi come quelli più privilegiati per venire poi trasformati in quelli più festosi e spettacolari: «i ritorni dai cimiteri, nuovi carnevali, gli spettacoli negli ospedali, teatri delle nuove generazioni!»¹⁴⁷ Affondandosi fino in fondo in una certa visione, «buttandovisi dentro risoluto»¹⁴⁸, per poi trasformarla, immaginando, quindi creandone una nuova; ecco l'insegnamento di Palazzeschi.

Partendo da una parte, approfondendo e approfondendo, si arriva all'altra. Di tale regola, ne è applicazione il riso “contro il dolore”. Nel farlo è fondamentale procedere in piena coscienza. La questione qui è, di nuovo, l'attività, come nota Pieri: «il dolore è

¹⁴⁶ Il comportamento palazzeschiano appare a volte infantile e, difatti, è abbastanza frequente conferirgli tale termine o i suoi sinonimi. Ciò deriva dal fatto che l'obiettivo artistico palazzeschiano consiste nel recuperare la capacità innata che si era progressivamente perduta. Tuttavia va sottolineata l'importanza nel riprenderla ulteriormente in modo attivo. Tutto ciò ricorda quello che Nietzsche intende con l'idea de “il fanciullo” esposta parlando delle tre metamorfosi dello spirito in *Così parlò Zarathustra* (Cfr. F. Nietzsche, *op. cit.*, 1968b, pp. 23-25). Lo stesso processo dunque si trova anche nel riso esaltato ne *Il Controdolore*. Il riso contro doloriano non è che quello più istintivo con cui ridono i più piccoli. Questo è il motivo per cui Palazzeschi incita a «ridere quando se ne ha voglia, quando cioè il nostro ingegno, il nostro istinto più profondo ce ne suggeriscono il diritto» e considera «persone giovani, in special modo fanciulli» come «creatura precocemente geniale» (A. Palazzeschi, *op. cit.* [1914], in *TRI*, pp. 1228-1229).

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 1223.

passivo mentre la gioia è attiva. È questo uno dei temi più ricorrenti»¹⁴⁹. Il riso esaltato ne *Il Controdolore* dunque è una strategia. È un'arma, un'arte di vivere difendendosi “contro il dolore”, funziona perché il riso controdoloriano si oppone all'altro. L'uso non è consentito a tutti. Deve essere prima appreso e poi messo in pratica da ciascuno che intenda vivere attivamente la propria vita, scontrando continuamente il dolore fatale all'esistenza umana.

La poetica del ridere

Il concetto del riso palazzeschi enunciato nel manifesto non è il primo a riconoscere l'utilità del riso. È simile, in sostanza, alle idee di Nietzsche sopracitate secondo cui il riso è una capacità da dover essere sviluppata per combattere il dolore inerente all'umana esistenza. In tal caso, la principale funzione del riso in questione sarà quella della difesa, come dimostra il “Japanese smile”, o come verrà dichiarato dallo stesso Palazzeschi in un'intervista effettuata negli ultimi anni della sua lunga attività: «il senso del comico, in fondo, uno lo tira fuori per difendersi»¹⁵⁰. Per ambedue i difensori del riso, il riso è anzitutto un fenomeno alternativo del dolore, perciò, un'arma efficace per opporvisi. Ma dunque qual è il dolore umano contro cui ci si deve difendere?

In *Genealogia della morale*, Nietzsche, rispondendo a questa domanda, afferma:

non la sofferenza in se stessa era il suo problema, bensì il fatto che il grido della domanda «*a che scopo soffrire?*» restasse senza risposta. L'uomo, l'animale più coraggioso e più abituato al dolore, in sé *non* nega la sofferenza; la vuole, la ricerca persino, posto che gli si indichi un *senso* di essa, un «*perché*» del soffrire. L'assurdità della sofferenza, *non* la

¹⁴⁹ P. Pieri, *op. cit.*, 1980, p. 190.

¹⁵⁰ Intervista di G. Livi, «La mia ricetta della felicità», in *Epoca*, 17 marzo 1963.

sofferenza, è stata la maledizione che fino a oggi è dilagata su tutta l'umanità.¹⁵¹

Secondo il filosofo, si soffre proprio perché manca una ragione. La sofferenza deriva dal fatto che è priva di senso, quindi è carica di nonsenso. Ciò mette ulteriormente in evidenza la problematicità del tema: la sofferenza, o il dolore, è un'assurdità; si tratta dunque di un fenomeno che è impossibile intendere con la sola capacità linguistica dell'uomo, e che supera la sua sfera intellettuale. È impossibile rendere relativo il dolore per gli uomini, che dunque rimarrà per loro sempre assoluto. Il dolore è, appunto come il Dio, sovrumano, assoluto ed infinito. Ed è questa impenetrabilità che apporta la comicità; questa intuizione troverà appoggio anche da parte di Bataille, un altro difensore del riso nel Novecento:

Supponendo che il risibile sia non solo ignoto ma anche inconoscibile, rimane da considerare un'ulteriore possibilità: il risibile potrebbe essere semplicemente *l'inconoscibile*. Detto diversamente: il carattere ignoto del risibile non sarebbe accidentale ma essenziale. Si ride non per una ragione che non riusciamo a conoscere per mancanza di informazione o di sufficiente penetrazione, ma perché *l'ignoto fa ridere*.¹⁵²

La stessa prospettiva del dolore la si può trovare anche in Palazzeschi. L'autore, verso la fine del manifesto, facendo scaturire sempre di più la passione giovanile futuristica, scrive:

Non vi fermate a nessun grado del deforme, del vecchio, essi non hanno come il bello e il

¹⁵¹ F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, Adelphi, Milano 1984, p. 156.

¹⁵² Il pensiero è stato espresso nella conferenza intitolata "Non-sapere, riso e lacrime" tenuta al Collège philosophique il 9 febbraio 1953 (Cfr. G. Bataille, *Conferenze sul non-sapere e altri saggi*, Costa & Nolan, Genova-Milano 1998, p. 36).

giovane un limite; essi sono infiniti.¹⁵³

“Il deforme” e “il vecchio”, i concetti correlati al dolore, sono considerati qui “infiniti” e illimitati, mentre invece “il bello” e “il giovane” sono detti limitati. Bisogna però ricordare il discorso precedente; come già visto sopra nella tabella, l’aggettivo “infinito” apparteneva alla categoria relativa al suo contrario riso, non a quella del dolore. Fatto sta che Palazzeschi, dopo d’aver evidenziato la loro natura in netta opposizione, ora dimostra, proprio per questo loro carattere, come sono facilmente convertibili nel loro inverso. Il riso e il dolore, se sono due concetti in antagonismo e se sono accomunati dalla loro origine, di conseguenza, dovrebbero possedere al loro interno la capacità latente di riunirsi, come implica la parola di Socrate riportata da Platone in *Fedone*:

Che strana cosa, [...] o amici, sembra essere questo che gli uomini chiamano piacere! e che meravigliosa natura è la sua in relazione a quello che sembra essere il suo contrario, il dolore! Non vogliono tutti due trovarsi insieme nell’uomo, ma poi, se taluno insegue l’un d’essi e lo prenda, ecco che costui in certo modo si trova costretto sempre a prendere anche l’altro, come se fossero attaccati a un unico capo, pur essendo due.¹⁵⁴

Due elementi contrari, anche se assumono aspetti diversi nella loro variazione, sono legati l’un l’altro alla radice; questo è il meccanismo del dualismo che costituisce la base della realtà fisica e che governa la mente umana convenzionale. Lo stesso vale anche per la coppia riso/dolore; il riso e il dolore sono due degli aspetti che costituiscono uno solo stato umano ed in fondo hanno la stessa valenza. Se stanno così

¹⁵³ A. Palazzeschi, *op. cit.* [1914], in *TRI*, p. 1229.

