INGEGNI

© 2007 Alberto Gaffi editore in Roma
Via della Guglia, 69/b
00186 - Roma
www.gaffi.it

🄯 copyleft: si consente la riproduzione parziale o totale dell'opera
e la sua diffusione telematica, purché non per scopi commerciali
e a condizione che venga citata la fonte:
Alberto Gaffi editore in Roma

Paolo Febbraro

La tradizione di Palazzeschi

Alberto Gaffi editore in Roma

Lo naturale è sempre sanza errore.
Purgatorio, XVII, 97

Lo naturale è sempre sanza errore.
P.P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*

Chi è Palazzeschi?

> Si può certo dire che ogni opera artistica ha carattere autobiografico. Ma in quell'opera artistica, dove domina l'impostazione umoristica, l'autobiografia diventa evidente; perché non si può fare dell'umorismo che sopra se stessi.
>
> C. Musatti, *Ebraismo e Psicoanalisi*

Quando nell'agosto 1906 Marino Moretti, da tre anni amico fraterno di Aldo Giurlani, recensisce *I cavalli bianchi* di un imprevisto e imprevedibile Aldo Palazzeschi, parla di una «cantilena strana», di una «poesia malata», «poesia da manicomio addirittura», di un poeta «venti volte pazzo», «che mette spavento» (Moretti, 1906, p. 37). Se è una *captatio benevolentiae*, è certamente paradossale, e al tempo stesso sottolinea un'estraneità dalla quale – seppure con qualche ironia – ci si dispone a prendere le distanze.

L'autore dei *Cavalli bianchi* studia da attore presso la Scuola fiorentina di Luigi Rasi, è figlio unico di un agiato commerciante, veste con aristocratica eleganza, ha un carattere solitario e riservato. La sua limitata vita sociale fa sì che pochi sappiano dei mistici vagabondaggi che compie per le chiese fiorentine o fiesolane, quasi stazioni di un'inconscia, riparativa *via crucis*. Quanto allo pseudonimo, derivatogli dal cognome della nonna materna, lo scrittore ne darà più tardi una duplice motivazione, positiva nel connubio con l'elemento favolistico e fantastico rappresentato dall'anziana signora, negativa nella necessità di non mettere in piazza l'onorato cognome paterno, come invece la recita da saltimbanco dell'anima avrebbe imposto di fare.

Uomo attivo per eccellenza, produttore di frutti tangibili e riconosciuti, il padre fornisce i mezzi finanziari che coprono le spese del figlio, comprese quelle della stampa dei suoi libri. Nel marzo 1910, il giovane futurista gli offrirà la secon-

da parte del suo *Incendiario*, dedicandolo all'«instancabile e geniale lavoratore, affettuosamente». È chiaro il senso di colpa relativo sia alla propria *passività* (parassitismo economico e "devianza" pulsionale), sia alla propria *attività* poetica, raffinata e simbolistica – marca distintiva di una generazione –, e per questo a lungo progettualmente improduttiva, seminascosta, quasi autoreferenziale.

Come si vedrà più avanti, quell'attività poetica mette continuamente in scena un vero e proprio ritorno del rimosso, l'emergere miracoloso, spesso nell'ora crepuscolare fra luce e tenebra, di una *voce dell'oro*, di un *tempio pagano*, di un profumo velenoso, di un imperatore spodestato, di un altare bruciato. Legato alla distante imponenza della figura paterna, il primo tema palazzeschiano è la libertà del proprio eros, il riconoscimento della sua naturalità e legittimità sociale, come parte eminente di una tematica identitaria. Vengono da qui l'ossessione tematica del guardare e dell'essere guardati, l'occhio giudicante perennemente aperto su uno o più personaggi relegati in un centro ancora prestigioso ma diruto, sbarrato o luttuoso. Guardare ed essere guardati è una tipica evenienza del narcisismo, che esprime la vergogna per il proprio Sé reale, inadeguato a raggiungere il livello immaginato per il Sé ideale. Da qui la romantica malinconia, le figure dell'Io punite con il lutto, a specchio di altre figure superomisticamente atteggiate a grandiosa, irreale purezza.

Quando Fausto Curi, dunque, in un saggio esemplare (1974) ha letto l'opera del primo Palazzeschi come un "romanzo familiare", ovvero come l'espressione via via più controllata ed esplicita delle pulsioni del poeta regredito e fissato alle dinamiche psichiche dei primissimi anni di vita, ha aperto una finestra sulla densità di significati delle prime poesie palazzeschiane, dando già conto del loro carattere *spaventoso* e *patologico*. Da allora, "ritorno del rimosso", "proiezione", "stadio dello specchio", "narcisismo", "principio di piacere" e "repressione" sono diventati, legittimamente, i concetti-chiave per interpretare la vicenda poetica e narrativa di Palazzeschi, come ha confermato Giuseppe Savoca (1979), indagando sul significato che nelle prime opere ha la dominanza della ripetizione, dell'ecolalia, del "riflesso" e dunque del doppio.

Difficile, da allora, mettere in dubbio la pregnanza psichica delle prime opere palazzeschiane; e sembra lontana la *querelle* che aveva impegnato la critica precedente, sull'appartenenza di Palazzeschi al *côté* crepuscolare o a quello futurista. Allo stesso tempo, tuttavia, i precisi referti di François Livi (1974, pp. 357 e 361) sui forti echi nel primo Palazzeschi dei poeti simbolisti franco-belgi, da Maeterlinck a Jammes, hanno cominciato a sottrarre il giovane Giurlani a quell'aura di perfetta autoctonia e geniale ignoranza che forse proprio una lettura interamente "psichica" poteva avallare. L'esigenza di rintracciare i segni delle letture compiute dal giovane poeta-attore ha portato a risultati già abbastanza congrui, se è vero che Maria Carla Papini (1997) ha potuto rileggere il romanzo *:riflessi* come una personalissima traduzione di un'opera di Rémy de Gourmont, e che si sono potute appurare anche le forti suggestioni assorbite dal più celebre *Bruges-la-Morte* di Rodenbach; Adele Dei, commentando puntualmente le prime tre raccolte palazzeschiane, ne ha messo in rilievo i debiti anche nei confronti di D'Annunzio, Graf, Pascoli e di preziosi traghettatori come Govoni e Corazzini. Simone Magherini (2001a, b) ha poi reso noti i risultati dello spoglio del "Registro prestiti e letture" della Biblioteca del Gabinetto Vieusseux, alla quale il poeta fiorentino si iscrisse a più riprese nel periodo fra il 1903 e il 1907. E la pubblicazione integrale dell'intimo e corposo carteggio con Marino Moretti, pur scontando la sciagurata indisponibilità di quasi tutto il versante palazzeschiano dello scambio epistolare, ha recato uno dei contributi documentari più stimolanti sulla via della definizione della cultura libresca del giovane Giurlani.

Pienamente sovrapposti ai propri fantasmi, gli elementi figurativi della sua poesia derivano pur sempre a Palazzeschi da alcune letture che lo rendono un contemporaneo del proprio tempo. Dunque non va sacrificata né la lettura autoctona, psicologico-retorica, né un'indagine capace d'inserire il giovane poeta nella cultura di punta dei suoi anni, dimostrandone le riprese e le rielaborazioni. Far combaciare i risultati di queste due direzioni non farà cadere nella tentazione di assolutizzarle, vedendo in Palazzeschi vuoi l'apoteosi dell'ingenuo – com'è noto avallata *ad abundantiam* dal suo autore sotto la specie della scrittura come "bisogno fisiologico"[1] –, vuoi un letterato avvertito e un parodista astuto. Tanto più se, a cento anni dal suo esordio letterario e a trenta dalla morte, siamo ancora di fronte a un Palazzeschi "uno e bino", a polarizzazioni che non sciolgono l'imbarazzo partecipe da cui nascono, a una persistente oscurità che sembra respingere ogni tentativo di comprensione. Già nel 1930 Alfredo Gargiulo (1940, p. 97) scriveva: «Il crepuscolarismo del Palazzeschi è diciamo così "obiettivo": cioè uno resta davanti a queste figurazioni a guardare i netti contorni, e intanto irrimediabilmente all'oscuro circa il sentimento da cui nacquero, e il loro significato». E a un anno dalla morte, Stefano Giovanardi (1975, p. 7) affermava: «Palazzeschi è scrittore che non fa felici i propri critici. [...] Banalizzando (e concedendo molto ad allarmanti eredità intuizionistiche) si potrebbe parlare di "inafferrabilità"». Tanto che – secondo Savoca (1979, p. 15) – i suoi testi «nel loro apparente candore, anche dopo i sondaggi più ostinati, sembrano conservare intatti i loro enigmi». E ancora, a proposito del primo libro palazzeschiano, Adele Dei (2002, pp. XIV-XV) ha parlato di «libro compatto, anomalo e indecifrabile, uscito in segreto e come dal nulla». Chissà se l'*oscurità*, l'*inafferrabilità*, l'*enigmaticità* e l'*indecifrabilità* di Palazzeschi si potranno giovare del matrimonio fra l'intensa psichicità e l'indubbia letterarietà della sua ispirazione.

Poiché in sintesi, la domanda necessaria è ancora: chi è Palazzeschi? Chi è l'autore che nel novembre del 1905 pubblica venticinque cantilene ossessive, oniriche e misteriose, e dopo appena quattro anni si scatena nei trilli e nei soffi di una presto celebre, liberissima canzonetta? Credo che non si potrà rispondere con chiarezza senza prima aver ripercorso, per ipotesi intellettuali e precisi riscontri, la *tradizione di Palazzeschi*, ove le constatazioni di natura psicologica s'incrocino con i rimandi alle opere letterarie che fornirono al poeta, in forme solo provvisoriamente cristallizzate, la traduzione in immagini dei propri dati interiori. Se è vero che la letteratura è uno dei modi della mente ed è un giacimento dinamico, la *tradizione di Palazzeschi* darà allora una collocazione al Palazzeschi più oscuro e indecifrabile, mettendo in luce il suo modo di leggere le pagine letterarie che più gli risultarono congeniali. Ne emergerà la breve storia di più tradizioni culturali, che per prelievi anche rabdomantici e intuitivi il poeta fiorentino ha via via individuato e incrociato con eccezionale originalità.

Il paradigma critico su Palazzeschi, variamente accentuato o sfumato nel corso degli anni, è stato così formulato da Guido Guglielmi (1979, p. 89): «Due sono i momenti della poesia di Palazzeschi (del primo Palazzeschi): il momento – crepuscolare – della "malinconia" o di un simbolismo divenuto umile (comico) gergo, e quello – futurista – che potremmo dire della "leggerezza", fondato sulla parola come attualità o su una modalità teatrale della parola». Dominante almeno a partire dal secondo Novecento, questo paradigma ha visto, senza dubbio, i maggiori suffragi andare in direzione della leggerezza piuttosto che della malinconia. Una volta conferita una netta preminenza estetica alla produzione letteraria del decennio 1905-1915, il *vero* Palazzeschi è stato riconosciuto nello scrittore comico-satirico, allegorico, menippeo e, per così dire, bachtiniano. Complici in questo le espressioni che lo stesso Palazzeschi, nel momento cul-

minante della propria riscrittura e autofalsificazione, volle affidare alla *Premessa* delle mondadoriane *Opere giovanili*:

> "Allegoria di Novembre", quello che io chiamo il mio romanzo liberty, [...] con una forma che risente in certo modo il gusto di quel tempo e che non doveva essere poi l'espressione giusta della mia personalità, rispecchia fedelmente una giovinezza turbata e quasi disperata. E tale fu la mia fino al giorno che tale disperazione e turbamento come per 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. (Palazzeschi, 1958, pp. 2-3)

Proprio *:riflessi*, il romanzo poi ribattezzato *Allegoria di Novembre*, segnerebbe insieme ai *Poemi* il passaggio al "vero Palazzeschi". Il quale diventa, così, protagonista di una storia a lieto fine: dalla malinconia crepuscolare alla leggerezza futurista, dalla giovinezza disperata e turbata all'allegria, da figurazioni ossessive e indecifrabili a una satira sapida e inventiva della corposa realtà. In breve: da fanciullo autistico e regredito a uomo maturo e pienamente dialettico, che inaugura coscientemente tutti gli atteggiamenti propri del Moderno, dalla desublimazione ironica dell'arte alla letteratura allegorica e cifrata, dalla deformazione avanguardistica del bello classico al nichilismo, fra politicità più o meno involontaria e polemica aperta.

Per cogliere in atto il tentativo di spiegare il Palazzeschi crepuscolare col Palazzeschi futurista (data l'evidente necessità di collegarli svelando l'*incantesimo* e il *mistero* addotti dall'autore ormai anziano) basta leggere in sequenza alcune formule interpretative che proprio Guglielmi (1979, pp. 91, 92, 94) riferisce ai testi dei *Cavalli bianchi*: «La poesia è antiespressiva. Cosicché se alla fine vorremo trovare dei significati, certo potremmo trovarli, ma saranno significati non intenzionali e, al limite, indecidibili»; «L'enigma consiste nel fatto che non c'è nessun enigma, nessuna verità nascosta. La nicchia è vuota; e la poesia è simulazione di profondità, mimesi del morto, divertimento combinatorio [...], figura di ciò che non ha figura»; «Invece che mito, c'è rito senza mito, manierismo dei significanti, cerimoniale stuporoso, gioco liberty e humour (si potrebbe in parte fare il nome di Laforgue)».

A queste considerazioni insidiosamente tautologiche (significati indecidibili, enigma senza enigma, rito senza mito) che vorrebbero fondare una poesia nascente su un *vuoto* di manierismi combinatori, occorre almeno affiancare una tradizione del *pieno*. Bisogna insomma restituire concretezza al fare poetico palazzeschiano, che è evidentemente sempre fare qualcosa a partire da qualcosa. Peraltro, il *manierismo* col quale Guglielmi predispone il primissimo Palazzeschi alla svolta parodica del poeta "maggiore" lo troviamo già in una pagina di Sergio Solmi, che però ridimensiona proprio la leggerezza futurista:

> Più tardi, nell'ultima parte dell'*Incendiario*, Palazzeschi non ritrova più questa ispirazione nativa e segreta: il divertimento intellettuale – per quanto in lui sempre ingenuo – gli prende la mano: i giochi di ritmo e di rima non sono più usati che in funzione umoristica; il disegno si fa ancor più rigido, chiamato a decisi effetti caricaturali, e la "trovata" esaurisce ormai l'incanto del poema. Siamo alla poesia che ha finito con l'incarnare, agli occhi dei più, la "maniera" di Palazzeschi, al divertimento, sia pur gustoso, al puro umorismo, sia pur superiore, della *Fiera dei morti* e della *Passeggiata*. (Solmi, 1963, pp. 155-156)

Non sarà un caso che ancora Guglielmi, commentando la poesia *Le beghine* (uscita nell'*Incendiario* del '10), esca in un giudizio che suona, non è certo se in modo preterintenzio-

nale, fortemente limitativo: «La parodia allora è sempre anche autoparodia: non ne resta indenne né l'oggetto né il soggetto che ancora una volta si rende inafferrabile. Palazzeschi pone non solo tra sé e gli altri, ma anche tra sé e sé, un linguaggio reificato nel quale introduce un'intenzione di sottile o grottesca sovversione. L'ultima parola spetta al gioco, alle metamorfosi dell'Io, alla simulazione teatrale. Una parola che non afferma una posizione di verità, ma resta superficiale, nel senso di spettacolare, comica, stravolta» (Guglielmi, 1979, p. 44).

Progressiva teatralizzazione della poesia e *manierismo* sono dunque dei nodi tutti da sciogliere. Non ci si riuscirebbe, tuttavia, senza rivolgersi innanzitutto al punto esattamente simmetrico, a quell'ostentata istintività del *bisogno fisiologico*, accreditata anche quando, in età avanzata, Palazzeschi torna al momento (reale o fantasticato non importa) dell'*origine*:

> Mi pareva che la parola fosse prigioniera di una formula dalla quale bisognava liberarla, che si fosse svuotata 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. E ricordo che una mattina mi recai sotto una villa che tanto mi piaceva, della quale conoscevo i proprietari e sapevo a puntino ogni particolare della sua esistenza. Vi andai come il pittore con la sua cassetta dei colori, col lapis e un quaderno per ritrarla con la parola. Non appena ebbi finito e lessi quanto avevo scritto, e al tempo stesso guardai l'oggetto ch'era davanti a me, ebbi un senso di vertigine: la villa sulla mia carta non aveva la più piccola parentela con quella da cui l'avevo ritratta, nulla combaciava nella sua presenza estetica come nella vita che all'interno vi si svolgeva. Al senso di vertigine subentrò un senso di ebbrezza che mi fece camminare all'infinito, senza meta, nel mondo irreale della fantasia e della felicità. (Palazzeschi, 1960, p. 312)

Palazzeschi tiene a raccontare di come il suo percorso artistico sia stato improntato fin dall'inizio a una misteriosa prevalenza della fantasia sulla realtà cosciente: tanto più che l'arte nasce qui dal *piacere* che la villa ispira allo scrittore e termina con la *felicità* erratica che dà il *mondo irreale*. Questa confessione (non nuova, ma qui d'indiscutibile suggestione) parla di un'arte potentemente ed esclusivamente psichica, proiettiva, al tempo stesso volontaristica e preterintenzionale. Tuttavia, i livelli di verità sono diversi. Palazzeschi dice all'inizio che non riusciva, guardando un oggetto, a vederlo *nella sua essenza*, e questo per via di un difetto da parte della parola artistica che quell'essenza avrebbe dovuto rivelare, se non altro per statuto tradizionale. La parola letteraria a lui contemporanea gli sembrava invece una larva da cui la farfalla della verità, o essenza, si fosse già liberata, lasciandola vuota a terra, invecchiata. Non potrà sfuggire a nessuno, credo, la valenza mistico-filosofica del linguaggio palazzeschiano, delle sue metafore, dei suoi stessi problemi. Quello dell'essenza, in particolare, è certo simbolistico, ma ancor prima platonico, e come tale implica una fondamentale diffidenza nei confronti dell'arte come mimesi al quadrato, imitazione di un'imitazione. Palazzeschi avrebbe voluto riprodurre un fenomeno già ampiamente esperito: a parte la morettiana umiltà del *lapis*, tramite la similitudine col pittore egli allude a uno dei principali precetti della teoria dell'arte umanistica, quello che insiste sulla pittura dal vero come mezzo di imitazione "onesta" e non accademica[2]. Tuttavia, egli proietta fuori di sé un "mostro" senza alcuna parentela con la realtà fenomenica. Da qui la vertigine e l'ebbrezza, direttamente discendenti dall'avvertimento di qualcosa di eclatante: non – come ha affermato Stefano Pegoraro (1994, p. 452) – lo «scollamento fra il "reale" e il linguaggio» o «uno spazio della finzione dominato dall'invenzione linguistica», che come tali giustificherebbero forse la vertigine ma non l'ebbrezza e la felicità; bensì l'autentica natura della "fedeltà al reale" che Palazzeschi inseguiva. Un reale privo «della più

piccola parentela» con gli aspetti nudamente fenomenici, capace di legare il *piacere* della percezione all'*ebbrezza* del rinvenimento-invenzione: Palazzeschi sperimenta l'essenza psichica, interiore, di ogni conoscenza, e dunque di ogni emersione allo stadio comunicativo, la profondità vertiginosa ed esaltante del "tradimento" artistico nei confronti dell'apparenza, che è menzogna ricevuta, larva svuotata. Palazzeschi ci racconta anche il suo primitivismo (il vagheggiamento di uno sguardo edenico), riportandosi agli anni dei suoi esordi letterari come a quelli in cui, specie in pittura, sguardo *fauve* ed espressionista congiuravano per un violento azzeramento dei canoni rappresentativi e, dunque, visivi. Per tutti il problema era il sostrato noumenico, che sempre meglio si identificava con le parti di un Io non individuale. Tradire le apparenze voleva dire rinvenire l'essenza della verità, attingere lo sguardo adamitico, la verginità che fa di ogni oggetto esterno un oggetto primario, e dunque interno. Vertigine ed ebbrezza sono termini e sentimenti dionisiaci: chi vi incorre rinuncia al nastro superficiale delle apparenze e opta per la finzione e il travisamento che ci perde come individui determinati, sottoposti alle categorie fondamentali (spazio, tempo, principio di non contraddizione), ritrovandoci come essenze "continue". Solo questa intuizione, peraltro schiettamente nietzscheana, può giustificare l'ebbrezza che l'anziano Palazzeschi rievoca nel giovane Giurlani. Il quale, una volta cominciata la propria carriera letteraria, da quell'ebbrezza trarrà i suoi problemi di identificazione, di smarcamento psicologico, di occultamento e mascheramento, pur di potersi esprimere in una mimesi incessante, perennemente approssimata, nel contrabbando di una sempre ironicamente invocata «fantasia».

Appare dunque necessario, per il primo Palazzeschi, sostituire al paradigma del "centro vuoto" i contenuti di un "centro pieno", uscendo definitivamente dalla vulgata del "lasciatemi divertire" e restituendo una forte legittimità di

senso agli enigmi iniziali, i cui archetipi fondativi giacciono non solo nell'inconscio, ma anche nell'immaginario letterario. Con definitiva chiarezza, Adele Dei (1999) ha scritto che Palazzeschi «ripete più volte le stesse storie, variandole ed evolvendole con un'insistenza quasi terapeutica». Del resto, è difficile pensare che chi ha l'obiettivo liberatorio, vertiginoso e frustrante di giungere all'essenza possa davvero fare altro.

La verginità di sguardo che Palazzeschi e molti della sua epoca cercavano non coincide affatto con la purezza, semmai con un'esigenza radicale di verità, non ultima quella che si può raggiungere ignorando le corrette impalcature sintattiche della lingua italiana per sostituire ad esse uno scorrimento continuo di espressioni, una pennellata fluida e disarticolante. È questa la palazzeschiana *naïveté*. Sulla quale, ad esempio, è indicativo seguire nel tempo le diverse opinioni di un grande studioso palazzeschiano come Luigi Baldacci, il quale ancora nel 1984 affermava essere Palazzeschi «uno scrittore del quale appunto non sappiamo quasi niente sulla sua formazione; uno scrittore che certamente ha letto pochissimi libri e che indubbiamente, se dovessimo stabilire una graduatoria, è il più illetterato, il meno lettore di libri di tutti gli altri scrittori italiani del Novecento» (Baldacci, 1984, pp. 271-272). Laddove, metabolizzati i preziosi rilievi di Magherini e gli studi di Gino Tellini, ha voluto concedere che: «Certamente, di libri, Palazzeschi ne aveva letti, o sfogliati (questo è il punto), più di quanti avessimo creduto», fermo restando l'adagio fondamentale che in letteratura «non occorre conoscere un autore per poterlo imitare» e che Palazzeschi in particolare «era uno di quegli scrittori che captano le cose nell'aria» (Baldacci, 2004, p. XXI). Posizione, infine, abbastanza vaga da far sì che qui, nel condividerla, se ne approfitti ampiamente, persino con qualche malizia.

Del resto, sappiamo bene, ormai, che Palazzeschi leggeva per abitudine. Si aggiunga quanto meno la testimonianza

sulla precoce scoperta del romanzo naturalista di Zola («Ma perché ella possa capirmi le dirò cosa leggevo quando avevo dieci anni: leggevo *Nanà* e *L'Assommoir*», Palazzeschi, 1937, p. 6); o il passo del carteggio con Marinetti in cui nel marzo del 1912 il poeta dell'*Incendiario* quasi ammette l'ovvietà di possedere una collezione di classici italiani:

> Mi scrisse Datta inviandomi una cedola di abbonamento ai Classici Italiani, io non gli ò ancora risposto ma prego te Marinetti di dirgli che lo ringrazio ma non posso accettare: per quanto futurista, ò la collezione dei Classici Italiani. Ora, una, è ammissibile, ma due sarebbe proprio detestabile!

E registriamo volentieri che, in data abbastanza alta (marzo 1911) Palazzeschi poteva vantare all'amico un poi mai realizzato progetto di teatro futurista, in questi termini:

> Dopo dò subito fuori l'opera dalla quale spero tutto. Se tu mi prometti di non dir nulla con nessuno ti dirò che si tratta del *teatro futurista*. Guarda che ci terrei ad essere il primo a metter fuori un dramma futurista. Per l'originalità non temo rivali. Mi sono inspirato nel teatro *Greco* e in *Shakespeare* esclusivamente e mi sono portato nel campo moderno con mezzi strabiliantemente nuovi. (Marinetti-Palazzeschi, 1978, pp. 66 e 70)

Sembra un'affermazione incidentale, ed è invece una cifra estetica complessiva: proprio perché già trovata nei sommi, *l'originalità* non dovrà *temere rivali*, ma solo interpretarli profondamente.

Nel tracciare una tradizione, si devono *riconoscere* (conoscere nuovamente) i tratti distintivi di un autore proprio nel momento in cui li si coglie come inclinazioni individuali di una verità antropologica. In particolare, cercherò di cogliere Aldo Palazzeschi al culmine momentaneo della lunga *tradizione del riso tragico*. Già nel 1920, Pietro Pancrazi (pp. 114 e 116) affiancava al «coraggio di essere idiota» di Ettore Petrolini il "lasciatemi divertire" di Palazzeschi, segno anch'esso di «una delle più tremende tragedie dell'uomo moderno», quella di rimandare «all'infinito il riso della loro vuota allegria come nei riflessi di un tragico specchio». E di specchi occorrerà parlare spesso, difatti: come dello strumento in cui il narcisista sembra perdersi in se stesso, e in cui invece legge il mondo. Ha scritto Andrea Cortellessa (1996, p. 95) che: «L'isolamento di Palazzeschi è in realtà del tutto coerente con la posizione psicologica che è stata sempre tipicamente sua, sin dalle poesie dei *Cavalli bianchi*: la posizione del diverso, dell'escluso, dell'*estraneo*». È a quella *posizione* che la tradizione letteraria del riso tragico si sposa. Di questa, allora, farà conto discutere a lungo.

NOTE

[1] Gino Tellini ha scritto: «Palazzeschi ha sempre rilasciato di sé, con persuasa coerenza, l'immagine dello scrittore illetterato. "La mia vera maestra – diceva – fu la strada"; ovvero, con perentorio ossimoro: "La mia scuola è stata l'ignoranza"; "Sono più debitore a quel che non ho letto, che a quel che ho letto". E aggiungeva: "Le biblioteche non so neanche dove stiano di casa"; [...]. E ancora: "Sono una spugna che si impregna di vita e a un certo punto debbo rendere quello che ho assorbito, è un bisogno al quale non so resistere". Ne risulta accreditata l'identità di un professionista dell'incultura e, insieme, di un autore sorgivo, *naturaliter* uomo di penna, spinto a scrivere da un impulso fisiologico» (Tellini, 2002, p. 15). Non occorre aggiungere che l'intero saggio di Tellini è volto poi a smentire queste proteste d'innocenza libresca, interpretando il controllato stile palazzeschiano anche alla luce dei volumi presenti nella sua biblioteca personale, ora custodita nel Fondo Palazzeschi presso la Facoltà di Lettere di Firenze e inventariata nel volume *La biblioteca di Aldo Palazzeschi. Catalogo*, a cura di S. Magherini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura – Università di Firenze, 2004.

[2] Precetti in tal senso si trovano nella tradizione tre-quattrocentesca, da Cennino Cennini («Attendi, che la più perfetta guida che possa avere e migliore timone, si è la trionfal porta del ritrarre di naturale. E questo avanza tutti li altri esempi», *Trattato della pittura*) a Leonardo («Il pittore avrà la sua pittura di poca eccellenza, se quello piglia per autore l'altrui pittura; ma s'egli imparerà dalle cose naturali farà bono frutto»), a Leon Battista Alberti. Tutti i brani di cui sopra, e altri ancora, sono riportati – quello di Leonardo addirittura nell'epigrafe iniziale – in Panzacchi, 1902, volume preso in lettura da Palazzeschi il 21 marzo 1903.

PRIMA PARTE

L'ESORDIO E I PRIMI PADRI

I cavalli bianchi: al ritmo degli enigmi

> ... la costruzione di uno spazio matematico astratto e perfetto suppone, come sua condizione, la svalutazione dello spazio sensibile...
>
> J.-P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*

I cavalli bianchi, *Lanterna*, *:riflessi*: con i suoi primi tre titoli, Palazzeschi volle accentuare l'allusività e il carattere simbolico delle proprie figure, e insieme indicò il contesto misticheggiante o addirittura iniziatico della propria immaginazione. In quei titoli c'è una rispettata consegna del silenzio, come a ribadire l'indicibilità di certe verità interiori e la pressione cui sono sottoposte. Distribuiti oculatamente in poche, elegantissime copie, i primi libri palazzeschiani elessero una piccola casta di giovani letterati, meritevoli di apprendere i risultati dei loro viaggi poetico-simbolici.

La primissima poesia palazzeschiana nasce dal contatto con un universo onirico, e dunque inconscio, sapienziale. È la fase poetica degli oracoli interiori: il costante ritmo trisillabico svela non tanto la volontà di irretire consapevolmente il lettore-*voyeur* in una trama fantastica ed enigmatica, quanto la nascita ipnotica dei versi, l'embrionale stato di coscienza d'origine. Le figure e i personaggi che vi emergono hanno l'elementare simbolicità di una psicologia immersa in una dimensione rituale, in cui i desideri e i terrori fondamentali si esprimono nella lingua addensata e primigenia dell'enigma, del gioco sacerdotale. Ne risulta un paradossale movimento statico, eracliteo, un bilanciarsi di forze eterne, una "prima scena" ripetuta all'infinito in un accenno subito ritirato di interpretazione.

Mengaldo (1978, p. 49) ha sottolineato nei *Cavalli bianchi* la totale assenza del soggetto "io": ed ecco il «mondo totalmente impersonale» e il «soggetto [...] completamente

assente, senza dramma» delle prime due raccolte. Savoca (1979, p. 43) ha approfondito la diagnosi: «L'Io fugge dal confronto con la realtà e con i propri fantasmi, che emergono dall'inconscio deformati e misteriosi, come se si trattasse di contenuti del tutto estranei a colui che li trascrive». Viene da pensare a una coscienza, non tanto fuggita, quanto ancora non definita. Opportunamente citato da Savoca (ivi), Piaget scrive che l'egocentrismo tende a confondersi con il gioco ed «è un assorbimento dell'Io nelle cose e nelle persone».

Del resto, riferendosi ad alcune poesie di *Cavalli bianchi*, Laura Lepri ha affermato che, descrivendo «quel meccanismo tipico del profondo dove vigono le leggi dell'ambivalenza così difficilmente conciliabili con i principi della logica e della razionalità, Palazzeschi, proprio all'alba del Novecento e certamente sé nonostante, appare in perfetta sintonia con i fondamenti della cultura psicoanalitica». Ma quella del giovane poeta è «un'intuizione letteraria, ovviamente priva di approfondimento teorico» (Lepri, 1991, pp. 31-32). Non a caso Sanguineti (1961, p. 83) aveva parlato per la prima produzione palazzeschiana non di storia, ma di *preistoria*, quasi rinunciando così a ridurne gli enigmi adolescenziali a un'esplicita dialettica storico-letteraria.

Eppure, della qualifica di "preistorici" gli enigmi palazzeschiani possono davvero giovarsi, e proprio nel procedere verso il disvelamento della fase mentale e culturale del loro autore, o meglio del loro *scrittore*. Cogliendo ritmi o immagini maeterlinckiani e pascoliani e subito adagiandovisi, l'"Io assorto" dei *Cavalli bianchi* produce scene e personaggi in cui l'Io logico e sintattico non ha luogo, in quanto è perfettamente attorno ad essi. La voce cantilenante dell'egemone piede trisillabico , la ripetizione che agisce «a livello dei sistemi ritmico-sintattico-strofici» dando vita a un «formulario fossilizzato» (Savoca, 1979, pp. 34 e 31), riproducono con un'esattezza davvero perturbante il primo stabilirsi della comunicazione interiore, la prima forma (o formula)

di sapienza maniacale, il primo svelarsi di un mondo arcano e originale, ancora immediato. Lo scrittore non sa ancora del tutto quel che le sue immagini già sanno e compiutamente possono. Il soggetto operante non è ancora quello cosciente e responsabile: le scene prodottesi nel pre-conscio vengono proiettate sull'Io – ovvero anche sul foglio di carta e sul pubblico – con la sola energia della loro stessa chiaroscurale enigmaticità, senza proiettori artificiali, o voluti potenziamenti.

Palazzeschi, insomma, scrive come scriverebbe il fanciullino pascoliano se questi non fosse dotato della cultura poetico-retorica della classicità, ma solo dell'aderenza ai contenuti mitici, enigmatici e sapienziali che in quella classicità si tramandano. Ci troviamo davanti a un Pascoli ridotto all'assurdo di una verità iniziale, che ancora "detta" più di quanto ispiri. La Lepri, rilevando l'incerta sintassi dei *Cavalli bianchi*, ha parlato di «ridotto controllo stilistico», ipotizzando «che Palazzeschi [...] fosse in qualche misura agito da alcune forme di pensiero costituite da una dinamica conflittuale», basate su «un ritmo dall'incedere favolistico» e «da una struttura metrica rassicurante», sempre lontane dall'«assumere criteri di consequenzialità spazio-temporali e gerarchie logiche» (Lepri, pp. 28, 22 e 26). In altre parole: Pascoli cerca il fanciullino nell'accordo con *le voci* della Natura, dopo aver compreso la fondamentale corrispondenza del fanciullo col vecchio aedo-poeta; Palazzeschi, in buona parte del libro d'esordio, esprime il fanciullino attraverso la registrazione *della voce* dell'inconscio, con ristretti margini di comprensione culturale, di intenzione riflessa e d'impiego apertamente estetico. In lui, figure, quadri e scene sono arcaici proprio perché tutt'altro che arcaizzanti: si tratta di un'araldica elementare, di una collezione di gesti e luoghi essenziali che nella loro variazione rituale assomigliano alla mnemotecnica dell'epica antica, segnale del ritornare dei fenomeni su se stessi, in un tempo ciclico e perennemente sovrapponibile.

Siamo di fronte a una perfetta onniscienza dell'inconsapevole, a una lirica schillerianamente ingenua. Palazzeschi (1937, p. 6) ha scritto che le sue prime poesie nacquero come «notazioni semplici, delle pure linee, [...] come il filo chiaro dell'acqua che scaturiva da una sorgente». Anche a sottrarre da una simile dichiarazione quanto di morettiano e corazziniano non può non esserci, va sottolineata, nella fissità delle scene e nella ripetizione esperita a tutti i livelli possibili, un'effettiva indolenza dell'autore, un indugio regressivo e quasi imbelle sulla propria fase automatica di produzione del senso. L'autore è volutamente assorbito nelle figure che, sempre a minima distanza semantica e perfino ritmica e lessicale l'una dall'altra, via via si dispongono nel suo teatro assoluto.

Tuttavia, Adele Dei (2002, p. XXI) ha scritto che «le stesse implicazioni personali e psicologiche, i plurimi riferimenti a quel "romanzo familiare" che pare di poter ricostruire in trasparenza e che resta alla base di molte scelte anche del Palazzeschi maturo, sono forse troppo sovraccarichi, appunto troppo ripetuti per non implicare una buona dose di consapevolezza e per non avere quindi in sé già un germe di distacco, un potenziale avvio verso il rovesciamento». Questo a ribadire, se fosse il caso, che il Palazzeschi ventenne non è un automa incosciente che trascrive da medium i propri geniali e pregnanti deliri; è semmai un giovane che, ancora incapace di una scrittura coerentemente drammaturgica e novellistica, prende a esprimersi nei modi consoni alla sua curiosa verginità letteraria, captando nello spirito del tempo la spinta a dar ascolto e voce a una mitologia pienamente sintonica col proprio spazio psichico, proclive alla variazione di scene trasognate, in un *surplace* tipico della verticalità mistica e rituale.

Fin dal primo componimento, *La croce*, paesaggio e figure sono compatti e continui, con pochi margini di libertà o interpretazione soggettiva: la croce è di legno ed è appoggiata al cipresso, la gente tocca a sua volta il legno della croce. Tutto si corrisponde, tutto riporta a se stesso in una rete minima di rimandi interni. I versi 3-4, «Sul nero del legno risplendono i numeri bianchi: / ricordo del giorno», dicono che i due opposti cromatici sono complementari nel raccontare un fatto trascorso – una morte o sparizione – sempre ritualmente presente. Palazzeschi comincia la propria carriera poetica sotto l'egida di una religiosità essenziale, rappresentata nei segni esteriori, testimoni di una continuità eternamente memorabile, di un formalismo superstizioso e apotropaico. Non solo: se *sul nero del legno* è un'ipallage pascoliana di qualche astuzia, l'immediato stacco dei *numeri bianchi* introduce da subito i primi due colori il cui riconoscimento gli psico-antropologi attribuiscono alle nostre capacità cognitive infantili. Un'opposizione che Palazzeschi vedrà agire più volte nella malinconica e ordinata scacchiera del proprio gioco mentale, e che mescolerà nel grigio, prima di avvertire l'irruzione del terzo colore della scala cognitiva: il rosso.

Il cancello comincia col presentare i tipici numeri favolosi della prima lirica palazzeschiana, dai «mille cipressi» del viale, ai «cent'anni» d'età del «Signore, / padrone del grande castello». Esatti e iperbolici, declinati come sono in azioni tutte al presente, questi numeri attestano l'eternità di un fatto avvenuto una volta per tutte, esprimono una costante indipendente: al moto lineare della gente che «va e viene» e che misura il tempo diveniente in un percepibile accrescimento («Ogn'anno a quel grande cancello / s'aggiunge una nuova colonna di ferro: / il posto d'un altro a guardare»), fa riscontro l'eterno ritorno delle «due monache nere» che «in una carretta ch'è piccolo letto / [...] conducono attorno / pel grande piazzale, il Signore», un bambino centenario, perfettamente anestetizzato e indifferente, che nella sua culla-bara traccia il confine circolare di un'antica *orchestra* teatrale, fissata dagli sguardi, con al centro il castello. Un

recinto sacro, ove si svolge uno spettacolo ciclico e silenzioso che (e sarà anche questa una costante) avviene all'ombra, dacché il sole non penetra ancora attraverso i cipressi. Posto al centro di un teatro, il Signore è una divinità che unisce la morte e l'eterna rinascita, e le monache nere sono le sacerdotesse che lo evocano da una favola remota, o da un mito personale.

La fonte del bene mette in scena il potere taumaturgico di un antico oracolo che si manifesta emergendo raramente dal suo fondo oscuro. Ancora magica, la natura guarisce le piaghe, ma crudelmente («la fonte ne getta tre stille ogni giorno») chiede in cambio una dedizione fantasticamente coincidente con la totalità della propria esistenza: «Neanche l'eternità e la perennità della fonte – ha scritto Lucio Lugnani (1983, pp. 114-115) – bastano a soddisfare l'attesa ovvero, paradossalmente ma fatalmente, l'attesa è destinata a sopravvivere all'eternità». La francescana preziosità dell'acqua, evocata dall'epigrafe tratta dal *Cantico di Frate Sole*, è qui interpretata maliziosamente come imperscrutabile avarizia del bene che pure si dona, come rarità che soggioga e ricatta: è il ritratto di una concezione arcaica della Natura, che fa pensare alla divina ambiguità, insieme ostile e salvifica, sottesa all'oscurità degli oracoli, che *fissano* un destino all'enigma.

Lo specchio delle civette vede in scena i primi animali, «civette a migliaia» che a notte si posano sul ramo bruciato «d'un albero grande», ridendo e «guardando ne l'acqua / del fiume che sotto vi scorre tranquillo». Vanni Bramanti (1988, pp. 98-99) ha attribuito alla civetta una «duplice simbologia: da un lato l'estrazione popolare del motivo, un'estrazione che ravvisa nel grido della civetta un'ipotesi di malaugurio, di rapina, di bruttezza; dall'altro, in una congiuntura di ben altra nobiltà, l'assimilazione con la figura di Atena-Minerva, metafora di conoscenza razionale, percezione della luce (lunare) per riflesso, in contrasto con la percezione diretta della luce, solare e diurna». Del resto, in quanto uccello la civetta è legata all'universo della divinazione. Il suo posarsi ridendo su un ramo bruciato sembra voler segnalare la propria immunità dal decreto divino di punizione e minaccia, evitato grazie a una sapienza che negli *Uccelli* già Aristofane aveva dichiarato più antica di quella degli stessi dèi. Da parte sua, Johann Huizinga ricorderà che «uno degli elementi più importanti della vita religiosa primitiva o arcaica *è* la rappresentazione degli dèi e degli spiriti in forme d'animali. Alla base di tutto ciò che si chiama totemismo abbiamo questa personificazione teriomorfa», dato che né il selvaggio né il bambino sogliono «tracciare un limite severo tra uomo e animale» (Huizinga, 1973, pp. 165-166). Specchiandosi nel fiume eracliteo delle apparenze, sovrastando un ramo riarso, qui le civette ridono la loro verità universale, la loro supremazia sul transeunte.

Nella *Voce dell'oro*, l'oro della verità è sepolto (*Le temple enseveli* s'intitola un libro filosofico di Maeterlinck che Palazzeschi prende in prestito nel gennaio 1905 e su cui tornerò senz'altro) in un «pozzo profondo» e fra le ombre della sera manda segnali lamentosi, circondato da una natura millenaria, antropomorfica («Sono alte le siepi di spine, / [...] / terribili intreccian le braccia fra loro») e tremendamente gelosa del proprio centro, o cuore. Negletto da tempo immemorabile («Da secoli e secoli tanti / nessuno tagliò quella macchia paurosa») eppure riconosciuto come prezioso, il pozzo è al centro del cerchio di cipressi, altra possibile allusione all'orchestra di un teatro ideale e soprattutto all'oracolo delfico, *omphalós* celebre per il suo tesoro di offerte votive, verità assoluta spesso terribile e ambigua, foriera di lutti conoscibili ma inevitabili. Qui «la voce» trova una prima emergenza espressiva, peraltro in coda a una sequenza finale di particolare compattezza timbrica, in cui ogni elemento fonico si risponde sapientemente: «soltanto – sera –

sole», «gente – attenta – lamento», «orecchi – cerchio», «mezzo – pozzo», «fondo – profondo», con «l'oro» che ripete e adopera quella profusione di "o" che subito lo precede.

La "corona di spine", intesa come barriera che protegge e vieta l'accesso al pozzo della verità e dell'oro, tornerà nella "siepe di marruche e di spine" che nel *Controdolore* separa gli uomini dalla gioia: un simbolo difensivo e agonistico di particolare pregnanza in tutto il primo Palazzeschi.

La lancia esemplifica davvero quel "ridotto controllo stilistico" di cui ha parlato la Lepri: «Sul lago tranquillo sfiorando, / la lancia percorre girando più lesta del vento» è un distico dai nessi sintattici intuitivi, non ben chiusi. Palazzeschi ha sostituito il ritmo all'analisi logica: nascendo e disponendosi ritmicamente, le immagini svelano non la loro arbitrarietà (per dire questo avremmo già dovuto prendere le parti della perfetta sedimentazione, o coscienza), ma il livello di profondità da cui provengono. È un livello che poi lo scrittore maturo trasformerà in atteggiamento, confidando per tutto il corso della sua carriera nella intuitiva concordanza *ad sensum* piuttosto che nella rispondenza a un ordine condiviso. Seguono i versi centrali:

> Un giovine bianco la guida.
> V'è dentro la folle
> padrona del grande castello
> ch'è in riva al lago.

La pallida innocenza del giovane bianco si pone come guida, evocatrice e interprete della follia di questa antica, luttuosa "padrona del tempio". La follia, soprattutto per la sua prossimità al movimento circolare al largo del «grande castello», può rimandare alla mania dell'invasata dal dio oracolare, ancora prestigiosa ma già reclusa in ciò che ne designa l'eccellenza. Il lago tranquillo è lo specchio imperturbabile della verità, sfiorato appena dalla *lancia* che, come

le *colonne di ferro* del *Cancello*, ne fa uno spazio ritagliato e protetto, un "cerchio infernale" ove si consuma un rito coatto («Nemmeno a la notte si sosta»), seguito passivamente da una folla ferma nel proprio soggiogato mutismo.

Come ha notato Lugnani (p. 96), *Il pappagallo* segna un primo, apparente ribaltamento di questa disposizione: «Il pappagallo è un personaggio che in primo luogo guarda, la gente in primo luogo passa». Nel già consueto ricorso delle cifre fiabesche («La bestia à le piume di mille colori / che al sole rilucion cangiando. / Su quella finestra egli sta da cent'anni»), l'animale rappresenta – come le civette – la sapienza arcaica della Natura, la cui veste policroma – in accordo con la molteplicità dei fenomeni – cambia sotto l'influenza enigmatica del sole. Il grande carisma dell'uccello che sa parlare (si ripensi ancora all'antichità-autorità degli uccelli) attira, pur nel mutismo (segno della crisi della comunicazione nei confronti di una folla immeritevole? Così autorizzerebbe a pensare la futura *Canzonetta*), i banalizzati e degradati inni propiziatori («La gente [...] / si ferma a chiamarlo, / si ferma fischiando e cantando») vòlti senza successo ad evocarne la parola salvifica, o veritiera. Tacendo, la bestia sacra o «pappagallo-sfinge» (Lugnani, p. 98) mantiene ineffabile il proprio segreto anche nei confronti di coloro che fermandosi sospendono la propria illusoria attività di "passanti". Si ricordi, poi, l'ipotesi di Freud (1975, p. 211) secondo cui «il mutismo anche in altre produzioni, diverse dai sogni, debba essere interpretato come segno di morte»: e avremo così un oracolo ucciso dall'umana incomprensione, polemicamente morto, orgogliosamente tramontato.

La congiunzione di immaginario mitologico, sapienza inconsapevole e divinazione delle fondamentali dinamiche dell'Io trova poi in *L'orto dei veleni* uno dei passaggi più pregnanti:

È cinto da un muro ch'è alto tre spanne,
la via lo circonda.
Di fuori si vedon le frutta mature.
Son alberi grandi che piegano i rami
dal peso possente dei pomi.
I pomi maturi riluciono al giorno.
Nel mezzo dell'orto c'è un mucchio di sassi
di pietre ruinate:
v'è sotto sepolta la vecchia
padrona dell'orto.
Aveva cent'anni la vecchia
viveva nell'orto, viveva di frutti,
soltanto di frutti.
La gente al narrarlo fa il segno di croce.
Nessuno à mai colto quei frutti
nessuno à varcato quel muro.
Soltanto alla sera
vi ridon civette a migliaia.
E cadono e cadono i frutti maturi,
s'ammassano ai piedi dei tronchi robusti
s'ammassan s'ammassan
mandando profumi soavi.

Designato dal titolo come inquietante e mortifero, accessibile e seducente, circondato dalla vita quotidiana, il luogo sacro è qui senz'altro un Eden che esercita la sua malia grazie a una terra ubertosa e producente. Il mucchio di pietre ruinate posto al suo centro è ancora una volta il tempio che ricopre le spoglie mortali di una Eva-sacerdotessa che, unica, sapeva nutrirsi della polpa soave e peccaminosa, quella della conoscenza. Tuttavia, il riferimento biblico è solo apparente, giacché nessuno per colpa – o virtù – della vecchia ha potuto acquisire le nozioni morali di bene e male, e dunque lo stadio adulto e alienato; piuttosto, nutrirsi soltanto di frutti ha significato per la misteriosa custode del giardino coltivare lo scandaloso contatto con le forze primigenie della Natura, con l'ebbrezza dionisiaca, ora rifuggita dalla *gente*, accerchiata da un *limes* di gesti apotropaici, negletta al punto da far sì che i frutti profumati cadano e opprimano se stessi, con un senso di spreco e insieme di soffocazione. Anche qui, le uniche creature a penetrare nel recinto sacro sono le civette, tramite celeste col mondo notturno e richiamo alla saggezza oracolare. L'accessibilità del recinto non fa sì che la gente («soggetto debole e interdetto, ignorante e superstizioso», chiosa Lugnani, p. 107) vi penetri: la morte della sacerdotessa vegetariana non diminuisce la pericolosità sociale di godimenti trapassati ma esclusivi.

Il campo dell'odio è un altro spazio disertato, su cui il passato mitico si accampa decisivo:

Nei tempi lontani in quel campo
fu fatta la guerra.
Moriron, si dice, ridendo
fratelli bruciati dall'odio.

Chi sono questi Etèocle e Polinice che ridendo resero sterile la francescana "matre terra" con una «sete dell'odio / che à posto radice profonda sotterra»? Questo campo è complementare al precedente orto dei veleni: al profumo venefico di quello fanno riscontro i «sorrisi dell'odio dei morti» del verso finale, ancora un'intuizione ossimorica della radice ludico-bellica, aggressiva e ineliminabile, che determina l'ethos esteriore del campo riarso, così antifrastico rispetto ai "fructi, con coloriti fiori et herba" dell'epigrafe francescana. Il tema archetipico dei "fratelli nemici" – che l'antropologia ha ricondotto alla fatalità della violenza fondatrice della civiltà – è il peccato originale che ancora balugina nelle «fiammelle gialle», sinistre lampade votive che turbano i sonni della *gente*. Quei «sorrisi» dicono bene quanto sia compiaciuta e fatale la feroce guerra fratricida che ha fatto di quel campo un recinto sacro, cui occorre accostarsi

terrorizzati e al tempo stesso esorcizzati. Palazzeschi sente che la coazione psicologica della "guerra privata" è più che gratificante: tema essenziale, la cui fatalità il Palazzeschi successivo contrapporrà alla futile tragedia del primo conflitto mondiale.

Ara, Mara, Amara allude nel titolo al prodursi spontaneo ma perfettamente necessario del linguaggio: quello sviluppo minimo, quel processo di crescita reversibile che pure conserva l'origine, o l'etimologia. È aperto il richiamo all'ara sacra delle sacerdotesse, che assorte in una perenne devozione stanno eternamente in un altro "luogo profondo" («In fondo alla china / fra gli alti cipressi»), giocando coi dadi. A questo proposito Laura Lepri (p. 36) ha parlato di «mallarmeano gioco dei dadi, rituale ossessivo che nel codice palazzeschiano significa anche divinazione del futuro». Ma il pensiero va ancora a Huizinga e alla sua nozione di *gioco sacro*, e più in particolare a quanto Giorgio Colli scrive sulla manifestazione giocosa di Dioniso:

> Dioniso chiama a sé gli uomini vanificando il loro mondo, svuotandolo di ogni consistenza corposa, di ogni pesantezza, rigore, continuità, togliendo ogni realtà all'individuazione e ai fini degli individui. [...] Dioniso è un fanciullo, e i suoi attributi sono giocattoli, la palla e la trottola. Un elemento ludico appartiene al modo di manifestarsi agli uomini di Apollo, nelle espressioni dell'arte e della sapienza, ma il giuoco apollineo riguarda l'intelletto, la parola, il segno: in Dioniso invece il giuoco è immediatezza, spontaneità animale che si gode e si compie nella visibilità, tutt'al più è affidamento al caso, come suggerisce l'altro attributo orfico dei dadi. Infine il simbolo più arduo, più profondo, citato in un papiro orfico e ripresentato molti secoli dopo dalle fonti neoplatoniche: lo specchio. (Colli, 1975, p. 34)

Solo degli appunti, per ora: ma che certamente colgono in quella dionisiaca sottrazione di peso alla obliosa serietà dell'orgoglio individuale, in quella fanciullezza divina, e in quella spontaneità animale qualcosa di organicamente collegato all'immaginario palazzeschiano, ben al di là dei misteriosi segnali che esso comincia a disseminare in queste prime poesie. Di fatto, la fissità ieratica e la gestualità compulsiva delle tre vecchie, inginocchiate «su l'erba» nell'ombra del «piccolo prato» e dunque in perenne contatto con la Natura virente, suggeriscono nell'autore la persistenza di una concezione sapienziale del destino, dionisiacamente affidato al caso e dunque all'inconsulta bizzarria del dio.

I tre versi della *Ferita del silenzio* dicono di una fonte che «fa un lento romore costante», dunque di un'altra *voce* che sgorga dal profondo, nonostante la copertura esercitata su di essa dalle costruzioni moderne, l'arcata del ponte e i treni. La brevità del testo esalta la sua estrema compattezza fonica: presente cinque volte, il gruppo consonantico "nt", con *fonte*, *ponte* e *monte*, produce addirittura tre parole in rimalmezzo in due versi. La voluta povertà timbrico-lessicale è davvero il *lento romore costante* che la poesia evoca e riattiva: ecco un perfetto esempio della completa assenza di margini intellettuali, di spazi riflessivi, di ironia e coscienza in questa fase dell'espressione palazzeschiana. In assenza di ogni cornice, contenuto evocato ed evocazione si corrispondono.

In *Il tempio pagano*, in piena coerenza con le figure precedenti del castello, dell'orto e della fonte, emerge esplicitamente l'immagine del tempio greco; e altre simili seguiranno. In una valle pascoliana, ombrosa se non nebbiosa, il tempio pagano risuona dei canti e delle grida di antichi sacrifici, riti misterici orfico-dionisiaci legati al perenne rinnovamento di una Natura taumaturgica («E sotto quel tem-

pio vi crescono l'erbe. / Son erbe che al solo toccarle, si dice, ristagnano il sangue. / Di notte si senton talvolta / terribili alzarsi le voci discordi»), ma al tempo stesso medusea, pietrificante. La *gente* avverte un pericolo nella persistenza di un simile contatto rimosso ma ineludibile, e compie il consueto gesto apotropaico, che costringe ancora nel recinto sacro la sconvolgente tentazione dell'orgia bacchica: «La gente fa il segno di croce: / ritornano al tempio i pagani gridando».

Ciò che impressiona in questa poesia è, nella naturale continuità di uno stile che ha colto e replicato immagini derivanti l'una dall'altra, l'attingimento di una figura rigorosamente coerente con la cultura attestata, ove si congiungono storia del sacro e storia dell'arte. Il tempio pagano (che in *Lanterna* sarà *serrato*) sembra rivelarsi non solo come la migliore interpretazione delle figure precedenti, ma anche come il loro coerente sviluppo, in una straordinaria rispondenza fra vicenda storico-sacra e crescente definizione psicologica, ovvero tra ontogenesi e filogenesi.

In *Il pastello del sonno*, in queste scene continue e circolari irrompe la diacronia. Qui c'è infatti un tema iniziale («S'innalzano fiamme di viola ne la nebbia densa / che vieta la vista del mare. / Lento il mare sussurra. / Il gemito s'ode del folle») che rappresenta – nelle fiamme viola e nel gemito udibile dell'invasato – una situazione di sacralità ancora manifesta, che il sussurro della folla (o "mare di folla", potremmo dire) non soverchia. Ma la scena evolve in direzione di un oblio, di un seppellimento del folle che geme le sue tremende verità: il sussurro del mare, sempre più forte, e le fiamme sempre più leggere e direi realistiche, meno rituali, agiscono un intervento censorio, un concorde allontanamento del pericolo. Il verso finale, «Il folle non s'ode più», s'impone oggettivo come l'esito di un'azione forse benefica, forse criminosa, da parte di una ampia, mareggiante collettività che ha trasformato le sacre fiamme viola

in ardenti fiamme leggere, rapide come la modernità, relegando l'antica voce in un sepolcro inattingibile.

Diaframma di evanescenze fa pensare nel titolo al velo di Maya di Schopenhauer. La scena immobile si anima, sempre però in un'atmosfera assoluta, come i due superlativi del primo («vetri scurissimi») e quarto aggettivo («finissima luce»). Al pari delle fiamme nella poesia precedente, qui la nebbia che traspare è «viola» come un drappeggio sacerdotale; ma non manca l'allusione allo strumento musicale, che introduce «le note morenti / dei balli più lenti». Infine, ecco definirsi le perigliose trasparenze: «Si vedon dai vetri / leggere passare volanti le tuniche bianche / di coppie danzanti». Le tuniche sono vesti antiche, o ecclesiastiche, o ancora legate all'universo della malattia e della reclusione. I «vetri scurissimi» le cancellano imperfettamente, permettono una loro sopravvivenza baluginante, come suoni e segni accennati che, in una non generica impersonalità, «s'odon» e «si vedon». La danza dionisiaca di queste coppie, qui davvero simboliste e liberty, è tuttavia una danza memoriale, residuale, censurata e chiusa.

La vecchia del sonno è un'altra stazione di particolare evidenza dell'emblematica palazzeschiana:

Sovente la gente la trova a dormire
vicino alle fonti.
Nessuno la desta.
Al lento romore dell'acqua la vecchia s'addorme
e resta dormendo nel lento romore
dei giorni e dei giorni.

Irretita dal *lento romore* dell'acqua di fonte, una vecchia sacerdotessa vive in perenne stato di *trance*. Il sonno è lo stato autistico, l'incanto in cui occorre permanere per mantenere il contatto con la voce segreta della Natura e

del tempo assoluto. Chi dorme vive una vita radicale, quasi del tutto svincolata («Di rado l'àn vista aggirarsi nel giorno») dall'istinto attivo e sociale e dai doveri conseguenti. Eppure, il suo sonno-sogno è preservato, l'estraneità non viene qui aggredita. Il personaggio inattivo mantiene la diversità della sua autonomia: ma è un'autonomia ormai vetusta, insieme perfezionata e punita dalla vecchiaia; la gente non se ne sente minacciata e non tributa ad essa alcuna attenzione.

Oro, Doro, Odoro, Dodoro riprende non solo nel titolo la movenza di *Ara, Mara, Amara*, con i nomi che per geminazione si accrescono conservando sempre tuttavia la loro etimologia, quell'oro che all'inizio del libro già parlava dal fondo di un pozzo:

In fondo al viale profondo è la nicchia gigante
ch'è cinta dagli alti cipressi.
La statua fu tolta nei tempi lontani.
La luna risplende sul bianco lucente del marmo
che sembra poggiarsi sul nero profondo
degli alti cipressi.
Vi sono alla base
quattr'uomini avvolti nei neri mantelli.
Si guardan fra loro in silenzio,
non muovono un dito.

La *nicchia gigante* che appare in questo ennesimo declivio oscuro non può che essere stata quella di un dio, di grata ma terrificante imponenza. Ora, la cinta sacra dei cipressi non ha impedito che la statua votiva fosse rimossa, lasciando tuttavia il concavo grembo della nicchia a ricevere il perdurante omaggio di una luce lunare pur sempre divina. Il contrasto cromatico fra bianco e nero, che qui riverbera da *La croce*, può alludere simbolicamente alla profonda armonia e complementarietà fra illuminazione sapienziale e

umano oblio. Neri infatti sono i quattro sacerdoti in preghiera, che nell'atteggiamento maniacale e ossessivo della loro fissità autoreferenziale e del loro silenzio colgono nell'omaggio lunare una promessa numinosa, perseguita con testarda concentrazione, con assoluta estraneità al moto fenomenico. Ecco giungere ad espressione quanto nella *Croce* era accennato: la fedeltà a una divinità scomparsa, la sintonia estraniante e regressiva con i contenuti rimossi di una civiltà cronologicamente anteriore possono raggelare nella paralisi. Lo stato di coscienza del poeta è ambiguo e liricamente rappreso nel «bianco lucente del marmo / che sembra poggiarsi sul nero profondo / degli alti cipressi».

La vasca delle anguille mette in scena ancora l'acqua, estensione della fonte e perimetrazione del lago. La *vox populi* vi attesta la presenza di anguille «più grosse d'un bimbo fasciato» e «più buone del pane e del miele», infantili ed elementari. La gente vuole pescarle, farle emergere «nel giorno» per introiettarle nutrendosene, quasi fossero un'ostia, la "carne di Cristo" cui fa riferimento l'evocazione del «bimbo fasciato», misteriosa garanzia di felice legame mistico. Tuttavia, la natura stessa delle anguille è atta a «compendiare i simboli legati ai segreti racchiusi dalle acque profonde, inviolabili con lo sguardo, e quelli connessi con serpenti e affini, ricorrenti metafore delle inquietudini più perturbanti» (Bramanti, p. 101). Non solo: se dell'oro nel pozzo non era disponibile che la voce, le anguille sono pur sempre gli animali viscidi e sfuggenti per eccellenza, tali da deludere ogni fantasia popolare, che sia legata alla salvezza o alla cuccagna. Ecco ancora la duplicità del dio o del destino, che promette e sottrae.

Il figlio d'un Re rappresenta ancora una volta il rapporto privilegiato fra il «giovine bianco» e la «piccola casa di legno» ove egli abita. Ma il rapporto sembra qui adombrare una sopravvenuta minorità, una consuetudine più eventuale

e meno fatale: «Ei lento va e viene pel lungo viale / soltanto talvolta a la piccola casa / si sosta un istante: / è il figlio d'un Re». La casa è alta solo «sei spanne» e il giovane se ne allontana e vi torna, seppure sempre «passando nell'ombra dei lunghi cipressi». La sosta d'un istante rappresenta la muta reverenza, l'istintiva, memore devozione che il giovane intermediario tributa al piccolo residuo del sacro, la propria piccola *casa* inconscia e infantile. Del resto egli è il successore d'un Re in passato ben altrimenti maiuscolo, una divinità e una forza un tempo familiari.

In *Il manto* la scena è ancora, ma esplicitamente, fondata sul culto, sul rito, sul sacro, fra persistenza («il Santuario [...] non chiude mai», il «lume» è «perenne», dentro «la grande campana di vetro» lo «spino fiorito / [...] non sfiorisce mai», le tre vecchie che fanno da interpreti mostrano alla gente «tre fili di seta celeste / rimasti volanti a una spina») e testimonianza, seppure reliquiaria e feticistica. Una presenza celeste (il santuario «non à tetto») ma concreta (la seta peraltro è materiale d'origine orientale, straniera) ha lasciato un segno di perenne, insidiosa virescenza (l'immagine da "vite dei Santi" dello spino fiorito), che instaura la consueta distanza circolare, di protezione e allontanamento. Tutto però è qui più convenzionale e oleografico: le vecchie sono più guide turistiche che ieratiche e inattive sacerdotesse: per la prima volta la loro voce risuona in un brano di discorso diretto: «"A quella rimase impigliato"». La traduzione di sé come potenza sacra ma censurata si sta attestando, e banalizzando. Peraltro, la «campana di vetro» che protegge lo spino è anche il vetro convesso che addita e mostra, e che tornerà in *Chi sono?* puntato sul *core* del saltimbanco, e più tardi nella *Casina di cristallo*, un altro, più esplicito "centro" della poesia palazzeschiana, fino a *Cuor mio*.

In *La lacrima* l'impronta cristiana dell'immaginario sacro si precisa ancora: il santuario è «una cappella piccola ed un

lume» posti «su la vetta del monte / ne l'ombra dei cipressi alti». L'ombra persiste come indizio privilegiato, ma l'altezza del sito risponde con un tratto realistico ai luoghi finora situati più o meno *in fondo a una china*. La *cappella piccola* conferma il significato sacrale della precedente "piccola casa", e, in quanto cieca, la vecchia che alla gente «insegna il cammino» del santuario non può che essere una veggente. Ma anche qui le dirette denotazioni del personaggio misterioso cui il santuario è dedicato inclinano più all'iconografia convenzionale del religioso che all'emblematica profonda del sacro, dell'intuìto: «"Sostò nell'ombra e pianse" / "Qui la lacrima cadde"». L'autore si è ormai impadronito di certe scene interiori e ne sta facendo dei simboli volontari, sulla scorta della recente tradizione simbolistica e "paradisiaca". Del resto, se le grida dei pagani vengono azzittite, se nessuno più mangia i pomi profumati, o desta la vecchia del sonno, e se le antiche statue vengono sottratte, vuol dire che l'inorridito voyeurismo della gente ha potuto fermarsi su oggetti numinosi più praticabili e istituzionali, nei confronti dei quali si produce quell'impassibilità che – ha scritto sagacemente Lugnani (p. 108) – è «una sorta di neutralizzazione e di *escamotage* così della paura come del desiderio, uno stato narcotico di equilibrio fra repressione e aggressività».

La progressiva attualizzazione delle immagini fornisce al libro uno svolgimento criptonarrativo e conferma la rispondenza fra storia profonda e storia istituzionale: con *Le fanciulle bianche*, il santuario posto sull'erta è chiaramente una «chiesa». Le fanciulle bianche che «passeggiano al sole» dietro il «grande cancello che chiude un giardino» «a mezzo dell'erta a sinistra» non sono più vecchie, eterne sacerdotesse, portatrici di una sapienza enigmatica e arcaica, ma suore o vergini vestali, provenienti magari dalla pascoliana *Digitale purpurea*. Silenziose e compunte («Non ànno un sorriso»), esse sono garanti della elevata santità del luogo: per-

sonaggi vissuti come detentori di un'innocenza *sinistra*, in un'ambiguità che nonostante tutto arricchisce il testo col rimando a stupori appena sopiti.

Il castello dei fantocci torna a un andamento intensamente formulare. Passando davanti al castello, la gente vagheggia di un tesoro sepolto come di una propria fantasia più circostanziata e storicizzata, ma ancora avvinta al contenuto onirico di un passato che non muore:

> Si sa di broccati, di seggiole d'oro,
> di mobili grandi cosparsi di gemme,
> di cofani zeppi di perle e rubini,
> si dice: dal tetto si vede il bel mondo!
> Soltanto i fantocci lo stanno a guardare.

Nonostante l'arcaica "voce dell'oro" si sia ormai precisata in immagini di repertorio favolistico, tra le fantasie concepite dalla gente sul castello ve n'è ancora una che alla ricchezza unisce la conoscenza. Da parte loro, i «fantocci», con le loro «quattordici teste di marmo / corrose e annerite dal tempo», sono i poveri simulacri di un corteggio faunesco, sacerdotale o *tout court* divino. E nell'ultimo verso, quel *guardare* attivo e non passivo – dato che *la gente* qui non guarda affatto ma «si volge e procede» –, rivela un doppio senso: *guardare* come controllare, preservare (senso regressivo) e come capacità di vedere, capire, conoscere il «bel mondo» (sapienza muta ma persistente, pur nella rovina e nel volgare misconoscimento).

Nella maggiore articolazione scenografica, ad ogni modo, c'è una più accentuata consapevolezza della perdita, del decadimento. Da una parte, il castello «è senza finestre», dunque è ancora il monolito arcano e impenetrabile alla luce e agli sguardi; dall'altra «la piccola porta di legno / corrosa dal tarlo è scossa dal vento / e sembra cascare», ovvero inclina decisamente verso un'immiserita cedevolezza,

pure assai poco appetita dalla distrazione della gente. Infine, gli stessi *fantocci*, come già le anguille, sono il frutto del "si dice" della gente, primo palese segnale di un senso del ridicolo distanziante, aggressiva *diminutio*, superamento della soggezione. In quei fantocci già suonano gli accenti che presto animeranno la palazzeschiana commedia degli equivoci e delle contrapposizioni.

A partire dall'accenno figurativo del titolo, i sette versi del *Pastello del tedio* sono un aperto tentativo di simbolistica immagine sonora, in cui Palazzeschi utilizza manieristicamente alcuni materiali e procedimenti già sperimentati: «E di lontano dondolando lento / si viene un suono di campana quasi spento. / Più lontano lontano lontano / passa un treno mugghiando». Volendo attingere Leopardi, e forse Schopenhauer, attraverso Pascoli e Maeterlinck – *tedio* è parola tematica delle *Serres chaudes*, ma può rimandare al recanatese e al pensatore di Danzica – questa poesia si risolve in un'annacquata imitazione di un mondo intuito altrove con ben diversa cogenza. Immagini ossessive e costanti foniche diventano qui stile, depauperando il loro carattere geniale, perfettamente autoctono.

La casa di Mara, tuttavia, è più di una ripresa manieristica, riflessa. Torna «la piccola stanza di legno» come «casa» della vecchia centenaria che «vive filando» «nell'ombra dell'alto cipresso», secondo Savoca (p. 20) una vera e propria Parca fissata nel suo gesto tipico. Tuttavia: «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 vecchia dea, eternamente nell'ombra dell'invisibilità e del misconoscimento, è appena distratta dallo scorrere eracliteo dei fenomeni, apparenze che in preda al *pòlemos* si incrociano elidendosi e quasi svanendo. La dislocazione di questo componimento nella penultima sede del libro non deve trarre in inganno sulla sua pregnanza: la stessa

vaghezza sintattica dell'*incipit* («La casa di Mara è una piccola stanza di legno / che a lato un cipresso l'adombra») consiglia di vedervi piuttosto uno dei quadri iniziali che un'autocitazione consapevole.

La figlia del Sole conclude la silloge sotto il segno di un nuovo, vistoso pascolismo. Un personaggio femminile è in attesa della divinità apollinea, ma è immersa in una notte percorsa da un vento funebre e desolato. La sua attesa sa di orfanezza e disperazione:

> La notte incomincia la corsa sua nera,
> la figlia rimane a la soglia in attesa.
> È notte.
> Non s'ode che il fiero romore del vento
> che porta i lamenti lontani.
> [...]
> Il vento che porta i lamenti lontani
> all'ombra di croci.

La protagonista esce dalla casa serrata solo di sera, quando «la porta si schiude pian piano» e «ne l'ombra risplende la bionda, / la figlia che aspetta»: suggestivamente Adele Dei (1992, p. XXXIV) ha parlato di una «Proserpina fiabesca», ma in questa "principessa bianca" potremmo vedere anche l'ultima e ormai catacombale rappresentante di un culto illustre, cui neppure la pacificata indifferenza della gente fa più corteggio, ma solo una natura spogliata e una leopardiana «morta zolla e incenerita».

Psicologicamente libero dalle categorie della veglia diurna, il Palazzeschi ventenne vede con eccezionale definizione le catene e le prigioni in cui l'inconscio si costituisce. Potremmo attribuire le poesie dei *Cavalli bianchi* a una "idiozia" profonda, in certe occasioni anche coltivata come tale, ma sempre colpevole di trasognata noncuranza nei confronti

del poetico istituzionale: la sua essenziale purezza «mette addirittura spavento», come subito disse Moretti. All'adolescente fiorentino s'impongono immagini mitologiche che, con una minima elaborazione fra onirica e culturale, riguardano oracoli, *ómphaloi*, templi, animali totemici, arcaici sapienti, oggetti taciturni e parzialmente sepolti, diruti, segnati da una negligenza secolare e purtuttavia inquietanti e potenziali, assediati dalla massa anonima della gente, che "scongiura" in entrambi i sensi della parola, piena dapprima di terrorizzato desiderio, e poi di censoria indifferenza. L'intuizione fondamentale della sapienza greca, secondo cui ogni fenomeno scorre – come il fiume delle civette, come il fiume continuo della gente – e tutto segretamente partecipa dell'unità essenziale garantita dallo sguardo imperturbabile e capriccioso di un dio fanciullo, ritorna con una genuinità necessariamente enigmatica, legandosi – in un indolente, quasi metodico, dormiveglia poetico – alla *mimesis* esclusiva dell'inconscio. Enigmatico infatti è il nesso immane fra unità e varietà, e fra stasi e movimento. Riferendosi all'imperturbabile regista di queste poesie, Lugnani (p. 139) ha scritto che esse sono perfettamente impersonali «come se una cinepresa semovente fosse stata posata su un altro pianeta e non vi fosse dunque nessun operatore a manovrarla». È un'osservazione preziosa, anche perché contraddice di fatto l'assunto di base dello studioso, secondo cui il protagonista assoluto del libro sarebbe "la gente", ridicolizzata nella sua inconsapevolezza di una fine incombente: «la prima raccolta palazzeschiana è "crepuscolare" in termini assai speciali, in quanto cioè descrive e narra, in tono minore e nelle forme intrise d'ironia d'una fiaba per adulti, una sorta di crepuscolo dell'uomo e del mondo, una grottesca e nondimeno drammatica *Menschendämmerung*» (Lugnani, p. 138). È una lettura nichilistica, basata sull'enfatizzazione dell'immobilità che nel libro colpisce anche ciò che apparentemente si muove. Credo invece che la lettura più fruttuosa e anche più aderente al testo sia quella storico-culturale, che reintroduce tutti

gli elementi della vita psichica e delle sue rappresentazioni archetipiche. La "cinepresa posta su un altro pianeta" è oggettiva proprio perché inquadra ogni volta un solo Io, nel confronto che s'instaura fra le sue diverse istanze, e nell'evoluzione (o involuzione) adattiva che le traveste. È all'Io che vanno riferiti "desiderio" e "paura", la ricchezza perigliosa e sapiente e la terrorizzata curiosità. L'egemonica presenza di luoghi e personaggi legati al culto e all'evocazione divina allude all'altare sacro, o al sacro fuoco, del proprio Io: un Io che ancora non si controlla, e che infatti si rappresenta con i segni più augusti e imponenti, sempre *pulsanti* di vita ctonia e di incipiente resurrezione, ma infine doverosamente *spostati* e dissimulati sotto "il manto" di una religiosità compromissoria e pietosa. Ed è così che, "figlie del Sole", le istanze o pulsioni più aristocraticamente magiche e pagane dovranno accettare una vita cinerea e crepuscolare.

Nel corso del libro, poi, il crescente ricorso al recente repertorio pascoliano e maeterlinckiano indica una graduale presa d'atto delle proprie visioni. Natura e cultura tendono quasi insensibilmente a scambiarsi di posto: e il giovane Palazzeschi si trova rapidamente a maneggiare una dettatura interiore che diventa via via stile, con l'insidia dello schiacciamento emulativo, o dell'estenuazione. Basta un nulla affinché la ripetizione incantatoria diventi, da formulario del sacro, agghindata sceneggiatura sacramentale, e affinché la poesia "francescana" si volga in elaborata ed elegante giaculatoria. Ma frammezzo alle più articolate ripetizioni di *Lanterna* già appaiono i segni di un'opposta direzione, quella della coscienza, dell'approfondimento, della malinconia e del grottesco. Il centro oscuro, ipnotico, divino, chiuso in recinti sacri, verrà portato alla luce da un'allegra danza dionisiaca fatta di versi limpidissimi e ambigui, seriocomici, sceneggiature di un'opposizione subita e di un'estraneità testarda, di un'idiozia sconveniente e profonda.

Il fanciullo antico. Francesco d'Assisi e Giovanni Pascoli

Quando in una delle sue tarde interviste Palazzeschi racconta di aver cominciato a scrivere pensando «a Jacopone da Todi, a san Francesco; [...] a quelli che avevano espresso i primi vagiti della poesia. Anche perché non se ne poteva più di trombonate. [...] e allora si pensava alla semplicità, di tornare alle espressioni puerili» (Ragni, 1974, p. 139), afferma contemporaneamente più cose. Innanzitutto il proprio omaggio al poeta del cantico a Frate Sole, cui egli stesso scioglierà un inno ambiguo nel corso della sua prima stagione letteraria; ma anche la propria originaria appartenenza a una letteratura mistico-religiosa, che evoca il sacro e dialoga con esso. In Francesco Palazzeschi trovò la castità della Natura, ma anche la celebrazione di una *varietas* che non esclude ad esempio «frate Focu», che «è bello et iocundo et robustoso et forte», e l'ombra della «Morte corporale» e delle «peccata mortali». Ciò che più conta, però, è il Francesco che, in letizia e povertà, si rende estraneo alla serietà dei rapporti gerarchizzati, quello che Johann Huizinga ha inscritto nel perimetro del *gioco sacro*:

> Francesco giocava colla figura della Povertà. E davvero tutta la vita del santo d'Assisi è piena di figure e fattori puramente ludici, che gli danno il suo aspetto più bello e attraente. [...] Ma l'ambiente ludico ove giocano santi e mistici sta al di sopra della sfera del pensiero logico, è una sfera cioè inaccessibile a una speculazione che dipende dall'organo logico. Le nozioni di gioco e santità si rasentano sempre; come si rasentano l'immaginazione poetica e la fede. (Huizinga, 1973, p. 164)

Gioco e santità risalgono entrambi a un'identità non scissa o obliata, a una naturalezza essenziale che rifiuta il valo-

re convenzionale, il numero e la moneta. Giustamente Huizinga sottrae l'esperienza vissuta da Francesco, e da altri selvaggi o santi come lui, all'ambito ristretto della fede (che infatti come tale può essere vissuta con ben altri assetti organizzativi): letizia e povertà sono sentimenti giocosi, vissuti in comunità con la Natura, ma anche con la ludica separazione spazio-temporale dal mondo delle occupazioni redditizie (lavoro e riproduzione sessuale). Inarrivabile incarnazione del tipo umano che i greci chiamavano *aprágmon*, inattivo e apolitico, il Francesco dei *Fioretti* (esempio principe di "poesia dell'infanzia", secondo una celebre definizione di Francesco Flora) è l'«altro Cristo» (*Fioretti*, 1998[5], p. 82), il figlio degenere del padre mercante che si dà al servizio del Vangelo, ovvero della scrittura sacra; è colui che dialoga con gli uccelli, il digiunatore che viene miracolosamente eletto dal dio nella sublimità delle stimmate dolorose, il predicatore i cui discepoli – fra gli altri frate Bernardo a Bologna e quel santo fanciulllone di frate Ginepro a Viterbo – vengono accerchiati dalla folla deridente e vessatoria, fra esaltazione di umiltà e inconscio esibizionismo.

In Jacopone, invece, Palazzeschi poté attingere l'origine italiana di quella poesia lirico-drammatica che dava voce propria alle varie istanze della liturgia cristiana. Si pensi all'effetto che un testo canonico come *Donna de Paradiso*, col rapporto intenso e lancinante fra una *mater dolorosa* e un figlio bianco e liliale, offeso e sacrificato da una folla inferocita, può aver esercitato su una psicologia intimamente drammatica come quella palazzeschiana, così ricca di figure cristomorfe. E si pensi ancora al sentimento di peccato che spinge Jacopone a invocare il proprio punitivo annullamento, in *O Segnor, per cortesia*: una serie di fantasie che comprende l'abbandono orroroso da parte di tutti, la possessione e il tormento demoniaci, la necessità, dopo la morte, di allontanare il proprio spirito maligno con un segno di croce: «Onn'om che m'ode mentovare / sì se deia stupefare / e co la croce signare, /che rio scuntro no i sia en via». E non è un

caso, forse, che la celebre *Chi sono?* basi la sua scansione sonora sulla ripresa, a distanza costante, della rima in "ìa", proprio come la lauda jacoponiana in questione.

Più in generale, tuttavia, inaugurare la propria impresa poetica sotto il segno di Francesco e Jacopone significa tentare di azzerare una lunga adulterazione, di tornare alla primarietà di un canto assoluto, alla seducente povertà che additi l'egemonia di una visione, la fissazione sull'essenziale, la neutralità contemplativa di chi rifiuta ed è rifiutato. Certo, alla fine dell'Ottocento Francesco rappresentò una vera opzione stilistica e ideologica. Cesare Segre (1998[5], p. 6) ha parlato di «un curioso revival che, forse partendo dall'Ozanam dei *Poëtes franciscains* (1852), e giù giù sino a Jørgensen, attraversa, assumendo nuove patine, tardo romanticismo, decadentismo e modernismo (fu modernista uno dei più "ispirati" "biografi" di Francesco, il Sabatier; la fermata ai luoghi francescani è del resto di prammatica anche per *Il santo* di Fogazzaro), si estende in un'Europa che va dalla Spagna di Valle Inclán alla Francia di Francis Jammes al Belgio, per non parlare di misticismi più boreali, affratella cattolici e protestanti, credenti e agnostici». Le diverse *soeurs béatrices* del teatro maeterlinckiano, e il moralismo sensuale e perverso della *Salomè* di Wilde, accanto alle sontuose mortificazioni retoriche del Pascoli myrìceo e del D'Annunzio paradisiaco, faranno poi dell'opzione francescana lo strumento principe per una narrazione di sé insieme leggendaria e ingenuamente poetica, capace di conferire la verginità intellettuale necessaria al grande ritorno di archetipi ben altrimenti pagani.