¹⁵⁴ Platone, *Fedone*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 9, 60b-c.

le cose, è anche vero che, manipolandole, diventa possibile cambiare appositamente l'aspetto da focalizzare. È questo il sistema che utilizza Palazzeschi come modo per superare il dualismo, convertendo quindi tutto dalla parte del riso, e consentendo così di ridere di tutto¹⁵⁵. Per inciso, pure la scelta delle parti non è giammai casuale. Come discorre Bataille, invece del pianto che «è un'esperienza in cui si è completamente oltrepassati», il riso, «collegato a una posizione dominante»¹⁵⁶, sta come il segnale che avverte la posizione dominante del soggetto ridente nei confronti della situazione in cui si trova. In tal senso, per non cadere nello stato passivo, il soggetto autonomo ed attivo ha tutti i motivi per partecipare dalla parte del riso. Tutto ciò spiega anche come, alla fine del manifesto, non solo il riso, ma anche il dolore arrivi ad essere esaltato; *Il Controdolore*, manifesto che esaltava il riso piano piano si trasforma nel manifesto che loda il dolore, anzi il riso/dolore. A proposito di tale processo, è importante notare inoltre il fatto che ciò non è mai dichiarato dall'autore in modo né discorsivo né analitico. Come indica Barilli, confrontando *L'umorismo* di Pirandello e il manifesto palazzeschiano, rispetto al primo «saggio lungo, minuto, circostanziato, scritto in ottemperanza a canoni perfino accademici» da «avvocato»¹⁵⁷, la scrittura del secondo è caratterizzata fortemente dalla sua «azione sintetica»¹⁵⁸, quindi la sua è, di per sé, la prova della validità del proprio raziocinio; il merito di Palazzeschi sta proprio nel

¹⁵⁵ A proposito di ciò, l'autore, in un'intervista del 1971 racconta: «Ci sono tanti modi di vedere il dolore. Io sono abituato a scorgerne gli aspetti meno negativi, a cercarvi come uno spiraglio di luce, un tono divertente, un aspetto che faccia sorridere» (Intervista di C. Angelini, «Del mondo di oggi mi piace la smania», in *Fiera letteraria*, 11 aprile 1971). Invece, quanto al motivo della scelta del riso, giustifica: «Lo [un atteggiamento sentimentale e retorico della vita] volevo combattere con l'umorismo e con l'ironia. L'ironia, infatti, è un grande disinfettante della falsità ed è caratteristica dei popoli civili. [...] E l'ironia in letteratura, è una delle grandi invenzioni del novecento. Nell'ottocento invece, la gente era più sentimentale che ironica, e nella poesia esisteva l'invettiva alfieriana, oppure la concezione pessimistica e tragica del mondo di Giacomo Leopardi» (Intervista di G. Livi, *op. cit.*).

¹⁵⁶ G. Bataille, *op. cit.*, 1998, p. 47.

¹⁵⁷ R. Barilli, «Il comico da Pirandello a Palazzeschi», in *Il comico nella letteratura italiana*, Donzelli, Roma 2005, p. 308.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 310.

realizzare tale linguaggio¹⁵⁹. Palazzeschi, in effetti, qui ci riesce solo nella sua maniera performativa, dunque, scrivendo sempre più in modo frenetico, scegliendo i lessici più volgari e vivi, insomma, rincorrendo alla scrittura con carattere di «accelerazione e di abbreviazione»¹⁶⁰, due caratteristiche non accidentalmente fondamentali nella scrittura “comica” in generale.

Ebbene, Palazzeschi conosceva a fondo la dialettica del riso/dolore e la logica interna al dualismo che regna nella mente umana. Basatasi su questa conoscenza, la poetica del ridere di Palazzeschi, insomma, è quella che invita a ridere di tutto per mantenere lo stato di attività nel vivere la vita dolorosa. Lo scopo di essa non è solo quello di assistere il percorso del nuovo soggetto, bensì di andare oltre la percezione data e oltrepassare il limite dell'umanità ed è dunque lo scopo a cui mira il riso controdoloriano, quello finto, non-comico e divino. Non è dunque casuale se Palazzeschi nel manifesto definisce la capacità del ridere come «il privilegio divino»¹⁶¹ e «la sola facoltà divina dell'essere umano»¹⁶².

Tale poetica, come ritiene Conte, non sarà mai quella che riguarda solamente il motivo estetico:

L'allegria contro il dolore è qualcosa di più della dicotomia letteraria tra il comico e il tragico [...] Una allegria che non è «letteraria» ma che va oltre la letteratura

¹⁵⁹ Per quanto riguarda la problematica generale dell'epoca nel campo artistico-filosofico e il contributo palazzeschiiano, Pieri ritiene: «Il superamento della visione tragica, come presupposto senza il quale il manifesto del *Controdolore* non può affermarsi come tecnica di liberazione, rispetta il luogo canonico dell'arte moderna. Nietzsche e Palazzeschi, a modo loro e dai rispettivi fondamenti intellettuali, pongono il problema della separazione del singolo dai ritmi istituzionali e repressivi della vita reale». Continua: «quello di Nietzsche è ancora soltanto il progetto teorico di una radicalizzazione sperimentale del nichilismo capace di imprimergli un nuovo 'senso'». Mentre il superamento del tragico e del suo linguaggio matura ed esplose nell'area dell'arte francese d'avanguardia (Laforgue, Jarry, Apollinaire), tedesca (Kokoscka), russa (Majakovskij) e italiana (Palazzeschi)» (Cfr. P. Pieri, *op. cit.*, 1980, pp. 193-195).

¹⁶⁰ R. Barilli, *op. cit.*, 1978, p. 75.

¹⁶¹ A. Palazzeschi, *op. cit.* [1914], in *TRI*, p. 1224.

¹⁶² *Ibid.*, p. 1228.

coinvolgendo la vita tout court.¹⁶³

Questo medesimo fatto spiega poi come la sua poetica porti Palazzeschi a creare un personaggio straordinario chiamato Perelà.

¹⁶³ G. Conte, «Sperimentalismo e utopia nell'«Allegria» di Palazzeschi», in *Il Verri*, n.6, 1974, p. 54.

2.3. La corporalità del riso ne *Il Codice di Perelà*

Il Codice di Perelà – romanzo futurista

Nel 1911, tre anni prima della pubblicazione del manifesto appena trattato, Palazzeschi aveva pubblicato, dopo tre anni di gestazione¹⁶⁴, presso la casa editrice futurista “Poesia”, un romanzo intitolato *Il Codice di Perelà –romanzo futurista*¹⁶⁵. Il romanzo è riconosciuto ora indubbiamente come una delle creazioni artistiche più espressive comparse nell’Italia del Novecento. Difatti, esso, retrospettivamente, appare un romanzo emblematico che ben rispecchia il clima dell’epoca e che inoltre si rivela un’opera in grado di offrire piacere nella lettura a una vasta gamma di pubblico grazie alla sua apparente accessibilità. L’importanza dell’opera per l’autore è desumibile dalle sue stesse parole quando dichiara la propria predilezione verso di esso definendolo: «Perelà è la mia favola aerea, il punto più elevato della mia fantasia»¹⁶⁶.

D’altro canto, nell’affrontarlo, vale sempre la pena di ricordare il fatto che il romanzo non ebbe un immediato successo al momento della sua prima uscita come invece si potrebbe immaginare¹⁶⁷; infatti dovette aspettare ben mezzo secolo perché venisse

¹⁶⁴ Tutte le altre edizioni tranne la prima del 1911 riportano in calce al libro «Firenze, 1908-1910» e tale data è considerata come periodo della concezione e della stesura del romanzo. Per ulteriori considerazioni al riguardo basate sull’analisi del carteggio, si veda «Notizie sui testi: Il Codice di Perelà», in *TRI*, pp. 1463-1475.

¹⁶⁵ Come solito per le opere di Palazzeschi, instancabile correttore dei propri testi, anche de *Il Codice di Perelà* esistono varie edizioni. Sono cinque in tutto; 1) *Il Codice di Perelà*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1911; 2) *Il Codice di Perelà*, Vallecchi, Firenze 1920; 3) *Il Codice di Perelà*, in *Romanzi straordinari 1907-1914*, Vallecchi, Firenze 1943; 4) *Perelà, un uomo di fumo*, Vallecchi, Firenze 1954; 5) *Il Codice di Perelà*, in *Opere giovanili*, Mondadori, Milano 1958. Ritocchi e correzioni non mancano: non solo modifiche a livello lessicale e di sintassi, ma persino l’eliminazione e l’aggiunta di intere pagine sono frequenti; nella quarta edizione viene ritoccato addirittura il titolo. Il testo analizzato qui è il testo della prima edizione del 1911, riportato in A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà* [1911], in *Tutti i romanzi volume primo* [*TRI*], a cura di G. Tellini, Mondadori, Milano 2004.

¹⁶⁶ A. Palazzeschi, *op. cit.*, 1958, p. 3.

¹⁶⁷ Già al momento della stesura, Palazzeschi era gelosissimo del proprio romanzo nascente e il suo successo gli sembrava promettente; l’autore scrive a Marinetti nel luglio 1910: «Libro importante è *Perelà*. È un romanzo pieno di idee grandiose, pieno di ardimento e con tali situazioni voluttuose da potere costituire un successo clamoroso» (F. T. Marinetti-A. Palazzeschi, *op. cit.*, p. 18). Invece la reazione del pubblico, alla sua uscita, non fu per niente calorosa, anzi addirittura indifferente; le recensioni pubblicate nei suoi confronti furono soltanto quattro; quelle scritte da

accolto ufficialmente dal mondo critico letterario, in primis col saggio memorabile di Baldacci del 1956¹⁶⁸, in seguito, dalla scoperta entusiasta da parte dei neoavanguardisti negli anni Sessanta, per poi veder crescere sempre di più l'interesse tra lettori di vari livelli: il romanzo insomma raggiunge il riconoscimento solo diffondendosi piano piano appunto come fa, il suo principale elemento, il fumo. Eppure si potrebbe anche pensare che il romanzo in questione merita proprio questo strano destino poiché il suo incanto lo si deve innanzitutto alla sua inesplicabilità, ovvero alla sua insolita, sfuggente e inafferrabile natura come affermato anche da De Maria nel saggio del 1991: «favola allegorica; romanzo ermetico che preclude da ottant'anni gelosamente il proprio segreto; farsa, opera buffa, romanzo aperto, antiromanzo; opera impegnata sia pure indirettamente con le tensioni sociali del proprio tempo; libera fantasia poetica: coi suoi diversi piani e i molteplici suoi elementi, Il Codice di Perelà sembra respingere le interpretazioni onnicomprehensive»¹⁶⁹. Le sue parole sono ancora attuali: il romanzo continua a presentarsi in modo misterioso e il suo segreto sembra restare tuttora intatto ad un secolo dalla sua nascita e dopo innumerevoli tentativi di interpretazione. Stando così le cose, l'unica possibilità che resta è quella di valutare positivamente questo fatto; il nucleo dell'opera sta appunto in questa impossibilità di essere compreso interamente. In altre parole, si tratta di un romanzo illimitato o dinamico, cioè di un vero frutto dell'immaginazione nel senso bachelardiano; la sua