È quindi nella letteratura europea del periodo *entre-deux-siècles* che il primissimo Palazzeschi trova le radici della propria "sperimentazione reazionaria". Al giovane Giurlani sarà bastato sfogliare qualche pagina dei simbolisti franco-belgi per capire quale fosse il linguaggio dominante, peraltro già italianizzato in D'Annunzio, Corazzini e Govoni. Il

simbolismo era stata la punta più alta di una cultura alessandrina strenuamente impegnata a elaborare il lutto della propria inanità politica, fra senso di colpa per la propria infingardaggine e legittima *révanche* nei confronti del farisaismo borghese. Di qui le pose amletiche, edipiche e celibi; di qui la voga del mito di Parsifal, la purezza rinunciataria insieme alla *débauche* stilizzata e naturalista. Di qui anche il paganesimo araldico, ormai museo meccanico di gesti rituali, derealizzanti, ma intenzionalmente polemici, cospirativi. Ecco: fra corporazione di eletti e cospirazione di esclusi si svolge la vicenda di una scuola poetica seducente e altamente compensatoria proprio perché calcolatamente asfittica e speculativa, che fa da sfondo a tutte le opere del primo Palazzeschi. Sfondo non sufficiente, tuttavia: poiché il giovane autore fiorentino vi muove la propria arcaicità, la propria rozzezza immaginativa che abbassa di un grado tutta la letteratura simbolista precedente, riportandola alla stadio iniziale e necessario di un vero e proprio teatro psichico. Nessun dubbio che feste grigie, diaframmi di evanescenze e galanterie in dissolvenza siano già di repertorio: Palazzeschi però le risemantizza in allucinazioni più nette, in ossessioni brevi, sottratte al voluttuoso sfumato della *musique avant toute chose*; figure che non discendono dalla letteratura ma, addestrate alla circolarità essenziale del gioco sacro, piuttosto vi tornano a stento. Dal gioco scenico dell'inconscio non deriva l'estenuazione del *Livre*, ma il dinamismo cui lo si destina, la sua denuncia parodica e perdutamente nostalgica.

Per questo, non soltanto la mediazione ma la riformulazione vincente fu per Palazzeschi quella del classicismo simbolista di Giovanni Pascoli. È Pascoli ad elaborare poeticamente uno statico "romanzo famigliare", rievocando narrativamente le principali figure parentali e alludendole nella vasta fenomenologia della "voce dei morti". Ed è pascoliana l'idea della poesia come voce antichissima di un «fanciullo musico», «tinnulo squillo come di campanello» udibile «nella

penombra dell'anima» (Pascoli, 1971a, pp. 10, 5 e 7), capace di rinvenire il nuovo nell'eterno, in fatale contrasto col mondo dei pedanti arcaizzanti (i "professori") e dei superficiali rivoluzionari. Nei primi anni del Novecento è Pascoli, dunque, il latore di un'idea della Natura che può esprimersi solo frantumando ogni classicismo oleografico e scolastico e sostituendovi «un notevole interesse per il mito e per quel che potremmo definire l'aspetto "notturno" dell'anima greca» (Leonelli, 1996[2], p. 23). Grazie anche alla prevaricazione del ritmo sulla sintassi, Pascoli recupera la significanza enigmatica delle "voci" e le assume a elemento che perimetra lo spazio del proprio "cuore", dal cui "centro" emerge una memoria simbolica fissa, che, soprattutto nelle *Myricae*, raggiunge la massima soggettività tramite la massima oggettività.

Incrociando l'arcaicità-rurale, con la sua ciclicità e il suo idioletto *naturaliter* antipetrarchesco, con l'arcaicità preclassica, Pascoli azzera gli automatismi poetici e li sostituisce con una lingua coltissima ma fresca e antropologicamente radicale, strumento sensibile e antiretorico dello spaventoso e del naturale. È in questo che Pascoli rappresenta una via privilegiata alla costituzione della lingua mentale palazzeschiana. La sensibile lettura che a partire dal gennaio 1904 Palazzeschi ha dedicato ai suoi libri maggiori è evidente anche ad aprire il volume che, col suo respiro semi-epico, è meno facilmente affiancabile all'autore dei *Cavalli bianchi*, ovvero i *Canti di Castelvecchio* (Pascoli, 1967a, pp. 497-710). Le tracce di un vero e proprio apprendistato sono visibili e diffuse, anche a voler limitare i rilievi. La poesia *Il sonnellino*, composta nel ritmo ternario con sillaba tonica centrale, è quasi un modello di quella che Giorgio Bàrberi Squarotti (1966, pp. 24-31) ha chiamato in Pascoli l'oracolarità degli uccelli. Nel Canto *Passeri a sera* – tutto dedicato al punto di vista dei volatili – lo stesso Pascoli sembra definirsi come: «L'uomo che intende gli uccelli» mentre «siede a un cipresso» (vv. 1 e 5). E *Il fringuello cieco*,

celebre per il rapido passaggio (o equivalenza) che vi si stabilisce fra linguaggio grammaticale e onomatopea, è tutta un'attesa epifania solare da parte di diversi uccelli, il cui linguaggio trasforma e intride allusivamente quello del poeta, con quell'«Addio, addio dio dio dio dio...» dell'usignolo che tornerà nel vuoto intercalare del pappagallo del *Codice di Perelà*, interpretabile se non *secondo* Pascoli, almeno a partire da questi. La stessa poesia termina col verso «– O sol sol sol sol... sole mio? –», che può aver suggerito il titolo al volume di versi poi chiamato *L'Incendiario*.

In *Il poeta solitario* le immagini auditive di «un molle gorgoglio di polla, / un lontano fischio di treno...» costituiscono solo uno dei possibili tramiti per la fonte, il ponte, il monte e il treno di *La ferita del silenzio*. *L'imbrunire* presenta un'immagine del "nido" pascoliano che può aver mosso anche la penna di Palazzeschi: «Quelle case sono ognuna un mondo / con la fiamma dentro, che traspare; / e c'è dentro un tumulto giocondo / che non s'ode a due passi di là». *La fonte di Castelvecchio* è una prosopopea di cui sono protagonisti la fonte stessa e una vecchia che le si rivolge «come una voce nella valle ombrosa / parla con l'eco»: scena che può aver influenzato diversi poeti dell'area crepuscolare, fra cui senz'altro Govoni, e di cui Palazzeschi può aver fatto tesoro per due poesie paradigmatiche come *La voce dell'oro* e *La vecchia del sonno*.

Nel canto *In viaggio*, fra il fischio di un treno e una casa che alla sera si chiude «per parlare tra sé e sé», Pascoli esclama:

O, tinta d'un lieve rossore,
casina che sorridi al sole!
per noi c'è la notte con l'ore
lunghe lunghe, con l'ore sole,
con l'ore di malinconia...
Ave Maria...

Reciprocamente legati sono la nostalgia del sole, la notte, la *casina* di una dolceamara reclusione e le *ore sole* che daranno titolo e motivo a una poesia di *Poemi*, in cui fra l'altro si legge: «Ore della notte, / ore del sole, / uguali tutte, / che non ridete / a chi v'aspetta sole». La stessa poesia pascoliana si conclude con un ulteriore palese antecedente, peraltro variamente combinato con altre immagini, della *Ferita del silenzio* e del *Pastello del tedio*:

... i lunghi racconti
del treno che corre per grotte
di monti, sopra lenti ponti,
vien nell'ombrìa la voce pia:
Ave Maria...

Il protagonista di *Il mendico*, poesia dal ritmo ternario che ben conosciamo, cuce «soletto su l'orlo di un lago»; «... e nel cielo turchino / già ridono l'aspre civette, / e il lago sul capo suo chino / riflette / qualche ala che passa», fin quando «egli alza la testa»: è chiaro il rimando a *Lo specchio delle civette*, il lago torna nella *Lancia*, l'atto del cucire diventa il "filare" nell'ombra della *Casa di Mara*, ove tra l'altro: «Ell'alza la testa un istante». E ancora, si potrebbero richiamare i versi: «Da siepi, lunghe ombre di croci / si stendono su la via bianca..." di *Le rane*, o il «cancello» presso al quale sta la madre del poeta, o meglio il suo fantasma, in *Casa mia*.

In breve, il giovane Palazzeschi sembra essere stato suggestionato da luoghi testuali che costituiscono le parti nobili della topica pascoliana. Ad esempio, chi mettesse a confronto le connotazioni delle numerose occorrenze di "bianco" e "vergine" in Pascoli con lo strapotere del "bianco" nel primo Palazzeschi vedrebbe che le due simbologie in buona parte combaciano, discendenti come sono da una sessualità proiettiva e solitaria, rivolta a un oggetto fantastico e inconcreto (il nido familiare, la madre), legata in Pascoli alla figura protettiva della siepe o della nebbia, e in Palazzeschi a

quella dell'edificio (tempio o palazzo) serrato o del muro «lungo / le miglia le miglia le miglia». In entrambi i poeti, questa simbologia è non solo flagrante, ma fissata, circolare, ossessiva: per l'uno si esplica nella coazione dell'amoroso "ritorno ai morti" come mancanza di reale volontà di vita, per l'altro nella chiusa ciclicità gestuale dei suoi personaggi psichici. La mitologia della morte, con l'esclusività eroticopulsionale che essa pretende, coltiva in entrambi i poeti un fortissimo indizio di blocco affettivo.

Più tardi, Pascoli uscirà da quella circolarità autoctona, così ricca di variazioni e così mostruosamente povera di prospettive, con l'uso sempre più strumentale, nobilitante ed esorcistico di un'attività poetica pienamente riconosciuta, fino al *Canamus* dell'innografia civile. Ma anche Palazzeschi tenterà di spezzare quel blocco, quella tremenda, iniziale suggestione. E ci sarà probabilmente una vena di antipascolismo nella negazione del ruolo di poeta, di oraziano pittore e di (fanciullo) musico messa a referto in *Chi sono?*. Vi sarà spazio, allora, anche per l'aperta parodia, come in *Ginnasia e Guglielmina* (nell'*Incendiario* 1910) e, poco più tardi, nella denuncia di un altro dei caposaldi poetici pascoliani, ovvero la simbologia sessuale dei *Fiori*, già sublimata quel tanto da renderla possibile e al tempo stesso emotivamente e socialmente accettabile. Palazzeschi attraverserà allora la *siepe* protettiva, già protagonista nella *Voce dell'oro*, pur di stringere in una maggiore vicinanza l'oggetto della propria devozione. Nel *Controdolore*, proprio la siepe di spini separerà gli uomini superiori dai timorosi, ancora prigionieri di un mondo chiuso nell'ottica cristiana del "sacrifizio" e della "rinunzia", che tenta di separare quanto in Pascoli e nei primi libri palazzeschiani era ancora oscuramente unito: il paganesimo e la cristianità.

Già nel discorso *La mia scuola di grammatica* (1903) Cristo e Socrate venivano infatti evocati da Pascoli a dimostrare «l'intima *cristianità* delle letterature classiche». E nella stessa occasione, volgendo al passato il celebre invito

alle traduzioni che nel secolo precedente aveva aperto la strada al Romanticismo, Pascoli aveva affermato che «c'è ancora dell'avvenire avanti a noi, c'è qualche tesoro da scoprire, qualche statua da dissotterrare, qualche gioia da godere» (Pascoli, 1971b, pp. 257 e 247-48). Linguisticamente ed eticamente, classicità e cristianità erano dunque gli obiettivi di una riscoperta, di uno scavo in profondità, un tesoro nascosto da una lingua e da un'ideologia ormai irrigidite, che occorreva riportare alla luce nella sua intrinseca unità. Gli ideali di umanità e pace, che dopo Socrate e prima di Cristo Pascoli ritrovava nei carmi di Orazio e Virgilio, dovevano essere perseguiti in aperto contrasto col darwinismo della vita come lotta economica. E l'esempio dei due grandi processati dell'antichità rimandava perfettamente alla virtù del «sacrifizio, necessario e dolce, sino all'olocausto» (ivi, p. 256).

Al di là della comune condanna nietzscheana, dunque, quel demone dionisiaco di Socrate-Sileno e il Cristo "figlio di Dio" venivano da Pascoli riproposti come esempio metastorico di rinnovamento umano. Ben al di là del consueto – seppure inquieto – irenismo pascoliano, le due figure capitali dell'antichità si sovrapponevano, andando a costituire nell'Italia dei primi del Novecento, secondo i voti del professore, del traduttore ma anche del poeta Pascoli, il tesoro da scoprire, la statua da dissotterrare, la gioia da godere. E naturalmente era la "voce" di questi classici così cristiani che occorreva riattingere, anche qui in aperta violazione della «lingua dell'uso d'oggi», quella «διάλεκτος κοινή molto generica e incolora, molto artificiale e convenzionale, e molto dura, alla cui formazione e divulgazione hanno contribuito e assiduamente contribuiscono principalmente i giornali» (ivi, p. 248). Del resto, già nella *Prefazione* a *Lyra romana* (1894), Pascoli aveva espresso la contrapposizione fra il sapere umanistico e la società moderna senza risparmio di termini agonistici:

> Ai nostri avversari, a quelli, o conservatori o rivoluzionari, che o nel presente o nell'avvenire tutto misurano dall'utile, io affermo che nulla è più utile di ciò che soddisfa a questa necessità nostra intima e assoluta di ripensare, di riavere, il passato e annullare la morte. [...]
> Ma torno a voi, cari colleghi e amici, che tra l'indifferenza o l'avversione, tra il disprezzo o l'odio, lavorate serenamente. (Pascoli, 2002, pp. 1046 e 1048)

Polemicamente apolitica e sublimante, l'*intima necessità di riavere il passato* si sente minacciata dall'odio dei cultori moderni dell'utile: sarà questo lo sprezzante accerchiamento che i poco classicisti poeti primonovecenteschi, fra cui principalmente Palazzeschi, assumeranno a fattore decisivo della propria identità poetica.

La percepibile patina arcaizzante delle prime raccolte palazzeschiane, a cominciare dall'aspetto ortografico, costituendosi quasi in un'"accurata trascuratezza" dell'uso vulgato, è così la migliore conferma di quanto il classicismo pascoliano abbia agito in profondità. La trasandata, ossessiva eleganza formale del primo Palazzeschi, ipnoticamente rinuncia alle esigenze naturalistiche della denotazione e dà vita a figurazioni debitrici di una *imagerie* classico-cristiana di cui sempre meglio scopriamo la profonda coerenza oggettivo-soggettiva. Palazzeschi usa il repertorio simbolistico in modo tanto selettivo da configurare uno scarto individuale rispetto a una *koiné* questa volta *culta*: la sua immaginazione sincretistica concede molto al "tesoro" da disseppellire, ma, subìto l'attacco della censura, diventa residuale, astratta in un'alterità fiabesca.

Del resto, passando per Pascoli la classicità giungeva ai suoi contemporanei come un tesoro paradossale, imponente ma periclitante, decadentisticamente insidiato dal nulla. Sulla scorta di un poema conviviale come *L'ultimo viaggio*, Giuseppe Leonelli (pp. 29 e segg.) ha giustamente sottolineato che, anche quando riprende Omero ed Esiodo, Pascoli lo fa

col cuore di Callimaco e Teocrito, fra preziosismo, ironia etimologica e malinconica eversione del mito. Mario Pazzaglia (2002, p. 57) ha scritto che «questa attenzione rinnovata al mondo classico, che aveva continuazione ideale in molti poemi in latino, soprattutto nei *Poemata Christiana*, conduce a una rilettura di esso in una dimensione lontana da quella umanistica tradizionale e connessa piuttosto a Nietzsche, al nuovo comparatismo inteso anche a una ricerca di archetipi antropologici». Da parte sua, Alfonso Traina (1984, pp. 10 e 12), introducendo proprio i *Poemi cristiani* e cercando di dar conto del perfetto bilinguismo latino-italiano del poeta romagnolo, ha affermato che con Pascoli «siamo nell'ambito di quella corrente di pensiero che dominò tutti i campi della scienza e della cultura nella seconda metà del XIX secolo [...]. Più che il nome di Darwin, gioverebbe forse fare quello di Haeckel, con la sua nota formula: l'ontogenesi non è che la ricapitolazione sommaria della filogenesi. [...] Ma questo del Pascoli è un evoluzionismo interiorizzato, che affiora dall'inconscio, si direbbe un darwinismo freudiano, o meglio junghiano, *ante litteram*. Dico Jung perché penso all'inconscio collettivo, e a certi sogni in cui a Jung pareva di visitare una casa di diversi piani e sotterranei, ognuno dei quali corrispondeva a un'epoca, dall'Ottocento alla preistoria». Cosicché, al fondo della poesia "storica" e della poesia latina pascoliane vi sarebbe una «memoria [...] prenatale [...] che oggi sarebbe più esatto chiamare preuterina».

Dunque, a un poeta come Palazzeschi incline alla registrazione delle dinamiche inconsce, il classicismo pascoliano suggeriva una pratica della poesia che, nel suo svilupparsi, toccasse via via le diverse modalità di apprendimento e di pensiero esperite dall'uomo in generale. Dapprima imponendo la potenzialità pre-storica del simbolo, la poesia pascoliana inaugurava un percorso di specchiata autochiarificazione, passando dalla "determinata indeterminatezza" (secondo la formula continiana) delle *Myricae* al paradossale culmine emotivo del *Ritorno a San Mauro*, ultima parte di

quei *Canti di Castelvecchio* che con i *Poemetti* rappresentavano l'ideale fuoriuscita da "impressioni" splendide, ma forse troppo rapidamente segrete.

A loro volta, i *Poemi conviviali* (Pascoli, 1967b, pp. 913-1082) apparvero in volume nell'agosto del 1904, quindi presumibilmente durante la fase embrionale dei *Cavalli bianchi*, e contribuirono non poco alla valenza mitico-sacrale delle figure poetiche del primo Palazzeschi. Anche qui, pochi esempi basteranno a dimostrarlo. Nel poema *Sileno*, una statua di Sileno («figlio improvviso della roccia, nato / sotto martelli immemori di schiavi», vv. 45-46) spunta improvvisamente da una cava di marmo (come le pronosticate "statue da dissotterrare"), e il giovane scultore Scopas la interroga, ricavandone visioni sul proprio glorioso futuro. Il battito cadenzato di *immemori martelli* ha portato in superficie una forza dionisiaca e divinatrice: «S'udiva ancora eco di cembali, eco / di timpani, eco di piovosi sistri; / ed *euhoè* ed *euhoè* gridare / come in un sogno, come nel gran sogno / di quelle rupi candide di marmo / dormenti nella sacra ombra notturna» (vv. 111-116).

Il secondo dei *Poemi di Psyche*, intitolato *La civetta*, torna sull'immagine archetipica di «un camuso / Pan boschereccio, un placido Sileno / col viso arguto e grossi occhi di toro» (vv. 57-59). È Socrate prigioniero, le cui ultime ore di vita vengono descritte da un gruppo di ragazzini che poco prima strepitavano, inconsapevolmente irrispettosi, per via di una civetta catturata in un crepaccio. Insensibili alla sacralità del volatile notturno, i monelli lo legano con un laccio e lo costringono a «sbalzare / e svolazzare al caldo sole estivo»: «E in mezzo a tutti la civetta / chiudeva apriva trasognata gli occhi / rotondi, fatti per la sacra notte. / E il coro: "Balla" cantò forte "o muori!"» (vv. 48-49 e 53-56). L'uccello-oracolo, l'uccello-anima si libera dalla prigionia in perfetta sincronia con la morte di Socrate, quasi portandolo con sé verso il «cielo azzurro dove ardean le stelle» ed emettendo il suo strillo. Il poema è un tramite immaginoso del *Simposio* e *Fedone* platonici, degli *Uccelli* e delle *Nuvole* aristofanee; ma

più ancora costituisce una sorta di "vangelo fanciullesco" su uno dei fatti capitali della storia occidentale, riassunto senza alcuna diminuzione semantica nella civetta, che rappresenta il demone immortale che lega il grande sapiente condannato al mondo superno, e dunque il simbolo di una sapienza antichissima che al manifestarsi scuote uomini e fanciulli con un «subito fremito». E siamo ancora alla pregnanza del palazzeschiano *Specchio delle civette*, ove queste ultime rimandano appunto allo specchio dionisiaco dell'illusione e a quello socratico dell'autocoscienza, mentre nell'*Orto dei veleni* l'ironico sorriso dei volatili è, insieme ai pomi rilucenti e profumati, l'unico segno di vita ad accedere oltre il muro che imprigiona e delimita l'arcaico *hortus conclusus*.

In *Gog e Magog* Pascoli narra la leggenda che vede i selvaggi popoli dell'Est liberarsi dopo secoli dalla superstizione generata in loro dalla superiore astuzia di Alessandro Magno, che a lungo li ha tenuti lontani dalla civiltà grazie a un'enorme porta serrata e alle voci che artificiosamente vi venivano prodotte dal vento. La superstizione voleva che Alessandro fosse immortale, dato che: «A un fonte va, di stelle / liquide, azzurro. Con le due giumelle / v'attinge vita. Ogni cent'anni un po'» (vv. IX, 7-9): motivo che torna in *La fonte del bene*, in cui l'acqua della fonte «guarisce le piaghe». Ma il valore allegorico del poema pascoliano, che vede lo straniero mostruoso tenuto a freno da un *logos* occidentale che pure ha rinunciato per sempre a eliminarlo, e che infine ne descrive il riscatto e l'irrefrenabile vittoria, prende atto di un travalicamento al tempo stesso fatale e terrificante, di una fase storica e individuale (si ricordi l'identità di filogenesi e ontogenesi) in cui la minaccia di una pulsionalità selvaggia e arcaica non può più essere esclusa dal gioco ordinato di una civiltà ormai estenuata, e da una personalità basata sulle proprie rimozioni.

Una simile suggestione proviene da uno dei *Poemata Christiana*, il carme *Fanum Apollinis* (Pascoli, 1970, pp. 316-329)[1]. Ne è protagonista l'anziano sacerdote di un semidiru-

to tempio di Apollo, che le ormai trionfanti gerarchie cristiane hanno malamente espulso dal suo uffizio; anche il pietoso intervento conciliatorio del prete cristiano, suo antico sodale, ispirato alla sostanziale unità dei due culti, quello della bellezza e quello dell'amore, viene vanificato dall'irruzione dei fanatici della nuova religione. Si tratta di un "crepuscolo degli idoli": l'ancora splendida divinità solare, «qui / et celat promitque diem, qui nascitur idem / atque alius» (vv. 186-188; «che nasconde e porta la luce, che nasce uguale sempre e diverso»), viene brutalmente distrutta e precipitata fra le onde del mare. Su quest'intima, ma anche pessimistica, coincidenza di classicità e cristianesimo, secondo un giudizio concorde ripreso da Traina (p. 192) e Garboli (2002, p. 1223), ha esercitato un influsso forse decisivo l'opera di Dmitrij Sergeevič Merežkovskij, su cui davvero servirà tornare. Di fatto, poesie palazzeschiane come *Il tempio pagano*, *Oro, Doro, Odoro, Dodoro*, *L'orto dei veleni* e *Il campo dell'odio*, e in *Lanterna* quantomeno *Tempio serrato*, proprio perché possono derivare dalla lettura del romanziere russo, significano l'avversità percepita contro il nucleo autentico della propria ispirazione, la fanciullezza-antichità così legata alla memoria dei riti naturali: avversità che costringe l'Io arcaico a una sopravvivenza sepolta, eccezionale, al riparo dell'enigma e, presto, dello sberleffo.

Cavalli bianchi e templi sepolti. Ibsen e Maeterlinck

> Rosmer: [...] Oh! quali tristi pensieri... e non potere liberarmene! Mi tormenteranno dunque sempre, e sempre mi ricorderanno quella morte? Pensieri tristi che arrivano silenziosi e terribili.
> Rebecca: Come i cavalli bianchi che appaiono alla fattoria Rosmer! Ma dunque per codesti pensieri dolorosi rinuncierai alla nuova vita che già incominciavi a vivere?

> Rosmer: [...] credilo, Rebecca, non può riuscire bene una impresa che ha la sua origine nel delitto.
> Rebecca: (con violenza) Ed ecco che rinascono in te tutte le ubbie, le superstizioni della tua casa. Ecco che ritorni un Rosmer il quale, come i suoi padri, crede che i morti appaiano alla fattoria sotto le spoglie di un cavallo bianco. (Ibsen 1894, pp. 54-55 e 65)[2]

Sono alcune delle battute del dramma *Rosmersholm* (1886), apparso in italiano nel 1894 e nel 1898 presso Treves nella traduzione che può aver avuto a disposizione il giovane Giurlani. Vi occhieggia l'ossessione familiare dei *cavalli bianchi*, simbolo che per tutta la *pièce* allude alla persistenza e al richiamo dei morti, che il doppio suicidio dei due protagonisti, com'è noto, nel finale esaudisce. A metà fra la leggenda e il sogno psicotico (o il sintomo nevrotico), i cavalli bianchi erano la visione inquietante che attraversava l'immaginazione sconvolta di Beate, la moglie del protagonista Rosmer, annegatasi nella gora del mulino antistante all'antica villa di famiglia. Ecco un brano tratto già dalla prima scena del I atto:

> Helseth [la governante]: Capisco come debba essere penoso per il pastore attraversare il piccolo ponte; fu... fu là che accadde la terribile disgrazia...
> Rebecca: (deponendo il lavoro) Ma come si è attaccati ai morti qui alla fattoria Rosmer.

Helseth: Io, credo, signorina, che siano i morti invece che s'attaccano alla fattoria.
Rebecca: (fissandola) Che siano i morti?
Helseth: Sì, sì, sono loro che non vogliono saperne di allontanarsi.
Rebecca: Non abbia di queste superstizioni.
Helseth: Superstizioni? Sono sicura di quello che dico e se non fosse così i cavalli bianchi non apparirebbero.
Rebecca: Cosa c'entrano i cavalli bianchi...
Helseth: Nulla... nulla... è una leggenda... non vale la pena di parlarne! (ivi, pp. 6-7)

Fantasmi dell'inconscio, intermittenza memoriale, i cavalli bianchi partecipano di una forza scatenata e selvaggia e insieme di una purezza spettrale, oltremondana, esercitando sugli abitatori dell'antica magione una perdizione attraente, un orrore magnetico. Sono essi, probabilmente, ad aver preso posto nel titolo dell'enigmatico esordio palazzeschiano: il giovane poeta avrebbe approfittato di questo simbolo disseminato nel capolavoro ibseniano – amato in quegli anni anche dalla psicoanalisi di Groddeck, Rank e Freud – per sottolineare nel proprio libro un lutto insuperato, un ritorno del perturbante, di una seducente, ma ultima, verità psichica. Tanto più che il contesto del dramma presenta degli elementi tutt'altro che estranei alla sensibilità del giovane lettore. Il protagonista maschile, Rosmer, è il tipico idealista ibseniano, troppo debole per tradurre in pratica i suoi principi, liberatosi solo in parte dall'oppressiva educazione familiare dei Rosmer grazie all'incontro con la passionale Rebecca, ma nel fondo ancora amleticamente tormentato dall'imponenza del passato, così come dall'astratta generosità delle sue nuove idee. Idee che nel finale, data la sua fatale incapacità di rovesciarle in azione, troveranno anche la smentita di Ulrik Brendel, l'esaltato che ad esse aveva convertito Rosmer, traendolo dalla professione di pastore protestante e avviandolo a divenire un liberatore di popoli. Ormai ridotto al vagabondaggio, consumata ogni velleità, Brendel è posto da Ibsen dinanzi a Rosmer in una scena in cui, come ha scritto Georg Groddeck in un saggio del 1910 (1967, pp. v-xxv), avviene «la contrapposizione [...] del parolaio ubriacone e di quello rispettabile», cosicché davvero «con Ibsen non si sa mai bene se piangere o ridere, ma un occhio che piange e l'altro che ride è pur sempre una caratteristica dell'umorismo»:

Brendel: Ed ora, questa notte mi vedi completamente rovinato: il mio castello fu distrutto dalle fiamme.
Rosmer: Se potessi aiutarla...
Brendel: Giovanni, tu hai sempre conservato un cuore ingenuo. Tu puoi darmi qualche cosa: regalami uno o due ideali.
Rosmer: Degli ideali?
Brendel: Sì, anche ideali usati. Farai una buona azione perché non ho più nulla; le mie tasche sono vuote. (Ibsen 1894, p. 88)

In questa scena di piangente umorismo ibseniano, sono forse determinanti per Palazzeschi le immagini grottesche dell'uomo ricco rovinato, del castello distrutto dalle fiamme, e soprattutto del mendicante di ideali, che ritroveremo nel Palazzeschi cinico e lacerbiano.

I cavalli bianchi, allora, stanno proprio a simboleggiare la vittoria dei legami ancestrali sulle generose velleità palingenetiche, e in genere sulla concreta possibilità di un'azione politica o sentimentale, richiamando i protagonisti a un'immobilità mortuaria e fatalistica, la stessa che incomberà sulle atmosfere del dramma statico maeterlinckiano. Quanto a Rebecca, rispetto al Rosmer dal "cuore di fanciullo", o al Rosmer «buffone», come lo chiama Groddeck, ella «È la violenza diritta, la domanda del sangue, l'animale vichingio [...]. La gioia senza scrupoli, senza preoccupazioni, senza rotture; il sano egoismo puro sangue», per utilizzare le espressioni che Scipio Slataper affidò al manoscritto del suo studio su Ibsen (Slataper, 1944, p. 270; da Slataper sappiamo anche che nelle prime due stesure il dramma era intitolato proprio

Destrieri bianchi – fantasmi). Rebecca è insomma una delle tipiche eroine ibseniane, la cui carica erotica e insieme ideologica apparve tanto destabilizzante nell'Europa del secondo Ottocento e della *Belle époque* da dover essere riassorbita, soprattutto in Francia e in Italia, nelle infinite repliche della commedia del triangolo amoroso e dei brividi adulterini, che tuttavia, fra Gerolamo Rovetta, Giuseppe Giacosa, Marco Praga e Roberto Bracco, costituisce lo sfondo su cui si muove l'assiduo spettatore e aspirante attore Aldo Giurlani[3].

Senza che il tradizionalista e ferocemente antiliberale rettore Kroll possa aspirare a qualsivoglia simpatia da parte del lettore, non c'è dubbio che il dramma ibseniano esprima il senso di disfacimento di un intero orizzonte ideale, di un mondo solido di fede e dirittura, disfacimento che in Rosmer avviene prima che i suoi nuovi principi di libertà, ragione e progresso abbiano la forza di affermarsi. Accanto all'amore per Rebecca, il fattore eminente che porta Rosmer a rompere con il passato è l'apostasia religiosa e l'abbandono della professione di pastore. Anche questo è il passato che nel dramma non riesce a obliterarsi; e nel misticismo giovanile di Palazzeschi la severa, nobile, timorata casa Rosmer si moltiplicherà in palazzi, torri e santuari arsi o semidiruti, dunque psicologicamente "superati" ma ancora preziosi e irradianti, catalizzatori magici di sensi di colpa e di fantasie di superumanità e nobilitazione. Freud (1976, pp. 648-649) ha scritto che: «Il senso di colpa di Rebecca trae origine dal rimprovero dell'incesto, prima ancora che il rettore con perspicacia analitica l'abbia fatto affiorare alla sua coscienza»; così, a dominare nel dramma ibseniano sono le tracce psichiche di quei "cavalli bianchi" che, prendendo a prestito il titolo di un altro celebre dramma ibseniano di simile impianto, possiamo qualificare come *Gengangere*, "spettri" o "ritornanti": qualcosa che lega e trattiene a una trasgressione arcaica, a una persistenza necessitante, a una forza selvaggia ammaliante e sublimata. Dietro la *dissoluzione* di casa Rosmer c'è al lavoro il riflesso di una *dissolutezza*, un incesto rimosso che torna a

tormentare e a spezzare una trama diurna di amore reciproco. Non occorre di più per riconoscere questo dramma al centro della fantasia giovanile di Palazzeschi.

Il 17 gennaio 1905, circa dieci mesi prima della pubblicazione dei *Cavalli bianchi*, Palazzeschi prende in lettura presso la Biblioteca del Gabinetto Vieusseux i sei saggi che Maurice Maeterlinck aveva riunito in un volume intitolato *Le temple enseveli*. Affrontando temi come *La justice*, *L'évolution du mystère*, *Le règne de la matière*, *Le passé*, *La chance*, *L'avenir*, lo scrittore belga aveva tentato di sottrarre le ingiustizie da cui ci riteniamo afflitti, o i misteri insondabili che oscurano le nostre prospettive, alle falsificazioni spesso coscienti della metafisica o del misticismo, e di ricondurli a un regno puramente umano, anche se inconsapevole. Sull'esempio di Marco Aurelio e della ricerca stoica, il raggiungimento della tranquillità dell'animo andava avocato alla propria coscienza e sottratto all'egemonia di una più o meno astratta Natura. L'autore infatti sostituiva ogni abbandono al provvidenzialismo o alla fatalità con una approfondita indagine interiore, invitando vigorosamente a non fermarsi alla «tristesse mystique» e a dar conto degli orrori della vita in un modo che fosse accettabile alle concezioni, alle conoscenze e alla morale dell'uomo contemporaneo. Lo stesso *passato*, al contrario della maniera parassitaria secondo cui lo intenderà il Futurismo, era visto da Maeterlinck come attività e presenza. Nel saggio su *La chance*, poi, Maeterlinck identificava gli antichi dèi con le forze che muovono il nostro inconscio:

> Il y a en nous, sous notre existence consciente, soumise à la raison et à la volonté, une existence plus profonde, qui plonge, d'une part, dans un passé que l'histoire n'atteint pas, et de l'autre dans un avenir que des milliers d'années n'épuiseront jamais. Il n'est téméraire de croire que tout les dieux s'y cachent, et que ceux dont nous avons peuplé la terre et les planètes en sortirent tour à tour, pour lui donner un nom et

une forme que notre imagination pût comprendre. A mesure que l'homme voit plus clair, qu'il a moins besoin de symboles et d'images, il diminue le nombre de ces noms, le nombres de ces formes. Il arrive peu à peu à n'en prononcer qu'un, à n'en réserver qu'une, et soupçonne bientôt que cette dernière forme et que ce dernier nom ne sont eux-mêmes que la dernière image d'une puissance dont le trône fut toujours en lui-même. Les dieux rentrent alors en nous d'où ils étaient sortis; et c'est là qu'aujourd'hui nous les interrogeons. (Maeterlinck, 1902, pp. 255-256)

Per Maeterlinck vi sono persone che hanno un'intelligenza più permeabile ai suggerimenti dell'inconscio (che come tale, afferma lo scrittore belga, non conosce Tempo e Spazio), e altre che respingono ogni contatto con esso, escludendosi da una conoscenza più efficace e premonitrice, volgarmente chiamata *destino*. In breve, secondo Maeterlinck gli dèi siamo noi; e nel 1902 le sue parole sull'*inconscient* come fattore determinante della nostra *chance*, proprio per il loro persistere nell'area suggestiva dell'enigmaticità antica, erano di notevole portata per una cultura come quella italiana che ancora a lungo si terrà distante da Freud:

On peut affirmer que le poète qui trouverait aujourd'hui, dans les sciences matérielles, dans l'inconnu que nous environne, ou dans notre propre coeur, l'équivalent de la fatalité antique, c'est-à-dire une force de prédestination aussi irrésistible, aussi universellement admise, écrirait à coup sûr un chef-d'oeuvre. Il est vrait qu'il aurait probablement trouvé en même temps le mot de la grande énigme qui nous dévore...

On a donc cherché à utiliser les débris de la statue de la déesse terrible qui dominait les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripides, et plus d'un poète a trouvé dans ses membres épars le marbre qu'il fallait pour façonner une déesse nouvelle, plus humaine, moins absolue et moins inconcevable.

Nous sommes environnés de forces très obscures, mais celle avec qui nous avons le plus directement affaire est celle qui se trouve au foyer de notre être. Toutes les autres passent par elle, s'y donnent rendez-vous, y rentrent, y confluent et ne nous intéressent que dans leur rapport avec elle. (ivi, pp. 126, 127-128 e 280)

Era poi nell'ultimo saggio, *L'avenir*, che appariva la metafora del "tempio sepolto", quando Maeterlinck giungeva alla conclusione che passato e futuro sono un corpo solo e coerente, sicché profeti e indovini non colgono tanto l'avvenire, quanto il contenuto pulsionale del nostro *inconscient*, spesso determinante per lo svolgimento degli avvenimenti che ci aspettano. I fenomeni di preveggenza e divinazione direttamente sperimentati dall'autore con alcuni veggenti parigini

jettent un jour assez étrange sur ce qui se passe dans le lieu que nous croyons le plus inviolable, je veux dire le saint des saint du "temple enseveli" où nos pensées les plus intimes, et les forces qui se trouvent sous elles et que nous ignorons, entrent et sortent à notre insu et cherchent à tâtons la mystérieuse route qui mène aux événements futurs. (ivi, pp. 293-294)

Qui non importa tanto la coincidenza fra le argomentazioni maeterlinckiane e la freudiana psicopatologia della vita quotidiana, ma la costellazione semantica attivata da quel metaforico "tempio sepolto", il sotterraneo strapotere dell'inconscio, la sua contiguità con le *forces obscures* cui storicamente gli uomini hanno dato forma e nome divini, l'esistenza di persone ad esse mentalmente connesse, in grado di giustificare fenomeni antichi come «les prophéties des grands prophètes, les oracles des sybilles, des pythies, des pythonesses». Se dunque dal tempio sepolto dell'inconscio si ricava che passato e avvenire sono un tempo solo, posto «au foyer de notre être», colui che ne sarà l'interprete, capace «de refleter, de traduire et d'élever ainsi au monde intelligible l'instinc-

tive clairvoyance des individus ou des peuples qui les écoutaient» (ivi, p. 303), avrà un rapporto privilegiato con quel *foyer*, termine che sta per *focolare*, *focolaio*, *sorgente*, *fuoco (di una lente)* e *centro*: metafore che ci parlano chiaramente, non appena richiamiamo alla memoria la dislocazione concentrica dei paesaggi palazzeschiani e le immagini che a quei "centri" danno consistenza. Così, se fra l'aprile 1905 (*Le sept princesses*) e l'agosto 1906 (i tre volumi del *Théatre*), il giovane Giurlani lesse con la massima attenzione il Maeterlinck drammaturgo, altrettanta dovette dedicarne alle forze oscure, centro e focolaio del nostro essere profondo, alle divinità pagane, ai templi sepolti, alle profezie e agli oracoli evocati dal Maeterlinck pensatore: quello scandaglio gettato nelle zone d'ombra dell'uomo da un poeta di fatto pre-freudiano sembra legittimare la "spaventosa" inclinazione del giovane fiorentino verso il fuoco centrale del proprio inconscio.

Morte e resurrezione degli dèi: leggendo Merežkovskij

In un misticismo istintivo che viene a duro negozio con la "superficie", il *temple enseveli* rappresenta la figura originaria di tutta l'opera palazzeschiana. I templi pagani, le fonti miracolose, gli *horti* conclusi, gli oracoli diruti e circondati da siepi impenetrabili, le statue rimosse o i fantocci corrosi dal tempo sono dunque al tempo stesso immagini di rovina – ovvero di oblio progressista, negazione, rimozione e diffidenza – e segni di quella persistenza che ogni negazione illuminata riafferma. Conosciamo ormai le radici archetipiche e psicologiche di quella *persistenza*: la coabitazione fra i simboli pagani e le figure della devozione cristiana spinge a indagare sulla continuità fra dèi pagani e demoni cristiani, fra riemersione dell'antico rimosso e necessità di censura, fra Dioniso-Socrate e Cristo.

Se nella Storia c'è un personaggio che, in un'età di templi già semisepolti e di statue divelte, rinnegò la fede abbracciata da molti e tentò di tornare a vivere un grande sogno pagano; se c'è un pericoloso ed esecrato apostata, un abile sofista, un saggio despota illuminista *ante litteram* sotto le cui spoglie resisteva l'illuminato adepto di verità misteriche e di riti dionisiaci, quello è l'imperatore Giuliano. In un ampio dramma bipartito dedicatogli da Ibsen, *Imperatore e Galileo* (1873, tradotto da Mario Buzzi per Treves nel 1902), già era emersa tutta la problematicità di un'epoca di passaggio fra una bellezza classica ormai tramontata e una verità di fede ancora potentemente mistico-penitenziale, trascinando con sé la (in parte velleitaria) riflessione su una ben più instante "caduta degli dèi", quella che l'età positiva della borghesia induceva sul luminoso cadavere dei miti romantici. Nella trasfigurazione artistica ibseniana, l'acceso misticismo, la restaurazione dei miti derivanti dalle forze della Natura, la consumata arte di retore e sofista facevano di Giuliano uno degli eroi della

"rinascita pagana" fine-ottocentesca, un fenomeno elitario che riguardava la filologia di Nietzsche come l'estetismo di Wilde e Pater, o Marcel Schwob con l'Erostrato incendiario, il Cratete cinico, la Septima incantatrice, i Lucrezio e i Petronio delle sue *Vies imaginaires*.

Nel primo dei due drammi ibseniani collegati, *L'apostasia di Cesare*, non mancava un accenno ai "cavalli bianchi" (Ibsen, 1993, p. 438) quali simbolo di trionfante paganesimo. Uomo del suo tempo, nelle varie fasi della sua tormentosa apostasia del Cristianesimo, il Giuliano di Ibsen incarnava un paganesimo sincretistico che al culto di Apollo e Dioniso univa forti venature di monoteismo solare. Frugale e spregiatore del mondo come i grandi pensatori cinico-stoici Antistene, il più volte evocato Diogene e Marco Aurelio, Giuliano era al tempo stesso un turbato esteta, un entusiasta adoratore del Sole e insieme di "sapienza, luce, bellezza", che – fra la derisione e l'incomprensione del popolino – tentava di opporre un nuovo culto di Dioniso alla vocazione esclusivamente spirituale del Cristianesimo. Ma la rinascita pagana – che nelle scandalizzate parole di Gregorio di Nazianzo faceva sì che «le are rovesciate venivano rialzate in fretta; il sangue degli olocausti scorreva a fiotti; saltimbanchi e prostitute percorrevano, cantando e ballando, le vie della città» (ivi, p. 490) – vedeva i cristiani alternare la distruzione dei templi pagani alla resistenza passiva, alla litania ossessiva e alla messa di espiazione. In breve, Giuliano si trovava ad incarnare un nuovo Dioniso spregiato da tutti: e il fido mago-sacerdote Massimo ne svelava l'errore:

> Hai voluto riportare il giovane allo stato della fanciullezza. Il regno della carne è rimasto assorbito dal regno dello spirito. [...] Tu hai voluto impedire al giovane di crescere... di diventare uomo. Oh, insensato che hai sfoderato la spada contro il divenire... contro il terzo regno dove regnerà il Duplice! (ivi, p. 520)

La tragicità di Giuliano stava dunque nel non aver voluto coniugare Dioniso e Cristo nella duplicità di un "terzo Regno" insieme naturale e spirituale, e nell'aver insistito in un'operazione narcisisticamente fanciullesca, nostalgica e archeologica. L'intuizione di questo "Duplice" inseguirà Ibsen in tutta la sua produzione drammatica, svolgendosi nei numerosi, angusti quadri borghesi e trovando uno dei suoi culmini proprio nella decadenza aristocratica di *Rosmersholm*. Ma a cavallo dei due secoli lo stesso personaggio di Giuliano verrà via via attualizzato in ulteriori passaggi. Sul versante di un umanesimo laico e polemico, il giovanissimo Prezzolini, all'atto di fondare con Papini la rivista «Il Leonardo», si presenterà come "Giuliano il sofista". E occasione immediata di quel soprannome sarà stata la pubblicazione in traduzione italiana del romanzo di Merežkovskij incentrato sulla vita di Giuliano[4].

In una data imprecisata del 1906, Palazzeschi lesse Merežkovskij solo nel terzo dei romanzi storici della sua trilogia, intitolato a *Pietro il Grande*, ma deve aver avvicinato anche i primi due, *La morte degli dèi. Il romanzo di Giuliano l'Apostata* e *La resurrezione degli dèi. Il romanzo di Leonardo da Vinci*, entrambi tradotti nel 1901. Lo dimostrano innanzitutto le tracce riscontrabili nell'epistolario con Moretti[5], ma soprattutto quella messe di riscontri testuali che fanno di Merežkovskij un altro anello di collegamento fra la cultura greca, così come era stata riletta dal genio di Nietzsche, e la costellazione del dionisiaco che si è riscontrata nel giovane Palazzeschi.

L'accento sul malinconico momento dell'esilio degli dèi era già stato messo, com'è noto, da Heinrich Heine, alfiere di un'ironia romantica che affondava nella *Sensucht* il mito resistente ma non più attingibile di un paganesimo sensuale e gioioso. È il poeta tedesco a sottolineare che la Chiesa delle origini considerava i vecchi templi «come le rocche di veri demoni, e agli dèi effigiati nelle statue conferiva un'esistenza indiscussa; erano cioè diavoli fatti e finiti»; tanto che, continua Heine:

> La credenza popolare vuole che nelle rovine degli antichi templi continuino a dimorare le vecchie divinità greche, le quali, tuttavia, con la vittoria di Cristo hanno perduto ogni potere, sono diavoli malvagi che di giorno si tengono nascosti tra le civette e i rospi nei ruderi tenebrosi del loro trascorso splendore, mentre di notte se ne vengono fuori in leggiadre sembianze per allettare e sedurre qualche viandante ingenuo o qualche giovanotto temerario. (Heine, 2000a, pp. 10 e 11)

A ben vedere, non si è parlato finora che di quel *viandante ingenuo* e di quel *giovanotto temerario*, così offeso e al tempo stesso così riparato dalla *vittoria di Cristo*. E con la *Morte degli dei* comincia anche *La Sorcière* di Jules Michelet (1862), capolavoro dell'antropologia storica ottocentesca incentrato sulla segreta essenza della Donna che «rinserra nel suo cuore la memoria, la compassione dei poveri dèi antichi degradati alla condizione di spiriti» (Michelet, 1971, p. 32). Invasata da Satana, "principe della natura" e «gran proscritto» che «dà ai suoi la gioia delle libertà della natura, la gioia selvaggia d'essere un mondo che basta a se stesso» (ivi, p. 63), la strega di Michelet oppone alle forze dell'Anti-Natura la sua ribellione dionisiaca e l'antica sapienza di una omeopatica «medicina a rovescio», incarnando per secoli la figura vituperata e degna del rogo. Che consumerà il palazzeschiano *Palazzo Mirena* (in *Lanterna*), ove la bionda padrona ammetterà con nobile compostezza la propria colpevole stregoneria. In ciò non così lontana, come vedremo, da Comare Coletta, la "vecchiaccia d'inferno" che saltella e balletta il proprio sabba derelitto e ormai impopolare, tipico di un tempo in cui Satana non solo delega ormai il suo potere suggestivo agli ecclesiastici (veri e propri *frati rossi*), ma è addirittura trascorso a rappresentare ottimisticamente – e proprio sulla scorta del grandioso *Epilogo* micheletiano – la «Ragione» e il «senso» di un celebre Inno carducciano, invano obliterando – per i poeti nuovi, figli del decadentismo europeo – la maligna scissione che tuttavia reca ai posseduti, «poveri melanconici, che si odiano e sentono orrore di se medesimi» (ivi, p. 18).

Pur riprendendo molte suggestioni heiniane e micheletiane, la trilogia romanzesca di Merežkovskij mira più in alto, definendo la dialettica fra paganesimo e cristianesimo come il confronto fra due ere della vicenda umana destinate a risolversi in una sintesi superiore, peraltro lasciata dolorosamente indefinita. «Il suo interesse – scrive Vasilij Rudič (1989, p. 248) – non era rivolto tanto alle personalità e neppure alle idee (cosa di cui lo accusavano di continuo), bensì agli archetipi, quasi nel senso moderno, junghiano del termine. Alcuni degli archetipi postulati da Jung possono essere individuati con chiarezza nella trilogia, come "fanciulla" ("Kora"), "puer aeternus", "androgino"». E secondo Ettore Lo Gatto (1979, p. 603) l'importanza storica dello scrittore russo è «superiore assai a quella di un ripetitore, come potrebbe apparire, di Nietzsche e del suo binomio Apollo e Dioniso. I suoi "compagni eterni" (secondo il titolo da lui stesso dato al volume di saggi pubblicato nel 1897) Merežkovskij li aveva cercati in Marco Aurelio, in Montaigne, in Flaubert, in Ibsen, in Puškin, e i suoi centri spirituali nell'Atene classica e nella Firenze del Rinascimento».

Nella cultura simbolista tra Ottocento e Novecento, Merežkovskij è dunque uno dei vertici della tradizione che stiamo tracciando. Ne fa fede già il primo romanzo dedicato a Giuliano, alla breve parabola del suo paradosso ideologico, all'utopico controdolore dionisiaco che il giovane imperatore ripropose in opposizione al dolorismo degli ormai dominanti "galilei". Vera e propria enciclopedia mitologico-letteraria, il romanzo allinea numerose citazioni dai testi classici, e dai dialoghi platonici in particolare. E non stupisce che, già nelle prime pagine, fra gli emblemi della vicenda che emergono via via alcuni corrispondano alle figure dell'immaginario palazzeschiano, troppo frettolosamente consegnato a una generica cultura liberty. Nei pressi di una taverna troviamo «una sorgente termale e medicinale [...]

un dì sacra ai fratelli Dioscuri, Castore e Polluce», ove «le immagini di que' semidei pagani, ancora intatte, personificavano ora i santi Cosimo e Damiano» (Merežkovskij, 1901a, p. 3). Immagini pagane *ancora intatte* il cui nome è stato cambiato da un culto vincente: ecco in apertura una dissimulazione, una sostituzione del santo al sacro, una sovrapposizione imperfetta e di per sé inquietante. Poco più avanti compare la figura dell'indovino, un mago orientale che, presso a un sacro fuoco, intona «una canzone lenta e dolce, in cui ricorreva spesso una parola: *Mara*, *mara*, *mara*!» (pp. 10-11). L'atto della divinazione richiama subito la presenza della fiamma via via più gialla (che nel *Pastello del sonno* si sposerà al sussurro del mare e al "folle") e di una cantilena curiosamente imparentata col nome delle tre vecchie divinatrici che giocano coi dadi in *Ara, Mara, Amara* (e con la vecchia della *Casa di Mara*). Poco oltre la scena si sposta all'antico palazzo del Macellum, ricovero di Giuliano e Gallo. È lì che compare una figura di nutrice:

> Labda era quasi cieca e si trascinava a stento sulle gambe; portava una vestaccia nera, ed era tenuta in conto di strega tessala, benché fosse cristiana: e infatti nel suo cervello s'annidavan tutte le superstizioni antiche e nuove, formandovi una strana religione che somigliava a follia. [...] Essa confondeva preghiere ed esorcismi, gli dèi dell'Olimpo coi demoni dell'inferno, i riti del culto cristiano coi riti della stregoneria (p. 14).

Vecchia nutrice-sacerdotessa di antichi culti, quasi cieca, capace di «una devozione profonda per Giuliano», Labda ricopre la funzione dell'evocatrice e narratrice:

> Gli spettacoli di sangue perpetratisi alla corte eran rimasti impressi nella sua memoria, e di notte ne andava intessendo confusi racconti a Giuliano, il quale, benché tutto non potesse comprendere, si sentiva il cuore serrato da sgomento e da sdegno. Ma la vecchia raccontava quelle orribili carneficine con un fare quasi indifferente, come se si trattasse di antiche leggende (ivi).

Questa funzione suggestionerà Palazzeschi fino a dar corpo alle due vecchie di *:riflessi* e alle tre madri del *Codice di Perelà*; ma è soprattutto il legame della vecchia con la sopravvivenza dei culti classici e della demonologia antica nel nuovo culto cristiano a farne un antecedente decisivo di quella *strana religione che somigliava a follia* tipica dei componimenti dei *Cavalli bianchi*, e della *Storia di Frate Puccio*. Vero tramite di sapienze impure e rimosse, la vecchia cieca trasmette la memoria di recenti fatti sanguinosi con l'assorta asciuttezza con cui si narrano *antiche leggende*; tanto che negli incubi di Giuliano «andavano mescolandosi le memorie della sua infanzia col ricordo dei racconti di Labda» (p. 15). Giuliano stesso («magro e pallido, con un volto irregolare, coi capelli ispidi e neri», del tutto simmetrico al suo alter-ego, il fratello Gallo, la cui «pelle fine e bianca lo dimostrava tosto delicato come una ragazza, con gli occhi azzurri pigramente aperti, e i capelli color del lino [...] cadenti in flessuose anella», p. 19) «aveva appreso a simulare con rara scaltrezza, e provava una vera voluttà nell'ingannare altrui, specialmente Eutropio» (p. 28), ovvero il prete ariano, spregiatore dei filosofi greci e di Epicuro in particolare, preposto alla sua educazione cristiana; prete al quale Giuliano, sorpreso mentre leggeva di nascosto il *Simposio* platonico, può mostrare «la legatura con su scritto *Epistole dell'Apostolo San Paolo*». Più avanti, quando la folla di cristiani assalirà il tempio di Demetra-Iside-Astarte e, spinta da un volgare fanatismo, lo distruggerà col fuoco, Giuliano e il suo vecchio maestro Giamblico saranno indotti con le minacce a contribuire al rogo, cui Giuliano si piega grazie alla propria già esperta ipocrisia. Certo, quel rogo "attivo-passivo" avrà una sua centralità nell'immaginario palazzeschiano, eppure ciò che qui emerge con prepotenza è il tratto caratteriale dell'ipocrisia

simulatrice, che diventa la chiave interpretativa di un'epoca in cui la fedeltà a se stessi non impedisce l'adozione della gestualità o del linguaggio della tribù.

Dunque, in un'età di perigliose persistenze e di frettolose sepolture, sorge un giovane principe decaduto che deve dissimulare i propri incubi colpevoli e il proprio culto per dèi e filosofi rifiutati, e pure è in grado di farlo con *voluttà*; ed ecco la compresenza di incubo e *strana religione somigliante a follia*, di memorie d'infanzia e fatti dolorosi narrati come leggende da una vecchia nutrice assorta ed emotivamente atona. Sembra proprio che, come prima il dramma di Ibsen, anche il romanzo di Merežkovskij abbia consentito al giovane Palazzeschi di individuare figure e contenuti psichici propri già tradotti e collocati in archetipi storicamente plausibili. Del resto, le tipizzazioni che in Merežkovskij sembrano allestire una costellazione di scene suggestive sono numerose. Ecco l'anziano eunuco Mardonio, filosofo stoico che intrattiene Giuliano con Omero e con l'*Apologia di Socrate*, invitandolo alla «libertà dello spirito» (p. 27); ecco il palazzo del Macellum, un tempo rifugio del «semipazzo re di Cappadocia», il cui giardino olezzante è «tutto cintato da un alto muro» (p. 29); ecco la grotta dove Giuliano legge il *Simposio* come gustando «un frutto proibito», presso una vasca e «grandi cespugli di rose fiorite» e ancora «un altare di Pane, il dio giocoso» (p. 30). E più avanti nel romanzo: presso «la basilica ariana di San Maurizio [...] costruita quasi interamente con materiale tratto dalla demolizione del tempio di Apollo» vi è «la fontana destinata per le abluzioni dei fedeli», fra cui una vecchia «da alcuni considerata come pazza, da altri tenuta in conto di santa; venuta a pregare per la guarigione d'una figlia, non s'era ancora staccata dal suo pezzo di stoffa scolorito e gualcito, benché l'ammalata già da un pezzo fosse morta» (p. 31): un'altra vecchia che una pazza santità soggioga a una coazione a ripetere, conservativa ed evocativa, presso un'avara "fonte del bene", attorniata da gente «in attesa del miracolo».

Scene significative, piccoli indizi si moltiplicano: recatosi alla palestra ormai trascurata e semideserta, a un tratto Giuliano nota «attaccati a un carro due cavalli bianchi con le criniere rase come i cavalli dei bassorilievi» (p. 112). Anche qui rappresentanti dell'armonica ma anche selvaggia fisicità del paganesimo, essi appartengono ad Arsinoe, la bellissima fanciulla che nella palestra si esercita ancora ai «giuochi laconici» dell'età antica, verso cui Giuliano prova un desiderio pieno di rimpianto. Più avanti, la stessa Arsinoe, visitando le catacombe dei cristiani ortodossi e sentendoli mercanteggiare su posizione e misura delle loro future sepolture, esclama: «In verità, non ho mai visto cimitero più allegro!» (p. 170). Altra scena curiosa, che si ripeterà più avanti quando Giuliano sarà imperatore, è quella del Concilio delle varie sette cristiane: una brillantissima farsa tragicomica, un dialogo tumultuoso fra grotteschi uomini di chiesa (pp. 143 e segg.).

Ma alle scene minori si affiancano i momenti emblematici, di cui Palazzeschi serberà chiara memoria. Poco prima di salire al trono, quando Giuliano si consacra con un rito misterico al dio Sole col «vino purpureo delle allegrezze di Mitra-Dionisio» e – ancora turbato dalle «fiabe insulse, ma terribili» raccontategli dalla vecchia Labda – riafferma dinanzi alle legioni le antiche divinità sovrapponendone i simboli alla «sacra bandiera di Costantino» (pp. 243 e 248), i cristiani le assimilano immediatamente al diavolo, gridando a uno scandalo che precipita nello sbigottimento anche colui che lo ha suscitato. La processione in onore di Bacco che Giuliano organizza a Costantinopoli, poi, è forse ripresa da Ibsen, dato che unisce la rilevanza ideologica a una spiccata efficacia teatrale. Fra pantere addomesticate, baccanti, fauni e un Sileno, la manifestazione sacra si risolve in una lugubre pagliacciata:

> Giuliano passava in rassegna quella sfilata di faccie, nauseato: saltimbanchi, legionari, istrioni, mimi, atleti folleggiava-

no intorno a lui. [...] Egli guardava quei visi bestiali, selvaggi, rifiniti dalle orgie, veri visi da cadaveri imbellettati; quelle misere nudità di corpi umani, deformati dal sangue guasto, dai digiuni, dal terrore dell'inferno cristiano, e dalle scrofole; e gli sembrava di respirare l'aria infetta dei lupanari e delle taverne (p. 272).

Carnevale fallimentare, questa processione dionisiaca deformata dall'incredulità e dal misero doppiogiochismo (i partecipanti sono tutti cristiani rinnegati per interesse) rimanda anch'essa a quella postrema, malfida baccante, a quella grottesca recita di una bellezza trapassata, ormai privata della stessa comunità-continuità della processione, che sarà Comare Coletta. Né deve essere troppo lontana la faccia «tutta impastata e infarinata» del fantasma-pagliaccio che, nello *Specchio* dei *Poemi*, «sembra morto». E si pensi anche alle «strane fisiche psicologiche deformità» che alligneranno nel cimitero della *Fiera dei morti*, violentemente desublimato dall'assoluta indifferenza che i volgari visitatori dedicano alle «ottime informazioni» promesse dai volti dei morti effigiati sulle tombe. In breve, questa processione di "fantocci" – fra i simboli forti del romanzo di Merežkovskij – è la riuscita sceneggiatura di un contrasto fatale: quello fra la volontà di conservare il contatto con la bellezza e l'ebbrezza dionisiache, e la nausea generata dal senso di colpa relativo alla loro riemersione cosciente, pubblica e censurabile. Ci troviamo di fronte all'esito ambiguo, mostruoso e deforme come un quadro di Ensor, del compromesso emotivo fra il principio di piacere e quello di realtà: un compromesso che introduce a un atteggiamento privilegiato del Palazzeschi lettore, grazie al quale personaggi e interpreti di scene emblematiche diventano i depositi di spinte e controspinte private, traduzioni simboliche di contrasti interiori che si danno immediatamente come archetipici.

Più tardi, Giuliano entrerà nel tempio di Bacco e, sdegnosamente solo, compirà, fra numerose voci fuori campo che

lo deridono, il rito sacrificale. All'amico Oribase, egli lamenterà la morte dei valori ellenici:

> Amo tutto ciò che va scomparendo! amo l'olezzo dei fiori avvizziti! [...] Così mi hanno creato gli Dei... Ho bisogno di questa dolce tristezza, di questo magico crepuscolo dorato! Là, nell'antichità lontana, esiste qualche cosa d'indicibilmente bello, qualche cosa che ha un indicibile fascino, e che non trovo in nessun altro luogo; là è l'irradiare del sole morente sul marmo che il tempo ha ingiallito. Non togliermi questo folle amore per tutto ciò che più non esiste. Le cose che han vissuto sono ineffabilmente più belle delle cose che vivono!... (p. 277)

Il tipico pathos *fin de siècle* per le età storiche di *crepuscolo dorato*, che farà consuonare questi accenti nostalgici sulla "tastiera" dell'anima crepuscolare – fra Corazzini, Moretti, il romanzo *:riflessi*, la poesia *Chi sono?* e le diverse altre in cui il tramonto segna il momento culminante di un'epifania –, non implica qui soltanto la languorosa estetizzazione dannunziana della "città morta", ma soprattutto la contiguità di questa nostalgia con il dionisiaco. Quando Oribase risponde a Giuliano: «Tu parli come parlerebbe un poeta [...] ma i sogni d'un poeta sono pericolosi quando nelle sue mani sta il destino del mondo» (p. 278), il ruolo del poeta è squalificato proprio perché coincide con i "sogni pericolosi" in cui sopravvive il passato, la «giocondità di Bacco» (p. 279) e «il gran principio della libertà nei [...] cuori» (p. 274). Insistendo su un dionisismo anzitutto giocondo e liberatorio, gli sfoghi "nietzscheani" che lo scrittore russo attribuisce poi all'apostata ci mettono già sulle tracce del Dio che nel *Controdolore* riderà a crepapelle dell'umano dolorismo.

Ma il vero tema di Merežkovskij, il prolungamento di Dioniso in Cristo, emerge nell'episodio di frate Parfenio, e sembra segnare un'altra tappa della fantasia palazzeschiana.

Una notte, tormentato dall'immagine delle vuote cavità aperte nell'aureola di una statua di Gesù bambino – da cui i pagani avevano ripreso due grandi zaffiri che costituivano gli occhi della statua di Bacco – l'ingenuo miniaturista di un convento che sorge accanto al tempio del dio vi si reca furtivamente, li sottrae nuovamente e li colloca ancora una volta nell'aureola di Gesù: «E gli occhi di Bacco entrarono a meraviglia e risplendettero nell'aureola di Gesù bambino». Tornato alla cella «egli ebbe uno scoppio d'ilarità, soffocato a mala pena, come ridono i bambini quando qualche monelleria ben riuscita li mette di buon umore, mentre pur temono che altri li scopra». Al mattino, di ottimo umore, riprende il suo lavoro di miniatura e «lavorando, non si accorgeva ch'egli dava al corpo d'Adamo l'antica bellezza olimpica di Bacco, il dio giocondo» (pp. 285-286). Questo frate ilare, innocentemente imbevuto dell'immaginario mitico-classico, fa pensare al Frate Puccio di *Lanterna*, benché questi sia protagonista di un'impresa di segno contrario, e di contrario esito. Lo scoppio d'ilarità di frate Parfenio è in realtà dovuto al piacere infantile di aver annullato ogni differenza artificiosamente istituita, mostrando a se stesso, nel segreto della notte, la conformità fra occhi dionisiaci e aureola cristiana, e dunque conseguentemente fra corpo e verità adamitici e bellezza olimpica. Artista appartato e infantile, ha in ciò il suo segreto e il suo feticcio. La figura del frate miniatore e amanuense diventa l'emblema dell'artista che compie le sue "monellerie" trasgressive giocando con verità pericolose e profondissime, che parlano di unità e conformità invece che di negazione e superamento. Ma presto, a questo frate Parfenio-Puccio-Rosso sarà rimproverata la scandalosa "varietà" dei suoi oggetti artistici rispetto alla pedissequa uniformità imposta da coloro che ardono feticci e pericolosi altari.

Nel finale, il romanzo esprime i suoi legittimi corollari. Segno al tempo stesso di resistenza e di decadenza sono anche il «sacrificatore stremato» e ubriaco e il fanciullo sordomuto, figlio misterioso di una vecchia sibilla morta da

tempo, che malcustodiscono un tempio di Apollo. Seduto accanto all'ultima fonte sacra, «che ha per nome "Lagrime del Sole"», il fanciullo raccoglie «nel palmo della mano aperta le goccie, che cadevano lentamente» (p. 365). Anche questo tempio sarà bruciato di lì a poco, e il fanciullo ucciso: come la fonte sacra ormai avara d'acqua, egli è il residuo paradossale di un *genius loci* offeso, è un *puer aeternus* segnato dalla Storia. Abbruciamento e linciaggio torneranno in *Tempio serrato* e in *Palazzo Mirena*: anche questa scena merežkovskiana suggerisce la natura insieme emotiva e archetipica dell'oggetto distrutto.

Infine, di fronte a un Giuliano ormai disperatamente esaltato nella sua cieca lotta anticristiana, Merežkovskij affida la sua parola più alta ad Arsinoe, la splendida atleta di un tempo, che, in fuga dai suoi anni di ritiro monacale cristiano e di preghiera, all'imperatore parla di Gesù in termini ormai inequivocabili:

> Perché detestarlo? Non si avvicinavano forse gli antichi sapienti dell'Ellade alle dottrine del Galileo? Sono gli altri, quelli che nel deserto si torturano l'anima e il corpo, che vivono lontano dall'umile figlio di Maria. Egli amava i bambini, e la giocondità, e il candore dei gigli superbi. Egli amava la bellezza, o Giuliano!... Noi ci siamo allontanati da Lui, e ora brancoliamo negli errori e nelle tenebre. Ti chiamano l'Apostata, o Giuliano... ma sono essi gli apostati (p. 431).

Ribadita è la coessenzialità fra sapienza greca e buona novella cristiana, nel nome della bellezza e della giocondità, ed è anche rovesciata sul rigorismo cristiano l'accusa di tradimento della verità. Un Cristianesimo "greco" e giocondo si contrappone a un Cristianesimo dolente e rinunciatario: non siamo lontani dai ribaltamenti del *Controdolore*, dalla «risata infinita ed eterna» di Dio: «Uomini, non siete creati, no, per soffrire; nulla fu fatto nell'ora della tristezza; tutto fu fatto per il gaudio eterno».

Le speculazioni storiosofiche di Merežkovskij sulla sotterranea continuità fra paganesimo ellenico e cristianesimo possono aver spinto il giovane Palazzeschi verso un misticismo sincretistico, in cui Cristo apparisse – dionisiacamente – come un'antica figura di filosofo eversore, socratico, perseguitato da una religione pratica e istituzionale, lontanissima dal sacro[6]. Il IV secolo rievocato dallo scrittore russo, popolato di *temples ensevelis* e di basiliche cristiane su di essi edificate, la sua vicenda di riemersioni e compresenze, di poetici inseguimenti *à rebours* di bellezza, libertà e giocondità decadute e di brividi colpevoli, misteri, profezie e sante conversioni, hanno contribuito in maniera forse decisiva a rendere disponibili le immagini mentali di una arcaicità sepolta che poeticamente e polemicamente riemerge, fondendosi e sottentrando ai simboli di un culto condiviso, nei confronti del quale si simula ossequio, sempre manifestando tuttavia i segni della violenza (psichica, ovviamente) subita e inferta con la propria riemersione. Palazzeschi si appropria di queste immagini – che con Maeterlinck saranno direttamente collegate all'*inconscient* – facendone le quinte piatte, fissamente allucinatorie, di una rappresentazione atemporale e tuttavia storico-personale, insomma di una poesia arcaicamente nuova.

La resurrezione degli dèi. Il romanzo di Leonardo da Vinci verrà indicato da Sigmund Freud fra i dieci "buoni libri" prediletti (Freud, 1972, pp. 367-368) e molto apporterà a quel saggio su *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910) in cui Merežkovskij sarà definito «romanziere psicologo» (Freud, 1974, p. 249). Il vastissimo quadro storico-romanzesco, che ripercorrendo la biografia leonardesca spazia su personaggi storici e contesti minori, guarda a quel Rinascimento italiano che nel culto per la bellezza classica mirò a un nuovo inquietante contatto con l'antico e con i suoi misteri sensuosi ed esaltanti, al cui centro è senz'altro l'insidiosa capacità metamorfica e contaminante della sensibilità dionisiaca. Se ne supponiamo la lettura da parte del giovane Palazzeschi, il

romanzo s'impone innanzitutto per la figura centrale di Leonardo – reverente indagatore della Natura, perennemente accusato da pulpiti e folle inferocite di stregoneria e di commercio con i demoni – e ancora una volta per l'identificazione di quei demoni con gli antichi spiriti pagani, fra legittima interpretazione storica e intuizione antropologica.

L'episodio iniziale del romanzo è già esemplarmente allegorico. Siamo nella Firenze del 1494, quando in via Calimala (curiosa coincidenza con l'indirizzo dell'abitazione palazzeschiana) un contadino racconta a un ricco collezionista di reperti antichi che dal suo campo è riemersa una mano di marmo, grazie alla quale una vecchia ha compiuto guarigioni miracolose, creando scandalo e raccapriccio nella popolazione e fra i religiosi. Le accuse di stregoneria (un *leitmotiv* del romanzo) non tarderanno, tanto più che lo stesso contadino confesserà l'innegabile suggestione demoniaca proveniente dalla mano marmorea, in termini assai vicini a quelli che Palazzeschi userà giusto nella poesia *La mano*:

> ...mi pareva che la mano di marmo venisse a me adagio adagio, mi prendesse per il collo, delicatamente, come accarezzandomi con le dita fredde e lunghe, poi a un tratto mi stringesse forte, come a strangolarmi. (Merežkovskij, 1901b, p. I, 10)

La demonizzazione delle statue raffiguranti le antiche divinità femminili è un motivo ancora una volta heiniano, così come l'attrazione magnetica che esse, pur semisepolte e neglette, esercitano sugli spiriti sensibili; e viene in mente anche uno dei racconti più celebri di Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille*, il cui abbraccio bronzeo risulta fatale a un giovane, incauto sposo. In Merežkovskij, l'intera statua di Afrodite, ovvero la "diavolessa bianca" della superstizione, verrà estratta nottetempo, alla luce di una «lanterna», in una località chiamata "Valle umida". Ma un prete inferocito riuscirà a penetrare nella villa del collezionista con una folla di scatenati devoti e a distruggerla.

Il primo fra i tanti brani tratti dai quaderni leonardeschi introduce poi il protagonista. Vengono riportate le annotazioni secondo cui «il pittore deve essere solitario» ed eleggere «le parti più eccellenti delle spezie di qualunque cosa lui vede, facendo a similitudine dello specchio, il quale si tramuta in tanti colori quanti sono quelli delle cose che si pongono dinanzi» (I, p. 49). In questo paradigma dell'artista curioso e solitario sentiamo formarsi quello che sarà il gusto palazzeschiano per l'osservazione speculare della varietà della Natura, quella singolare "attiva neutralità" del gioco di rispecchiamento che tuttavia non esclude l'interpretazione deformante e potentemente verificatrice. Nel romanzo ne è esempio l'«orribile caricatura» che Leonardo compie di Savonarola nel Duomo di Firenze, dove il frate ha appena terminato una sua tremenda profezia di disastri: «Tutto ciò che in fra' Girolamo v'era di terribile, di folle e d'ignorante [...] era reso e fatto palese in quella caricatura senza sdegno, senza pietà, con imparziale serenità d'osservazione» (I, p. 57). Lo specchio imparziale sa cogliere nell'apparente deformazione una verità profonda, il carattere autentico di «un demonio vecchio e orrendo in veste monacale».

Anche qui, alcuni spunti aneddotici possono aver calato in episodi minuti una complessiva consonanza. Le pagine sull'albero di pesco nel giardino di Leonardo, al quale lo scienziato-artista ha iniettato per esperimento un veleno, vietandone poi l'ingresso ad ognuno, possono collegarsi ai pomi letali della poesia *L'orto dei veleni*. E la sontuosa cena nel castello di Ludovico il Moro, durante la quale da un'enorme torta a forma di torre «balzò fuori un nano tutto rivestito di penne di pappagallo» che, «acchiappato e rinchiuso in una gabbia d'oro, cominciò con voce buffa a recitare il *Pater noster*, scimmiottando il famoso pappagallo del cardinale Ascanio Sforza» (I, pp. 134-135), fa pensare ancora una volta al pappagallo che nel *Codice di Perelà*, e proprio in una reggia, mormora la parola "Dio": una comica, rinascimentale desublimazione che tuttavia nel *Codice* attingerà un piano

semantico più alto. Peraltro, le scene riguardanti la vita di corte danno occasione all'autore di illustrare diffusamente i costumi di cavalieri e dame rinascimentali, con le loro «lente [...] danze», i loro strisciati inchini e i relativi «fruscii di seriche vesti» (II, p. 25 e I, p. 163). Su una simile lunghezza d'onda, quando la narrazione approderà alle gesta sfortunate del duca Valentino, l'autore non trascurerà la sua vedova, principessa in lutto rinchiusasi «in un castello dalle camere tappezzate di velluto nero, situato in fondo a un immenso parco deserto» (III, p. 256): immagini che la fantasia palazzeschiana non tarderà ad inserire nel proprio romanzo poetico, con un peso specifico che le distingue da quelle di ogni altro poeta liberty.

Dal suo canto, Leonardo continua a subire seraficamente l'ostilità dei superstiziosi, e a beneficiare della distratta devozione dei potenti. Paragonato a un demonio misteriosamente penetrato nella reggia «dalla cappa del camino», è accusato di stregoneria e assediato nella propria abitazione, proprio mentre è immerso nelle sue considerazioni sulla perfezione della Natura: «Gli uomini [pensava egli] non potranno mai trovare nulla di più bello, di più leggiero e di più perfetto della natura, che con prodigiosa necessità, dispone le sue leggi in modo che ogni effetto si colleghi strettamente con la sua causa» (I, pp. 213 e 230). Insieme a quelli ripresi nel *Libro degli artisti* di Enrico Panzacchi (1902), questi accenti svelano i legami fra l'intuizione rinascimentale della suprema unità del creato e quella che vedremo essere la filosofia palazzeschiana della *varietà*. La figura di Leonardo, peraltro, non ne riesce affatto semplificata: sappiamo bene che ogni illuminazione implica fitte ombreggiature e il necessario "sfumato". Il diario di Giovanni Boltraffio, riportato lungamente da Merežkovskij, presenta il maestro sotto la luce più inquietante e complessa, come mistero umano inspiegabile e vario, armonia di aspetti contraddittori, angelici e demoniaci. Sempre più turbato, Boltraffio ritrae un Leonardo "francescano", col suo vegetarianesimo

e il suo amore per gli uccelli, con la sua lieta confidenza nei confronti della Natura, ma anche un Leonardo freddo e impassibile di fronte alla sofferenza, incostante, mutevole e doppio, come una vera creatura dionisiaca.

La scena finale della prima parte del romanzo, peraltro, non manca di illustrare le potenti censure che il Rinascimento suscitò nel suo stesso proporsi. Insistendo sul legame della censura popolare col fuoco distruttore, Merežkovskij rievoca il rogo di libri antichi e di statue classiche organizzato a Firenze dai savonaroliani: i monaci danzano torvi ed esaltati attorno alla croce, invocando la santa pazzia in Gesù ed esultando per il fuoco purificatore, fra lo sghignazzo e l'applauso selvaggio della folla. Sappiamo quanto il "santo rogo" sia presente in Palazzeschi: e questa scena sottolinea il grande equivoco repressivo che misconosce la continuità fra dèi-demoni antichi e sublime alterità di Cristo. In quanto sacrificio espiatorio, essa denuncia proprio la presenza irredimibile dell'arcaico spaventoso, ma anche del bisogno relativo alla sua contestazione collettiva.

Lo stesso Leonardo, più che mai attaccato e sbeffeggiato da filosofi e teologi, è accusato di eresia; di lui il discepolo "malvagio", Cesare, scrive nel proprio diario: «... astuto, malizioso come una donna, duplice sotto ogni aspetto! Non per niente ama tanto gli indovinelli! [...] Egli stesso non si conosce, e forma il più grande indovinello ai propri occhi» (II, pp. 134). Poco più avanti, a Leonardo pare «di vedere sé stesso» in uno dei cigni bianchi della reggia, ormai morente per i colpi ricevuti dagli invasori francesi (II, p. 202): omaggio all'iconografia rinascimentale e insieme liberty, cui neanche il Palazzeschi lohengriniano del *Principe bianco* (in *Lanterna*) sarà insensibile. È l'accenno di un tema centrale del romanzo: fra seconda e terza parte, Leonardo cercherà nelle immagini esterne il proprio volto segreto. Di questo incessante confronto speculare il momento culminante è l'incontro con Monna Lisa: il ritratto della sua «grazia affascinante» consente all'artista di cogliere il «riflesso del fascino esercitato

da lui sovra gli altri»; infatti «essi ben potevano assomigliarsi a due specchi, i quali riflettendo reciprocamente la loro immagine l'un nell'altro, s'approfondivano all'infinito» (III, pp. 70 e 74). Il rapporto con Monna Lisa dissimula dunque un'arte che è essenzialmente "riflesso".

"Riflesso" reciproco che del resto unisce sempre più anche Dioniso e Cristo: la corona di pampini e quella di spine concorrono in una figura metastorica che unisce in sé esaltazione, gioiosa naturalità e sacrificio, morte, espiazione. Una sua concreta proiezione può essere proprio il duca Valentino, Cesare Borgia, dapprima superuomo trionfante, poi sconfitto e morente, a lungo vagheggiato dal popolo con i tratti esplicitamente cristiani di un volto bellissimo che corona un «povero corpo pesto e sfigurato» (III, p. 256). Pur volendo trascurare il ritorno di Cesare e Valentino nell'onomastica giovanile palazzeschiana (dal gatto editore al protagonista di *:riflessi*), va sottolineata la forte suggestione derivante da questo "principe scomparso", crudele e salvifico, che lascia echi messianici e principesse in lutto.

Ma la duplicità del Rinascimento merežkovskijano si gioca anche nella persistenza di un lato ludico e selvatico sotto la naturalità illuminata, in un tragicomico teatro dell'Io di cui l'antonomasia è Niccolò Machiavelli. Raccontando di un suo incontro con Leonardo, Merežkovskij ritrae il segretario fiorentino come un vero campione dell'ambiguità, dacché, proprio mentre illustra le sue idee sul principato, «sembrava un antico profeta ispirato: sotto l'impudente maschera del comico, sfolgorava il volto dell'antico discepolo del Savonarola» (II, p. 353)[7]. Del resto, trapassando dall'alta politica al gioco d'azzardo, il Machiavelli merežkovskijano non perde occasione di ammaestrare il lettore con celebri massime tratte dal suo epistolario – che tornerà utile più avanti –, ricordandoci «che natura stessa ci ammaestra a simili contraddizioni con la varietà delle sue infinite metamorfosi. Il più sta nel seguire sempre e senza timore i precetti naturali» (II, p. 330).

A corroborare questo contesto filosofico, artistico e psicologico, nel corso del romanzo vengono evocati testi e personaggi che sono e saranno per Palazzeschi assolutamente centrali. Ma il riferimento più significativo è quello che – logica conseguenza di una lunga indagine esistenziale che in Monna Lisa già riconosce la propria duplicità androginica – prelude e spiega l'attingimento da parte di Leonardo di una delle sue sintesi più alte e misteriose, quel *San Giovanni Battista* dietro cui l'autore russo legge chiaramente un'ispirazione dionisiaca. Tutto comincia quando, nel cassetto di un discepolo, l'artista trova alcuni fogli frammentari. Si tratta delle *Baccanti* di Euripide:

> Il maestro li aveva scorsi più volte: Bacco, il più giovane fra gli dèi dell'Olimpo, figlio di Semele e di Giove, appariva agli uomini sotto le spoglie d'un giovane sfolgorante d'una rara bellezza che conquideva gli occhi e i cuori, giunto appena dall'Indie remote. Penteo re di Tebe dava ordine ai suoi d'incarcerarlo e trarlo alla pena meritata, perché egli, negl'insegnamenti della nuova saggezza dionisiaca, incitava le genti a cerimonie d'un culto barbarico, a follie senza nome, ad orgie turpi e sanguinose.

Seguono i versi sarcastici di Penteo sull'aspetto femmineo e imbelle (soprattutto per la «cute candida») dello straniero:

> Affè, stranier, che della tua persona
> Non sei mal grazïato a invaghir donne:
> Al che in Tebe venisti. Hai lunga chioma
> (Non in ver da palestra), e giù diffusa
> Fin sovresso le guance, e d'amor piena,
> Splende la cute candida, non tale
> Fatta ai raggi del Sol, ma sì dall'ombra;
> E tutto acconcio è l'avvenente aspetto
> A far prede amorose.

Ecco dunque la precisa epifania dionisiaca, nei termini esemplari di Euripide: ecco apparire lo straniero metafisico, che seduce e scatena gli istinti delle donne e dei vecchi di Tebe, rovesciando i ruoli convenzionali della *polis*, e perciò subendo passivamente l'arresto e il processo del re Penteo, al quale tuttavia sarà riservata la terribile punizione del dio. È allora che:

> Leonardo lasciò incompiuto il suo *Bacco* per porsi ad un'opera ancor più singolare, al *San Giovanni Battista*. [...]
> Lo sfondo della tela sembrava riprodurre le tenebre di quella caverna, che faceva nascere la paura e il desiderio, e di cui anni prima aveva narrato alla Gioconda; ma come lo sguardo vi s'affissava alcun poco, la tenebra, che a prima vista appariva impenetrabile, diveniva trasparente, di guisa che le ombre cupe, pur serbando intatto il loro mistero, s'accordavano coi punti più luminosi, e sovrapponendosi, per così dire, si fondevano come fumo, o come note musicali venienti di lontano. Al di là dell'ombra e della luce, veniva qualche cosa che non era né luce né ombra, ma, secondo l'espressione di Leonardo, una luce oscura od un'ombra chiara. E, simile ad una visione prodigiosa e pur più reale di quanto esiste, simile ad una fantasima e pur più vivente che la vita stessa, da quella tenebra balzava il volto e il corpo ignudo del Giovane sfolgorante di rara bellezza che conquideva gli occhi e i cuori, e al quale rivolgeva la sua beffarda apostrofe Penteo (III, pp. 261-262).

Il supremo artista rinascimentale intuisce infine l'identità fra dionisismo e cristianesimo, sorta da quell'*ombra chiara* o *luce oscura* che ben rappresentano le plaghe del pre-conscio. La divinità, insieme orgiastica e sublime, è riconosciuta dentro l'ennesimo "specchio" leonardesco, che unisce terra e cielo in una conoscenza ultima che non nasconde la sua origine introspettiva. Così, il carattere cristiano di molte delle rappresentazioni leonardesche è per Merežkovskij maschera o travestimento e rivelazione interiore. Al centro

vi è «quella caverna, che faceva nascere la paura e il desiderio», immagine della psiche profonda che sarà piaciuta a Freud: e il fondersi di tenebra e luce nel *fumo* leonardesco manifesta la natura profondamente compromissoria, nella sua *facies* conoscibile, di tutto il reale.

Nei modi di una favola illuministica e burlesca, alleggerita da supreme rivelazioni ma incredibilmente cospicua nell'individuare i luoghi archetipici dei sentimenti umani, anche Palazzeschi creerà un ambiguo Dioniso-Cristo di fumo, che, "torbido specchio" senza fondo definito, ripercorrerà la parabola sublime e colpevole delle *Baccanti* e dei *Vangeli*.

Quando, durante l'elaborazione di *Lanterna*, Palazzeschi legge il terzo romanzo di Merežkovskij, intitolato a Pietro il Grande, potrà ben aggiungere alla galleria dei propri personaggi archetipici anche quella dello zarevič Alessio, figlio di Pietro e oppresso deuteragonista del romanzo. Pietro vi appare come energico, soldatesco e semipagano anticristo, secondo la *vox populi* della vecchia Russia; di Alessio, viceversa, il diario di una cortigiana scrive che «un principe sfortunato e perseguitato si finge ora idiota, ora pazzo», chiedendosi infine se «non potrebbe darsi che il principe russo imitasse Amleto» (Merežkovskij, 1905, p. 120). Spesso preda di una sorta di torpida insensibilità, o di una totale atonia, come implosione delle contrastanti passioni provate nei confronti del padre – l'amore deluso e il desiderio di sostituirsi a lui –, Alessio è un personaggio *aprágmon*, dal temperamento mistico, legato ai "vecchi credenti" della più fonda tradizione ortodossa, figlio inadeguato e mitemente ribelle. Il perfetto modello del *Principe bianco*:

> Egli si trovava in una di quelle strane crisi d'insensibilità, che diventavano sempre più frequenti. In quei momenti agiva come un sonnambulo senza prevedere quello che stava per fare o per dire. Nello spirito e nel cuore aveva un ardore strano: disperazione o spavalderia insolente (ivi, p. 216).

Anche qui diversi episodi particolari ne richiamano altri che torneranno in Palazzeschi. Si può cominciare con la vecchia zarina vedova, ormai folle e reclusa nel proprio lutto, che profetizza la morte precoce di Alessio e fantastica della venuta dell'Anticristo (pp. 54-71). C'è la scena in cui Alessio, "principe scomparso" in fuga dal padre, si assopisce davanti a uno «specchio torbido» e riaprendo gli occhi vede «davanti a sé un volto spettrale di un pallore estremo» (p. 266). C'è poi l'ennesimo pappagallo (animale simbolico a cui neppure Merežkovskij, evidentemente, rinuncia mai) che nel palazzo di Pietro storpia frasi male apprese dicendo in maniera sconveniente: «Maestà... imbecille!» (pp. 332-333). Diversi sono gli elementi che sottolineano la mania occidentalizzante e paganeggiante di Pietro, dai laghetti con cigni alle statue elleniche alle ebbre e grottesche sfilate di cortigiani travestiti da divinità, fra cui troneggia Bacco. Notevole, infine, il capitolo *La morte rossa*, ove viene narrato il suicidio di massa che una setta di vecchi credenti si infligge su istigazione del suo capo, il frate Cornily, per sottrarsi con l'estrema purificazione alla repressione delle truppe di Pietro. In un crescendo di folle misticismo, rinchiusisi in una cappella all'arrivo dei soldati, i settari vi appiccano il fuoco, con il "frate rosso" Cornily che tuttavia sfugge al rogo per continuare la diffusione del proprio allucinante verbo religioso. Un'interessante commistione di fuoco espiatorio e ribellione mistica.

Centrale, tuttavia, nell'immaginazione palazzeschiana deve essere stato l'episodio dell'abdicazione di Alessio da zarevič. È il momento in cui il "figlio degenere", fragile ed effeminato, quasi novello San Francesco, si perfeziona come agnello sacrificale di un potere solo sognato e irraggiungibile:

> Senza parrucca e senza spada, vestito semplicemente di nero, pallido ma calmo e quasi trasognato, si avanzò lentamente a testa bassa; e quando fu davanti al trono, guardò suo padre e sorrise dolcemente, di un sorriso che ricordava quello del suo avo, il dolcissimo czar Alessio.

> Alto, esile, il volto sottile incorniciato da capelli lisci e neri, somigliava a un sagrestano di villaggio, o all'immagine di Sant'Alessio, l'uomo di Dio; e sembrava, in mezzo a tutti quei volti pietroburghesi, uno straniero, un essere lontano venuto da un altro mondo, uno spettro dell'antica Mosca. E attraverso alla curiosità e alla paura, si vide su più di un volto la compassione per quello spettro (p. 376).

Legato a una fede arcaica e umiliata, questo Alessio ormai chiaramente cristomorfo verrà naturalmente messo sotto processo e condannato, non senza pronunciare parole terribilmente sprezzanti nei confronti della corte giudicante e non senza, infine, lanciare la sua maledizione contro il padre. Nel suo fatalistico arrendersi, e poi nella sua resistenza passiva di vittima designata, Alessio rappresenta una drastica polarizzazione edipica non altrimenti superabile che con la propria "scomparsa", ovvero con il definitivo abbandono della legge profana del padre a favore della persistenza del sacro. In questa polarizzazione c'è anche la minore forza del romanzo rispetto ai due precedenti: ben altrimenti, in questi ultimi, sacro e profano si scambiavano le parti nell'intimo degli stessi protagonisti, così come nell'essenza dei periodi storici che essi metonimicamente rappresentavano. Pietro e Alessio hanno meno sfumature e minori compromessi: il figlio specialmente, Amleto senza palcoscenico e senza rivelazione, è troppo debole per innescare l'interdipendenza fra i due personaggi. Cosa che invece, come si è visto, determinerà la viva, disturbante dialettica del teatro poetico palazzeschiano.

Nel *continuum* della trilogia, la storiosofia di Merežkovskij fa davvero precipitare filogenesi e ontogenesi, proiettandole una sull'altra. Allo stesso modo, nella vicenda evolutiva-involutiva dell'arte palazzeschiana sembrerà ripetersi la lunga storia della progressiva degradazione del poeta, dell'ispirato, del veggente-profeta, del sapiente – che instaura il gioco della verità in piena osmosi con l'ispirazione della totalità "divina"

e che dunque produce un'arte oggettiva, classica, universale, simbolica, suscitatrice di archetipi, di eterni ritorni dell'identico – nel retore parodista che vedremo, modernamente malinconico e malvoluto, o nell'autore manieristico, stretto in una solitudine disarmonica, dedito *obtorto collo* alla polemica, al divertimento, allo svuotamento, alla "meraviglia". Tuttavia, a questo proposito, va detto che Merežkovskij non è per Palazzeschi un suggeritore neutro: proprio perché i suoi protagonisti e le sue immagini servono una *sophía* della Storia, essi appaiono già di repertorio, assumono una coerenza simbolistica che sembra ideale a chi è interessato a farne le prime maschere semoventi di una scottante, ma trasfigurata, confessione. Palazzeschi si muove dunque fra gli elementi di una *vulgata*, seppure ancora recente: il paganesimo impossibile e il rinascimento conculcato sono già l'oggetto della coltissima "chiacchiera" dei letterati di punta, a cavallo fra Ottocento e Novecento. Sono perfetti per fare da sfondo a un teatro di ombre, miracolosamente equilibrato, ma sono spiriti troppo sottili per non cadere presto in consunzione.

NOTE PRIMA PARTE

[1] Il poema latino, scritto nel 1904, fu pubblicato l'anno seguente a cura dell'Accademia olandese che lo aveva premiato con la medaglia d'oro: tutto considerato, è da ritenersi scarsamente accessibile al primo Palazzeschi.

[2] Ibsen era ampiamente rappresentato nei maggiori teatri italiani fra Otto e Novecento. Quanto a *La fattoria Rosmer*, Eleonora Duse impersonò Rebecca nel 1898 a Parigi, l'11 dicembre 1905 al Lirico di Milano e il 5 dicembre 1906 alla Pergola di Firenze, dunque in date e luoghi non utili a influenzare l'esordio palazzeschiano. Secondo il Palazzeschi memorialista, «La Duse fu un'interprete prodigiosa di Ibsen, senza possibilità di raffronti. E mentre la poesia di D'Annunzio l'aveva toccata in superficie, quella di Ibsen l'aveva penetrata nella profondità delle fibre» (*La Duse donna e attrice*, poi *Attore mancato*, p. 275).

[3] Rovetta, in particolare, è autore di una commedia intitolata *La contessa Maria* (Milano, Barbini, 1884), la cui protagonista è un'adultera coraggiosa e accorata che non regge al proposito di salvare le apparenze con l'ipocrisia. Un profilo femminile che poi l'ibsenismo a cavallo fra i due secoli si incaricherà di irrobustire anche nell'ormai esangue dramma familiare italiano. Altra «contessa Maria» è la coprotagonista dell'*Illustrissimo* di Alberto Cantoni, uscito sulla «Nuova Antologia» nel corso del 1905, con una famosa introduzione di Luigi Pirandello, e poi in volume l'anno successivo. «Spiritino ardente che valeva un Perù», dotata di «un filo di stramberia [...] lieve e ben celata malattia dello spirito», la contessa Maria spinge l'aristocratico fidanzato Galeazzo – «pigro» e «fantastico», «anima tranquilla e disutile», estaticamente innamorato del fumo – a compiere un "bagno di realtà" recandosi come finto bracciante presso i lavoratori dei suoi possedimenti terrieri (Cantoni 1991, pp. 39-43).

[4] Da parte del giovane Prezzolini, soprannominarsi "Giuliano il sosfista" e fondare una rivista intitolata a Leonardo significò forse adottare *in toto*, sul versante laico-polemico o apertamente nietzscheano, la proposta dei riferimenti culturali di Merežkovskij. Si ricordino almeno alcune delle espressioni programmatiche con cui si apriva il numero d'esordio della rivista: «Un gruppo di *giovini*, desiderosi di liberazione, vogliosi d'universalità, anelanti ad una superior vita intellettuale si son raccolti in Firenze. [...] Nella VITA son *pagani* e *individualisti* – amanti della bellezza e dell'intelligenza, adoratori della profonda natura e della vita piena, nemici di ogni pecorismo nazareno e di servitù plebea». (*Programma sintetico*, 1977, p. 89).

[5] Nel settembre 1904 Moretti scrive all'amico Aldo: «Ho anche letto alcuni saggi dei *Poemi conviviali* di Pascoli pubblicato ora da Zanichelli. Tutto ciò che ho letto, bellissimo! E quel "Poeta degli Iloti" che ti mandai? Che bellezza, nevvero? – E tu che fai? Che cosa leggi? Perché non mi parli di Mereskovki?» (Moretti-Palazzeschi, 1999, p. 13). Moretti aveva pubblicato una recensione dal titolo *Merežkovskij e Maeterlinck* in «Il faro romagnolo», 12 settembre 1903, e nel brano epistolare citato chiedeva probabilmente all'amico un commento su un proprio prestito librario. Interessante, ad ogni modo, anche in Moretti l'accostamento fra Merežkovskij e Maeterlinck e, nella lettera, quello fra Merežkovskij e Pascoli.

[6] È in questo senso merežkovskiano che si può spiegare la frase che il vecchio Palazzeschi scrive a Maria Luisa Belleli riguardo a Nietzsche: «Fra i pochissimi libri da me letti a quel tempo (e anche al tempo di poi) avevo letto Nietzsche e mi aveva molto appassionato, vi avevo trovato dentro il pane per la lotta del mio animo di cristiano» (*Sotto il magico orologio. Aldo Palazzeschi-Maria Luisa Belleli, Carteggio 1935-1974* [1987], p. 131).

[7] Figura di un Rinascimento duplice è anche il frate inquisitore Giorgio da Casale, umile e casto ma raffinatissimo torturatore e giudice inflessibile. In questo frate rosso di sangue l'onniscienza del popolo vede addiritura il possibile capo dei demoni che egli vuole combattere, mentre il pavido Giovanni Boltraffio vede, «come a traverso la superficie d'un torbido specchio, il serpente buono e alato, [...] Lucifero, il Titano Prometeo» (III, p. 175).

SECONDA PARTE

LA COSCIENZA DELL'ATTORE

Lanterna: enigmi rischiarati (ma non chiariti)

L'absurdité grandit comme une fleur fatale
Dans le terreau des sens, des cœur et des cerveaux;
En vain tonnent, là-bas, les prodiges nouveaux;
Nous, nous restons croupir dans la raison natale.

L'assurdità cresce come un fiore fatale
Nel fango dei sensi, dei cuori e dei cervelli;
Invano tuonano, laggiù, i prodigi nuovi;
Noi restiamo a imputridire nella ragione natale.

É. Verhaeren, *Fleur fatale*

In *Lanterna* diversi lettori hanno visto la parziale uscita dall'immobilità dell'immaginario primitivo e la prima adesione a un universo deformato e moderno, di ascedenza romantica e baudelairiana. Pure, un'analisi basata sulle costanti stilistiche, come quella di Savoca, mostra che la seconda raccolta è in forte continuità con la prima. La tendenza è quella a una maggiore saturazione della scenografia, sul cui sfondo le visioni fanno ricorso in modo più massiccio ai moduli verbali e figurativi forniti dal simbolismo franco-belga, da Pascoli, dal D'Annunzio paradisiaco e dal Govoni delle armonie "in grigio et in silenzio". Laura Lepri parla di «un cedimento rispetto a una densità figurale "alta"», tanto che «il simbolismo de *I cavalli bianchi* tende a smagliarsi e il sistema metaforico si abbassa», e riscontra la compresenza di più registri espressivi: «Esiste una ragione della convivenza nella raccolta di più matrici stilistiche, molto verosimilmente dipendente dai contenuti. Infatti i personaggi "colpevoli" di Palazzeschi iniziano a subire un trattamento aggressivo che registra l'irruzione della lingua del quotidiano, di quelle espressioni connotate di persecuzione e di scherno che il poeta, per difendere i portatori della colpa, finge di assumere e iperbolicamente teatralizza» (Lepri, pp. 38 e 40).

Se quella palazzeschiana, dunque, sembra essere sempre più una "poesia teatrale", forse è il caso di affermare che essa è teatro *tout court*. Nei *Cavalli bianchi* eravamo di fronte a delle visioni che organizzano i sentimenti in una scena emblematica, perfettamente priva di residui lirici e patetici. Quel Palazzeschi mitico – che del mito ha l'eterno presente, la variazione interna e coerente, l'essenzialità e la rispondenza alle dinamiche profonde – permane anche in *Lanterna*, che tuttavia lavora alla trasformazione delle scarne didascalie dei *Cavalli bianchi*, quasi tutte relative a scene puramente gestuali, in più articolate partiture di un teatro meno arcaico, in cui cominciano a sorgere alcuni nuclei di dialogo.

Come nell'antico teatro tragico greco, l'iniziale accostamento fra processione o corteo dionisiaco e attore singolo diventa pian piano rapporto dialogico. Si ricordi come dal ditirambo in onore di Dioniso ad un certo punto si sarebbe staccato lo *hypokrités*, "colui che risponde", il sacerdote che impersonava il dio e che si accingeva a compiere il sacrificio. E teniamo a mente anche la struttura dell'edificio teatrale, composto da un *théatron* riservato agli spettatori che attorniava una piattaforma circolare, l'*orchéstra*, dotata al centro di un altare, e dalla *skené*, dietro cui l'attore poteva nascostamente cambiare costume, poi evolutasi nel *proskénion*, una facciata di edificio rappresentante un palazzo o un tempio. Il tutto, a disposizione di una epifania di carattere rituale prima ancora che spettacolare, cui, dall'Umanesimo in poi, venne riconosciuto un significato archetipico e fondante.

Ecco: lo spazio mentale svelato dalla poesia del primo Palazzeschi ha molto in comune con questa accentrata ritualità. Nell'iniziale accennarsi di una rappresentazione teatrale, si manifestano forze che vengono a contatto e diventano personaggi, espressioni di istanze via via più definite e più in grado di dare forma individuale a dèi, eroi e uomini in rapporto anche duramente dialettico. A ben vedere, persino il nucleo ritmico ternario dei primi componimenti palazzeschiani – che sembra contaminare il trocheo nobilitante e sublime della tragedia greca arcaica col giambo della tragedia ulteriore, più vicino al parlato – mette "in scena" una parte accentata attorniata da due parti atone, senza le quali tuttavia la prima non potrebbe differenziarsi.

Rappresentando il *mythos* con una più mossa gestione degli spazi psicologici e con una più estesa capacità di apparentamento fra oggetti e contenuti psichici, *Lanterna* compie dunque un passo avanti sulla strada del teatro, ovvero di un pensiero che si polarizza e disloca. E la lettura ravvicinata dei singoli componimenti mostrerà quale sviluppo – non necessariamente in senso estetico – sia avvenuto rispetto a *I cavalli bianchi*.

Torre burla può essere suddivisa idealmente in scenografia, didascalia e dialogo. Una natura selvaggia e preistorica («la valle, grandissima valle, / abonda di fango, / i fiori, pochissimi, / vi nascono grassi e sbiaditi, / le ortiche vi crescono alte») assedia un muto personaggio segregato nella torre, immerso nella lettura di un libro. Entrambi ispirano un susseguirsi di ipotesi favolose che è una varia, incerta mitologia: solo una dedizione iperbolica sembra garantire la perfetta conoscenza del libro sacro, mentre il personaggio, che vi si rispecchia, diventa subito un essere divino, un padre o un figlio peraltro abbastanza convenzionali: «È un vecchio che legge, / un vecchio con barba bianchissima! / [...] / È un giovine invece che legge, / un bimbo coll'ali dorate!».

Vecchio o giovane, e dunque vecchio *e* giovane, il sapiente è immerso nella decodificazione di un'antichissima storia, lunga come il tempo, che certo sposta l'immaginario su simboli evidentemente più biblici che greci e insieme accentra sul libro poetico che il lettore ha in mano un forte rimando metaletterario. Importante è l'ultima delle fantasie espresse dai "coreuti":

– Il Sole vi legge!
È il libro del Sole!

La sera al tramonto è il voltare di foglio!
La sera col lieve spirare dell'ultimo raggio!

Lettore e autore del libro sono identificati con la massima entità naturale, ma nel momento del suo declino, seppur ciclico. Ed è allora che spunta l'ipotesi dell'indecifrabilità di un messaggio ad eccessiva densità: «E invece lo scritto è piccino e fittissimo, / neppure le lenti potenti lo fanno capire!». Così, la storia «assai lunga» può essere evocata solo una pagina ad ogni tramonto, ed è come le tre gocce giornaliere della *fonte del bene*, ovvero è la conoscenza suprema che prima di manifestarsi impone un'impossibile attesa. Per questo la torre è un'ennesima *burla* giocata all'uomo da chi, dio o inconscio, detiene le chiavi dei misteri ultimi.

In *Tempio serrato*, il «Kinik» è il "cinico" spodestato da parte di una collettività che vuole vampirizzarlo («Ne sugge la luce anelante la gente»); è il "re scoronato" il cui odio generalizzato è una colpa indelebile che «traspare» fomentando la «sindrome da linciaggio» di cui ha parlato Adele Dei (1987, p. XIII); è il legislatore di un mondo andato, un imperatore decaduto chiuso in un tempio profanato da un culto nuovo («I ceri massicci / vi furono accesi a l'altare maggiore / siccome per festa, / fu chiusa la porta ferrata»). Quel vampirismo, quel legame stabilito fra il "tremante" orrore del Kinik e il "tremare" delle mani impazienti della gente, quel linciaggio imminente insomma, riporta all'atmosfera di un rito orfico-dionisiaco, in cui l'Orfeo-Cristo, «prostrato / nel mezzo del gelido marmo / dinanzi a l'altare maggiore», verrà dilaniato da una folla antropofaga di partecipi invasati, desiderosi di appropriarsi del segreto terribile che egli avrebbe voluto forse serbare in sé. Vittima sacrificale, identificata dal giallo del «serico manto» che allude anche alla ricchezza colpevole dell'oro, l'ex sovrano «risplende / qual macchia che l'acqua non lava», chiamando su di sé, piuttosto che il battesimo, il sacrificio estremo. E la poesia rappresenta l'imminenza di uno dei riti tribali fondativi, quello dell'introiezione del nemico sconfitto – tramite cui il potere perturbante dell'arcaico estraneo viene mutuato ai fini di una sacralità diversa – o quello del capro espiatorio, che è alla base anche del Cristianesimo.

A *Il passo delle Nazarene* Adele Dei (*ibidem*) fa risalire «l'ossessione conventuale» di Palazzeschi, che tuttavia è in piena continuità con l'universo del sacro della prima raccolta. Nel mondo perfettamente speculare di questa poesia, nella quale Savoca (p. 53) ha avuto buon gioco ad individuare «un esempio limite [...] dell'orgia ripetitoria del giovane Palazzeschi», le torri dei conventi, «una bianca e una nera», «si guardan con occhio di vecchia amicizia»: la stessa complicità rappresentata dal ponte che unisce i conventi, che al crepuscolo le suore «infilano» e poi leste «rinfilano». Al venir meno della razionalità diurna, l'apparente contrasto tra i fenomeni (il bianco e il nero) si svela come irenica, simmetrica perfezione, come unità essenziale. La brevità dell'azione, ovvero la rapida visita delle suore al convento di colore opposto, sottolinea il carattere di intuizione crepuscolare della poesia che la descrive. Peraltro, quell'infilare e rinfilare il ponte è una forte allusione alle filatrici del mito: la caratterizzazione religiosa delle protagoniste favorisce al solito l'evocazione di una realtà ultima, come a dire la transitività fra due parti speculari del mondo, o la nascosta connivenza fra due fedi religiose apparentemente contrastanti.

Come si vede, nell'attingere in sé alcune verità essenziali, il giovane Palazzeschi non seleziona o discrimina: unisce l'irenico al perturbante, coglie il legame tra fondativo e sacrificale, fra rivelazione e indecifrabilità, fra solitario contatto col "divino" e aggressività collettiva. In particolare, gli è vicina la dimensione dionisiaca, con la sua vertiginosa compresenza di estasi, danza, adesione agli istinti, forza

selvaggia della Natura da una parte, e misteriosa asocialità, suprema sregolatezza e aggredita perimetrazione dall'altra.

Così, Palazzeschi può toccare in *Comare Coletta* una realtà psicologica molto stratificata anche culturalmente: l'annosa e laida prostituta degli *Epodi* oraziani, la «vecchia che vagheggia» il giovane nelle crudeli ballate umanistiche di Poliziano, le vecchie da raffigurarsi «ardite e pronte, con rabbiosi movimenti, a guisa di furie infernali» – secondo i precetti leonardeschi del *Trattato della pittura* riportati da Panzacchi nel già citato *Il libro degli artisti* (p. 129) – o le lugubri fantasie scapigliate di Tarchetti e Stecchetti sono solo alcune delle figure che sottostanno a un'immagine di cui possiamo individuare il dato biografico d'origine. Il giorno 8 marzo 1906, in *tournée* con la compagnia Talli, Palazzeschi scrive infatti al direttore della scuola di recitazione Luigi Rasi:

> Del resto vado divenendo molto franco. Della mia audacia molto si sono maravigliati tutti questi poveri manichini al servizio dell'oracolo. [...] quello che mi ripugna dunque è la maniera colla quale si deve recitare e l'ostinazione nel pretendere da tutti le sue [del Talli] *intonazioni*. Che maniera, e che schifosa maniera. Il pubblico ride ma le mani se le tiene in tasca comodamente. Qui tutto è effettaccio tutto è voluto tutto è burattinesco. [...] Qui ci si deve sedere tutti d'un tratto e far piruette ridicole e lazzi grotteschi per far ridere. (In *Scherzi di gioventù e d'altre età*, pp. 26-27)

Il contesto è chiaro: il giovane attore sta maturando il rifiuto nei confronti di un'attività artistica che intravede come eccessivamente umiliante. Ma siamo anche al centro di uno dei dati caratteriali più forti dello scrittore fiorentino: la contemporaneità fra la tentazione di esibirsi e la tendenza a nascondersi, già esemplificata dalla scelta di pubblicare versi sotto pseudonimo. Ora, la lettera rivela un uso "secondo realtà" di alcune espressioni decisive per intendere la coeva produzione poetica palazzeschiana. Innanzitutto, i *poveri manichini al servizio dell'oracolo* designano negativamente il Talli e i suoi seguaci più servili e meccanici con un'espressione che si è visto quanto coincida con la sostanza profonda delle ieratiche figurazioni proposte dai *Cavalli bianchi*. Allo stesso modo, nella lettera di poco successiva del 20 marzo 1906, il giovane Giurlani allude al pappagallo del suo primo libro, e a quelli che vedremo presto in *Rosario*: «Preferisco farmi tagliare di netto le battute che imitare pappagallescamente, com'egli [sempre il Talli] pretende da tutti quelle sue intonazioni ridicole» (ivi, p. 29). Tuttavia, il gioco non è così scoperto come nel caso del *burattinesco*, delle *piruette ridicole*, dei *lazzi grotteschi* che occorrono per far ridere il pubblico, che sghignazza liberamente con intenzione denudante, ma non concede l'applauso. Piruette e lazzi sono individuati dal giovane attore come indici del grottesco convenzionalismo di una recitazione ancora ottocentesca, dunque come ridicola e squalificante sopravvivenza di un atteggiamento scenico istrionico, da *comédie italienne*, tanto caricato da turbare l'equilibrio fra esibizione e silenzio. Le *ridicole intonazioni* richieste dal Talli, analogamente, sono il forzato tentativo di reggere in vita un teatro invecchiato, ormai svelato nella sua testarda volontà di nobilitazione e paludamento. Ma proprio l'*audacia* del giovanotto fiorentino nel difendere da tutto ciò la propria dignità personale dà la misura dell'oscura intuizione che nell'animo di Palazzeschi deve essersi fatta strada, e che solo la poesia *Comare Coletta* mette in scena, mostrando l'estrema contiguità fra l'intuizione stessa e la carica di aggressività che essa suscita.

Il pensiero corre a quella paradossale e sublime degradazione dell'artista rappresentata da Denis Diderot nel *Neveu de Rameau*. Alla pantomima marionettistica di quell'artista ormai derelitto e gaglioffo non è difficile affiancare la *piruetta* della Comare palazzeschiana. Ancora invasato dal dionisiaco "spirito della musica", il nipote di Rameau non può che prendere atto della propria accerchiata decadenza, e insie-

me della mostruosa metamorfosi imposta al "cigno" di un tempo dalla pressione squalificante della società mercantile e filistea[1].

Laura Lepri (p. 41) ha affermato che nel suo secondo libro «Palazzeschi [...] dissemina il testo di segni che molto più esplicitamente di prima dichiarano il suo attaccamento al paradigma simbolico che egli stesso sta per aggredire». Non c'è dubbio che, nel momento della più compiuta teatralizzazione delle proprie istanze interiori, certi simboli arcaici vengano investiti anche dalle controspinte censorie che sono pur sempre parzialmente condivise. Della vecchia «smagrita ricurva» che «saltella e balletta» e che al cinico tintinno d'una monetina «ringrazia provandosi ancora / di reggere a la piruetta», è detto anche che «talvolta ella cade fra il lazzo e le risa»: ed è quantomeno interessante che *i lazzi* a cui il giovane attore si ritiene costretto sul palcoscenico *per far ridere* il pubblico siano nella poesia spostati proprio sul pubblico, che se ne fa strumento di motteggio e derisione crudele. Evidentemente c'è un varco, una segreta osmosi fra i due universi: è la sottesa solidarietà fra pubblico pagante e attore di varietà e, più profondamente, fra la scatenata baccante e l'ordinato cittadino che ne ha un desideroso, invidioso orrore.

Per tutto ciò, *Comare Coletta* è una poesia fondamentale. La vecchia sacerdotessa dei componimenti precedenti, che tramite ieratici rituali era custode e intermediaria del dio-inconscio-istinto, è qui una baccante decaduta e apertamente incolpata: il suo «sozzo peccato» è stato quello di servire madre Natura col proprio corpo danzando dionisiacamente «nel mezzo ai ripalchi», e soprattutto è ora quello di nutrire in vecchiaia i medesimi istinti, simboleggiati dal rimando naturistico di quei «fiori assai freschi», di quel «mazzetto di fiori scarlatti» che «ancora le ride nel mezzo del petto», luogo dei sentimenti più intimi ma anche – per i Greci antichi – luogo principe dell'invasamento. Ormai isolata coreuta tragicomica, Coletta è l'umano residuo di un'età gloriosa in cui il rito dionisiaco-orfico assicurava eterna giovinezza, ma anche del rito teatrale, durante il quale il tradizionale "coro di vecchi" saltellava e danzava con riconquistata ed euforica agilità, come avveniva nelle *Baccanti* di Euripide e in diverse commedie aristofanee. Nella mancanza di misura della popolaresca, rozza, estranea comare, Palazzeschi legge la contiguità con l'*inferno* («Tu sei maledetta, comare Coletta! / Vecchiaccia d'inferno!») in cui la cultura vincente delle convenzioni sociali – profondamente motivate, come il Penteo di Euripide, da esigenze di razionale decoro e difesa del *principium individuationis* – ha relegato gli istinti bacchici. Del resto, illustrando una sua pantomima faustiana, già Heinrich Heine, che all'amore romantico per le leggende popolari aveva affiancato la rinnovata nostalgia per le licenze del dionisismo classico, sottolineava che nelle leggende del folklore «il diavolo favorisce l'arte della danza, allo scopo di dar scandalo ai devoti», tanto da presentarsi spesso in pubblico «in figura di ballerina» (Heine, 2000b, p. 122). Qui essa è ritratta con cupo e pessimistico furore nella tremenda decadenza fisica, nella rabbia affamata di Coletta, vera *coincidentia oppositorum* un tempo oscuramente grandiosa, tragicomicamente immane, e oggi ripagata appena dal freudiano risparmio di energia psichica del soldo che le viene gettato.

Con i suoi verbi al presente, *A Palazzo Oro Ror* è un'altra delle visioni palazzeschiane, priva dei languori decadenti del simbolismo e delle estenuazioni crepuscolari, che il giovane poeta reinveste in modo del tutto particolare. Siamo ancora al di qua di una matura allegoresi. Proprio per questo, forse, spiccano una costruzione immaginativa di grande coerenza psichica e di forti rispondenze mitologiche, e un'eccezionale capacità ritrattistica di figure inconsce a loro volta già storicamente e culturalmente atteggiate nei miti e nei libri del passato: una veglia notturna, un convegno di dame riccamente abbigliate, una danza, un palazzo

con le finestre chiuse e «uno stagno» che «lo guarda perenne e lo specchia». Immagine, quest'ultima, di un Io poetico estasiato e contemplativo («Soltanto lo stagno ne specchia l'entrata / e l'oro dei cocchi risplende ne l'acqua estasiata»). La notte profonda del convegno danzante, la segretezza del palazzo, la ricchezza di vesti e manti e soprattutto la partecipazione esclusivamente femminile fanno pensare ancora a un rito bacchico e a ciò cui esso rimanda: un contatto intuito con l'universo misterioso e difficilmente accessibile, ma inebriante, del profondo, con un mondo prezioso ma dissimulato («Dei ricchi broccati ricuopron le dame, / ricuopron le vesti cosparse di gemme i ricchi broccati, / finissime gemme, / topazi ametisti») e soprattutto appartato nel tempo di una festosità ieratica e segreta.

Vela lontana rappresenta forse il punto medio di una consapevolezza tematica. La sineddoche *vela*, all'interno di un paesaggio ormai consueto («La Vela s'aggira nel largo, / lontana in un cerchio di mare uguale, / non cenna di giunger la terra»), è in un rapporto stretto col vento, elemento naturale che genera l'uniforme, autoreferenziale movimento rotatorio. Tuttavia, pur nell'inalterabile presente di tutta la scena, il lutto dei tre giovani principi che stanno «in piedi a la prua de la barca» «ravvolti nel nero mantello», con l'«occhio rivolto a la terra lontana», rivela forse un'incrinatura della volontà o del desiderio, un senso di noia o di scacco derivante dall'estraneità, la solitudine della propria inibita superiorità, del proprio eccezionale accerchiamento.

Festa grigia è uno splendido esempio dell'ambiguità psicologica fra i diritti della veglia e la (apparente) trasgressione. Da una parte «la festa dei vivi colori» rimanda alle attrattive dello scatenamento dionisiaco («gli sprazzi scarlatti di risa» sottolineano con una sinestesia il riscontro coi fiori dionisiaci di Coletta), dall'altra l'immediata specificazione

«di risa e di lazzi» rimanda proprio alla censura disvelatrice e crudele esercitata sulla *hybris* della vecchia comare, citando apertamente l'eccitata reazione della *gente* alla trasgressione del singolo.

D'altronde, al «grigio di piombo» fin dall'inizio attribuito alla mattina «purgatoriale» (così Dei, 1987, p. XVII), fanno riscontro alcune connotazioni ben altrimenti sollecitanti: «La nebbia leggera purifica l'aria»; «Insiste argentino l'invito a la Messa: / la Prima. / Leggere vi corron le piccole figlie»; «Soltanto la nebbia leggera / tranquilla rimane al suo giorno di festa». Nel campo ideologico e semantico della *notte*, invece, si dice che lo specchio è «macchiato» e che le vesti della festa sono «gualciti [...] stracci». Dunque, la solidarietà dell'autore sembra andare piuttosto alla «festa del grigio» che a quella «dei vivi colori», piuttosto alle «piccole figlie» che si recan rapide alla messa che alle «risa e [...] lazzi» notturni. In realtà, c'è continuità fra stracci gualciti dai vivi colori e «brune mantiglie»: le beghine ricurve sono le stesse figure che, in una notte trascorsa da poche ore o da qualche millennio, hanno inscenato una festa vivida e sfrenata. La partecipazione al rito (la prima messa, appunto, quella più autentica, che si svolge fra nebbie e incensi) fa delle beghine le interpreti possibili di quell'universo sacerdotale, di quella rispettosa e femminea contiguità fra divino e natura, fatta di vita e di morte, di festa e di sonno plumbeo. La poesia celebra la naturale alternanza fra bianco e nero, mostrandone la necessaria interdipendenza. Più in là, infatti, nella poesia ad esse dedicata nell'*Incendiario* del 1910, le beghine saranno fantasticamente "approfondite" nello stupro panico: in Palazzeschi, infatti, ciò che appare come trasgressione è in realtà scavo a ritroso nelle convenzioni e nelle censure, profonda *verificazione*, come avverrà nel *Controdolore*. Quanto al grigio della mattina, la sua inquietante festosità assurgerà presto al ruolo di protagonista con Perelà.

Palazzo Mirena mostra forti nuclei di storia leggendaria, che vanno dal presente assoluto al passato remoto di un tempo indefinito, e nuovamente al presente. Per la prima volta, le scene hanno la consistenza che può dar loro un narratore già abile e psicologicamente padrone delle proprie fantasie.

Altro luogo legato a una evidente memoria sacrale – da cui anche la croce posta sulle sue ceneri, a segnalare un olocausto voluto, un dolo ambiguo e ancora minaccioso, come dimostra il finale: «Di sotto ai carboni / si dice che ancora Ella guardi» –, Palazzo Mirena è un Palazzo Oro Ror che improvvisamente viene distrutto col fuoco. Anche qui abbiamo un mondo esclusivamente femminile, poiché dame e beghine assicurano entrambe la necessaria distanza dal mondo attivo, moderno, alienato, pragmatico e produttivo. Tuttavia, alla follia delle dame («Moltissime dame perirono, / alcune rimasero folli, / le meno rimasero salve») è dato ora un significato più relativo: sono pazze per la morte che incombe. La signora del castello, invece, quella Madama Mirena che è forse a sua volta una "figlia del Sole" («Madama Mirena, / la bionda contessa dal guardo di Sole»), onora compostissima le fiamme con un inchino di placida accettazione, rimane estranea alla fuga, alla follia e alla salvezza, chiusa in una solenne pulsione di morte sacrificale e di annullamento (una beghina suprema?), come se le fiamme fossero un destino legittimo o addirittura invocato. Nell'atmosfera laicizzata di un referto diurno, il destino e l'atteggiamento di Madama Mirena persistono nel legarsi ancora a un universo leggendario e alle dinamiche inconsce: una ieratica, nobile figura al tempo stesso perisce e insidiosamente sopravvive, come una vera *sorcière*.

Il Principe bianco è una fantasia erotica di onnipotenza e isolamento contenuta nelle gabbie del rito letterario, mascherata nell'estremismo inconcreto dei tanti superlativi assoluti. L'eroicizzazione del principe bianco è ristretta però al possesso (vampiresco, ma rimosso e spostato) di una sola dama:

> s'inchina la dama
> e il Principe il petto ne sfiora
> con labro bianchissimo,
> non perla ne sugge,
> un bacio soltanto vi pone.

La vittima prescelta per il sacrificio umano è forse anche la pizia che riceve secondo una celebre formula foscoliana "il nume in petto": in ogni caso, è la protagonista di un contatto che qualifica (le altre «inchinan passando la dama prostrata») e al tempo stesso isola in un cerchio totemico-animalesco ove domina la prostrazione. Questa penalizzazione suprema corrisponde pienamente al destino del principe stesso, chiuso nel perenne *carillon* costituito dalla cella candida e dall'istante della sortita. Esaltazione e prostrazione, dunque, eccezionalità e prigionia. L'atmosfera poetica, tratta di peso dall'immaginario mitico-favolistico di fine Ottocento (la Dei ha evocato Wagner, Livi invece Rodenbach), al solito non impedisce ad alcuni significati mitologici di apparire, primo fra tutti quello del «cigno grandissimo» che reca sul dorso il Principe Bianco: il grecista Diego Lanza (1997, p. 103) ha ricordato che il cigno, «uccello di Apollo, è una delle metafore preferite del poeta e della sua contiguità col profeta. Il suo canto annuncia l'epifania del dio, ma è anche premonitore della propria morte»[2]. Del resto, l'esaltante mortificazione di sé, la compresenza di eccezionalità e detenzione sono in Palazzeschi dati primari, e torneranno in testi cronologicamente non lontani da questo, come *L'incendiario* e *L'assolto*, fomentando anche le diverse evenienze del tema giudiziario.

Rosario è una straordinaria sequenza di desideri regres-

sivi, sonnambolici, in terzine enigmatiche, spesso monorime, costruite sulla geminazione ripetuta di un suono elettivo. Ventuno personaggi dall'onomastica straniante, fra il classico (Pallante), il biblico (Giuditta), il cristiano (Concetta, Benedetta, Eletta) e il favoloso – onomastica che peraltro risponde in rima al ruolo giocato da ogni attore (regina, beghina, centenario, stregone ecc.) –, si presentano alla ribalta per svelare desideri o auspici che interamente li assorbono, astraendoli gli uni dagli altri, a volte alludendo a visioni già in atto in precedenti poesie: è il caso di "Stanca, *contessa*" («Dormire nel lento romore grondante / di piccola fonte / vorrei...»), di "Benedetta, *rocchettina*" («Sia il lungo sentier spinosissimo / sia il triste cammin pungentissimo / per Cibo squisito soavissimo») e dell'«erte» da salire «con fede» (Eletta) e «velate» (Concetta, entrambe *pellegrine*). Dalla melanconia al sadismo, dall'autoannullamento alla fuga astrale all'erotismo, questi maldesti sognatori sembrano i protagonisti di una seduta spiritica in cui siano stati posseduti da lacerti improbabili del proprio socratico *dáimon*.

In questa sequenza, poesia e gioco, e gioco ed enigma sacro, segnano, come voleva Huizinga, uno dei punti di massima coincidenza. La presenza dei due pappagalli, infatti, uccelli parlanti capaci solo di ripetere quanto hanno appreso in un altro tempo (inquietante, non comunicativa "spazzatura" di parole antiche) conferma la comune natura ludico-enigmatica di queste voci oblique, ispirate, autoctone, anche nel contrasto dei toni. È un altro modo della "poesia pura" e autoptica del primo Palazzeschi. I pappagalli non rappresentano uno straniamento, un controcanto ironico: al contrario, svelano la coerenza profonda di queste voci divine o demoniche, slegate e monotone – al tempo stesso profondissime e ottuse com'è sempre l'inconscio. *Rosario*, in sintesi, è la migliore spiegazione dei *Cavalli bianchi*, peraltro esplicitamente evocati da "Faante, *regina*".

Gioco proibito, che ha al suo centro lo specchio e i suoi riflessi, è una delle più affascinanti partiture poetiche del primo Palazzeschi. Il poeta si sta avviando a quell'oggettivazione del proprio Io che sarà esplicita nella «lente davanti al [...] core» di *Chi sono?*. Nel titolo c'è ancora un richiamo al represso carattere ludico di questo intrattenimento con *nebbia*, *ombra*, *raggio*, *impronte sfumate di luci*, *volti bianchissimi*, *manti fioriti*, *occhi*, *dadi danzanti*. Da uno stato iniziale di atonia sensitiva («non lasciano traccia ne l'ombra, / gli specchi non ànno riflessi»), emerge il "gioco proibito", ovvero l'apparizione e la sparizione di vicende inconsce, desideri arditi («due occhi che corron cercando pungenti») o malinconie e languori di morte («o in fondo confusi v'appaion languenti morenti»). Ancora immersa nella nebulosa simbolista, fortemente mediata da Pascoli, questa poesia è direttamente ispirata alle proprie presenze interiori, caratterizzate da volti pallidissimi (e dunque dal rimando all'innocenza, all'inattività, all'infantilità dell'estraneo) e da manti fioriti («Talvolta vi passan leggeri dei manti fioriti; / vi passano lenti cangianti splendenti»), che insieme suggeriscono l'alternanza dionisiaca di forza e cedevolezza, la plurima apparenza della Natura, *leggera*, dunque transeunte, e *lenta*, ovvero nobilmente misteriosa nella sua ingannevole durata. Cade anche qui a proposito quanto Giorgio Colli affermava sulla natura illusoria del mondo fenomenico, non altro che lo sguardo di Dioniso nello specchio. Nella luce di una misteriosa intuizione si riflettono solo impalpabili apparenze: «Un raggio vien fuori dal mezzo di luce giallastra: / sul raggio soltanto rimangono lievi impalpabili / impronte sfumate di luci, di nebbie: Riflessi». È allora congruo, in questo contesto, il riferimento "metafisico" ai «dadi grandissimi» che «rimangono fermi», coi loro «punti nerissimi», a smentire eraclitianamente la «continua [...] ridda» dei destini: l'eterno (che è anche la regressiva staticità dell'inconscio) commenta fermissimo e oscuramente splendente la danza caotica degli elementi,

che lasciano tracce caduche nello specchio, il solo a svelarle per ciò che sono davvero.

Le forti riprese simboliste, da Rodenbach a Graf a Pascoli a Govoni (vedi Dei, 1987, p. XXII), forniscono anche qui i materiali di un'allucinazione personalissima. Un intero repertorio poetico viene portato con pochi tocchi all'acme della sua stessa etimologia mitologico-naturalistica. Come accadrà nella metafisica dechirichiana e poi nella pittura di Savinio, l'uso straniato riporta figure e oggetti alla loro valenza inconscia, nel regno diurno puramente arbitraria, ma del tutto coerente nell'universo associativo del profondo, dove le statue antiche hanno teste di animali, in un grottesco apparente, che storna la classicità dal classicismo.

Com'è noto, la poesia conferirà la propria formula di base, «:riflessi», al romanzo epistolare che Palazzeschi sta per intraprendere o ha già concepito. Come titolo, e grazie a quei due punti iniziali, essa allude a ciò che viene *prima* del riflesso sullo specchio, alle decisive, arcaiche fantasie (intrise di luce e ombra, di desiderio e rimozione) che lo specchio intercetta nel loro manifestarsi velleitario, inafferrabile.

Riprendendo il motivo dell'*hortus conclusus*, *Parco umido* si pone come la continuazione tematica dell'*Orto dei veleni*, uno dei brani fondamentali dei *Cavalli bianchi*. Lì pomi maturi rilucevano su alberi grandi, gli stessi che ricevevano la visita notturna di *civette a migliaia*; qui il parco è ugualmente serrato, ma «soltanto si posson le muffe cadenti / vedere, soltanto / le dense fanghiglie grondanti». La valle fangosa che attorniava Torre burla è qui come interiorizzata: il parco concede la vista di una varietà botanicamente circostanziata di «cedri», «pini», «cipressi» e «salici [...] / piangenti di pianti lontani», ma all'esterno non fa che ostentare i segni di un'opulenza lussureggiante, e tuttavia malata e putrefatta. L'arcaico orto è diventato il decadente e narrativo parco: ma è interessante che la sua *umidità* sia ormai

segno di una vitalità che per negletta saturazione diviene ossessiva, sgradevolmente debordante, capace di una potenziale, disgustosa e non pacifica evasione-contaminazione. *Natura naturans*, potremmo dire, ma solo sottolineando le spiacevoli conseguenze della sua artefatta perimetrazione. Dal canto loro, le tre vedove che sostituiscono l'immemorabile vecchia sepolta nell'orto («Fra l'ombre, fra l'ombre potenti / nel folto degli alberi grandi / soltanto tre donne s'aggirano lento, / bellissime donne: Regine Parenti»), nel loro «pesante [...] manto di lutto» e pallore – consueta complementarietà di nero e bianco – alludono, anche col doppio senso di *parenti* ("apparenti" e "consanguinee"), a uno stato di orfanezza, alla morte di un padre potente, ormai perso in un riferimento indiretto.

Un fertile luogo mentale cerca di evadere dalle segrete ove era stato confinato con parossistico puntiglio («Il parco è serrato serrato serrato»): lutti nascosti e alberi «dal fusto robusto» presidiano ancora un centro prestigioso che tuttavia rischia ormai di manifestarsi come repellente putrefazione. La rigogliosa privatezza dell'Io si avvia a cedere, e certo non per un gioioso balzo in avanti.

Anche *La veglia de le tristi* è dominata da un'atmosfera di saturazione, da una chiusa, afosa autoreferenzialità, da una ricercata monocromia sentimentale.

Nel mezzo a la sala degli ori massicci,
s'uniscon Le Tristi a la veglia.
La sala rotonda dai cento splendori!
Nel mezzo la lampada a spirito innalza
di nebbia leggera la fiamma viola
che incerta riflette nel giallo degli ori splendenti.

La *lampada a spirito*, quasi una trascrizione criticamente avvertita dei tanti centri numinosi della poesia palazzeschiana, emana – nel mezzo di una sala-tesoro da chiesa

ortodossa – una presenza divina, carismatica, alla quale sette sacerdotesse (ancora delle donne prostrate da un rito eterno ed esclusivo, da un contatto-evocazione che sfinisce e isola) rendono il loro rituale omaggio. Il quale, pur essendo una *veglia*, non si distingue dal *sonno* di altri personaggi simili, tante sono, in questa e in altre poesie, le corrispondenze nella gestione mentale di spazi e colori: la «fiamma viola» emanata dalla lampada riflette il «giallo degli ori» ed è contornata da poltrone coperte di «gialli broccati» e da «cofani d'oro cosparsi di gialli topazi». Mosse da una servitù misteriosa, le sette presenze femminili sono gli automi («Non parlan, Le Tristi, / nessuna conosce la voce dell'altra, / non volgono il guardo fra loro») di una pulsione languorosa e ipnotica: dar vita a una divinità periclitante. Ancora lontane dal diventare pienamente personaggi («Silenti come ombre»), ancora purissime e solidali "conseguenze" della loro servitù (sono «ravvolte [in un] manto viola» come la fiamma), le Tristi vengono tuttavia presentate una per una, dando modo al poeta di esercitare la propria *verve* onomastica e di articolare in qualche misura il proprio minimo scarto psicologico, la propria voluta fissità (le Tristi sono tutte contesse di luoghi già noti: "Borgo Silenzio", "Casa Lontana", "Vasta Palude", "Lago d'Argento", "Piccolo Dolo"). Solo nella settima, «Marraia Contessa di Dolo Maggiore», s'intravede l'embrione di un *buffo* ben più compiutamente antagonista, la futura Contessa Maria, che di quel "dolo maggiore" s'impossesserà polemicamente e gioiosamente, ma in segreta continuità con la ieratica, astratta amante della «fiamma viola».

Che *Lanterna* costituisca una serie di lunghe e articolate didascalie ai *Cavalli bianchi* ce lo conferma *La storia di Frate Puccio*, poema drammatico dalla scenografia modernistico-simbolista, ma dall'azione archetipica. Dal simbolismo cromatico («Compunti i fratelli incontrandolo, / guardavan con occhio di dubbio / spiccare in quel luogo un sì fresco sorriso, / quel fiore scarlatto nel mazzo bianchissimo») alla presenza, qui metaforica e dunque doppiamente elettiva, del *pozzo* e della *cella* («guardavan da tempo la sosta a la cella. / Là dentro era il pozzo del dolce sorriso»), dal *fiore scarlatto* al peccaminoso «fantoccio coperto di logori stracci», dalla fiamma all'unisono degli sguardi studiati e dei movimenti collettivi, questa poesia è una summula di motivi palazzeschiani coordinati in una storia all'imperfetto, antefatto narrativo dell'ultima strofa, dove il presente torna a significare l'emblematica eternità di una condizione censurata, di un peccato sociale risalente al passato, ora rimosso da una vita sminuita in sopravvivenza. Ma in questa storia di infrazione e repressione è bene riconoscere le segrete spinte di avvio, i ritorni della tradizione:

> Col viso fiorito d'un gaio sorriso,
> con occhi ridenti,
> il vecchio s'andava e veniva leggero
> pel grande convento dei Bianchi.
> Il piccolo frate con braccio robusto
> portava le brocche.

Può esserci una larvata allusione sessuale in quell'andare e venire, in quelle due brocche portate con braccio robusto. È come se un corteo fallico-dionisiaco fosse ormai composto da un solo compiaciuto corifeo; tanto più che qui la realistica *cella* di convento rimanda alla *cella* favolosa del Principe Bianco e alla *piccola casa di legno* del Figlio d'un Re (davanti alla quale quest'ultimo *sostava un istante*, come frate Puccio), e dunque al luogo principalmente delegato alla solitudine contemplativa e anche autoerotica. Non solo: la cella «era il pozzo del dolce sorriso, / non quello nel mezzo al cortile del chiostro»; dunque la privatezza onanistica, la singolarità del contatto col profondo e dell'utopia dionisiaca si affermano nella sottolineata lateralità del pozzo privato e metaforico rispetto a quello reale e collettivo, segno di

una felice sacralità alternativa a quella della religione ormai istituzionale. Ed ecco un riferimento culturale che non deve essere banalizzato:

La cella fu aperta, frugata, vuotata.
Nascosto fra i libri, fra i libri dei Salmi,
fu visto un fantoccio coperto di logori stracci,
di stracci dai vivi colori,
figura profana di femmina!

Il feticcio sessuale è stato nascosto fra i libri dei Salmi non per trasgressione, ma per una sorta di interpretante continuità. I Salmi sono composizioni ritmate destinate al canto, attribuite a David, il danzatore invasato e prescelto dal dio. L'oggetto che dà sorriso e piacere è *nascosto* in essi in quanto umana trasposizione dell'eros per la Natura, estasi che costituisce la "profondità" degli inni biblici. Ciò che la religione ormai sistematizzata vuole reprimere è proprio questa fatale contiguità fra sacro, ispirazione, piacere e solitudine. Del resto, fra allusioni alla croce e alla ferita al costato, il rito di espiazione assomiglia Frate Puccio al Cristo della Passione:

Le braccia incrociate sul petto
stringevan l'oggetto del grande peccato,
gli stracci scarlatti
spiccavan nel manto bianchissimo
siccome una macchia di sangue,
siccome una grande ferita
dischiusa nel petto del frate.

Ormai «cadente, tremante, ricurvo», il «piccolo frate» assomiglia purtroppo a quella "piccola vecchia" di Comare Coletta; anch'essa conservava sul petto i segni fiammeggianti di un intimo, accusato invasamento. Ma se la decrepita danzatrice poteva ancora inscenare il suo rito orgiastico, Frate Puccio «con braccio stecchito trascina le brocche», nella stessa malinconia sconfitta che vedeva altri trascinare un manto di lutto. Il bianco dei frati "politicamente corretti", invece, riprende gli evangelici sepolcri imbiancati: è belletto, copertura, oblio, i disvalori contro cui si scaglierà *Il controdolore*.

Anch'essa in tre "atti", *La gavotta di Kirò* mette in scena la figura carismatica di un «musico grande: Kirò». Il passato alluso nei consueti «gemme pendenti», «baleni di perle bianchissimi», «seta o damasco» può essere un manierato Sei-Settecento, il periodo di voga della gavotta. Ma, a parte l'ormai chiaro significato della danza, in tutta la poesia aleggiano gli indizi di un progressivo attualizzarsi, per poi spegnersi, di presenze interiori, di demoni prima trattenuti e poi pienamente espressi. L'*incipit* già allude a un'eccitazione ondivaga, che assume le spoglie metaforiche di un rettile: «La sala già posa nel buio scurissimo, / leggera vi serpe l'ondata / di lievi respiri rattratti». Al culmine di questa ebbrezza dionisiaca, il musicista, altro «giovane bianco biondissimo», scompare nel «raggio viola», accreditando la sua natura sacerdotale e ancor più numinosa. Palazzeschi termina il suo secondo libro con una "messa" sottilmente orgiastica, che compensa con un nietzscheano trionfo musicale la sconfitta di Frate Puccio e prelude al momentaneo successo mistico del Frate Rosso.

I riflessi della sapienza

> A quando un saggio su Freud "presocratico"?
> A quando un saggio su Freud "risanatore dello spirito greco ed europeo"?
>
> A. Savinio, *Natura ama nascondersi*

Così densamente rivolto ai *Cavalli bianchi*, così prossimo alle ambientazioni del successivo *:riflessi*, *Lanterna* è un libro centrale, che – giusto il titolo – rischiara un'ispirazione che rinuncia alla propria stupefacente nudità e si fa più strutturata, cominciando timidamente ad articolare in *varietà* le testarde *ripetizioni* dovute a una inconscia divinazione della *rerum natura*. Il primo romanzo palazzeschiano segnerà il punto di saturazione e la possibile fuoriuscita da questa tendenziale *impasse*.

Pubblicato nel febbraio del 1908, *:riflessi* sembra accentrare nell'Io epistolare di Valentino Kore molte delle figure simboliche che Palazzeschi aveva trovato nelle poesie dei *Cavalli bianchi* ed elaborato in *Lanterna*. Luciano De Maria (1986a, p. 159) ha parlato di romanzo decadente, visto che «D'Annunzio e Wilde sembrano gli influssi più diretti» (cui sarebbe da aggiungere Poe, per la valenza simbiotica e misteriosa assunta dallo "specchio ovale" nel quale il protagonista si "ritrae"). Vi sono contatti notevoli anche con la consueta area simbolista franco-belga, e in particolare col romanzo *Bruges-la-Morte* di Rodenbach, preso in lettura da Palazzeschi il 10 giugno 1907 nella appena uscita traduzione italiana di Ferdinando Maria Martini. D'altra parte, dalla suggestiva analisi psicoanalitica che Giuseppe Savoca (pp. 79-138) ha condotto sul protagonista, è emersa la straordinaria capacità palazzeschiana di giungere alla rappresentazione narrativamente coordinata di una serie di complessi psicologici profondi, la cui codificazione Freud stava elaborando in quegli anni. L'armamentario retorico decadente, nei

suoi languori più vistosi, viene forzato a tradurre in termini letterari noti e accettati dalla cultura di punta la «giovinezza turbata e quasi disperata» che l'autore rievocherà più tardi.

Occorre chiedersi perché la lettura psicoanalitica di Savoca, che a partire dal titolo individua fortissimi elementi narcisistici basati sulla riattivazione iperbolica di un insuperato complesso edipico, risulti così coerente col testo palazzeschiano, e dunque così plausibile. In una delle sue prime lettere a Marinetti, databile al maggio 1909, Palazzeschi scrive:

> Vi mando un piccolo libro, l'aborto di un romanzo che pubblicai un anno fa, può darsi che io ve l'abbia mandato allora, può darsi che io mi sia dimenticato, in ogni modo ci tengo che mi esaminiate là dentro, quasi più che nella poesia. (Marinetti-Palazzeschi, 1978, p. 5)

Incoraggiando una lettura autobiografica, l'autore attribuisce al romanzo una capacità disvelatrice maggiore dei ben tre libri poetici già disponibili. "Aborto" è parola govoniana, e allude all'*understatement* crepuscolare nei confronti delle opere perfettamente strutturate del realismo o a quelle elegantemente calcolate del dannunzianesimo. Tuttavia, nella vicenda palazzeschiana, *aborto di un romanzo* rimanda a un'opera concepita e non nata, a qualcosa che, pur esistendo, non ha avuto una discendenza diretta. E *pour cause*: l'orgia solipsistica di questa parodia seria del *Werther* e dell'*Ortis*, la poetica dei "riflessi", l'autoreferenzialità del messaggio epistolare – in realtà destinato soltanto al protagonista stesso, data l'assenza programmata di ogni replica del destinatario –, l'estrema tensione emotiva cui vengono sottoposti gli stilemi di una tradizione europea già passata in giudicato, sono tutti elementi di un'opera terminale. Un'opera, tuttavia, che in qualche modo *doveva* essere scritta, il passaggio obbligato di un'oggettivazione possibile.

A ben guardare, la struttura del libro risponde esattamente al gesto compiuto dal coevo saltimbanco dell'anima: «Io

metto una lente / davanti al mio core / per farlo vedere alla gente». La lente davanti al core/Kore è l'amplificazione epistolare e dannunziana del corpo intimo dei propri complessi e bisogni fondanti. La *gente*, poi, come nelle poesie delle prime raccolte, prende ad esprimersi a sua volta nella "rassegna stampa" della seconda parte del romanzo, vera *vox populi* alienata in congettura scandalistica, ma anche necessaria definizione di una vicenda al solito in Palazzeschi svelata per accenni e sottrazioni, non ultime quelle operate indirettamente dall'eccesso stilistico, dal bisogno di mimesi adattiva alla lingua della *koiné* letteraria.

Di fatto, il pozzo profondo, la torre o villa o parco serrato, il tempio, il principe bianco delle prime poesie convergono nel romanzo in un personaggio *aprágmon* per eccellenza, invischiato in un'immobile vicenda di ritorno e riflesso del passato, volta non tanto alla rievocazione romantica, quanto alla continuazione e al compimento. Malinconia, nostalgia e onnipotenza sono usualmente i poli emotivi di simili stati di coscienza, insieme alla "mania" («Manìa suicida? Manìa manìa», afferma di Valentino Kore la rassegna stampa: *:riflessi*, p. 114): sono i tratti che già avevano dominato nelle figure tragicomiche del teatro antico, dall'eroe isolato allo straniero, dal mago all'invasato dionisiaco. Ecco perché la lettura freudiana di quest'opera "abortita" ha tanto successo – e ciò è valido in buona misura anche per il saggio di Fausto Curi su tutto il primo Palazzeschi –: se all'autore interessa, leopardianamente, il proprio *core*, deve sapere che la verità porta con sé la necessità della censura. Questo gioco dinamico implica l'assunzione delle maschere della retorica dominante, le più indifferenti e rassicuranti, per giungere all'espressione in una sua paradossale, tesissima purezza, che svela il carattere strumentale di ogni mimetismo. Apparire scomparendo: ecco la formula riassuntiva del giovane Palazzeschi, *scrittore* che, dovendo scampare a forti interdetti, non si vuole *autore*; ed ecco anche il destino comune di molti suoi personaggi irriducibili alla temperie culturale che li ha espressi, decadente,

crepuscolare o futurista che sia. Freud è l'interprete migliore per l'arcaicità dell'immaginazione palazzeschiana, per la costanza dinamica delle sue figure, per la capacità di ritrovare nei pochi dati pigramente assimilati dalla cultura contemporanea l'eterna *potenza* e latenza di forze e istanze millenarie, colte nel momento esatto della loro espressione repressa, della loro pienezza impossibile, della loro alterità presente e della loro immediata, volatile fuga.

Del resto, non c'è dubbio che, nella coerenza con cui organizza ed esprime complessi, fasi psichiche e fantasie profonde, *:riflessi* possa essere letto anche come una riorganizzazione della propria poesia precedente, e un repertorio di quella coeva e successiva. Diamo per scontati, ad esempio, il simbolismo dei colori, dal giallo odioso al rosso del desiderio impaurito, e anche gli sviluppi, facilmente rilevabili, subiti dall'insieme delle figure legate al "convegno proibito", come i serici manti, la musica di danza, la villa serrata, i damaschi. Molto di più interessano l'insistenza tematica del guardarsi allo specchio, la ridondante e apparentemente irrelata presenza dell'elemento ludico dei dadi, e la netta caratterizzazione delle figure di vecchia, qui Imperia e Cammilla, le due custodi della villa di Bemualda.

Incaricate dal principe di sostentarlo con un semplice pasto giornaliero, dunque legate a una elementare funzione di sostituzione materna, le «piccole vecchie» sono lo sdoppiamento buono/cattivo (l'una «non è per anco rugosa ed i suoi capelli sono tutti bianchi bellissimi», l'altra, sua figlia, «è mostruosamente rugata le sue carni verdastre ed i suoi capelli neri untuosi pochissimi», pp. 13-14) delle vecchie solitarie finora incontrate. Francesca Serra (2005, p. 36) ha dato una perspicace rappresentazione critica della loro funzione: «Nel giovane [...] assieme all'istinto di ripugnanza e conseguente avversione, convive un frustrato desiderio di intimità che da subito ravvisa nelle vecchie [...] le preziose tutrici di una memoria perduta: "Quante, quante cose esse pure debbono ricordare, quante debbono sapere di me e

della mia casa! Quanto esse debbono aver visto!". Ovvero del mistero di un tempo traumaticamente interrotto e della fondamentale possibilità di raccontarlo: "Intendevo di vivere con loro in assai intimità, volevo anche ricordare con loro e di farmi da esse ricordare e raccontare, raccontare raccontare soprattutto". Il raggelato muro di silenzio che invece incontra, gli nega accesso a un sapere che non appartiene soltanto al suo personale passato, ma è ben più arcano: "Esse poi sanno pregare e sanno tante cose". In tal modo tangendo l'immagine delle vecchissime parche, eterne filatrici depositarie non solo del segreto di nascita, vita e morte, ma della sua tessitura in un racconto, dell'origine mitica, orale di ogni storia: "Povere piccole vecchie, quante cose credevo avreste potuto dirmi fino dal mio entrare, quante cose al lume di una lucerna bassa nella veglia di Novembre"; così come il suono delle campane assomiglia a "delle vecchie che ci tengono incantati ai loro racconti lenti molto fantastici un poco malinconici e a base di grandezze tutte onorate"». La Serra raccorda fra loro lacerti testuali da cui emergono con chiarezza due figure di sacerdotessa arcaica, tramite privilegiato fra il divino, obliato e latente, e il mondo attuale. Basti aggiungere un tocco abbastanza esplicito come: «Esse mi sono apparse trasognate e pensierose» (*:riflessi*, p. 14), e ricordare che «Le vecchie custodi sembrano preoccupatissime» della «silenziosa permanenza» di un principe improvvisamente tornato «ad interrompere il rosario lento della loro vita» (p. 13). Esplicito è anche il loro legame essenziale con l'«enimma» e l'isolamento:

> Quello ch'ella pensa m'è l'enimma ancora, né riuscirò di indovinare ormai, forse per ragionamenti giungerei a comprenderlo, ma io sono troppo stanco. Elleno, Cammilla ed Imperia, devono essere divenute anche un poco selvagge per la grande solitudine e lunga di questa villa inanimata, elleno devono aver perdute le loro usanze della socievolezza sicuramente. (p. 66)

Mythos vivente e potenziale, le due vecchie, e in particolare la "nutrice" Cammilla, sono atterrite dall'apparizione inconsulta del loro padrone, che (lo ha notato Savoca) nei momenti di euforia edipica successivi all'incendio dei tre pagliai si descriverà come loro *Signore*. L'estraneo è tornato nel suo tempio personale, segnato dalla morte e dall'abbandono, non fosse appunto che per la presenza continuativa delle due vecchie. Su Cammilla, tuttavia, si addensano le medesime tensioni ambigue, anche fortemente svalutanti, che si erano appuntate su Comare Coletta: l'estraneo soffre nell'essere rivelato a se stesso, nell'essere condannato alla morte metaforica, cristologica, divina, ovvero alla sparizione più o meno luttuosa del finale: e i segni dell'oltranza dionisiaca (i dadi, lo specchio) sono sì tutti ancora una volta presenti, ma disseminati nel contesto e psicologicamente aggrediti, assumendo le caratteristiche negative e rinnegatrici della volgarità, dolorosamente necessaria alla definizione perimetrale dell'estraneo. Se Cammilla è orrendamente avvizzita e tendenzialmente vampirizzante, se è lei a battere le sue nocche ossute sulla stanza-tomba del torpido protagonista richiamandolo al cibo-vita, quasi da subito, nella citata lettera del 2 novembre, appaiono dei bizzarri richiami a immagini già altrove sperimentate:

> Oh! il sole, il sole di oggi, anemico, povero di forza e di virilità. Povero sole coperto di bende sudice [...]: così per tutto il giorno, come una povera danzatrice tisica dinanzi ad un pubblico indifferente.
> [...] La cassetta della quale ti ò detto è proprio accanto ad una piccola bettola a Croce di Strade. [...] E ieri sera ò tremato, ò avuto paura nell'avvicinarmi, e mi sono per più volte ritirato con spavento; dalla bottega venivano delle voci rauche di ebbri e al di sopra delle mezze tende di cotone rosso usciva una luce gialla. (pp. 11-12 e 13)

Queste immagini hanno subìto uno spostamento violento: tipicamente proiettive, come ogni altra immagine forte del romanzo, sono parti di un autoritratto alienato, inaccettabile, segnali rifiutati (quantomeno le voci dei "baccanti" della bettola) per l'eccesso di somiglianza che mostrano con la propria ebbra, seppure ancora inconsapevole, risoluzione di atemporalità, perfezionamento e sparizione onnipotente. Dunque, sono segnali scartati da sé e fatti propri da una censura esterna, persecutoria.

:riflessi, allora, rappresenta la fase mistico-sacrale, l'esplicito tentativo di regressione e di paralisi temporale, nell'attingere un passato che promette salvazione e insieme minaccia annullamento in un grembo originale, escatologico, orfico. Ne è testimonianza anche la sottile coerenza fra prima e seconda parte del romanzo: è in quest'ultima che emerge a chiare lettere il legame organico fra il protagonista e le vecchie, e in particolare con l'orrenda Cammilla. Il giorno successivo alla scomparsa, nonostante, anzi proprio a causa dell'assenza della salma del principe-Cristo, le «due vecchie tengono la veglia. Una vecchissima è seduta e balbetta di tanto in tanto delle orazioni, l'altra, meno vecchia è in piedi fissa al capo del letto» (p. 116): avvenuto il doloroso miracolo di una scomparsa che è reincarnazione, reinfetazione o sublimazione, le vecchie tornano all'atteggiamento di fissità ossessiva, di delirante sacerdozio. Un'altra cronaca afferma:

> Una di esse, la meno vecchia, Cammilla Tornino [un curioso cognome, se letto con l'accento sdrucciolo], è colta da alienazione mentale, e solo con questa sua alienazione si può chiarire l'equivoco invero stranissimo. [...] È riuscito impossibile l'interrogatorio, la vecchia non emette che dei gemiti di tanto in tanto. L'altra, Imperia Vallottini, che è la madre, è assolutamente svanita per decrepitezza, essa è più che novantenne, emette delle parole tronche, inafferrabili, talora concitatamente restando dipoi priva di forze. (pp. 118-119)

Non tanto Parche, dunque, ma Pizie, ancora invasate dalla presenza impressionante dell'estraneo, capaci solo di rivelare la verità per cenni incomprensibili, data la sordità di interpreti volgari come i poliziotti e i giornalisti. E quando Cammilla addirittura muore «in seguito a paralisi cardiaca» (p. 128), il legame sacro che univa la vecchia nutrice e il principe scomparso si vela di un pessimismo che ha degli aspetti esaltanti: da una parte viene reciso il più importante tramite tra la memoria narrativa dell'origine e il mondo degli eventi, dall'altra l'irripetibilità e l'oltranza dell'esperienza esistenziale del principe vengono garantite per sempre. L'estasi sublime del principe bianco lascia dietro di sé una decrepita baccante/sacerdotessa consumata dalla mania. Il mondo continua come prima, al riparo dalla scandalosa verità narcisistica e dionisiaca di Valentino: poco prima di estenuarsi nel chiacchiericcio mondano, la vicenda di Bemualda viene attribuita a un abbaglio illusorio:

> Saltano fuori i più strani fatti, e le più inconcludenti combinazioni. In un mese di permanenza nessuno lo vide, nessuno ne seppe. Non è da escludersi sia stata tutta una enorme follìa di quella vecchia Cammilla Tornino testè morta. [...] La vecchia Imperia Vallottini non sarebbe allucinata? (p. 130)

Col che siamo esattamente nel cuore della complessa strategia palazzeschiana: allo stesso tempo, viene denunciata la superficialità dell'opzione lombrosiana e positivistica, ridotta a rassicurante ed esorcistica ipotesi finale, e tuttavia viene espressa l'allusione più radicale e misteriosa, quella che riguarda da vicino la natura evocativa, sacrale e inconscia del proprio personaggio, partorito dalla mente dapprima *trasognata e pensierosa* e poi *allucinata* di due antiche menadi, vera *arché* dell'artista.

Giocando sul mistero, Palazzeschi usa con divertita destrezza anche i meccanismi del romanzo giallo. Ad esempio, il "codice", o il "vangelo" di Valentino è stato davvero divulgato, sia pure a un solo discepolo? La cronaca annovera che l'ex compagno di Valentino, John Mare, è «addolorato per il caso di non poter fornire nessuna informazione che metta in luce la verità. Dal 1° Novembre egli non à avuto più nuova» (p. 129). Di fatto, la verità di Valentino è incomunicabile e viene presto esorcizzata, già nella sua consumazione giornalistica. Palazzeschi è attento a non socializzare mai le sue conquiste emotive: la coerenza fra prima e seconda parte del romanzo, e la sua continuità con le poesie precedenti e successive, è il segno di una condanna tutta sua, che Savoca ha già inscritto nella fattispecie della ripetizione. Come nei ritmi ossessivi delle prime poesie, così nel destino di apparizione-sparizione dei suoi personaggi, Palazzeschi ripete il suo rito insieme euforico ed espiatorio di ritrovamento e occultamento. Non c'è dubbio che Dioniso sia estasi e ferocia, adesione al flusso atemporale della Natura e accettazione della propria inconsistenza di individuo formato e senziente, razionale. Al pari di Zarathustra, massimo eroe concepito dal dionisiaco Nietzsche, Palazzeschi deve scendere dalla montagna, dire le sue verità, subire l'irridente rifiuto del popolo della pianura e dunque risalire ancora al suo eremitaggio, in un moto ciclico e incessante.

A proposito del casato di Valentino, è facile ricordare che *kore* in greco vuol dire "fanciulla", e che nella mitologia greca la *kore* per antonomasia è Persefone, l'antichissima dea legata alla terra e ai cicli della vegetazione, figlia di Demetra e madre-vergine di Dioniso, con essi protagonista dei misteri eleusini e dei maggiori riti iniziatici della Grecia. Nella ciclicità del suo sorgere e sparire e nel pallore che la accomuna al regno dei morti, Kore-Persefone è inoltre divinità lunare. L'importanza del suo mito risulta dall'esperienza basilare delle nozze infere e della ciclica riapparizione terrestre con sempre nuove spoglie. Nel romanzo, Valentino esperisce misteriosamente, in una prosa preziosa e decadentistica-

mente tramata di allusioni, proprio un autunnale "tramonto della luna", un ritorno alle mistiche nozze con la morte-vita di sua madre. Kore è rapita da Ade proprio nel momento in cui, isolatasi dalla compagne, tenta di cogliere il fiore di Narciso da cui è attratta. Nulla di strano, dunque, se Valentino Kore, antonomasia del narcisista allo specchio, insiste tanto sul proprio pallore, sintomo, come si è visto, di una passività collegata alla purezza, alla gioventù (non solo anagrafica), alla apoliticità e asocialità. Si legga la lettera scritta all'indomani dello scatenamento del fuoco, simbolo del calore materno; da una parte c'è l'identificazione con la Luna:

> Mi sono domandato se il mio pallore, più intenso oggi, non sia divino [...]. Io dovrei imperare solo per il mio pallore meraviglioso, ed ognuno dovrebbe cibarsi nell'ammirazione della ferma purezza del mio viso bianco. (p. 62)

Dall'altra un'appassionata nostalgia dell'abbraccio solare, eroico:

> Di sopra vi correva la luna appena calante e quasi piena ancora, correva correva, certo dietro al sole, nella sua disperazione di sposa alla quale il consorte à disertato il letto fino dalla prima notte, e il suo candore e la sua purità si maturarono ogni dì di voluttà repressa. Penso ch'egli, il sole, deve amarla per sola grazia e beltà ma senza sentimento per non concederle talora che un idillio vergognoso, mentre ella lo insegue sì disperatamente nella lontananza irrimediabile. Ed esso dovrebbe essere ben più fino cavaliere e tenersela d'accanto e scaldarsela, come non vede egli ch'ella è completamente dissanguata dal desiderio? Come ella sarà fredda e muta la dolce appassionata, ella è come una fanciulla dalla circolazione lattea, dolcissima ma un poco fredda. (pp. 76-77)

In quest'ultima curiosa commistione fra valenze mitologiche ed estenuato dramma romantico, il sole – importante

dramatis persona del teatro palazzeschiano fino al primitivo titolo, *Sole mio*, dell'*Incendiario* – è il principio maschile, oggetto di gelosia («Ma perché è di tutti il sole?», p. 25), desiderato (come già nella poesia *La figlia del Sole*) nella sua «lontananza irrimediabile». La luna è l'astro candido e puro che deve scontare una «voluttà repressa» o venire al massimo accolto in un «idillio vergognoso», privo di calore. L'identificazione del protagonista con il secondo dei due astri si compie almeno a partire dalla metafora della «fanciulla dalla circolazione lattea», ove anche il latte significa passiva infantilità.

Valentino, dunque, è dolorosamente identificato col pallore divino di un'eterna Kore, la quale dà corso alla propria vicenda di inabissamento e rinascita attraverso dei riti che hanno l'oggetto mistico nei fiori, metonimia della Natura. Siamo nel pieno di un'epopea del dionisiaco. L'Io monologante di Valentino, del resto, è omologo a quello di un attore tragico ancora solo sulla scena, che, separatosi dalla comunità, impersona l'eroe del mito, esemplare e terrifico. Lo strumento epistolare consente del resto questa spettacolarizzazione dell'intimità, questa recitazione o mimesi di un "tempo reale". E ancora una volta, Valentino è il centro, come nel teatro antico, delle note giornalistiche che si susseguono nel finale, più che lirica corale ormai chiacchiericcio della cavea, che traduce i termini del discorso sul piano della realtà concreta. Si è voluto cogliere nel passaggio dalla prima alla seconda parte del romanzo il mutarsi della «giovinezza turbata e quasi disperata» in «allegria». Ma occorre cautela nell'attribuire a Palazzeschi ciò che è, o è stato, di Valentino, così come nel risolvere *tout court* nel comico la parte seconda del romanzo. Le voci plebee che accerchiano la vicenda del nobile protagonista servono infatti a mediare l'incommensurabilità del personaggio, a esorcizzare il saturante soggettivismo della lettera (e lettura) privata, onanistica ed esclusiva, e a esplicitare una dimensione teatrale in cui il pubblico è davvero ciò che

conferisce dimensione, oggettività e una sia pur impoverita consistenza anagrafica, al soggetto "scatenato". Sgradevole ma decisivo contraltare, siepe di sguardi rivolti alla *lente* sul cuore, il pubblico non è tanto allora il comico contrapposto al tragico, ma solo l'elemento che innesca la coscienza della recitazione. L'aderenza al "pozzo profondo" e regressivo dell'esistenza è davvero dionisiaca, poiché avviene all'interno dell'illusione estetica, legittimamente rappresentata dal saltimbanco tragico, per cui la poesia non è il "cuore", ma l'atto di additarlo con l'enfasi oggettivante della lente. Ha scritto Jean-Pierre Vernant che per i Greci:

> La "presenza" che l'attore incarna a teatro è [...] sempre il segno o la maschera di una *assenza* alla realtà quotidiana del pubblico. Trasportato dall'azione, turbato da ciò che vede, lo spettatore riconosce cionondimeno che si tratta di finzioni, di simulazioni illusorie – in una parola, di "mimetica".

Il pubblico ha dunque un ruolo relativizzante. Tuttavia:

> Se uno dei tratti rilevanti di Dioniso consiste [...] nel confondere incessantemente i confini dell'illusorio e del reale, nel far sorgere bruscamente l'altrove quaggiù sulla terra, nell'estraniarci da noi stessi e disorientarci, è proprio il volto del dio che ci sorride, enigmatico e ambiguo, in questo gioco dell'illusione teatrale che la tragedia, per la prima volta, instaura sulla scena greca. (Vernant, 2001²a, pp. 9 e 10)

Nell'ambigua presenza dell'assente, dio o eroe, l'attore vive la possessione da parte dell'altro e il conseguente spossessamento di sé: esperienza inebriante, che contraddice la durata della coscienza individuale e la certezza dei propri limiti e ruoli. La tragedia greca ha insomma nell'esperienza dell'attore la sua vera natura dionisiaca, ed essa, per quanto apparentemente solipsistica, s'invera solo al cospetto

della comunità, nel gioco riflesso degli sguardi reciproci. La stessa morte dell'eroe, o il suo travaglio, rappresentano il difficile destino che l'elemento dionisiaco e sovrapersonale (o meglio, profondamente personale, ma non ancora individuale) incontra nel gioco sociale, economico, politico; un gioco che, religiosamente evocandolo e festeggiandolo, ne trae compensi e infine lo espelle.

Dunque, nell'attore Palazzeschi la volgarità del pubblico non è semplicemente satireggiata, in una pura e semplice fuoriuscita dal bagno penale dei propri complessi, o in una improvvisa e matura vocazione sociale di raddrizzare i torti. Per Palazzeschi il pubblico è decisivo, fra sprezzo e desiderio, per la stessa esistenza delle proprie finzioni, della stessa propria impalcatura mentale e psicologica. Lo testimoniano, fra l'altro, la cauta attenzione che nell'epistolario lo scrittore fiorentino rivolge al responso, reale o fantasticato, dei lettori; e anche una dedica come quella che aprirà *Il Codice di Perelà*: «Affettuosamente dedico: al pubblico! Quel pubblico che ci ricopre di fischi, di frutti e di verdure, noi lo ricopriremo di deliziose opere d'arte». L'aggressività del pubblico è addirittura invocata, come nella mimesi delle voci accusatorie orchestrata dall'Io poetico in *E lasciatemi divertire!* Il problema diventa grave quando «gli uomini non dimandano / più nulla dai poeti», mettendo in crisi lo statuto stesso dell'attore dionisiaco. Ma l'adesione al Futurismo procura a Palazzeschi proprio il pubblico di cui abbisognava: avversari visibili, rumorosi e partecipi, onde poter passare pienamente dalla giovinezza turbata alla giovinezza *tout court* (secondo il finale della *Premessa* alle *Opere giovanili*: «E concluderò affermando che i cinque anni nei quali feci parte del movimento futurista furono quelli della mia vita nei quali conobbi la giovinezza», p. 4), non più alludendo segretamente alle proprie voci di verità interiore, ma estrinsecando sul gran teatro di varietà il proprio pallido e perseguitato "Kore".