Roberto Corniani (in «Rivista Bibliografica Italiana», n. 9, 1 maggio 1911), Giuseppe Lipparini (in «La Riviera Ligure», n. 35, luglio 1911), Roberto Roberti (in «La Vita Letteraria», VIII 6-7, giugno-luglio 1911) e dall'amico Francesco Cangiullo (in «L'Allegria», n. 15, luglio 1911). I carteggi indirizzati a Marinetti nei mesi seguenti alla pubblicazione avvenuta nel marzo 1911, riportano bene la delusione quasi esasperata dell'artista, insieme alla sua speranza non ancora spentasi: «Sto già preparando il libro di poesie che verrà fuori in autunno per ravvivare un po' il bel fiascone del romanzo. Non è piaciuto a nessuno! Non avrei mai creduto che il mio Perelà avesse così poco potere persuasivo!» (*Ibid.*, p. 47); «Sembra che Perelà incominci a smuovere qualcuno con molto ritardo, con molta lentezza, ma qualcuno si muove» (*Ibid.*, p. 51); «Perelà non piace a nessuno ma è il suo scopo» (*Ibid.*, p. 53).

¹⁶⁸ L. Baldacci, «Aldo Palazzeschi», in *Belfagor*, XI 2, marzo 1956, pp. 158-179, poi in *Letteratura e verità*, Ricciardi, Milano-Napoli 1963, pp. 142-169.

¹⁶⁹ L. De Maria, «Ancora sul "Codice di Perelà"», in A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*, a cura di M. Marchi, Mondadori, Milano 1974, p. 210.

vera sostanza è proprio il dinamismo piuttosto che lo stile e gli altri componenti formali come dimostra la creazione legata allo spirito del riso¹⁷⁰.

Ebbene, *Il Codice di Perelà* non diventa solo il capolavoro dell'epoca e dell'autore, ma anche del riso novecentesco. È chiaramente riscontrabile la presenza del registro comico nel romanzo ed è dunque ritenuto, se non addirittura un romanzo comico, un romanzo che ha a che fare con il riso, come dichiarato da Marinetti, uno dei suoi pochi estimatori contemporanei: «*Il Codice di Perelà* è la più formidabile risata ironica che sia scoppiata nella letteratura italiana»¹⁷¹; o come sostenuto recentemente da Pedullà: «Il codice di Perelà è un romanzo che fra l'altro invita a ridere di tutti e di tutto»¹⁷². Nondimeno è essenziale distinguerlo dalle altre produzioni comiche fatte con il primario scopo di far ridere i fruitori; *Il Codice di Perelà*, sebbene possa sortire gli stessi effetti, non ne condivide l'intenzione. *Il Codice di Perelà* può essere giudicato come capolavoro del riso in quanto le sue rappresentazioni si fondano sul principio del riso divino. Nella favola di Perelà, ridono prima le rappresentazioni stesse e così facendo, evidenziano un aspetto essenziale di tale riso: la corporalità. Le seguenti osservazioni, perciò, focalizzandosi sul corpo inconsueto dell'uomo di fumo, tentano di illuminare meglio una specifica forma del riso novecentesco.

Il corpo e il riso

Dunque è in tale romanzo che Palazzeschi aveva dato alla luce uno dei personaggi più suggestivi ed evocativi della letteratura italiana del Novecento. È Perelà, un autentico uomo di fumo generato nella cappa del camino dal fuoco purificante, ammassato, cioè

¹⁷⁰ «En effet, avec l'air, le mouvement prime la substance. Alors, il n'y a de substance que s'il y a mouvement» (G. Bachelard, *op. cit.*, 1943, p. 16). A questo proposito, appare più significativa l'autostima dello stesso autore del romanzo: «Non bello di stile, né organico in nulla. Ma come concezione è l'ardire di credere potrebbe modestamente non sfigurare troppo nella collana che tu hai luminosamente aperto col tuo grande Mafarka» (F. T. Marinetti-A. Palazzeschi, *op. cit.*, p. 18).

¹⁷¹ La frase è ripresa dall'articolo promozionale scritto da Marinetti nel maggio 1911, pubblicato sia su volantino che sui giornali (Cfr. «Notizie sui testi: *Il Codice di Perelà*», in *TRI*, p. 1486).

¹⁷² W. Pedullà, *Le armi del comico*, Mondadori, Milano 2001, p. 95.

vuol dire, nel suo caso, cresciuto ascoltando le voci di tre vecchie che si parlano alternativamente d'amore, di guerra, di filosofia. Esente da qualsiasi voce narrante e composto, ossia montato quasi esclusivamente da discorsi diretti anonimi, monologhi, battute, esclamazioni, onomatopее e urli, questo romanzo è stravagante in diversi punti rispetto alla tradizione del romanzo occidentale. Ma uno degli elementi più originali ed attraenti è senz'altro l'eccezionalità del corpo di Perelà. La sua centralità nell'opera è constatata anche dal fatto che i critici che se ne occupano non possono fare a meno di apportare la propria interpretazione di questa strana creatura: secondo Soffici, Perelà è il simbolo della «Poesia, dio ultimo e incompreso, costretto a risalire ai suoi cieli»¹⁷³, ed è famoso il parallelismo Cristo-Perelà proposto da De Maria¹⁷⁴. E pure dal punto di vista del riso, la massima attenzione va prestata giustamente a Perelà e al suo corpo.

«Non appena interviene la preoccupazione per il corpo, c'è da temere un'infiltrazione comica»¹⁷⁵, così come sostiene Bergson, il riso è inseparabile dal corpo. Ebbene è incontestabile il fatto che, soltanto per corpo, si conosce il riso, fenomeno che suscita contrazioni muscolari, convulsioni del corpo ed emana nel contempo dalla bocca respiri ritmici, sordi o sonanti. Pare che Palazzeschi sia stato, in qualche modo, consapevole di questo fatto insieme agli effetti producibili da un corpo ridente. A verifica di ciò, *Il Controdolore* abbonda di espressioni riferibili al corpo: l'uomo che «fino dal primo momento, è in massima parte rimasto di fuori a lamentarsi»¹⁷⁶ deve «attraversare coraggiosamente il dolore umano»¹⁷⁷ per arrivare dal Signore o dagli altri «eletti»¹⁷⁸ con «il corpo umano, ma perfettissimo che non à sulle sue membra di

¹⁷³ A. Soffici, «Aldo Palazzeschi», in *Opera I*, Vallecchi, Firenze 1959, p. 524.

¹⁷⁴ Cfr. L. De Maria, «*Il Codice di Perelà e Il Doge: due favole allegorico-sociali*», «Postilla al Codice di Perelà», in *Palazzeschi e l'avanguardia*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1976, pp. 69-84.

¹⁷⁵ H. Bergson, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷⁶ A. Palazzeschi, *op. cit.*[1914], in *TRI*, p. 1222.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 1223.

¹⁷⁸ *Ibid.*

gioia una sola cicatrice di dolore»¹⁷⁹; Mentre avere paura di affrontare il dolore come fanno i «vili» e «paurosi»¹⁸⁰ è proprio come «vivere con un pruno in un occhio»¹⁸¹; e poiché «quello che si dice il dolore umano non è che il corpo caldo ed intenso della gioia ricoperto di una gelatina di fredde lacrime grigiastre»¹⁸², lo si deve «scortecciare» per «trovare la felicità»¹⁸³. Poi sotto questo stesso aspetto, sono degni di nota anche gli usi ripetitivi delle parole come «gobbo», «zoppo», «idropico» ed «elefantiasi»¹⁸⁴ che affollano la seconda metà del manifesto. Tutto ciò, insieme alla sua scrittura d'«azione sintetica», richiama un'attenzione vivissima al corpo, alla sua concretezza, tale da evocare immediatamente immagini o emozioni in maniera assai vivida.

Ma per quale motivo il corpo merita questa straordinaria attenzione? Qual è l'effetto che ha il riso sul corpo? Una chiave di lettura la si può ottenere attraverso l'analisi dei luoghi comuni relativi all'atto del ridere; è opportuno fare questa digressione prima di discutere l'uomo bizzarro in quanto utile a spiegare il motivo per cui Perelà deve essere rappresentato in o con tale corpo così singolare. In effetti, lo stato del corpo ridente lo si può dedurre da tali espressioni elencate qui di seguito nella tabella 1:

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 1224.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 1226.