Sulle caratteristiche fondamentali dell'artista dionisiaco come *attore*, un apporto insostituibile lo aveva già fornito Friedrich Nietzsche:

> L'estasi dello stato dionisiaco, con il suo annientamento delle barriere e dei limiti abituali dell'esistenza, contiene nel suo perdurare un elemento *letargico*, in cui si immerge tutto ciò che è stato vissuto nel passato. Attraverso questo abisso dell'oblio si dividono così l'uno dall'altro il mondo della realtà quotidiana e quello della realtà dionisiaca. Ma non appena quella realtà quotidiana rientra di nuovo nella coscienza, viene sentita come tale con *disgusto*: il frutto di quelle esperienze è uno stato d'animo *ascetico*, negatore della volontà. Ciò che è dionisiaco viene contrapposto nel pensiero come un ordine superiore del mondo a un ordine volgare e dappoco... (Nietzsche, 1991, pp. 63-64)

È la chiave esatta per comprendere il dionisismo di Palazzeschi, e per accedere all'universo del suo ascetismo solitario, del suo misticismo, della sua malinconia di "principe bianco" e di quella che vedremo essere la sua "disappetenza"[3]. Nietzsche traduce questa diagnosi psicologica nei termini di un fare artistico possibile o necessariamente dipendente:

> Si trattava anzitutto di trasformare quei pensieri di disgusto per l'atrocità e l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si potesse vivere: queste sono il *sublime* in quanto soggiogamento artistico dell'atroce, e il *ridicolo* in quanto scaricarsi artistico dal disgusto per l'assurdo. Questi due elementi intrecciati assieme vengono riuniti in un'opera d'arte che imita l'ebbrezza, che giuoca con l'ebbrezza. [...] Questo mondo si rivela in un giocare con l'ebbrezza, non già nell'essere completamente assorbiti da essa. Nell'attore noi riconosciamo l'uomo dionisiaco, il poeta, il cantore, il danzatore istintivo, in quanto però uomo dionisiaco *rappresentato*. L'attore cerca di raggiungere questo modello nella commozione della sublimità, o anche in uno scoppio di risa: egli va oltre la bellezza e tuttavia non cerca la verità. Rimane sospeso a eguale distanza dalle due. (ivi, pp. 64-65)

Nietzsche coglie pienamente il nesso fra la malinconia e il disgusto sorgenti dal considerare il mondo nella sua fenomenica inessenzialità, addita la condanna alla fatale "recitazione" di sé attraverso quello che chiama *il velame* del sublime e del ridicolo. Non è tanto questione di alternare il sublime e il ridicolo, quanto di tenerli insieme in un'unica prova d'attore, o in una sola simulazione letteraria: solo questo dà conto della compresenza in Palazzeschi di nascondimento ed espressione, di velame e scaricamento energetico. Non solo: in quanto commediante che si traveste e si dissimula, Palazzeschi è anche il poeta della *metamorfosi*: in ognuna delle sue incarnazioni, egli non fa altro che parlarci della labilità dei termini (nel doppio senso di "significati" e di "confini") all'interno di quel tutto che è la Natura, mistero perennemente eversivo di statuti fissi e certezze. Il capolavoro dissimulatorio di Palazzeschi risiede innanzitutto nel suo passaggio dal sublime simbolistico al più maturo tono da *pochade*, ma anche nella sua anarchia sintattica, nell'ostentazione di scarsa cultura filosofico-letteraria. Palazzeschi non ha mai il dettato della letteratura maggiore, non è quasi mai serio, autoriale, definitivo. Non cita mai ciò che ha letto, piuttosto lo assorbe; ed è ovviamente pochissimo citato, se non da chi, per proprio divertimento, cade nella trappola del poeta che si diverte pazzamente. L'arte palazzeschiana, elaboratissima come quella di un vero sacerdote-attore di Dioniso, è tutta volta a dissimularsi e a simulare quell'istintualità cui pure allude oscuramente.

Ma se è vero che la coazione a ripetere impressa nelle scene del primo Palazzeschi è forse anche un'allegoria dell'eterno ritorno nietzscheano trasposta nell'inconscio, nella *fissità* della sua *dinamica*, è anche vero che Palazzeschi non aderirà mai alla vulgata del nietzscheanesimo apodittico e

apocalittico, non sarà mai un poeta ditirambico. È uno scrittore di *dáimones* e fantasmi, come metterà in chiaro *La Piramide*, non un autore trionfale: da poeta teatrale, egli rappresenta anzi le azioni verbali delle differenti "parti di sé" in corrosivo contrasto fra loro. Nella sua accettata e fatale follia, il saltimbanco sarà sempre malinconico poiché sa bene che la sua protagonistica liberazione avviene grazie alla finzione e allo spettacolo (spregiato e invocato dalla *gente*) che egli fa di sé, come in un attento spreco della propria individualità. Palazzeschi è piuttosto il "commediante" di cui Nietzsche scrive nella *Gaia scienza* a proposito di «un intimo desiderio di calarsi in una parte, in una maschera, in una *parvenza*» grazie a «un eccesso di facoltà di adattamento» dovuto «alle vicissitudini dell'oppressione e della costrizione». Nietzsche parla di necessità adattatorie delle famiglie del basso popolo: per Palazzeschi si potrebbe alludere – con la stessa generica, positivistica precisione mostrata dallo scarno "romanzo familiare" proposto al pubblico *voyeur* dalla rassegna stampa di *:riflessi* – alla diversità sessuale e all'estraneità poetica nei confronti dei valori pragmatici della borghesia cittadina. Nietzsche parla di un «eterno giocare a nascondersi» tipico anche degli animali e così completa la sua genealogia:

> Finché in conclusione tutta questa abilità, accumulata di generazione in generazione, diventa dispotica, irrazionale, irrefrenabile, apprende, in quanto istinto, a comandare altri istinti e genera il commediante, l'«artista» (inizialmente il buffone, il cantastorie, lo zanni, il giullare, il clown, ma anche il servitore classico, il Gil Blas: in questi tipi infatti si ha la preistoria dell'artista e abbastanza spesso perfino quella del «genio»). (Nietzsche, 1995[10], pp. 289-290)

Ed è una genealogia molto simile a quella ricostruita da Michail Bachtin riguardo alle figure del buffone, del servo sciocco, dell'idiota e del furfante, figure tanto antiche che

«Se si cala in queste immagini lo scandaglio storico, questo in nessuna di esse toccherà il fondo, tanto esso è profondo» (Bachtin, 1979, p. 305).

Palazzeschi aderisce perfettamente alla maschera del commediante nietzscheano perché non ha fatto dell'opera letteraria il semplice deposito delle fantasie dionisiache e delle pulsioni liberatorie, ma il campo dinamico in cui le radici di quelle fantasie (la sapienza corporale, l'intelligenza della *physis*, l'avvertimento dell'enigma di fondo, del desiderio, anche nel senso etimologico di tensione verso gli astridèi) si confrontano con la seduzione esercitata dalla normalità dello zarathustriano "*ultimo uomo*" (l'«essere più di tutti spregevole», «quegli che non sa disprezzare se stesso», «quegli che tutto rimpicciolisce», Nietzsche, 1988[13], pp. 10-11), dalla efficace mediocrità del "gregge", dal successo commerciale del padre, e da quello estetico-commerciale del padre putativo, Marinetti. È questa compresenza di euforia e disforia a caratterizzare il commediante, il cui tratto essenziale è il sentimento malinconico dell'incompiutezza, l'intuizione di una pienezza o di un oblio non raggiungibili. Contiguo alla purezza eversiva del Cristo, ben conscio della seduzione pragmatica esercitata da Barabba, di fronte alla folla urlante o indifferente Palazzeschi scrittore sembra quasi un tormentato Ponzio Pilato, intimamente certo dell'innocenza dell'estraneo, ma anche della necessità sociale della sua ostensione sacrificale, della sua morte, resurrezione e scomparsa. L'opera di Palazzeschi è profondamente tragi-comica perché celebra scenicamente la vicenda di un eroe naturalmente "altro" che, portando all'ipertrofia la "anormalità" istituzionalizzata della *polis*, fatalmente si indirizza a un'eccellenza revocabile e svanente, come i principi scomparsi, i Valentino Kore e i Perelà, a una tremenda ideologia di compromesso, come nella teratofilìa del *Controdolore*, o a una sconfitta socio-economica, allo svelamento denudante delle sorelle Materassi.

Lo specchio

Il "dionisiaco" è categoria che sfugge all'unidirezionalità del principio di piacere. L'irruzione di Dioniso spiega perfettamente Vernant,

> sotto la forma della *trance* e della possessione regolamentate, è nella natura, nel gruppo sociale, in ogni individuo umano, una sovversione dell'ordine che, attraverso un disorientamento sconcertante del quotidiano, oscilla sia verso l'alto, in un rapporto idilliaco di confraternità di tutte le creature, nella felice comunione di un'età dell'oro improvvisamente ritrovata, sia all'inverso, per chi lo rifiuta e lo nega, verso il basso nella confusione caotica di un orrore terrificante.

Una delle modalità dell'incontro col dionisiaco è dunque quella di non riconoscerlo ed esserne mortalmente turbati, come accade al Penteo delle *Baccanti*. Nella tragedia euripidea, Dioniso mascherato

> manifesta la sua imperiosa presenza agli occhi di coloro che, sotto il suo sguardo e come in un faccia a faccia con lui, hanno imparato a «vedere ciò che bisogna vedere» [...], nello scambio incrociato degli sguardi, nell'indissociabile reciprocità del «vedere» e dell'«essere visto», il fedele e il suo dio, abolita ogni distanza, si ricongiungono [...] fra l'uno e l'altro le frontiere momentaneamente sfumano, confuse dall'intensità di una presenza divina che, per profilarsi nella sua evidenza di fronte a noi, deve innanzitutto aver assicurato il suo dominio sui nostri occhi, essersi impadronita dal didentro del nostro sguardo, aver trasformato il nostro modo stesso di vedere.
> [...] La «visione» che richiede la divinità dalla maschera si fonda sulla reciprocità dello sguardo, quando, per grazia di Dioniso, si è istituita, come in un gioco di specchi, una com-

pleta reversibilità tra il fedele in atto di vedere e il dio visibile, essendo ognuno insieme e al tempo stesso, rispetto all'altro, colui che vede, colui che si fa vedere. (Vernant, 2001²b, pp. 230 e 232-233)

La perigliosa apparizione speculare del dionisiaco, che «consiste nel far esplodere dal di dentro, nel ridurre in briciole questa visione "positiva" che pretende di essere la sola valida» (ivi, p. 234), è raccontata da Palazzeschi nella poesia di *Poemi* forse più traumatica, ovvero *Lo specchio*. Nulla meglio di un incontro con la propria immagine malamente riflessa in uno specchio può rappresentare la reciprocità fra il vedere e l'essere visto, ovvero fra lo spiare e l'essere denudati a se stessi, deviati, dal proprio stesso sguardo. La situazione iniziale è quella della perfetta, ribadita identità speculare:

Là sempre quella faccia
impassibile uguale [...].
La mia è uguale sempre,
la tua è sempre uguale,
qual'è la nostra faccia, quale?
[...] Bianco sei tu, bianco son io.
M'avvicino impassibile, e tu
impassibile ti fai avvicinare.

Ma questa *bianca* e innocente uguaglianza è solo una prima fase dell'avvicinamento alla verità dionisiaca, una fase ancora semi-inerte, statica:

Cha faccia bianca!
Tutto uguale il volto!
Se chiudo gli occhi
quell'uomo costà
mi sembra morto.

Dioniso è il dio dagli occhi perennemente sorridenti e aperti, il dio che vuole essere visto e riconosciuto: chiudere gli occhi implica un suo rifiuto, un cedimento alla «stomachevole ripugnanza» che una simile sconvolgente epifania può scatenare. Del resto, se come scrive Vernant i fedeli del dio sono «quelli che sanno, *hoì eidótes*», in psicologia coloro che sanno sono quelli che proiettano le loro percezioni soggettive sul mondo esterno, indipendentemente dalla loro esistenza reale. E questo perfetto rispecchiamento è solo il primo passo per la visione autenticamente dionisiaca: «Per vedere Dioniso occorre penetrare in un universo diverso, dove regna l'Altro, non il Medesimo» (Vernant 2001²b, p. 235). Una volta superata la «stomachevole ripugnanza / della presenza oscena / che vuoi tenere dentro la mia stanza», dunque giunto ben addentro al proprio Io, il poeta vede una faccia bianca «tutta impastata e infarinata, / come quella di un piccolo pagliaccio / inconscio della sua vestitura / e della sua truccatura / messagli per necessità». Il primo sguardo rivela la necessità del proprio travestimento, la propria essenza di *piccolo pagliaccio*, o di saltimbanco, o di nietzscheano commediante. Il biancore del principe bianco – ecco una prima verità – è un belletto e una finzione, una simulazione d'innocenza e una dissimulazione d'istintualità. Infatti:

Sotto l'occhio sinistro
il palpito si vede
d'una stella rossa
che per la sua vivacità
sembra continuamente mossa.
[...]
Quei capelli rossi,
rossi e ricciuti!
[...]
Quell'enorme mantello
rosso mi abbaglia gli occhi,
ò paura, t'odio specchio vile,

cosa mi fai vedere?
Un uomo che mi fa
paura, un uomo
tutto rosso, che orrore!

Il turbato orrore risponde qui al trauma del riconoscimento, all'emersione dell'Altro sotto forma di pagliaccio, un *Pierrot lunaire* cui molto più esplicitamente sono addossate le fattezze conturbanti di un attore-eversore, di un comico deputato al sorriso e a una mossa vivacità, che spezzano l'illusione di un'identità sociale e familiare riconosciuta. Lo «strano compagno» che appare nello specchio è proprio il dionisiaco, attraente e ripugnante come lo specchio che ne è il tramite e che stabilisce la stretta reciprocità di cui parla Vernant:

Io non ti guardo per veder me sai,
io ti guardo per vedere te.
Ti guardo perché t'odio,
e perché t'amo, ahimè!
Io t'odio perché ti guardo,
t'odio perché se ti guardo non ti vedo,
t'odio perché non ti credo.

È chiaro che il conflitto, pur ormai nella necessità di una chiarificazione definitiva, è tutt'altro che risolto; la doppiezza dell'identico può ancora essere vissuta (vedi l'inizio della poesia) come l'essere posseduti dall'estraneo che s'incarna, s'incista nella nostra pulita personalità quotidiana, rubandola:

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.

Così, la faccia *tutta impastata e infarinata* segnala la presenza di un palese artificio, di una realtà profonda che è stata adulterata. Non solo: se è vero che la *stella rossa*, con la sua vivacità, i *capelli rossi*, con la loro bella attaccatura alla fronte e con i loro ricci capricciosi, il *mantello rosso*, che ferisce gli occhi, sono tutti insieme simboli di una Natura seducente, sessuata e insidiosa, è vero anche che essi fanno parte integrante della bardatura di scena del pagliaccio, partecipano dell'artificio, della *vestitura* di cui egli è *inconscio*. Dioniso è il dio del teatro: e dunque la rivelazione che l'Io poetico palazzeschiano attivamente subisce nella poesia *Lo specchio*, e in generale all'altezza psicologica e artistica della raccolta *Poemi*, è ancora una volta quella di sé come attore dionisiaco, come inscindibile forma di compromesso fra essere e apparire, fra mascherarsi e svelarsi, fra rispecchiamento e autenticità. Già allora "attore mancato" (come dirà di sé nelle più tarde prose di memoria), Palazzeschi si rappresenta come la perturbante manifestazione di un'attitudine permanente, essenziale, quella che porta ad identificarsi con l'Altro che è in sé, atto dionisiaco per eccellenza, artificio trascendentale, vertiginosa *mise en abîme* dell'*habitus* teatrale. L'attore, infatti, è colui che rischia perennemente di perdersi nell'Altro, di essere posseduto dalla "manìa": è il prezzo pagato per poter uscire dai propri limiti individuali, attingere la potenzialità e abbracciare l'intera natura umana. E non c'è dubbio che nei confronti di questo circense alter Ego l'Io poetico dello *Specchio* nutra un'ambivalenza di odio e amore almeno simile al sentimento di sprezzo e pietà che provava l'ancora nascosto Io poetico di *Comare Coletta*, altro *specimen* di un intenso rapporto con la dimensione dionisiaca della recitazione.

Dio ambiguo per antonomasia, nuovo e arcaico, selvaggio e civilizzato, Dioniso è anche, come rivelano *Le baccanti* euripidee, «il folle, il pazzo» e al tempo stesso «*sophós*, *sophistés*, *sóphron*». La sua dimensione è anche quella dell'abile parlare, dell'ironia linguistica, della doppiezza

semantica, grazie a cui il dio sbugiarda i suoi razionalistici detrattori: ed è più che ovvio che, almeno tramite il lapsus e il motto di spirito, intimamente legati al linguaggio e alla letteratura, ciò sia facilmente da ascrivere all'inconscio. Il dionisiaco svela come apparenza e opinione ciò che si crede solido e fondato; abbatte i confini fra recitato e autentico, identificandoli nell'evento teatrale o nella profonda intuizione poetica. Il sofistico gioco di parole, l'assenza di barriere logiche, di fideismi razionalistici ne sono alcune delle determinazioni. Dionisiaco, dunque, è anche il mondo letterario dell'ironia, della satira, del paradosso, del rovesciamento, dell'umorismo. Dioniso denuncia e distrugge chi, piantando paletti, norme tassative e rigidità innaturali, lo nega o lo dimentica. Ai suoi adepti, invece, a "coloro che sanno", anche al di fuori della successiva misticizzazione orfica subita dal suo culto – pure importante per il suo trapasso in orbita cristiana – Dioniso dona la vera *sophía*, ovvero una «saggezza gnomica, semplice e popolare [...] il privilegio di pensare sanamente, con buon senso e moderazione, contrariamente alle grandi menti cieche a ciò che le supera e che la loro vanità fuorvia al punto da far loro perder la testa e far sì che sragionino» (Vernant 2001²b, p. 246). È la chiave, a ben vedere, per intendere quell'"anarchico moderato" – secondo l'espressione usata da Fausto Curi – che sarà il Palazzeschi maturo, ma che già caratterizza le doti di "varietà" ed "equilibrio" propugnate dal brillante prosatore lacerbiano. Fra lo scatenato cinico-stoico che vedremo nel *Controdolore*, infatti, e il moralista delle prose datate 1915 o il novelliere d'anteguerra non c'è contraddizione: a ognuna di queste *facies* il dionisiaco accettato e riconosciuto elargisce il sentimento di accordo con la Natura, come "mania" armonica e rassegnata, diversa dalla *lyssa*, la furia punitiva e demente, che, pur contrastata dal sistema della *polis*, costituisce la "profondità" essenziale dell'animale uomo.

Peraltro, la crescente organizzazione spazio-temporale delle rappresentazioni poetiche palazzeschiane continua a mostrarsi parallela alle fasi evolutive del teatro greco e della coscienza socratica. Il Coro silenzioso, ancora indistinto, circolare come un'*orchestra*, che attorniava dapprima il personaggio isolato e numinoso, comincia a dividersi in semicori aggressivi o indulgenti, a sminuzzarsi in un polverio di voci contrastanti che di quel personaggio commentano le azioni strambe, derealizzanti, ebbre, ribellistiche o ancora, come ha dimostrato Fausto Curi, segretamente erotiche. Il contrasto esploderà quando, integratesi maggiormente le due parti attoriali, almeno una tesi parzialmente razionalizzata si sarà impadronita del personaggio muto e dei suoi osservatori, in un'oggettivazione pienamente drammatica di istanze inconsce preesistenti. Nella commedia attica quei contrasti avevano il nome di *agònes*, e costituivano la prova cui veniva sottoposto l'eroe comico prima di trionfare, oppure il conflitto fra due istanze contrapposte (il Discorso giusto e quello ingiusto nelle *Nuvole* di Aristofane). Ciò venne trasformandosi, scrive Ettore Romagnoli (1958, p. 383), in «altre forme letterarie volgari che [...] si sviluppano indipendentemente, preludendo quasi sempre a qualche più ampia forma drammatica: ai *Conflictus* del Medio Evo, ai *Débats* francesi, ai *Kampfgespräche* di Hans Sachs, ai *Contrasti*, insomma, che troviamo in ogni parte d'Italia...». In Palazzeschi, dal mutismo di Perelà nel corso del suo viaggio iniziatico e del processo, si arriverà all'esplicito contrasto dell'*Interrogatorio della Contessa Maria*, in cui, grazie anche alla pienamente raggiunta capacità di sdoppiarsi ironicamente raggiunta nella *Piramide*, l'autore dà vita a un contrasto fra un personaggio furbo, "rozzo" e aderente alla natura (la Contessa) e un "minchione" (il dotto, il letterato), perfettamente calati negli antichi caratteri della commedia.

Va da sé, poi, che ognuno di questi medioevali, umanistici o moderni punti di approdo discende – come sappiamo da Bachtin – dal dialogo platonico, e in generale da quella rag-

giunta autocoscienza filosofica, psicologica e letteraria rappresentata da Socrate. È il caso, allora, di riconoscere in Palazzeschi l'esordio di una fase *socratica* nella poesia *Chi sono?*, quella che comincia la terza delle quattro raccolte poetiche giovanili, e dunque le divide esattamente in due. La voce poetica vi rifiuta tutte le etichette che vogliono confinarla nella funzione di artista (come Socrate nella nomea di "sofista"), risolvendosi, come la coscienza socratica, nella volontà di sapere ciò che è noto, e può esser noto, solo a se stessi. Il mettere una lente davanti al proprio cuore «per farlo vedere alla gente» è davvero l'atto di coscienza di chi, costretto da una ormai riconosciuta pressione alienante, si decide a mostrarsi con enfasi, rimettendosi a un giudizio che tuttavia non potrà che sanzionare un'estraneità. Essere saltimbanchi della propria anima, infatti, vorrà dire da una parte essere disponibili alla piazza, e dall'altra rimanere i cantori di un sapere oscuro ma autoptico e riflesso, confessato con corrosivo candore. Con un solo gesto, il sapiente saltimbanco compie una doppia azione: guardare se stesso attraverso la lente, raccontando poi ciò che ha visto; e far sì che altri possano guardare in lui direttamente. La prima avviene secondo l'ardire del filosofo maturo che indaga la natura sacra, demonica, del proprio cuore; la seconda in accordo con l'estetica socratico-platonica del poeta incosciente, preda dell'*enthousiasmós* che fa giungere il messaggio oscuro fino a noi. Di fatto, se nelle prime raccolte il poeta era stato l'inconscio annotatore di enigmi antichi, misteriosamente gergali e sensatissimi come oracoli, dalla seconda parte di *Poemi* in poi avrà la massima parte la cosciente indagine di se stesso.

Intanto, però, la fuoriuscita dalla prodigiosa catatonia narcisistica dei primi due libri poetici porta con sé malinconia, umorismo tetro, caricatura. Viene da pensare anche al celebre teatro di marionette di Kleist. Meccaniche, innocenti e leggere («quei fantocci hanno il vantaggio di non essere

soggetti alla legge di gravità. Della pigrizia della materia, di questa fra tutte le proprietà la più avversa alla danza, essi non sanno nulla», Kleist, 1959, p. 852), le marionette rappresentano l'arte nella fase della sua artificiale incoscienza, della grazia priva di affettazione, o imitazione. Lo conferma l'episodio riportato da uno dei due interlocutori del dialogo, quello sul giovinetto che si leva la spina dal piede, inconsapevolmente simile alla celebre statua: «Uno sguardo che [...] gettò su di un grande specchio, glielo ricordò; sorrise e mi disse che scoperta aveva fatta». Da allora prova più volte a ripetere l'aggraziata espressione corporea, ma inutilmente:

> Egli non fu in grado più di riprodurre lo stesso movimento. Che dico? i movimenti che faceva, erano tanto comici che io faticavo a ritenere le risa. Da quel giorno, per così dire da quel momento, una incomprensibile trasformazione si operò nel giovine. Cominciò a passare giornate intere davanti allo specchio; e un'attrattiva dopo l'altra l'abbandonavano. (ivi, p. 854)

Davvero molto simile dev'essere la fase psicologica attraversata dall'autore dello *Specchio*. L'ambiguità del pagliaccio che appare è costituita proprio dall'identità fra grazia meccanica, istintiva, e condanna alla coscienza di sé, al ridicolo tentativo di ripetere un miracolo d'arte. Nel momento in cui si riconoscono scritti da un pagliaccio o saltimbanco, i *Poemi* scoprono definitivamente che il mondo intero, compreso quello interno, è teatro, e che quel teatro non potrà essere che cosciente, ironicamente ripetitivo, comicamente malinconico. Si legga *La finestra terrena*, col «mondano passatempo: / vedere il mondo girare» nel suo squallido eterno ritorno, preannuncio delle prossime *carovane* costituite dalla solita *gente*. O si consideri il tedio di *Ore sole*, la monotonia perimetrata dei diversi *Mari*, la varia fenomenologia del divieto che da essi si espande su *La cena degli infelici* e su *La matrigna*. Quest'ultima, peraltro, sembra una versione femminile e altrettanto intimidatoria dell'«uomo

tutto rosso»: si pensi al «sorriso... maliardo» e «ritorto» come «il riccio» portato «nel mezzo alla fronte». Al suo ghigno consapevole e muto, come a un ennesimo idolo pagano, le «piccole figlie» rivolgono la preghiera di parlar loro, «ma non delle cose passate, badate, / ma non delle cose avvenire», e neppure del «nome che avete»: alla natura "matrigna" Palazzeschi sembra chiedere finalmente un presente vivibile, privo degli incubi di una giovinezza soggiogata. Un *carillon* perfettamente geometrizzato torna nelle *Finestre di Borgo Tramontano*; dal quinto dei *Prati di Gesù* promana la vita assente di «un uomo addormentato» che «c'è sempre stato», oggetto di una «grande ammirazione» che diventerà ansiosa e inane interrogazione diretta sulla sorte prevedibile dello *Sconosciuto*, alias *Principe scomparso*.

A partire dal disegno di copertina, è poi nettissima l'opzione di Palazzeschi per un libro che sia la mimesis di un'esposizione pittorica. Di questa spiccata vocazione figurativa testimoniano in primis i titoli delle sezioni in cui si articola la prima parte del libro, intitolata *Galleria Palazzeschi*: *Piccoli paesi e paesi in grande*, *Marine*, *Ritratti*, *Caricature*, *Tele dispari*. Palazzeschi si raffigura in una serie di quadri coordinati in sale di museo: siamo sempre nel campo della "riflessione" o rispecchiamento. Anche qui non mancano le immagini di repertorio, ma rispetto a *Lanterna* sono dinamizzate dalla presenza di un Io assai più dislocato e plurale. In qualche occasione le atmosfere sospese alla Maeterlinck danno vita a piccoli "atti unici" come *Corinna Spiga*, autentica traduzione de *L'intruse*. Così, l'incontro frontale con la dimensione dionisiaca, inebriante e malinconica, favorisce l'articolazione spazio-temporale, la moltiplicazione delle parti e la plausibilità registica.

Le mie ore, altro poema in più stazioni, stringe poi d'assedio la propria biografia, secolarizzando – ma non totalmente – il proprio mito di fondazione. Anche qui il poeta accompagna il lettore come una guida ben informata, o un sagace intermediario: l'amministrazione degli spazi interiori

ha sempre una pur indebolita valenza sacerdotale, che tornerà egemonica nel *Frate Rosso* del congedo. E davvero di un primo, importante congedo si tratta. La vecchia composizione bicolore, malinconica, del bianco e nero diventa – passando per il Valentino Kore incendiario, per *La storia di Frate Puccio* e per *Lo specchio* – lo «strano vedere» di un contrasto bianco/rosso. Da parte sua, il Frate Rosso ha inizialmente tutte le caratteristiche dei precedenti personaggi carismatici: è straniero («un nuovo stranissimo frate») e innominabile («un frate senza nome»), è puro come il principe bianco («solo le guance à bianche»), è posseduto da un automatismo, da un'alterità divina, radicale («Un rigido inflessibile frate / che va senza guardare», «la bella persona / che nel rigido andare / appena si scompone»), emana da un passato remoto («non mi dovete poi dire / che questo è il frate dell'avvenire»), sottolineato anche dall'ambigua evocazione pagana e cristiana a un tempo delle «colonne bianche d'un tempio». Tuttavia, la secchezza didascalica di un Io narrante ormai smagato lo contorna di arredi preziosi, ma anche ormai di un'adorazione posticcia, di un fanatismo pettegolo già fortemente insidiato dalla corrosione della noia:

> Una donna grassa grassa
> che ogni tanto si volta e sbadiglia,
> [...]
> Un vecchio colla barba bianca
> biascia, sonnecchiando,
> una parola di devozione.

Momento migliore, dunque, non potrebbe esserci per la sparizione. Arso dal consueto fuoco simbolico, aggressione ma anche riconoscimento di demoniaca e sublime santità, l'altare prezioso e arcaico della poesia – ancora ispirato a una sacralità rigorosa e solenne – si sottrae agli sguardi ormai immeritevoli dei bravi borghesi, irrigiditi in un *rigor*

mortis ben altrimenti imparentato con l'indifferenza. La "tessitura invertita" della fiamma («Passo passo, / momento momento, / vi corse la sua spola / che corre sola») scioglie il poeta dai suoi doveri sacramentali («Per tutte le file incatenate / del lino e dell'argento / passò il fuoco»), conferendogli una libertà psicologica e stilistica tristemente improntata all'incredulità: ancora una volta riesce a Palazzeschi, e in una sola immagine, di esprimere splendidamente a costo di quale perdita le sue prestigiose "catene" vengono dissolte. Il poeta dei *Cavalli bianchi* non dirà più la sua messa inquietante: le «pochissime persone» che l'hanno seguita non meritano altro che un evasivo e sconsolato "lasciatemi divertire".

Il Codice di Perelà

> ... Io imparai di guerra, d'amore, di filosofia...
> – Anche di filosofia?
> – Sì... una filosofia leggera... leggera...
> – Meno male.
>
> *Il Codice di Perelà*

Marco Marchi (1994, pp. XXVI-XXVII) ha parlato, per *Il Codice di Perelà*, di «autobiografismo dislocato»: «Sdoppiamenti e rispecchiamenti fantastici, vere e proprie anatomie, combinazioni e incroci, polverizzazioni e dislocazioni a sorpresa della confessione palazzeschiana, sovrintendono liberamente al progetto stesso del *Codice*». E in effetti, abbiamo già visto Palazzeschi disseminare i propri testi di controfigure parziali, attribuendo ad alcune parti di sé dei ruoli iperbolici perché esclusivi, propri di maschere fortemente idiosincratiche. È un nuovo richiamo, a ben vedere, alla personalità plurale dell'attore antico, che nella stessa rappresentazione recitava diversi ruoli: in ognuno di essi riverbera qualcosa degli altri, cosicché ogni personaggio sfugge alla presa di una definizione univoca.

Tuttavia, riguardo all'uomo di fumo, ricordare le interpretazioni varie e numerose raccolte in quasi un secolo di vita letteraria equivale già a fare di quella varietà un'interpretazione complessiva. Alla sua reale genealogia può contribuire il racconto che Perelà rende ai primi accerchianti e diffidenti cittadini sulla propria *genesi*:

> Non ricordo quando in me nacque la ragione, ma io incominciai ad esistere, e gradatamente conobbi il mio essere, udii, capii, sentii. Udii in principio una confusa cantilena di voci che mi sembrarono uguali, capii che sotto a me esistevano degli esseri che avevano qualche attinenza con me, sentii che io ero una vita.

> Intesi giorno per giorno meglio le voci, incominciai a distinguere le parole, a capirne il significato, e sentii ch'esse rimanevano in me non inerti; ma incominciavano la trama di un loro lavoro.
> Senza interruzione il fuoco ardeva e la spira rovente saliva ad alimentare la mia vita. Io era oramai un uomo. (*Il Codice di Perelà*, p. 147)

Se consideriamo che la prima attestazione del concepimento del *Codice* risale al febbraio 1908 (è allora che Marino Moretti scrive a Palazzeschi: «E il *codice di Perelà*? quando?», Moretti-Palazzeschi, p. 134), possiamo ipotizzare che la *confusa cantilena di voci* che sembrano *uguali*, proveniente da esseri posti *sotto* di sé, sia un modo immaginoso ma fedele di narrare l'emergere della propria prima poesia, quella affondata ancora enigmaticamente nel dettato di un Io profondo che ha *attinenza* con una coscienza ancora embrionale e inesperta. Anche se conosciamo l'importanza dei simbolisti belgi, di Pascoli e D'Annunzio nella formazione poetica del giovane Giurlani, il valore descrittivo di queste frasi attribuite a Perelà non diminuisce: hanno il vantaggio di sposarsi a dei dati oggettivi (come non riconoscere nella *cantilena di voci... uguali* quelle liriche così ossessivamente fondate su un unico ritmo triadico?) e sembrano la migliore didascalia ai rilievi condotti finora. Peraltro, il secondo dei tre capoversi riportati testimonia di una fase di medio avanzamento dell'azione che la poesia sta svolgendo sulla psiche e sulla consapevolezza estetica dello scrittore. Le voci comprese ogni giorno meglio, il più stretto e coerente confronto con la sfera del significato e soprattutto quella condizione a metà fra attiva e passiva nei confronti delle voci stesse – certo via via più chiare ma sempre in grado, quasi mallarmeanamente, di compiere un *loro lavoro* –, descrivono perfettamente uno stato di coscienza in progressiva affermazione, ma che conserva un qualcosa di testardamente e produttivamente autoctono, quasi un'autorità

interna che dia norma a una segreta volizione. Ancora una volta, Palazzeschi riesce nel miracolo di investire la propria ingenuità concettuale in una resa al tempo stesso ambigua e splendidamente icastica della propria realtà psichica.

Perelà è dunque un uomo che nasce alla vita mentale sentendo le *voci* di tre vecchie madri, dai nomi che alludono alle funzioni mitografiche ed esistenziali della Donna: Pena richiama il materno partorire con dolore, Rete l'irretire nell'amore, Lama il taglio finale della Parca Atropo, dunque la morte. La biografia dell'autore ci rammenta subito le favole della nonna Anna Palazzeschi e le altre figure di vecchie filatrici, mediatrici fantastiche delle cronache mondane, cosicché l'uso letterario di queste figure parentali corrisponde con alta plausibilità autocritica alla realtà evolutiva della propria poesia. Del resto, quello da cui Perelà prende vita è senz'altro un rapporto affettivo, interrotto dalla maturazione e dall'espulsione dall'"Utero nero", evento consueto, ma anche traumatico. Alle voci-calore e alla vita ideale, incorporea e musicale, che provenivano *da sotto*, e che insieme costituivano la sua perfetta intelligenza uterina, la sua geniale infanzia prenatale, Perelà rivolge piangendo uno dei tre sentimenti costitutivi del saltimbanco di *Chi sono?*, la nostalgia. Lo stesso nome del protagonista non dovrebbe, allora, consistere nella «casuale sequenza sillabica che comunica l'assoluta insignificanza e inconsistenza della sua presenza» (Marchi, 1994, p. 5, in nota) o, più macchinosamente, nell'allusione all'"anatema" visto da De Maria (1991, p. 205) nelle sillabe finali dei nomi materni; piuttosto, nella più semplice e significativa radice (o "tema") dei nomi materni, richiamati, conservati e allusi per metà, e per metà perduti, come nella nascita non può non avvenire, al momento di accettare il richiamo del mondo.

Mondo che, scontata la nostalgia regressiva per la cullante perfezione della cecità prenatale, va dunque conosciuto, unificando voce ed esperienza, idea e fenomeno: lo psicologo Julian Jaynes (1984, p. 323) ha scritto che: «L'avven-

to della coscienza può essere interpretato, in senso molto generale, come un passaggio da una mente uditiva a una mente visiva». Dall'egemonia del mondo interno, in cui gli oggetti sono specchio e la parola una cantilena arcaica pienamente significativa anche al di qua di ogni contatto empirico, questo Dioniso seducente, sessualmente ambiguo e come si vedrà irresistibilmente invitante alla confessione, questo "povero Cristo" piuttosto contadinesco che cittadino, dunque spaesato e sconveniente («Ditemi un poco: quando si era veduto prima di stasera alle feste della reggia intervenire con un paio di stivali da caccia o da cavalcata?», *Il Codice di Perelà*, p. 223), deve accettare il gioco di ricucire parole e cose. E le modalità del gioco sono la vista («Io dovevo ora vedere», p. 152) e quella che Palazzeschi avrebbe definito come "la passeggiata": Perelà percorrerà strade e luoghi con una sorta di muta e malinconica curiosità, nei modi prediletti della registrazione, del referto oggettivo (una modalità espressiva tipica di Palazzeschi, dalla seconda parte di *:riflessi* alla pretesa di "documento umano" dell'*Interrogatorio*), che mimano stilisticamente la passività nei confronti del vario dispiegarsi di un universo ciarliero e saturante, miseramente inconsapevole della sua inanità essenziale.

Elaborato fra il 1908 e i primi mesi del 1911, dunque a cavallo del periodo di maggiore scarto evolutivo, *Il Codice* nasce da magiche cantilene arcaiche e s'immerge poi nel mondo: non può non presentarsi, dunque, come un'opera mista che cita e riattiva molti generi diversi, dal romanzo sentimentale epistolare al libretto d'opera buffa, dalla fiaba leggendaria alla diatriba cinico-stoica, dal *conte philosophique* e allegorico a un accennato racconto di *suspense* (si pensi al capitolo sulla morte di Alloro), mentre nel profondo ripercorre gli archetipi umani e le vicende esemplari della commedia aristofanea, della tragedia euripidea e del vangelo cristiano. Non sarà certo un caso che nelle *Vespe* Aristofane avesse già indicato nel fumo l'elemento in cui uno dei

suoi sfrenati buffi, il vecchio Filocleone, volesse mutare la propria condizione di recluso:

> BDELICLEONE: Dio aiutami: che rumore fa il camino? Animale, chi sei?
> FILOCLEONE: Sono il fumo, che esce.
> BDELICLEONE: Fumo? E di che legna?
> FILOCLEONE: Di fico.
> BDELICLEONE: Perdio: fumo più brutto non ce n'è! [...]
> (Aristofane, 2003, vv. 143-146, p. 301)

Né del tutto estranea all'ispirazione iniziale di Palazzeschi può essere risultata la natura metamorfica e insieme antichissima delle sagge *Nuvole*: fumo forse meno acre del precedente, ma che trascorre aereo e libero, ad accusare gli uomini dall'alto del suo perenne mutamento.

Con tutto ciò, il fondo autentico dell'intera vicenda è rappresentato dall'errore tragico (l'*amartìa* dei Greci) che Perelà, dopo l'ascesa in collina e il ritorno in città, riconosce apertamente:

> Oh! non fossi mai tornato! Io ero felice ieri sera, e mi sentivo già tanto vicino al cielo. Perché sono ritornato? Che cos'à dunque questa terra che mi à attratto un'altra volta nel profondo delle sue insenature, nel freddo delle sue valli? Oh! il bel colle, e l'azzurro che io avevo sentito già mio! (*Il Codice di Perelà*, pp. 313-314)

Anche grazie a un'innegabile suggestione del dantesco "dilettoso monte", è chiaro cosa ha significato per Perelà "scendere alla luce" («Stamane all'alba io scesi alla luce», p. 145): cedere a una seduzione, fidarsi del mondo delle apparenze, dunque andare incontro alla più inevitabile delle delusioni, intuita fin dai primi raffronti fra l'idea platonico-uterina e il precipitato reale, quando l'uomo di fumo riflette, in due rapidi "a parte", sulla guerra e sull'amore, così come

sono nel mondo fenomenico e come invece essi avevano dominato la sua immaginazione. Nutrita di scene e modelli iconici tutt'altro che arbitrari, questa era tramata di una logicità intrinseca, quella che la natura umana instilla nelle fantasie generate dal principio di piacere:

> Pena, Rete, Lama, leggevano sempre di guerra, ed io mi ero figurato che gli uomini andassero nudi alla guerra, e che si facessero leggeri, che i loro passi fossero agili, silenziosi, come quelli di un leopardo; lanci furtivi, volute serpentine per insinuarsi, per nascondersi, per sottrarsi; ed io li vedevo carpire ali ad uccelli da usare come strumenti.

> Amore. Io ricordo Pena, Rete, Lama, quando pronunziavano questa parola; le loro voci si facevano incerte, tremule, come se la parola dovesse elevarsi, come il muoversi dei piccoli uccelli nel nido, ai primi pruriti vitali, quando essi ancora inconsci intuiscono le loro ali e i loro voli. (pp. 141-142 e 144)

Non c'è da stupirsi se i modelli concettuali di Perelà sono legati alla naturalezza del mondo animale, esempio di agilità, leggerezza ed elevazione. Di qui anche un "elogio degli uccelli" che richiama la tradizione che va da Aristofane a Leopardi, e gli altri uccelli palazzeschiani, i pappagalli e le civette che ci sono venuti incontro dalle prime raccolte e che torneranno più avanti.

In breve, fin dall'inizio del suo viaggio terrestre Perelà aveva tutti gli elementi per cogliere lo scollamento fra intuizione e fenomeno. Il suo errore tragico è stato quello di ignorare questi avvertimenti, di farsi coinvolgere assai più del dovuto, pur nella muta registrazione in cui il suo viaggio di uomo indifferente e *aprágmon* si risolve. Effettivamente, il «grosso libro a terra chiuso» e il «paio di bellissimi stivali lucidi» (p. 152) che egli trova al momento della sua discesa dal camino avevano rappresentato gli elementi di una scelta: aprire il libro e rimanere all'interno di un

mondo ideale, mediato da una sapienza antica, da una bibbia universale eternamente compiuta; o indossare gli stivali, sentirsi «sicuro, dritto, piantato» e andare a vedere, alienandosi nel mondo illusorio. Quello stesso da cui egli trarrà la ragione delle sue dolorose recriminazioni finali e il motivo della sua fuga celeste.

Più avanti sarà evidente l'inclinazione cinico-stoica di una simile morale. A metà fra tragedia romanzesca euripidea e apoteosi del buffo aristofanesco, la vicenda di Perelà si concretizza in un'evasione dal mondo grazie alla raggiunta consapevolezza – unica, autentica possibile "fase adulta" – dell'equivoco che esso rappresenta: tutto – ripete Palazzeschi – è vanità. E se «le nubi ànno tante forme», come nella commedia socratica e antisocratica di Aristofane, allora l'essere una «nube grigia in forma di uomo» (p. 350) rappresenta solo un momento dell'eterna vece della materia, uno dei futili stadi con cui essa si presenta, nella varietà che tutto travolge e rivela come inessenziale.

Innalzandosi verso il sole, Perelà lascia tuttavia a terra le sue controfigure, le parti di sé di cui ha parlato Marco Marchi: frammenti del proprio destino di viaggiatore che ben più fatalmente sono costretti a rimanere. A terra rimane la marchesa Oliva di Bellonda, parodia della Santa Uliva della tradizione martirologica e della letteratura patetico-romantica ottocentesca, col suo incompreso anelito all'immedesimazione con l'"altro" ontologico. Portabandiera dell'estremismo melodrammatico, di un amore vissuto come reciprocità speculare e sublime fusione, Oliva rappresenta la fase narcisistica pura che Palazzeschi sta superando proprio con l'immissione nel mondo di Perelà. D'altro canto, le tante dame di corte testimoniano di un'innegabile prevalenza narrativa del sesso femminile nel romanzo palazzeschiano. Con queste *heroides* ovidiane che, al contrario degli uomini, possono occuparsi solo dell'amore, Palazzeschi s'immedesima per la stessa ragione per cui gli antichi poeti del *servitium amoris* disprezzavano la politica e le imprese marziali.

A terra rimane anche «il grande filosofo Angiolino Pila detto Pilone» – forse allusione allo scettico Pirrone –, cinicamente impegnato a dire «dei suoi simili tutto quello che era possibile dire di sconcio» (p. 158), in uno sprezzante antiumanesimo. E a terra rimane il Principe Zarlino, protagonista e sintesi del capitolo *Villa Rosa*, forse uno di quelli la cui concezione è più recente e influenzata dalla temperie avanguardistica. Se a Perelà prima e alla marchesa Oliva poi, come a ogni buffo della tradizione, sono state rivolte le canoniche accuse di pazzia e stranezza, è ovvio che il manicomio sia uno dei luoghi delle verità palazzeschiane, dato che coloro che vengono alienati da un mondo alienato non possono che essere dei saggi paradossali. Nel capitolo *Villa Rosa*, infatti, trova posto tutto lo strumentario espressivo e inventivo della tradizione retorica e sofistica, una quantità di piccole satire menippee, di diatribe ciniche e di elogi paradossali, che mostrano l'innaturalezza delle verità sociali statuite. E ricordiamo che la parata dei folli è tema antico, che ha un antecedente remoto nella bizzarra tassonomia dei *Caratteri morali* di Teofrasto, e soprattutto una proverbiale fortuna nella letteratura umanistico-rinascimentale, fra quelle che Michel Foucault ha riconosciuto essere le ancora embrionali (la *Narrenshiff* di Sebastian Brant) o già perfezionate modalità di internamento (le metaforiche «celle distinte» in cui il predicatore controriformista Tomaso Garzoni pone le diverse specie di pazzia, «fra risi e maraviglie», all'interno del suo moralistico *Ospidale de' pazzi incurabili*, 1586, al fine di «rintuzzare la temerità di quei moderni Tersiti che si tengono Aiaci», Garzoni, 1993, pp. 252-254). Se poi volessimo evocare i *topoi* della visita al manicomio e del catalogo dei matti in un esempio tratto dalla letteratura serio-comica che deriva dal *Sentimental Journey* di Sterne, potremmo incontrare i bizzarri maniaci e la luttuosa gentildonna rinchiusi nel «doloroso ospizio» visitato dall'Io narrante del *Viaggio di tre giorni* (1832) di Luigi Ciampolini nel capitolo *Belinda, ovvero i dementi* (1983, pp. 45-51). Uno dei maniaci, peraltro, è «un sapiente di qualche grido», autore di una «gran scoperta», lo straordinario "Panoptico" capace di far vedere «a traverso delle più grosse muraglie in guisa da esattamente contare, esaminare, descrivere, giudicare di tutti i moti, gesti, contorsioni, attitudini degl'individui che si credono al coperto di ogni esplorazione nelle proprie case» e di rappresentare «gli oggetti totalmente alterati e diversi da quelli che sono in realtà», fecendo apparire «bellissime le cose brutte e deformi» (ivi, pp. 56-57). Curiosa anticipazione di uno "Zarlino" dall'occhio cinico e denudante, fantasticamente onnipotente, che approfondisce e rovescia radicalmente la realtà.

Se la follia era parte integrante della confessione del saltimbanco di *Chi sono?*, la fantasia palazzeschiana si ritrova a Villa Rosa in una pluralità di figure-specchio. La prima fattispecie che viene mostrata a Perelà è quella della mania religiosa: un privilegio e una primogenitura legati al carattere mistico della propria ispirazione, alla propria maschera essenziale di sacerdote che officia un rito di immedesimazione e di traduzione scenica. Uno dei maniaci crede di essere «Dio», e con questo appellativo viene presentato:

> Quei veli bianchi e neri ch'egli avvolge incessantemente attorno alla sua persona sono le nubi, attraverso a quel giuoco di danza egli guarda, appare, scompare. Quest'uomo si era figurato la divinità come un'immensa pergola sopra la testa degli uomini. Da essa, dai suoi grappoli d'oro, scendeva su loro il liquore della divina clemenza. Un giorno egli intese dalla viva voce del suo vescovo dire che Dio era tremendo nella sua giustizia, la sua mente ne fu sconvolta, non vide più la beata pergola sopra di sé, ma si vide dinanzi un uomo come gli altri con le sue ire e le sue passioni. Guardate quali lampi satanici sprigionano i suoi occhi e a quali orribili atteggiamenti ritorce i muscoli del suo viso. (*Il Codice di Perelà*, p. 258)

Fra intima adesione e amore infantile per l'apparato, la religiosità palazzeschiana non poteva trovare migliore restituzione: ne emerge un sincretismo che, apparentemente disinvolto, svela in realtà la continuità archetipica fra *il liquore* antico e i *lampi satanici* nei quali esso viene trasformato dalla censura e dal senso di colpa, tipico di chi viene sottoposto a *giustizia* e *ire*, paterne o istituzionali.

«Voi amate Dio?» è poi la domanda diretta a Perelà dal pazzo suicida, che darà subito del padreterno una definizione improntata alla "genealogia della religione" di un Nietzsche maturo, venata da un nichilismo sottilmente contraddittorio:

> ... Dio, non sapete che cos'è Dio? Dio è nulla. È la perfezione inventata dagli uomini, essi ànno voluto dare una parola al nulla, e l'ànno per conseguenza fatto diventar qualcosa. Come voi, voi siete ancora uomo, voi siete qualche cosa, fumo non è nulla, è fumo, come Dio che non è nulla non può esser nulla se è Dio. Voi potreste essere benissimo un Dio per gli uomini. Essi ànno bisogno di un nulla che si possa dipingere sopra la tela e scolpire nella pietra (p. 261)

Questo filosofo esaltato mima il discorso raziocinante, e acuisce la ragione al punto da assottigliarla e annodarla inestricabilmente, in bilico su concetti "ultimi" come Dio, il nulla, la perfezione: quelli che Michail Bachtin derivava dalla tradizione del dialogo socratico e della satira menippea. Qui Palazzeschi si è ispirato al Nietzsche più vulgato ed estremo, pur di rimarcare l'autentica *divinità* dell'uomo di fumo, che spunta dietro a quella idolatrica attribuitagli pretestuosamente.

Ma la psiche palazzeschiana non rinuncia a popolare con le proprie ipostasi l'intero capitolo, esibendo in parata le fobie e le aggressività proprie e collettive, ponendovi dinanzi la sua *lente*. Lettore di Cesare Lombroso – attestato fra gli autori chiesti in lettura al Gabinetto Vieusseux fra

l'autunno del 1903 e l'inverno 1904 –, forse spintovi da inconfessabili ansie di chiarificazione tassonomica e di controllo o esorcismo, il giovane Palazzeschi ostende le proprie parti gaudenti e distruttive, relative al misticismo primigenio o già compiutamente incarnate nel saltimbanco consapevole, ma al tempo stesso le fa recitare "nei limiti consentiti dalla legge", rappresentando al solito genialmente le spinte e le maschere più estreme insieme al loro doveroso contenimento.

Il pazzo che «à in sé il nemico e fissa tutti nella più terribile angoscia di trovarsi da un momento all'altro di fronte ad esso», rimanda al *Sosia* dostoevskijano e conferma la centralità del *guardare* nella fenomenologia palazzeschiana, ma soprattutto riprende la grottesca "piruetta" di quello straordinario simbolo totale che è Comare Coletta per farne l'immagine di un'inquietudine circolare e ossessiva, ulteriore proiezione del poeta come "uomo invaso", autisticamente portato ad osservarsi, e a riflettersi, in chiunque possa potenzialmente arrecargli danno:

> I suoi occhi non si serrano più, egli non può riposare, solo veglia e guarda. Fuori era ridotto a camminare girando continuamente su se stesso per assicurarsi che il nemico non gli giungesse alle spalle (p. 259).

Quella *veglia* continua fa pensare ad una annotazione marginale apposta da Jung in un saggio sul "briccone divino", secondo cui «Non dimenticare qualcosa equivale a conservarlo allo stato cosciente. Se il nemico sparisce dal mio campo visivo, c'è la possibilità (e il pericolo) che si trovi alle mie spalle» (Jung, 2006, pp. 169-170). La "novelletta" sulla «signora [che al pari del ricoverato] aveva questa orribile manìa» conferma poi che questo capitolo filosofico e paradossale rispecchia in dimensioni ridotte la libera migrazione dei generi letterari in tutta l'opera di Palazzeschi. Se ne era forse accorto anche lo stesso autore se, pre-

vedendo in una lettera a Marinetti una possibile anteprima antologica del romanzo su rivista, scriveva che due capitoli «possono vivere isolati: *Iba* e *Villa Rosa*» (Marinetti-Palazzeschi, 1978, p. 27). E proprio nella carnevalesca paradigmaticità di Iba s'incarna una nuova sintesi fantastica di motivi intimi e tradizionali:

> Iba, l'alcoolizzato, notissimo in città, il più famoso ubriacone, l'uomo a cui l'alcool aveva a poco a poco ingrossata la lingua fino a impedirgli di parlare, il lazzo dei monelli nella strada e di tutti gli ubriaconi nelle più immonde bettole [...]. (*Il Codice di Perelà*, p. 248)

L'uomo impregnato di vino fino alla sorridente ebetudine e alla regressione preverbale è un altro travestimento della decaduta menade dionisiaca Comare Coletta: un perfetto compromesso creativo fra raccapriccio ed esaltazione, fra colpa-punizione e fantasia di affermazione. Re carnevalesco per quattro giorni, anche Iba ha compiuto il suo errore tragico, consegnando allo Stato solo due dei quattro misteriosi sacchi d'oro di cui era in possesso, segno di una lettura non sufficientemente esatta della legge plutocratica che avrebbe voluto sbugiardare, quella che assegnava il regno al cittadino più ricco che versasse allo Stato le intere sue sostanze. Tipico mostro palazzeschiano, apoteosi del "buffo" accerchiato e rifiutato per la sua diversità, Iba prefigura la sorte dello stesso uomo di fumo, finendo in una cella «rischiarata da pochi raggi di luce che vengono su da una piccola grata a terra, una di quelle buche dove si alloggiano i piccioni nelle cattedrali» (p. 247): uccello anch'egli abbrutito – con qualche innegabile tratto del vittorughiano Quasimodo – ma confermato almeno nella sua degradata e aggredita natura dionisiaca, se è vero che nella cella «egli à ai piedi un orciuolo pieno di vino. Lo Stato gli passa vino fino quanto ne può assorbire» (p. 253).

Straniero, "barbaro" – in senso etimologico, dato che si presenta in scena balbettando –, e inquietante («– Io non so che cos'abbia negli occhi quell'uomo, non riesco a guardarlo fisso. / – Turba. / – È vero, è la parola, turba, turba», p. 223), Perelà vive a rovescio la ventura dei buffi aristofanei, dapprima messi alla prova nell'agone e poi smisuratamente vincitori. Il suo *explicit* è quello delle tragedie euripidee e dei vangeli – l'evasione celeste di Dioniso o Medea, e l'adempimento messianico degli "uomini nuovi" – piuttosto che l'immersione carnevalesca nei piaceri del basso corporeo, tipica della tradizione comica dalla *Arcaia* a Plauto, ambiguamente rigettata anche nello stesso Iba («Forse egli è felice, affonda la sua oscena pancia nell'immondezza colla quale fu incoronato», p. 253). Sappiamo che i travagli di Perelà sono dovuti, come vedremo per il suo fratello maggiore Pinocchio, alla *hybris* di volersi provare simile agli altri: e in Palazzeschi, ancora più pessimista di Collodi, il rinsavimento del proprio personaggio non potrà che portare alla più radicale delle autoesclusioni, che sublima la feroce malinconia generata da un esilio ormai compreso come fatale.

Assimilato all'incendiario del poemetto omonimo da diversi lettori, che in questo cadono curiosamente nello stesso equivoco del "Consiglio di Stato", Perelà è in realtà un personaggio carnevalesco solo in questo senso: che egli, come il re dei Saturnali romani, è il re rovesciato scelto "a tempo" dalla città per i propri scopi. Affidare la stesura di un codice a un omino di fumo inesperto e apolitico è un deliberato atto carnevalesco: la città concepisce un'idea di impossibile realizzazione per concedersi una vacanza dalle proprie responsabilità, evidentemente superiori alle proprie forze. Non appena qualcosa dell'oltranza e dell'alterità radicale viene a toccare realmente il tessuto della *polis* – il suicidio di Alloro come immolazione del limitato corpo individuale per attingere l'universalità illimitata e cangiante, dionisiaca, del fumo-nuvole –, la cittadinanza reagisce chiudendo energicamente il tempo ritagliato della festa, ed

espellendo da sé lo straniero. Palazzeschi riprende la tradizione letteraria del *visitatore*, dinanzi al cui sguardo passivo la *polis* si squaderna nella sequela dei ruoli fissi e delle relative alienazioni e idiosincrasie, facendo teatro di se stessa. Teatro tragicomico, evidentemente, nel senso della plautina *Amphitruo*, caratterizzata dalla presenza di personaggi appartenenti a opposti ceti sociali – dal re al servo –, uniti dal medesimo, equivocante e grottesco protagonismo. Mostrandosi nei modi di una sacra rappresentazione, ovvero stazione per stazione e ruolo per ruolo, la *polis* crede di poter giocare col "messia" una commedia che ne elimini l'alterità pericolosa, assorbendolo nelle proprie convenzioni e conservando della sua eccezionalità quel tanto che sia necessario all'utopia diminuita e utilitaristica della propria codificazione.

Maurizio Bettini ha così riassunto una sua analisi dei tratti carnevaleschi nel teatro di Plauto: «Dunque parassiti, schiavi, *adulescentes* si configurano [...] come detentori della giustizia: la parte bassa, o marginale, della comunità si impadronisce in scena dello *ius* e lo piega alle più pazze delle necessità – pazze perché realmente tali, o pazze perché così eque e giuste da dover essere considerate per forza "pazze"...». Di fatto, un *diritto paradossale*, più o meno ambizioso, è uno dei cardini dell'universo carnevalesco: «Ai saturnali, come sulla scena, si gioca con la legge» (Bettini, 1991, pp. 17 e 18). Ma nel *Codice* non è l'omino di fumo ad attribuirsi carnevalescamente il potere legislativo, è anzi il re effettivo – anche se di per sé contumace e caricaturale – a tentare di farne la classica figura del "minore" o "minorato" che legifera in tempo di festa, il messia burlesco che per un tempo limitato dia sfogo alle pulsioni libidiche represse dal necessario gioco dei ruoli, il buffone-re-legislatore, e dunque propriamente il servo plautino, sagace, onnipotente e divertente solo fino al termine stabilito dall'applauso liberatorio e catartico del finale. Al destino di Iba, pienamente carnevalesco nella sua dialettica di rovesciamento ed esorcismo, Perelà si sottrae grazie alla propria natura dionisiaca e aristofanesca di "fumo" e "nuvola": la sua è una diversa onnipotenza, nient'affatto compromessa con il mondo dominato dal *principium individuationis*, e dunque anche dalla solidarietà stringente e autoassolutoria fra norma e infrazione carnevalesca. La radicalità di Perelà, punto più elevato della fantasia del suo autore, sta proprio nell'arcaica anteriorità a ogni dialettica, compresa in buona parte quella fra primitivo e civilizzato. Perelà è solo lontanamente imparentato con i servi o i parassiti della commedia antica; piuttosto egli confina con il "principe bianco", con l'effeminato fanciullo dionisiaco, con il *puer aeternus*, astratto, *aprágmon* ed evasivo rispetto alle convenzioni pertinenti, tutto immerso in una propria stupefacente liturgia del senso.

Pur attingendo, dunque, al grande patrimonio archetipico della favola molti dei luoghi comuni della letteratura carnevalesca, il romanzo palazzeschiano dà vita a un personaggio collocato alla radice stessa delle sue figure scisse, dialettizzate, speculari. Non è un caso che tutte le controfigure di Perelà, da Zarlino a Oliva di Bellonda a Iba, siano degli sconfitti e dei reclusi. E che tutte le microstorie che il romanzo organizza – da quella iniziale delle due fanciulle suicide per amore a quelle voluttuose raccontate dalle nobildonne, dalla "novella esemplare" del capitolo sulla regina (*Dio*) a quella sui due paesi in guerra (*Delfo e Dori*) – siano le ante di uno stesso polittico. Palazzeschi non fa che sottolineare la fatalità dell'astensione o della delusione nei confronti dei più comuni piaceri, tentati e persi ogni volta al cospetto delle malcomprese bizzarrie della Natura o dell'umano istinto di sopraffazione e potenza. Nel capitolo intitolato *Dio*, esempio di quello che vedremo essere lo stoicismo palazzeschiano, le dolenti parole della regina riducono la vicenda del potere a una trama alterna e insensata di ascesa e decadenza, proprio mentre il "sacro" pappagallo intercala l'indizio residuo di

una sua numinosità ormai ridotta a incomprensibile *flatus vocis*. Segno inquietante di una voce ancestrale, originaria («nulla volle imparare, ritenne solo questa parola che udì chissà come... e la ripete sempre», *Il Codice di Perelà*, p. 205), un tempo altrimenti fondata e legislatrice, il pappagallo rappresenta un'arcaicità animalesca, pre-logica e inopportuna, che scandisce, punteggiandola, l'inane "alterna onnipotenza delle umane sorti", la stessa che condanna le regine luttuose e impersonali («Non sono tutte uguali là dentro?») a recitare l'eterna parte dell'assenza e della perdita, madri arrese alla ciclica insensatezza del mondo maschile della Storia.

Lo stesso si può dire della storia di Delfo e Dori, due paesi identici, sorgenti a specchio sullo stesso fiume, dai nomi peraltro chiaramente allusivi all'antica Grecia e in parte anche ai Guelfi e ai Ghibellini. Qui la vicenda si svolge nei «tempi più remoti», ed è quella di un reciproco e implacabile odio, che diede origine a «una stranissima battaglia» (p. 269): un temporale, cadendo su uno dei due paesi speculari, rompe accidentalmente la perfetta simmetria e provoca dunque l'invidia e la guerra. Ma quando gli abitanti di Delfo invadono Dori, gli abitanti di questo trovano rifugio proprio nel paese lasciato incustodito: e la simmetria si ristabilisce, in una paradossale "estraneità domestica" e nella pace soddisfatta. Palazzeschi, come si vede, narra la storia di una progressiva conciliazione con la propria immagine, di un rapporto odio-amore simile a quello sceneggiato nella poesia *Lo specchio*; prendere casa in un luogo straniero sembra proprio il destino dei protagonisti dell'episodio e di chi lo ha inventato. Ma, ancor più, il "falso movimento" di questa novelletta insegna che la pace interiore si ottiene comprendendo l'inanità del moto, e tanto più dello slancio belluino, ognuno di noi avendo, nel momento dell'attacco, il proprio nemico alle spalle, pronto a collocarsi nei vuoti interiori creati dall'ingannevole fiducia nei confronti della reale consistenza del mondo esterno.

Anche nel punto di svolta del romanzo – quando Alloro cade in errore ritenendo Perelà un essere alternativo, dialettico, e si suicida –, la *hybris* del servitore viene filosoficamente accolta dall'*indifferenza* dell'uomo di fumo, che, con un felice doppio senso fra significato originario e vulgato del termine, viene attribuita al *cinismo*:

> Furono fatte grandi osservazioni sull'indifferenza di Perelà, egli fu trovato per la prima volta indifferente.
> Si andò dal Re a riportare il resoconto dell'accaduto. La fine di Alloro e l'indifferenza di Perelà, indifferenza che taluno osò chiamare timidamente cinismo. (pp. 281-282)

L'atarassia di Perelà scandalizza i cittadini, col finale che conosciamo e che, da millenni, è più o meno il medesimo. Nel corso del *Processo di Perelà* – capitolo che in una lettera a Marinetti risulta scritto fra i primi, e dunque di chiara valenza paradigmatica[4] –, le acide accuse dei testimoni colgono ancora una serie di immagini-verità sulla reale natura dell'uomo di fumo, secondo il tipico procedimento con cui Palazzeschi partecipa emotivamente gli indizi e le rivelazioni sia ai suoi personaggi "centrali" sia ai suoi censori. Ecco allora che, oltre ad apparire (in un'autodenuncia esorcistica di chiara matrice nevrotica) un «pederasta» e «Contro natura», Perelà è detto «Un morto dissepolto» degno di essere risotterrato e di essere messo «fra le mummie» (pp. 327-329): che è un modo autoparodico di disseminare e in parte dissimulare la verità, ovvero l'arcaicità del proprio personaggio principale, protagonista di quello che il Palazzeschi futurista, velleitariamente riparatorio, ribattezzerà «vecchio cassone di romanzo», le cui «vecchie grinfie» (Marinetti-Palazzeschi, 1978, p. 35) rivelavano fin troppo la vera natura malinconica e maniacale della sua ispirazione.

Non c'è dubbio che in Perelà l'ambiguità funzionale dell'Io poetico palazzeschiano si proietti integralmente. Anche

in questo il parallelo con Cristo è calzante: come di Cristo non abbiamo scritti ma solo testimonianze e interpretazioni che ne fanno via via il Messia, il Salvatore, l'Unto, il Servo, il Giusto, il Figlio di Dio o dell'Uomo, il Logos, così di Perelà conosciamo tutte le illazioni fantasiose di chi lo circonda, in positivo o in negativo, ma da lui stesso sappiamo solo che è *leggero*.

Tuttavia, neanche in questo senso Perelà è una funzionalità narrativa vuota, o una vuota allegoria, come vorrebbe un'interpretazione nichilistica. È un pieno di senso ideale che non riesce a sposare il mondo delle cose: è l'essere sacro, con la sua assolutezza arcaica, che non può capire i riti sociali e religiosi in cui il mondo reale si è organizzato. Consustanziato di leggende e racconti, dunque davvero puro *mythos*, egli passa straniero e inattingibile per un mondo insensato, pieno di reclusori e di sofferenza, che in nessun modo riuscirebbe a cucire insieme con il proprio Codice. La stessa estasi dionisiaca di Alloro e di Oliva, che vuole immedesimarsi e possedere, è una forma punita di fraintendimento.

Con l'uomo di fumo, così, Palazzeschi è riuscito ad esprimere insieme la libertà aerea del principio di piacere, la potenzialità metamorfica, la fungibilità infinita dello spirito dionisiaco, la purezza arbitraria e impraticabile dell'ideale platonico, la sacra estraneità del Cristo sacrificato, la sconvolgente insidia palingenetica dell'"uomo totalmente bello" (per usare l'espressione con cui Dostoevskij designò il suo Myškin), ma anche un personaggio assai più segreto, crepuscolare e velato, che nel grigiore ha introiettato irresolutezza, paura, autocensura e rinuncia, ovvero l'altro versante dell'inappartenenza e della leggerezza proprie dell'uomo *aprágmon*. L'esito di questa diatriba stoico-cristiana, di questa sacra rappresentazione travestita per l'occasione da romanzo futurista, è principalmente la delusione: il mondo possiede un tasso troppo alto di fraintendimento e di violenta contrapposizione riguardo a ciò che l'autore sente di

essere, o al modo in cui egli sente di proporsi. Il finale disancoraggio dagli stivali e dalla terra è, come testimoniano il Pistetero degli *Uccelli*, e Dioniso, Medea o Cristo, ampiamente tradizionale, ma costituisce anche un'ovvia compensazione ideale, una riparazione letteraria, "il punto più alto della fantasia".

Nonostante la cortina fumogena della sua trasformazione in *pochade*, *Il processo di Perelà* è il cuore dell'immaginazione antropologica di Palazzeschi, il luogo in cui convergono l'orrore e il bisogno di punizione, sacrificio e linciaggio. René Girard ha scritto che il sacrificio ha la funzione di stornare la violenza che tutti minaccia e da cui tutti sono pervasi su qualcuno di sacrificabile, capace di evitare la reazione a catena delle vendette infinite:

> Il desiderio di violenza verte sui congiunti, ma non può appagarsi di questi senza comportare ogni sorta di conflitti, si deve dunque sviarlo verso la vittima sacrificale, la sola a poter essere colpita senza pericolo dato che non ci sarà nessuno a sposarne la causa. (Girard, 1980, p. 29)

La vittima ideale è allora il *déraciné*, colui che, pur somigliante ai propri congiunti, è altro da essi e nella sua unicità non può invocare né ottenere solidarietà. Questa vittima ideale è spesso il re, l'uomo eccezionale. Ma la violenza possiede un potere contaminante, all'«impurità rituale» occorre sfuggire:

> Non c'è che un mezzo sicuro di evitare l'*impurità* – il contatto cioè con la violenza, il contagio di quella violenza – ed è quello di allontanarsi. [...] Tutto avviene come se, dal luogo in cui la violenza si è manifestata e dagli oggetti che essa ha direttamente segnato, si irradiassero sottili emanazioni che pervadono tutti gli oggetti circostanti e che tendono ad affievolirsi col tempo e la distanza. (ivi, pp. 48-49)

Ora, sappiamo bene come il canzoniere palazzeschiano cominci con un "segno di croce" ed altri ne metta in scena, a difesa degli *oggetti circostanti* da un nucleo segnato da una violenza di fondo (esplicita in una poesia come *Il campo dell'odio*), circondato da un rispetto orroroso e da una curiosità morbosa ma attentamente delimitata (le sbarre di un cancello, una vecchia porta chiusa...). Ma qual è la violenza commessa e in tal modo censurata? Qual è la colpevolezza che fa del suo autore una vittima legittimamente perseguitata?

Girard non esita a collegare la violenza al sangue e alla sessualità. E chissà se sul moto eternamente circolare dei principi e delle regine palazzeschiani, penitenti e negletti, abbia influito il moto altrettanto ciclico dei «litterati grandi e di gran fama» (*Inferno*, XV, 107) che Dante punisce nel terzo girone del settimo cerchio per la loro violenza contro natura, che insieme all'incesto è il peccato sessuale per antonomasia.

Palazzeschi attraversa anche le fasi della festa (saturnali, *monde à l'envers*) e dell'antifesta (ascetismo rigoroso), originate secondo Girard dalla stessa crisi sacrificale (la caduta nell'indifferenziato e nel caos) e dalla vittoria ottenuta su di essa grazie alla ricompattazione della violenza unanime contro una vittima espiatoria. Così facendo, Palazzeschi elabora instancabilmente il nodo centrale della propria ispirazione, che gli detta la sceneggiatura del sacrificio di un essere marginale, re-buffone, capro o peccatore sessuale, che pecca effettivamente, o solo nelle fantasie freudiane primarie (parricidio e incesto) che fatalmente produce.

Chi fa culminare le precedenti violenze nell'attuazione di quelle fantasie è, scrive Girard, l'Edipo sofocleo, tipica figura sacrificale di re-vittima che attira su di sé tutti i miasmi contaminanti dell'infamia e rende l'atmosfera pura e vivibile grazie alla propria espulsione, che nell'*Edipo a Colono* gli attribuirà un'esplicita capacità salvifica. Come il *phármakos* ateniese – l'uomo inviso a tutta la cittadinanza, nutrito a spese comuni ed espulso (o anticamente immolato) nei

periodi di pericolo – e il Cristo evangelico, morto ignominiosamente dopo una pubblica condanna per la redenzione dei peccati, l'essere immondo è anche un salvatore che arreca purificazione e vita: di qui la festa carnevalesca che ripete il momento del suo sacrificio unanime e liberatorio, ma anche l'antifesta che rafforza i divieti sociali per prevenire quella violenza interminabile che del sacrificio non potrà che aver bisogno.

È chiaro, dunque, perché nel *Codice*, come è detto esplicitamente e come si evince dalla trama, Perelà "non vede il re": perché il re lo sostituisce a sé come vittima sacrificale designata. Chi ha il potere di dettare il codice, ovvero la legge fondamentale, la "religione" di Stato, deve anche essere sacrificato come il Mosè di Freud, padre assoluto e sacro, ma paralizzante. Il re accoglie Perelà e gli affida il potere perché, in una città che «uccide spesso il proprio re», lo straniero sacrificabile può salvarlo:

> In molte società [scrive Girard], c'è un re, ma non è lui, o non è più lui a essere sacrificato. Non è nemmeno un animale o non è ancora un animale. Si sacrifica una vittima umana che rappresenti il re e che spesso è scelta tra i delinquenti, i disadattati, i fuoricasa del tipo del *phármakos* greco. Prima di sostituire il re vero sotto il coltello del sacrificatore, il *mock king* lo sostituisce per breve tempo sul trono. (Girard, 1980, p. 420)

Il processo a Perelà, questo momento infinitamente ripetuto dalla fantasia palazzeschiana, è la celebrazione che la società compie della propria unanimità violenta e omicida, da cui scaturisce l'espulsione della vittima. Quando descrive le modalità con cui il Consiglio di Stato induce nel popolo l'avversione nei confronti dell'uomo di fumo, Palazzeschi denuncia le tipiche modalità di una moderna manipolazione del consenso, ma al tempo stesso attualizza le antiche pulsioni che attribuiscono allo straniero tutti i mali che potreb-

bero dilaniare la società, muovendo ad esso appunto l'unica guerra capace di evitare quella fratricida. Infatti, nel corso del processo, ognuno dei convenuti muove a Perelà un'accusa esattamente idiosincratica, attribuendogli proprio il difetto che più teme, da cui evidentemente desidera mentalmente liberarsi.

Il *phármakos* dei Greci designava non a caso sia il veleno sia l'antidoto. Per questo, passando dalla nuda registrazione della propria dialettica intrapsichica (*I cavalli bianchi*) al suo travestimento liberty-decadente (*Lanterna* e *:riflessi*) e ancora dall'emersione di un Io malinconico e autoptico (*Poemi*) alla sua articolata trasposizione in scene esemplari (*Il Codice di Perelà*), Palazzeschi adotta i caratteri della festa e dell'antifesta e, sempre insistendo su una comune eccezionalità, nelle proprie astoriche proiezioni di grandezza e miseria oscilla fra euforia e disforia, fra narcisismo superomistico e autoflagellazione. Il "principe bianco" è già una perfetta formazione di compromesso fra aristocrazia e impotenza, e fra desiderio assoluto e simulazione di candore, ma non c'è dubbio che Perelà rappresenti una creazione superiore, godendo di tutte le contraddizioni inerenti al suo predecessore più immediato, il principe Myškin, e a quello più segreto, Dioniso.

È indicativo, dunque, che anche Girard abbia affrontato la lettura delle *Baccanti*, ove Dioniso appare come il sacrificato, che tuttavia alla fine vince su Penteo e istituzionalizza il proprio dominio rituale. È qui l'archetipo di quella che in Palazzeschi sarà la compresenza di ribellione e censura all'interno della stessa vicenda e del medesimo personaggio. Nella tragedia euripidea, afferma Girard (p. 189), «i rapporti tra i *doppi*, Dioniso e Penteo, sono reciproci, a doppio senso. Non c'è maggior ragione perché sia Dioniso, piuttosto che Penteo, a sacrificare il suo compagno». Sempre Girard ricorda che, in termini freudiani, nella personalità del bambino il Super-io si forma molto prima di quanto si era

supposto. Analogamente, ponendo il proprio Dioniso dinanzi al proprio Penteo, Palazzeschi mostra che in profondità la libera espressione non può che coesistere con l'ordine dirimente e repressivo.

Si comprende ancora meglio, a questo punto, perché i gesti dei primi personaggi palazzeschiani siano rituali, ovvero ripetitivi e imitativi; come in ogni rito essi rispondono al bisogno di evocare il sacro e di tenerlo sotto controllo: «La parola *conservatore* è troppo debole per qualificare lo spirito di immobilità, il terrore del movimento, che caratterizza le società incalzate dal sacro. L'ordine socioreligioso appare come un beneficio inestimabile, una grazia insperata che il sacro, a ogni istante, può togliere agli uomini» (Girard, pp. 391-392). Così ad esempio è per il "fato" nell'atto più volte ricordato del gettare i dadi. Le figure palazzeschiane sono sacerdotali proprio perché incarnano quella reverenza religiosa, quel timor di dio che consente loro di evitare la piena manifestazione di quel sacro che nietzscheanamente possiamo chiamare dionisiaco, travolgente e potenzialmente illimitato. In una poesia come *Il campo dell'odio* la violenza più terribile e radicata, quella fra congiunti, è stata dalla *gente* e dalla stessa Natura rimossa – facendo di quel campo un deserto sterile – e insieme ricordata, con la ritualità regolare del loro ritorno annuale. Anche qui c'è deprecazione apotropaica e omaggio riconoscente. I due fratelli morirono ridendo perché avvertivano che stavano facendo ciò che andava fatto, liberare la società dall'odio contagioso che essi nutrivano attraverso il reciproco sacrificio, proprio come Etèocle e Polinìce. E nelle fiammelle sorridenti d'odio del finale c'è tutta l'intuizione del miglior Palazzeschi: poeta di evocazioni controllabili, di simboli esprimenti una potenza rigettata e residuale, ma pur sempre fondativa.

Un personaggio come Perelà esce dalla dialettica idealistica tesi-antitesi, buono o cattivo, innocente o violento (per dirla nei termini già "falsificati" da René Girard). È una figura non alternativa, ma diversa, avulsa dal contesto ma illeg-

gibile senza di esso, dacché porta su di sé la sua pressione. Nessuna arcaicità lo esime dalla curiosità («Io dovevo vedere» è lo stesso imperativo di Edipo e di Penteo) o dalla passione sacrificale, né quest'ultima impedisce la sua risacralizzazione finale come "nuvola con discepoli". Girard afferma che:

> per sfuggire veramente alla morale, pur metamorfosizzata in antimorale, alla metafisica, pur mutata in antimetafisica, bisognerebbe rinunciare una volta per tutte al giuoco dei buoni e dei cattivi, anche a quello più invertito; [...]. Bisognerebbe innanzitutto che l'eroe si ponesse sullo stesso piano del coro, che ormai non si caratterizzasse più, come il coro stesso, se non per la propria assenza di caratteristiche. (ivi, p. 281)

Questa inappartenenza di Perelà alla dialettica idealistica, così come ai miti moderni delle magnifiche sorti e progressive, è in buona parte quella di Palazzeschi stesso al Novecento, o forse alla sua vulgata. Lo studio della "sua" tradizione ci sta rivelando in Palazzeschi un buffo arcaico, una vittima sacrificale colpevole e colpevolizzante, un personaggio eslege che ha patito la legge, estraniandosene; e ancora un filosofo bizzarro e malinconico che predica l'infinità varietà assunta dalle apparenze della medesima, segreta *substantia*; un commediante logorroico, attentissimo alle pause e agli applausi di un pubblico sempre ingannato, o meglio sempre "illuso". Un principe idiota, edipicamente perduto nella propria verità, che ride di tutti.

L'incendiario e il Sole

> È una specie di sincerità estetica, spinta allo stadio rudimentale, come può ritrovarsi fra i selvaggi.
>
> E.G. Parodi, recensione a *L'Incendiario*, 1910

Con la sua «possibile ascendenza pascoliana» (Dei, 1996, p. LVII) e la sua accresciuta consapevolezza "architettonica", *Poemi* – sviluppo di quel *Poema spiritoso* che secondo una testimonianza epistolare di Moretti era progettato già nell'ottobre 1907: «E il *Poema spiritoso*? Non lo pubblichi?» (Moretti-Palazzeschi, 1999, p. 106) – è il primo titolo non enigmatico di Palazzeschi. Le poesie del biennio 1908-1909 – verosimilmente quelle della seconda parte di *Poemi*, intitolata *Le mie ore*, e dell'intero *Incendiario* – rappresentano l'ultima grande stagione poetica del giovane Palazzeschi e vanno lette in piena continuità: con la sezione *Al mio bel castello* dell'*Incendiario* cominciano l'autoparodia e la satira sociale, che in quegli anni sta già innervando la stesura del *Codice*. Dal terzo al quarto libro i passaggi e le rivisitazioni – come era già avvenuto da *I cavalli bianchi* a *Lanterna* – sono evidenti: *La finestra terrena* diventa *Le mie passeggiate*, l'*èkphrasis* del *Dittico a mezze scale* e dei *Ritratti delle nutrici* caratterizza anche *La ciociara in lutto*, *Lord Mailor* diventa *La visita di Mr. Chaff*. Il poeta ancora semiaddormentato e visionario che, alla luce di un'«enorme lanterna / [...] / dalla luce eterna» (*La lanterna*) ha condotto il lettore di *Poemi* nei penetrali della propria casa-anima-tempio sepolto, spinto da un bisogno di automanifestazione che sembra dover scongiurare un'asfissia poetica, si pente della troppa pubblicità procuratasi («Mi conoscevano tutti, / un pochino alla volta / tutti mi avevan conosciuto, / e il bello d'un poeta / è, l'essere sconosciuto») e per nuovo eremitaggio sceglie un altro «decrepito castello / mezzo rovinato», ove poter amministrare con disgustato sarcasmo i dovuti riti mondani

– *Il pranzo*, *Il ballo*, le visite –, chiara degradazione di quelli sacrali del proprio Io arcaico e favoloso, tornando ad abbandonarsi a ormai espliciti impulsi onanistici (*La mano*), tra il burlesco e il disturbante.

Si potrebbe dire che *L'Incendiario* è composto di *Poemi* scritti "dopo la critica": Adele Dei (1996, p. LX) ha ricordato che: «Se Moretti, nella recensione a *Lanterna*, ammetteva di avere riso di poesie come *Rosario*, Borgese [in una recensione apparsa su «La Stampa» del 20 ottobre 1909], proprio a proposito dei *Poemi*, canonizza poi con più alto prestigio la formula non certo laudativa di *Poesia da ridere*». Ma la formula, appunto, non è tale da potersene compiacere, cosa che Palazzeschi farà solo al culmine della maturità nella citata *Premessa* alle *Opere giovanili* (il famoso passaggio dalla giovinezza turbata all'allegria), ma che nella sede più probante della poesia "estrema" – ovvero *Un sogno*, in *Via delle Cento stelle* (1972) – verrà smentita: «E io non ho scherzato mai / pur dicendo di scherzare». Del resto, sotto lo "spirito" delle nuove poesie la tetraggine non è certo eccessivamente nascosta. Anzi, proprio la disillusa rivisitazione diurna dei propri luoghi mette a nudo paesaggi e personaggi scheletrici, mossi con scatenata fantasia teatrale come in una sacra rappresentazione ormai irrimediabilmente profanata. Comare Coletta, purtroppo, con la sua sguaiata ostentazione per il pubblico, aveva visto giusto; e in un brano epistolare rivolto a Gian Pietro Lucini, appena successivo all'apparizione dell'*Incendiario*, Palazzeschi se ne mostra assolutamente cosciente:

> Io, come Govoni, ò lottato serenamente lieto che il mio ideale puro mi facesse rimanere ignoto, Marinetti, togliendomi dall'oscurità di un ignoto à fatto un maltrattato. (*Lettera a Lucini*, aprile 1910)

Si comprende qui, una volta per tutte, la vera natura del rapporto fra Palazzeschi e il futurismo.

Cominciamo dall'inizio: ovvero dal modo in cui nel maggio del 1909 Palazzeschi si presenta per lettera a Marinetti: «Ed io, sapeste, ò tanto bisogno di essere scosso! Sono pigro, contemplativo, estatico come un indiano» (Marinetti-Palazzeschi, 1978, p. 5). Già in *Poemi*, la poesia *Habel Nassab* esprimeva, per quanto veniva attribuito alle capacità suggestive di un proprio "doppio", l'attrazione magica dell'Oriente:

> talora grandissime lacrime
> s'avanzan sugli occhi di Habel,
> s'ingrossan, si fanno convesse
> siccome una lente,
> mi fanno d'un tratto vedere
> intero l'immenso mistero d'Oriente.
> Oh, gli occhi di Habel!
> I palpiti verdi smaglianti dell'acque,
> l'azzurro del cielo, del mare profondo,
> e l'arido biondo di sabbie
> che dan lo sconforto,
> che dicon gli sguardi perduti
> dinanzi al mistero d'ignoto infinito.

L'evocazione del misterioso Oriente innesca un immediato innalzamento del tasso di figuralità del linguaggio: sono notevoli la monocromia accentuativa del verso «intèro l'immènso mistèro d'Oriènte» – con la rima interna "intero/mistero" e il lungo distribuirsi delle nasali – e la ricchezza attributiva di formule come «palpiti verdi smaglianti dell'acque», o l'ipallage metaforica, d'impronta pascoliana, «l'arido biondo di sabbie». Il tutto, nel ritorno all'antico ritmo ternario breve-lunga-breve, come a voler riattingere le proprietà ipnotiche di quella marca ritmica.

Dunque Palazzeschi, futurista *in pectore* ma *estatico come un indiano*, che ancora nell'estate del 1911 confesserà di sfuggita all'amico-maestro Marinetti di aver compiuto un

pellegrinaggio francescano (Marinetti-Palazzeschi, p. 59), mostra di attribuire – correttamente, dal punto di vista storico-culturale – la propria *sensiblerie* mistica a una matrice orientale, indice di un temperamento da climi caldi, del tutto opposto alla velocità, all'attivismo e alla produttività occidentali, di cui proprio l'efficientismo modernolatra e il tecnicismo retorico di Marinetti sono l'antonomasia. Se riconduciamo questo tratto caratteriale ma ancor più esistenziale al nostro Palazzeschi "sapiente", eracliteo e schopenhaueriano, risulta evidente che la fantasia di essere orientale, il vagheggiare un *mistero d'ignoto infinito* in un languido *sconforto*, traduce in termini di spostamento geografico la persistente inclinazione alla regressione e all'indolenza del personaggio *aprágmon*, precocemente convinto dell'infinita vanità del tutto, o, se vogliamo, buddhisticamente portato alla svalutazione delle diverse incarnazioni mondane. Con un gesto tipico della sua doppiezza compromissoria, Palazzeschi affida la propria malinconia contemplativa a colui che viene investito del potere di infrangerla.

Così, nel momento in cui Palazzeschi sceglie Marinetti come padre putativo, gli attribuisce *in toto* il polo occidentale dell'attivismo laico e conserva per sé quello del misticismo e dell'indolente sofìa orientale. In termini emotivi, Palazzeschi chiede a Marinetti di rimuoverlo dalla propria finestra di smagato *voyeur* e di gettarlo nel mondo, fornendogli quel paio di stivali nuovi fiammanti che consentiranno a Perelà il suo viaggio nella divertente miseria del mondo. Per entrare nell'età dell'Illuminismo, e dunque nella dialettica di un aperto agone letterario, Palazzeschi dovrà sovrapporre alla propria irrazionalità magico-sacrale, al proprio dionisismo penitente e alla propria retorica liberty una disposizione ironica e corrosiva, quel riso *philosophique* già autorizzato da Nietzsche e già autonomamente scoperto nella seconda parte di *:riflessi*.

Aderendo al futurismo marinettiano, Palazzeschi diede segno insomma di voler passare dal romanticismo nostalgico all'illuminismo dialettico: e quanto meno tutta la sezione

Al mio bel castello dell'*Incendiario* 1910 è la rivisitazione smitizzante del proprio adesivo passatismo. E poco più avanti, il congedo poetico della *Casina di cristallo* reciterà la liquidazione di tutta la sognante iconografia dei primi libri («Non sogno più castelli rovinati, / decrepite ville abbandonate...») per adottare la nudità cinica e naturistica della massima trasparenza anticonvenzionale. Naturalmente, tutta l'operazione è ambigua: la conversione da romantico a illuminista avviene solo a patto di recuperare archeologicamente e mettere a nudo in termini autoparodici tutto il proprio percorso. Il *surplace* palazzeschiano non s'interrompe, e i trilli della *Canzonetta* non saranno meno comunicativi degli enigmi di partenza: come ha scritto Francesco Orlando (1982, p. 63), «ai suoi limiti ironici estremi l'illuminismo è ancora capace di riconoscere, col linguaggio della logica che gli è propria, il fascino della logica che va sterminando; e insolitamente indugia sulla dolcezza di circostanze patriarcali e remote, che alla credulità favolosa furono tanto propizie quanto il progresso crescente le è fatale». Da una parte, allora, il verso incatenato al ritmo triadico diventa davvero "libero" e Palazzeschi, fra *Incendiario* e «Lacerba», in novelle, prose filosofiche e aforismi prende a propugnare la vera razionalità della *physis*, che è equilibrio e varietà. Dall'altra, la sua reazione alla progressiva tecnicizzazione della letteratura futurista (o moderna *tout court*) rappresenta il costante e solidale contatto col "superato": la ricchezza popolaresca del toscano letterario, aretinesco, delle sue prose rivela l'emotività passatista, che con le parole in libertà non vuole azzerare nulla, bensì alludere deformando e variegando. Così, se è vero che in Palazzeschi l'allegria comico-illuministica dissimula il serio malinconico e romantico, quest'ultimo dissimula a sua volta il piacere del ritorno di quanto è stato superato, che ovviamente è anche sinistro e perturbante, come lo sono da sempre il pianto di Eraclito e l'allegria di Democrito.

Se poi esiste un componimento che quasi da solo regge l'*apparenza* della svolta *allegra* di Palazzeschi, è *La fontana malata*, diretto antecedente onomatopeico della "Canzonetta". In quel suo «eterno / tossire» c'è sia l'estenuazione di un motivo antico, quello dell'ostilità divino-naturale che si esplica attraverso una scarsità ossessionante (*La fonte del bene*), sia soprattutto, secondo un'acuta interpretazione di Adele Dei (1996, p. L), una «voluta parodia di toni e vezzi crepuscolari e in particolare corazziniani». In realtà, poco si è riflettuto sulla data del giugno 1907, mese della scomparsa di Sergio Corazzini, da circa un anno esausto corrispondente epistolare di Palazzeschi. Secondo la Dei, in *Poemi* il poeta fiorentino «fa dunque i conti con Corazzini, misura le distanze, saggia la propria voce autonoma o addirittura eversiva, si svincola da qualunque rischio di contagio, sfiorando una sorta di sano e crudele cinismo». Di fatto, il cinismo è qui piuttosto atroce: e questo perché Corazzini, morendo poeta, ventunenne e desolatamente triste, segna il discrimine fra una malinconia carceraria ancora suggestiva, parlante e artisticamente traducibile, e un inabissamento mortifero, asfissiante, senz'altra prospettiva che non quella di agonizzare in sussulti sempre più soffocati e soffocanti, in vere e proprie *lettere morte*. Morendo, Corazzini diventa il simbolo di ciò da cui occorre necessariamente smarcarsi: più avanti sarà ancora più evidente questo lato machiavellico del commediante palazzeschiano, che coglie al balzo, dopo qualche smarrimento, l'occasione di salvarsi "in pubblico". L'esasperata perfidia della poesia («Andate, / mettete / qualcosa / per farla / finire, / magari... / magari / morire!») si spiega col fatto che Corazzini è ormai coerentemente assunto a parte di sé: quella parte perfettamente autoctona che si osserva mentre esala gli ultimi fiati di una magia psico-poietica che un tempo garantiva composti e solenni godimenti solipsistici.

Corazzini è morto, e dunque occorre ucciderlo: non è un caso che la sua morte, estenuata e devastante denuncia dell'insensatezza dell'arte nel mondo, faccia così disperatamente ridere. La poesia muore, la natura è matrigna (chi è debole deve morire "per legge") e gli idoli sono caduti, pur senza essere sbugiardati: per evitare una dolorosa suppurazione, il poeta esce da sé ma – essendogli negata la prospettiva aerea dell'uomo di fumo – sarà confermato nella sua sociopatia dalle miserie profananti del volgo (*La fiera dei morti*) e dalla fluida evanescenza del mondo (*La passeggiata*), e spinto dunque a un nuovo, polemico autoseppellimento (*Postille*), ostentato e trasparente (*Una casina di cristallo*), non più come "tempio pagano", ma come filosofo cinico e straniero, usurato *flâneur*.

Il titolo originale del volume che poi, con l'aggiunta del componimento omonimo, risalente assai probabilmente alle prime settimane del 1910, sarà intitolato *L'Incendiario*, è *Sole mio*. La statistica conferma la rilevanza del sole[5] nella poesia del primo Palazzeschi, per non parlare delle patetiche invocazioni rivolte all'astro solare dal malinconico Valentino Kore. Gran parte della poesia palazzeschiana sembra la fenomenologia di uno stato d'animo lunare che aspira al principio maschile e fecondante del sole. Del resto, il dionisiaco, in sé, non aspira che alla possibile verificazione, all'atto, alla rappresentazione. Nel teatro greco, nietzscheanamente, la massima realizzazione è la sintesi di dionisiaco e apollineo, l'opera perfettamente aderente all'ambigua, tragica essenza della Natura. Non solo: l'enigma, che sia filosofico o oracolare, è il linguaggio di Apollo, è il modo di venire alla luce della verità profonda, inconsapevole.

In quanto commediante, Palazzeschi è fatalmente imparentato all'ambiguità dionisiaca, ma anche al dovere della forma, finanche della *posa* (magari marionettistica, come in *E lasciatemi divertire!*). Le tante evocazioni solari presenti nella fase matura della sua giovinezza (da *La Regola del Sole* a *Monastero di Maria Riparatrice*, da *Apro la mia finestra* a *Sole*) si spiegano proprio con la fuoriuscita di Palazzeschi

dalla mitologia dell'isolamento e col sopraggiungere, all'altezza del 1909, di un padre fecondatore e illuminante, capace di fare dell'enigma indecifrabile e del "dio inconscio" i protagonisti di una proposta pur sempre mascherata – carnevalesca, letteraria, crepuscolarmente "inutile" –, ma tuttavia dispiegata in satira e diatriba, in paradosso illuministico, in dialogo-apologo; in quelle forme dunque che attribuiscono a un Io finalmente responsabile i travagli e i guadagni di un'opzione pulsionale esplicita, allegramente nevrotica e contraddittoria.

Una poesia come *La Regola del Sole*, con la sua allusione scherzosa ai culti solari del paganesimo, illustra assai bene quel «fulmineo riepilogo di già fissate icone poetiche» che a Giuseppe Nicoletti (2001, p. XIV) sembra giustamente caratterizzare il poemetto *L'Incendiario*, ma in realtà la totalità del libro che ne prende il nome. Come già altrove – ad esempio in *Palazzo Mirena*, con la sua «bionda Contessa dal guardo di Sole» –, *La Regola del Sole* mette in scena un'accolta religiosa esclusivamente femminile, che tributa all'astro apollineo una venerazione esaltata e carnale, simile ai riti dionisiaci e al sacro entusiasmo delle baccanti. La morte è evaporazione «nel Sole / come un qualunque vapore, / senza la consueta putrefazione», è unione mistica con un dio esigente, che può anche respingere l'adepta che si sia mostrata in vita troppo tiepida: «Oh! la grande punizione! / Discacciata dal Sole, / e destinata nel fondo del gelido mare!». La morte dunque è sublimazione e disseccamento, perdita progressiva dell'elemento umido (lacrime, acqua, gelo), tradizionalmente identificato con l'umore malinconico. E non è un caso, allora, che questa devotissima isola di suore «tutte vestite di rosso» sia un «bollente cuore / nel seno del gelido mare»: ancora una volta, ecco il centro pulsante di una vita intensamente univoca, di una purezza ardente, di una sensualità appartata, regolata e mistica, circondata dal gelo di quei mari malinconici e freddi, ancorché policromi, già cantati nella sezione "Marine" di *Poemi*. E

puntualmente, come poi nel poemetto *L'Incendiario*, il poeta recita la propria inadeguatezza:

> Quante, quante volte,
> ò pensato d'andare a farmi frate!
> Oh! se quelle suore mi pigliassero!
> Ma esse non riconoscono
> che un maschio solo,
> nella loro strettissima clausura,
> il santo della loro regola: il Sole.

Si tratta di un'inadeguatezza sessuale, mascherata dietro la giustificazione della *strettissima clausura* di queste vestali, che trattiene il poeta nell'elemento umido, al di qua della regola, della legge che salva e sublima gli istinti.

Cosicché, quando Palazzeschi – dopo avervi negato l'ingresso alle illusorie carovane fenomeniche, in una sprezzante posa sacerdotale o addirittura cristomorfa («Accovacciatevi in silenzio, / non è tanto robusta la mia voce, / statevi muti / come stareste ai piedi della croce») – comincia a illustrare *La Città del Sole mio*, ci si accorge che essa è dominata da un altro epifenomeno della malinconia – a noi già noto almeno a partire da *Le finestre di Borgo Tramontano*, in *Poemi* –, ovvero la geometria ossessiva, unita all'inazione e al pallore dei suoi solitari, ipnotici abitanti, perfettamente rispondenti ai personaggi familiari e insieme archetipici del primissimo Palazzeschi: «vecchie, più che centenarie» e «giovani [...] alti, bianchi, / stretti nei loro vestiti / di velluto nero attillati», con al collo i preziosi ma pesanti gioielli ereditati da una lunga prosapia di progenitori scomparsi. Il giardino posto di fronte a ogni casa «ognuno lo coltiva da per sé [...] colla massima cura», ancora nel segno di un'edenica pre-socialità, traendone «erbette odoranti» e «insalate profumate» che alludono ai fiori di loto o a erbe allucinogene, perdutamente introspettive, capaci di nutrire l'Io in autistiche ebbrezze. E in questa città «tutta uguale», in questa

ennesima ma consapevole e articolata apoteosi dell'inattività sessuale, sociale ed economica, il Sole non sarà che:

Un povero sole
che di sole non à
più che la forma di tondo:
pallido, tubercoloso,
[...]
Un sole pieno d'ombre,
di rabeschi.

Dunque un sole lunare, laforguiano, perdipiù onanistico:

Ma io posso tenerlo in mano;
giuocarci sul mio tavolo
come se fosse un cavolo.
Farci all'amore
a tutte l'ore;

Difficile, insomma, trovare rivendicazioni più esplicite della propria vocazione al gioco solipsistico e malinconico. Più in là s'insinueranno in essa paniche velleità di stupro (*Le Beghine*), bruscamente revocate non appena si verifica un ovvio slittamento d'immagine, ovvero al sottentrare della vecchia nonna materna, antonomasia della fantasia e della letteratura con le quali ci si è identificati, al posto delle brave devote, irritanti e pur morbosamente desiderate.

Come un illuminista al tempo della censura sovrana e gesuitica, Palazzeschi ha infatti paura della *polizia*. È per questo che nel poemetto *L'Incendiario* egli si ritrae anche come un dissimulatore: «Fuori vado vestito di grigio, / ovvero di nessun colore, / c'è anche per le vesti una polizia, / come per le parole». Giunto al momento dell'aperta confessione («è il *confiteor* questo, / della mia messa!»), Palazzeschi rimane ben al di dentro della maschera crepuscolare, vivendo di delega e ancora una volta di *riflessi* («una povera fiamma che

aspetta... / il tuo riflesso!»), riservandosi il diritto di non sabotare affatto, con l'introduzione pubblicitaria del poemetto "futurista" in capo al nuovo libro, l'autentica tonalità mentale del Sole *suo*. La sorniona abilità illusionistica di Palazzeschi è giunta al segno, in questa fase d'entrata nel Futurismo attivistico, di far pensare (e con buone ragioni) che l'incendiario del poemetto eponimo fosse Marinetti. Il buon numero di giusti indizi, a cominciare dalla dedica «*A F.T. MARINETTI / anima della nostra fiamma*», esalta la consistenza del depistaggio. In realtà, la contiguità tra figure come "l'uomo tutto rosso" dello *Specchio* e l'incendiario rivestito di un dissimulatore «mantello nero», come quella tra Frate Puccio e il Frate Rosso, o tra Nazarene bianche-nere e suore rosse, illustra una costanza di dati fantastici e una fedeltà iconica che dei vari personaggi proiettivi fanno manichini perfettamente fungibili al mutare circolare, ossessivo degli stati di coscienza del poeta. Le novità via via incontrate nella retorica letteraria del tempo, dal liberty laforguiano al simbolismo nordico, dal francescanesimo di Corazzini alla onnivora disponibilità di Govoni, fino alle legittimazioni libertarie futuriste, vengono asservite al personaggio-Io. Il poeta è pur sempre un mistico assorto nella contemplazione di un sacro appartato e autentico, al tempo stesso scatenante e paralizzante, che richiede una "riparazione" proprio perché perfettamente *continuo* rispetto a una vita pulsionale imperiosa e segreta, circondata di cautele e censure, che si polarizzano sempre più chiaramente.

Ciò che è certo è che Palazzeschi, nel momento in cui rinnega le denegazioni di *Chi sono?* assumendo le vesti del poeta («Largo! Sono il poeta!»), rende esplicito come non mai il proprio ruolo di sacerdote («Io sono il sacerdote, / questa gabbia è l'altare, / quell'uomo è il Signore!»), sottolineando la propria natura di estraneo («Io vengo di lontano, / il mondo ò traversato, / per venire a trovare / la mia creatura da cantare!») e precisando il valore sacrale e trasgressivo del "pozzo profondo" e del "parco umido" che dominavano le prime raccolte («A te, soave creatura, / giungo ansante, affannato, / ò tra-

versato rupi di spine, / ò scavalcato alte mura!»), ora riassunti nella figura attiva dell'incendiario, che da segrete pulsioni riesce a farne causa efficiente. Palazzeschi legge il proprio ingresso nel Futurismo in termini pur sempre mistici: la dannunziana "bellezza" dell'uomo-fiamma è soprattutto "Santa", egli è un "Dio", «caricato di esplicite qualità cristomorfiche» (Saccone, 1994, p. 143), degno di «tutta la devozione / del mio cuore» e di «orazioni segrete» da parte degli astanti «pietrificati dall'orrore». È proprio nei termini sacerdotali di una semplice intermediazione che dobbiamo leggere lo *hiatus* fra il "poeta-incendiario mancato" e l'incendiario-Dio; *hiatus* innegabile, che ora traduce «la diversificazione tra la sfera della parola e la sfera del vivere (e dell'agire), cioè la sostanziale distonia nei confronti dell'ideologia futurista» (ivi, p. 148).

In questo sacerdote cinico e amaro, così a contatto con l'area mentale del processo, della censura e dello sguardo denudante, non possono mancare delle aperte petizioni di ascetismo, rinuncia e sepoltura in vita. Già in un componimento apparentemente tutto sbilanciato sulla trasgressione come *La storia di Frate Puccio*, la tipica ventura boccaccesca del frate lussurioso passava a ben vedere in secondo piano rispetto alla prolungata, compiaciuta descrizione del rogo espiatorio. In modo cosciente o meno, la pirofilia palazzeschiana era soprattutto volta alla purificazione: nulla di più lontano dal felice istinto beffardo e gaudente dei frati peccatori della tradizione umanistica. Stessa funzione del fuoco hanno gli sguardi della *gente*: solo nella fase adulta il poeta scopre che i suoi legittimi censori in realtà legittimi non sono affatto, data l'astratta artificialità della norma che difendono e le tante viziose ma segrete deroghe che da essa si concedono. È così che il fuoco diventa distruzione della «gelida carcassa» del mondo, e che la malinconica e luttuosa autodenigrazione diventa satira. I cerimoniali apotropaici della giovinezza *turbata*, allora, le genuflessioni paganeggianti, decorative e blasfeme di eleganti dame segretamente

orgiastiche e stregonesche, diventano le prestazioni "in natura" delle puttane di *Villa Celeste*, versione cinicamente riveduta e corretta di *Palazzo Mirena*.

Uno degli aspetti più emblematici dell'ascesi e della riparazione è il tema della disappetenza. Ad esso ha fatto allusione Adele Dei, commentando la poesia *La cena degli infelici*, in *Poemi*, nella quale undici commensali reagiscono con la «massima rigidità» all'imbandigione di numerose e succulente portate:

> Àn tutti le mani congiunte,
> compunte, i gomiti stretti,
> la bocca serrata,
> inarcate le sopraciglia,
> e guardano il piatto di scorcio.
> Sol uno, ch'è intento a ripetere
> sulla tovaglia,
> colla sua forchetta,
> instancabilmente
> la solita lettera, un'o.
> E uno, che rotola rotola
> per la tovaglia
> il suo legasalvietta
> sue e giù, su e giù.

Ecco una disappetenza iperbolica, un'immobilità atarassica, analoga a quella dello spettatore passivo alla finestra, che vede il mondo squadernarglisi davanti in tutta la sua varietà, ma che ad esso non partecipa. La *massima rigidità* è quella di coloro che si tengono stretti al loro mondo-nutrimento interno piuttosto che introiettare le fatue, sensuali seduzioni della varietà esteriore, nient'altro che mera illusione da considerare «senza mai un cenno di meraviglia». Il sentimento dominante è il tedio, ovvero la consapevolezza leopardiana della infinita vanità del tutto, qui moltiplicata per undici, enfatizzazione teatrale dell'"uno".

Tuttavia, questa anoressia, che è superiore e smagata saggezza, è anche un'ascesi dolorosa, imposta da una purezza astinente, da un'estraneità radicale e da un'autoflagellazione fin troppo consentanee alla malinconia del poeta-sapiente. Il rapporto con la ricchezza dei cibi è ambiguo come quello che suore e beghine hanno con la sensorialità carnale. Per questo la poesia è perfettamente ambivalente: rappresenta anche la segregazione dal mondo, la fissità dell'incantato, la rinuncia che lo scettico-cinico-stoico ritiene fatale e necessaria, la condanna alla santità. Il primo dei convitati che deroga in parte all'immobilità lo fa soltanto per ribadire idealmente attorno a sé il cerchio impenetrabile di tante fra le primissime poesie; il secondo sembra ripetere il gioco di assenza-presenza che Freud ha illustrato per spiegare l'alternanza di privazione e ritrovamento nel bimbo della prima infanzia. Gestualità apparentemente incongrue, in realtà legate all'espressione di un'evasione impossibile, opposta con infelice e infantile polemica agli inaccettabili gesti della nutrizione e del convivio. La propria identità ieratica – qui legata, come si legge in filigrana, anche a una rigida educazione parentale (vedi Dei, 1996, p. XXXIX) – è divenuta anche coazione a ripetere e viene attaccata, ridotta da sacralità a compunzione religiosa, strettezza o ristrettezza intellettuale, indisponibilità al mondo, "vita strozzata". Stupendamente ambiguo è allora quel piatto guardato «di scorcio», una delle immagini di grande pregnanza psicologica e narrativa presenti nella poesie palazzeschiane.

Siamo al centro di quanto Francesca Serra ha voluto sintetizzare col brillante equivoco lessicale di *Cave carnem*: il poeta continua a produrre «creature che non fanno mai esperienze, ma subiscono ogni cosa sotto forma d'incanto e stregamento. Il che, nella dialettica tra crudele espropriazione dell'esperienza umana e liberatorio affrancamento sovrannaturale da essa che segna gran parte dell'opera di Palazzeschi, significa niente meno che garantirsi un magico scioglimento da ogni cappio funzionale, economico: farsi re, magari triste e recluso, ma pur sempre re» (Serra, 2005, pp. 16 e 19). Se

poi diamo per scontato che l'universo della nutrizione non solo discende dalla produttività economica del lavoro paterno, ma è anche parte integrante dell'adescamento femminile (basti ripensare al significato anfibio dell'andante "l'ho preso [sposato] per la gola"), torniamo a capire perché la donna sia in Palazzeschi il campo di compensazione fra le spinte della naturalità appagante e le sublimi rimostranze della purezza prestigiosa e astinente: tanto che lo scrittore discende negli anni la china che conduce dallo ieratico inferno pagano delle vecchie nutrici-sacerdotesse alle suore "regolate" sul Sole e alle beghine ipocrite e ancora alle prostitute mence della *Mano*, per opporre segretamente, infine, la vitalità immediata della Contessa Maria alla sepoltura in vita delle Materassi.

Nella fase dell'estrovesione polemica, la concentrazione (o implosione) psichica degli *Infelici* si disperde. Nella rivisitazione mondana dell'*Incendiario* 1910, la disappetenza assume apertamente i tratti dello smarcamento dalla volgare transumanza dei salotti, come nelle poesie *Il ballo* e *Il pranzo*:

> Io che faccio le mie cene
> con un uovo, o con due frittelline
> e me ne avanza,
> che disgusto provo
> al passare d'ogni nuova pietanza,
> che mi conviene un po' assaggiare
> per la buona creanza. (*Il pranzo*, vv. 18-24)

Il poeta scherza sulla propria misantropia: egli è ormai un dandy annoiato che desacralizza i rituali mondani e il cibo in particolare, affiancando alla travestita ingordigia umana la monelleria grottescamente inopportuna delle galline e della scimmia di casa, animali che stanno perdendo ogni carisma totemico per abbracciare *in toto* la funzione di protesi giocosa della propria inibizione. Anche qui va registrato il contributo eccellente di Francesca Serra (p. 122): «La scimmia in quanto dio sfigurato fa coppia fissa con la

vecchia in quanto sacerdotessa deturpata. Dietro l'instaurarsi di questa sorta di metafisica negativa, mascheramento vituperante di una sacra rappresentazione, sta un dolente umor nero per la perdita di qualcosa di assoluto: parodia uguale idolatria». Qui tuttavia c'è solo satira aperta, senza ricchezza di ombre, in cui la disappetenza rimane tratto distintivo, ma solo di infastidita superiorità morale: «andate andate, / c'è ogni ben di Dio, / [...] / potete dissetarvi e sfamarvi / come tanti porci» (*Il ballo*, vv. 94-99).

Quando poi Palazzeschi torna esplicitamente sulla propria *Disappetenza*, in una poesia "vociana" ascrivibile al 1914, fantastica di mangiare non «in un qualunque restaurant», bensì – con un'autoparodia che non è distanziamento – «sotto una cupola», in una «sala da pranzo cattedrale». Anche lì, tuttavia, sarebbe «incomodo»: «mangiare» e «pregare» restano due azioni incompatibili, la seconda non riesce a sublimare la repulsione che la prima ispira. La conciliante autoesortazione del finale, «Mangiare e non ci badare», è simile a quelle che innerveranno il *Controdolore*, alla cui efficacia, e forse alla cui buona fede, è bene non credere del tutto.

Il rapporto del comico col cibo, col potere, con la seduzione, col piacere e col sesso è accertato in molte letterature. In diverse commedie aristofanee il banchetto finale conclamava il successo dell'utopia personale dell'eroe. Parlando di Rabelais, Bachtin ricorda il legame platonico fra il banchetto, la parola e la sapienza dialogica. Nulla è più estraneo di ciò all'anoressia del "principe bianco", rappresentato in *Lanterna* solo nell'atto nutritivo simbolico del suggere il latte dal seno materno. Non solo: se nel *Gorgia* Platone assimilava la retorica alla culinaria in quanto apportatrici entrambe di piacere elaborato, allora quella degli infelici e di Palazzeschi è anche una censura morale nei confronti degli ornamenti linguistici di buona parte della letteratura contemporanea e un'opzione per la semplicità solenne della

parola-pane di Dio, o del dio: uno dei motivi fondativi della sua poesia, posto sotto l'egida di Francesco.

Così, nel teatro interiore di Palazzeschi la disappetenza è il segno depressivo che controbilancia la liberazione tentata, e l'ebbrezza della verità; è il segno quaresimale, solipsistico, contrario alla piena e felice socializzazione carnevalesca del corpo, essa pure negazione del dolore di breve e ritagliata efficacia; è ancora il senso di colpa, che altrove risolve il *sole mio* nella luna malaticcia e omoerotica di contro alla velleità di evasione (*Habel Nassab*) e alla fantasia di stupro (*Le beghine*). Al ciclo borghese di ingestione e consumazione, Palazzeschi contrappone l'assunzione inopportuna ed estemporanea di "stupefacenti" (i pomi velenosi, le «erbette odoranti» della *Città del Sole mio*, la cocaina di *I due bouquets*), metafore concrete e non ireniche della "fantasia" o della "favola aerea", che riportano alla necessità del tutto alternativa della scrittura come "bisogno fisiologico". Il quale sostituisce il cibo (e in *Fra vecchi*, una poesia tarda di *Via delle cento stelle*, il sesso) con qualcosa di meno ponderoso e compromesso col ciclo inane della apparenze fenomeniche, oltre che con l'umana bestialità. Affiancandosi alla pratica della *frugalitas* (si ricordi anche il poco cibo appena toccato da Valentino Kore), queste "droghe" conducono la poesia stessa a diventare un meccanismo monoritmico di induzione medianica, e rappresentano in modo sempre più consapevole l'eccezionalità grandiosa e colpevole del lotofago, fra attingimento della verità psicofigurale e paesaggio vetusto e assediato, o fra slancio utopico, superomistico, e autoironia lunare o lunatica. *La città del Sole mio* è dunque una poesia centrale: da una parte richiama palesemente Campanella e la tradizione utopistica, dall'altra è tutt'altro che un giardino di delizie, poiché anche lì, in una contrapposizione allo «stolido pecorame» di sempre, domina la depressa regolarità (e *regola* è parola principe dell'universo conventuale) di una ferma scenografia data per sempre. Tono, immagini e ritmo ci chiamano dentro un'utopia monocroma e protettiva, in cui il cibo, tradizionalmente legato al mito della

Cuccagna e di Bengodi, è ridotto alla sognante, insidiosa castigatezza delle «insalate profumate».

Siamo ovviamente agli antipodi della letteratura trimalcionica e pantagruelica, quella – per utilizzare metafore gastronomiche ormai passate in ambito letterario – della *satura lanx*, del *pastiche*, della macaronea. E assai vicini, viceversa, alla tradizionale letteratura degli ordini monacali, in cui l'*itinerarium* di purificazione è imperniato sull'antibanchetto, sull'esaltazione dell'astinenza, sulla considerazione della caducità umana, sulla sostituzione della mendicità all'attività politica ed economica. Gli *exempla* sugli iperbolici digiuni dei vari santi dicono che per mistici ed eremiti il vero "cibo delizioso" è la contemplazione di Dio. Ed è facile ripensare al santo "disseccamento", alla radicale "elioterapia" cui si sottopongono le suore rosse della *Regola del Sole*. Se poi richiamiamo alla memoria il fatto che nella letteratura mistica, ad esempio in Caterina da Siena, lo stesso Cristo figura come agnello sacrificale arrostito al fuoco santissimo della carità, o al fuoco della Croce, ecco che il tema della rinuncia al cibo torna a essere quello cristologico, del non mangiare e dell'essere mangiati, sacrificati, santificati. Il tema, insomma, della leggerezza di Perelà.

Se il cibo è legato alla retorica dell'artificio, lo è ancor più esplicitamente alla morte, sotto l'aspetto di un'abbondanza invischiante e lugubre (i «chilometri di salsiccia, / che sembra l'ammasso degli intestini malati / di tutti i morti») che nella poesia falso-carnevalesca *La fiera dei morti* invita la *gente* a un'immonda abbuffata («Tutti si riversano a mangiare / a crepapelle»). E nei *Fiori* torna il banchetto come momento *sconcio* e *osceno* di leopardiana estraneità alla consuetudine sociale:

Non so perché, io non avea mangiato,
e pure sentendomi sazio come un re,
digiuno ero come un mendico, chi sa perché?
Non avea preso parte

alle allegre risate,
ai parlar consueti
degli amici gai e lieti;
tutto m'era sembrato sconcio,
tutto m'era parso osceno,
non per un senso di moralità,
che in me non c'è,
e nessuno s'era curato di me,
chi sa...

La propria estraneità non è attribuita a moralismo: il banchetto viene certo legato al libertinaggio («la gamba che la buona vicina di destra / teneva sulla mia / fino dalla minestra»; «La vicina di sinistra / chi sa perché, / non mi aveva assestato che un colpetto / alla fine del pranzo, al caffè; / poi mi aveva ficcato in bocca mezzo confetto»), ma ciò è naturalmente legittimo, e come tale messo in chiaro dal comportamento dei fiori. Al poeta preme evidentemente di sottolineare, rispetto all'oscenità conviviale, la stessa solitaria beatitudine mostrata da Perelà di fronte alle confessioni pruriginose delle donne di mondo, spesso contrabbandate con metafore alimentari.

Con la prossimità di alcuni suoi protagonisti al mondo animale, Palazzeschi sposa certo una bassa e polemica elementarità etica, ma anche la potenziale "indifferenza" del pitagorico e del francescano nei confronti della superiorità dell'uomo sulle altre creature, unite al fondo da una complessa e mutevole solidarietà. Gli è vicina anche la tradizione dell'intellettuale splenetico e saturnino, quella dei *viri illustres* sofferenti di *vitium stomachi* e di temperamento melanconico-atrabiliare. Come nei satirici antichi, un variabile apparato recriminatorio, vene segrete di malumori personali, nodi inestricabili di desideri inattuabili e puntuali repressioni, esprimono la mancata aderenza alla vita, un cerebralismo riarso e un moralismo acre che esorta al vitalismo e alla semplicità della

Natura al fine di perseguitare il vizio di astrattezza dogmatica al quale purtroppo si è prestata intima e nolente fede.

Palazzeschi, così, affonda la grande tradizione del convivio nella melanconia misantropica, autistica e isolante. In lui il dialogo si sfarina in ben distribuite parti marionettistiche, giustapposizione di voci acefale indipendenti o parte di un vecchio contrasto comico-burlesco, contrapposizione violenta, non paritaria, priva di reali scopi conoscitivi. Solo nei confronti della Contessa Maria Palazzeschi mimerà i modi compiutamente dialogici per dare corso al proprio *Secretum*, a un'introspezione nettamente polarizzata in interrogatorio. Non attingendo il dialogo, Palazzeschi rimane ancorato alla fase del confronto fra eroe tragicomico e coro dei cittadini: il suo momento maturo, socratico, riguarda piuttosto il trauma necessario del processo subito da Dioniso-Socrate-Cristo-Perelà, cui rispondono le possibili soluzioni del superuomo, della virtù astinente, del sacrificio, della fuga. Manca la dimensione collettiva del dionisismo e del carnevale, la comunicazione universale, la dispersione e condivisione di sé. Dietro il Dioniso di Nietzsche, in Palazzeschi sembra resistere l'artista puro e il mistico asceta di Schopenhauer. Avido di vita ma spettatore alla finestra, Palazzeschi è ebbro e malinconico per lo stesso motivo, ovvero l'illusorietà del reale, il frutto più alto e proibito della sapienza greco-biblica.

Mali di Natura. Le poesie e le prose lacerbiane

> Tutto pubblicamente, tutto alla luce del giorno, tutto alla presenza del coro: tale era la crudele pretesa.
>
> NIETZSCHE, *Il dramma musicale greco*

> Una volta poiché nessuno badava ad un suo discorso serio, [Diogene] cominciò a trillare come un uccello. Convennero molte persone ed egli le rimproverò perché a sentir le ciarle erano venuti di buona lena, ma a sentir cose serie nessuno si era affrettato. (Diogene Laerzio, 1987, VI, 27)

Col suo «Tri tri tri...», anche il cinico *trillare* del nuovo Diogene d'avanguardia attira sulla celebre canzonetta palazzeschiana un'attenzione che nessuna delle *cose serie* aveva mai ottenuto. Il pappagallo dei *Cavalli bianchi* era rimasto in silenzio, chiuso in un fascino multicolore, ostentato ma non ancora disposto a spendersi. Ma, una volta indossati gli stivali e raggiunta la città, Palazzeschi impara che *trillare come un uccello* risulta abbastanza sorprendente per coinvolgere il pubblico proprio quando non gli si sta dicendo più nulla di buono. Se si considera che *L'incendiario* del 1913 è solo una riorganizzazione delle opere poetiche precedenti, dalla primavera del 1911 Palazzeschi smette di pubblicare nuovi libri. La sua nuova maschera sarà quella del filosofo cinico-stoico ed epicureo, del predicatore da strada, dell'intellettuale provocatorio e denudante. Se la frammentazione espressiva è sintomo di crisi, Palazzeschi rinuncia all'opera organica e chiusa, aprendosi alla "piazza", volgarizzandosi.

Già con il possibile riferimento di *Lanterna* a Diogene, Palazzeschi aveva dato l'idea di sentirsi come un viandante in cerca dell'Uomo naturale. Ora, rotto il lungo indugio nelle concavità del proprio foro interiore, non resta che l'estroversione disperatamente divertita dello scandalo, della criti-

ca anticonvenzionale, a pro di una naturalità ostentata e dirompente.

È una fase socratica ulteriore, illuministicamente orientata sulla *paideia* e sulla satira delle angustie ideologiche. Il legame fra la divinità e il sapiente, che con i *sòphoi* antichi era stato di *manìa*, enigma, divinazione e interpretazione, aveva permesso infatti ai cinici-epicurei di comprendere la Natura grazie alla critica dissolutrice dei saperi deviati: solo con la confutazione della *doxa* la *litòtes* (semplicità) e l'*autárkeia* (autosufficienza) avrebbero recato virtù o piacere. Così, occorreva porre mano alla bonifica e alla punizione morale della stoltezza altrui.

Del resto, altro notevole tratto cinico-epicureo era stata la denuncia contro le volontarie adulterazioni della lingua: «Se Diogene disprezzava i retori e tutti quelli che cercano la gloria nell'eloquenza [...], Epicuro prescriveva drasticamente al sapiente di non cedere al fascino degli artifici retorici» (Gigante, 1992, pp. 66-67). Opponendo il flusso vario e ininterrotto della Natura alle astrazioni e alle idealizzazioni, le filosofie ellenistiche avevano dato vita ai generi discorsivi del manuale (Epitteto), dell'aforisma (Marco Aurelio), della satira menippea (come l'*Apokolokynthosis* di Seneca), della diatriba (da Bione di Boristene a Epitteto). Con un non trascurabile implicito formale: sia Diogene sia Epicuro avevano suggerito ai propri discepoli i modi di memorizzare ed epitomare le loro dottrine: è da lì forse che viene il modo dei detti memorabili, le "formule brevi" di cui parla Epicuro nell'*Epistola ad Erodoto*, e con cui Diogene Laerzio costruisce le sue *Vite*. Da quelle sentenze estrapolate discende la tradizione moderna dei Didimo Chierico e Filippo Ottonieri, e poi l'aforisma nietzscheano e krausiano, di grande fortuna anche fra «Voce» e «Lacerba» (si pensi almeno all'*Ignoto toscano* e al *Giornale di bordo* di Soffici, traduttore di Kraus): anche Palazzeschi, nella rubrica *Spazzatura* e nel finale della prosa *Neutrale*, sgranerà aforismi, apologhi, *petites moralités*, inscrivendo la propria capricciosa libertà di pensiero in una coerente "bizzarria sistematica".

Lo scrittore cinico-stoico, dunque, entrava nel tempo del disincanto e della prosa. Nel dialogo *De Pythiae oraculis*, Plutarco aveva affermato:

> Ma "la Sibilla con bocca folle" come dice Eraclito, "pronunciando parole senza riso né ornamento né profumo, attraversa con la sua voce i millenni, grazie al dio". E Pindaro afferma che
>
> *Cadmo udì dal dio una musica pura,*
>
> non dolce né molle, né avvolta in melodie. Ciò che è immutabile e santo non si accosta alla Voluttà [*Edoné*]. (Plutarco, 1983, p. 170, 397A-B)

In questa prospettiva, lo scrittore ispirato dall'inconscio – dunque nello stato di purezza incontaminata e di castità intellettuale che serve all'accoglimento della parola che "ditta dentro" – «scende al santuario sprovvisto di ogni arte poetica, di ogni esperienza e talento». Da parte sua, Palazzeschi aveva già deprecato – in *Chi sono?* – ogni declinazione dell'identità artistica, privandosi del livello edonistico dell'elaborazione formale, esso sì prodotto sociale mercificato. Nelle sue prime raccolte poetiche avevamo assistito davvero alla produzione immediata di enigmi, all'emersione di una serietà che si "accenna" (secondo il detto eracliteo sul dio delfico) in figure che, plutarchianamente, possono e devono risentire delle capacità e caratteristiche dell'autore e della temperie storico-culturale in cui questi è calato; dunque, secondo una retorica crepuscolare, e poi futurista, *et ultra*. Plutarco stigmatizzava il fatto che:

> Alle profetesse antiche rinfacciate di avere composto versi mediocri, e a quelle moderne di pronunciare vaticinii in prosa e con espressioni correnti, in modo che non debbano rendervi conto dei loro versi senza capo né corpo, né coda. (ivi, p. 171, 397D)

Plutarco coglieva qui un momento storico che richiedeva il passaggio dalle parole rare e metaforiche della poesia, destinate a pochi intendenti, alla prosa, tipica di un'età positiva in cui occorre «distinguere dalle leggende la verità» e seguire «la chiarezza didascalica in luogo dello stupore». Un'età di pace operosa, in cui all'oracolo-poeta giungevano solo «domande sugli affari quotidiani della gente comune, che sembrano i temi che si danno a scuola». E dunque:

> Stando così le cose, comporre versi e costruire perifrasi e introdurre parole rare per domande che esigono una risposta semplice e concisa, sarebbe fatica degna di un retore vanesio, in vena di sfruttare il santuario per la sua fama personale. Ma la Pizia, che già di per sé è nobile di indole, quando scende al santuario e comunica con il dio, lo diventa ancora di più; e non ha alcun bisogno della fama che proviene dalla lode e dal biasimo degli uomini. (ivi, p. 198, 408C)

A ben vedere, il giovane Palazzeschi avverte la propria come un'epoca esattamente parallela: e se i suoi primi, misteriosi versi nascevano sotto il segno dell'enigma e della sapienza, la svolta rappresentata dallo scoppio di allegria, fra *:riflessi*, *Poemi* e *Perelà*, corrisponde proprio alla presa di coscienza del fatto che, dati i tempi, al poeta-oracolo nessuno più richiede detti sublimi, e che dunque l'estetismo grecizzante è una farsa tardiva. La compresenza moderna fra lirica enigmatica e comicità deformante costituisce la legittima doppiezza fra un volto incomunicabile e una maschera ridente, ma anche risibile. Approdando a questa fase menippea, e criticando il dannunziano *retore vanesio*, Palazzeschi passa dalla sapienza a una saggezza corrosiva, a un'esplicita carnevalizzazione del presente: la propria arcaica estraneità diventa fattore di ridicolizzazione dell'universale stoltezza, e le forme del comico spiegheranno perché il poeta-sapiente non possa che apparire spregevole a un mondo spregevole.

Tra edonistici *memento mori* (*Il Controdolore*) e ripiegati, beffardi *de contemptu mundi* (*La Piramide*)[6], sarà allora il genere della diatriba cinico-stoica a influenzare questa seconda, più fluida e sfrontata fase dell'arte palazzeschiana, durante la quale una psicologia ormai estroversa, ma proprio per questo definitivamente delusa e assalita dal mondo, nutre le proprie fantasie di umor nero (la *malinconia* del saltimbanco) e di *nostalgia* per un'età dell'oro, pre-civile, votata alla naturalità dei bisogni e all'elogio paradossale della saggezza animale.

L'intera opera palazzeschiana che segue *Poemi* e giunge al *Controdolore* e alla *Piramide* può essere letta infatti come una successione di diatribe cinico-stoico-epicuree, o di satire menippee. Se pensiamo alla somiglianza anche strutturale fra *Il Codice di Perelà* e molte poesie apparse nell'*Incendiario* e in «Lacerba», la stessa compresenza di prosa e versi si presenta più come una variazione interna che come una vera alternanza. La poesia, in particolare, perde la sua liricità, diventando un abile – *manieristico*, secondo il già riportato giudizio di Sergio Solmi – meccanismo allocutivo e narrativo, le cui impalcature – le numerose rime, il ritmo rapido e saltellante da teatro di varetà – vanno nella direzione della "predica popolare", del paradosso voluto, dell'allegro sofisma, della burla che stigmatizza e rinfaccia. Nell'alzare sapientemente il tasso retorico dei suoi giochi di parole, Palazzeschi sposa l'*habitus* del vecchio sofista, organizzando partiture poetiche tanto più efficaci quanto più inclini al paralogismo, all'inversione fra parola e cosa (*L'assolto*, *L'ospite*) o tra aspetto e funzione (*I carabinieri*).

È un Palazzeschi sermoneggiante e *cittadino* – secondo il titolo della sezione che, a partire dall'edizione Preda del 1930, riunirà molte delle poesie di questa fase – che non a caso, dall'iniziale *Addio* al *Congedo* della *Casina di cristallo*, si sta liberando dello specifico poetico, entrando nell'età (plutarchiana) di una sofisticata prosa. Il carteggio con Marinetti dimostra come dopo *L'Incendiario* del 1910 più

volte Palazzeschi sia stato tentato di abbandonare la poesia. E qui aiuta un accenno di filologia: infatti, le sette poesie apparse per la prima volta in volume nell'*Ultima parte* dell'*Incendiario* 1913 – fra cui le tre apparse come anticipazione su «Lacerba» – furono da Palazzeschi definite «vecchie poesie inedite che dovevano vedere la luce in un piccolo volume circa due anni fa: *Addio*, *La passeggiata*, *I fiori*, *Postille*, *L'assolto*, *L'ospite*, *Una Casina di Cristallo*, che furono scritte consecutivamente a quelle dell'*Incendiario* e che ad esse strettamente si ricollegano»[7]. È cronologicamente errato, dunque, leggerle come poesie "lacerbiane", dato che occorre collocarle, se non al 1909 che l'autore suggerì apponendo la data 1905-1909 alla seconda edizione dell'*Incendiario*, sicuramente ai mesi centrali del 1910. È allora che Palazzeschi vuole congedarsi dalla poesia in versi, per dedicarsi via via all'ultima stesura del *Codice*, alle novelle e al progetto della *Piramide*. Ed è per questo che le *vecchie poesie inedite* sembrano partecipare di un'intelligenza istrionica ormai totalmente precipitata in atto.

Nei *Fiori*, l'Io poetico prega Dio di riservargli una salvezza «fuori della natura», dato che essa è perversa e "cinica" come la società umana. Parodiando il rousseauismo e l'idea di Natura come astratto altare della purezza, al pari dei filosofi ellenistici Palazzeschi mostra di sapere benissimo che uomo e Natura sono la stessa cosa. L'Io poetico non è rappresentato come Io morale, ma come parodizzato Io moralista, simile allo scandalizzato e antagonistico narratore dell'*Interrogatorio della Contessa Maria*. L'illogica invocazione di un nascondiglio *fuori della natura* sottolinea l'assurdità del moralismo convenzionale che utilizza la purezza della Natura per condannare come degeneri gli istinti del basso corporeo, quella integrale erotizzazione dei rapporti sociali, anche all'interno della famiglia (vedi i fiori incestuosi), che a torto viene ritenuta "innaturale". In realtà, fra esibizionismo, onanismo, sessualità orale, pederastia e lesbismo, i fiori si comportano come i fanciulli freudiani, da

veri perversi polimorfi ignari di ogni inibizione. C'è di mezzo, forse, anche quella *Fisica dell'amore* (1903) di Rémy de Gourmont, che darwinianamente riconduceva all'istintività naturale gli atteggiamenti sessuali e riproduttivi di ogni specie, facendo dell'uomo, al pari degli animali e delle piante, l'esecutore materiale di pulsioni assolutamente condivise. O c'è il riflesso delle più o meno allegre prostitute di Maupassant, così schopenhaueriane nel loro desublimato amore sessuale.

Quando nel finale l'Io poetico si autoproclama *ultimo figlio* di Dio, la proiezione cristomorfa di sé torna ad operare come «ultimo avanzo di purità». Oltre ai più impliciti riferimenti pascoliani, la poesia induce qualche sospetto di parodia leopardiana: ho già alluso – parlando della disappetenza – all'immagine del "passero solitario" («Non avea preso parte / alle allegre risate, / ai parlar consueti / degli amici gai e lieti»), e si potrebbe aggiungere dalla strofa finale «Mi gettai sulla terra / prono, bussando con tutto il corpo affranto», che richiama l'«Intanto io chieggo / quanto a viver mi resti, e qui per terra / mi getto, e grido, e fremo» della *Sera del dì di festa*. Ma è proprio nella scoperta fintamente scandalizzata di una Natura forse non matrigna ma certo sorellastra, che il parallelo funziona di più. In breve, sconcia e oscena è la società degli uomini, sconcia e oscena è anche la più delicata Natura, sconcia e oscena è la poesia di Palazzeschi. Tutto è strettamente conseguente, e, nel meccanismo naturale, purezza e sconcezza coincidono. La poesia palazzeschiana si fa carico ancora una volta di interpretare e divulgare la voce della Natura, anche quando, sconfessando l'ipocrisia del poeta, essa si affianca al pansessualismo di cui negli stessi anni venivano accusati gli analisti delle verità inconsce.

In *Postille* (anticipata su «Lacerba» il 15 aprile 1913) il poeta si seppellisce vivo in una villa toscana e subisce l'ormai prevedibile grandinata d'insulti, vergati sulla lapide apposta

fuori e riportati con filologico sdegno dai domestici, del resto pronti, proprio come San Pietro con Cristo, a lavare col sangue le offese recate al "maestro". Palazzeschi varia abilmente il *topos* dell'isolata solitudine del saggio («stanco della vita mondana»), già assunto a tema nella sezione autoptica dell'*Incendiario* 1910, *Al mio bel castello*, e ribadisce l'aggredita, occultata persistenza di un carnevale interiore e non socializzabile («I suoi servitori / vestivano, a festa di dentro, / a lutto di fuori»). Infatti, il tema del travestimento e della simulazione è ancora una volta dominante: viene recitata la morte per rendere polemica e irritante la propria vita. Inscenata per sottrarsi alla usuale ipocrisia mondana, quella di Palazzeschi è una recita al quadrato, ma in quanto tale è la negazione di se stessa, e dunque è una verità. Chiuso in un'atarassia stoica e svalutante che assomiglia fin troppo a una paralizzante apatia, il poeta muore sul serio: «È l'eco del mondo dove più non vivo, / sono i vari pareri sul libro che non scrivo / [...] / Postille al frontespizio / del libro che non scrissi...». Di fatto, la scelta della rinuncia e dell'autotumulazione, ennesima e letterale apoteosi del personaggio *aprágmon*, non è esente dalla controspinta del senso di colpa, legato al tema dell'agiatezza immeritevole, dovuta al padre *polyprágmon*, ovvero inserito ed efficace. Stigmatizzando il mero esistere dell'uomo molle ed effeminato, Seneca ha scritto: «La dimora dell'ozioso è un sepolcro» (*Epistulae morales ad Lucilium*, 82). Non c'è dubbio che, nel mettere umoristicamente le mani avanti, anticipando ed evocando su di sé i peggiori insulti (come nella dedica futurista del *Codice*), Palazzeschi li esprima puntualmente con voluttuosa ferocia e in parte, con la doppiezza che gli è propria, li sottoscriva[8]. In ciò si giustifica la sua stoica noncuranza, la sua fatalistica acquiescenza.

In breve, *Postille* esprime la morbosa "voluttà di essere fischiati", secondo la formula ripresa da Guido Guglielmi (1979, pp. 18-52), o forse la necessità emotiva di un contrappeso alla colpevole leggerezza con cui Perelà è scampato alla sepoltura e con cui la radicale asocialità del poeta

rinunciatario vanifica ogni accusa. È come se Palazzeschi sentisse che la sua filosofia cinico-stoica porta alla morte poetica. Ironicamente, il protagonista rifiuta di lavare le offese col sangue dei duelli e dell'onore, accettando semmai di rifarsi, tramite l'umile e francescana acqua, una verginità battesimale che serva però soltanto ad attirare nuove lapidazioni verbali. Il misticismo palazzeschiano è sempre più parodicamente stravolto, ma puntuale: ne è modello sempre il martire cristiano, o il filosofo antico, o lo scienziato rinascimentale alla Leonardo, o il poeta "sporcato" dalla modernità, tutte vittime espiatorie di una violenza collettiva. Ma è una via senza sbocco: seppellirsi vivo, o altresì mostrarsi nella cinica nudità di una casina di cristallo (stessa dialettica fra reclusione e additamento, fra ripulsa e provocazione) non può esimere dal ritenere legittimo ogni rimprovero al comportamento di un principe ormai in età di non essere più ereditario, ma semmai reggente.

Con la sua "violenza contro natura", ma anche con l'intima idiozia di chi fa parte per se stesso, Palazzeschi *contamina* la società; e questa lo *espelle*. Nei termini di Girard, il saltimbanco dell'anima è l'individuo isolato e invendicabile che assomma su di sé tutti i mali: l'incesto fantasticato, la mancata identificazione produttiva col padre colpevolizzata nei versi dell'*Arcario* e di *Pizzicheria*, la volontà di mostrarsi su un palcoscenico applaudito ma sempre malfamato, un po' come quella avvizzita Nanà che è Comare Coletta. È insomma l'individuo che con la propria esibizione colpevolizzante induce la propria espulsione, purificando della propria presenza una società dimentica e delegante, ma di fatto vigliaccamente "sana".

Tutto ciò dà un fondo concreto a un'immaginazione archetipica capace di cogliere i rapporti sociali basilari in maniera spesso prodigiosa e, dunque, scandalosa. È la chiave per comprendere la poesia *L'Assolto*. Riprendendo l'intuizione dei "fratelli nemici", ovvero di quella società sconvolta

da una violenza intestina reale o potenziale che può annichilirla, Palazzeschi – che come Aristofane è ben conscio di abitare in una città ossessionata dai processi – così esordisce:

Allor che i miei buoni fratelli
m'avevan due volte sepolto,
disse una voce:
(io non so come e dove)
"assolto. Mancanza assoluta di prove".
S'apersero tutte le porte,
s'apersero tutti i cancelli.

I *buoni fratelli* avevano creduto di liberarsi del saltimbanco, seppellendolo o inducendolo al senso di colpa e all'autoseppellimento. Ma una voce "superiore", un'ennesima fra le voci "divine" o "sacre" udite dal poeta nella sua carriera, lo libera dalla colpevole introversione, lo salva dal lungo iter processuale a cui – quantomeno come Perelà – egli era stato sottoposto. Lo salva tuttavia non per manifesta innocenza, ma solo perché non sono state trovate prove di colpevolezza: il commediante ha recitato meglio del prevedibile, ed è libero. E così, apertisi le porte e i cancelli che per anni avevano chiuso principi e regine nei loro moti circolari ed eterni, il commediante è astrattamente legittimato a fare ciò che sa, ovvero recitare «il dubbio ch'*egli* riveste», come un'attricetta inseguita dagli sguardi morbosi dei perbenisti: «Esibirsi, senza misura, / generosamente». Non pretestuosamente, dunque, l'assolto va a teatro, così che: «Per i primi dieci minuti / lo spettacolo lo dà *lui*». La sua figura è costituzionalmente doppia e dubbia, è spettatore e attore, è innocente e assassino. Il saltimbanco è ancora una volta re e buffone, superuomo sacrificato, scambio fra ruoli opposti: «c'è un signore dei posti distinti / che macina lesto fra i denti: / "sul trono, sul trono i briganti!"».

Con l'assolto Palazzeschi ha trovato una figura di una doppiezza irriducibile, un'altra geniale formazione di compromesso fra una violenza subita e una del tutto simile che viene inferta. Anche qui abbiamo una lente puntata sul poeta:

Bella che stai puntandomi
attraverso la lente
dell'occhialino,
dimmi, mio bel musino,
mi desideri innocente,
o mi desideri assassino?

La lente rivelatrice liberamente posta davanti a sé cambia di segno e diventa strumento di un'indagine malevola e morbosa. Dice Girard: «Di fronte all'incarnazione sacra, esiste una distanza ottimale che permette di raccogliere gli effetti benefici pur preservandosi da quelli malefici»: quale migliore didascalia a tante poesie palazzeschiane? E quale miglior suggerimento avremmo potuto dare al servo Alloro di fronte all'avvento di Perelà? «Per l'assoluto è come per il fuoco; brucia se si è troppo vicini, non ha più effetto alcuno se si è troppo lontani» (Girard, p. 372).

Ciò che segue, d'altronde, è una perfetta decostruzione della sacralità dell'*Ospite*. Questi viene messo all'ingrasso come una vittima sacrificale, per conservarlo come oggetto sostitutivo del nostro odio, che così viene stornato dalle persone più prossime. L'intrusione perturbante dell'ospite viene più che tollerata: come afferma Girard, il mantenimento della vittima sacrificale è un fondamentale dovere della società intera, che in tal modo avrà unito alla persona da odiare il motivo economico per farlo. Nella poesia, Palazzeschi parla di un odio immotivato nei confronti di un ospite che di nulla è colpevole: «L'odiate perché l'odio vuole», ecco l'unica giustificazione. Ed essendo l'odio per l'ospite una «persona / come l'amore», ha anch'esso il suo «spirito di conservazione»: non si fa sublimare facilmente, dunque, risalendo piuttosto a un'impersonale anteriorità. Ancora una volta, la sfe-

ra del nutrimento è attaccata dall'intuito antropologico di Palazzeschi («Il tuo odio t'allungherà la mano, / gli porgerà il boccone. / E all'ospite, il suo spirito di conservazione, / glie lo farà mangiare»): ed è un altro modo in cui Palazzeschi può spiegarsi il successo che lo ha investito in quegli anni: se Comare Coletta viene applaudita e rifocillata, a vincere è sempre lo *spirito di conservazione* di chi la odia.

In *Una casina di cristallo* il poeta rinuncia alle usuali barriere istituite dal pudore e sottolinea ancora – in una nuova, cristallina lente che rimanda all'esigenza di dire "tutta la verità" – la solitudine del sapiente accerchiato dagli sguardi censori o blandamente pettegoli della gente. La casa borghese torna ad essere l'agorà dove i cinici dormivano, mangiavano e si univano sessualmente (vedi l'esempio classico di Cratete e Ipparchia)[9], o come si diceva di Diogene, anche si masturbavano. Di fatto, però, si tratta pur sempre di una casa: e le pareti trasparenti non possono che alludere alla nuova trasparenza della propria scrittura, a un inconscio (si pensi alla rima iperpalazzeschiana «sogni / bisogni») ormai messo in piazza. La casa è un simbolo polivalente, in cui la reclusione nel proprio *intérieur* viene definitivamente additata al ludibrio dei poveri spiriti convenzionali, al fine di denunciare la ben altra miseria sottoculturale della loro pudica *privacy*. E come al solito, c'è di più: infatti essere guardati significa anche farsi controllare, essere pietrificati dallo sguardo malevolo, gorgonico, dei "giusti". Inconsciamente, l'esibizionista desidera sfidare le convenzioni per essere legittimamente paralizzato e dover così contenere i propri impulsi pericolosi. Un tempo, il poeta *voyeur* era chiuso nel proprio castello, dominato da voci cadenzate e incantatorie, incapace di evadere da pulsioni ancora parzialmente inesplorate e perturbanti. Ora, platealmente padrone della propria diversità, riesce a usarla in piena vista, vivendo esattamente come tutti ma in una composta intimità domestica senza pudori, dietro un *separé* puramente psichico. Per questo, egli crede

di poter dare *Congedo* alla poesia, giunta ormai al punto più alto di autorivelazione, e di sostituirla – come si vedrà – con la cruda *fisiologia* delle novelle realistiche.

All'*Incendiario* dell'aprile 1913 seguono soltanto le quattro poesie *I carabinieri*, *Al dottor Carrel* («Lacerba», 1° giugno e 15 luglio 1913), *Monastero di Maria Riparatrice* («La Voce», 21 agosto 1913) e *Pizzicheria* («Lacerba», 1° novembre 1913), oltre alle poesie vociane del '14-'15.

Nei *Carabinieri*, i militi non sono i terrorizzanti e fascinosi fantasmi poetici legati alla smisurata immaginazione giovanile, richiamata peraltro nei segnali disseminati nelle prime tre strofe, dove i carabinieri sono detti «diabolici uomini rossi e neri, / reali carabinieri / fiammanti!», sono «incendiari» dotati di una «lucerna traversa» e di un «cavallo [...] al galoppo». Essi si rivelano invece disarmati e disarmanti pacifisti, quasi dei buoni frati («Pace fratelli!») che impongono una stasi mortificante alle vivaci risse della vita naturale. Così, i fantasmi belluini e seducenti fanno posto ai volenterosi coscritti dell'ordine politico. La "mestizia" del poeta che li osserva è un'esplicita ammissione del tramonto di un'età notturna o aurorale durante la quale i sogni s'imponevano giganteschi, insidiosi ed eccitanti. Occorrerà la guerra mondiale perché Palazzeschi torni a meditare sul proprio idiosincratico spirito guerresco, per nulla coincidente con quello del macello collettivo.

Al dottor Carrel è sulla strada che dalla *Fiera dei morti* porta alla novella *Industria* (apparsa sulla «Riviera ligure» nell'agosto 1913). Poesia e novella stigmatizzano e satireggiano la mercificazione del corpo e dei sentimenti umani. Già *La passeggiata* aveva provocatoriamente sostituito le osservazioni paesaggistiche o artistiche del *flâneur* con un mortificante piano-sequenza di saturanti insegne commerciali: ora *Al dottor Carrel* mette in scena una cupa, grottesca fantascienza, prendendo lo spunto polemico dalla possibilità, inaugurata dal recente premio Nobel (1912) Alexis Carrel, del trapianto d'organi[10]. È un Palazzeschi misoneista, che ironizza sulla

capacità del «divino prestigiatore infernale» di "fare a pezzi" le persone, mescolandone le parti e rovesciando caratteri e abitudini, con la moglie pudica che diventa vogliosa, il cinico sentimentale, l'avaro prodigo ecc. Ma la satira, come negli esempi classici, non esclude una sottile autobiografia. Da una parte, Palazzeschi rivendica la riservatezza del proprio cuore "passatista", incline ai semplici incanti di un'aurora o di una stella, troppo inadeguato ai tempi e agli usi volgari per essere efficacemente riciclabile:

Forse un dì,
col mio instancabile cuore,
taluno di voi, signore e signori,
proverà i fremiti dei miei strani amori.
[...]
Però, prossimo mio,
non t'auguro d'incappare mai
nel cuore ch'ebbi io.

Dall'altra, il poeta invoca ironicamente (ovvero affermando e negando insieme) un trapianto di cervello, che lo precipiti finalmente nella più pacificata imbecillità:

Abbi pietà di me che ò tanto male,
barattami il cervello;
scegli fra mille e mille...
e mettimi quello del più imbecille,
schiudimi l'ora beata
della sua tana!
Dove sei?
Fuori! Alla luce te, fratello idiota
vecchio cucco della natura,
che in quest'ora disperata
invidio ed odio;
vivi, guarda e vedi, cammina,
soffri la mia tortura!

Anche qui è chiara un'eco leopardiana, quella del *Dialogo della Natura e di un'Anima*, in cui quest'ultima pregava la Natura di renderla conforme «al più stupido e insensato spirito umano», onde soffrire meno intensamente. Alla Natura incivile e salvifica Palazzeschi contrappone infatti la *tortura* dell'intelligenza, sentita come istanza separata rispetto al *cuore*. Il poeta scherza seriamente col fondo romantico-decadente del proprio Io, chiamando il positivismo più spericolato e orgoglioso a coincidere con l'arte magica più tenebrosa e arcaica, sulla via dell'auspicata regressione al vichiano "bestione". È un notevole esempio della ricchezza semantica latente nelle fantasie palazzeschiane: il lamento decadente e quasi convenzionale sulle sfortune della propria moderna ipercoscienza s'innesta su una denuncia ben chiara: la punta estrema del razionalismo scientifico collude con l'oscurantismo morale, innaturale *hybris* fonte di caotiche ibridazioni e perdita della misura personale. Tuttavia, Palazzeschi marca immediatamente la differenza fra l'uso volgare della tecnica e quello da lui auspicato, superando d'un balzo la fase mentale che potremmo dire *conservatrice*: del *progresso* egli vagheggia la potenzialità *reazionaria* e regressiva, intuendo nel trapianto di cervello (perfetta iperbole della psicoanalisi) la possibilità di un ennesimo, radicale seppellimento nella «tana» dell'invidiato bruto naturale.

In *Pizzicheria*, la marcata connotazione del pariniano "giovin signore", così conscio della propria dissipatezza, ha tutte le ragioni dalla sua parte e conferma l'ambiguità insita in *Postille*, quasi un'anticipazione della crisi di pianto e di pentimento con cui il diarista di *Due imperi... mancati* accuserà il proprio cinismo giovanile.

Le ultime diciotto poesie scritte da Palazzeschi prima del silenzio poetico trentennale presentano tratti assai differenti rispetto alla narratività delle prove risalenti al 1909-1910. Ascrivibili al 1914, molti di questi componimenti risentono di

un lirismo stralunato, spesso ispirato all'artistica *débauche* vissuta fra i *boulevards* parigini, durante il soggiorno della primavera che precedette lo scoppio della guerra. Vecchi motivi come il sole, la luna e il cielo vengono rivisti come in una rastremata allucinazione baudelairiana, in un colorismo stravolto da aneddoto dinamizzato che risente soprattutto dell'avanguardia figurativa, dal Boccioni esplicitamente evocato in *Uscendo da Grelot* ai «coni» che in *Su* ricordano la pittura di Fernand Léger. In questa visionarietà un po' ebbra e psicotica («Un gran mazzo di candidi gigli è sbocciato / dal nero calamaio», si legge in *Ghiacciato*) Palazzeschi cerca un impressionismo nuovamente enigmatico, a volte un po' troppo lieve, trovando nelle più articolate *Nôtre Dame* e *Boccanera* forse le uniche poesie davvero sperimentalistiche della sua carriera. La prima è una spiazzante prosopopea in cui la cattedrale parigina lamenta la propria splenetica solitudine (ove il *couvercle* famoso diventa un «cappellaccio assassino»), disertata anche da «Due sposi ... Vestiti col vestito rituale», «povere creature» presto scomparse in un teatro: e sembra il caso di vedervi un'ardita riscrittura parigina di poesie come *Ore sole* o *L'orologio*. *Boccanera* («il capolavoro estremo del Palazzeschi poeta», Cortellessa, 1996, p. 102) porta alle ultime conseguenze il procedimento palazzeschiano delle voci altercanti, in quanto sembra alternare i versi di una poesia con quelli di un'altra, moltiplicando i punti di vista come in una progettuale poesia cubista, certo tributaria degli esperimenti coevi ma soprattutto capace di far affiorare dallo "scherzo" decostruttivo i lacerti quasi immateriali di una "voce" («M'ànno lasciato solo alla 4ª stazione del nulla / Credevi che quel prete fosse Dio / Io sono con il mio bambino / Se quella tuba fosse bianca») che riattinge *in extremis* la profonda automaticità degli esordi, quasi davvero a chiudere ciclicamente un'esperienza. L'immagine del mangiafuoco, pur così fortemente imparentata con la vasta famiglia dei piromani palazzeschiani, in quel 1914 non lascia dubbi sulla connotazione sinistra e insieme spettacolare di una politica culturale vista ormai

come consumata ed esplosiva: scrive Cortellessa (ivi, p. 105) che «Stavolta l'afasia finale della voce [...] è uno spegnersi aspro e feroce, un soffio bruciante nella rapida, crudele fiamma che consuma un'intera stagione, un'intera cultura antropologica: quella dell'avanguardia, appunto, travolta nella realizzazione inopinata della propria "invenzione collettiva", nell'incendio definitivo e inappellabile, nella guerra». Un'intera cultura è diventata un cruento spettacolo da baraccone, attorno a cui turbinano voci impazzite o allarmate, e inascoltate desolazioni.

Il Controdolore

> Quanto vale, di fronte alle leccornie e ai cibi di questo genere, accogliere la rappresentazione: «questo è il cadavere di un pesce, quest'altro il cadavere di un uccello o di un maiale», e, ancora, «il Falerno è il succo di un grappolo d'uva», e «il laticlavio sono peli di pecora intrisi del sangue di una conchiglia»; e, a proposito dell'unione sessuale: «è sfregamento di un viscere e secrezione di muco accompagnata da spasmo»! Quanto valgono queste rappresentazioni che raggiungono le cose in sé e le penetrano totalmente, fino scorgere quale sia la loro vera natura. Così bisogna fare per tutta la vita, e, quando le cose ci si presentano troppo persuasive, bisogna denudarle e osservare a fondo la loro pochezza e sopprimere la ricerca per la quale acquisiscono tanta importanza. Perché la vanità è una terribile dispensatrice di falsi ragionamenti, e ti lasci più incantare proprio quando più ti pare di impegnarti in cose di valore. Vedi, quindi, cosa dice Cratete a proposito dello stesso Senocrate. (Marco Aurelio, 1993, IV, 13, p. 93)

Il maggior discepolo di Epitteto, l'imperatore Marco Aurelio, aveva unito nei suoi pensieri il più rigoroso *contemptus mundi* alla fatalistica venerazione per l'armonia di quel complesso di fatti che è la Natura. Se si rammenta che

lo scopo del pensiero stoico è l'imperturbabilità, ovvero la liberazione dal dolore, la spietata dissezione analitica che Marco Aurelio auspicava nei confronti dei piaceri, la loro riduzione alla nudità delle cause fisiologiche che li determinano, rispondevano a una logica di drastica desublimazione che utilizzava l'*habitus* mentale dell'"approfondimento" (far sì che le proprie rappresentazioni *penetrino* nelle cose, *osservare a fondo la loro pochezza*). La comprensione del mondo, dunque, e la propria antidolorifica desensibilizzazione rispetto ad esso passavano per un uso madornale della ragione, per un suo impiego violentemente antillusionistico, direi quasi antipoetico, se del poetico si ha presente una versione edulcorata ed evasiva. L'iperrealismo dissezionatore approdava infatti a un effetto di ingigantimento, esponendo fatti e oggetti (tutti futili e falsi) a una *lente d'ingrandimento* capace di estraniarli da ogni investimento emotivo.

Al controdolore stoico, insomma, non basta riconoscere la caducità delle cose: occorre iperdefinirle con la gelida inclinazione di un notomista anaffettivo che abbia a che fare con fatti già consumati, morti. Anticipare la morte nella vita, ritirare dalle proprie rappresentazioni i sentimenti che nel mondo "superficiale" abitualmente vi si connettono: sembra che questa disposizione mentale stoica (ma più correttamente cinico-stoica, dato che non a caso Marco Aurelio cita al riguardo Cratete) porti necessariamente a un'arte teatrale, nella quale l'Io dell'autore sospenda ogni intenzione dai propri oggetti, onde mostrarne tutta l'assurdità *par eux même*. (Come non ripensare, allora, a una poesia come *La passeggiata*, vero catalogo di insegne semanticamente inerti, provenienti da un mondo alienato che assomiglia a quello degli ignavi danteschi? E come non richiamare l'intera impostazione narrativa del *Codice di Perelà*, col susseguirsi dei suoi *loci*, ognuno deputato a una rappresentazione cruda, cinica, al tempo stesso staccata – ovvero insensata – e coerente nel disegnare un quadro generale di futile caducità?).

Del resto, l'avvenuto "approfondimento" dell'esteriorità mondana non mancava in Marco Aurelio di un altro importante corollario estetico:

> L'Asia, l'Europa sono cantucci del cosmo; ogni mare è una goccia del cosmo; l'Athos è una piccola zolla del cosmo; l'intero tempo presente è un punto dell'eternità: tutto è piccolo, instabile, in atto di scomparire. Tutto viene di là, da quello che è il principio dirigente comune, per impulso diretto o per conseguenza. E, allora, le fauci spalancate del leone, il veleno e quanto provoca danno, come le spine, come il fango, sono accessori di ciò che è venerabile e bello. Non rappresentartelo, quindi, come estraneo a ciò che veneri, ma considera quella che è la fonte di tutto. (ivi, VI, 36, p. 105)

Nella loro effimera inconsistenza, i fenomeni hanno nella legge ordinatrice della Natura la fonte comune, la quale non ne discrimina affatto bellezza o grandezza, valori illusori e relativi; dunque, nelle nostre rappresentazioni il brutto o il dannoso o l'animalesco devono avere piena cittadinanza, a dispetto di ogni estetica selettiva e sublimante o, in senso povero, apollinea. Le venature ciniche sono evidenti; ma ancor più chiaro è che l'intero assunto del pensiero ellenistico implica l'adozione di quello che Auerbach ha chiamato, a proposito della modalità letteraria e percettiva del Cristianesimo, "realismo creaturale": ovvero, in sintesi estrema, l'abolizione delle differenze fra stile alto e stile basso, in ossequio alla essenziale inconsistenza e indimostrabilità, o illusorietà, delle differenze fra *realia*.

Stessa "indifferenza" mostra al riguardo Palazzeschi, con la sua funambolesca agilità di scrittore de-genere, capace di unire il più sconsolato *de contemptu mundi* all'esaltazione sapienziale e nietzscheana della Natura, legge suprema e sovraindividuale che governa ecumenicamente istinti e volontà, in un'arte tanto distaccata e solitaria quanto disillusa, fatalistica, allegramente arresa al ridicolo squadernar-

si, come in un prediletto teatro, della più inclusiva e tragicamente divertente *varietà*. In una possibile storia della saggezza, il cinico-stoico Palazzeschi poteva trovare nei *Pensieri* di Marco Aurelio il breviario in cui la superiorità individuale coincideva col distacco dal mondo, e in cui si affermava paradigmaticamente che «la più solida bontà è quella che si fonda sulla perfetta noia, sulla visione chiara del fatto che tutto in questo mondo è frivolo e senza fondo reale». Parole di Ernest Renan (1994, p. 154), che nel 1882 concludeva la sua *Histoire des origines du Christianisme* proprio nel segno dell'imperatore filosofo, tanto da recare anche questa vena di desolato paganesimo nel rinascente misticismo cristiano della *Décadence*.

Misticismo cristiano che, in uno scrittore fiorentino, non poté non richiamare, oltre a Francesco e Jacopone, la figura del frate per eccellenza, Girolamo Savonarola. In una lettera spedita a Luciano De Maria, Palazzeschi ha così commentato la coppia di protagonisti della sua *Storia di un'amicizia*, Pomponio e Cirillo: «... la favola si riferisce, sì, a problemi della vita attuale, e particolare, ma soprattutto sul fatto eterno di una eterna valutazione fra ottimisti e pessimisti: Lorenzo il Magnifico e Savonarola, dove pesca la mia origine» (De Maria, 1986b, p. 190). Lo stesso De Maria ha richiamato la poesia *Nella sagrestia di San Lorenzo*, uscita dapprima su «La Nazione» del 19 luglio 1959 e poi in *Cuor mio*, in cui il contrasto fra il «grido di gioia» di Lorenzo e il Savonarola incendiario e «cristiano senza pietà» è ancora più rimarcato.

Il grande predicatore ferrarese è un solido a più facce: sensibilità premoderna, biblismo, profezia, ispirazione divina, parlare allegorico, predica popolare (o diatriba cristiana), sprezzo per i beni terreni. Domenicano, egli occupa il lato opposto e complementare rispetto all'interpretazione francescana della vita ascetica: al servizio di un riformismo morale estremistico, ma non privo di tatticismi politici, saranno messi veemenza fanatica, escatologia e prova del fuoco.

Abbiamo già visto, del resto, la figura del corrucciato frate emergere dal corrusco, per nulla idilliaco Rinascimento di Merežkovskij: lì era rivelato dalla caricatura leonardesca, ma anche latamente ricordato dallo spregiudicato e teatrale Machiavelli. C'è da pensare che questo eversore reazionario e penitente si accampi nell'immaginario palazzeschiano anche al di là della semplice opposizione binaria con Lorenzo, a sua volta, del resto, impregnato dell'umanistica malinconia del transeunte. Tutto ci spinge a considerare che in Palazzeschi il Rinascimento – come categoria psicologica – sia piuttosto un "autunno del Medioevo", quell'epoca di stanchezza durante la quale «i predicatori popolari» insistevano tanto frequentemente sulla «riprovazione del lusso e delle vanità», in cui i roghi bruciavano «carte da giuoco, scacchiere e tavolini, dadi, acconciature e ornamenti», secondo un «cerimoniale in cui si concretavano la contrizione e il distacco dalle vanità e dai piaceri; la stilizzazione di una forte emozione in un atto pubblico e solenne, conforme alla tendenza di quel tempo a creare per ogni cosa delle forme rituali» (Huizinga, 2004, pp. 9-10).