[Tabella 1.]

Italiano	Ridere a crepapelletto Ridere a crepapancia Spanciarsi dalle risa Sbellicarsi dalle risa Sbudellarsi dalle risa Aprirsi dalle risa Tagliarsi dalle risa
Giapponese	腹を抱える <i>Hara wo kakaeru</i> : Tenere la pancia fra le braccia 腹を切る <i>Hara wo kiru</i> : Tagliare la pancia 腹が捩れる <i>Hara ga yojireru</i> : La pancia si contorce 腹を繕る <i>Hara wo yoru</i> : Torcere la pancia 抱腹絶倒する <i>Houhukuzettou suru</i> : Cadere per terra con la pancia fra le braccia 臍で茶を沸かす <i>Heso de tya wo wakasu</i> : Far bollire il tè sull'ombelico

«Questi gridano disperatamente, e i loro lagni scoraggiano sempre più quelli che sono ancora fuori, mentre fanno sempre più sganasciare dalle risa e tenersi la pancia per non liquefarsi nella gioia, quei pochissimi che vivono ridendo»¹⁸⁵: insieme a questo passo controdoloriano, in tutte le espressioni, si pone la questione del corpo. Quando si ride, il corpo non può restare più intatto né compatto, ma viene invece crepato, aperto, tagliato, torto, contorto fino a generare calore da “far bollire il tè”. Poi è ben chiaro nelle espressioni, sia italiane che giapponesi, che la parte del corpo più influenzabile dal riso non è altro che la pancia, il ventre.

A questo proposito, ci sono diversi sostantivi nella lingua giapponese per indicare la parte in questione. Quelli più usati sono *onaka* e *hara*: *naka* in *onaka* significa ‘il centro’ e *o* è un prefisso per esprimere il senso di cortesia per l’oggetto che lo segue; quindi *onaka* letteralmente significa ‘il rispettoso centro’. Mentre invece, l’altra parola *hara* ha una prospettiva più ampia. *Hara* ha un significato duplice e ci sono anche due

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 1223. La sottolineatura è di chi scrive.

ideogrammi diversi destinati ai rispettivi sensi; *hara*, da una parte, indica la parte fisica che contiene le viscere (腹), mentre dall'altra, ha un senso metafisico che esprime il centro dello spirito, della mente (肚). Sono varie le espressioni che impiegano questo secondo significato come elencate nella tabella 2:

[Tabella 2.]

Espressione	Traduzione letterale	Significato
肚のある人 (<i>Hara no aru hito</i>)	La persona con la pancia	La persona preparata, decisa e matura
肚黒い人 (<i>Hara guroi hito</i>)	La persona con la pancia nera	La persona che possiede una cattiva intenzione nascosta
肚を割って話す (<i>Hara wo watte hanasu</i>)	Parlare con la pancia spalancata	Parlare sinceramente
肚で考える (<i>Hara de kangaeru</i>)	Pensare con la pancia	Ponderare attentamente
肚の大きい人 (<i>Hara no ōkii hito</i>)	La persona con la pancia grossa	La persona dell'animo generoso e di ampie vedute
肚の小さい人 (<i>Hara no chiisai hito</i>)	La persona con la pancia piccola	La persona dell'animo immaturo e meschino
肚のできた人 (<i>Hara no dekita hito</i>)	La persona con la pancia fatta	La persona spiritualmente matura
肚が立つ (<i>Hara ga tatsu</i>)	La pancia si alza	Irritarsi
肚が据わる (座る) (<i>Hara ga suwaru</i>)	La pancia si siede	Avere fegato
肚を読む (<i>Hara wo yomu</i>)	Leggere la pancia	Arguire le intenzioni celate di qualcuno
肚に落ちる (<i>Hara ni ochiru</i>)	Cascare nella pancia	Comprendere interamente qualcosa
肚の声 (<i>Hara no koe</i>)	La voce della pancia	Le parole sincere
肚の虫 (<i>Hara no mushi</i>)	Il verme della pancia	I propri sentimenti

Ebbene, come dimostrato in modo più illuminante dall'uso *hara de kangaeru* (pensare con la pancia — spesso accompagnato dalla frase “non con la testa”) che significa “ponderare attentamente” penetrando fino in fondo delle cose, tutto ciò suggerisce che la pancia è appunto il punto dove s'incrociano il fisico e la mente e dunque altro non è che il centro dell'essere umano intero e nel contempo una forma d'intelligenza; si potrebbe definirla meglio come ‘un'intelligenza collegatrice’.

All'idea del corpo come fonte di un'intelligenza si associa, non solo Nietzsche che dichiara per bocca di Zarathustra «il corpo è una grande ragione»¹⁸⁶, ma anche Palazzeschi che esegue spesso il discorso sull'intelligenza in relazione al riso; ne *Il Controdolore*, l'autore asserisce l'indispensabilità di un' «intelligenza pratica»¹⁸⁷ per imparare a ridere in modo giusto e del resto, sempre in questa ottica, hanno un'importanza vitale alcuni dialoghi registrati nell' *Interrogatorio della contessa Maria*, romanzo postumo ma presumibilmente scritto sempre nello stesso periodo¹⁸⁸, centrato maggiormente sul colloquio tenuto tra la contessa e un giovane, seguace della signora di spirito emancipato:

- [...] il centro dell'uomo non è il cervello.
- È più sotto, lo so.
- L'uomo è come una grande lumiera elettrica, dalle l'attacco nel suo punto giusto e tutta ti s'accende.¹⁸⁹

E ancora:

¹⁸⁶ F. Nietzsche, *op. cit.*, 1968b, p. 33.

¹⁸⁷ A. Palazzeschi, *op. cit.* [1914], in *TR1*, p. 1227.

¹⁸⁸ Per quanto riguarda l'ipotesi concernente il periodo di ideazione e di stesura dell' *Interrogatorio della Contessa Maria*, pubblicato solo nel 1988, si veda «Notizie sui testi; Interrogatorio della Contessa Maria», in A. Palazzeschi, *Tutti i romanzi volume secondo* [TR2], a cura di G. Tellini, Mondadori, Milano 2005, pp. 1657-1677.

¹⁸⁹ A. Palazzeschi, *Interrogatorio della Contessa Maria* [1988], in *TR2*, p. 1132.

- Ah! Ah! Contessa, di una cosa ci siamo dimenticati, era fatale: l'intelligenza! Credo che in questo campo bisognerà usare molta discrezione.
- D'un'intelligenza più fisica che intellettuale, pronto, allegro, coraggioso senza far professione d'eroismo, disinteressato, e un po'...scioccone.
- Vorrei sapere che cos'è questo «scioccone» che dite tanto spesso, io immagino che non sarà difficile trovarne, di uomini così. A me pure avete rimproverato di esserlo sovente.
- Ma la sciocchezza non è di buona lega, vien su dal fegato e non dal cuore, è amara e inquina il sangue, il tuo riso è una civetteria del pianto, no no, io intendo l'allegria semplice, sicura, senza doppio fondo, il riso ch'è un respiro felice non scavato a fatica, né d'altronde epidermico per idiozia, ride ride un bel bambinone... senza saper perché, ride perché è contento, perché si sente bene, perché non ha pensieri, o se gli ha non se la piglia.¹⁹⁰

Secondo la contessa, il centro trascurato dell'uomo, che si trova nella parte sottostante del corpo umano, potrebbe divenire un'intelligenza, quella fisica e per attivarla basterebbe un certo stimolo: il riso è appunto questo stimolo. Il riso, che inevitabilmente scuote il corpo nel suo momento di realizzazione, non è altro che la chiave d'avvio per mettere in moto la ragione corporea. «Non c'è nulla da raccontare, pochissimo da dire, tutto da fare»¹⁹¹, come proferisce la contessa Maria, importante è ridere piuttosto che ragionare. Basta ridere allegramente e senza che vi sia il bisogno di saperne il perché. È l'azione stessa che poi si spiega apportando prove. Il riso non è lo scopo finale, ma soltanto un mezzo; l'autentico fine sta invece nel corpo, nella sua potenzialità ancora in via di esplorazione. Qui il discorso sul riso fa un passo avanti. Si

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 1145-1146.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 1132.

è finora considerata l'utilità del riso come arte per difendersi contro il dolore, ma collegando l'idea a tutto ciò che si è detto a proposito del corpo, diviene più chiaro il legame tra il riso, il dolore e il corpo: il riso è come interruttore per far evolvere il corpo in uno stato tale per sopravvivere alla vita dolorosa. Pure la ragione della singolarità del corpo di Perelà si trova qui, nella consapevolezza dell'intelligenza corporea. E per praticarla, Perelà non deve essere altro che un uomo dall'involucro anomalo¹⁹².

Perelà, un uomo di fumo

Ora si torna alla storia dell'uomo di fumo; Perelà, massa di fumo che ha iniziato gradatamente a percepire e ad esistere, si accorge un giorno di non sentire più le care voci e decide di discendere alla luce. E messosi gli stivali trovati sotto il camino, inizia a muovere i primi passi. Nasce così il protagonista ed inizia la sua storia.

Ma perché è di fumo? Non può essere altrimenti? Che cosa significa avere o essere un corpo di fumo? Per rispondere a queste domande concernenti la sensibilità nel creare un uomo di fumo, questo stesso elemento sembra offrire indicazioni eloquenti. Il fumo è, in primo luogo, un complesso gassoso prodotto da una combustione. Perelà, quindi, è innanzitutto figlio del fuoco. Il "fuoco", tematica preferita dal futurismo, evoca a sua volta il fatto che i futuristi sono spesso paragonati a quelli che appiccano fuoco, ovvero agli incendiari: fin dall'inizio, nella *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, Marinetti usa il termine per incitare i futuri compagni: «E vengano [...] gli allegri incendiarii dalle dita carbonizzate!»¹⁹³; inoltre la quarta raccolta di poesie palazzeschiana ha il titolo *L'Incendiario*¹⁹⁴, nel cui omonimo poema che apre il volume viene descritta la

¹⁹² «In Palazzeschi [...] l'essere diversi deve compendiarsi nei corpi, nei tratti fisionomici, nei tic di comportamento, in modo che questi siano eloquenti di primo acchito, senza bisogno di alcun accompagnamento discorsivo» (R. Barilli, *op.cit.*, 1978, p. 77).

¹⁹³ F. T. Marinetti, *op. cit.*, pp. 12-13.

¹⁹⁴ Il titolo fu scelto su suggerimento di Marinetti. Invece il titolo pensato da Palazzeschi era *Sole*

figura di un piromane prigioniero in una gabbia posizionata al centro della piazza. E anche Perelà, che verrà poi chiamato «Incendiario!»¹⁹⁵, lo si può considerare appartenente alla stessa stirpe. Ma la differenza è ovvia: Perelà non è un essere fiammeggiante, ma è un uomo di fumo, fatto di sostanza aerea, quindi una figura che va oltre; se il fumo è una sostanza che si ottiene solo dopo un incendio, si potrebbe affermare che l'incendiario sta al di qua o al di sopra del fuoco, mentre invece l'uomo di fumo si situa solo al di là. Il che significa che Perelà è un post-incendiario, figura evoluta del primo, il quale supera i limiti umani, come suggerito da un verso palazzeschiiano ne *L'Incendiario*: «Quando tu bruci / non sei più l'uomo, / il Dio tu sei!»¹⁹⁶. Rimanendo sempre su questa linea di pensiero e riguardando la psicologia che sta dietro tale procedimento dall'incendiario all'uomo di fumo, ossia, dall'uomo di fuoco all'uomo aereo, si spiega così il pensiero di Bachelard, secondo il quale, il richiamo al fuoco anzitutto «suggerisce il desiderio di cambiare, di affrettare il tempo, di portare tutta la vita al proprio compimento, al proprio superamento»¹⁹⁷. Per il distruttore col fuoco, «la distruzione è più che un cambiamento, è un rinnovamento». Siffatto cambiamento è realizzabile soltanto attraverso il fuoco sicché l'elemento funziona come «il *trait d'union*»¹⁹⁸ che «concilia facilmente caratteristiche contraddittorie: il fuoco potrà essere vivo e rapido in forme disperse; profondo e duraturo in forme concentrate»¹⁹⁹. Compiuto il processo di unificazione, quindi superata la dimensione umana e fenomenica, arriva il momento di prefigurare «il superuomo nella sua forma irrazionale, *sognato* come rivendicazione di una potenza unicamente soggettiva»²⁰⁰.

mio.

¹⁹⁵ A. Palazzeschi, *op. cit.*[1911], in *TRI*, pp. 293-294.

¹⁹⁶ A. Palazzeschi, *L'Incendiario* [1910], in *TP*, p. 185.

¹⁹⁷ G. Bachelard, *La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari 1973, p. 140.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 179.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 187.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 178.

Il filosofo francese nel suo saggio mette un' enfasi sull'ambiguità come essenza del fuoco, ma ciò equivale anche al grottesco, un'altra indole del corpo di Perelà. Il suo corpo fumoso, che è caratterizzato da una certa fluidità non essendo definito dal confine fisso, è decisamente grottesco. In effetti, lo stesso suscita reazioni differenti nelle persone in cui s'imbatte. La sua storia prosegue così; Perelà che cammina, arriva a un regno. La comparsa di questa figura unica incuriosisce quanto mai il popolo. L'entusiasmo totale attorno a Perelà, essere eccezionale come dimostra il suo corpo, lo introduce perfino alla corte reale. Il re, insieme ai suoi cortigiani tutti entusiasti, decide di affidargli la stesura del nuovo codice, affermando: «Egli non è un uomo, o meglio, è l'uomo su cui il fuoco è passato purificatore supremo a interrompere ad annientare l'egoistico lavoro di tutti i suoi sensi!»²⁰¹ Perelà inizia presto a fare un giro d'ispezione nel regno come lavoro preliminare per l'incarico di cui è stato investito. La situazione, però, si rovescia all'improvviso: Allora, un vecchio servitore della reggia, aspirando alla leggerezza pereliana, si espone al fuoco e finisce con il suicidarsi. Sarà stato Perelà ad incitarlo? Ora Perelà non è altro che un mostro, un estraneo perciò pericoloso da escludere come prefigura il suo stesso corpo. Perelà, condannato all'ergastolo e rinchiuso in una prigione sulla collina, lascia gli stivali, gli unici oggetti che lo ancoravano a terra ed ascende per il camino al cielo mischiandosi con le nuvole in varie forme.

Il corpo di Perelà, soggetto di queste vicende, rievoca immediatamente la nozione di Bachtin che riguarda il grottesco. È indubbio che il corpo grottesco pereliano trova riferimento nel “corpo grottesco” definito da Bachtin come «un corpo in divenire» che «non è mai stato definito: si costruisce e si crea continuamente»²⁰² ed è anche «cosmico e universale: in esso sono sottolineati gli elementi comuni a tutto il cosmo: la

²⁰¹ A. Palazzeschi, *op. cit.* [1911], in *TRI*, p. 216.

²⁰² M. Bachtin, *op. cit.*, p. 347.

terra, l'acqua, il fuoco, l'aria»²⁰³. Tuttavia, la teoria bachtiniana non è sufficiente per delineare il corpo di fumo perché quest'ultimo ha anche caratteristiche quasi opposte ai corpi principalmente studiati dal critico russo; mentre i corpi rabelaisiani vantano l'esagerazione e l'iperbolicità nella materialità del corpo, il corpo aereo pereliano ne ha assoluta scarsità. Ci sono poche descrizioni riguardanti il corpo pereliano probabilmente per lasciare spazio alla libera immaginazione di ogni lettore, effettivamente, la sua modesta materialità è provata da varie voci; «mi sembrava averlo visto scomparire»; «- Ma il guaio è che lui non può amare, non senti, non dorme, non mangia, non fa nulla quel benedetto uomo. / - È di fumo...»²⁰⁴; «egli della vita non sente le comuni necessità»²⁰⁵; «voi mi sembraste dapprima un fantasma...»²⁰⁶. A questo punto, anziché la teoria bachtiniana che riguarda principalmente un aspetto positivo della nozione, e neppure quella espressa da Kayser in *Das Grotteske in Malerei und Dichtung* che ricerca viceversa un aspetto negativo, appare più indicativa l'osservazione di Chastel che nomina Klee e Steinberg come i massimi realizzatori del grottesco novecentesco definendolo come nozione espressa attraverso due leggi principali, ovvero «la negazione dello spazio» e «la fusione delle specie»²⁰⁷: ne è un esempio Perelà, una creatura aerea che oscilla perennemente tra l'uomo e il non-uomo. Per di più, la sua teoria non solo aiuta a collocare Perelà nella tradizione delle rappresentazioni artistiche, ma rende anche chiaro il senso fondamentale di tale aspetto:

Riteniamo che in essa [la grottesca] si celi un grande insegnamento sulle modalità, le costanti e le incostanze della nostra cultura, benché si tratti di una «categoria»

²⁰³ *Ibid.*, p. 348.

²⁰⁴ A. Palazzeschi, *op. cit.* [1911], in *TRI*, pp. 213-214.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 217.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 306.

²⁰⁷ A. Chastel, *La grottesca*, Einaudi, Torino 1989, p. 17.

ambivalente e diffusa, senza equivalenti nel quadro solito dei generi, e oscillante per definizione tra il compiacimento decorativo, la rappresentazione di un «irreale» e il puro divertimento.²⁰⁸

Sotto la superficie attraente e bizzarra si cela «un grande insegnamento»; qui si incontra di nuovo lo schema palazzesco in cui la parte esterna è un mero inganno mentre invece l'essenza è disposta in maniera occulta, così come, ne *Il Controdolore*, «il corpo caldo ed intenso della gioia» è «ricoperto di una gelatina di fredde lacrime grigiastre»²⁰⁹. Estendendo tale schema al corpo di Perelà, si può dunque affermare che il suo corpo grottesco può essere considerato un dispositivo che segnala le possibilità nascoste del corpo. La sua superficie ambigua, impossibile e giocosa, quindi, non è altro che il primo segno.