A sua volta destinato al rogo, Savonarola è un incendiario (è forse lui l'incendiario punitivo e misogino che in *Palazzo Mirena* distrugge tutte quelle eleganze muliebri?): sacrificatore e sacrificato, giustiziere e processato, come il profeta-predicatore-giullare-poeta che egli storicamente fu, pagherà tuttavia il fio del suo "errore tragico", l'eccessivo mescolarsi nella politica delle fazioni, nella vita concreta della *polis*: un saltimbanco ancora non perfettamente dissimulatore, ancora troppo "credente" e colpevolmente troppo poco "leggero". In una *Vita di Girolamo Savonarola*, posta in capo da Giuseppe Baccini a un'edizione tardo-ottocentesca delle prediche del 1496, troviamo ad esempio la rievocazione di un carnevale "piagnone", ribaltamento di un ribaltamento, apoteosi della purificazione e della salvezza ottenute tramite un sacrificio. L'esaltazione derivante da questa *comica rappresentazione* è assai più intensa della letizia

francescana, è un vero contatto con l'essenza dionisiaca, risolutrice, dissolvente della violenza, opposta alla consuetudine (o alla convenzione) perfettamente istituzionalizzata del carnevale mediceo e gaudente:

> Nell'ultimo dì poi del carnevale, dopo aver udita la messa, vestiti di bianco, portando in testa ghirlande d'olivo, e delle crocette rosse in mano, vennero salmeggiando sulla piazza dei signori, ove era stato eretto un piramidale catafalco, in cui superiormente si trovavano depositati quelli strumenti di piacere e di lusso profano. Saliti i fanciulli nella ringhiera de' Signori, dopo aver cantate delle laude spirituali, i quattro deputati scesero colle torcie accese, e messero il fuoco alla pira, che andò consumandosi fra le voci di gioia, e il suono delle trombe. Il popolo ama lo spettacolo, e la novità; e fu forse più dilettato da questa comica rappresentazione, che dal solito noioso corso di maschere. Nello stesso tempo del carnevale, il Padre Girolamo non isdegnò la danza: la parola, per così dire, di guerra de' suoi seguaci per riconoscersi era: *Viva Cristo*.
> Riuniti pertanto nel carnevale in S. Marco i suoi più caldi fautori, gridando: *Viva Cristo*, il Padre Girolamo facevagli escir di chiesa sulla piazza insieme co' frati: si prendevano per mano, e formando una circolare ampia catena, alternandosi un frate e un secolare, gridando con alte entusiastiche voci: *Viva Cristo*, e ballando e saltando, stranamente asserivano esser bella e santa cosa impazzire per Cristo. E siccome l'uso di quei tempi erano le canzoni a ballo, si componevano queste da Girolamo Benivieni, uno dei più caldi partitanti del frate, e de' migliori poeti di quell'età, che volle avvilire la sua musa alle più strane idee, ed espressioni. (Baccini, 1889, pp. 6-7)

Ben noto a Merežkovskij, ecco nuovamente il sabba cristiano, o carnevale penitenziale, perfetta transizione dell'ambiguità dionisiaca nel Cristianesimo. Che interessa, peraltro, anche per le implicazioni estetiche di quell'"impazzire per Cristo". *Avvilire la propria musa alle più strane idee ed espressioni* è senz'altro il segno di una retorica della contraddizione, è una pratica abnorme autorizzata dalla particolare "caldezza" di questa esperienza, collegata con l'etimologia storica del vero carnevale, festa successiva al sacrificio espiatorio e salvifico. L'oltranza mistica precipita immediatamente in un esaltato avvilimento della sublimità poetica codificata.

Un altro interessante episodio di carnevale luttuoso, di origine questa volta laica e politica, Palazzeschi poteva aver trovato in un brano della *Vita* che Giorgio Vasari dedicò a Piero di Cosimo e al carro carnascialesco che questi volle far sfilare per le vie di Firenze in un "anno mediceo" come il 1512. Si trattava di un carro «tutto nero e dipinto d'ossa di morti e di croci bianche», con una Morte grandissima in cima:

> ed aveva in giro al carro molti sepolcri col coperchio: ed in tutti que' luoghi che il trionfo si fermava a cantare, s'aprivano e uscivano alcuni vestiti di tela nera, sopra la quale erano dipinte tutte le ossature di morto [...]; e questi morti, al suono di certe trombe sorde e con suon roco e morto, uscivano mezzi di que' sepolcri, e sedendovi sopra, cantavano in musica piena di malinconia quella oggi nobilissima canzone: Dolor pianto e penitenza ecc. (Panzacchi, 1902, p. 180)

Savonaroliana o medicea, dunque, la tradizione fiorentina non mancava dei modelli di una vertiginosa *concordia discors*, in cui Umanesimo e Rinascimento venivano violentemente fatti coincidere con il loro contrario. È questa macabra ilarità che può introdurci al capolavoro del Palazzeschi lacerbiano, quello strano "manifesto futurista" nutrito come non mai di mortificazione e rinuncia, e così poco dei prevedibili agonismi d'avanguardia.

Il controdolore è un'antilogia sofistica, un *tour de force* argomentativo contro la "dolorosità del dolore", contro la

sua convenzionale, scontata eminenza sociale, che implica apparati, movenze, scelte di superficie. È una contestazione dall'interno: attraverso il loro rovesciamento ludico, quegli apparati di collettiva teatralità vengono attentamente conservati. Anche Palazzeschi immagina la sua proposta etica ratificata in anticipo, e per così dire, *ab aeterno*, dal Dio-Natura. A un filosofico *perí theòn* fa seguito un *perí physeos*: e far discendere un'ampia trattazione morale da alcune premesse fisiche e teologiche è tratto epicureo. Lo è anche immaginare un Dio beatissimo e indifferente alle sofferenze umane, mentre è stoico pensarlo interessato e partecipe dell'unione di beatitudine e virtù, se davvero essa può essere conseguita attraversando la siepe di spine e marruche del dolore, ovvero della superficiale percezione sensoriale.

Dell'immagine che apre *Il controdolore* – il Dio che «à creato perché ciò lo divertiva» – c'è un chiaro precedente fra le pagine di Nietzsche, prezioso quanto alla lettera del testo ma non meno quanto alla sua moralità:

> *L'uomo, commediante del mondo*. Ci dovrebbero essere creature dotate di spirito più di quanto non siano gli uomini, anche solo per gustare a fondo l'umorismo insito nel fatto che l'uomo si considera lo scopo dell'intera esistenza del mondo, e l'umanità è veramente soddisfatta solo se può assegnarsi una missione mondiale. Se un Dio ha creato il mondo, egli ha creato l'uomo come *scimmia di Dio*, come continuo motivo di divertimento nelle sue troppo lunghe eternità. La musica delle sfere tutt'intorno alla terra sarebbe allora la risata di scherno di tutte le altre creature intorno all'uomo. Quell'annoiato immortale solletica con il *dolore* il suo animale preferito, per gioire dei gesti tragici e orgogliosi, delle interpretazioni delle sue sofferenze e soprattutto dell'inventiva spirituale della più vana creatura – come inventore di questo inventore. Giacché chi per divertimento ideò l'uomo ebbe più spirito dell'uomo, e anche più diletto per lo spirito. (Nietzsche, 1981, pp. 141-142)

In questa pagina deterministica e anti-antropocentrica, troviamo la premessa necessaria affinché l'uomo appaia un commediante, interprete di stimoli prodotti da un Dio spiritoso che trae piacere dal ridicolo, scimmiesco e sempre più convenzionale repertorio di gesti tragici o di interpretazioni sublimatrici. L'uomo è il buffone di Dio, il nano, il *fool*: si crede primo attore di una tragedia che invece è frutto di un misconoscimento; l'uomo serio è ridicolo perché difetta di conoscenza, e del coraggio necessario ad accettarla. L'unico Dio possibile, allora, è un Dio che ride, e il dovere dell'uomo è quello di farsi simile a lui, ovvero scimmia più educata e rigorosa, capace di cogliere la tremenda buffoneria che soggiace a ogni singolo stimolo doloroso. Allo stesso modo, il Dio del *Controdolore*, tanto ridanciano e disimpegnato, è vicino al dio provvidente della morale stoica, in particolare senechiana (*De providentia*, II), che invia al sapiente *adversitates* ed *exercitationes* utili al perfezionamento morale dell'uomo, dacché i mali del mondo sono anche uno *spectaculum* gradito alla divinità, che si rallegra della *fortitudo animis* del saggio. Nulla di più simile alla siepe di marruche posta dal Dio palazzeschiano a dividere gli uomini dall'umoristica consapevolezza della miseria del mondo. D'altro canto, Piero Camporesi (1981, p. 5) ha descritto un *principio di Giano*, «meccanismo pendolare del doppio binario» che «interviene su tutti i processi della mente umana» dando vita peraltro a «un "naturale" impulso all'androginismo fisico e intellettuale, al gioco delle rifrazioni speculari, all'alternanza dritto-rovescio», secondo cui gli stessi «Dio e Satana vengono di fatto a coincidere, espressioni simili e opposte della stessa imperscrutabile potenza: il Dio protettore si sdoppia nel Dio tentatore».

In questa *alternanza dritto-rovescio*, se c'è un risultato che davvero non si può negare al *Controdolore* è quello dell'abbattimento di ogni barriera fra maniera comica e verità tragica. Fausto Curi (1977, p. 35) ha affermato che, tra Ottocento e Novecento, «Il movimento dialettico [...] mentre, in

ambito francese va dal tragico (che comprende in sé la mallarmeana consapevolezza della morte della poesia, e cioè della morte del tragico), alla parodia del tragico che incomincia a profilarsi in Laforgue e si consuma in Jarry, alla radicale negazione del tragico, e cioè della poesia, compiuta da Tzara [...]; in ambito italiano si svolge come passaggio da un tragico contraffatto, che è dunque la parodia di se stesso [Curi si riferisce a Scapigliati, Carducci, Pascoli e D'Annunzio], alla parodia della parodia del tragico e alla radicale negazione del tragico autoparodiato».

In Palazzeschi, così, l'ironia s'indirizza alla cultura tardoromantica e positivistica che aveva degradato il tragico, da massima espressione del mistero umano a serietà posticcia, lacrimosità operistica, *entr'acte* necessario a una rapida abluzione spirituale fra due momenti dedicati esclusivamente all'accumulo capitalistico. L'obiettivo polemico del *Controdolore* non è il tragico, ma «il tragico pateticamente degradato ora retoricamente dilatato e oggettivamente ridotto al proprio contrario» (ivi, pp. 32-33). L'utopia palazzeschiana, conformemente al punto di vista arcaico dell'estraneo, è quella di *approfondire* la tristezza codificata, alienata nei suoi luoghi deputati (funerali, ospedali, teatri d'opera ecc.), in un riso che la cancelli, mostrando la falsità e l'inconsistente capacità salvifica del decoro e del *negotium* borghesi. Come nell'Aristofane delle *Rane* la parodia del "tragico degradato" euripideo fomentava reazionariamente un riattingimento del tragico autentico, enigmatico, sapienziale, sacro, eschileo, così il *Controdolore*, il punto più alto della riflessione esistenziale palazzeschiana, vuole smascherare il tragico degradato in vista d'una vita completamente tragica, in perfetta, euforizzante aderenza con la deformità, la vecchiaia, la bruttezza, la morte, che sono i dati ineliminabili della Natura, restando nel cui flusso, secondo la morale cinico-stoica, non v'è possibilità d'errore. Come in Aristofane, in Palazzeschi c'è una misticheggiante o beffarda nostalgia della tragedia: se ripensiamo alla *Fiera dei morti*, non possiamo non vedervi la stigmatizzazione della mercificata dissoluzione del tragico, del grande, del filosofico, se davvero tutti sono diventati degli amleti piccolo-borghesi paghi di tornarsene a casa col proprio teschio sotto braccio, comprato a buon mercato. Il riso palazzeschiano è, freudianamente, un risparmio di energia derivato dal disinvestimento emotivo nei confronti degli apparati artificiali – e ghettizzanti – del tragico degradato; riconoscere la radicale tragicità dell'esistenza implica una forte dose di audacia antisociale che solo la maschera comica può mediare. In Palazzeschi questa audacia paradossale (perché priva di reali commi tecnico-pratici) assume la forma del "manifesto", pienamente legittimante nella direzione della contemporaneità. Ancora una volta l'eccesso palazzeschiano è quello della *reductio ad unum*, dell'approfondimento reciproco, vertiginoso, di comico e tragico. L'apoteosi aristofanesca del buffo non solo non è indolore, e dunque non è perfettamente svincolata dal tragico (come ben sanno ad esempio i poveri *Uccelli* della commedia più esemplarmente utopica, che finiscono divorati), ma è duramente veritiera sul destino dell'estraneo e della sua verità: la Storia e la Politica hanno negato, delimitato e sublimato la Natura che è invece, dionisiacamente, nascita e distruzione, ebbrezza e istinto di morte. Tornando alla Natura, ovvero *approfondendo* la superficialità della sovrastruttura storico-politica, Palazzeschi compie un'operazione plurima: sbugiarda tutti i canoni faticosamente ottenuti, tutela la voce dello straniero, esprime la sua tremenda verità scrivendo opere *miste* che aboliscono la falsa differenza fra comico e tragico, e guarda in faccia il leopardiano *arido vero*, l'*ultima sostanza* delle cose, insomma, come alle proprie origini di poeta, l'oggetto filosofico per eccellenza:

> Combattiamo dunque un'educazione falsa e sbagliata, il rispetto umano, la compostezza, la linea, la bellezza, la giovinezza, la ricchezza, la pulizia, la libertà. Cioè, approfondiamo queste cose e troveremo in esse la loro ultima sostanza, il vero. (*Il controdolore*, p. 1228)

Il mistico Palazzeschi, così, una volta concepita un'idea generale, non sfugge al dovere utopico di governare il mondo. Comincia sostituendo all'imponente figura patriarcale del Dio convenzionale, come tale imparentato ai propri fantasmi interiori di censura e sudditanza, «un omettino di sempre media statura, di sempre media età, di sempre medie proporzioni». L'*aurea mediocritas*, misura della satira oraziana, disinnesca le fughe prospettiche dei due opposti sublimi, il macro e il micro. Eppure, se quel Dio ha creato non «per un tragico, o malinconico, o nostalgico fine», e se dunque il riso è qualità divina per eccellenza, ciò non implica la gioia universale, bensì una nuova gerarchia di vincitori e vinti, che prevede anche un universo punitivo, concentrazionario:

> I tardivi, **quelli predisposti irrimediabilmente alla malinconia**, incapaci di addentrarsi un solo millimetro nell'interno delle cose, quelli che ridono poco e male, gl'imbecilli insomma delle nuove generazioni **verranno** prima **curati** con amore, con lezioni private, con ogni possibile mezzo, per sviluppare ogni loro possibilità, verranno poi espulsi, **messi in appositi ricoveri, dove cresceranno e vivranno** i poveri infelici serii (p. 1227).

È nuovamente dimostrato l'assioma sulla fatale violenza sottesa a ogni utopia: l'aristocrazia superomistica del riso partecipa dell'aristofanesca aggressività nei confronti dei *tardivi*. Se di carnevale si tratta, il suo carattere popolare e universale viene incrinato da una verità psicologica scomoda, ma ineliminabile: coloro che dovessero opporsi alla società del riso istintivo, sviando i più piccoli «dal giusto cammino», andrebbero incontro alla «ghigliottina».

A Palazzeschi appartengono le due dimensioni della malinconia e del riso, mentre gli sfugge completamente quella della serietà, produttiva e riproduttiva. Ed è questa che nel ribaltamento rivoluzionario del *Controdolore* viene ghettizzata, reclusa, rimossa, così come all'inizio la dimensione gigantesca e intimidatoria di Dio. Ma ogni rivoluzione – giusto il richiamo alla ghigliottina – ha un momento di austerità, rigore e ascetismo, un momento che presto della rivoluzione diventa *tout court* l'essenza. La mancata condivisione dell'eredità fattiva proposta dall'ordine simbolico paterno comporta, come abbiamo visto, un'etica della rinuncia, del disprezzo, della disappetenza. Ed è questo il tratto cinico-stoico del *Controdolore* e di tutto Palazzeschi: i valori positivi, elencati nella serie *rispetto umano, compostezza, linea, bellezza, giovinezza*, sono false apparenze, mentre la *sostanza ultima* è il loro contrario. Questa verità deve allora diventare immediatamente comportamento, come lo divennero la bisaccia, il mantello coi buchi e i piedi nudi sulla neve dei cinici antichi:

> Giovani, la vostra compagna sarà gobba, orba, sciancata, calva, sorda, sganasciata, sdentata, puzzolente, avrà gesti da scimmia, voce da pappagallo, ecc. [...] Non vi attardate sulla sua bellezza, se disgraziatamente per voi ella vi sembra bella, approfonditela, e ne avrete la deformità. Non vi adagiate mollemente sull'onda del suo profumo; una spira acuta di quel puzzo ch'è la verità profonda della sua carne che adorate, potrebbe un giorno sorprendervi, sfasciare d'un tratto il vostro fragile sogno, farvi prigionieri del dolore. Non vi attardate sull'ora breve della vostra e della sua giovinezza, rimarrete per forza a galla sul dolore umano. Approfonditela e ne avrete la vecchiaia, verità che altrimenti vi rimarrà sconosciuta quando la possederete e sarete preda della nostalgia. [...]
> Voi godrete di più a veder correre tre carogne, rassicuratevi, che tre puro-sangue. Il puro-sangue à in sé la carogna che sarà; cercatela, scuopritela, non attardatevi sulle sue linee di fugace splendore. [...]
> Sganasciata sia la mobilia della vostra casa; sedie, letti, tavolini che cadono, che si rovesciano, che s'infrangono. Quando le vostre scarpe sono nuove pensatele e vedetele vecchie e rotte, per carità non cercate di vederle in buono stato quando saranno sfasciate: voi sarete perduti. [...] Prevedete fra i vostri

figli un gobbo, o sappiate vedere uno storpio nel vostro figlio più sano, una vecchia bagascia rauca in una giovinetta dalla voce d'usignolo. Approfondite, approfondite sempre; fissate la vecchiaia. (pp. 1229-1230)

Restando nella tradizione diatribica, torna in mente quantomeno la satira decima di Giovenale, ove si evocano Democrito ed Eraclito quali esempi di riso e di pianto di fronte alla vanità del mondo, e si adduce fra gli altri l'esempio di Virginia, che, sacrificata per l'oltraggio subito a causa della propria bellezza, avrebbe preferito piuttosto essere gobba. Un pensiero va anche alla tarda sofistica dell'*Encomio della calvizie* di Sinesio di Cirene. Altro e più prossimo esempio è quello del *Memnon ou la sagesse humaine* di Voltaire, che nel fallimento del protagonista parodizza la verità invivibile, davvero utopica, dello stoicismo antico. Eccone l'*incipit*:

Memnon conçut un jour le projet insensé d'être parfaitement sage. [...] Memnon se dit à lui-même: «Pour être très sage, et par conséquent très heureux, il n'y à qu'à être sans passions; et rien n'est plus aisé, comme on sait. Premièrement, je n'aimerai jamais de femme; car, en voyant une beauté parfaite, je me dirai à moi-même: "Ces joues-là se rideront un jour; ces beaux yeux seront bordés de rouge; cette gorge ronde deviendra plate et pendante; cette belle tête deviendra chauve." Or je n'ai qu'à la voir à présent des mêmes yeux dont je la verrai alors; et assurément cette tête ne fera pas tourner la mienne». (Voltaire, 1979, p. 125)

Memnone concepì un giorno il pazzo proposito d'essere saggio perfetto. [...] Memnone si disse: «Per essere saggissimo, e conseguentemente felicissimo, occorre nient'altro che essere senza passioni; e si sa che è la cosa più facile. Prima di tutto, non amerò mai donne, perché al vedere una perfetta beltà direi a me stesso: "Coteste guance faranno le rughe, cotesti begli occhi si listeranno di rosso; cotesto seno rotondo s'appiattirà e penderà; cotesta bella testa si pelerà. Ora non ho da far altro che vederla adesso cogli stessi occhi con cui la vedrò allora, e certo cotesta testa non farà girare la mia"... » (trad. it. p. 105)

In ogni caso, Palazzeschi aveva imparato da Leopardi che all'arido vero della filosofia si giunge facendosi forti dei casi strettamente personali. Non c'è dubbio che la lente messa dal saltimbanco davanti al proprio *core* si sia velata di nero. *Il controdolore* infatti dissimula un nodo più che intimo: a partire dal titolo, esso appartiene di diritto alla retorica della negazione psicologica, che come tale partecipa geneticamente del positivo che viene negato. Infatti, quanto più è vigoroso lo svuotamento, tanto più il "pieno" corrispondente viene mostrato nella sua potenza. E chi ritiene di aver compiuto un passo gravoso e difficile, di rado manca di una forte aggressività nei confronti di coloro che non sono riusciti a fare altrettanto. Mi riferisco ovviamente agli *appositi ricoveri, dove cresceranno e vivranno i poveri infelici serii*: interessante amputazione di una parte di sé. Espulsione dal corpo civile e reclusione sono infatti due fantasie incessantemente riproposte, dai centri arcaici dei *Cavalli bianchi* ai cancelli dell'*Assolto*. Ed è facile cogliere sul fatto *Il controdolore* mentre torna su molti fra i motivi e le immagini delle poesie passate, dai "cavalli bianchi" o "puro-sangue", alla compagna scimmiesca, al pappagallo, al "gobbo" della novella omonima, alla vecchia bagascia rauca (che sia Comare Coletta o una delle prostitute della *Mano*), ai segni di decadenza domestica. Palazzeschi allestisce una rapida enciclopedia di se stesso, come agli scrittori diatribici capita notoriamente nei confronti di un patrimonio di cui si sente acutamente la perdita. E torna, così, la radice dolorosa della celebre *leggerezza*. È come se, inventando *Il controdolore*, Palazzeschi avesse pensato: "Se nella mia diversità io sono uno scherzo della Natura, allora vuol dire che la Natura scherza, e con essa scherza Dio. Chi comprende ciò, si accorda con essi nel ridere comune, superando le spine di un dolore superficiale, perché indi-

vidualistico. Occorre non essere un individuo, ma un'entità dionisiaca, *un palpito libero nell'aria*, perdere i propri confini dolorosi, liquefare tutto". Lo stesso Palazzeschi della *Premessa* alle *Opere giovanili* spiegherà il «mistero» del passaggio dalla giovinezza disperata all'allegria proprio con l'«approfondita conoscenza della vita, degli altri e di me stesso», unendo in quell'*approfondita conoscenza* l'aggettivo e il sostantivo chiave del *Controdolore*. Nulla è ciò che sembra: comprendere ciò può dare euforia, ma implica il rigoroso ascetismo che, come abbiamo visto, nonché avere la sua tradizione nell'anti-simposio, implica senso di colpa e pulsioni riparative di autopurificazione, legate nell'immaginario alla liturgia dominante ma capaci di frammischiare ad essa eversioni e catarsi personali.

Così, nulla sfugge allo sguardo di questo nuovo Diogene, di questo Marco Aurelio che detta le sue norme filosofiche come se avesse ancora il suo impero. La filosofia palazzeschiana cerca di respingere il dolore proveniente da una "carovana" di apparenze destituita di senso autentico (si legga un altro testo capitale della malinconia palazzeschiana, la poesia *Le Carovane*, nell'*Incendiario* 1910: «Son tutte carovane carovane carovane... / vane vane vane vane vane... / ane ane ane ane ane...»), quello stesso dolore negato dall'eraclitea armonia dei contrari. Che la camera di combustione produca riso o atarassia, dipende dalla quantità di energia sottratta al primitivo investimento, che aveva sortito nostalgia, malinconia e follia. La psicoanalisi è giunta a conclusioni molto simili: ha scritto Freud che l'umorismo «ha non solo un che di liberatorio, come il motto di spirito e la comicità, ma anche un che di grandioso e nobilitante. [...] La grandiosità risiede evidentemente nel trionfo del narcisismo, nell'affermazione vittoriosa dell'invulnerabilità dell'Io». Infatti, «L'umorismo [...] esprime un sentimento di sfida, e costituisce non solo il trionfo dell'Io ma anche quello del principio di piacere, che riesce in questo caso ad affermarsi a dispetto delle reali avversità». In particolare, nella tarda topica freudiana,

l'umorismo si verifica quando «la persona dell'umorista ha spostato l'accento psichico dal suo Io trasferendolo sul suo Super-io. [...] Ora, a questo Super-io così gonfiato l'Io può apparire minuscolo quant'altri mai, tutti i suoi interessi assolutamenti irrilevanti». In breve: «L'umorismo vuol dire: "Guarda, così è il mondo che sembra tanto pericoloso. Un giuoco infantile, buono appunto per scherzarci su!"» (Freud, 1978, pp. 504-508). E lo psicoanalista inglese Ronald Britton (2004, p. 123) ha integrato queste espressioni freudiane ricordando che «Melanie Klein riconobbe che alcune difese contro la posizione depressiva portavano esse stesse alla patologia e rivolse la propria attenzione in particolare alla *difesa maniacale*, che fa ricorso a meccanismi di *diniego*, *disprezzo*, *trionfo* e *riparazione onnipotente*». Cosicché «l'umorismo può essere usato come parte di una difesa maniacale contro la presa di coscienza»: siamo vicini a quelle che saranno le risate compulsive del *Gobbo* Mecheri, e anche al sistematico rovesciamento del dolore in riso propugnato dal manifesto futurista.

È notevole il fatto che nel *Controdolore* non si propugni alcun rovesciamento socio-economico: non vi sono servi che diventano padroni, o donne al potere, o fanciulli che si ribellano agli adulti, né tanto meno i poveri ai ricchi. Parlando di approfondimento invece che di rovesciamento, Palazzeschi si iscrive non fra gli alternativi (o rivoluzionari), ma fra i disseppellitori di verità dimenticate. La morte, ad esempio, non va solennizzata e rimossa come qualcosa di freddo ed estraneo, ma contattata nel suo legame ciclico con la vita, restaurando i riti antropofagici che inglobavano il cadavere. Mostruosità e ridicolaggini vanno esibite perché costituiscono l'unica vera *polis* ugualitaria: le illusorie distinzioni, invece, nascono se distogliamo lo sguardo da miseria e dissoluzione, la verità ultima. Ridere dell'universo perché è infimo e caduco, come lo vede un Dio: è questa l'impervia strada cui Palazzeschi chiama i diseguali uomini "politici" per giungere alla vera universalità.

Leggere nel *Controdolore* uno spirito tragico è la medesima cosa che trovarvi lo spirito dionisiaco: la condanna del futile *status* individuale, della "distinzione", in un abbraccio orgiastico che superi le sofferenze singolari ridendo della loro terribile insensatezza di fronte all'indifferenza della Natura. Queste tragiche esaltazioni riattingono sempre la loro origine dionisiaca: in un mondo artificiosamente serio ed edonisticamente piangente, la grandezza rimane nel riso tragico, nella coscienza del mondo come teatro di caduchi *riflessi*.

Con il *Controdolore*, Palazzeschi gioca come non mai la sua partita doppia di commediante nietzscheano, tenendo strettamente insieme passatismo sofistico e futurismo eversivo. Nella sua personale declinazione, il linguaggio tribunalizio della satira menippea e della diatriba diventa tribunizio-futurista, con la sua finale legislazione in commi; il *concilium deorum* viene sostituito dall'immagine del Dio che ride; il gusto per l'*inversum* diventa sistematico; emerge chiaramente il legame con la tradizione retorico-sofistica dell'elogio paradossale e con quella cinico-stoica dell'esaltazione delle leggi di Natura. Anche quella del futurista, marinettiano o lacerbiano che dir si voglia, è dunque la maschera di recitazione di un cinico. Nella sequenza costituita da opere come *Il controdolore*, *Spazzatura*, *Varietà*, *Equilibrio*, *La Piramide* e l'*Interrogatorio della Contessa Maria*, un Palazzeschi menippeo e diatribico affronta i massimi sistemi liquefacendoli in un socratismo agonistico e logorroico, in una scrittura umorosa che ricorre alle figure retoriche tipiche dello "stile di recitazione" – dalla sequenza di interrogative alla figura di domanda-risposta, all'allocuzione rivolta a una seconda persona grammaticale – per sbugiardare i *genera dicendi* convenzionali, il *grande* e il *tenue*, e le loro verità corrive. Lo scopo, tuttavia, è sempre quello di comprendere quale sia il linguaggio o l'*habitus* mentale vincente affinché gli spettatori giungano copiosi a teatro, e utilizzare poi quel linguaggio per commisurarvi il grado di dicibilità della propria verità, stabilendo quanto della propria filosofia rinunciataria e spettacolare possa esprimersi in una data retorica e in un dato orizzonte d'attesa. In particolare, la contestazione futurista del monologismo stereotipato della tradizione "alta" ha dischiuso a Palazzeschi le porte di una varietà di tradizioni minoritarie e neglette, da tempo sepolte sotto secoli di idealismo o di cartesianesimo. Ma i valori propositivi del futurismo, tutti nella direzione di un effettivo cambiamento percettivo della realtà, non potevano appartenergli, per carattere e per riflessione: a lui premeva soltanto l'emersione, l'espressione e la riformulazione del sacro e dell'inconscio, una vera e propria variazione – anche artificiosa e corrosiva – dell'identico.

Varietà ed *Equilibrio*

Formalmente *Varietà* è una tipica "predica popolare", intessuta di aneddoti e variazioni, di moduli domanda-risposta; nel tema è un trattatello di estetica che moraleggia sull'ansia di uniformità che alberga nell'uomo moderno in opposizione alla creatività della Natura, che procede invece per differenziazioni. Si parte dalla denuncia della standardizzazione industriale:

> Mi tornò alla memoria la voce di mio padre: «La perfezione... neppure colle macchine». Che cos'è dunque quest'atroce perfezione? Che cosa sono mai queste terribili macchine? (*Varietà*, p. 1256)

Ma si passa presto a colpire la sedicente creatività degli artisti che pensano di trasformare la realtà. Tutto risulta, infatti, troppo facilmente imitabile e riproducibile: la poesia, gli abiti più bizzarri («Io non esiterei a dichiarare la moda come la più grande e rapida infezione di uguaglianza. Natura ci à fatti nudi e differenti, non ripariamo a ricuoprirci per sembrar tutti uguali», p. 1262), le immagini pittoriche con la loro denotatività mimetica, ancora la poesia (di Leopardi), gli stru-

menti tecnici e di misurazione. Domina la malinconia per un mondo sempre più geometrizzato dall'esigenza umana di avere punti di riferimento certi, di non cadere in equivoci e tranelli. Il mimetismo umano è derivato, è di seconda o terza mano (imitazione di imitazioni: una polemica di stretta osservanza platonica), mentre seguitare la Natura vorrebbe dire procedere verso la varietà:

> Io sono arcisicuro che se avessero detto all'uomo: vai, fai il mondo, esso ci avrebbe dato fuori una piattaforma talmente pari, talmente liscia e tirata a pulimento da non poterci star ritti nemmeno i gomitoli.
> Dove mette la mano questo benedetto uomo, sedicente creatore, agisce con un principio che è esattamente opposto a quello della creazione, a quello che è il principio fondamentale di essa.
>
> Se la creazione à per risultato la varietà, come ci possiamo facilmente accorgere, credetemi, lo à per principio, e voi che vi mettete a creare come potete proporvi il principio opposto? Vi siete dimenticato di non essere che un anello di questa catena? (pp. 1257 e 1259)

Palazzeschi ancora una volta va indietro invece che avanti, è un "reazionario" che vuole ricordare qualcosa che è stato dimenticato e contrapporre il vivere *katá physis* ai modi dell'uomo contemporaneo. I veri creatori, da parte loro, non dovrebbero far altro che "starsene fermi" a "rispecchiare" la Natura. Paradossalmente, dunque, l'imitazione della Natura e della sua varietà implica un'astensione, un'acquiescente passività, contraria all'umana *hybris* che tende a trasformarla:

> Che cosa vi pare un uomo col sacco o colla gerla? A me una chiocciola. L'uomo in diligenza? Una tartaruga. In bicicletta? Lo stercorario dell'aria. Che cosa vi pare lo strisciare tortuoso dei treni se non quello di una biscia? I telefoni, i telegrafi?

> Tele di ragno. L'uomo che vola? Una farfalla. (p. 1259)

Se il futurismo idolatrava treni, telegrafi e aeroplani, Palazzeschi li tratta come una *gerla* o una *diligenza*, riportandoli alla loro immagine originaria, al suggerimento funzionale e iconico fornito dalla Natura. Il mondo moderno è ridicolo e spaventosamente paralizzante («Io mi sento assalire da tale paura di questo ridicolo da non poter muovere più ciglio sopra la terra», p. 1263), e come tale riprecipiterebbe il lettore esperto di luoghi palazzeschiani nell'immobilità emotiva delle prime poesie. Secondo Palazzeschi, l'iperattività e l'interventismo moderni sono terrificanti equivoci, uno schiacciamento in basso della *diversità*, che è filosoficamente il "principio unico" e fondante del mondo[11]. Invece, può rispecchiare la varietà della Natura solo il filosofo eracliteo che fermo sulla riva osserva il fiume delle apparenze. Soltanto l'uomo *fermo* sa assecondare profondamente la realtà, contemplandone la grandezza con una passività ossequiosa e comprensiva. L'unico modo per sbizzarrirsi sulle tracce di un mondo vario e disperso è ricrearlo in una serie golosa di rappresentazioni interiori. E a chi ha deciso di nutrirsi di questa intimità di sguardo non resta che la consueta, amara consolazione della solitudine: «Voi non farete certo più le corse con me assicuratevi. Volete seguitare a correre? Dio mio ò paura perfino di guardarvi» (p. 1263).

Fondando la rubrica *Spazzatura*, Palazzeschi adotta il ruolo di giornalista ebdomadario, di filosofo spicciolo, di aforista pungente: contenutisticamente consecutivi, *Varietà* ed *Equilibrio* ben si calano in questa volontà di dialogare con il pubblico, o di arringarlo con tutta la svagata forza della propria inappartenenza. Proprio mentre «Lacerba» si consegna completamente all'agone politico e la tradizione del becerismo toscano sposa apoditticamente una posizione "nazionale" e nazionalista, Palazzeschi conduce le sue indagini sulle "questioni ultime", da cui emerge il suo tipico intreccio fra psicologia ed estetica. *Equilibrio* è una vera e propria seconda pun-

tata di *Varietà*, tanto che l'*incipit* suona: «Stabilito che il giuoco della creazione altro non era che un giuoco di bussolotti non rimane che tentare di risollevarci da questo abbattimento» (*Equilibrio*, p. 1275). Quei *bussolotti* ribadiscono, innanzitutto, il carattere scompostamente aleatorio del gioco creativo della Natura e insieme confermano che, rivolgendosi virtualmente agli scornati creatori, Palazzeschi sta in realtà nuovamente ripercorrendo le tappe dell'itinerario conoscitivo che lui stesso ha dovuto compiere: dapprima egli ha stabilito che «tutto era stato creato già, voi compresi, quando giungeste»; poi da questa malinconica e ascetica sapienza è giunto all'allegria dell'infinita *potenza* consentita dall'insensatezza del mondo, insomma all'avvertimento della varietà. Ma Palazzeschi, con una sfumatura epicurea intimamente discendente dalla sua etica cinico-stoica, aggiunge che una migliore conoscenza della *rerum natura* è necessaria per «risollevarci da questo abbattimento». "Cosa è possibile fare, dunque?", incalzano gli immaginari interlocutori:

> Si nasce in un punto, questo punto è il centro di un circolo, questo circolo è la vita. Voi non dovete fare nulla, nulla affatto, restarci in quel vostro punto. [...] Cercando di non cedere né a ritta né a manca. Basta sapersi alla meglio barcamenare. (pp. 1275-1276)

Viceversa, madre, padre, maestra e professore:

> ... vi faranno camminare sempre per lo stesso verso, su quel raggio del circolo che è dritto al vostro naso, avendo ogni cura che non vi voltiate camminando. Una volta arrivati sulla tanto agognata circonferenza, non vi resta che sedervici e buona notte suonatori.
> Poveri piccini, natura, la vostra vera madre, vi aveva messi giusto giusto al vostro posto legittimo, vi aveva dato tutto, bastava vi avessero aiutati a saperci stare, un piccolo esercizio di equilibrio, null'altro. Guardate dove vi ànno mandati, o infelici, voi avete avuto l'uno per mille di quello che vi spettava! (pp. 1276-1277)

Ecco un altro dei paradossi della filosofia palazzeschiana: tenersi in equilibrio nel proprio punto iniziale, "naturale", starsene fermi nel proprio dono essenziale, serve a non essere dei "seduti", degli "arrivati", dei morti in vita. Ogni movimento non può essere che allontanamento dalla propria autenticità, dal proprio "tutto" già dato: siamo in un fatalismo che può portare al pessimismo o all'ottimismo più sfrenati, soluzioni legittime che, secondo Palazzeschi, vanno entrambe sperimentate. Segue infatti il tipico esercizio dei sofisti, il classico elogio degli opposti, l'eraclitea armonia dei contrari: bisogna compiangere Abele e fare «un brindisi a Caino»:

> E non mi venite a sgonfiare che è nella natura dell'uomo, l'attitudine a divenire l'una piuttosto che l'altra cosa, nella natura dell'uomo sono tutte le possibilità se l'umanità le comprende tutte, basta sapersi serbare l'agilità necessaria per sfruttarle tutte. (p. 1277)

In questa filosofia della potenza e non dell'atto, avere tutte le possibilità deriva dal comprendere che tutto è già stato creato e che la saggezza è starsene immobili in equilibrio per non perdere *l'agilità*. Sembra una forzatura logica, ma è solo un'altra logica, pre-aristotelica, un pensiero immaginoso di tipo arcaico, con tutte le piacevolezze, apparentemente divaganti ma in realtà conseguenti, del modo diatribico. È evidente che si tratta di una filosofia antiumanistica proprio perché anti-cinetica: l'Ulisse dantesco, che interpreta il bisogno di conoscenza come spinta all'esplorazione concreta, è lontanissimo, e con lui buona parte della civiltà occidentale, al tempo stesso tecnico-pratica e idealistica. Palazzeschi ci invita ancora una volta a seguire la Natura e a rigettare le superfetazioni distorcenti dell'abitudine, dell'educazione, forze tanto più pigre intellettualmente quanto più automatiche e stringenti nello spingere all'azione. Ancora una volta, la matrice della

sua ispirazione è schiettamente rinascimentale. Se *Il controdolore* era stato laurenziano («Chi vuol esser lieto sia») e insieme duramente savonaroliano, *Varietà* ed *Equilibrio* rispondono, sembrerebbe direttamente, al più grande cantore laico della *varietas*, sia nei precetti politici della virtù adattativa e simulatrice, sia nell'intima teatralità delle proprie facce private:

> Chi vedesse le nostre lettere, onorando compare, e vedesse le diversità di quelle, si maraviglierebbe assai, perché gli parrebbe ora che noi fussimo uomini gravi, tutti vòlti a cose grandi, e che ne' petti nostri non potesse cascare alcuno pensiere che non avesse in sé onestà e grandezza. Però dipoi, voltando carta, gli parrebbe quelli noi medesimi essere leggieri, inconstanti, lascivi, vòlti a cose vane. Questo modo di procedere, se a qualcuno pare sia vituperoso, a me pare laudabile, perché noi imitiamo la natura, che è varia; e chi imita quella non può essere ripreso. (Machiavelli, 1999, p. 349)

È un brano fra i più celebri dell'intera opera di Niccolò Machiavelli, al punto da essere debitamente parafrasato nel *Leonardo* di Merežkovskij, quando – colto dal protagonista nel trapassare con disinvoltura dall'alta politica al gioco d'azzardo – il segretario fiorentino risponde: «Ma non vogliate accusarmi troppo severamente, né dimenticare che natura stessa ci ammaestra a simili contraddizioni con la varietà delle sue infinite metamorfosi. Il più sta nel seguire sempre e senza timore i precetti naturali» (Merežkovskij, 1901b, p. II, 330). Quel facile *voltare carta*, da parte del grande cinico cinquecentesco, risponde alla teatralità strutturale annidata in tutta la sua opera e al pessimismo del politico esiliato, ormai ozioso, che spinge e insieme paralizza il suo utopico principe con i paradossi e i ghiribizzi di un realismo assoluto, inapplicabile.

D'altro canto, quando Palazzeschi scrive: «Lei à un carattere? Io ne ò due, quattro, otto, sedici, tutti, ma nessuno come punto di partenza» (*Equilibrio*, p. 1278), sembra nuovamente di ascoltare Nietzsche quando, nelle *Opinioni e sentenze diverse*, si definisce «uno [...] che, in contrapposizione ai metafisici, è felice di albergare in sé non "un'anima immortale", bensì molte "anime mortali"» (Nietzsche, 1981, p. 17). Le varietà dell'anima, nella loro progressione geometrica, generano nelle persone "normali" – ovvero in quelle che hanno deciso per un'anima sola e non sono rimaste allo stato di autentica potenza – il simpatico e buffo sconcerto rappresentato dal siparietto degli equivoci, che illustra, in un illuministico *plaisir du texte*, quanto già immaginosamente teorizzato poco prima. Allo stesso modo, Palazzeschi consiglia di assistere a uno spettacolo teatrale dapprima «nelle primissime file delle poltrone», poi «nelle ultimissime della galleria», vestendosi dapprima in marsina, poi «straccione fra gli straccioni», senza mai «potere invertire questi due termini»: «Una volta scelte le proprie acque seguire la corrente fino in fondo! / Ricco coi ricchi, povero coi poveri» (*Equilibrio*, pp. 1281-1282). Un vero manuale di coerente camaleontismo, di rigorosa eticità amorale, apparentemente libera da impacci, ma in realtà molto attenta a non infrangere inutilmente le convenzioni esteriori, mimetizzandosi ogni volta alla perfezione nelle apparenze che per fare esperienza della varietà fenomenica si decide di sposare momentaneamente. E anche qui torna alla mente il famoso brano epistolare del Machiavelli "villano", che dapprima s'ingaglioffa in osteria, in una tetra voluttà d'infamia, e poi cambia d'abito come il commediante più consumato, da vero cortigiano del proprio vario genio:

> Venuta la sera, mi ritorno a casa, et entro nel mio scrittoio; et in su l'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango et di loto, et mi metto panni reali et curiali; et rivestito condecentemente entro nelle antique corti delli antiqui uomini [...]; et non sento per 4 ore di tempo alcuna noia, sdimenticho ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottiscie la morte: tucto mi trasferisco in loro. (Machiavelli, 1999, pp. 295-296)

Quel trasferirsi sognante nella mentalità *delli antiqui*

uomini, anche se in senso non classicistico, è certo facoltà non estranea anche a Palazzeschi. Al quale sembra attagliarsi alla perfezione non tanto l'*habitus* di Machiavelli, quanto la filosofica rapidità del suo mutamento. Un'aderenza fuggente: ecco una possibile formula per Palazzeschi. Egli aderisce, ripetendola, solo alla Natura, la cui vastità egli vive come una successione di contrari interpretati da un commediante che di necessità fa virtù. Una vita non rigida, ma accogliente, agile, in cui davvero "tutto scorre".

Si potrà a torto o a ragione sottolineare l'euforia o la malinconia che tutto ciò comporta: certo è che siamo di fronte a un nietzscheanesimo filologicamente corretto e acutamente penetrato. Zelig, la straordinaria invenzione cinematografica di Woody Allen, con il suo timoroso camaleontismo psicosomatico, ha molto a che fare con la fenomenologia del "commediante" ebreo ricostruita da Nietzsche nella *Gaia scienza*, sottoposto alla pressione formatrice e individualizzante della società dei singoli responsabili. Ma Palazzeschi aggiunge: *essere* davvero se stessi – creazioni della Natura – vuol dire apparire eraclitianamente opposti: «Dunque: se si nasce precisamente al nostro posto perché non facciamo tutti i nostri sforzi per rimanerci? Tutti i raggi, tutte le possibilità saranno dinanzi a noi» (*Equilibrio*, p. 1283). *Rimanere* è apparire diversi: quella di Palazzeschi si conferma essere un'istanza conservativa (*serbare* l'agilità, ha scritto sopra), non evolutiva. L'esigenza è ancora quella di «andare al fondo delle cose»:

> Ultima obiezione che mi potete fare: una volta giuntivi, sulla vostra circonferenza, non si potrebbe addirittura camminare su essa e passare su tutti i suoi punti come da tante svariatissime stazioni?
> Mai, eppoi mai! Già, la circonferenza non è che la superficie del circolo, e gli uomini che camminano sulla superficie, lo sapete meglio di me, sono dei superficiali. Noi vogliamo, lo abbiamo già dichiarato, andare al fondo delle cose. (p. 1287)

Difficile negare che questa sia un'ennesima, ma stavolta esplicita, confutazione della varietà dei fenomeni, delle maschere sociali o carriere individuali. Il "voltagabbana" palazzeschiano è l'attore che recita per gioco e per necessità di conoscenza, che mostra la via attraverso l'arte consapevole, non è certo il volgare profittatore dei cambi di regime. La sua terribile coerenza filosofica vuole un attore senza maschera, senza forma definita, che per questo non potrà mai essere smascherato, vero Arlecchino servitore di tutti i padroni e di nessuno:

> ... quando vieni da me, devi passarti il lusso di domandarti per le mie scale: sa Cristo di che colore si è vestito quell'animale! Io sono per te un recipiente tutto chiuso, imprendibile, impenetrabile, che ti mette fuori il proprio manico solamente quando e dalla parte che gli piace. (pp. 1287-1288)

Sembra quasi un'ironica dichiarazione di guerra alla critica letteraria. Siamo dentro la dialettica pirandelliana fra vita e forma, o in quella bergsoniana fra slancio vitale e meccanismo: chi opta per il primo deve rinunciare a una maschera individuabile e spendibile socialmente: «Noi abbiamo rifiutato tutti i colori per avere la gioia di poterli assumere tutti quando ci piaccia» (p. 1287). Quel "rifiuto" è ancora quello del Palazzeschi satiro malinconico e disappetente, del principe bianco, dell'uomo di fumo leggero e scolorito: egli illustra da maestro, ormai, quell'eccesso di conoscenza che porta l'attore a rimanere ben saldo sulle assi del suo palcoscenico.

Cima della solitudine

Quando nel 1926 uscì *La Piramide*, Palazzeschi era al culmine di un periodo di grave crisi esistenziale e creativa. A partire dal maggio del 1915, infatti, ovvero dall'atto di chiusura di «Lacerba», non aveva pubblicato che un solo volume interamente nuovo, il diario di guerra *Due imperi... mancati* (1920). Ben dieci, invece, delle quindici novelle raccolte nel volume *Il Re bello* (1921) erano già apparse in varie sedi fra il 1911 e il 1915. Terminato il conflitto, ecco già il tempo delle riscritture e delle compilazioni letterarie: nel 1920 era uscita la seconda edizione del *Codice di Perelà*, nel 1922 Palazzeschi aveva ottemperato a un invito di Borgese curando una scelta delle *Più belle pagine di Giuseppe Giusti* e nel 1925 aveva revisionato per Vallecchi le sue *Poesie 1904-1909*, seconda tappa di un aggiornamento che giungerà fino agli ultimissimi anni.

La morte in guerra di molti protagonisti (da Slataper a Serra a Boccioni, con l'aggiunta della tisi di Boine), il silenzio di Sbarbaro, Rebora e Campana, la frenesia politica dell'immediato dopoguerra, l'avvento del fascismo, la svolta reazionaria di Papini e Soffici (per non parlare di Marinetti), il progressivo, scettico disimpegno di Prezzolini e soprattutto l'egemonia di rondisti e prosatori d'arte resero tremendamente concreta quella solitudine esistenziale che Palazzeschi soffriva e a volte orgogliosamente rivendicava come tratto autentico del proprio vivere. Il "commediante" si trovò privo del palcoscenico adatto a sé e, per ovviare a un silenzio editoriale sempre più fitto, si dispose a recuperare, con grande fatica e crescente pessimismo, alcune «venerande scartofie», o «anticaglie edite e inedite», o ancora «"errori giovanili"» (così Palazzeschi in due lettere dei primi anni Venti rispettivamente a Ardengo Soffici e Bogdan Raditsa, ora in Tellini, 2005b, pp. 1660-1661). Nella *Nota* posta in calce a *Due imperi... mancati*, datata «mag-

gio 1920», aveva già annunciato due titoli mai pubblicati, *Il libro dei ricordi e degli esempi* e *Il libro dei consigli*; e nel 1926, secondo l'elenco apparso nel verso del risguardo della *Piramide*, avrebbero dovuto vedere la luce un volume di *Poesie 1909-1914* e un romanzo chiamato *Re Giovanni*, mai apparsi, mentre un libro di prose intitolato *?* – ora identificato da Gino Tellini con il frammento *Vita*, parte di quella S*finge* che, secondo la più tarda *Premessa* alle *Opere giovanili*, doveva accompagnare *La Piramide* in un volume unico ma rimase invece «allo stato di abbozzo» – e due opere narrative come l'*Interrogatorio della Contessa Maria* e la novella *La buona tappa* sono rimasti inediti e pubblicati postumi, forse anche a causa della scarsissima eco suscitata dalla *Piramide*.

Quest'ultima, dunque, doveva sembrare al suo autore davvero uno "scherzo di cattivo genere e fuor di luogo", come, mettendo le mani avanti, recita il sottotitolo. Il 10 novembre 1925 Palazzeschi aveva scritto a Moretti: «La retorica ha seppellito ogni cosa, anche me. Pur nonostante, per non perdere il contatto coll'editore darò fuori un paio di ghiribizzi, fuori di moda» (Moretti-Palazzeschi, 1999, p. 483). Il primo dei due ghiribizzi era un «libercolo, dove bene o male un po' per scherzo e molto per davvero avevo spremuto molto di me» (Palazzeschi-Prezzolini, 1987, p. 57): autocommento che consuona in modo singolare con quello dedicato nel 1909 a *:riflessi*, il già evocato «aborto di un romanzo». Il primo e l'ultimo di quelli che nel 1943 sarebbero stati ribattezzati *Romanzi straordinari* vengono giudicati "aborti di romanzo", "scherzi di cattivo genere", "libercoli", e al tempo stesso additati ai propri sodali come la sede dei segreti più intimi della propria personalità. Palazzeschi sembra affermare che la sua riuscita estetica è meno alta lì dove l'autobiografia ha preso il sopravvento.

In effetti, *La Piramide* è un libro di estremistiche e solipsistiche prose lacerbiane, una lunga "spazzatura" in tre movimenti, piena di scetticismo e di stoico sprezzo per l'esistenza. *A tre*, *A due* e *A solo*, infatti, non costituiscono nella loro *gradatio* un concreto itinerario verso la solitudine, ma una mimetizzata peripezia interiore dentro la solitudine medesima, al tempo stesso partenza e arrivo di una tetra fantasia.

In *A tre*, Palazzeschi fa finta di assistere, davanti a uno stesso paesaggio, a un teatrino inscenato da un alato ottimista e da un pessimista assoluto, "uomo bianco" e "uomo nero", in omaggio a quella filosofia della varietà che è di fatto indifferenza ideologica ed emotiva per la varietà. Ottimismo e pessimismo, o come vuole Glauco Viazzi (1978, p. 135), idealismo e verismo, estremizzandosi negli inni e nelle imprecazioni dei due personaggi, si riducono a due opzioni e tradizioni stilistiche. Palazzeschi scrive un altro trattatello retorico di schietta matrice sofistica, volto a dimostrare agli ingenui (rappresentati nell'emotivo e simpatetico Io narrante) la congruenza di verità opposte. Tutto è *doxa*, dunque, e la varietà del mondo è illusoria: per questo, fra celeste contemplazione e *contemptus mundi*, è possibile concederle le fantasie più indiscriminate e irresponsabili, a cominciare dallo stile, ma nessun credito reale. L'Io narrante, infatti, viene minacciosamente respinto da entrambe le maschere retoriche di opposto colore, e nell'impossibile adesione emotiva a una qualunque di esse sperimenta il loro carattere inessenziale, cadendo nella conseguente, sconsolata immobilità: «Io, non potendo essere andato né con quello né con quell'altro, rimasi... lì, lì così, sì» (*La Piramide*, p. 417).

Dal punto di vista stilistico, tuttavia, mai come ora Palazzeschi è abile a contrabbandare la propria stasi emotiva per vivacità. Se ogni verità non è che vuoto verbalismo, la sua traduzione sarà una prosa di gesticolante, buffonesca anarchia: una lingua orale e allocutiva, da cantastorie, di elaboratissima sciatteria. Le contorsioni sintattiche, gli inserti arcaizzanti e popolareschi, le parentetiche a incastro multiplo, le insistite e caprioleggianti *captatio-*

nes benevolentiae, simulano nei primi due capitoli del libro una prosa artatamente divagante, centrifuga e "varia", ma che non perde mai di vista la propria linea continua, la propria asserzione di base: come un circuito automobilistico ricco di curve e sottopassi, ma pur sempre perfettamente chiuso in sé.

Il capitolo *A due* svela scherzosamente, ma come per un bisogno terminale e liberatorio di sincerità, la genesi dei monomaniaci, idiosincratici personaggi palazzeschiani: se l'uno invita alla trasgressione e l'altro alla fatica del lavoro, tutti sono figure inconsce del piacere represso o del senso di colpa, tipici del *flâneur*. In "equilibrio" fra loro, piacere e dovere popolano la fonda solitudine di un esigente e aristocratico sognatore con delle ombre mai in contatto fra loro, mai in aperta e contemporanea dialettica. In modi apertamente comici, Cecco, Pietro, Agesilao, Gaspero, Giacomino e Tiberio rappresentano l'autosufficienza fantastico-morale del poeta *aprágmon*; tanto che i primi tre appaiono come emanazioni bonariamente mefistofeliche, fantasmi sviluppatisi dal proprio corpo. In verità, in *A due* Palazzeschi racconta nuovamente l'itinerario compiuto dalla propria arte letteraria: dapprima dichiara di essere stato un "posseduto", un registratore turbato e acquiescente di voci e ingombri nascosti, e poi di essersi impadronito del meccanismo psicologico della propria creatività, tanto da poter godere consapevolmente delle compensazioni e della parziale deresponsabilizzazione garantite dall'attività inventiva. Se infatti all'inizio Cecco, Pietro e Agesilao[12] mantengono una comica rassomiglianza con i fraterni personaggi perturbanti della tradizione letteraria del fantastico, instillando ancora una piccola dose di minacciata inquietudine, Gaspero, Giacomino e Tiberio travestono blandamente delle istanze psichiche assai poco misteriose, sono maschere della commedia dell'arte, o dell'opera buffa, ormai evocabili a piacimento. Nello sberleffo finale, infatti, tutti i fantomatici "amici" dell'io narrante

diventano i sei "sportelli" di un tesoro «che posso aprire e chiudere come mi pare e piace» (p. 458). Ormai maturo capocomico di se stesso, Palazzeschi controfirma la propria solitudine affollandola di personaggi proiettivi, facendone come al solito un teatro di varietà ad uso esclusivo, e simulando l'euforia, altrimenti impossibile, del reale contatto umano, del calore condiviso, sacrificati alle soddisfazioni autistiche dei successi creativi. È il modo tutto etico – e davvero *A tre* e *A due* sono una prolungata etopèa teatrale – con cui l'umorismo fatalistico di Palazzeschi partecipa alla stagione dell'arte pura.

Decisamente più composto e raziocinante, *A solo* fa emergere la filigrana didattico-morale dei primi due capitoli, e in genere di tutte le prose del periodo lacerbiano. Qui la verità antica, al solito dialogicamente contrastata da supponibili obiezioni attribuite al lettore, è che occorra attentamente preservare il desiderio dal suo appagamento: gli oggetti, le persone e soprattutto i luoghi verso cui vorremmo viaggiare non rispondono mai, nella realtà, alle aspettative che su di esse siamo in grado di costruire mentalmente. Paolo Prestigiacomo (1974, pp. 122-125) ha con ragione citato al riguardo alcune considerazioni di Wilde saggista, e anche le riflessioni di viaggio di Gozzano. Più alla lontana, si potrebbe richiamare anche l'Ariosto delle *Satire*, quando ammette di viaggiare molto più volentieri davanti a una carta geografica; ma il tema era già canonico nell'Orazio sermoneggiante delle *Epistole* (I, 11, vv. 20-21: «Dum licet ac voltum servat Fortuna benignum, / Romae laudetur Samos et Chios et Rhodos absens», «Finché è possibile e la fortuna ti sorride, / Samo, Chio e Rodi / è bene lodarle da lontano, a Roma», Orazio, 1985, p. 67), commentando il quale Mario Ramous ha scritto che: «il motivo che non serve mutare luogo per placare il proprio affanno, che solo in se stessi si può trovare pace, è antichissimo e risale a Socrate [...]. Era motivo della tradizione cinica e diatribica, ma penetrato anche in quella epicurea»

(ivi, p. 238). In modo fin troppo didascalico, dunque, Palazzeschi svaluta la realtà nei confronti di un'auspicabile dittatura della fantasia, se non proprio di una rimbaudiana "fantasia dittatoriale". La vita è nel desiderio, ammonisce Palazzeschi, mentre ogni conseguimento è fonte di tedio e avvicina alla morte. La rinuncia, atteggiamento cardinale della psicologia palazzeschiana, confina sempre e comunque con l'astensione stoica. Con un tratto squisitamente moderno, tuttavia: la rinuncia, infatti, ha qui per oggetto la conoscenza sensoriale di città, cose e persone già ampiamente presentate alla nostra fantasia da dipinti, scritti di viaggio, guide turistiche, fotografie. Quello che Palazzeschi tenta di rivitalizzare astenendosene è un mondo già mediatizzato, usurato, privo di verginità, ridotto a sequenza di cartoline. L'omologante semplificazione del mondo moderno implica un nuovo stoicismo. Dopo l'avvenuta saturazione del sapere, l'unica varietà possibile è quella delle proprie fantasie: nel momento in cui fornisce la più solida validazione ideologica alla prosa cinico-stoica, Palazzeschi incorre in uno degli episodi più eclatanti del proprio leopardismo.

«Dissertazione casuale confidenziale» (*La Piramide*, p. 365) e dunque "scherzo di cattivo genere", ovvero partecipe di tutti i generi e di nessuno, *La Piramide* è una diatriba che enfatizza – anche qui come per congedarsene con umoroso tormento – il procedimento dei "riflessi" contraddittori che si accavallano e si rincorrono come sul palcoscenico i personaggi di una commedia. L'ipertrofia della chiacchiera toscaneggiante nel reticolo di battute responsive e di proposizioni dilemmatiche sceneggia l'irresolutezza dell'autore di fronte a un mondo che chiede di prendere partito, senza averne alcuna plausibile prerogativa filosofica o esistenziale. L'insensatezza del mondo, che in *A tre* chiamava ancora all'abile mimesi di un dire spericolato e irresponsabile, in *A solo* tende ad asciugarsi, mostrando lo scheletro, spiegandosi ordinatamente, *per exempla*,

in una predica medioevale che svela tutto l'*esprit de système* sotteso all'anarchia espressiva, come un prezzo, o un castigo.

«A pigliare... un po' di sole!»: ecco il motivo per cui l'io narrante si è issato sulla punta desolata della piramide: Palazzeschi torna alle proprie giovanili invocazioni solari col cuore pieno di amarezza. Di quel progetto salvifico, di quell'utopia idiosincratica non è rimasto che il fantasma: la cima della piramide – simbolo vetusto di morte sacra in grado di tentare le altezze supreme – è ormai solo il luogo tragico e puntiforme ove sostare in "equilibrio", dopo aver progressivamente eliminato ogni opzione concreta, ogni fede nella consistenza dei *realia*.

Nella *Sfinge*, poi, nuovo episodio della propria filosofia didattico-allegorica, Palazzeschi avrebbe voluto simboleggiarsi ancora una volta in un uomo-animale antichissimo, un tempo comunicante col divino, ora semisepolta apoteosi dell'impassibilità. La prosa intitolata *Vita*, che di quel libro inedito ci è pervenuta, è un altro esempio della tetra vivacità del Palazzeschi d'anteguerra, quello che a lungo tenne in scacco anche lo sconsolato e inattivo scrittore degli anni Venti. Vi campeggia una contrapposizione fra vita e scrittura ormai giunta alla consapevolezza più articolata, nella tipica movenza palazzeschiana della variazione sul tema. La poesia è dapprima possesso geloso, intransitivo, estasi polemicamente solitaria («chiudere me stesso invece che aprire, celare il mio tesoro», *Vita*, p. 1250), poi è addirittura lo strumento di vendetta degli autori che ci contaminano con l'espressione del loro dolore, tacendo come ineffabili e inesprimibili le gioie più intime. E presto, come al luogo naturale di tutta l'estetica palazzeschiana, si giunge a teatro, per rimarcare in tanti gustosi e amari siparietti lo iato fra vita e rappresentazione, tra palcoscenico e platea, ove, a fronte del «vero dramma» della vita – quasi sempre legato alle spinte dell'eros – evapora persino la vecchia aura trasgressiva riconosciuta

agli attori, ora ridotti a «buoni commedianti», cui si plaude per degnazione:

> «Essere o non essere» ciangotta il vecchio Amleto. [...] Eterno scioccone, pretenderesti d'insinuare i tuoi dubbi fatali, il tuo vano struggimento nell'istante che la vita in pieno si erige e si afferma nel tuo contrario, senza nulla chiedere di più o di là? (pp. 1256-1257)

In breve, Palazzeschi mobilita tutta la propria *verve* descrittiva e pettegola, rifonde e ostenta i *tòpoi* più rispettabili, come l'*ubi sunt?* oraziano e leopardiano («Atene e Roma di ieri sono macìe di sassi, e che n'è delle metropoli egiziane, assire, babilonesi [...]? / La lingua di Omero non si parla più, e non si parla più quella di Virgilio...») e la maestà incipitaria dei *Sepolcri* («Allorquando i miei occhi più non vedranno i colori né udranno più i suoni i miei orecchi ed il cuore avrà finito di battere...», p. 1266), parodiati anche nella fantasia finale sulla propria futura monumentalizzazione. Fatalmente posto «in disparte, fuori della via», lo scrittore fiorentino sembra volersi congedare da un'intera civiltà letteraria in nome di un vitalismo malinconico nettamente sbilanciato sulla «salutare ignoranza, quella citrullaggine beata, quella santa idiozia» (p. 1271) che piaceranno tanto a un'altra intellettuale gioiosamente pentita, o solo potenziale, la Contessa Maria. Palazzeschi è pronto a indossare gli abiti striminziti e comicamente sussiegosi dell'antico "dotto ignorante", e a farsi travolgere, pur sempre *vecchio Amleto*, da una più facile ipostasi della *vita*.

È nella vita, dunque, che si recita la grande commedia. Ricordiamo *L'assolto*, che a teatro si fa «ammirar giro giro» e che giustamente rivendica che «Per i primi dieci minuti / lo spettacolo lo do io» e che «negli antratti ritorno un poco attore, / eppoi ancora spettatore». Il passo ulteriore – *approfondimento* del narcisismo – è comprendere quanto

quella platea sia comica, ovvero tormentosamente ripetitiva e stereotipata. È il *Paradoxe du comédien*, ancora una volta secondo il genio di Diderot:

> Dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle j'en reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre; tous les homme de génie sont au parterre. Les premiers s'appellent des fous, les seconds, qui s'occupent à copier leurs folies, s'appellent des sages. C'est l'œil du sage qui saisit le ridicule de tant de personnages divers, qui les peint, et qui vous fait rire et des fâcheux originaux dont vous avez été la victime, et de vous-même. C'est lui qui vous observait, et qui traçait la copie comique et du fâcheux et de votre supplice. (Diderot, 1951b, p. 1009)

> Nella grande commedia, la commedia del mondo, quella a cui ritorno sempre, tutti gli animi appassionati occupano la scena, mentre tutti gli uomini di genio stanno in platea. I primi si chiamano pazzi; i secondi, intenti a copiare le loro pazzie, si chiamano saggi. È l'occhio del saggio che coglie l'aspetto ridicolo di tanti personaggi diversi, che lo dipinge e vi fa ridere sia di quei tormentosi originali di cui siete stato vittima, sia di voi stesso. È lui che vi osservava e che disegnava una copia comica sia del seccatore che del vostro tormento. (trad. it. pp. 19-20)

In queste righe, chissà se mai percorse dal poeta fiorentino, si trovano sia le ragioni che spinsero Aldo Giurlani a calcare il palcoscenico, sia quelle che lo spinsero a scenderne diventando Palazzeschi. Diderot difende lo sguardo riflesso di un'arte a freddo, speculare: non le sue norme e convenzioni, tuttavia, ma lo studio che essa compie della Natura, la sempre approssimata mimesi che ne fa l'esperienza. Anche Palazzeschi decise presto di collocarsi in platea per diventare puro e intelligente *voyeur*, da *fou* diventando *sage*, parente più del sapiente che del poeta. Ed è quel suo occhio

acuto e malinconico, aderente e non partecipe, a cogliere *le ridicule de tant de personnages divers*; ciò che implica, come ripeterà Palazzeschi, l'eclettica onestà di non avere un solo carattere, bensì «due, quattro, otto, sedici, tutti, ma nessuno come punto di partenza» (*Equilibrio*, p. 1278).

Il poeta fiorentino inciderà sul nastro monotono dei fenomeni puntualmente osservati (si ricordi ancora *La passeggiata*, dove sembra che il pianto e il riso si elidano nella più imperturbata atonia) l'aggressività straniante che caratterizza l'escluso, il reietto condannato alla marginalità sociale – proprio Diderot afferma che solitamente gli attori sono coloro che non hanno trovato nulla di più degno da fare, avendo fallito nelle varie sistemazioni possibili – ed è con questo disprezzo universale, con questa esclusione dalla società *polyprágmon* che si paga non solo l'adesione programmatica alla varietà della Natura, ma anche l'oculata indifferenza nei confronti delle *forme* (direbbe anche Pirandello) stabili e determinate.

Curiosamente, nell'esemplificare le tante maschere consapevoli che l'attore deve poter indossare con indifferente precisione, Diderot individua alcune delle figure che Palazzeschi adotterà, facendosene tradizione vivente:

> ... c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras. (Diderot, 1951b, p. 1011)

> ... nell'attore è la mente che a volte provoca un turbamento passeggero nelle viscere; egli piange come un prete incredulo che predica la Passione; come un seduttore sulle ginocchia di una donna che non ama ma che vuole ingannare; come un mendicante per strada o al portale di una chiesa, che vi ingiuria quando non spera più di commuovervi; o come una cortigiana che non prova nulla ma che si sdilinquisce tra le vostre braccia. (trad. it. p. 22)

Possiamo identificare il prete con frate Puccio o Frate Rosso, il seduttore con Perelà – suo malgrado – o Remo, il mendicante col protagonista dell'omonimo racconto lacerbiano e la cortigiana con le tante dame libertine, a patto di riconoscervi allo stesso tempo la doppiezza non accidentale ma essenziale costituita dalla maschera e dal volto. L'attore diderotiano e i personaggi di Palazzeschi – come anche quella macrofigura palazzeschiana che è lo scrittore stesso nel suo insieme – sono eclettici perché hanno intuito la doppiezza eraclitea della Natura, ma anche indifferenti perché hanno imparato il cinismo necessario alla sua espressione, ovvero all'arte.

Era quanto sapevano anche i due interlocutori del *Supplément au Voyage de Bougainville*, apparentemente così sbilanciato sugli incanti dello stato di Natura e invece così sottile nello stabilire la prassi adattiva e simulatrice dell'eversore saggio:

> B. [...] Celui qui, de son autorité privée, enfreint une mauvaise loi, autorise tout autre à enfreindre les bonnes. Il y a moins d'inconvénients à être fou avec des fous, qu'à être sage tout seul. [...] Imitons le bon aumônier, moine en France, sauvage dans Taïti.
> A. Prendre le froc du pays où l'on va, et garder celui du pays où l'on est. (Diderot, 1951d, pp. 1001-1002)

> B – [...] Chi infrange a proprio arbitrio una legge cattiva autorizza tutti gli altri a infrangere quelle buone. Ci sono meno svantaggi a essere folle tra i folli che ad essere saggio da solo. [...] Seguiamo l'esempio del buon cappellano: monaco in Francia, selvaggio a Tahiti.

A – Indossare l'abito del paese in cui si va e conservare quello del proprio. (trad. it. pp. 95-96)

Il *sage tout seul* può essere soltanto messo in scena (si pensi alla regolatissina follia di Zarlino), ma non vissuto concretamente nella quotidianità. Fra il *vero* e il *reale* va eretto il muro della fantasia, e Aldo Giurlani sa bene fin dal proprio esordio che non vorrà mai finire come Comare Coletta.

La Contessa Maria

> … vi informo che il vostro modo di procedere mi sconcerta, e sconcerterebbe, sono arcisicuro, chiunque altro al mio posto. Io non sono un uomo della natura, coi vostri bei sistemi ci riportate ai tempi di Adamo ed Eva, nel paradiso terrestre. In tanti secoli la civiltà ha camminato.
> – Può darsi che abbia camminato male.
> – Pazienza, io mi trovo in pari con essa. Voi fate come i cani.
>
> *Interrogatorio della Contessa Maria*

«Libro filosofico», secondo la definizione di Luigi Baldacci (1988, p. 7), l'*Interrogatorio della Contessa Maria* è come il dialogo socratico e la satira menippea prossimo alla trattazione serio-comica delle "questioni ultime", ed è incardinato su una "etera vituosa" imparentata con le protagoniste della commedia nuova, già in sé capace di incarnare una *mésalliance* fra alto e basso. Come *Il Codice di Perelà*, dunque, l'*Interrogatorio* approda al romanzo per farne la forma rivelatrice di una piena disinvoltura nei confronti dei generi codificati. Tuttavia, fra le due opere passano gli anni che per Palazzeschi rappresentano la fase di chiusura dell'esperienza giovanile. Nel personaggio della Contessa Maria c'è qualcosa di assoluto, o di ideale, che si relativizza, diminuendosi. Se in Perelà la seduzione era frutto della potenza pura, ambigua e androgina dello straniero dionisiaco, la Contessa Maria, lasciando la favola aerea e ponendosi al centro di un disprezzo e di un'attrazione socialmente e storicamente ben determinati, individualizza e precisa la propria seduttività, conservando la dismisura dongiovannesca delle proprie conquiste (dalle 1003 di Don Giovanni alle sue quattromila circa) come tratto assoluto che tuttavia subisce un circostanziato bilanciamento storico-anagrafico.

Proprio del *Don Giovanni* mozartiano la riflessione di Søren Kierkegaard aveva fatto l'unico autentico, non fallito Don Giovanni, espressione musicale, ideale e indeterminata della genialità sensuale, introdotta dal Cristianesimo – secondo Kierkegaard – per via di negazione e rimozione. Questo Don Giovanni musicale è un preludio a quanto Nietzsche dirà sullo spirito dionisiaco:

> Così Don Giovanni è un'immagine che compare costantemente, ma non acquista mai contorni e consistenza, un individuo che è formato costantemente, ma non viene mai compiuto, e della cui storia non s'apprende nient'altro se non s'ascolta il fragore dei flutti. [...] Se mi figuro un individuo particolare, se lo vedo o lo sento parlare, sarà comico che ne abbia sedotte 1003, poiché, essendo un individuo particolare, l'accento cadrà su un tutt'altro aspetto, e cioè si sottolineerà chi e come egli ha sedotto. [...] Quando invece egli è inteso musicalmente, non avrò più l'individuo particolare, ma la potenza della natura, il demoniaco, che non si stancherà di sedurre né smetterà di sedurre come il vento di soffiare impetuoso... (Kierkegaard, 1976, p. 161)

Nel capolavoro mozartiano Don Giovanni non è "interessante", non abita al centro di una trama riflessa di inganni consapevoli, dubbi esistenziali o scelte realistiche:

> La sua vita è una somma di momenti che si urtano senza nesso alcuno, la sua vita, come il momento, è una somma di momenti, come una somma di momenti è il momento. In quest'universalità, in quest'oscillazione tra essere individuo e essere forza della natura, si trova Don Giovanni; appena egli diventa individuo, l'estetico avrà tutt'altre categorie. (ivi, p. 166)

Egli, insomma, «non cade affatto sotto determinazioni etiche. [...] Per essere seduttore occorre sempre una certa riflessione e una certa coscienza, ed è solo quando queste

sono presenti che può essere appropriato parlare di scaltrezza, di mosse e di abili assalti... Questa coscienza manca a Don Giovanni» (ivi, p. 168).

Viceversa, Palazzeschi è ormai entrato nell'età della coscienza ed ha già scisso da sé il proprio fantasma. Perelà era stato la sua formazione di compromesso fra l'ebbrezza e la malinconia dionisiache, mentre lo sceneggiato contrasto fra il poeta "succiainchiostro" e la contessa mangiauomini esplicita il rapporto di agonismo e alleanza che il poeta vive con i propri protagonisti creativi, e della coscienza rappresenta la fase ulteriore, ancora più chiara rispetto a quella attinta nella *Piramide*, e dunque meno di essa proponibile al pubblico. Tanto più allora è necessario il ricorso al comico, al parodico, che secondo Laura Lepri (p. 139) tocca «soprattutto quel binomio arte-vita che distingueva la cultura decadente, sancendo così la rottura definitiva di un pur travagliato rapporto di identificazione con l'arte, in nome di un'autenticità maggiore, di una verità che nemmeno la letteratura riesce più a raggiungere senza artifici colpevoli». L'ideologia della Contessa Maria, improntata non al vitalismo dannunziano, ma a una ben bilanciata e conveniente vitalità, combatte l'adulterazione dei sentimenti e la loro falsificazione convenzionale, tramite l'assunzione della Natura a obiettivo razionalmente possibile: «L'istinto se pur esiste allo stato naturale, sembra involontariamente avvertire la pur esuberante Contessa, ha bisogno, per liberarsi, di un'alleanza con la coscienza. I sensi [...] non hanno più autonomia piena dal raziocinio, necessariamente messo al servizio della loro difesa» (ivi, p. 142). Si veda ad esempio il patto che la Natura stringe con la strategia, nell'episodio in cui la Contessina Maria fugge dalla prigione familiare verso la libertà e l'amore.

Il desiderio, dunque, viene riconquistato in modo consapevole e argomentato, e una moralità dispiegata e propugnata traduce il suo essere in *ethos* e quest'ultimo in *logos*. È per

questo che Alfredo Giuliani (1988) ha potuto legittimamente ricordare le pagine futuriste di Valentine de Saint-Point (*Manifesto della donna futurista* e *Manifesto della lussuria*) e di Italo Tavolato (*Contro la morale sessuale* e *Elogio della prostituzione*), apparse su «Lacerba». Da una parte, la Contessa resta un personaggio madornale come il Don Giovanni mozartiano o quelli della commedia aristofanesca: e si pensi alla sua antenata Lisistrata, che nega il sesso a sé e agli uomini soltanto per riottenerlo "in pace", mentre Maria (con una più immediata valenza parodica nei confronti della vergine per eccellenza), accedendo per vie dirette al godimento sessuale, lo espande utopicamente, finendo come di consueto al centro del palazzeschiano, ma eterno, "coro di vecchi". D'altra parte, però, il legame della Contessa con le figure archetipiche e con l'assolutezza musicale misura anche una fatale distanza. L'amore per la musica è ad esempio per la Contessa uno dei tratti distintivi che rischiano di apparire irrelati e incomprensibili:

> – La musica è l'arte che mi piace di più, perché mi eccita, mi agita, m'innalza, mi inizia e mi lascia facoltà di pensare a modo mio, o di non pensare affatto, di abbandonarmi a lei senza fatica o sospetto. È quella che somiglia di più all'opera della creazione e rispecchia di più della sua grandiosità e del suo mistero. (*Interrogatorio della Contessa Maria*, p. 1113)

La musica, tuttavia, è evocata quasi esclusivamente nella sua fattispecie operistica:

> Parlavamo sovente di musica che come già vi ho informato ella amava con molto trasporto e più di tutte le arti. Le piaceva la grande musica, la musica eroica delle grandi passioni, dei grandi rumori, Verdi in gran parte, le piaceva anche Wagner per quanto confessasse di non capirci niente, ciò la esaltava, la inebriava e dava per certo non doversi pretendere altro dalla musica che un tale salutare rimescolamento, le piaceva anche Beethoven, ed altri, del melodramma italiano ripudiava la parte sentimentale, assicurando avere bisogno la razza nostra «esser tenuta su e non cullata nel moscio», le piaceva molto anche la Carmen, ma soprattutto le nostre simpatie s'incontravano per la Norma che insieme ritenevamo opera grandissima e perfetta. (pp. 1122-1123)

A questo proposito, Laura Lepri (p. 143) ha affermato che «nel racconto della Contessa la scena dell'ultima sera di reclusione ricalca lo schema dell'opera buffa rossiniana usato in opposizione al melodramma verdiano che viene citato e sbeffeggiato per la mistificazione sentimentale che contiene. Il melodramma, un genere che, anche se in filigrana, accompagnava e rendeva più autorevole il pathos di molti dei primi testi, è diventato anch'esso bersaglio della demistificazione palazzeschiana». Già nella fase lacerbiana, peraltro, la puntata di *Spazzatura* del 21 febbraio 1915 era stata dedicata a una divertente parodia del tragico melodrammatico ottocentesco, grottesca sottolineatura e ipocrita enfatizzazione dei sentimenti, a buon pro di un rito collettivo di rimozione e occultamento delle più naturali – ma disdicevoli – pulsioni private. E nell'*Interrogatorio*, l'opzione per l'opera buffa rossiniana avviene in maniera più sottile: durante l'ascolto della *Norma* la Contessa ha una delle sue avventure erotiche improvvise, di esito pienamente soddisfacente, mentre in un'occasione simile, durante l'esecuzione del *Barbiere di Siviglia*, torna al suo posto accanto allo scrittore delusa e scornata. Potrebbe essere un'allusione alla preferenza per il comico illuministico di Beaumarchais-Rossini, a sua volta prossimo ai territori mozartiani delle *Nozze di Figaro* e indirettamente al *Don Giovanni*. Ma in genere, la Contessa sembra optare per una musica che parli direttamente alla sensibilità senza passare per l'intelletto, onde inebriarsi di un sensistico *salutare rimescolamento*. In netto contrasto con il fatale contenutismo insito nella poesia, dunque, la musica può *movere* e *delectare*: è dav-

vero probabile che Palazzeschi abbia pensato il proprio personaggio come derivante da quel kierkegaardiano e nietzscheano "spirito della musica" che attingeva origine e giustificazione nella perfetta amoralità del demoniaco e del dionisiaco. Il Don Giovanni di Kierkegaard, infatti,

> non ha bisogno d'alcun preparativo, d'alcun progetto, d'alcun tempo, perché è sempre pronto; infatti in lui la forza c'è sempre, ed anche il desiderio, e solo quando desidera è veramente nel suo elemento. [...] Ma questa forza, questa potenza la parola non può esprimere, solo la musica può darcene una rappresentazione, e infatti per la riflessione e il pensiero essa è indicibile. [...] Questa forza di Don Giovanni, quest'onnipotenza, questa vita, può essere espressa solo dalla musica, e io non ne conosco altro predicato che: «È gaiezza esuberante di vita». (Kierkegaard, pp. 171-172)

E tale sarebbe Don Giovanni, se potesse essere anagraficamente determinato: «È bello, non giovanissimo, e se dovessi suggerire un'età, direi trentatré anni, cioè l'età della generazione» (ivi, p. 173). Ora, la Contessa Maria – che ha trentacinque anni contro i simbolici e universali trentatré di Don Giovanni e Perelà – conserva alcuni tratti dell'indeterminatezza musicale, medioevale, o arcaica, del Don Giovanni classico e mozartiano, ma volge decisamente al personaggio compiuto, e dunque *ipso facto* al comico e al suo repertorio, come secondo Kierkegaard era già avvenuto col Don Giovanni tutto verbale di Molière. La perfezione inattaccabile del desiderio erotico fa della Contessa una "forza della natura", ovvero un precipitato in azione del naturismo di matrice illuministica, e diderotiana in particolare. Ma proprio da ciò la Contessa prende posizione per il rovesciamento dei luoghi comuni: come abbiamo già visto insieme a Laura Lepri, ella è istinto e ancor più riflessione sull'istinto, alternativa polemica e matura alle distorsioni operate dalle convenzioni sulla saggezza del corpo. Proiettando se stesso nella finzione romanzesca

come scrittore "succiainchiostro", Palazzeschi pone in essere quel personaggio intermedio e intermediario fra la gente e il deviante (come già era accaduto con l'incendiario da poesia, a metà fra il vero incendiario e la vile massa maldicente) e implica così nella Contessa la capacità dialettica di un Jacques il fatalista, o meglio di un nipote di Rameau.