La parola dell'uomo di fumo

Se il corpo prescrive l'identità o viceversa, all'essenza nascosta in fondo al corpo si potrebbe arrivare tramite l'osservazione della «sua enigmatica e sfuggente identità»²¹⁰. Ma se l'identità è la dichiarazione di come rapportarsi con il mondo o il senso dell'individuo presente in esso, e diventa quindi la questione riguardante l'attività di linguaggio che sta in fondo per produrre i significati, il mettere in esame l'identità equivale a problematizzare la parola dell'uomo in questione.

Difatti, l'identità, accanto al corpo, dovrebbe essere uno dei massimi temi di questo romanzo; già dal primo dialogo, che compare in questo romanzo, abbondano i punti

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 4-5.

²⁰⁹ A. Palazzeschi, *op. cit.* [1911], in *TRI*, p. 1224.

²¹⁰ G. Tellini, «Perelà e l'eversiva trasgressione della "leggerezza"», in *Aldo Palazzeschi et les avant-gardes. Atti del Colloquio Internazionale, Istituto italiano di Cultura, Parigi, 17 novembre 2000*, a cura di G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2002, p. 53.

interrogativi ad essa pertinenti²¹¹. È infatti normale che in ogni persona che incontra l'uomo dall'aspetto così straordinario emerga questo interrogativo. Le risposte di Perelà a tali domande sono le seguenti:

- Io sono...io sono molto leggero, io sono un uomo molto leggero.²¹²

- Io sono...molto leggero.²¹³

- Io sono...un...molto leggero, sì, un uomo molto leggero.²¹⁴

La sua maniera riluttante di rispondere rivela che Perelà incontra una certa difficoltà nel descrivere se stesso; la lingua non è sufficiente per illustrare l'uomo di fumo. È altrettanto fondamentale notare, negli stessi passi, che Perelà, in tali casi, non osa mai pronunciare il proprio nome “Perelà”, ed invece cerca di esprimersi con l'aggettivo “leggero”. Perelà, che è nato da solo, perdendo così l'occasione di essere nominato, può essere considerata come una figura libera dal nome. Ma la cosa verrà subito smentita. Come notato da Curi²¹⁵, da Guglielmi²¹⁶ e da Tellini²¹⁷, Perelà è destinato,

²¹¹ Riportando le prime righe del romanzo: «Pena! Rete! Lama! Pena! Rete! Lama! Pe...Re...La... / - Voi siete un uomo forse? / - No, signore, io sono una povera vecchia. / - È vero, è vero sì, avete ragione, voi siete una povera vecchia, un uomo sono io. / - Voi che cosa siete signore? / - Io sono...io sono...molto leggero, io sono un uomo molto leggero» (A. Palazzeschi, *op. cit.* [1911], in *TR1*, p. 137).

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*, p. 140.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 141.

²¹⁵ «Perelà, vissuto per trentatré anni alla sommità di un camino, possiede in realtà una scienza dimidiata, giacché ha sentito parlare di tutto ma non ha mai fatto esperienza di nulla. Ascoltando le sue tre madri, Pena, Rete e Lama, che discorrevano incessantemente accanto al focolare, ha elaborato una scienza di puri significanti acustici, alla quale mancano sia i referenti sia i significati» (F. Curi, «Dal “superuomo” all' “uomo di fumo”. I futuristi italiani e Nietzsche», in *Epifanie della modernità*, Clueb, Bologna 2000, p. 41).

²¹⁶ «Perelà viene, in sostanza, da un mondo altro, e già questo mette in crisi le categorie del mondo. «Essere di solo pensiero, di solo spirito», come lo fraintende il Ministro, egli è un non sapere (o un sapere antecedente l'esperienza) che critica il sapere e l'esperienza. Mentre ha l'idea delle cose, non ha esperienza della loro fatticità [...]. Conosce le leggende della guerra e dell'amore [...], ma, né alla vista dei soldati pesantemente armati, né davanti ai casi dell'amore [...], sa identificare

oltre ad essere un uomo di fumo, ad essere un uomo di nome: Perelà, che è nato e cresciuto nel camino privo di vista solo ascoltando le voci parlanti, può essere considerato come uomo proveniente dal mondo fatto solo di nome. Il nominato e l'innominabile al contempo; tale contraddizione caratterizza la parola dell'uomo di fumo. Lo stesso tipo di ambiguità, lo si può riscontrare anche nell'episodio del suo battesimo. Eppure l'uomo di fumo ha un nome, elemento fondamentale per identificarsi. Mentre dapprima non possedeva alcun nome: essere «senza nome»²¹⁸ è, secondo Chastel, una delle caratteristiche basilari per essere grottesco. L'«uomo» dunque viene «battezzato» nel seguente momento:

- [...] Avete tre madri?

- È pazzo!

- Sicuro à tre madri, cosa c'è di strano, è un uomo strano, è strano in tutto, cosa c'è di strano?

- Pena! Rete! Lama! Pena! Rete! Lama! Pe...Re...La...

- Chiamiamolo Perelà!

- Chiamiamolo Perelà!

- Ma no Perelà, cosa vuol dire Perelà?

- Ci fu un re che si chiamava Gola, cosa vuol dire Gola? Si può chiamare lui Perelà.²¹⁹

La folla che parla in modo anarchico, informa i lettori di due aspetti: in primo luogo,

guerra e amore. Il suo è un mondo ironicamente separato di puri nomi, il mondo delle favole apprese dalle voci delle vecchie» (G. Guglielmi, *op. cit.*, 1979, p. 70).

²¹⁷ «dalle tre sue centenarie madri-nutrici ha appreso non altro che cognizioni teoriche, senza il supporto dell'esperienza. [...] La dissociazione tra i «nomi» e le «cose» significa conoscenza intuitiva e primigenia, non contaminata e non smentita dalla verifica della realtà. Di qui discendono la mitezza, l'ingenuità, l'apparente vulnerabilità, l'innocenza, il candore di Perelà, la sua stupefatta meraviglia di fronte allo spettacolo dell'esistere» (G. Tellini, *op. cit.*, 2002a, p. 56).

²¹⁸ A. Chastel, *op. cit.*, p. 17.

²¹⁹ A. Palazzeschi, *op. cit.* [1911], in *TRI*, p. 146.

il nome di Perelà deriva dalle sillabe iniziali di tre nomi, ossia Pena, Rete, Lama, le tre vecchie che conversando hanno allevato l'essere di fumo; secondo, il nome non ha un significato particolare. E questo secondo aspetto viene poi sottolineato dallo stesso Perelà che parlando sempre a proposito delle proprie madri: «Quelli non erano i loro nomi, erano solamente tre parole che usavano per distinguersi»²²⁰. Invece, per confutare tutto ciò, vi è un breve capitolo dal titolo «Dio» in cui la regina, con il sottofondo di un pappagallo che ripete la parola «Dio», cerca di interpretare il significato dei nomi delle tre madri di Perelà:

Io penso oramai come voi, signor Perelà, a quelle tre donne, io sono alla sommità di un camino e le sento parlare. [...] Esse parlano ora, dell'umano dolore.

Quale delle tre parla? È Pena? È Rete? È Lama?

Una racconta tutta la pena di un cuore; una spiega ora tutta la rete che lo allacciò, quel cuore; ed una tiene ancora in mano la lama che lo trafisse!²²¹

Quanto detto finora servirà inoltre a chiarire la ragione d'essere della riga misteriosa che apre il libro e che fa poi da ritornello nella parte iniziale, la quale, annunciando il suo futuro nome e accompagnando Perelà già dal primo passo, mostra contemporaneamente il processo di disgregazione della parola in semplice suono *nonsense*:

Pena! Rete! Lama! Pena! Rete! Lama! Pe...Re...La...²²²

²²⁰ *Ibid.*, p. 148.

²²¹ *Ibid.*, p. 203.

²²² *Ibid.*, p. 137; 139; 140; 146; 148.

L'identità di Perelà

Perelà sembra oscillare perennemente tra il nome e il senza nome. Ma questo dondolamento è solo una fase di passaggio. La storia di Perelà, che parte dal puro stato di “senza nome”, ossia da un punto dell'estremità, e che sta appunto per terminare questa oscillazione, indirizzandosi verso l'altra estremità, come affermato dallo stesso Perelà che dichiara il motivo della sua venuta al mondo:

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.²²³

Perelà dunque discende per recuperare il lato mancante della sua formazione che, fatta solo di nomi, verifica immediatamente la propria invalidità a tal punto che il corpo aereo pereliano non può nemmeno esistere sulla terra senza l'aiuto di stivali. Tale sua iniziale precarietà è paragonabile a quella delle parole a cui fa cenno Palazzeschi negli anni successivi:

mi pareva che la parola fosse prigioniera di una formula dalla quale bisognava liberarla, che si fosse vuotata d'ogni forza espressiva, la vedevo caduta a terra come una larva, e mi pareva osservando un oggetto di non vederlo nella sua vera essenza, avrei voluto vederlo come nel paradiso terrestre lo vedevano Adamo ed Eva.²²⁴

Se ogni senso lo si ottiene solo qualora si compisse l'unione di due parti costitutive, una parola, o un'entità, di cui una delle due parti è dispersa, essa rimane priva di senso;

²²³ *Ibid.*, p. 152.