Del resto, la struttura Io-Lei del romanzo palazzeschiano sembra discendere – fin dal luogo del primo incontro, «un caffè» – dal geniale contrasto diderotiano fra il filosofo virtuosamente eversivo (i cui pensieri, è bene ricordarlo, sono come «puttane») e l'artista derelitto e simulatore, ancora invasato da accessi di possessione musicale e insieme ipercosciente della propria marginalità morale ed economica. Grande scrittore socratico e menippeo, Diderot è d'altronde il migliore dei padri possibili per la fase giocosamente illuministica dell'arte palazzeschiana. Si pensi alla sperimentazione del potere politico nella sua specie di egemonia erotica maschile che Diderot organizza nel suo romanzo libertino, *Les bijoux indiscrets*. A partire dalla metafora rococò dei "gioielli", quest'opera ha tutte le caratteristiche – ben più dei canti carnascialeschi, del dialogo sboccato aretinesco, dei capitoli berneschi – per aver agito sul Palazzeschi satirico: e viene in mente – nella comune, sorniona ipersensibilità per le censure della "polizia" e per i conseguenti depistaggi e divagazioni attoriali – l'ammiccamento calcolato, la sorridente cautela distanziante fra l'Io d'autore e la sua storia. Abbiamo visto come l'*Interrogatorio* respiri l'atmosfera del dramma giocoso mozartiano: e se affermassimo che quello dei loquaci *bijoux* diderotiani è un "catalogo è questo" al femminile, dovremmo anche convenire che l'intero *Interrogatorio* è un dialogo fra un evocatore curioso di vizi e virtù e il franchissimo "gioiello" di una nobildonna altamente disinibita. Del resto, sappiamo che «un bijou parle sans passion, et n'ajoute rien à la vérité», dato che non ha il senso dell'onore («une chimère», dice Diderot, 1951a, pp. 18 e 20) e neppure pregiudizi: ciò che in tempi assai meno libertini ritorna in

Palazzeschi come l'«innata e abituale sincerità» (*Interrogatorio*, p. 1080) della Contessa. E nel capitolo XXXVIII dei *Bijoux*, la convenzionale, ma al solito brillantissima, discussione diderotiana sulla produzione teatrale e letteraria, fra chiacchiera mondana e autentica sociologia, non manca di rimandarci alle pagine in cui nell'*Interrogatorio* vengono messi alla sbarra l'opera musicale e la personalità dei principali poeti, specchi della vita sociale che legittimamente lo scrittore considera indicatori precisi del senso comune.

Questa comunanza di genere svela alcune puntuali somiglianze, e persino qualche prelievo. Ad esempio, se Mirzoza, "etera virtuosa" e favorita del sultano, afferma decisamente l'anima umana risiedere piuttosto nei piedi che nella testa – «votre lanterne sourde, dans laquelle vous supposez une lumière qui n'apparaît qu'à celui la porte» – «quella vostra lanterna cieca, in cui supponete vi sia una luce che appare soltanto a colui che la porta» (Diderot, 1951a, p. 106, trad. it. p. 163), Maria riprende il motivo della luce prodotta *dal basso* con carnevalesca filologia:

> – L'uomo è come una grande lumiera elettrica, dalle l'attacco nel suo punto giusto e tutta ti s'accende.
> – Voi prendete la corrente... di giù, dal basso.
> – Per Dio!
> – Io la prendo di su.
> – E ti riman mezza spenta. (*Interrogatorio*, pp. 1132-1133)

Ed è probabile, sempre nella sottile coincidenza fra campo erotico e sperimentazione, o denuncia, politica, che il femminismo diderotiano avesse potuto agire – al pari delle donne rinchiuse nell'harem di Usbek, protagonista delle *Lettres persanes* di Montesquieu – anche sulle logorroiche e recluse dame del *Codice di Perelà*, monomaniache per istituzione («E se da tutte saprete forse la stessa cosa, perdonateci noi siamo così escluse...», *Il Codice di Perelà*, p. 170) e soprattutto perfette rappresentazioni – per il loro autore – della coesistenza fra attacco misogino e solidarietà potenzialmente eversiva. Com'è legittimo, in omaggio all'unità fondamentale della Natura e alla varietà delle sue incarnazioni, la monomania erotica delle gentildonne si sceneggia in una molteplicità di fattispecie psicofisiche, che hanno ancora nell'esotico fiabesco dei *Bijoux* qualche spassoso antecedente. Ad esempio, quando Diderot narra del viaggio di un inviato del sultano presso delle genti lontane i cui accoppiamenti sessuali avvengono esclusivamente grazie alla simile conformazione genitale di coppie a ciò predestinate dalla casualità della Natura (capitolo XVIII); o ancor meglio quando più avanti si narra di un giovane che per una maledizione divina viene privato del suo "gioiello" e vaga per il mondo senza speranza di amore, finché s'imbatte in una fanciulla altrettanto sfortunata e comprende di aver trovato l'essere che gli corrisponde, ebbene si può richiamare la ventura di Donna Giacomina Barbero Di Rio Bo, conformata in tal modo da poter essere sottratta all'astinenza soltanto da Carlomignolo. E ancora: nei *Bijoux* un "gioiello" racconta della fissazione erotica della sua padrona per dei morbosi cagnolini, che la escludono da ogni altro amplesso (capitolo XXVI): di questa bizzarria troviamo un riverbero nel cagnolino Bobì, i cui «occhioni neri» inibiscono di fatto il congiungimento adulterino della Baronessa Gelasia Del Prato Solies col suo aitante Silvio. Al di là dell'indubbia somiglianza di questi amori paradossali, già sufficiente per risparmiarci la scrematura di chissà quanti romanzi licenziosi alla Crébillon fils, è interessante vedere come il trattamento riservato da Palazzeschi alla casistica erotica più comicamente esposta fa subire alle pulsioni voluttuose una forte inclinazione verso l'inibizione, il sacrificio e la disappetenza, consumandole maliziosamente al fuoco lento di una mentalità asfittica e di una società decadente e incancrenita.

Se dunque Maria rappresenta non tanto l'estenuazione, quanto la concretizzazione comica e cosciente di Don Giovanni, dal punto di vista funzionale e psicologico lo scritto-

re "succiainchiostro" non può essere che Leporello, personaggio vicario che, investito della luce di Don Giovanni, in questi si specchia e si frustra, in un rapporto latamente erotico e tensivo, come quello fra coscienza riflessa e "forza della natura". Dice infatti Kierkegaard:

> Se invece prendiamo Don Giovanni come vita immediata, è facile capire che egli possa esercitare un'influenza decisiva su Leporello, che se l'assimili a tal punto da farlo diventare quasi uno strumento. Leporello è in un certo senso più vicino di Don Giovanni a essere una coscienza personale, ma per diventarlo dovrebbe rendersi conto del suo rapporto con lui, e non ne è capace, non è capace di sciogliere l'incanto. [...] Anche nel rapporto di Leporello con Don Giovanni c'è un che di erotico, c'è un potere con cui questi lo avvince persino contro la sua volontà; ma in quest'ambiguità Leporello è musicale, e Don Giovanni echeggia costantemente in lui. (Kierkegaard, p. 200)

Se Don Giovanni echeggia in Leporello, sappiamo che i personaggi oltranzistici, per malinconia o euforia contestativa, sono per Palazzeschi degli "armonici" prolungati. Nel nostro caso, e secondo i versi di Lorenzo Da Ponte, mentre Maria-Don Giovanni "sta dentro con la bella", allo scrittore-Leporello tocca "far la sentinella". Del resto è lo scrittore-Leporello che fa il "catalogo" della Contessa («... se non prendo abbagli, quattromila, poco su poco giù. / – Mi mancava il ragioniere, l'ho trovato», *Interrogatorio*, p. 1094), e intrattiene con lei un rapporto ambiguo di sudditanza e ribrezzo, di complicità partecipe e di riprovazione: la sottrae di fatto alla persecuzione collettiva, ma lo fa accostandosi a lei nella modalità quasi altrettanto persecutoria dell'interrogatorio, di un rinvio a giudizio ben altrimenti circostanziato (erigendosi, senza saper bene «per quale ragione», a «pubblico ministero della borghese mentalità e della sua morale», p. 1074), durante il quale l'inquisito anziché evitare di salvarsi dalle

accuse, le radicalizza al punto di dissolverle ideologicamente. La «strategia maieutica» (Lepri, p. 137) dello scrittore-Leporello costituisce l'elemento strumentale che porta alla piena dichiarazione delle enormità commesse da una protagonista altrimenti tutta assorbita nei fatti. Questo è il senso complessivo di quel lungo "catalogo" che è l'*Interrogatorio della Contessa Maria*: incalzato da uno scriba "mezzano" dotato di maggior grado di coscienza e ormai perfettamente consuonante con la più riconoscibile maschera pubblica dello stesso Palazzeschi, il personaggio diventa l'ideologo di una Natura ormai depotenziata a "madre buona" e legittimo istinto di godimento. Se ancora l'odio di Anna e di Ottavio possono accerchiarlo, nessun Convitato di pietra turba più questo Don Giovanni secolarizzato, questa autrice di confessioni troppo sapide e felici per essere davvero universali. Facendosi donna, e dunque legittima e non controbilanciata trasposizione della propria libido, il personaggio centrale del romanzo dà vita a un'enciclopedia di motivi palazzeschiani, a un "bignami" di straordinaria fattura artigianale, facilitata versione di sé da allegare con indulgenza agli atti della propria morte corporale.

Così, è proprio la sua "alta definizione", la sua saggezza oltranzistica da apologo settecentesco, la sua assenza di residui melanconici a fare di Maria la parodia di alcune precedenti creazioni palazzeschiane, spesso a chiare lettere: la sigaretta perennemente accesa rimanda al fumo di Perelà, l'odio per i pompieri (vedi p. 1101) all'incendiario, l'opzione per il ridanciano contro il lacrimoso al *Controdolore*. Ma, in genere, la patina espressionistico-vernacolare di questa "maledetta toscana", l'allegro contrappunto del recitativo e infine il breve *Bildungsroman* che occupa la seconda parte del romanzo, costringono la Contessa in un referto anagrafico derivato, concepito a posteriori per contenere e rivestire le proprie emergenze inconsce, con qualche sospetto di spacconeria futuristico-dannunziana, a sua volta ironizzata. Polo "materno", come "paterni" erano stati l'incendiario e

Marinetti, Maria è davvero un'autoparodia intenerita dalla nostalgia, collocandosi esattamente al centro di una scissione, o di una *crisi*, che è psichica e cronologica. Ha perduto l'universalità drammatica di molti personaggi greci, o la musicalità assoluta mozartiana, per approdare alla commedia menandrea, alla satira oraziana, al dialogo lucianesco, aretiniano e ancor più diderotiano, dunque alla linea "in chiaro" della cosiddetta "letteratura della contestazione". Fra le mani di Palazzeschi la Contessa diventa così anche il grimaldello per scassinare l'urna ormai semivuota del romanzo *larmoyant* e quella dello psicologismo estetistico, grazie – nella seconda parte del romanzo – alle risorse dell'intrigo e della beffa, di remota tradizione toscano-novellistica (tanto più che il casato nobiliare discende alla Contessa direttamente da un «uomo del vecchissimo regime, medioevale, cattolico...», *Interrogatorio*, p. 1157). La *silhouette* monomaniaca della Contessa ne guadagna in spessore, l'autore mette a segno nel comico di repertorio uno dei suoi più gradevoli e riusciti depistaggi, ma il tutto si adagia in una compiaciuta macchiettizzazione "buffa", nella celebrazione non di una potenza ma di un'abilità individuale, di una colorita eccezione sì contestata, ma sicuramente, e in fondo pacificamente, agevole e vincente. In una delle rare concessioni che questa Contessa apodittica e imperativa fa alla fantasticheria, ci troviamo di fronte a un'utopia domestica e gioviale, molto più simile a una maupassantiana Maison Tellier che a una rabelaisiana Abbaye de Thelème:

> Un piccolo locale... come piace a me, come ho sempre sognato, come mille ce ne sono, ma non uno è quello che penso e voglio, un ritrovo di giocondità, non di sciagure e di pena, o brutale idiozia, o di ripugnante interesse, dove delle brave e simpatiche figliole sotto la mia protezione e guidate da me, libere di vivere e di amare, e di darsi o di non darsi a chi vorranno, e quando loro piacerà o non piacerà, incontreranno dei bravi giovanotti spensierati e contenti. Qualche cosa di buono da mangiare, del buon vino e caffè, musica allegra, cantare, ballare, ridere, gridare, un bel giardino coi lampioncini colorati per la buona stagione, un locale come mille ce ne sono e a cui manca solo una cosa: lo spirito che io gli posso dare. (p. 1150)

Il confronto con la radicalità apotropaica e autoesortativa dell'utopia controdolorifica qui non va neppure tentato. Di veramente radicale la Contessa conserva soltanto la volontà finale di scomparire, tornando, al pari di tutti i principali protagonisti palazzeschiani, in un'indeterminatezza che ancora sgomenta:

> Caddi sulla poltrona di dove ella s'era allora levata, riverso con gli occhi erranti nel vuoto, che non cercavano più, che non vedevano più, e le braccia abbandonate: «Che è? Che è? Che è stato? Che mi passò vicino? Che?» (p. 1238)

Nulla dimostra tutto ciò meglio della ripetitibilità del personaggio di Maria, della sua oculata gestione letteraria. Si prenda l'esempio apparentemente più difficile, ovvero il romanzo-saggio *Roma*, opera che dopo il lirismo autobiografico dei *Cuccoli* torna ad essere autenticamente dialogica e menippea. Pur incentrata sul donchisciottesco Principe di Santo Stefano e sul suo francescano "idiota" Checco, l'ultima opera della maturità palazzeschiana è un romanzo di *mésalliances*, il cui «connettivo – ha scritto Gino Tellini (2005a, p. XXXIX) – è dato dalla sapienza del regista che lascia convivere fianco a fianco le diversità e gli estremi». Fabrizio di Santo Stefano è ancora uno degli aristocratici che *riparano* con l'austera, sublimata rinuncia al proprio privilegio nobiliare. Ma attorno a lui preme una Roma vivamente contraddicente, colta nell'estatico o divertito sociologismo degli *entr'actes* descrittivi o nel consueto ma non banale teatro di un pranzo altoborghese. Ad onta delle tante seduzioni spettacolari del Cattolicesimo romano, e di un certo patetismo bonario, l'Io

dell'autore sembra essere nuovamente ed equamente suddiviso fra le chiuse della fede pura e reazionaria e la luce illuministica della ragione, seppure attenuata nella sua versione pragmatica. Lo dimostrano i dialoghi che il principe sostiene in più riprese con i figli Gherardo e Norina e con la consuocera Pia Sequi. A distanza di poche righe troviamo la più perfetta espressione della *leggerezza* stoico-cristiana e la più chiara codificazione possibile della irriducibile e terrestre naturalità:

> – [...] Pensare agli altri fino alla dimenticanza di sé completa. Quando non avvertiremo più la nostra persona fisica la mèta eccelsa è raggiunta. Non avere la possibilità di avvertirla questa fragile e ingannevole cosa che è il corpo umano, tutto si trasfonde nello spirito, che finirà per darci un senso di vertigine tanta è l'altezza alla quale siamo pervenuti sopra una base granitica.
> [...]
> – [...] Ha mai visto come fa la chioccia? Razzola dalla mattina alla sera, ma per i suoi pulcini.
> – La chioccia è una bestia.
> – Appunto, a furia di rendere la vita troppo artifiziosa bisogna rifarsi da capo, e andare a imparar qualcosa dalle bestie che vivono nella verità. Le bestie sono pure, e noi no. (*Roma*, pp. 569-570)

Chiusa in uno dei cassetti del suo creatore, la Contessa Maria si rivela liberissima di apparire in diversi adattamenti, con il suo inoppugnabile, un po' volgare buon senso, e col suo stretto raccordarsi alla fatalità degli istinti: «Amico mio, la vita è fatta in una certa maniera e fino ad oggi a nessuno è riuscito di cambiarla. Si fissi bene nella memoria che l'istinto finisce sempre per vincere, guardi intorno e vedrà» (ivi, p. 585).

Il novelliere

Al simbolismo, con le sue elevazioni mistiche e la sua sconsolata filosofia, già dai primi anni '10 si affianca in Palazzeschi il realismo di una curiosità acidula e denudante, pronta a ricondurre agli essenziali dati fisiologici, e al bieco interesse, ogni dinamica sociale e individuale. È il realismo del disilluso, che oscilla fra l'implacabile, grandioso pettegolezzo di un Balzac e la crudeltà ferita, fra *rêve* e *ironie*, del baudelairiano Villiers de l'Isle-Adam. Nell'autunno del 1912, mentre progetta un libro di novelle, Palazzeschi esprime al direttore della «Riviera ligure» Mario Novaro la speranza che la rivista accolga «un saggio di questo *suo* acido libro». E soggiunge:

> Non so perché la vita mi si fa sempre più ironica davanti, non è certo un indizio di felicità, mio caro poeta, e caro fratello! E quello che ne viene fuori per la penna mi rattrista sempre più. La luce, la forza, la giovinezza, la follia, sono bei sogni ormai dileguati, e temo di riafferrarli più. (Palazzeschi-Novaro, 1992, p. 12)

Più volte nell'epistolario palazzeschiano si incontrano simili sfoghi, inclini al patetico e precoce vagheggiamento di una giovinezza e di una purezza ideale perdute. E se il frutto ne è l'«acido libro» o il «veleno» (ivi, p. 21) di una novella come *Industria*, non c'è dubbio che il quadro di riferimento sia la narrativa decadente, che nel reciproco trascolorare di illusione e delusione trascorre facilmente, testimoni almeno Flaubert, Maupassant e lo stesso Villiers, dall'intenso psichismo del mistico-fantastico alla ferocia socio-psicologica del realismo ironico[13].

È questo dunque lo sfondo su cui si muove la novellistica palazzeschiana, che, è bene non dimenticarlo, nasce in pieno periodo "futurista". Anche a voler trascurare lo scherzo a sei

mani del *Soldino del Ponte* (uscito su «La Donna» del 5 gennaio 1911), la più antica delle novelle poi raccolte nel *Re bello* del 1921 s'intitola *L'anima* e risale quanto meno all'ottobre del 1910, quando lo scrittore fiorentino la propone a Novaro per «La Riviera», su cui apparirà nel gennaio 1911. È una novella di solido impianto ottocentesco, e delicatamente perfida, in cui un narratore onnisciente ricostruisce l'unica "caduta" erotico-sentimentale di una moglie altrimenti integerrima: già emerge l'attenzione palazzeschiana per quella singola *défaillance* che in verità autentica e inabissa un'esistenza altrimenti ben lontana, nella sua ordinaria repressione, dalla "vita". Cronologicamente parlando, il testo si colloca fra l'uscita delle poesie dell'*Incendiario* e quella del *Codice di Perelà*, così come via via *Il gobbo* («La Conquista», gennaio 1912), *L'angelo* («Riviera ligure», aprile 1912), *L'ingegnere* (ivi, febbraio 1913), *Industria* (ivi, agosto 1913) punteggiano il periodo che intercorre fra *Il Codice*, il secondo *Incendiario* e il *Controdolore*, quando Palazzeschi è impegnato nella stesura della *Piramide*. Praticamente contemporanee al suo "manifesto futurista" sono le novelle *Per una bella donna (Commemorazione)* («Riviera», aprile 1914), e *Oreste*, inviata a Novaro nell'inverno del '14 e poi revocata, in una delle tante autocensure palazzeschiane.

Il realismo decadente convive dunque in Palazzeschi con il massimo sforzo di mimetismo avanguardista: e il sorgere ed ordinarsi della novellistica palazzeschiana – con quelle storie di trasgressioni private che Fausto Curi (1978, p. 232) ha attribuito a un "anarchico moderato" – non può in nessun caso considerarsi il primo sintomo di un "ritorno all'ordine". La ricchezza espressiva di un volume come *Il Re bello* accredita invece la tipica *nonchalance* di Palazzeschi riguardo al libero alternarsi e contaminarsi di toni e generi letterari. Nella compresenza che istituisce fra novelle *acide*, realistiche, ottocentesche e apologhi illuministici rapidamente risolti in una didattica morale, il volume del 1921 non appare astrattamente come un libro di transizione, ma come un autentico frutto

del primo Palazzeschi, scrittore della varietà menippea, aggressivo predicatore satirico e malinconico trascrittore di vissuti paradossi.

Nella novella-apologo *Tre diversi amici e tre liquidi diversi* («Lacerba», I, 9, 1° maggio 1913, poi in *Il Re bello*, pp. 103-108) Fausto Curi (1978, pp. 221 e segg.) ha individuato uno dei vertici da cui si diparte la poetica dei "buffi" palazzeschiani. I tre amici che nella novella reprimono rispettivamente il pianto, lo sfogo sessuale e la minzione, in omaggio a convenzioni sociali o a precedenti impegni presi con se stessi, frappongono l'artificio culturale al libero dispiegarsi degli istinti. Tuttavia, Curi ha enfatizzato le evenienze e le emergenze del principio di piacere, nella sua dialettica con quello di realtà, postulando una lettura palazzeschiana di Nietzsche orientata essenzialmente sulla filosofia del corpo e sulla sua liberazione. Eppure, solo nel secondo "amico" questo istinto è riconducibile al piacere; negli altri due, a venire impedita o rimandata è solo un'impellenza dolorosa o fisiologica. L'uomo, ci dice Palazzeschi, sacrifica grandi risorse nervose a un'idea di controllo onnipotente del proprio destino. Il suo scopo – come si è visto nelle altre prose filosofiche lacerbiane – è ottenere i tetri conforti di un mondo appiattito e uniformato, in cui le convenzioni comportamentali siano così forti da assimilare l'uomo al prodotto standardizzato della nascente industria. Lasciare viceversa che i nostri fluidi corporei scorrano liberamente al momento opportuno sarebbe segno di comprensione della natura umana e della Natura *tout court*. Non a caso anche questa novelletta palazzeschiana ha un diretto antecedente nell'immaginosa riflessione di Diderot. Uno dei sintomi più espliciti del suo vitalismo materialistico emerge infatti nel *Rêve de d'Alembert*, quando il principale interlocutore, il medico libertino Bordeu, dopo aver condannato dal punto di vista sociale la castità e la continenza, giustifica vigorosamente, in nome della profonda razionalità della Natura, la

pratica dell'"amore solitario", atta a far fluire liberamente un liquido organico che i divieti moralistici intrappolano nocivamente nel corpo:

> On se fait saigner dans la pléthore; et qu'importe la nature de l'humeur surabondante, et sa couleur, et la manière de s'en délivrer? Elle est tout aussi superflue dans une de ces indispositions que dans l'autre; et si, repompée de ses réservoirs, distribuée dans toute la machine, elle s'évacue par une autre voie plus longue, plus pénible et dangereuse, en sera-t-elle moins perdue? La nature ne souffre rien d'inutile; et comment serais-je coupable de l'aider, lorsqu'elle appelle mon secours par les symptômes les moins équivoques? Ne la provoquons jamais, mais prêtons-lui la main dans l'occasion; je ne vois au refus et à l'oisiveté que de la sottise et du plaisir manqué. (Diderot, 1951c, pp. 937-938)

> Ci si fa salassare quando si è pletorici; e che importanza ha il tipo di fluido sovrabbondante, il suo colore, e la maniera di liberarsene? Esso è superfluo tanto in una di queste indisposizioni quanto nell'altra; e se, ripompato nei suoi serbatoi, distribuito in tutta la macchina, questo fluido viene evacuato per un'altra via più lunga, più penosa e pericolosa, sarà per questo meno perduto? La natura non tollera niente di inutile; e come sarei colpevole di aiutarla, quando essa chiede il mio aiuto attraverso i sintomi meno equivoci? Non provochiamola mai, ma diamole una mano quando occorre; nell'astensione e nell'inerzia non vedo che sciocchezza e piacere mancato. (trad. it. p. 188)

In questo Palazzeschi sempre più diderotiano, dolore, attrazione fisica e ciclo fisiologico innescano e spiegano il fluire eracliteo, ne sono i simboli umani, mentre i grandi sforzi compiuti dai tre amici per disconoscerlo derivano da una dispendiosa inintelligenza, da una volontaristica deviazione dalla saggezza, che in Palazzeschi, come per i suoi referenti

filosofici, equivale sempre all'adesione alla Natura, e mai di per sé al *piacere*.

Nella novella *Il gobbo*, del resto, la Natura è definita «infaticabile equilibrista» (*Il Re bello*, p. 195), in quanto compensa la deformità del gobbo Mecheri col sale del riso e dell'ironia. Autentica parabola sull'imperfezione, evenienza macroscopica di quella essenziale estraneità di cui Palazzeschi è stato il cantore ambiguo, la novella comincia con quell'atteggiamento didattico-paradossale, allocutivo e allegramente provocatorio tipico del Palazzeschi "filosofo da strada". L'intento iniziale è quello di rovesciare la vulgata secondo la quale un gobbo è un errore della Natura, che dopo averlo creato sarebbe la prima a dolersene. Nulla di più falso, dice Palazzeschi: «È il gobbo, un argomento allegro, allegro per sé per gli altri e per la natura stessa che dopo averlo creato sorride rapidamente dell'opera sua». Cosicché, «Un gobbo [...] si ride della gente diritta più che questa non si rida di lui, della gente diritta intendiamoci bene, perché un gobbo non ride mai d'un altro gobbo» (*Il Re bello*, pp. 195 e 197). Come si vede, la legge di compensazione della Natura non assomiglia affatto a un irenico principio di piacere: c'è una dismisura, una *hybris* in cui non bisogna incorrere e che consiste nel non poter compensare la propria sventura sui propri simili, in breve sulle proprie fattezze rispecchiate. Ovvero: se il gobbo ride delle persone normali rovescia carnevalescamente la situazione, fa dell'ordinario l'abnorme, e riesce a mimetizzarsi e a essere sopportato o addirittura accettato come un gradevole scarto da una normalità altrimenti a sua volta mortificante (non a caso la vicenda del gobbo in questione si svolge in una piccola città di provincia). Ma se ride di se stesso incorre nella vera infrazione, come tale – nel sistema naturistico di Palazzeschi – innaturale. Tuttavia, ciò è proprio quanto il gobbo Mecheri fa appena ne ha l'occasione, nei confronti dei quattro gobbi suoi concittadini. I quali, stanchi alla fine di dover sottostare a tali insopportabili lazzi, si vendicano

organizzando un *coup de théâtre*, quasi un *play within the play* capace di smascherare un delitto. Durante una festa cittadina – allusione alla potenzialità eversiva di un altro carnevale – un falso gobbo trae in inganno Mecheri, che prende a riderne, ma deve subire il colpo di una rapida disillusione, quando quello si libera facilmente della falsa gibbosità e cerimoniosamente sardonico saluta e scompare. È ora Mecheri ad essere circondato dai quattro gobbi suoi avversari e ad essere fatto oggetto di risate furibonde e denudanti. Il piano della bruta realtà, evocato dalla finzione teatrale, si impone sull'ardito tentativo di compensazione del dolore: Mecheri non potrà privarsi della sua deformità con la facilità con cui vi è riuscito l'attore normale. Lo spiritoso giullare dell'aperta *agorá*, capace di rovesciare le prospettive e di erigere a sistema i propri salvifici e aggressivi motti di spirito – peraltro accettati solo per rispetto della sua sventurata conformazione – si riduce alla vita ascetica dell'isolato, perde ogni umorismo e finisce tragicamente, in una città estranea, simile a un «fardello di cenci». La condanna e il fallimento colpiscono chi ha osato ridere della propria deformità, sottraendola alla ipocrita degnazione della *polis*, e anzi additandola come grottesco equilibrismo naturale. Palazzeschi riflette sulla sua funzione di poeta futurista, sul successo di scandalo ottenuto dall'*Incendiario* del 1910: il superomistico ribaltamento del Sé deriso in Io derisore non cambia la nuda materialità delle cose: la vita non è teatro, tra realtà e finzione non c'è osmosi.

Così, la Natura è segreta coerenza degli opposti, superiore compensazione di buono e cattivo, madre e matrigna a un tempo: è il Dio giocondo del *Controdolore*, che invita gli uomini a oltrepassare la dolorosa siepe di marruche e di spine al fine di comprendere l'immensa ridicolaggine del cosmo. Ciò che i *tre diversi amici* dell'autore non riescono ad accettare è, dunque, piuttosto l'adeguamento al principio di realtà: essi mancano della necessaria capacità di interpretazione della vita. Corrado Pestelli (1999, p. 186) ha

scritto giustamente che Palazzeschi è dalla parte della vita, e non del vitalismo (è dunque lontanissimo dal nietzscheanesimo di D'Annunzio o di Soffici e Papini): e la *vita*, o la Natura *equilibrista*, non si prestano a interpretazioni virilmente oltranzistiche o unilaterali, che l'accento sul principio di piacere potrebbe indurre.

Del resto, il Palazzeschi novelliere non deriva neppure dalla grande tradizione della beffa e della glorificazione cinica dell'intelligenza: «La tradizione novellistica del Boccaccio e, per altro aspetto, del Lasca, entra sì nella prosa palazzeschiana, ma come singolo movimento di sinfonia ispirata a tutt'altro progetto musicale. La problematica tragigrottesca del "buffo" è cosa per definizione differentissima dal gusto puro della beffa, dalla sua calibrata autosufficienza estetico-stilistica, dalla sua compiaciuta ostensione narrativa; e tale problematica si trova ad essere altrettanto lontana dal sarcasmo del Grazzini, dallo spietato scorno che colpisce debolezze e difetti di tipologie umane disarmate e preventivamente esposte agli attacchi di altri personaggi» (Pestelli, p. 197). Se la tradizione della beffa è presente in Palazzeschi, infatti, è impiegata interamente a rappresentare la sfida che la Natura – quella Natura che secondo Orazio può essere espulsa con la forca, ma tuttavia torna sempre ad accampare i propri diritti – gioca a dei personaggi tutti chiusi in una confortevole e angusta sordità istintuale. È strano, allora, che all'inizio del suo eccellente contributo Pestelli (p. 178) affermi che nel sistema mentale di Palazzeschi «"buffo" si lega *sempre* a "intellettualmente libero"»: il buffo infatti è tanto meno libero, e lo è tanto meno *intellettualmente*, quanto più la sua natura è quella del *disagiato*, secondo la irreprensibile definizione fornitane dallo stesso Palazzeschi nella premessa a *Tutte le novelle* del 1957:

> Dirò quello che per «buffi» io intenda. Buffi sono tutti coloro che per qualche caratteristica, naturale divergenza e di varia natura, si dibattono in un disagio fra la generale comunità

umana; disagio che assume ad un tempo aspetti di accesa comicità e di cupa tristezza; ragione per cui questo libro forma una commedia tragicomica nella quale «i buffi» vengono portati alla sbarra. (*Premessa*, 1957, p. 5)

Dalla *naturale divergenza* al *disagio* e all'andare per colpa di essi sotto processo: come si vede, siamo al centro dell'intera esperienza palazzeschiana dell'esistenza e della scrittura. E la formula della *commedia tragicomica* unisce un sostantivo di ampia referenzialità a un aggettivo doppio, formando così un insieme trimembre in cui la dimensione comica prevale numericamente su quella tragica, ma solo per sottolineare che a un contenuto tragico o comico – a seconda che lo si veda dal *côté* del disagiato o da quello della *generale comunità umana* – deve rispondere novecentescamente una forma comica, secondo il significato appunto formale del termine: componimento di tonalità non aulica e di ambiente e personaggi non elevati. La terminologia palazzeschiana è di origine teatrale, e la drammaticità formale delle sue novelle viene certificata da quei personaggi *alla sbarra*, dei quali l'autore si fa testimone incalzante o pietoso, ma sempre rigorosamente oggettivo. Come la Natura, Palazzeschi si mantiene in *equilibrio* fra l'aggressività dell'enfatizzazione caricaturale o espressionistica e la compassione per la miseria e la cecità di chi soccombe alla rigidità di una mania esclusiva, sia essa mimetizzata nell'ordine più pedissequo, sia essa palese come eccesso o vistoso difetto. Tutto ciò esclude definitivamente che i buffi palazzeschiani siano *tout court* degli eroi positivi: il disagio non è compensato da un vantaggio metafisico o metastorico. La peripezia narrativa mette i buffi *alla sbarra*: starà a loro accettare o riconoscere il riallineamento che in loro la Natura opera o propone, quel riequilibrio immanente di cui essi esprimono il bisogno e di cui rappresentano l'emergenza.

La novella che dà il titolo al volume del 1921 torna ad essere invece una gradevole variazione sui sacrifici e sui successi della simulazione. Sapido incrocio tra favola atemporale e stampa dell'Ottocento, costruito sullo sfondo di cartapesta di una *belle époque* da palcoscenico (bastino gli «sguardi da sgherro d'operetta» lanciati al popolo dal re Ludovico XII, *Il Re bello*, p. 9), pur nell'indubbio, sorridente distacco che l'autore vi esprime nei confronti di tutte le proprie trascorse proiezioni, *Il Re bello* mantiene un legame con la tradizione del *conte philosophique* e dell'apologo morale. Tanto è vero che prende in prestito lo spunto principale della trama da *Il Principe ermafrodito*, romanzo del 1640 in cui Ferrante Pallavicino, il celebre scrittore libertino del nostro Seicento ricordato da Stendhal nel Ferrante Palla della *Chartreuse*, pur mostrando di condannare la dissimulazione e l'innaturalità del potere, indulge sul tema classico del travestimento e degli "errori" amorosi con una voluttà quantomeno sospetta. Sta di fatto che la figura mitologica dell'ermafrodito, tanto amata dal Barocco, s'incarna qui nelle vesti dell'ennesima figlia femmina di un re Arlindo che «non aveva successione di maschi onde la Fortuna potesse continuare l'investitura delle sue grazie». Cosicché il sovrano decise di agire «ad onta della natura», e alimentò «la fanciulla con credito tale, imbevuto in ella medesma, in guisa che stimò d'esser uomo» (Pallavicino, 2005, p. 49). Saranno ovviamente le intransigenze della pulsione amorosa a sciogliere una trama assai complicata dalla ragion di Stato e da quella seconda natura che è il potere, uso a mostrare la maschera prima del volto.

Parallelamente, ciò che viene imposto alla protagonista della novella palazzeschiana, dodicesima e ultima principessa di Birònia, è nei termini del Palazzeschi *aprágmon* e apolitico il più grande dei sacrifici: recitare la parte del massimo responsabile politico, del capo carismatico, del "re assoluto". Il nuovo re Ludovico XIII diviene così, tramite la sua sofferta simulazione, l'efficace formazione di compro-

messo fra la virilità del padre – venata d'impotenza, vista la fissità nella produzione di prole femminile – e la santa abnegazione della madre, disposta a sacrificarsi ella stessa per la ragion di Stato, che pretende sempre nuove e spossanti gravidanze. Accolto dal popolo con il consueto, arcaico sentimento di luminosa possessione e di sottomesso omaggio, il "re bello" ne risulta intrappolato e annullato come persona, e dunque – in uno schema antropologicamente perfetto –, ancora una volta sacrificato. Non solo: privo di ogni inclinazione al sacrificio-comando («E cosa me ne importa a me del popolo?», *Il Re bello*, p. 65), il nuovo re, appena sposatosi con una tenera e noiosa principessina straniera, si sottrarrà ovviamente ai doveri coniugali come un vero e proprio "principe bianco", come già il principe Zuff dell'*Incendiario* 1910, come l'Octave de Malivert di Stendhal, l'Amleto di Laforgue o il «prince étrange» della novella maupassantiana *Un cas de divorce*[14].

All'impossibilità di continuare la recita, tuttavia, e dunque al momento di gettare la maschera e di scomparire, sottraendosi metafisicamente come Perelà, nella novella del '21 subentra una più confortevole alternativa carnale, ugualmente ma meno metafisicamente liberatoria. Il "re bello" – che proprio ripensando a Pallavicino si potrebbe far alludere a un "ribelle" – non è più una macchina celibe, consustanziata di leggerezza e ambiguità dionisiache, di ardente e perigliosa estraneità: è invece una fanciulla piena di normali appetiti che aspetta di riconciliarsi con se stessa, di approdare alla verità. E il finale è paradigmatico, dunque, anche nel predisporre questa novella, pur con tutto il suo "passatismo" liberty e fiabesco, quale introduzione a quel volume novellistico con cui da tempo Palazzeschi aspirava a conquistarsi un pubblico di «persone serie» (Marinetti-Palazzeschi, p. 65). La soluzione pratica trovata dal "re sacrificato" è doppiamente soddisfacente: come avveniva in Pallavicino con l'abolizione dell'ingiusta legge Salica, essa introduce un "punto nero" di matriarcato nell'altrimenti

assoluta continuità del potere politico e riproduttivo maschile – che ignaro continuerà poi con i nuovi Ludovichi – e consente una normalizzazione parziale, e perciò edonisticamente efficace, del proprio destino: l'infelice Ludovico XIII si trasforma piacevolmente nella «contessa Marina Del Pioppo, che tenne vita simpaticamente libera, e un poco licenziosa dicono i peggiori critici sociali», «per le lontane e più luminose capitali d'Europa». Come in *:riflessi*, l'ironia palazzeschiana orchestra un finale da articolo mondano: una banalizzazione che ossimoricamente potremmo definire brillante, per la volontà di conciliare i proverbiali opposti, la ragione-sacrificio-simulazione e la passione-biologia-verità-libertà. All'ombra delle attenuazioni ancora in uso (la "vita *simpaticamente* libera e *un poco* licenziosa"), Perelà si è trasformato nella Contessa Maria, come hanno visto Luigi Baldacci (1988, p. 12) e Rita Guerricchio (1995, p. 13): la sparizione e la sacralizzazione del re Ludovico XIII producono un compromesso assai terrestre: una simpatica e riconciliata dama libertina, senza patria e senza più doveri. Il "re bello" riesce a fare di un piacere individuale la panacea buona per tutti: raro equilibrio, tutto favolistico, che tuttavia prelude a un volume di più mediata e relativa, spesso grigia, indisciplina. Un'indisciplina che rientra nel canone del "punto nero" – secondo la formula inventata nella novella così intitolata e raccolta poi nel *Palio dei buffi* –: quell'unica infrazione che, garantendo la più perfetta continuità, ne costituisce il motivo scatenante, ma anche lo scopo.

NOTE SECONDA PARTE

[1] Figura apertamente ispirata al diderotiano Nipote di Rameau è senz'altro il signor Legrimaudet, derelitto dandy che ostenta una «feroce allegria davanti alla sozzura morale», un «refrattario» in cui spesso «l'infame lasciava il posto all'illuminato». È il protagonista del racconto di Paul Bourget intitolato appunto *Il signor Legrimaudet* e compreso nel volume intitolato *Maurizio Olivier* (Bourget, 1906, pp. 179-274), chiesto in lettura da Palazzeschi al Vieusseux l'8 marzo 1907.

[2] Lanza cita al proposito Callimaco e il Baudelaire di *Le Cygne*, richiamando nel cigno «l'immagine stessa della bellezza anche se di una bellezza inquietante», il cui candore, sul quale anche Palazzeschi insiste manieristicamente, rimanda «all'ambito del demonico e della morte» (Lanza, 1997, p. 152).

[3] Un brano del Palazzeschi memorialista rievoca l'attrazione giovanile per la figura dell'attore, che viene accostata a quella del sacerdote: «... la vita zingaresca e disagiata degli attori, che tutti amavano e applaudivano ma come una specie a sé, che nulla aveva in comune con la normale società borghese, un certo equivoco morale aleggiante sopra le loro teste, e lo stesso fisico che li distingueva dagli altri, erano i soli uomini, coi sacerdoti, che per la necessità della loro arte non portassero i baffi, e allorquando si vedeva un borghese senza baffi era segnato a dito e subito riconosciuto come attore, quasi ci fosse stata una forma di tonsura anche per essi; categoria per la quale tutti avevano una particolare ammirazione, ma alla quale nessuno desiderava appartenere» (*Attore mancato*, p. 283). In quella *distinzione fisica* dovuta alla *necessità dell'arte*, per la quale si veniva ammirati ma anche *segnati a dito*, appaiono diversi elementi del perimetro mentale del giovane Palazzeschi.

[4] «Degli ultimi 6 capitoli gli ultimi 2 lunghissimi sono pronti da un secolo, gli altri quattro non sono che da ricopiare.» (Marinetti-Palazzeschi, 1978, p. 27)

[5] La *Concordanza delle poesie di Aldo Palazzeschi, I: testi, liste di frequenza, indici. II: Concordanza*, Firenze, Olschki, 1993, curata da Giuseppe Savoca, riporta che nell'intero *corpus* poetico palazzeschiano la parola "sole" (sostantivo maschile) è presente per ben 90 volte, piazzandosi al 68° posto assoluto e al 6° fra i sostantivi. Basta confrontare il dato relativo a "luna", 128° posto con soltanto 19 occorrenze, per apprezzare la sproporzione. Peraltro, delle 90 occorrenze di "sole", ben 72 sono relative alle poesie giovanili, e le restanti a *Cuor mio* e *Via delle cento stelle*.

[6] Della *Piramide* aveva scritto Emilio Cecchi: «Tornando a sfogliarla e rileggerne qualche parte, dalla *Piramide*, a un certo punto, mi son trovato a scivolare verso il *De contemptu mundi* d'Innocenzo III; e il furioso disgusto dello scrittore medievale legava più di quanto, a prima vista, potrebbe credersi con le amare sofisticazioni palazzeschiane» («Il Secolo», 30 giugno 1926; poi Cecchi 1972, pp. 696-700).

[7] Vedi la *Nota*, datata «Firenze, Gennaio 1913», apposta dall'autore a *L'incendiario 1905-1909*, p. 250, oggi riprodotta in *Tutte le poesie*, p. 981.

Proprio le *Notizie e Note sui testi* redatte da Adele Dei in calce al volume da lei curato (in particolare alle pp. 982-89) danno conto, tramite l'epistolario Marinetti-Palazzeschi, dell'esistenza di un piccolo gruppo di componimenti destinati a dar vita a un libriccino poetico, in un progetto che prende corpo fra il giugno del 1910 («Ti mando questo piccolo aborto [*Addio*]. Avrei delle belle poesie addirittura strabilianti ma lunghissime, 200 e più versi», Marinetti-Palazzeschi 1978, p. 16) e il giugno del 1911 («L'autunno spero rassettare un buon libro di versi, se vedo che viene bello lo pubblico subito se no aspetto», ivi, p. 56), salvo poi naufragare nel marzo 1912 («Versi per il momento non ne pubblico», ivi, p. 65).

[8] C'è la possibilità, peraltro, che alcuni riferimenti nella poesia alludano a Marino Moretti come all'autore (proiettivo) di alcune delle frasi infamanti apposte clandestinamente sulla lapide del poeta. Al primo insulto, infatti, il poeta risponde: «Sarà forse passato / qualche compagno antico, / qualche collega, qualche vecchio amico». Più avanti, l'accusa di essere un «*pederasta passivo*» è stata scritta «in lapis copiativo», forse citazione allusiva delle poesie scritte da Moretti con lo stesso strumento.

[9] «La ragazza fece sùbito la sua scelta e indossava lo stesso suo vestito e andava in giro con lui e si univa con lui in pubblico e con lui andava ai conviti» (Diogene Laerzio, p. 239).

[10] La circostanza del Nobel per la medicina ad Alexis Carrel è ricordata da Adele Dei in nota a *Tutte le poesie*, p. 1110, ed è forse decisiva per datare almeno questa poesia al periodo successivo al 1910.

[11] In una prosa intitolata *Vent'anni* (1931, p. 726), apparsa quale recensione a due volumi di rievocazioni giovanili di Fausto Maria Martini e di Marino Moretti, Palazzeschi esprime a chiare lettere la condanna nei confronti della serialità industriale in campo estetico, mettendola in più che legittima relazione col gusto dannunziano per la falsificazione: «È il tempo felice della Capponcina, l'ascesa del poeta d'Alcione [...]. Tutti gli snobismi si accentreranno lassù, risplenderanno fra gli olivi di Settignano, nella casetta remota e modesta, ridotta internamente un bazar del Rinascimento. E c'era a Signa una fabbrica che lavorava giorno e notte a sfornar terrecotte riproducenti Della Robbia, Verrocchi, Donatelli, Michelangioli; statue vasi e sedili, non troppo comodi ma belli certamente; e tutti potevano procurarsi, anche i più poveri, con quarantotto centesimi, almeno una *Gioconda* o una *Beatrice* di gesso. Alle smorfie sentimentali dell'Ottocento, stucchevoli, succedevano queste estetizzanti, plastiche, stucchevoli due volte; e molte creature semplici, poco addestrate ai salti mortali dello spirito, ne uscirono malconcie dopo aver abdicato alla loro semplicità».

[12] Nei fantasmi di Cecco, Pietro e Agesilao, peraltro, Palazzeschi cita visibilmente se stesso, e in particolare la poesia *La mano* dell'*Incendiario* 1910. Cecco, infatti, sembra proprio spingere il narratore verso un luogo assai simile al bordello della poesia, seppure con esiti molto meno turbolenti, dato che nei versi del 1910 ancora vigeva il bisogno di raccontare la visita a un bordello femminile, con tutta la repulsione e l'aggressività nei confronti delle prostitute laide e persecutorie che vi si trovano.

Di Pietro, l'autore mette in rilievo le «due mani così enormi, così spropositatamente enormi» (*La Piramide*, p. 435) che lo "acciuffano", spingendolo a proseguire un cammino interrotto per irresolutezza. Agesilao, infine, ottiene un risultato simile grazie al dito posto sopra la testa del povero narratore, anche qui finalmente soddisfatto della prevaricazione subita. Rispetto alla poesia, dunque, *A due* rivela un più armonico rapporto con le proprie spinte voluttuose, a patto però di tacerne, con sapide reticenze e perifrasi, i precisi obiettivi. Anche in ciò, Palazzeschi mostra di aver conquistato un maggiore grado di "ipocrisia", di abilità attoriale, oggettivante e dissimulatrice.

[13] Quanto a Villiers de l'Isle-Adam in particolare, due dei suoi *Contes cruels* possono essere fra i modelli del romanzo *:riflessi*. Nel racconto *Véra* troviamo un raffinato aristocratico parigino che, perduta improvvisamente la donna da lui adorata, si chiude nel proprio palazzo in un mistico vagheggiamento di lei, culminante in un'apparizione fuggevole. Anche *Duke of Portland* è incentrato su una misteriosa reclusione, che nelle pagine finali il narratore onnisciente spiegherà come dovuta alla terribile malattia contratta dal protagonista: è una struttura narrativa che porta il romanzo gotico a uno "schiarimento" ironico e crudele, simile ad alcune prove palazzeschiane, come lo stesso romanzo d'esordio e la novella *L'anima*.

[14] La novella di Maupassant *Un cas de divorce* (Maupassant 1979, pp. 777-783) è molto interessante per diversi aspetti. Innanzitutto, a prendervi la parola è un avvocato che accusa il protagonista di «un cas pathologique», più che giudiziario. Si tratta di «Un homme jeune, très riche, d'âme noble et exaltée» che rifiuta di unirsi alla sua legittima sposa. Il caso di «ce pauvre fou» «rappelle en beaucoup de points la démence du malheureux prince, mort récemment, du roi bizarre qui régna platoniquement sur la Bavière. J'appellerai ce cas: la folie poétique» E qui la voce narrante rievoca le sontuose, fiabesche finzioni di cui il «prince étrange» si contornò, fra cui «de vrais châteaux de féerie», «des déserts de sable brûlés par le soleil; et, la nuit, sous les rayons de la vraie lune, des lacs qu'éclairaient par-dessous de fantastiques lueurs électriques. Sur ces lacs nageaient des cygnes et glissaient des nacelles, tandis qu'un orchestre, composé des premiers exécutants du monde, enivrait de poésie l'âme du fou royal». Per stringere l'accusa attorno al demente poetico, l'avvocato non trascura di rievocare alcune pagine di diario in cui appaiono chiari il rifiuto di cadere nel ricatto naturale della sessualità – tema che il pessimismo di Maupassant ha certamente mutuato da Schopenhauer – e la fissazione del giovane esteta per la sublime e inattingibile carnalità dei fiori. Appare singolare dunque, da questo solo esempio, la "lunga durata" della lettura palazzeschiana, in particolare riguardo a Maupassant: nella prima parte della novella sono assai riconoscibili scenari e protagonisti di poesie adolescenziali come *La lancia*, *Il figlio d'un Re*, *A Palazzo Oro Ror*, *Vela lontana* e soprattutto *Il principe bianco*, mentre più avanti verrà in risalto il tema della polemica sessuale.

TERZA PARTE

DUE TASTIERE OTTOCENTESCHE

Leopardi e i pessimisti co(s)mici

> A voler che uno possa esser buon comico o buon satirico, è di tutta necessità che questo tale sia, o sia stato degno di satira e di commedia, e ciò per non poco tempo, e in quelle cose medesime che egli ha da porre in riso.
>
> G. Leopardi, *Zibaldone*, 4173

Nell'aprile del 1826, quando elabora nello *Zibaldone* il sistema filosofico secondo cui l'esistente non è che «un'imperfezione, un'irregolarità, una mostruosità», Giacomo Leopardi fantastica che: «Si potrebbe esporre e sviluppare questo sistema in qualche frammento che si supponesse di un filosofo antico, indiano ec.» (4174-4175, Leopardi, 1991, pp. 2296-2297). Segue di lì a poco il celebre pensiero del giardino «di piante, d'erbe, di fiori» (4175, ivi, p. 2298), che "approfondisce" il tradizionale *locus amoenus* nella *souffrance* universale. In un capitolo del suo volume saggistico *Il filo di Arianna* (1924), Enrico Thovez giungerà a studiare un possibile rapporto fra *Leopardi e il Buddismo*: qualche anno prima, un poeta «contemplativo, estatico come un indiano» aveva messo in atto ciò che già abbiamo riconosciuto come una parodia leopardiana, quella poesia *I fiori* che sbugiarda l'iniziale rousseauismo (la civiltà è corrotta e occorre rifugiarsi nella Natura) per approdare al pessimismo cosmico (anche le stelle provocano dolorose "punture") dell'implorato «rifugio fuori della Natura».

Ma c'è di più, ovviamente. Leopardi, che ancora a fine Ottocento Arturo Graf solo in parte volle liberare dalla fama di singolare perversione che positivisticamente si attagliava al genio pessimista e misantropo[1], è citato o alluso da Palazzeschi soprattutto in senso polemico: si rileggano il relativo brano del *Controdolore* («Un poeta gobbo che continuasse per tutta la vita a cantare dolorosamente non

potrebbe essere mai e poi mai un uomo profondo, ma il più superficiale di questa terra», *Il controdolore*, p. 1225)[2] e si ricordi il «gobbo infetto» appioppatogli senza pietà dalla Contessa Maria. Ma l'antagonismo di Palazzeschi nei confronti di Leopardi s'innesta su un'adesione fin troppo simpatetica. Già una novella come *Il gobbo*, e in genere l'insistenza di Palazzeschi su questa deformità fisica, fanno sospettare che Leopardi sia per lo scrittore fiorentino un vero criptomodello. Il recanatese è pur sempre colui che, partendo dall'ingiusta casualità di un handicap fisico, mette la Natura al centro della propria riflessione, e ride delle falsità convenzionali, o "assuefazioni", che la verità di quella riflessione incontra per via. Passando anch'egli dai canti o idilli giovanili alle operette morali dell'arido vero (*Perelà*, *Incendiario*, *Controdolore*, *Varietà*, *Equilibrio*, *Piramide*), Palazzeschi radicalizza il rovesciamento del pianto in riso, estremizzando le conseguenze della posizione storica ed emotiva di Leopardi. Se questi aveva oscillato fra riso e pietà («non so se il riso o la pietà prevale»), del suo gobbo Palazzeschi farà un personaggio che riesce ad equilibrare il riso altrui col proprio, ma che la malevola simulazione, il falso specchio ordito dai nemici *normali* risospinge nella sconfitta della "vita strozzata". Come a dire che i contrappesi concessi dalla Natura alle penalizzanti bizzarrie che impone – come nel gobbo il genio satirico o più tardi il dolcissimo canto di Stefanino – possono scatenare la repressione vincente di coloro che detengono il bene dell'uniformità e del bello ordinato.

I polemici riferimenti alla "piagnoneria" di Leopardi sono dunque in parte autoesortazioni, in parte testimonianza compiaciuta di un avvenuto *approfondimento* della pietà leopardiana in riso lucianesco o illuministico, in parte, ancora, l'omaggio di negazione-affermazione che – nel momento della simulazione futuristica – viene tributato al massimo rappresentante italiano della tradizione poetico-filosofica del riso malinconico. Se infatti la cifra del *Controdolore* è una desensibilizzazione stoica da compiersi grazie all'approfondimento repentino dei dati reali, già lo *Zibaldone* poteva fornirne un'anticipazione letterale:

> Pare assurdo, ma è vero che l'uomo forse il più soggetto a cadere nell'indifferenza e nell'insensibilità (e quindi nella malvagità che deriva dalla freddezza del carattere), si è l'uomo sensibile, pieno di entusiasmo e di attività interiore, e ciò in proporzione appunto alla sua sensibilità ec. [...] Oggi un uomo quale ho detto, appunto per la sua straordinaria sensibilità, esaurisce la vita in un momento. Fatto ciò, egli resta vuoto, disingannato profondamente e stabilmente, perché ha tutto profondamente e vivamente provato: non si è fermato alla superficie, non si va affondando a poco a poco; è andato subito al fondo, ha tutto abbracciato, e tutto rigettato come effettivamente indegno e frivolo: non gli resta altro a vedere, a sperimentare, a sperare. (1648-1649, Leopardi, 1991, p. 966)

Così, "approfondendo" *anche* Leopardi, Palazzeschi auspica violentemente il superamento della propria "gobba", del proprio automatismo emotivo nei confronti della deviazione, della solitudine e della malinconia. Il *Controdolore* si rivela ancora una volta splendidamente ambiguo: propugnando un mondo di gobbi e deformi, di mobili sfasciati, di donne calve e avvizzite, quali elementi di "verità" della *rerum natura*, il manifesto futurista propone la deformità leopardiana e la propria devianza all'universale accettazione, utopisticamente annullando ogni possibilità di discriminazione morale. Solo il tragico, quotidiano carnevale della decadenza e della morte azzera le inspiegabili parzialità della Natura. La quale infine non è né la madre benigna e innocente tradita dalla cultura – e *I fiori* è dunque proprio una satira del primo Leopardi rousseauiano – né "di voler matrigna", in quanto l'infinita vanità del tutto si esplica proprio in quel funebre riequilibrio delle sue ingiustizie.

Ciò che occorre fare, dunque, è scegliere – sul pianeta Leopardi – le coordinate dei territori più consoni alle frequentazioni palazzeschiane. Senza dubbio, allora, non occorrerà tanto rivolgerci al lirico altissimo – che nel "vago" e nell'"indeterminato", poi criticati positivisticamente da Giovanni Pascoli, trovava la legittimazione di una perenne centralità della poesia – quanto piuttosto al pensatore scandalosamente arcaico che, scommettendo su una fantasia profondamente tradizionale, si scaglia contro il proprio secolo edificante con una prosa allegorico-morale modernissima e asciutta, piena di invenzioni leggere e terribili. Tenendo sullo sfondo i *Canti*, esperienza ormai inarrivabile e dunque oggetto di acerbo *approfondimento*, Palazzeschi si rivolgerà soprattutto alle *Operette morali*, in cui non cercherà il maestro di stile – come avverrà di lì a poco con i rondisti – ma un uso spregiudicato delle favole antiche e una profonda legittimazione del riso tragico.

Un'antonomasia del poeta folle e prigioniero, preda di vivaci fantasticherie o di *mania poetica*, è ad esempio nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*. E abbiamo visto come una massima quale «il piacere è sempre o passato o futuro, e non mai presente» (Leopardi 1988a, p. 71), con tutta la relativa argomentazione del Genio, abbia presieduto all'*A solo* della *Piramide*. Il poeta rinchiuso nella prigione-ospedale rappresenta anche l'anima platonica nel michelangiolesco "carcere tetro" e richiama Perelà nell'utero nero e Zarlino in manicomio; ma evocando apertamente il *dáimon* di un poeta recluso e indicando nel sogno, nel sonno e nell'oppio i rimedi alle angustie della vita cosciente, Leopardi raffigura con chiarezza l'autonomo scatenarsi dell'attività fantasmatica e di un'autoironica *gran diceria*:

> ... la mente [...] si viene accostumando a conversare seco medesima assai più e con maggior sollazzo di prima, e acquistando un abito e una virtù di favellare in se stessa, anzi di cicalare, tale, che parecchie volte mi pare quasi avere una compagnia di persone in capo che stieno ragionando, e ogni menomo soggetto che mi si appresenti al pensiero, mi basta a farne tra me e me una gran diceria. (ivi, pp. 73-74)

Frasi che hanno insegnato a Palazzeschi a oggettivare fantasticamente la propria manìa poetica, quell'affollata solitudine di cui ancora *La Piramide* è il referto più consapevole e che l'anziano scrittore avrà modo di riformulare in un'intervista:

> PALAZZESCHI: bisogna star soli... quando non c'è questa solitudine...
> PULLINI: ma allora quando lei si trova in mezzo alla città, come reagisce?
> PALAZZESCHI: ma la solitudine... ci ho me stesso che mi fa il cinematografo dentro, ci ho sempre uno spettacolo. (Pullini 1969, p. 266)

Da parte sua, Filippo Ottonieri, che «nacque e visse il più del tempo a Nubiana, nella provincia di Valdivento» (Leopardi 1988a, p. 123), è un uomo aereo ed estraneo, quasi un nubiloso Socrate aristofanesco. I *Detti memorabili* – sulla linea che da Senofonte porta a Diogene Laerzio e poi, molto più avanti, dal Didimo Chierico foscoliano all'*Ignoto toscano* di Soffici – sono uno dei libri mastri su cui Palazzeschi può aver esercitato le proprie concezioni di base. Si consideri l'avversione incontrata dal filosofo Ottonieri a motivo della sua *singolarità*, seppure:

> ... misurando la singolarità di Gian Giacomo Rousseau, che parve singolarissimo ai nostri avi, con quella di Democrito e dei primi filosofi cinici, soggiungeva, che oggi chiunque vivesse tanto diversamente da noi quanto vissero quei filosofi dai Greci del loro tempo, non sarebbe avuto per uomo singolare, ma nella opinione pubblica, sarebbe escluso, per dir così, dalla specie umana. (ivi, pp. 123-124)

Discutendo di epicureismo e stoicismo, l'operetta dà di Socrate un'immagine di notevole efficacia suggestiva per un artista-osservatore della sensibilità satirica di Palazzeschi, quando, cercando di interpretarne il «parlare talvolta ironico e dissimulato», descrive l'ateniese come «nato con animo assai gentile [...] ma sciagurato oltre modo nella forma del corpo», tanto che «povero, rifiutato dall'amore, poco atto ai maneggi pubblici», «si pose per ozio a ragionare sottilmente delle azioni, dei costumi e delle qualità de' suoi cittadini: nel che gli venne usata una certa ironia; come naturalmente doveva accadere a chi si trovava impedito di aver parte, per dir così, nella vita» (ivi, pp. 124-25). Dove ciò che maggiormente importa è il doppio gioco autobiografico compiuto da Leopardi, che mette a specchio della figura smagata e amaramente scherzevole – se non addirittura comica, come nel capitolo settimo – di Filippo Ottonieri l'ulteriore *mise en abîme* di Socrate. Unione stretta di filosofia e autobiografia, dunque; e Socrate, legittimamente sottratto alla sua effettiva consistenza di personaggio storico, è assunto a maschera comica universale, dietro cui possono essere accolti il volto e l'anima di chissà quanti vertiginosi commedianti:

> Anche diceva, che nei libri dei Socratici, la persona di Socrate è simile a quelle maschere, ciascuna delle quali nelle nostre commedie antiche, ha da per tutto un nome, un abito, un'indole; ma nel rimanente varia in ciascuna commedia. (ivi, p. 126)

In uno scritto opportunamente intitolato a *L'ultima delle «Operette morali»: il* Controdolore *di Palazzeschi*, Francesco Iengo (1986, p. 127) ha parlato del «tipico passaggio palazzeschiano dal leopardismo alle forme [...] di autentico, paradossale medievalismo». Forse è ancora più opportuno riscontrare come, per limitarci ai *Detti memorabili*, un lettore anche sprovveduto potesse trovarvi, oltre alla verità silenica detta «per ischerzo», dei cenni su Democrito, i cinici e Socrate, dei richiami diretti alle *Vite* di Diogene Laerzio, e ancora a Socrate, a Egesia di Cirene – che predicò un edonismo negativo, volto a impedire il dolore, evocato in modo più circostanziato nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio* –, a Bione di Boristene – inventore tradizionale della diatriba cinica – e poi ancora a Plutarco, ai «Paradossi di Cicerone» e a Giuliano Imperatore, per la sua «diceria» contro la barba: il tutto in quel *Capitolo sesto* in cui torna l'argomentato auspicio che gli scrittori ragionino «molto di se medesimi» (Leopardi 1988a, pp. 130 e 144).

L'enigmatico sorriso delle civette, che ci aveva colpito nelle primissime poesie palazzeschiane, può trovare poi nell'*Elogio degli uccelli* più di una suggestione. La sorte dei volatili vi è sposata alla letizia e al riso, «specie di pazzia non durabile, o pure di vaneggiamento e delirio» (ivi, p. 156), fase ulteriore e superamento del pianto. La francescana letizia per il creato si contamina con l'arcana sapienza sull'infinita vanità del mondo; e la vita leggera e varia degli uccelli induce chi li osserva a volgere ogni malinconia in allegria radicale. Il *Cantico del Gallo silvestre*, però, sprofonda immediatamente l'elogio degli uccelli in simbolo vertiginoso, prendendo in prestito dall'antica cultura biblica un gigantesco gallo che «sta in sulla terra coi piedi, e tocca colla cresta e col becco il cielo», e che «come un pappagallo, è stato ammaestrato, non so da chi, a profferir parole a guisa degli uomini». E se Leopardi, modernamente, sceglie «di usare la prosa piuttosto che il verso, se bene in cosa poetica», opponendo la nuda razionalità cinico-stoica alla *mania* della tradizione biblica, non può evitare di conformarsi all'«uso delle lingue, massime dei poeti, d'oriente» (ivi, p. 161), quasi a ribadire l'oltranza tutta poetica e straniante della propria verità. Che consiste, com'è noto, in un altissimo elogio del sonno come pausa dei mali e prefigurazione della pace definitiva. Ora, questa estrema concessione al sublime poetico, in cui torna il fitto dialogo di tutte le ope-

rette con la filosofia antica e col pessimismo dell'*Ecclesiaste*, proprio in quanto avviene con la riattivazione – peraltro sottilmente ironizzata nell'*excessus* – di una leggenda ornitologica, può farci pensare ai misteriosi pappagalli palazzeschiani, il cui carattere ieratico rivelava un che di riposto e indicibile. Salvo poi trovare l'elogio del sonno – con la sua incorniciata invocazione al Sole – riflesso in tutta la fenomelogia palazzeschiana della rinuncia, dell'ipnosi evasiva, e in particolare in quell'apoteosi dell'inattività che è la sterile, perpetua sonnolenza del Principe e della Principessa Zuff. Due estremistici personaggi *aprágmon* sembrano rispondere al «Mortali, destatevi» del Gallo silvestre, trovando nel sonno il più radicale e nullificante controdolore.

«Fuori di moda», poi, dichiara il proprio cervello Eleandro, nel dialogo che da lui e da Timandro prende il nome: come «fuori di luogo» e «di cattivo genere» sarà lo «scherzo» della *Piramide*. Siamo all'operetta in cui esplicitamente il riso schernevole torna a proporsi come conforto ai mali. Di cosa in particolare vuol ridere il "dispregiatore d'uomini"? Delle maschere idealizzanti (i falsi concetti di Giustizia, Virtù, ecc.) che, nonostante la preziosa azione negativa dell'Illuminismo, i suoi contemporanei continuano a indossare:

> Che si usino maschere e travestimenti per ingannare gli altri, o per non essere conosciuti; non mi pare strano; ma che tutti vadano mascherati con una stessa forma di maschere, e travestiti a uno stesso modo, senza ingannare l'un l'altro, e conoscendosi ottimamente tra loro; mi riesce una fanciullaggine. (ivi, p. 177)

Ed è un brano straordinario, che marca la differenza fra un travestimento "in buona fede", volto a conservare non solo l'intima privatezza ma anche la dicibilità di verità segrete da dissimulare, e un travestimento collettivo, fissato in convenzione, in menzogna artificiosa e quieta, che trasforma gli uomini in pedissequi seguaci di un pensiero unico. Palazzeschi ha potuto cogliere in questa distinzione lo sprezzo leopardiano per l'appiattimento della varietà, a onore e legittimazione della necessaria maschera ingannevole, delle mille forme che il savio deve assumere per seguitare la Natura e salvarsi dalla mortificante riduzione che ne operano gli uomini. Non casualmente, quasi descrivendo il passaggio da una gioventù disperata all'allegria della consapevolezza, l'operetta attribuisce ai poeti la dissimulazione suprema, dicendo essi che «la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso» (p. 177).

Quanto al sorriso, e alla disperata convinzione «che il dilettevole sia più utile che l'utile», in quel vero e proprio manifesto leopardiano che è il *Preambolo* allo «Spettatore fiorentino», mai concretizzatosi «giornale di ogni settimana», Leopardi s'identifica con i *flâneurs*, che «nel gravissimo secolo decimonono» «non sono nulla» e non sono definibili che tramite «idee negative», cui fa riscontro ancora una volta la scelta del riso come maschera della serietà:

> Benché proponghiamo di ridere molto, ci serbiamo però intera la facoltà di parlare sul serio: il che faremo forse altrettanto spesso; ma sempre ad oggetto e in maniera di dover dilettare, anche se si desse il caso di far piangere.
> Perché, per confessare il vero, l'inclinazione nostra sarebbe piuttosto di piangere che di ridere; ma per non annoiare gli altri, ci attenghiamo a questo più che a quello; considerando che se il riso par che sia poco fortunato in questo secolo, il pianto fu e sarà sfortunatissimo in tutti i secoli. (Leopardi 1988b, p. 1012)

Occorre appena sottolineare queste *idee negative*, l'esser *nulla* e l'*inutilità* per ricondurre il pensiero a Perelà, alla *Canzonetta* e al mendicante di opinioni con cui Palazzeschi volle segnare il proprio esordio in «Lacerba». Etimologizzando, per così dire, e autenticando la parola "spettatore", Leopardi fornì a Palazzeschi l'immagine più congrua di un Giano

ridevole e piangevole, non solo passivamente estraneo «all'aumento dell'industria [...] al miglioramento degli ordini sociali [...] al perfezionamento dell'uomo» (*ibidem*), ma soprattutto indotto dalla *vanitas vanitatum* a simulare piuttosto il *poco fortunato* riso quale migliore moneta di scambio rispetto allo *sfortunatissimo* pianto.

Col che, sul filo dell'autoironia e della maschera del clown-saltimbanco, una linea non certo minore, ma volutamente minoritaria della letteratura moderna era tracciata. L'"approfondimento" del poeta piangevole in moralista sorridente, secondo Gilberto Lonardi (1998, p. 98), in Leopardi non nasce infatti «dalla estrema quanto desiderante, vitale coimplicazione con le cose, e non nasce dal tragico: nasce anzi dall'allontanarsi del desiderio e dall'ironia del tragico. Non è insomma, questo riso, anzitutto la maschera della Disperazione, ma della Noncuranza». Cosicché, come poi per Palazzeschi, il riso per Leopardi è «una condotta di autoprotezione cercata nella noncuranza» (ivi, p. 99). Tuttavia, non è difficile affermare che in entrambi i poeti «l'opposizione Democrito-Eraclito è anche una vicinanza e una collaborazione» (p. 101)[3]. Se in un grande maestro di entrambi, Montaigne, i due poeti potevano leggere l'opzione decisa a favore di Democrito, dato che il riso esprime meglio l'inessenzialità del mondo («les choses dequoy on se moque, on les estime sans pris», Montaigne 1962, p. 291), essi rimangono al di qua di una scelta definitiva: «almeno dall'umanesimo in poi – afferma ancora Lonardi – il riso che ci arriva da [Democrito e Diogene], ci ricorda Starobinski, è intriso dalla Malinconia» (Lonardi, p. 103). E anche nel Giano bifronte che scriverà il *Controdolore* la trama di Eraclito affiorerà sotto quella di Democrito.

Non c'è dubbio che, proprio laddove non può non leggere Leopardi – come del resto Nietzsche – come il proprio principale "maestro di lettere antiche", Palazzeschi stabilisca con lui un confronto che è *tout court* quello con le residue

possibilità del tragico. Un tragico abissale, nutrito di sapienza salomonica e greco-arcaica, e violentemente contrapposto a un progressismo ingenuo ma non per questo meno arrembante. Un tragico, tuttavia, già passato integralmente in una lirica sentimentale, dedita all'esplorazione del *core* e alla specularità dimidiata delle *ricordanze*, e in una prosa menippea che usa gli antichi come maschera satirica nei confronti dell'attualità più volgare. È questo il "tempio pagano" di Leopardi, ed è questa per Palazzeschi la lente tragicomica attraverso cui, onestamente, guardare il mondo e *farlo vedere alla gente*. E la parodia che Palazzeschi farà del "gobbo" recanatese, apparentemente consentanea a quella che ispirava l'uccisione futurista del chiaro di luna, sarà allora non tanto rivolta a Leopardi, quanto al leopardismo idilliaco e ideologicamente angusto, al languore del falsificato apostolo dell'impotenza. Se Leopardi era stato il grande poeta della Luna, in un vagheggiamento romantico che poteva apparire staticamente malinconico, l'"approfondimento" che doveva riguardarlo serviva a metterlo in vivace dialettica con il polo energico del *Sole mio*: se non fosse che il Sole palazzeschiano è ormai, dopo l'immedesimazione novembrina di Valentino Kore con la "giovinetta immortal", un sole lunare, come si è visto, e ironicamente degradato. La denigrazione futurista della Luna leopardiana porta Palazzeschi a un Sole impigrito e sminuito come quello tutto moderno del *Copernico*.

Se c'è uno scrittore che dal punto di vista psicologico e formale sembra allora il punto medio fra Leopardi e Palazzeschi, è senz'altro Carlo Bini. Figlio di un mercante certo non amato, edipicamente rivolto alla figura materna («Non amo tanto mio padre; è un buon uomo; ma la mia povera Madre è bene altra cosa», Bini 1994b, p. 134), scrittore quasi del tutto carcerario, nel reclusorio Bini riconosce evidentemente il luogo ove si concretizza l'aggressiva insensatezza che le convenzioni oppongono alle sue istanze razionalistiche e all'agoni-

stico ossequio che egli polemicamente tributa alla Natura: «La Natura è un'eco di Dio, la Società è l'edifizio barocco, imperfetto di una povera mente mortale, e forse l'opera di un tiranno. / Ma la Natura non si oltraggia impunemente», Bini 1978, p. 210). L'autore del *Manoscritto di un prigioniero* e del *Forte della Stella* è uno scrittore diatribico, che alterna stile sublime-patetico e controcanto autoironico, in una chiara affinità – scrive Gino Tellini (1994, p. 197) – «con il versante leopardiano delle *Operette morali*, con la linea della moderna riproposta del settecentesco *conte philosophique*». Se il *Forte della Stella*, infatti, è un dialogo e dunque è canonicamente nella linea della letteratura menippea, il *Manoscritto* è «un eccentrico libro di riflessioni che affianca sequenze di racconto a sequenze di sceneggiatura drammatica, unite a parti più dichiaratamente saggistiche e ragionative: un *Pastiche* variato dal rapido mutare dei registri espressivi» (ivi, p. 200). Nel quale conta non solo «la comicità impastata di pianto», o «la deliberata disorganicità strutturale», ma soprattutto la sua natura di divagazione filosofica serio-comica, l'altezza sublime delle "questioni ultime" affrontate di concerto con la «riduzione antisublime del ruolo dell'artista» e col «ricorso frequente alla tecnica della smorzatura, attraverso una sorta di sdoppiamento e di antitesi interna», in una prosa aliena dalle convenzioni del romanzo e che attiene piuttosto al «teatro» e allo «stile saggistico», il cui «sberleffo comico» ha senz'altro una «genesi desolata» (ivi, pp. 198-199, 198, 203 e 205-206).

Quelli che Guglielminetti (1978a, p. 14) ha chiamato «una serie di soliloqui non più riportabili sulla scena, ma recitati nello spazio della mente e del cuore del protagonista, nell'alternarsi di botte e risposte di un colloquio tutto interiore», sono per Bini dei toscanissimi «ghiribizzi»[4] (Bini, 1994b, p. 95), i quali, smarrendo in continuazione «il filo del racconto», toccano temi spesso già leopardiani come l'egoismo sotteso a tutte le varie inclinazioni umane, l'ineguaglianza sociale e i suoi tremendi soprusi, la sventura, il suicidio, la noia, il mondo come fatalistica «matassa arruffata», l'insufficienza della parola rispetto alla complessità dei sentimenti che essa dovrebbe esprimere, infine il tema metafisico-platonico per eccellenza, l'immortalità dell'anima. Ora, è perfino trascurabile che alcune di tali "questioni ultime" tornino anche in Palazzeschi – il suicidio nella poesia *L'Orologio*, la noia almeno in *Ore sole*, la «matassa arruffata» meno direttamente nel finale della poesia *Il mio castello e il mio cervello*, in cui significativamente ad essere "arruffato" è ora il soggetto che osserva e non il mondo –, mentre più rilevante è cogliere il nodo fra psicologia, filosofia, lingua e forma.

A questo proposito, in Bini sembra centrale proprio il rapporto di necessità fra la scrittura e la reclusione, che, considerando anche la pubblicazione solo postuma dei suoi scritti, configura, come ha colto Tellini (1994, p. 191), una «interiorizzazione» del «divieto paterno». Agendo come pressione censoria interna ed esterna, quel divieto va a nutrire le «parvenze teatrali e oratorie» di una prosa «sostanzialmente monologica» (Guglielminetti, 1978a, p. 15). Da qui il continuo botta e risposta fra il retorico e patetico dissertatore sui massimi sistemi e il doppio demoniaco e sarcastico, il «filosofo sperimentale» stoico e scettico (Bini, 1994b, pp. 59-60), che trasforma la "minorità" psicologica del figlio di mercante nel pessimistico controcanto dello scrittore maturo e sorridente nei confronti del mazzinianesimo di Guerrazzi o del pietismo di Pellico, entrambi edificanti ma stucchevoli. Il segno vistoso di questo polemico e desolato *understatement* è ovviamente la decostruzione analitica del proprio ruolo, che dimostra una lucidità e una densità psicologica straordinarie, di cui Palazzeschi appare seguace malizioso e conseguente:

> ... vi compatisco; vorreste anche voi avere un'anima temprata come l'arpa eolia, che ad ogni minimo fiato rendesse armonia; vorreste avere un'anima limpida, trasparente, in cui l'universo si riflettesse come in uno specchio. Ma è tutt'una, non siete nato, i poeti nascono belli e fatti: *Vates nascuntur*. (ivi, p. 67)

Anche il saltimbanco dell'anima e dei *riflessi* si accorgerà di possedere «un sudicio vecchissimo specchio / ovale, una luce oscena che riflette / male abbastanza», tanto che, a proposito di "divieto interiorizzato", potrà, o avrebbe potuto, sottoscrivere parola per parola, la definizione autodenigratoria – ma anche sottilmente euforica – su cui Bini indugia con sospetta indulgenza:

> ... non sono né poeta né prosatore. Scrivo per capriccio, per far diventar nero un foglio bianco. Scrivo perché non ho da ciarlare con nessuno; [...] Andate a leggere, se vi riesce, quello che ho scritto quando io non era in prigione! [...] D'altronde, quando io scrissi le suddette quattordici pagine, avevo il cuore pieno pieno, non so di che, ma veramente pieno, e bisognava sfogarlo. Se fossi stato un romantico, avrei scritto una ballata malinconica; se un classicista, avrei scritto un'elegia; se un musico, avrei cantato qualche melodia di Bellini. Ma io non sono nulla di tutto questo, non so che fischiare; però lo faccio quando ho l'umor nero, o quando una coppia di grilli mi mettono in festa di ballo la fantasia. (ivi, pp. 90-91)

In pochi tratti abilissimi, nel momento in cui, sotto il velo dell'ironia, autentica la scrittura come sfogo dell'anima, Bini supera agilmente ogni appartenenza di scuola, di Storia o di ruolo (né *poeta* né *musico*, né, potremmo aggiungere, tantomeno *pittore*) e anzi dissimula la necessità dell'espressione artistica in quel *fischiare* se vogliamo assai innocentemente ornitologico, subito attribuito, tuttavia, alla malinconia più tetra e alla allegria più danzante. Forse non è un caso che, appena dopo, questo scrittore capriccioso e attentamente destrutturato si giustifichi elogiando la *varietà* ed evocando quello *Stilita* che traduce fedelmente, invece, proprio l'immobilità del prigioniero, reale o metaforico che sia, in una pagina che sembra densamente palazzeschiana:

> Che serve far della vita una riga diritta diritta, lunga lunga, sottile sottile, noiosa noiosa, e color della nebbia? È un volersi reggere sopra un piede solo, è un mettere l'anima umana nella stessa situazione, in cui la pose lo Stilita, che stette quarant'anni in cima a una colonna. Vuol essere un'orchestra piena, e non un piffero solo; varietà vuol essere. Viva la varietà! (p. 91)

Riconosciamo in Bini anche la tipica autoesortazione del malinconico represso e desolato, che non potrà cogliere la varietà se non nel proprio sguardo riflesso di *voyeur*: quello che dà vita, nei primi capitoli del *Manoscritto*, al petulante, divertito pedinamento visivo del Signore e del Povero, anche loro ospiti del penitenziario, sebbene con modalità prevedibilmente opposte.

Un "filosofo alla finestra" è anche il protagonista del *Forte della Stella*, in cui un recluso di nome Carlo, costretto «sulle nuvole», mette in confusione con fin troppa facilità un ipocrita e stolido interlocutore, legittimo titolare di uno di quei "nomi parlanti" – si chiama Innocenzio Tienlistretti – di antica ascendenza aristofanea e di indubbia fortuna palazzeschiana. Con una serie di risposte stranianti, ma sempre insidiosamente pertinenti, Carlo ribatte alla curiosità linguacciuta di Innocenzio come si addice a un «cervello balzàno», a un «Diavolo» socratico, a una "sfinge" enigmatica che inanella «una ruota rapidissima d'indovinelli e d'eresie» (Bini 1994a, pp. 152 e 161), e che in pochi, nolenti paradossi distrugge l'assolutezza normativa dei principali fra i dieci comandamenti, assumendo come parametro rivoluzionario le dottrine di Saint-Simon e soprattutto l'illuministico omaggio alla Natura e alla naturalezza. Come già nel *Manoscritto* – ma contro l'immobilità delle classi sociali – avevamo letto un encomio diderotiano e poi palazzeschiano della "fluidità" («In società vi è troppo ristagno di potere e ricchezze; un tratto immenso di terreno è rimasto in secco [...]. Bisogna che tutto sia fluido, che tutto circoli; la circolazione è la vita dell'uomo e dell'universo»,

Bini, 1994b, p. 125), nel *Forte* un'enfasi speciale viene posta sull'assurdità contro natura del matrimonio e dell'unicità della famiglia («Le sostanze possono essere il patrimonio di tutti; i figliuoli possono essere i figliuoli di tutti, e di nessuno al tempo stesso. San Simone ha pensato questo sistema, ma nessuno gli ha dato retta...», Bini, 1994a, p. 159), che in Palazzeschi – complice come vedremo la *Physiologie du mariage* di Balzac – ispirerà pagine novellistiche e gli slanci utopistici di *Due imperi... mancati*. In questo dialogo paradigmatico tra il filosofo recluso, allegramente diabolico, e lo "spione" – sgradito ma utile fantasma che censura ed evoca a un tempo le proprie scottanti verità – trovano posto altri tre fattori poi squisitamente palazzeschiani, il primo abbastanza prevedibile, ed è il disprezzo per la cultura accademica («io sono sempre nemico giurato di tutte le Accademie Letterarie, Religiose, Politiche...», ivi, p. 163), il secondo incentrato sull'apologia di quella forma di "allegria espressiva" che è la sconclusionatezza[5], il terzo improntato a un più interessante fatalismo apolitico, secondo cui questo ottocentesco "incendiario in gabbia" afferma di esser convinto:

> ... che una nazione quando s'è indolita a star sempre sur un fianco, si volti naturalmente sull'altro, e non abbia bisogno per farlo degli stimoli e degli schiamazzi d'un pugno di lunatici incappati di rosso o di verde. Le fiumane vanno da sé! se voi ci saltate nel mezzo a diguazzarvici coll'intenzione di spingerle, potrete intorbidarle, ma non potrete accelerarne il corso. (ivi, p. 163)

Quelle *fiumane*, che in Verga lasceranno poi ai margini i *vinti* dalla Storia, rivelano il fondo filosofico dello scrittore livornese, che, anche riletto agli inizi del Novecento, poté certo rappresentare, a fianco di Leopardi, una singolare inadempienza ideologica e psicologica rispetto alla cultura del Risorgimento, tanto più affascinante se vista dal culmine del cinquantennio post-unitario, quello delle "illusioni perdute"

e della svolta antiretorica, scapigliata, veristica, simbolistica o crepuscolare che fosse. Peraltro, in quanto foscoliano-leopardiano, Carlo Bini poteva ben rappresentare il "punto medio" di una prosa meno sostenuta e più vicina al parlato, ma composta da un raffinato impasto linguistico di toscano colto, conversevole, e frequenti inserzioni di latino, francese, inglese, spagnolo, a mimare i tic salottieri e ancor più la poetica dello scarto linguistico adottata da Sterne. E non è questo l'elemento più remoto per stabilire una connessione forte fra uno degli autori più genialmente anticonvenzionali del nostro Ottocento e Aldo Palazzeschi. Il quale, per nulla trascurare, potrebbe aver trovato nel livornese anche un vivo modello di stile patetico-autobiografico epistolare, in quelle *Lettere* all'amata Adele così cronologicamente concentrate nell'arco del solo 1838, e ispirate da un amore "ortisiano", volontaristico e quasi fantasticato, che rivela tutto il lato ombroso, vocativo e passionale, ma anche consapevolmente letterario e manieristico[6], di un «clown tragico» che già nel *Manoscritto* sognava «l'evasione nel paradiso artificiale dell'oppio» – altro tema del Palazzeschi "estatico" –, paradiso «che magicamente trasformi l'"umana tragicommedia" della vita in un paesaggio "aereo", "multiforme", "dovizioso d'illusioni"» (Tellini, 1994, p. 206).