²²⁴ E. F. Accrocca, *Ritratti su misura, Sodalizio del libro*, Venezia, 1960, p. 312.

se Perelà non ha un'identità fissa all'inizio, è perché la sua formazione è incompleta. Tuttavia, «avrei voluto vederlo [un oggetto] come nel paradiso terrestre lo vedevano Adamo ed Eva», così afferma ricordando l'autore, e appunto da tale volontà di ricercare una possibile concordanza di nomi e cose, un significato, nonché una possibile identità, scaturisce il dinamismo per portare avanti l'avventura di Perelà. Considerato ciò, la storia pereliana sta per raccontare il processo di formazione del soggetto; in tal senso, *Il Codice di Perelà* potrebbe essere letto come un esempio di *Bildungsroman* moderno.

D'altronde, la grandezza di Perelà sta nel suo modo di procedere: l'uomo di fumo è consapevole che, per integrare la propria conoscenza parziale con quella delle cose, ovvero per riacquistare la conoscenza primitiva e totale, quella propria del paradiso perduto, è fondamentale ricorrere al sistema cognitivo più intuitivo dell'uomo, cioè quello del “vedere”. In effetti, è questa considerazione della percezione visiva a forgiare l'autore di una lega stra-letteraria ed inoltre a trasformare il romanzo in una specie di spettacolo dilatandolo ad altri generi non letterari²²⁵; in più, essa è tale da indicare la caratteristica di un nuovo intelletto che ha la funzione di riflettere e di contemplare piuttosto che di giudicare. Perelà dunque discende per vedere, e per vedere, cammina; l'importanza degli stivali si trova anche qui, come elemento che gli permette di vedere più cose in giro. Ebbene Perelà, giustamente, viene condotto al giro d'ispezione.

Ma la vera svolta avviene solo con le esperienze dolorose che iniziano nell'undicesimo capitolo «La fine d'Alloro» in cui la parabola pereliana si avvia a scendere²²⁶. A ciò fa seguito la sua trasformazione raccontata nel capitolo tredicesimo

²²⁵ Quanto alla spettacolarità del romanzo, si veda P. Pieri, *op. cit.*, 1980, pp. 151-179.

²²⁶ Il momento del cambiamento del dinamismo, incitato dalla figlia di Alloro, si registra nei seguenti dialoghi: «- Perelà! Perelà! Perelà! –Tutti esclamano; la donna si contorce fra gli spasimi dei suoi singhiozzi. / - À voluto imitare Perelà? / - Non è possibile! / - Perché non è possibile? Possibilissimo, sperava diventare di fumo! / - È rimasto di carbone. / - Diteci povera ragazza, come

intitolato «Perché?» dove l'uomo di distinta taciturnità che, fino a quel momento emetteva solo poche parole di natura informativa in modo piuttosto passivo, comincia finalmente ad esprimersi in maniera attiva. Perelà, perplesso dall'improvviso raffreddamento dell'atteggiamento degli abitanti del regno, stavolta con il basso continuo di «Perché?», inizia a domandare: «Perché non dirmi una sola parola? Perché nessuno è venuto qui iersera, perché nessuno viene nemmeno stamane?»²²⁷ È interessante osservare che nell'autointerrogatore i sensi divengono acuti: ciò a sua volta lo porta a rincontrare la luce, il suo doppio nato da una combustione, e conseguentemente anche ad un cambiamento totale, interno ed esterno. Ed ecco la trasformazione capitata a Perelà sulla collina dove è arrivato fuggendo dalla città ormai completamente ostile nei confronti dell'uomo mostruoso:

Si sentiva tanto leggero come non si era sentito mai, e in certi momenti gli sembrava di avere perduta la terra e di essere alto sopra di essa. Si guardò addosso e il suo corpo gli sembrò, invece che grigio intenso cupo, azzurro [...] Era vero, non si era sentito mai tanto leggero, mano mano che saliva elevandosi sulla città anche i suoi pensieri si elevavano, le preoccupazioni della reggia e di tutta quella gente laggiù si allontanavano, si attenuavano, si perdevano quasi ormai dinanzi al suo sguardo. La luce lo vinceva.²²⁸

È il momento cruciale in cui viene intensificata la sua «sola vera qualità: la [...]»

vi è venuto questo sospetto? / - Da quando quell'uomo è qui, mi capite, Perelà, il mio povero padre è divenuto pazzo! Egli, una volta, pochi giorni or sono, quasi mi fece intravedere la sua follia, ma io non avrei mai supposto ch'egli fosse capace di tanto! Era divenuto demente di ammirazione per quel mostro che viene qui ad introdurvi la disgrazia! / - La disgrazia? La disgrazia? - Tutti ripetono sempre più stupiti. - La disgrazia? [...] La donna fu fatta tacere, tutti intorno fissavano Perelà spiando la sua espressione, anelando la sua parola. Egli, calmo, sereno, guardava l'uomo ciondoloni e dopo qualche minuto di assoluto silenzio si lasciò sfuggire dalla bocca quasi alitate dolcemente queste tre parole: «voleva divenir leggero». / La perfetta calma colla quale furono pronunziate, la dolcezza dell'espressione colla quale Perelà guardava quell'avanzo di suicidio, quel teatro di morte, inasprì e stupì talmente gli astanti che tutti parlarono ad un tempo» (*Ibid.*, pp. 279-281).

²²⁷ *Ibid.*, p. 298.

²²⁸ *Ibid.*, pp. 303-304.

leggerezza»²²⁹ che sottintende la sua possibile identità. L'importanza di questa scena, però, non si limita qui. In quel momento, Perelà afferma i principi del riso divino vivendoli e si spinge pure oltre: Perelà, partendo da un'estremità, giunge a questa fase attraversando il dolore, l'assurdità assoluta in cui la parola scompare ed invece compaiono incessanti domande senza risposte. Se mancano le parole, è la volta del corpo per entrare in scena. Quello che resta ora a Perelà è non aspettare più risposte altrui ed invece creare il significato tutto per sé attivando il proprio corpo; come stimolante qui, anziché il riso, agisce il dolore, il suo "altro", le cui esperienze sono ugualmente corporee. La cosa viene spiegata efficacemente da Frankl, il neurologo-inventore del termine *Homo Patiens*, secondo il quale al dolore, una forma dell'assoluto, è impossibile conferire estrinsecamente il senso in quanto «la sofferenza è essa stessa una domanda e [...] da essa noi siamo interrogati»²³⁰. «Il dolore va accettato» e «per poterlo assumere, occorre affrontarlo» e «solo la sofferenza assimilata cessa di essere sofferenza»²³¹. Insomma, la ricerca del senso del dolore consiste nell'atteggiamento nei confronti d'esso. Il dolore pertanto potrebbe diventare qualcosa di tollerabile o verrebbe addirittura superato qualora lo si vivesse in maniera attiva.

Difatti, nella storia pereliana, sono le medesime esperienze che incoraggiano Perelà a ritornare in città, stavolta non per essere portato passivamente a "vedere", bensì a "vedere" in maniera attiva. Perelà, appena rientrato in città, viene accolto dall'assoluta ostilità della gente ed è subito circondato da un gruppo di bambini che se lo sballottano l'uno dall'altro «gridando ridendo follemente»²³²; lo schema evoca immediatamente quello famoso palazzesco, e nel quale Perelà si trova ormai prossimo al centro. Dunque la sciagura continua; l'uomo umiliato, due giorni dopo, viene trascinato

²²⁹ *Ibid.*, p. 305.

²³⁰ V. E. Frankl, *Homo patiens*, Queriniana, Brescia 1998, p. 128.

²³¹ *Ibid.*, p. 86.

²³² A. Palazzeschi, *op. cit.* [1911], in *TRI*, p. 308.

nell'aula della giustizia per essere ingiustamente giudicato soltanto per poi essere espulso. Perelà si lamenta non riuscendo ad escogitare, con i suoi ragionamenti cerebrali, il motivo plausibile del suo maltrattamento. Tuttavia, è importante ricordare che tutte queste esperienze dolorose sono quelle volute e affrontate volontariamente da Perelà ed è quindi il corpo che lo porta ad una soluzione: nel rispondere all'appello nel processo, Perelà non mostrerà più esitazioni nel definirsi:

- Io sono leggero.²³³

- Io sono molto leggero.²³⁴

Il riso di Perelà

Orbene Perelà è leggero; è l'identità confermata.

«Le abbiamo aspettate a lungo queste parole, le abbiamo aspettate per tutto il libro»²³⁵, così come esprimono bene le parole emozionanti di Curi, il finale della storia pereliana sembra finalmente rivelare l'intento del mistero dell'uomo leggero e della sua avventura, o meglio “il centro” della poetica palazzeschiana: nella cella dove è recluso, Perelà si ritrova nella medesima situazione vissuta alla sua prima discesa sulla terra; da solo, con un paio di scarpe, sotto il camino. Ma stavolta, non per discendere da «lassù», ma per ascendere a «lassù». «Esiste come uomo di fumo e in quanto tale muove l'azione, ma senza volerlo e saperlo, involontariamente e suo malgrado»²³⁶, come nota Tellini, per tutte le sue vicende, “il non fare nulla” era un inconfondibile segno che marcava Perelà. Però Perelà non dondola più. Trovatosi in solitudine, Perelà è determinato con la parte da prendere:

²³³ *Ibid.*, p. 322.

²³⁴ *Ibid.*, p. 323.

²³⁵ F. Curi, *op. cit.*, 2000, p. 44.

²³⁶ G. Tellini, *op. cit.*, 2002a, p. 55.

Io sono sotto questo camino e guardo su, in alto, quel piccolo tondo azzurro, esso mi appartiene.²³⁷

Quindi Perelà decide di trasformarsi in nuvola:

In questo tramonto una piccola nube grigia in forma di uomo, le nubi àno tante forme, volerà su su, traverserà l'orizzonte verso il sole.²³⁸

Il suo ritorno al cielo non è una fuga o una semplice retrocessione, bensì una trasformazione. È una delle possibili scelte della soggettività, in altri termini, Perelà presceglie di compiere uno de «les voyages imaginaires et infinis»²³⁹, i veri frutti dell'immaginazione bachelardiana. Dall'altro canto, questa ascesa altro non è che la conseguenza della sua identità, ovvero la leggerezza, non solo a livello psicologico o spirituale ma anzitutto fisico, come ritiene Curi:

la sua ascensione non implica assolutamente un'idea di trascendenza. Perelà sale al cielo per una semplice legge fisica, perché, liberatosi dagli stivali, egli non può non salire così come il fumo sale.²⁴⁰

La sua osservazione contiene alcuni spunti essenziali per considerare il significato della leggerezza come la prima qualità scelta da Perelà. La natura pereliana sembra dunque addirittura indicare, non un'idea di trascendenza, ma la possibilità dell'estensione dell'esistenza umana fino all'assimilazione degli uomini al libero

²³⁷ A. Palazzeschi, *op. cit.* [1911], in *TRI*, p. 349.

²³⁸ *Ibid.*, p. 350.

²³⁹ G. Bachelard, *op. cit.*, 1943, p. 13.

²⁴⁰ F. Curi, *op. cit.*, 2000, p. 42.

creatore chiamato Dio. La leggerezza, in effetti, inducendo gli uomini in continui movimenti e trasformazioni, è capace di portarli a travalicare la forma fissa, sia fisica che mentale, la quale condiziona fortemente gli esseri umani, fino al sole che è il simbolo divino nella poetica palazzeschiana in quanto è invisibile, irrappresentabile e di perenne movimento²⁴¹. L'idea potrebbe suonare estremamente astratta. Però, qui non c'è alcun intento di sublimare il discorso fino ad inventarne uno sacro o religioso nel senso tradizionale. Benché si volti verso la dimensione sovrumana, il metodo proposto attraverso la figura pereliana consiste rigorosamente nell'affinare ed approfondire le facoltà umane, ossia quelle di immaginare, di vedere e di ridere. Il fatto è che la fine di Perelà illustra solamente una delle migliaia di possibilità che potrebbe assumere il soggetto novecentesco o, prendendo alla lettera le parole pronunciate degli abitanti del regno rimasti a terra, quello che dimostra la forma aerea pereliana non è che un possibile modello di «un popolo nuovo, di uomini nuovi»²⁴²; ecco le parole lungamente aspettate da Curi. Perelà è davvero una specie di superuomo. Ma esso, in Palazzeschi, non si veste di nessuna miticità, va invece inteso come un uomo provvisto dell'intelligenza per affrontare la nuova era dolorosa. Tale prospettiva viene ampliata

²⁴¹ Il sole è un emblema che riassume la poetica palazzeschiana dell'epoca. Uno degli usi più sintomatici se lo riscontra ne *L'Incendiario*: «Che guardi all'orizzonte? / Se s'alza una favilla? / Dimmi, non sei riuscito a trafugare / l'ultimo zolfino? / Ti si legge negli occhi! / Ma ti saltan dagli occhi la faville, / a cento, a cento, a mille! / Tu puoi cogli occhi / bruciare tutto il mondo! / T'è creato il sole, che bruci al sol guardarti? / Quando tu bruci / tu non sei più l'uomo, / il Dio tu sei!» (A. Palazzeschi, *op. cit.* [1910], in *TP*, p. 185). Nella stessa ottica, sarà altrettanto significativa la frase che conclude *La Piramide*, il terzo romanzo palazzeschiano pubblicato da Vallecchi solo nel 1926, la cui realizzazione tuttavia può essere datata tra il 1912-1914 («La Piramide», scritto fra il 1912-1914, doveva avere un compagno che poteva essere «La sfinge» e col quale, pure essendo i due componimenti perfettamente autonomi e legati soltanto dal rappresentare entrambi immagini della vita, avrebbe dovuto formare con quello un solo volume, ma il secondo, rimasto in abbozzo per sopraggiungere della guerra con relativo servizio militare, non mi fu mai possibile riprenderlo adeguatamente e, nel 1926, decisi di pubblicare «La Piramide» da sé» [A. Palazzeschi, *op. cit.*, 1958, pp. 1-2]). Perciò si tratta dell'opera che chiude il periodo di attività del giovane Palazzeschi, in altre parole, il periodo interamente dedicato alla ricerca del proprio soggetto smarrito, che fu poi interrotta dallo scoppio della prima guerra mondiale portando il poeta al silenzio artistico: «E per questo irto cammino, giunto io sono alla sommità della piramide: solo quassù. / Chi sa cosa credete ci sia venuto a fare. / Ah! Ah! / Nulla, a pigliare... un po' di sole» (A. Palazzeschi, *Piramide* [1926], in *TRI*, p. 499).

²⁴² *Ibid.*, p. 352.

di nuovo dal pensiero del filosofo francese Bachelard, l'autore del saggio interamente dedicato alla leggerezza, secondo il quale essa non è altro che istinto obliato: «un istinto di leggerezza, ovvero di uno degli istinti più profondi della vita»²⁴³ «che sopravvive o che si anima nel corso della nostra vita notturna»²⁴⁴. Se così fosse, la figura umana proposta alla fine del romanzo palazzesco dovrebbe essere ritenuta come quella dell'uomo-demiurgo che esercita l'atto di creazione attingendo la potenzialità del tutto dal proprio corpo fisico, esplorandolo fino agli strati più antichi e primitivi del genere umano. Per di più, riprendendo in considerazione tutto ciò che è stato chiarito riguardo a *Il Controdolore*, la dialettica dell'allegria e dolore, ovvero la dualità come manifestazione tridimensionale delle idee, può essere superata solo se viene fronteggiata e vissuta, non solo a livello ideale, ma anche a livello fisico, dando quindi soluzione alla dialettica più vitale dell'esistenza umana, cioè a quella del corpo. A tale riguardo, rivalutare il corpo viene ad acquisire una rilevanza fondamentale in quanto esso possiede l'intelligenza collegatrice. Ed il riso sta per dare inizio a tale intero processo.

Dopotutto, il codice per il regno Torlindao non è dettato, ma sarà poi dettato con il nome de *Il Controdolore*, il codice per «un popolo nuovo, di uomini nuovi»²⁴⁵. Perelà, fisionomia dello spirito del riso divino che ha visto l'apice delle sue manifestazioni nelle opere palazzesche, non ha mai riso durante la sua peripezia mondana. Ma poi, facendo «sempre più sganasciare dalle risa e tenersi la pancia per non liquefarsi nella

²⁴³ G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*, Red, Como 1988, p. 20.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ L'idea generale di coincidere il codice mancato pereliano con il manifesto futurista dovrebbe essere condivisa da Pieri: «Le ultime pagine del *Codice* avevano rilevato la sfiducia intellettuale dell'autore verso ogni speranza anarchico-rivoluzionaria che non partisse dalla negazione assoluta della società esistente. Perciò il protagonista abiura il ruolo legislativo, e quindi riformatore, impostogli dalle figure del Potere [...]. Infine Perelà, quale messia capovolto, non sulla terra ma in cielo promuove la nascita di un «popolo nuovo, di uomini nuovi». Mentre la nubiforme società della leggerezza inizia la sua aerea esistenza ecco che i 'becchi adunchi' di bianche aquile «vanno a strappare a Dio il velo sopra il suo mistero». Un'affermazione per noi punto di sutura fra il mandato del *Codice* ed il mandato del *Controdolore*. Di quale consistenza fosse quel 'mistero' e quali sembianze si nascondessero dietro quel velo è il manifesto che circa tre anni dopo s'incarica di illustrare» (P. Pieri, *op. cit.*, 1980, p. 182).

gioia»²⁴⁶, nel cielo, nell'universo prettamente immaginario creato da sé tutto per sé, dunque solo trasformandosi in «un omettino»²⁴⁷ ne *Il Controdolore*, riderà il suo riso divino.

²⁴⁶ A. Palazzeschi, *op. cit.* [1914], in *TRI*, p. 1223.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 1221.