Fra le poesie che Palazzeschi evitò di inserire fra le *Più belle pagine di Giuseppe Giusti*, c'è l'importante autoritratto intitolato *A Girolamo Tommasi. Origine degli Scherzi*, di cui forse è il caso di rileggere alcune strofe:

> Tommasi, l'umor mio tra mesto e lieto
> sgorga in versi balzani e semiseri:
> né so piallar la crosta ai miei pensieri,
> né so star cheto.
> Anch'io sbagliai me stesso, e nel bollore
> degli anni feci il bravo e l'ispirato,
> [...]

ma una voce segreta ogni momento,
giù dai fondacci della coscïenza,
mi brontolava in tutta confidenza:
«Muta strumento.
Perché temi mostrar la tua figura,
se nella giubba altrui non l'hai contratta?
Dell'ombra propria, come bestia matta,
ti fai paura.
I tuoi concetti, per tradur te stesso,
rendi svisati nel prisma dell'arte,
e di secondo lume in su le carte
torbo reflesso.
[...]
Lascia la tromba e il flauto al polmone
di chi c'è nato, o se l'è fitto in testa:
tu de' pagliacci all'odïerna festa
fischia il trescone».
Ed ecco a rompicollo e di sghimbescio
svanir le larve della fantasia,
e il medaglione dell'ipocrisia
vòlto a rovescio.
[...]
Restai di sasso; barattare il viso
volli e celare i tratti di famiglia:
ma poi l'ira, il dolor, la meraviglia
si sciolse in riso;
ah, in riso che non passa alla midolla!
e mi sento simìle al saltambanco,
che muor di fame, e in vista ilare e franco
trattien la folla.
[...]
Ecco i miei personaggi, ecco le scene,
e degli scherzi la sorgente prima:
se poi m'è dato d'infilar la rima
o male o bene,
scrivo per me, scemandomi la noia

di questa vita grulla e inconcludente,
torpido per natura, e impazïente
d'ogni pastoia.
(Giusti, 1955, pp. 226-231, vv. 57-76, 89-92, 113-120, 141-148)

È curioso che una così aperta confessione di doppiezza – dapprima sotto la specie dei *fondacci della coscienza* e poi del *torbo reflesso* di versi *semiseri* dovuti a un *saltambanco* che di *ira* e *dolor* fa *riso* – sia stata trascurata dal curatore di un'antologia che all'inizio della nota iniziale riportava cinque versi quasi altrettanto eloquenti:

Se con sicuro viso
tentai piaghe profonde,
di carità nell'onde
temprai l'ardito ingegno,
e trassi dallo sdegno il mesto riso.

Versi cui seguiva un commento molto simile a un autoritratto:

> Il nostro poeta, dunque, è vero, *con sicuro viso* (sicurissimo) tentò *piaghe profonde* (profondissime) temprò *l'ardito ingegno* (arditissimo) *di carità nell'onde* (qualche volta se ne deve essere dimenticato, o deve avercelo tuffato appena appena un pochino perché l'acqua era troppo ghiaccia) e trasse *dallo sdegno il mesto riso*. Un riso con un brutto rovescio, un riso che nasconde la cattiva sorpresa della sua origine; guai a grattarne un poco la corteccia, non si ride più, proprio così. (*Giuseppe Giusti*, p. 1)

Testimoni i versi citati, sappiamo che la musa di Giusti fu quella di un «Malinconico pazzo» (*Gingillino*, II, v. 31). Quanto alle *piaghe profonde*, è ormai opinione diffusa che il poeta ottocentesco soffrisse piuttosto di scompensi nervosi, con un'ipersensibilità dovuta al cattivo rapporto col padre e

alla forte predilezione affettiva per la madre – come da manuale, dunque –, ai quali si può far risalire anche l'odio feroce per la persecuzione dei *birri*, quella "polizia" che più volte s'intromise nella pubblicazione dei suoi scherzi. *Scherzi* che, al pari dei *ghiribizzi*, Palazzeschi adotterà per poi attribuirli essenzialmente alla propria *gioventù*. Probabilmente il riuscitissimo e mordace scherzo *Il ballo* («Baroni, Principi, / Duchi, Eccellenze, / e inchini strisciano / e reverenze»), con la satira dei ridicoli e modaioli protagonisti di una festa data nella decadenza di «una storica / casa, affittata / da certi posteri / di Farinata», può aver avuto qualche riflesso sull'omonima poesia dell'*Incendiario* 1910, con la quale condivide anche la prevedibile scena dell'abbuffata di massa. Al «Re mentecatto» de *Il Re Travicello* Palazzeschi può aver pensato nel delineare l'assenza imbelle del re del *Codice*; mentre *L'amor pacifico* fra i due "posapiano" e paciocconi Taddeo e Veneranda potrebbe essere un non lontano antenato della già evocata *Il Principe e la Principessa Zuff*. *Il giovinetto*, «derisione dei paralitici di diciott'anni» (come scrive il poeta in una lettera ad Alessandro Manzoni del gennaio 1846, Giusti, 1904, II, p. 383) e delle loro pose romantiche e rinunciatarie, può fare da sfondo a *Pizzicheria*, dove abbiamo visto Palazzeschi dar forma embrionale al tema principale delle *Sorelle Materassi*, l'umile lavoro del genitore e la dissipata raffinatezza del giovanotto.

Di certo, Giusti fu maestro di dismisure caricaturali bene immerse nei sali della satira, di una lingua prensile e icastica, tramite autorevole del tipico passo ritmico dell'opera buffa. Ma più ancora importa «il senso critico e direi saggistico (impopolare) della migliore poesia del Giusti», secondo l'ormai accertata diagnosi storico-letteraria di Luigi Baldacci (1963, p. XX), e insieme la possibilità di leggere il poeta di Monsummano come uno spirito modernamente fratello, preda dell'umor nero come un autentico scapigliato, vittima di un insanabile dualismo fra "patria celeste" e mondana delusione. Ma se per Palazzeschi Giusti è l'occasione di un

autoritratto, esso porta le stigmate del periodo in cui viene compiuto, l'insidioso primo dopoguerra (la prefazione alla scelta è datata «Firenze, aprile 1921»). Ecco allora che «In questo schietto toscano, nella sua mordace intolleranza, noi ritroviamo la rettitudine di Dante», che egli «amò l'Italia su tutto», che il popolo «alla voce purissima del suo cuore rispose col meglio del proprio», che, accanto a «*Il Ballo*, *La vestizione*, *La scritta*, *Il brindisi di Girella*, *Gingillino*», il moderatismo di *Sant'Ambrogio* appare quello di una «lirica senza data [...] eterna poesia» (*Giuseppe Giusti*, pp. III-IV). Ed ecco anche che la gran parte delle lettere antologizzate da Palazzeschi sia relativa al periodo della svolta moderata del poeta, dal 1845 in poi.

È a partire da Giusti, così, che Palazzeschi costruisce per sé quella tradizione toscana ottocentesca con la quale rilegge e invita a rileggere il proprio percorso, o a cominciarne un altro. Un percorso che avrà una delle tappe fondamentali nelle *Stampe dell'800*, nel loro ammiccare alla caratterizzazione "fisiologica" e alla macchiettizzazione appresa da autori come Guadagnoli, Fusinato, Fucini, e che tornerà a farsi esplicito con la riedizione de *Il gatto* di Giovanni Rajberti, garbato banditore di quella letteratura brillantemente divagante, sapida e apparentemente disimpegnata, che prende le mosse da uno sternismo minore, incentrato sullo spirito di osservazione del "viaggiatore ignorante" e straniante, che ritroveremo nel Collodi di *Un viaggio a vapore* e fino al Panzini de *La lanterna di Diogene* (1907).

Introducendo il trattatello rajbertiano, Palazzeschi definisce coerentemente il medico-poeta lombardo come colui «che potrebbe formare col Giusti la coppia dei capi ameni nella letteratissima famiglia del primo Ottocento» (*Giovanni Raiberti e il gatto*, p. 13). Ed è del tutto comprensibile che un *capo ameno* come Palazzeschi trasformi l'introduzione a Rajberti in un delizioso scritto autonomo, fra umoresca divagazione metafisica e novelletta morale, intonata alla parodia biblica e all'operetta leopardiana. Si comincia con il

paradosso della creazione di tutti gli animali durante il quinto giorno e del solo uomo nel sesto, tanto che da allora fra uomini e bestie ci sono ventiquattr'ore «divise da un baratro, da una grande inferriata, da una siepe spinosissima... da qualche cosa di cui non è consentito tentare il valico» (ivi, p. 8). Dove si vede a occhio nudo la serie di autocitazioni[7], intrecciate peraltro a qualche anticipazione delle future *Bestie del Novecento*, se è vero che il gatto è animale cosiffatto che sembra, «mentre lo avete in fuoco dalla punta dei baffi a quella della coda, di vedere con la coda dell'occhio e ad ogni passo qualche persona di conoscenza e magari di famiglia. Un'illusione ottica senza dubbio». È un «effetto curioso» (ivi, p. 16) che rinvia bonariamente a una poetica della doppiezza, che invita a vedere qualcosa di familiare dietro le apparenze estranee.

D'altra parte è interessante come il gatto, vero «Dio dell'ozio» il cui «corpo non ha peso», riesca «a realizzare il massimo d'indipendenza e di benessere vivendo nella completa schiavitù» (ivi, pp. 18, 17 e 16); tanto che lo stesso Rajberti, discepolo di Orazio e "filosofo", ne fa l'ispiratore dello stoicismo: «Oh che anima imperturbabile, oh che sistema ambulante di filosofia! Qual cosa di meglio insegnarono gli stoici, che forse attinsero allo studio del gatto i migliori precetti della loro scuola?» (Rajberti, 1946, p. 75).

Ed eccoci al massimo scrittore umoristico toscano dell'Ottocento, quel Carlo Collodi che è al centro di una grande e complessa tradizione individuata da Daniela Marcheschi, e che per diverse direttrici porta anche a Palazzeschi. Collodi è stato uno dei più ispirati interpreti delle modalità critico-ironiche delle balzachiane "patologie" della vita sociale, che tanta importanza hanno avuto per il Palazzeschi novelliere; quel Balzac, insomma, che, come scrive la Marcheschi (1995, pp. XXVI), «ama Sterne e Rabelais [...], fra il realista e il *dandy* [...]; ma anche brillante giornalista teatrale, politico, letterario». Appare conseguente anche l'opzione collodiana per l'opera buffa di Rossini contro il melodramma verdiano, tanto che «come Rossini, ed anzi utilizzandone e calcandone schemi musicali e parti di libretti, [nelle sue prose umoristiche Collodi] realizza il suo crescendo verbale, insistendo ludicamente su ripetizioni, parallelismi e ritmi fino a creare un vero e proprio effetto di avvitamento della scrittura su se stessa» (ivi, p. XXXV). È ancora Collodi, secondo la Marcheschi, a sviluppare un universo di «maschere» piuttosto che «richiamare la categoria del bozzetto» (ivi, p. XLV); ed è ancora lui a utilizzare massicciamente l'antica modalità comico-satirica dei "nomi parlanti", con le loro umoresche deformazioni, e quella – tipica del mondo alla rovescia – degli "animali-uomini"[8].

Tuttavia, di quest'altro grande affiliato alla categoria degli scrittori pseudonimi, importa maggiormente sottolineare la vocazione illuministica e pedagogica concretizzata negli scritti rivolti all'infanzia, segno di un "ottimismo della volontà" che quantomeno si affiancava all'altrettanto proverbiale "pessimismo della ragione". Ed è universalmente riconosciuto come *Le avventure di Pinocchio* sia una favola di grande durezza, capace di «restituire vitalità ai più suggestivi archetipi della tradizione culta e popolare», non rinunciando «a misurarsi criticamente con un presente di cui si avvertiva tutta la negativa natura» (Marcheschi, p. LV). Nel fanciullo "diverso", nato per magia, che birichino per natura fatica tremendamente a sposare le ragioni pragmatiche e produttive della gente "perbene", possiamo vedere una nuova incarnazione di quel personaggio *aprágmon* che tornerà presto in Perelà: personaggio perduto in anticipo da quella sua radice tutta fantasiosa e archetipica che lo spinge nel mondo infliggendogli sofferenze e dolorosi fraintendimenti, in una condizione mondana di estraneità che condivide con gli altri "monelli" Giannettino e Minuzzolo, personaggi fluidi e, come ha detto felicemente ancora la Marcheschi, «incessantemente "apprendisti"» (ivi, p. L). Protagonista di un grande romanzo sulla *mortificazione del carneva-*

le e sulla fatalità della dissimulazione e della normalizzazione, Pinocchio viene – nuova epifania di una vicenda eterna – messo sotto processo, ed è vittima e alfiere di una serie di *metamorfosi*, da quella apuleiana in asino a quella reversibile fra bambino e burattino, che ne attestano la natura doppia, fenomenicamente mutevole, a metà fra la perfetta potenzialità e la deiezione. Notevole, in questo senso, almeno l'episodio del Pinocchio "ciuchino", venduto a un bieco direttore di circo che lo compra «per ammaestrarlo e per farlo poi saltare e ballare insieme con le altre bestie della compagnia» (Collodi, 1995, p. 495): un'altra allusione al destino moderno dell'attore dionisiaco, ormai precipitato in una realtà alienante che, a "riparazione" di un'indubbia *outrance*, ne fa un mortificato ripetitore di mossette convenzionali, applaudite da un pubblico esaltato soltanto da una goffa, costretta scimmiottatura di sé.

Metamorfico e teatrale, «leggiero come una foglia» (ivi, p. 442), il saltimbanco Pinocchio, che già negli iniziali progetti del padre Geppetto doveva essere «un burattino maraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali» (p. 364), conserva nella propria anima lignea l'eco di una natura silvestre, allusa anche nel proverbiale naso che cresce e cresce in modo del tutto preterintenzionale: è un anima che preesiste alla stessa sua "messa in forma", se è vero che la sua «vocina sottile sottile» si fa udire ben prima che Geppetto abbia scavato nel legno l'"idea" del burattino (p. 361). Quando questa marionetta ipercinetica e vagabonda, desiderosa soltanto di immergersi nella natura («correre dietro alle farfalle [...] salire su per gli alberi a prendere gli uccellini di nido», p. 372), viene infine duramente piegata al senso comune, si ritrova trasformata in ragazzo con «un bel vestiario nuovo, un berretto nuovo e un pajo di stivaletti di pelle», che dovrebbero suggellare il suo inserimento nella realtà adulta. Ma ogni "lettore ipocrita" non tarderà a capire che quello delle *Avventure di Pinocchio* è un finale "senza idillio": quegli stessi stivali sembreranno a Palazzeschi, legittimamente, il

simbolo e lo strumento della seduzione mondana: un inganno che attira l'uomo di fumo con la promessa di una compartecipazione agli "utili sociali", ma che in verità permette solo la conoscenza di un mondo ridicolo e malvagio, un'altra delle città chiamate "Acchiappacitrulli". Ripartendo nel *Codice* dal frettoloso finale collodiano, Palazzeschi ne svela la velleitaria funzione di schermo pedagogico nei confronti del male.

Quanto a Panzini, se il vago, malinconico cinismo della *Lanterna di Diogene* – che uscì nel corso del 1906 sulla «Nuova Antologia», e quindi poteva essere nota a Palazzeschi prima dell'uscita del suo secondo libro poetico, nel febbraio 1907 – può aver addirittura fornito il titolo a *Lanterna* – insieme al brano nietzscheano suggerito da Simone Magherini[9] –, un altro titolo, quello di un giovanile libro di novelle, *Gli ingenui*, desta immediatamente l'attenzione. Delle quattro novelle, la prima e la quarta interessano da vicino. *La cagna nera* è la storia del giovane rampollo di un nobile casato rapidamente caduto in rovina, che passando per progressive rinunce, idealizzazioni e mortificazioni, cede infine alla follia. Condotto in prima persona, il racconto comincia con la memoria di un padre forte e, appunto, ingenuo, e di una madre riservata e fragile, sempre immersa nel roseto ardente che circonda il palazzo avito. Le variazioni sulla figura materna e sul roseto sono improntate a un'immaginazione *fin de siècle*, a un romanticismo estenuato che l'autore di *:riflessi* mutuerà in pieno:

> Mi ricordo di maggio (allora c'era il maggio per me e c'era la primavera) quella lunga fila di stanze in rettilineo che davano sopra il roseto: il sole entrava a fili sottili attraverso le persiane socchiuse, si posava sui mobili sbiaditi di raso, sui quadri dalle cornici di legno tarsiato appese al muro; e sul filo solare fuggiva un pulviscolo di quelle vecchie masserizie insieme agli atomi delle rose che morivano silenziose in molti e bellissimi vasi di cristallo [...].

> Mia madre passava quasi tutto il giorno per quelle stanze o pel roseto che essendo dalla parte opposta della via, le permetteva di non essere veduta. La gente diceva che ella era molto superba [...]. Era piuttosto, io credo, una riservata e fiera timidezza che non avrebbe potuto vincere né meno volendo. (Panzini, 1895, pp. 11-12)

Morto il padre, il giovane conduce vita dissipata in città, mentre la madre si consuma in una sognante inedia. Venendo a conoscenza della rovina familiare, il giovane si converte all'umile attività di insegnante in un piccolo centro del Sud, ove inizialmente nutrirà santi propositi di abnegazione e utilità sociale. Ma la cagna nera del titolo improvvisamente ne conquista il cuore: sgraziata e macilenta, farà presto il paio con la figura sempre più trascurata e asociale del giovane professore, ora disprezzato e segnato a dito da tutto il paese, vociferante, sarcastico e anche violento, come quando proprio i piccoli allievi del giovane tentano di dar fuoco alla bestiola indifesa. Crollati gli ideali classici di virtù e giustizia («Molti sono i patimenti dell'anima; ma uno dei maggiori deve essere quello del sacerdote che si accosta all'altare dopo che ha perduto la fede», ivi, p. 102), il giovane comprende l'immodificabile ferinità dell'essere umano: sempre più misantropo, fra immagini baluginanti di felicità fuggente e di panica, turbatrice lussuria, uccide la sua cagnetta e perde rovinosamente il lume della ragione.

La novella, nel suo trattare in maniera decadente una trama naturalistica – la rovina nobiliare nell'età mercantile e borghese e il progresso della follia nel protagonista – è quasi la didascalia di alcuni motivi in Palazzeschi giacenti ma sottaciuti o subito poeticamente simbolizzati, come il palazzo aristocratico ma diruto, il dandismo e la sua mortificata espiazione, il fatalismo sconsolato dopo l'illusione, l'isolamento del principe bianco rispetto alla gente ostile: «Le fantasie corrompono l'animo e il corpo, e rendono l'uomo pallido e trasognato; e più sono grandi e nobili e più uccidono,

e non v'è corruzione di vizio che maceri più terribilmente» (ivi, p. 144). Così, il geniale fiabesco palazzeschiano, con la scorciata essenzialità simbolica dei suoi ambienti e personaggi, rivela la sua plausibile radice naturalistica. Lettore di Balzac e Maupassant, alfieri di un realismo intrecciato alla più sconfinata invenzione, Palazzeschi deve aver trovato in Panzini un erede della tradizione sette-ottocentesca della parabola *philosophique* (a partire dalla scelta centrale dell'*ingénu*), e anche un maestro – ma davvero solo in senso cordialmente scolastico – che mettesse in chiaro la "nostalgia", la "follia" e la "malinconia" legate all'"apparir del vero" nell'età in cui le "genti meccaniche e di piccolo affare" prendevano le loro rivincite sul nobil uomo *en artiste*. È inutile sottolineare la torsione violentemente psichica che a questo materiale storico-culturale imporrà Palazzeschi, nel momento in cui, appropriandosene, ne farà la sostanza di una straordinaria sperimentazione formale, peraltro lungamente inscritta nella propria *tradizione*.

Di *Per un ribelle*, quarta delle novelle "ingenue" di Panzini (ivi, pp. 229-73), è al tempo stesso più facile e più necessario comprovare la lettura da parte del giovane Palazzeschi. Un giovane pittore esaltato per l'arte, «individuo eterogeneo ed eteroclito», abbrutito dalla miseria e dall'ubriachezza, viene messo sotto processo perché «a questo bellissimo mondo vorrebbe dar fuoco» con un libretto di versi violenti e anarchici dal titolo incendiario: *Scaglie roventi*. Sorprendentemente, ne prende le difese in giudizio un possidente conosciuto per reazionario, che dà vita a gran parte della novella con la «sarcastica piacevolezza» della sua «bizzarra e paradossale orazione», una lucida ricostruzione difensiva, fra biografia e analisi sociologica, imparentata con i sofismi e gli "elogi paradossali" della tradizione socratica, ma anche con «la melanconica e pur vera parola di Cristo». Scopriamo così che questo *incendiario da poesia* messo in gabbia era in realtà «un asceta» che condusse un'adolescenza di mistico apprendistato dell'arte pittorica nel chiuso di un'antica biblioteca, e che

prese a modello il padre per raffigurare «un profeta o un veggente al naturale» «con in dosso la cappa rossa di un sagrestano e gli occhi rivolti al cielo», ricavandone tuttavia solo il vocio sprezzante di un coro semianonimo. Ottenutagli da un benefattore una borsa di studio per Roma, non fa che «girare pei musei, per i fori, per le strade. E l'accademia? L'accademia niente». Constatato che «la sua lagrimevole pazzia» consiste nel proposito di voler «vivere della sua grande arte», l'avvocato-filosofo intraprende una lunga tirata sulla fatale decadenza dell'arte al tempo della scienza e dell'economia; l'artista è ridotto ad artigiano per i gusti di chi può pagare: «Ma se tu sapessi come è facile perder la dignità e diventar pagliaccio senza accorgersene quando la gente non ti dà il soldino se non a patto che tu faccia quattro capriole in piazza!». La constatazione leopardiana sul mondo ormai totalmente esplorato e sulla fine di ogni idealità e mistero prelude alla rievocazione di «Arrigo Heine» in termini quasi obbligati: «... il popolo non sbaglia mai, ed il poeta che aveva tanto spirito da ridergli in faccia, si vide posto su la divina fronte quel berretto da giullare che egli avea osato di mettere su la testa di quel terribile tiranno». Di fatto, «Esiste un'economia inesorabile ed una logica spietata contro coloro che si ostinano in una funzione di cui gli uomini e i tempi più non sentono il bisogno»: davvero, si potrebbe dire, il principe machiavelliano, non "riscontrandosi co' tempi", è diventato "bianco". Infatti, il giovane ateo, anarchico e incendiario è «per istinto» ancora un mistico pittore di madonne. Ma il responso degli «antropologi e filosofi positivi», dunque di una tassonomia criminale alla Lombroso, è inequivocabile:

> «Anarchia: cioè adempimento di ogni istinto indomabile ed irrefrenabile; antisociabilità, ritorno atavico all'animalità primitiva, degenerazione ampiamente diffusa che si manifesta tanto con un'opera dell'Ibsen e del Tolstoi, degenerazione superiore; come con una pentola di nitroglicerina, degenerazione inferiore – forme varie di una malattia unica».

Una definizione inappuntabile, sia per l'incendiario da poesia, sia per quello d'azione: propria di quei «sacerdoti dell'avvenire e del positivismo» per i quali «anche l'arte non è altro che una deviazione iniziale dalla salute perfetta», dato che:

> ... è innegabile che se noi potessimo, ridurremmo tutto a forme simmetriche e geometriche, come quelle che ci si presentano più belle e conformi al nostro gusto. La meravigliosa assimetria, la sapiente irregolarità della natura ci spiace. Quale felicità se noi potessimo dare ai monti, ai mari, ai fiumi una forma uguale, con i cocuzzoli, i bacini, i corsi già stabiliti in qualche studio tecnico, ne lo stesso modo che nei giardini si potano le piante, le si contorcono, si cimano le erbe come la barba di una persona per bene.

All'incendiario, al *soldino* di Comare Coletta, all'artista *pagliaccio* e *giullare*, possiamo dunque aggiungere questa precisa codificazione dell'alienazione moderna, che abbiamo visto essere stata riportata quasi alla lettera in *Varietà*. Del resto, sempre in tema di riscontri figurativi, all'avvocato-filosofo non sfugge che «uno che abbia una grande idealità ci fa l'effetto come di un torrione diroccato che debba caderci a dosso e farci del male. Lo si guarda un po' ridendo, un po' con sospetto: ma lo si lascia solo»: che è un'ottima metafora dell'uomo "in rovina" che può "rovinare" addosso ai suoi nemici: cosicché, dal *Castello dei fantocci* la gente si terrà ben distante, nonostante le sue antiche ricchezze.

Nel finale della novella, Panzini non perde l'occasione per dissertare sul risveglio delle masse e sulla loro inevitabile tirannia ai danni degli uomini superiori:

> mentre i più belli esemplari della famiglia umana si vanno perseguitando e finiscono per iscomparire, è un fatto innegabile che con molto amore e con infiniti mezzi si allevano e si migliorano quelli che sono tipi inferiori [...], i quali la natura tenderebbe a rendere sterili o ad uccidere in breve tempo.

Che è darwinismo bello e buono, ovviamente, e che tuttavia non sfigura accanto ai brani più violentemente elitari, nietzscheanamente apodittici e malthusiani del *Controdolore*.

Questo Panzini ancora giovane e nutriente ha dato vita dunque a un'apologia dell'irregolare fondata sulla proiezione storico-sociale del tradizionale "povero idiota", sull'artista dedito alla mistica dell'idea. Dal punto di vista strutturale, è interessante che la difesa dell'incendiario sia attribuita da Panzini a un possidente illuminato e fatalista, a un sofista sobriamente disperato che parla in contraddizione palese con gli interessi della classe cui appartiene, secondo i dettami di un'aristocrazia ideale più che socioeconomica. A ben guardare, questa scelta fa sì che il giullare o incendiario sia oggettivato, mentre il soggetto che parla è la saggia follia dell'interprete, vero intermediario di una denuncia incombente che tuttavia non si crede di poter vivere in prima persona. L'incendiario è sempre "l'altro", di cui si è scetticamente complici: al filosofo misoneista è demandata piuttosto la constatazione del fatto che, in un mondo alienato, «gli uomini non dimandano più nulla / dai poeti».

> Sono alle prese col suo "Lemmonio" che non so dirle quanto mi piace, c'è dentro tutto quello che il mio spirito ama ed io me lo sento vicino all'anima e al cuore. Con Alfredo Panzini Ella è il solo italiano che svolga dentro di me questa tenerezza. (*Lettera ad Ardengo Soffici*, p. 63)

Così Aldo in una delle prime lettere (Firenze, 22 novembre 1912) spedite ad Ardengo Soffici. Marino Biondi (1989, p. 79) ci informa che l'accostamento fra Soffici e Panzini «si ripete nella successiva del 7 dicembre», e chiosa: «È una pausa quasi passatista questa nostalgia per Panzini, proprio quando l'aura lacerbiana è in arrivo come una grande turbolenza atmosferica». In realtà Biondi sembra trascurare (poi anche in 2002, pp. 300-301) la voluta tradizionalità dell'avventura lacerbiana, e scambia per *pausa passatista* o per un singolo e irrelato accesso di nostalgia anche la tradizionalità dello stesso Palazzeschi. Proprio Soffici, peraltro, alcuni mesi dopo, dedicando un lungo saggio vociano all'opera del nuovo amico (Soffici, 1913, pp. 1119-1120), nota «la verginità tutta italiana – colore e sapore – del lirismo palazzeschiano» e parla, invece che di Pierrot laforguiani, «di un metafisico Stenterello, semmai, nostrale quant'altri mai», così come fin dall'inizio aveva pensato «a qualche canzone di bambini e magari un po' al Giusti». È innegabile la *diminutio* dell'arte di Palazzeschi in cui l'elogio sofficiano si risolve, ma è chiaro anche come al Soffici lacerbiano risultasse tutt'altro che spiacevole attribuire agli "incanti" palazzeschiani un'essenza e un carattere «fondamentalmente italiani, anzi toscani e fiorentini».

Quanto all'*aura lacerbiana*, l'agio e il disagio di Palazzeschi nel respirarla possono essere misurati fin dall'*Introibo* papiniano. Si legge al punto 8: «Sappiamo troppo, comprendiamo troppo: siamo a un bivio. O ammazzarsi – o combattere, ridere e cantare. Scegliamo questa via – per ora» (Papini, 1913, p. 1). Qui la somiglianza fra Papini o Soffici e Palazzeschi è solo apparente: Aldo non ha mai *saputo e compreso troppo*, o almeno il suo insidioso cinismo malinconico è certo quello di chi ha "compreso tutto", ma non tramite quella saturazione intellettuale che si rovescia disperatamente in una velleitaria e polemica spensieratezza. L'«imbecillità» che Papini invoca per sé è in Palazzeschi un coltivato dato essenziale, anche se è più corretto chiamarla "idiozia": è una condizione profonda, non un'opzione terminale e antifrastica. Con la guerra, poi, sarà chiaro il carattere pretestuoso, irrazionale e aggressivo dell'"imbecillità" papiniana. Rileggere l'*Introibo* lacerbiano mette in rilievo quanto sia decisivo il piccolo scarto segnato all'esordio dal *Mendicante* di Palazzeschi.

Detto questo, le ragioni di una prospettiva comune sono proprio nella tradizione. Fondamentale è il punto 15:

> Si dirà che siamo ritardatari. Osserveremo soltanto, tanto per fare, che la verità, secondo gli stessi razionalisti, non è soggetta al tempo e aggiungeremo che i Sette Savi, Socrate e Gesù sono ancora un po' più vecchi dei sofisti, di Stendhal, di Nietzsche e di altri "disertori". (*ibidem*)

In questa poderosa tradizione di sapienti *disertori*, tracciata con rapidità antipedantesca, Palazzeschi avrà certo respirato un'*aura* confortevole, tanto più se si pensa che uno dei libri filosofici letti in gioventù fu per lui la serrata critica alla sedicente razionalità della tradizione idealistica espressa nel papiniano *Crepuscolo dei filosofi*, letto fresco di stampa il 3 settembre 1906.

Quanto alla comune *tenerezza* che Panzini e Soffici *svolgono* in Palazzeschi, siamo indotti a sospettare la lettura da parte del poeta fiorentino – oltre che di *Lemmonio Boreo* e dello «studio su Arthur Rimbaud» – di quell'*Ignoto toscano* che nel 1909 aveva segnato l'esordio letterario di Soffici, e che appartiene alla tradizione morale dei "detti memorabili" che in Foscolo e Leopardi ha i massimi interpreti ottocenteschi. Ma il gioco strutturale cui l'immaginazione sofficiana sottopone la sua materia tradizionale è assai caratteristico, proprio laddove l'abissale "tradizionalità" dell'Ignoto toscano torna a essere tacciata di bizzarria eversiva. Particolarmente interessante è il perfetto corrispondere del protagonista sofficiano al paradigma del filosofo eslege, fatalista e indovino come lo Jacques di Diderot («... paragonava la vita umana a un gomitolo che si svolge a poco a poco; ma il cui filo esiste di già. Con gli stessi argomenti, su per giù, spiegava la virtù divinatoria e giustificava il giuoco del lotto», Soffici, 1959, p. 20), stoico (come il «Posidonio stoico» evocato a proposito del dolore che non sarebbe un male, p. 18), eclettico e arlecchinesco («... egli si contradiceva spessissimo: egli stesso ne conveniva, e, per scusarsene, aveva l'abitudine di esclamare sorridendo: "Ho imparato dalla natura!" D'altra parte, nel suo piccolo, reclamava per sé, come il

gran Goethe, almeno tre sistemi filosofici per servirsene in ogni evenienza della sua vita, artistica, filosofica e morale», pp. 17-18), in ogni caso ispirato fortemente alla misteriosa sapienza greca del fantomatico Filone d'Elea.

Più notevole ancora, tuttavia, appare l'impostazione diatribica data da Soffici alla sua materia. Da una parte abbiamo la lettera con cui un anonimo sodale dell'Ignoto toscano presenta l'amico scomparso, dall'altra le annotazioni a piè di pagina dell'anziano "Prof. S.C.", con il loro controcanto pedantesco e ipercritico ai detti del personaggio "centrale". Con saporita ironia, Soffici marca la differenza fra gli ideali dell'Ignoto e il senso comune professorale, che ne accusa pedissequamente contraddizioni e arditezze logiche, stigmatizzando le «tortuose aberrazioni psicologiche». Grazie a questa umorale bivocalità, in cui Palazzeschi può aver trovato ispirazione per la propria interiorità altercante, Soffici fornisce del proprio personaggio una genealogia che prelude a quella lacerbiana:

> Ma su queste sue idee, ch'ella, certamente, troverà per lo meno bislacche, non ho bisogno di stendermi di più, caro professore. Nella terza parte di questo scartafaccio, intitolato *Ideale* e specie là dove egli parla di Gesù, di san Francesco, di fra Ginepro, di Diogene, di Don Chisciotte, d'Amleto e dell'Idiota di Dostojewski, ella troverà svolto con tanta chiarezza il di lui concetto della Pazzia mistica quale fine supremo di ogni cultura spirituale, che le parrà – temo – anche troppo.

Ed ecco la relativa nota del professor S.C., in cui ogni valenza archetipica e letteraria diventa immediatamente l'elemento di una valutazione psichiatrica:

> E di fatti!... Basti dire che vi si trova un periodo di questo genere: «La gente colta ha troppo sbraitato contro una certa sedicente scienza la quale pretendeva scoprir sempre il paz-

zo nell'uomo di genio; avrebbero fatto meglio a domandare a se stessi se la pazzia non è veramente lo stato perfetto verso cui tende con tutte le sue forze la mente umana». Giudichi il lettore. (ivi, p. 17)

«Ci son professori oggidì / a tutte le porte» chioserà presto Palazzeschi. Ma intanto, in quell'elogio della "Pazzia mistica" aveva trovato un fratello, assai più smagato di lui eppure capace di essere il terzo – nella celebre poesia lacerbiana *Palazzeschi eravamo tre* – fra il poeta e la malinconia.

L'anima romantica

A proposito di Julien Sorel, «giacobino vestito da seminarista, che conosce a memoria ogni battuta di Tartuffe» (Lavagetto, 1990, p. xx), Hippolyte Taine (1923[12], p. 234) ha scritto che «la dissimulation impénétrable est pour le sauvage la plus haute vertu». E non si può non pensare alla strenua necessità di simulare e dissimulare che Stendhal ha trasformato in strategia, onde poter *negoziare* con la famiglia bigotta prima e con la salottiera società della Restaurazione poi. Nella sua fase artisticamente appena più matura, quando Palazzeschi uscirà dall'iniziale binomio cromatico bianco/nero, tutto giocato su una scacchiera di fissità malinconiche e claustrofiliche, sarà proprio il "rosso", complice dapprima il "Mare-cuore" che appare in *Poemi*, a rappresentare la polarità della trasgressione e della passione urgente e spaventosa, in pratica di tutto ciò che la dissimulazione deve tenere al riparo. Del resto, se Julien si veste da abate, proprio la tonaca fratesca o sacerdotale fornisce a Palazzeschi il travestimento prediletto e sempre problematico, aperto a continui travalicamenti e contaminazioni, da Frate Puccio a quel Frate Rosso sotto le cui spoglie abbiamo visto celarsi anche l'ardente e carismatico frate Savonarola. Se «è la radicale "alterità" di Julien a fornire il necessario reagente per rappresentare i meccanismi sordidi e segreti e sempre uguali, che – pur mutando i teatri – regolano la vita della società francese» (Lavagetto, 1990, p. xvi), il principio di piacere e l'ambizione sfrenata in qualunque istante possono far saltare la strategia del giovane abate, che a quei meccanismi dovrebbe adeguarsi. Inevitabilmente, anche la parabola di Julien si concluderà con un processo e con la condanna a morte, come così spesso in questa *tradizione di Palazzeschi* ci è avvenuto di vedere.

Le Rouge et le Noir è da porre alle basi dell'iniziazione

letteraria di Palazzeschi[10] proprio per la compresenza in Julien di passione e convenienza, o meglio di *ambizione* della passione e *ambizione* della convenienza. Come sempre in Stendhal, il tema della maschera sociale è in forte dialettica con «la verità, l'aspra verità» – secondo la citazione in esergo – di chi, estraneo radicale, getta luce sulle ipocrisie generate non dalla necessaria autodifesa, ma dalla banale ignoranza di sé e della natura delle cose. Soffocata e ogni volta risorgente, in Julien quella verità ispira senz'altro la scelta stilistica antiretorica (se Stendhal aveva dietro di sé il detestato Chateaubriand, Palazzeschi sentiva da presso altre maniere debordanti e impudiche, alla D'Annunzio), tutta dedita alla sobria rapidità della narrazione, in una trascuranza di ogni eloquenza convenzionale spinta fino alla spietatezza. Su questa via illuministica, da Stendhal non sembra molto lontano *Il Codice di Perelà*: il comune insuccesso dei due romanzi ne sottolinea la necessità morale in ambiti, come quelli della Restaurazione e dell'Italia giolittiana, del tutto improntati al perbenismo delle classi sociali che in quei romanzi legittimamente potevano leggere una propria insidiosa e inopportuna *mise en place*.

Scrittore emotivamente esplosivo, ma anche pienamente avvertito della forza dei "codici", Stendhal subirà il magnetismo delle ricostruzioni giudiziarie, in un insopprimibile amore per la "cronaca" oggettiva che spazierà dal XIX secolo di Julien ai processi celebrati nella passionale Italia cinquecentesca. E la pretesa oggettività di Stendhal, con la sua *allure* da cronista, richiama in Palazzeschi l'inclinazione a fingere il "documento", sia in quell'illusione di presa diretta che è l'assoluto del dialogo, nel *Codice*, nell'*Interrogatorio* e in tante poesie, sia nell'epistolario di *:riflessi* o nella simulazione di realismo delle *Materassi*: e questo sempre a cominciare dalla celebre lente messa davanti al proprio cuore. Fra i *settings* privilegiati del Palazzeschi *voyeur* c'è senz'altro la finestra aperta sul mondo, e spesso nei suoi momenti topici

è apparso lo specchio. Ed ecco cosa si legge nell'*Avant-propos* di *Armance*:

> Nous sollicitons un peu de l'indulgence que l'on a montrée aux auteurs de la comédie des *Trois Quartiers*. Ils ont présenté un miroir au public; est-ce leur faute si des gens laids ont passé devant ce miroirs? De quel parti est un miroir? (Stendhal, 1952, p. 26)

> Sollecitiamo un poco dell'indulgenza mostrata verso gli autori della commedia *Troi Quartiers*. Hanno messo il pubblico davanti a uno specchio: è colpa loro se davanti a quello specchio è passata gente brutta? Di che partito è uno specchio? (trad. it. p. 2)

Quel romanzo-*miroir* favorirà a fine Ottocento la riscoperta di Stendhal quale misconosciuto antesignano del naturalismo, ma a Palazzeschi potrebbe ben essere apparso come l'autentico campo neutro ove lasciare maliziosamente che l'azione del guardare e quella del guardarsi giungano alla massima, più spietata limpidezza.

Certo è che tutti i romanzi di Stendhal sono romanzi di formazione, e dunque sono i non pacifici specchi di un solo individuo. Anche la *Vie de Henry Brulard*, bruciante (*brûlant*) autobiografia pensata come «romanzo descrittivo», altro non è che la storia di una solitudine popolata di libri che tenta di evadere e di dare corpo ai fantasmi verbali della propria trascinante, timidissima curiosità, perennemente sperimentata dai soprassalti della passione e dagli scoramenti della delusione. Giocata in profondità nei termini di quella che Starobinski (1975, pp. 192, 193, 188 e 189) ha chiamato una «lotta mascherata» con la società («non lotta per rovesciare la società, ma per accedervi»), la grande recitazione esistenziale di Stendhal, col suo «gusto [...] per gli spettacoli» e la sua «tendenza al voyerismo», col suo disgusto edipico e aristocratico per la figura paterna, col

vagheggiamento di natali principeschi («Ne serais-je point le fils d'un grand prince [...]?», Stendhal, 1982, p. 777), e col fondamentale ricorso alla fuga degli pseudonimi («Egli non può impedire che il mondo si serva del suo nome, ma può fare in modo che il suo nome non lo designi più. Piuttosto ingenuamente egli sogna di porsi nella situazione di colui che vede senza essere visto», Starobinski, p. 164), ha bisogno del ricorso strategico alla maschera "selvaggia" dell'adolescente istintivo per narrare l'impossibile adeguamento alla realtà, col necessario corollario dell'impenetrabilità e dell'ironia.

In particolare, in *Armance* Octave de Malivert ha tutti i caratteri del *santo selvatico* di cui ci si domanda se sia «le Messie attendu par les Hébreux» oppure «Lucifer en personne» (Stendhal, 1952, p. 30). Chiuso in un superiore disprezzo del mondo, nutre fantasie misantropiche e ascetiche:

> Il regrettait vivement sa petite cellule de l'école polytechnique. Le séjour de cette école lui avait été cher, parce qu'il lui offrait l'image de la retraite et de la tranquillité d'un monastère. Pendant longtemps Octave avait pensé à se retirer du monde et à consacrer sa vie à Dieu. (ivi, p. 32)

> Rimpiangeva acutamente la sua celletta del Politecnico. La permanenza in quella scuola gli era stata cara perché offriva l'immagine del ritiro e della tranquillità del monastero. Per molto tempo Octave aveva meditato di ritirarsi dal mondo e offrire la sua vita a Dio. (trad. it. pp. 8-9)

Anch'egli mendicante di opinioni, o Arlecchino politico, Octave legge i giornali legittimisti insieme a quelli di orientamento opposto. Insondabile e impassibile, un'improvvisa eredità lo induce a rinunciare per prova alla propria asocialità, spingendolo a constatare la propria assoluta mancanza di *coscienza* e di *senso intimo*, e facendone *ipso facto* il prototipo dell'*essere ribelle*: la sua leggerezza distante ne fa un salottiero spregiudicato e di successo, pieno di sprezzante ironia. In breve, giunge alla consapevolezza della fatuità del mondo:

> Il reconnut qu'une légèreté de tous les moments rend tout esprit de suite impossible; il s'aperçut enfin que ce monde qu'il avait eu le fol orgueil de croire arrangé d'une manière hostile *pour lui*, n'était tout simplement que mal arrangé. Mais, disait-il à Armance, tel qu'il est, il est à prendre ou à laisser. Il faut ou tout finir rapidement et sans délai par quelques gouttes d'acide prussique ou prendre la vie gaiement. (ivi, p. 82)

> Riconobbe che la leggerezza permanente rende impossibile ogni coerenza; si accorse insomma che quel mondo che aveva avuto il folle orgoglio di credere congegnato in modo ostile alla sua persona era semplicemente mal congegnato. Ma, diceva ad Armance, così com'è, o prendere o lasciare. Bisogna farla finita rapidamente e subito con qualche goccia di acido prussico, o prendere la vita in allegria. (trad. it. p. 66)

Ecco un altro passaggio paradigmatico dalla malinconia autopunitiva dell'impotente all'allegria. Un passaggio che in Octave e in Palazzeschi avviene all'insegna non più dell'inesperta e adolescenziale *rêverie* di superiorità e frustrazione, ma della più cocente e adulta delusione. Perelà, altro "impotente" di grande successo mondano, percorrerà la medesima strada, solo con la maggiore secchezza della parabola tragico-evangelica e della fiaba allegorica.

Simile all'esecuzione di Julien e alla reclusione di Fabrizio, il suicidio di Octave sposta il destino finale di espiazione e clausura sugli *alteri ego* femminili, la madre vedova e la sposa orbata, vittime della società ingannatrice. Più arcaicamente dionisiaco, più rozzamente archetipico, Perelà godrà invece di un *happy end* favolistico, alleggerendosi del proprio ancoraggio e tramutandosi definitivamente in una leggiadra nuvola aristofanesca, divinità allietata da proseliti più o meno illu-

si. Archetipo anche della propria vicenda letteraria "interna", l'uomo di fumo essenzializza e precipita in apologo quella che in Stendhal è la complessa dialettica dello sguardo giudicante, vissuta corposamente dai suoi "picari" geograficamente periferici, dal carattere ambizioso e seducente.

Come Stendhal, Palazzeschi nasce scrittore nel momento in cui assassina metaforicamente il padre assumendo uno pseudonimo, o vagheggiandosi in figure principesche, usando la consentita moltiplicazione letteraria del proprio Io metamorfico come fattore di ironica superiorità da parte dell'uomo indefinibile.

Nella sua gelosa *privacy* omosessuale, Palazzeschi ha dovuto sempre spostare altrove l'espressione delle proprie pulsioni erotiche. Gli assonnati protagonisti della poesia *Il Principe e la Principessa Zuff* sembrano quasi rivivere in modo esemplarmente censorio il lungo indugio nell'impotenza e nella dilazione degli stendhaliani Octave e Armance. A sua volta, l'amore omosessuale viene in *:riflessi* collocato nell'antefatto, in un passato censurato e nostalgicamente rievocato dopo la deliberata interruzione, e insieme assunto nel gioco letterario del romanzo epistolare, in cui l'Io si esprime liberamente ma sotto falso nome: il che, calcolando lo pseudonimo iniziale di Palazzeschi, equivale a un doppio allontanamento. Il dissimulatore, in effetti, per poter trarre soddisfazione dalla propria velatura equivoca, deve poter consentire al pubblico una più o meno remota possibilità di capire (e potenzialmente di accettare) la verità: occorre mantenere una continuità fra il vero sé e la propria maschera. Costringersi nei denudamenti della "commedia" acuisce la possibilità di avvertire nello sguardo altrui l'aggressività reale o potenziale, sulla quale occorre trionfare. Si organizzano allora trappole letterarie (enigmi arcaici, lirismi epistolari spenti in una burletta giornalistica e triviale, favole aeree, sberleffi futuristi) che proteggono l'Io solo in parte, mostrandolo quel tanto che giustifichi – laddove il pubblico si riveli insensibile e superficiale – l'amara rivalsa di una satira superomistica e

svalutante. Una satira, in fondo, anche confortante: se nonostante la propria esibizione in maschera il pubblico pagante non coglie la verità, lasciando inappagato il segreto desiderio di espiazione e martirio, è il pubblico stesso a meritare l'infamia del palcoscenico, di suscitare e subire (si ripensi all'*Assolto*) il riso dell'autore che, dapprima ossessionato dallo sguardo altrui (ogni anno, col crescere dell'età e della consapevolezza colpevole, si aggiunge uno spettatore, come nella poesia *Il cancello*), può ora liberare la propria occhiata ilare e indagatrice. Palazzeschi ha messo ben presto una lente davanti al proprio cuore per darlo in pasto alla gente. Se quest'ultima non vede, va stigmatizzata la sua cecità, che è una forma colpevole di impurità, una confessione indiretta di peccati simili o peggiori. Non vedere i peccati altrui, infatti, è una grave forma di rimozione dei propri, e del senso morale – o di natura – necessario a svelarli. Nel suo desiderare la gogna, Palazzeschi non sa capacitarsi della trascuratezza di chi potrebbe condannarvelo. L'immorale indifferenza del pubblico, la sua inintelligenza, richiedono una provocazione coatta, meglio se comodamente strutturata in avanguardia, ma anche una perenne fuga in avanti della denuncia e dell'autodenuncia. È una sovradeterminazione di sé in vista del pubblico additamento, se così si vuol dire, che sfrutta l'antiretorica via via più attuale per riproporre le proprie maschere adattative e, loro tramite, i tranelli delle pulsioni più inconfessabili.

Stupisce poco che, nella novella *Alla morte non si sfugge*, una delle rarissime evocazioni dirette presenti nel primo Palazzeschi abbia per oggetto Honoré de Balzac:

> Io non pretendo certo di aggiungere una pagina alla grande *Fisiologia del Matrimonio* dell'immenso Balzac, egli ha illuminate abbastanza le teste maritali, perch'io pretenda di volerci portare il mio moccolino. (*Il Re bello*, p. 161)

È probabile che il «grande scrutatore del matrimonio» – magari insieme al Paul Bourget della *Physiologie de l'amour moderne* (1889) – sia stato un'altra utile guida, ad esempio, per allestire la pruriginosa casistica erotico-maniacale nel capitolo *Il thè* del *Codice di Perelà*; né è un caso che, fra le prime novelle palazzeschiane, proprio *L'anima*, *L'ingegnere* e la ripudiata *Oreste* siano riconducibili a un'indagine caustica e diffamatoria sui meccanismi innescati dalle nozze, la prima incentrata su un caso di infedeltà femminile, le altre sulla vampirizzazione di giovani donne da parte di uomini più anziani e navigati, con la tipica inclinazione palazzeschiana per la rappresentazione pensosamente carnevalesca di una *mésalliance*.

La *Physiologie du Mariage* è il libro sterniano di Balzac, il suo affondo cinico-aristocratico: un libro giullaresco e maldicente, filosoficamente crudele, seppure della crudeltà gioviale dei grandi illuministi che prende a riferimento, Voltaire, Diderot, Rousseau. L'insolente osservatore balzachiano sa cogliere nel corpo d'una società costretta nelle convenzioni il momento della discontinuità, in cui la Natura sovrana riemerge, ristabilendo i propri equilibri. E tutto ciò proprio in tempi di restaurazione, gli stessi che i "selvaggi" di Stendhal avevano sfidato. Balzac si prende tutta la libertà stilistica consentitagli dal suo ruolo di filosofo cinico, eleva a sistema la variazione aneddotica e la divagazione concettosa, spinge volentieri entrambe nello stampo ristretto dell'aforisma, forma prediletta dai moralisti e dai pensatori asistematici. Basta leggere un solo brano balzachiano, secondo cui «Il n'existe pas dans la création une loi qui ne soit balancée par une loi contraire: la vie en tout est résolue par l'équilibre de deux forces contendantes» (Balzac, 1980, p. 982; «Non esiste nella creazione una legge che non sia controbilanciata da una legge contraria: la vita intera è risolta dall'equilibrio di due forze contrastanti», trad. it. p. 84), per avvertire subito un'atmosfera a noi ben nota.

È fin troppo ovvio supporre, poi, che le tante "regine" balzachiane dei salotti cittadini o di provincia abbiano potuto ispirare in Palazzeschi le deformate e idiosincratiche dame delle sue fughe dialogate (ad esempio *Visita alla contessa Eva Pizzardini Ba*). Tutto lo scavo "fisiologico" di Balzac è da Palazzeschi dapprima ridotto a un recitativo da operetta – cogliendo così il tramonto socio-economico di quelle figure in una conseguente depauperazione della loro effettiva incisività narrativa – e poi parallelamente reinvestito nell'«acido libro» del suo realismo cinico e svagato, quello che sorge da assai private "illusioni perdute". Balzac mostra in piena luce gli effetti di un grottesco che nel suo lettore Palazzeschi daranno vita dapprima a un raffinatissimo teatro di burattini metafisici, e poi a una più carnale dialettica fra la dura legalità mondana e la cauta orologeria della trasgressione e della verità naturale.

Dal suo canto, Palazzeschi ha ammesso che i romanzi sperimentali e scandalosi di Zola, in particolare *Nana*, sono stati fra le sue primissime letture. E non si dimentichi la giovanile consultazione dei trattati psico-fisiognomici di Lombroso: nel momento in cui riflette sulla propria "deviazione", il Palazzeschi adolescente cerca definizioni e conferme nel positivista sostenitore di una transitività tra fisionomia e comportamento[11]. Vedersi, grazie agli epifenomeni della cultura positivista e al naturalismo letterario, come un "deviante" o un "grande criminale" influirà ovviamente su tutte le fantasie palazzeschiane incentrate sull'accerchiamento, sullo sguardo denudante, sul processo, sull'evasione. Ed equiparando la censurata figura del criminale allo stato di Natura (sul cui nesso attraente può documentare la novella *Il borsaiolo*, forse esemplata sull'episodio iniziale della *Carmen* di Mérimée, ove il narratore salva don Josè dall'arresto) della Natura stessa Palazzeschi farà l'ostinato fondo eversivo di ogni convenzione artificiosa, la spinta elementare posta al di qua del bene e del male, il vero e proprio "tempio sepolto". In alcuni passi riflessivi, il

Balzac di *Splendeur et misères des courtisanes* svela le costanti fisiologiche che spingono all'azione i grandi selvaggi della malavita, gli esseri più vicini alla Natura, come Vautrin:

> L'amour excessif qui les entraîne, constitutionellement, disent les médecins, vers la femme, emploie toutes les forces morales et physiques de ces hommes énergiques. [...]
> L'amour physique et déréglé de ces hommes serait donc, si l'on en croit la Faculté de médecine, l'origine des sept dixièmes des crimes. (Balzac, 1977, pp. 833-834)

> L'amore smodato che li trascina, *costituzionalmente*, dicono i medici, verso la donna, esaurisce tutte le forze, morali e fisiche, di quegli uomini energici. [...] L'amore fisico e sregolato di quegli uomini sarebbe dunque, se si volesse credere alla Facoltà di Medicina, l'origine dei sette decimi dei crimini. (trad. it. p. 502)

Rispetto a Stendhal, l'*aspra verità* di Balzac ha una maggiore schematicità morale, ma gode anche di una più imponente mobilitazione descrittiva, soprattutto per quanto riguarda l'entomologia del negativo: la sua folta aneddotica induce l'autore francese a passare dai giovanili romanzi filosofici, "neri" e fantastici a un rispecchiamento sociale sempre più circostanziato, sulla via della *Comédie humaine*. Sulla filosofia giovanile Balzac innesta una sconsolata tipizzazione tragicomica che risale all'antico incontro fra la commedia nuova di Menandro e la tassonomia peripatetica dei *Caratteri* di Teofrasto, mediatore La Bruyère. Attorno ai suoi rousseauiani ingenui, da Eugénie Grandet a Père Goriot, da Sarrasine a Lucien Chardon, Balzac costruisce un muro beffardo di avarizia e di bassezza fisiologico-morale che, per quanto mosso e articolato anche in senso classista, comunica un dato essenziale di fatalistica eternità, o di implacabile stasi. Nel suo sconsolato conservatorismo, Balzac orchestra l'immensa didascalia di un durevole "così fan tutti". Ogni dinamismo è ricondotto alla parabola dello *splendore* e della *miseria*, il cui esito è il grande tema delle *Illusions perdues*: il giovane poeta di provincia Lucien Chardon, che approda a Parigi dando vita, per successivi *loci deputati*, al proprio doloroso romanzo di formazione, è una delle sue sagome meglio definite, ma anche uno dei paradigmi più visibili.

Anche Balzac, peraltro, reagisce all'avarizia morale del proprio tempo mimetizzandosi in esso: nobilitandosi con il *de* aristocratico (come il suo Lucien *de Rubempré*) egli entra in quella tradizione letteraria degli pseudonimi che, in una dialettica complessa con l'orizzonte degli "altri", si procurano le libertà di una maschera e denunciano una sofferenza.

Il Balzac segreto, infatti, il pittore simbolista della *Fille aux yeux d'or*, il Balzac mistico e "visionario" di Baudelaire, per intenderci, ondeggia fra la tensione gnostica a disincarnarsi in una superiore armonia dei contrari e il desiderio di incarnarsi e agire come il dionisiaco Vautrin, geniale "commediante", che in *Splendeur et misères* esalta e corrompe il proprio "doppio" Lucien, nel quale egli vede la propria espressione apollinea. Nel punto medio c'è *Louis Lambert*, l'uomo che sa tutto del segreto del mondo e proprio per questo si condanna alla solitudine dei sapienti. L'immenso squadernarsi della *Comédie humaine* non è che la messa in scena, pessimistica e ridicola ma mai davvero tragica, dei riflessi plurali – tanto platonici quanto romantici – di un mondo assoluto e inintelligibile. Così lo leggeranno i simbolisti di fine Ottocento: nelle tante "cose viste" del realismo ottocentesco essi scorgeranno il baluginare danzante e deluso di quei "riflessi", privi di ogni giustificazione davvero *positiva*, e reagiranno dissimulando la malinconia col riso di chi preferisce la memoria della caduta alle fatiche dell'appartenenza.

La fiaba romantica, con il suo idealismo spesso tragicamente ironico, oppone la ricerca dell'assoluto agli inganni malevoli e seducenti dei fenomeni, e al modo filisteo con cui la loro varietà illusoria viene racchiusa nella convenzione. Proprio la fiaba, allora, è il passaggio utile a maturare il misticismo del giovane Palazzeschi nel cinismo del futurista, in un itinerario che parte dal *conte philosophique* e via via lo intensifica psichicamente e fantasticamente, vestendolo sempre più di amare evasioni, o elusioni, letterarie.

Nelle grandi fiabe di Hoffmann, alla ingannevole solidità delle apparenze si oppone la fantasmagoria delle *essenze*. I suoi protagonisti soffrono di una distorsione psichica, che in realtà è un'accentuata disposizione alla conoscenza sentimentale di sé e dell'Oltre, e sono in grado di sentire i richiami del mondo armonioso e assoluto che sottende a quello altrimenti disperso e schellinghianamente "caduto" nell'individuo. Come spiega l'incantevole Serpentina del racconto *Il vaso d'oro*, essi sono posseduti da ciò che «pare venga definito oggigiorno con un'espressione di cui troppe volte si farebbe abuso; e cioè: un animo infantile, poetico. Un animo così, dicono lo si incontri spesso nei giovani che la gente volgare deride a motivo della loro estrema semplicità di costumi e dell'assoluta mancanza di educazione mondana» (Hoffmann, 1995, p. 214).

La fiaba simbolica è il genere quasi obbligato per trasporre l'oggettività dell'inconscio in correlativi immediatamente parlanti e agenti. Un celebre "capriccio" come *La principessa Brambilla* può misurare la vicinanza fra la fiaba romantica e la prima stagione palazzeschiana. Orizzonte necessario ne è il Carnevale, ovvero «la festa come struggente e dionisiaca nostalgia di comunione e di superamento del *principium individuationis*» (Magris, 1973, p. XIV). La maschera comica tradizionale, infatti, recita le apparenze in modo burlesco e ne fa ironia, facendo coincidere la propria concretezza deformata e tipizzante col mondo arbitrario e ridicolo dei fenomeni, la consapevolezza del quale libera il riso:

> ... l'umorismo, cioè la meravigliosa capacità del pensiero, nata dalla profonda meditazione sulla natura, di creare un proprio sosia ironico, le cui strambe buffonate gli permettano di riconoscere anche [...] le buffonate di tutta la vita terrena, e di divertirsene. (Hoffmann, 1973, p. 63)

Ecco, allora, la fine della tragedia, genere ormai fatalmente chiuso in un consunto repertorio classicistico, apoteosi stanca dell'inessenziale, dato che, secondo il vecchio principe Bastianello, *deus ex machina* del romanzo, «il massimo della tragicità dovrebbe essere espresso per mezzo di uno specialissimo genere di scherzo» (ivi, pp. 75-76).

Del resto, l'armamentario narrativo della *Principessa Brambilla* è costituito da principi e dame, vecchie repellenti e stregonesche, pappagalli umani, vecchi che leggono in antichissimi libri del destino, torri solitarie, re e regine insufficienti alla vita e perennemente addormentati, danze dionisiache e sensi di colpa, sosia e proiezioni psichiche perturbanti, dittatura del sogno sulla realtà. In breve, luoghi e personaggi assumono i tratti più convenzionali della fiaba solo per mascherare in essi la propria natura di simulacro dell'inconscio, esattamente come avviene nel caratteristico romanticismo palazzeschiano, che li riprende ad uno ad uno come da un repertorio inconsumabile, ma un po' stinto e ormai purgatoriale, come di chi sa che l'inconscio è tutt'altro che ineffabile, ma è pur sempre accerchiato dal premente ingombro del mondo.

La grande fortuna di Hoffmann nella Francia del pieno Ottocento, da Nodier a Gautier, a Baudelaire, al simbolismo, e la sua divulgazione con l'opera offenbachiana *Les contes d'Hoffmann* (1881), costituiscono un ipotetico *trait d'union* fra il mondo dello scrittore tedesco e quello di Palazzeschi.

Narratore inebriato dalle atmosfere hoffmanniane, ma anche celebratore di François Villon e di altri *Grotesques* (1833), fu Théophile Gautier, il celebre *gilet rouge* del romanticismo francese, che ispirò a Palazzeschi il desiderio di tradurre *Mademoiselle de Maupin* (1835)[12], l'opera che tanta rilevanza ebbe nell'immaginario degli esteti di fine Ottocento. Non è difficile capire perché: il romanzo – che svaria con disinvoltura tra la «confession épistolaire», «la forme ordinaire» e «la forme dramatique» – s'incardina sull'incontro fra il giovane d'Albert, imbevuto di platonismo estetizzante e perennemente deluso dalla mediocrità del reale, e l'incantevole androgino Madelaine-Sérannes, che nella sua ambiguità sessuale («je suis d'un troisième sexe à part qui n'a encore de nom», Gautier, 2002, p. 505)[13] rappresenta la bellezza ideale dell'ermafrodito platonico, calato in una concretezza solo apparente, perché sfuggente e delusiva. La tendenza a liberarsi dalle delimitazioni amorose e intellettuali inerenti al proprio sesso d'appartenenza riguarda entrambi i protagonisti, portati per istinto alle altezze vertiginose di una voluttà idealizzata, inconciliabile con gli ordinari commerci umani. L'atmosfera dominante, specie in d'Albert, è quella di un nuovo aristocratico paganesimo, con tanto di esaltati vagheggiamenti figurativi, fra cui potremmo anche distinguere certi *cavalli bianchi*:

> Quelquefois j'ai d'autres songes – ce sont des longues cavalcades de chevaux tout blancs, sans harnais et sans bride, monté par de beaux jeunes gens nus qui défilent sur une bande de couleur bleue foncée comme sur les frises du Parthénon. (ivi, pp. 368-369)

> Qualche volta faccio altri sogni: sono lunghe cavalcate di cavalli interamente bianchi, senza sella e senza redini, montati da bei giovani nudi, che sfilano su una lunga striscia di color azzurro carico, come sui fregi del Partenone. (trad. it. p. 263)

Sogni paganeggianti i cui espliciti contraltari sono le «troi maladies nouvelles apportées par le Christ», ovvero «Virginité, mysticisme, mélancolie», che portano d'Albert – non ultimo fra i protagonisti della letteratura sette-ottocentesca – a indossare la maschera della doppiezza e della dissimulazione («On m'a accusé souvent d'être fourbe et dissimulé», ivi, pp. 372 e 374), rimpiangendo una naturalezza ormai impraticabile. È in questa corrucciata indifferenza morale che prendono ad allignare le infiorescenze rigogliose e perverse che presto rappresenteranno l'antonomasia della *décadence*, quei *fleurs maladives* forse amaramente parodiati da Palazzeschi in *I fiori*.

Sempre dal punto di vista morale, la Mademoiselle del titolo, dotata della «beauté ambiguë et terrible du sphinx», avvicinata nella fantasia ora a «Belzebuth en personne», ora a Meleagro ora a «Bacchus l'efféminé», dopo una notte d'amore legittimamente "doppia", darà esito alla sua «légèreté naturelle» e alla sua estraneità con la sparizione e l'eterno vagabondaggio: un finale aperto del tutto consustanziale alla materia del romanzo, di cui certo Palazzeschi terrà immensamente conto[14]. La pura bellezza ideale dell'ermafrodito – certo solo allusa dalla libera bisessualità della protagonista – non può che aderire alla vicenda inarrestabile di tutto ciò che esiste: non a caso il vero tema del romanzo è quello della metamorfosi, come confermano le tante allusioni al capolavoro di Ovidio. E sappiamo bene che il precipitato letterario della metamorfosi è il travestimento, come spunto di una plurisecolare "comedy of errors", basata sulla labilità e reversibilità delle identità personali. L'altro cardine del romanzo di Gautier è infatti il teatro nel teatro: e il sottotesto dell'esile vicenda romanzesca è la commedia shakespeariana *As you like it*, capolavoro di quella drammaturgia onirica e capricciosa – ma anche saldamente simmetrica – che, da autentico hoffmanniano, Gautier mostra di prediligere.

Nel suo gioco di specchi, Gautier utilizza la trama di Shakespeare per far progredire la propria, ma ancor più per richia-

mare alla mente del lettore il grande archetipo moderno del nodo filosofico fra realtà e finzione. Proprio Gautier, allora, invita ad addentrarsi nelle ragioni e nelle caratteristiche dell'ispirazione shakespeariana di Palazzeschi. Un'ispirazione che – soprattutto per la tematica edipica, per la dominanza della chiave teatrale, per la coincidenza tra follia simulata e malinconia autentica, per la maschera aristocratica ed estranea, comico-tragica, del principe protagonista, per l'importanza che vi ricopre la meditazione stoica sul destino – potremmo canonicamente far risalire a *Hamlet*. E d'altro canto, il tema della regalità deposta e usurpata – visibile soprattutto nel *Codice di Perelà* –, così legato alla violenta inanità degli umani governi, può far pensare anche a grandi tragedie di potere come *Macbeth*, *King Lear* o *Richard II*, ove il protagonista, meditando sulla caducità della gloria terrena nella celebre scena dello specchio, invita la regina sua consorte a un lutto riparativo: «Hie thee to France, / And cloister thee in some religious house. / Our holy lives must win a new world's crown / Which our profane hours here have thrown down» («Affrettati a tornare in Francia, / e chiuditi in qualche monastero. / Le nostre sante vite devono acquistare / la corona di un nuovo mondo in luogo di questa / che le nostre frivolezze ci hanno tolto dal capo», Shakespeare, 2000, V, I, 22-25). E certo non è remota l'eventualità che la tragedia del misantropo per eccellenza, *Timon of Athens*, abbia potuto costituire per la sensibilità palazzeschiana una trama scheletrica ma scatenatamente aristofanesca, capace di suggerire tempi e modi al teatro sintetico del *Codice di Perelà*. Attorno al protagonista vi si muove (prima bene accolto, poi ringhiosamente insultato) un piccolo stuolo di ipocriti postulanti, fra cui un poeta e un pittore, e un filofoso cinico come Apemanto, duramente astinente, estimatore polemico della semplicità alimentare della «honest water, which ne'er left man i'th'mire» («l'acqua innocente / che non ha mai lasciato l'uomo nel fango», Shakespeare, 1978, I, II, 59), di contro all'ingordigia degli altri («meat fill knaves and wine heat fools»; «dei porci che si riempono di cibo / e degli

scemi che si scaldano col vino», ivi, I, I, 266); personaggio di tale monocromatica e scontrosa melanconia da opporsi nettamente al candore del generoso Timone, salvo poi vedersi da questi appaiato nel più proverbiale dei *contemptu mundi*, nel rovesciato finale. Proprio Timone, umiliato e abbandonato dai falsi amici, appare come un Cristo furioso, come un santo reietto: da una parte egli è uno «Strange, unusual blood, / When man's worst sin is he does too much good» («Strana natura, e rara, / quella di un uomo il cui maggior peccato / è far troppo del bene», IV, II, 38-39), dall'altra, nell'apocalittica libertà verbale ormai guadagnata dal pazzo asociale, egli lancia la più dionisiaca delle invettive, quella del mondo carnevalizzato fino alla sua totale destrutturazione, che ritroveremo nello stoicismo esasperato del *Controdolore*:

> Matrons, turn incontinent.
> Obedience fail in children. Slaves and fools
> Pluck the grave wrinkled senate from the bench,
> And minister in their steads.
> [...]
> Piety and fear,
> Religion to the gods, peace, justice, truth,
> Domestic awe, night-rest, and neighbourhood,
> Instruction, manners, mysteries, and trades,
> Degrees, observances, customs, and laws,
> Decline to your confounding contraries,
> And yet confusion live. (ivi, IV, I, 3-6 e 15-21)

> Matrone, diventate sgualdrine.
> Bambini, smettete di ubbidire. Servi e buffoni,
> strappate il senato grave e rugoso dai suoi seggi,
> e governate al suo posto.
> [...]
> Pietà e timore,
> devozione agli dèi, pace, giustizia, verità,
> rispetto in famiglia, sonno tranquillo, buon vicinato,

istruzione, educazione, arti e mestieri,
gerarchie, cerimonie, costumi e leggi,
disintegratevi nei vostri contrari;
ma sopravviva trionfante il caos.

Tuttavia, senza neppure tentare un improponibile scandaglio puntuale, possiamo indurci a pensare che *Mademoiselle de Maupin* abbia avuto ragione di indicare in *As you like it* il testo paradigmatico in cui Shakespeare celebra unitamente la leggerezza insidiosa della metamorfosi, la saggezza motteggiante della buffoneria, la parodia della letteratura ingenuamente o volutamente arcadica, e soprattutto la malinconia consapevole per un mondo di sole apparenze. Inutile ripetere che Shakespeare è proprio al centro del periodo storico-culturale che riscoprì il mondo come teatro e la melanconia come sentimento corrispettivo di «un'accresciuta coscienza di vivere», in rapporto con quell'«umorismo colto» specificamente moderno capace di esercitarsi sulla malinconia stessa e «evidenziarne anche di più gli elementi tragici» (Klibansky, Panovsky, Saxl, 1983, pp. 221-222). In *As you like it*, il «melancholy Jaques» è il paradigma di una umoralità scontrosa che, scrive Giorgio Melchiori (1982, pp. 434 e 433), è «una forma di *contemptus mundi* che [...] porta al rifiuto finale di ogni forma di vita associata» e che di fatto «pone nella posizione di osservatore smaliziato e critico delle vicende e della condizione umana». Dopo aver incontrato nella foresta un «motley fool» (un "matto variopinto") «so deep-contemplative» (così profondamente ragionatore) da poter filosofeggiare sul tempo, Jaques ridendo invoca anche per sé il destino e l'abito del giullare («O that I were a fool! / I am ambitious for a motley coat»), al fine di poter con la sincerità «pulire e nettare il corpo immondo di questo mondo infetto» («give me leave / to speak my mind, and I will through and through / cleanse the foul body of th'infected world», Shakespeare, 1982, II, 7). È Jaques a pronunciare alcuni versi proverbiali sul mondo come storia sconsolata che perennemente si recita sul palcoscenico («All the world's a stage, / and all the men and women merely players», ivi), fornendo la versione riflessa della vivace commedia degli equivoci amorosi che si svolge attorno a lui; ed è proprio lui a rivendicare, in una straordinaria battuta, la propria inappartenenza e distanza dai sentimenti "di ruolo", e la propria idiosincratica contemplazione del mondo come *travel*:

> I have neither the scholar's melancholy, which is emulation; nor the musician's, which is fantastical; nor the courtier's, which is proud; nor the soldier's, which is ambitious; nor the lawyer's, which is politic; nor the lady's, which is nice; nor the lover's, which is all these: but it is a melancholy of mine own, compounded of many simples, extracted from many objects, and indeed the sundry contemplation of my travels, in which my often rumination wraps me in a most humorous sadness. (ivi, IV, 1)

> Io non ho la malinconia dell'intellettuale, che è invidia, né quella del musicista, che è delirio, né quella del cortigiano, che è superbia, né quella del soldato, che è ambizione, né quella dell'uomo di legge, che è opportunismo, né quella della donna, che è civetteria, né quella dell'innamorato, che è la somma di tutte le altre: è una malinconia tutta mia, amalgama di un'infinità di elementi, distillati da tante cose, e, più che altro, un complesso meditare sui miei viaggi, la cui frequente ruminazione mi trascina nella più umorosa delle tristezze.

Se Robert Burton nel 1621 pubblicherà la sua *Anatomy of melancholy* sotto le spoglie di Democritus junior, Shakespeare aveva già codificato la più eraclitea delle melanconie, e certo non solo nel nobile Jaques. Il quale, ad ogni modo, conclude la commedia dell'errare e dell'errore col distacco dalla comunità dei connubi, recandosi presso i «convertites» che, abbandonati i giochi mondani, conducono «a religious life» (V, 4).

Leonardo da Vinci, «miroir profond et sombre», e Michelangelo, «lieu vague où l'on voit des Hercules / se mêler à des Christs» (Baudelaire, 1975a, p. 13), sono certamente tra i *Phares* dell'ambigua religiosità palazzeschiana, già suggestionata da quella di Pascoli e Merežkovskij. Non è solo questa la linea principale dei suggerimenti, spesso puntuali, che Baudelaire ha depositato nell'opera del primo Palazzeschi. *Les petites Vieilles* va messa a confronto con *Le beghine* e con *Monastero di Maria Riparatrice*; tutta l'atmosfera dei quattro componimenti intitolati allo *Spleen* torna in poesie come *Ore sole* e *Il mio castello e il mio cervello*, così esplicitamente aduggiate dal tedio dell'uniformità, così come *L'Horloge* presiede esplicitamente a *L'Orologio*; e alla *Muse vénale*, «saltimbanque à jeun» (saltimbanco a pancia vuota), occorre «étaler *s*es appas / Et *s*on rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas, / Pour faire épanouir la rate du vulgaire» (ivi, p. 15); «far mostra dei *s*uoi vezzi e del *s*uo riso / molle d'un pianto che nessuno vede, / per far scoppiare dalle risa il volgo», trad. it. p. 27), proprio come accade – ma in peggio – a Comare Coletta. La «vorace Ironie» che morde *L'Héautontimorouménos* può costituire, da parte sua, non tanto un precedente diretto quanto la codificazione paradigmatica di una condizione che torna in Palazzeschi particolarmente acuta, vista la capitale importanza che l'autodenigrazione, battente o sotterranea, ha nell'opera del fiorentino, con i vari "processi verbali" istruiti a suo danno dalla *gente*, sempre dietro precisa istigazione di un Io colpevolmente libertario.

Ma in generale, tutto il lacerato romanticismo baudelairiano, col suo cattolicesimo convulso e col suo ondeggiamento fra trasgressione e colpevolizzante autopsia, è certo il più irresistibile modello di "dualismo". L'albatro, «prince des nuées / [...] / Exilé sur le sol au milieu des huées» (ivi, p. 10), non è certo immagine neutra per l'inventore di Perelà, che non nasce nuvola, ma lo diventa per sfuggire agli "scherni". A volte in Palazzeschi, e spesso in Baudelaire, lo scherno è ricambiato col disprezzo dell'uomo superiore nei confronti delle classi operose. Se ricordiamo gli strali del poeta francese indirizzati ai commercianti («Le commerce est, par son essence, *satanique*», con quel che segue, Baudelaire, 1975c, p. 703), immaginiamo le ripercussioni emotive che essi possono aver avuto su un'intera generazione di giovani scapigliati, ma anche sul figlio del benestante guantaio di via Calimala.

Quanto alla malinconia che ottenebra l'animo del poeta diviso fra *Spleen et Idéal*, difficile che anche per Palazzeschi, poeta di verità ed essenze, questa dicotomia non sia diventata un luogo comune dell'arte e dell'artista. Anche la figura del *flâneur*, così come Walter Benjamin l'ha codificata a partire dall'immaginario baudelairiano, confina e a volte coincide con la figura dell'eterno viandante, del principe bianco, del mendicante di opinioni, fluente specchio dello scorrere fenomenico, e come tale condannato allo sradicamento. È il piano dell'estraneità, che nell'ampiezza di motivi e figure dell'arte baudelairiana s'intreccia poi con quello del misticismo. Non a caso, fra i *poèmes en prose* dello *Spleen de Paris*, *L'Étranger* ha l'eminenza del testo incipitario, e inscrive l'intera raccolta nella visuale di un «homme énigmatique»:

> – Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère?
> – Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère.
> – Tes amis?
> – Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
> – Ta patrie?
> – J'ignore sous quelle latitude elle est située.
> – La beauté?
> – Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
> – L'or?
> – Je le hais comme vous haïssez Dieu.
> – Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?
> – J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages! (Baudelaire, 1975b, p. 277)

Nel pieno di quello che Sandra Teroni (1997, p. 641) ha chiamato un «discorso malinconico di disinvestimento affettivo dal mondo», lo straniero-*flâneur* intende l'andare soltanto come vagabondare celeste, privo di oggetto e di approdo. Anche qui le sapientissime nuvole svelano l'aristofanesca superiorità dei loro "discorsi di fumo": «il poemetto [...] ribadisce che il privilegio spirituale del poeta è rimasto intatto, traducendone l'aspirazione infinita in un rigetto che si apparenta all'indifferenza divina». Le nuvole non hanno «attributi precisi se non quello della mobilità» (ivi, pp. 640 e 639): dunque, fluidità delle forme, potenzialità indefinita di essere o sembrare tutto. In questa nuda sticomitia comico-tragica fra il senso comune e l'alterità, che certo Palazzeschi avrà tenuto presente per il *Codice* e per i suoi apologhi in versi (lampante il caso de *L'indifferente*: «Io sono tuo padre. / Ah, sì?... / Io sono tua madre. / Ah, sì?... / Questo è tuo fratello. / Ah, sì?... / Quella è tua sorella. / Ah, sì?...», [Poesie 1910-1915], p. 342), Baudelaire sembra suggerirci che le nuvole, nella loro imprendibile, metamorfica indifferenza, sono i "commedianti" del cielo, come del resto suggerivano già i versi tratti da *Le Voyage*: «Les plus riches cités, les plus grands paysages, / Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux / De ceux que le hazard fait avec les nuages» (Baudelaire, 1975a, p. 131). Prima ancora della sua codificazione nietzscheana, il commediante ha in Baudelaire un peso affine a quello del clown e del *Vieux Saltimbanque* studiato da Starobinski, fin dalle fantasie infantili rivelate in *Mon coeur mis à nu*:

> Étant enfant, je voulais être tantôt pape, mais pape militaire, tantôt comédien.
> Jouissances que je tirais de ceux deux hallucinations.
> [...]
> À propos du comédien et des mes rêves d'enfance, un chapitre sur ce qui constitue, dans l'âme humaine, la vocation du comédien, la gloire du comédien, l'état du comédien, et sa situation dans le monde. (Baudelaire, 1975c, pp. 702-703)

Al di là di questi propositi inevasi, la catena semantica "nuvole – straniero – commediante" è stabilita con chiarezza. E insieme affiora l'allucinazione infantile del *papa militare*, sintomo di un superomismo interpretabile come tentativo di sublimazione e ordinamento di forti pulsioni narcisistiche e aggressive, tramite cui il misticismo cattolico baudelairiano si lascia osservare almeno di scorcio. Al di là dei referenti storici concreti di simili *allucinazioni*, il papa militare di Baudelaire fa pensare al Frate Rosso, o all'incendiario e al suo poeta-sacerdote: dove non importa un confronto fra le psicologie del francese e del fiorentino, ma il comune riscontro che certe personalità di aristocratici *déracinés* trovano nelle fantasie di violenta egemonia spirituale, legate a una religiosità appariscente e ritualizzata, magari sincretistica e metastorica. Basti rievocare quanto scrive Baudelaire a proposito della "prostituzione sacra" e della "misticità del paganesimo": «Le mysticisme, trait d'union entre le paganisme et le christianisme. / Le paganisme et le christianisme se prouvent réciproquement» (ivi, p. 678). Anche il primo Palazzeschi mostrerà di saper trascorrere intuitivamente dai templi pagani ai conventi, come dalle suore eccitate dal Sole a quelle mestamente "riparatrici", e nel *Codice* da Dioniso a Cristo. In generale, queste brevi riflessioni baudelairiane aprono a una tematica – la prostituzione e il sacro come elementi di adesione alla Natura e di estraneità sociale – che in Palazzeschi darà luogo alle "streghe" di *Palazzo Mirena*, alle «puttane... molto strane» di *Villa Celeste* e alle «vecchie puttane disfatte» di *La mano*, per risalire decisamente fino alla Contessa Maria, certamente laicissima ma tuttavia allontanata in un recinto sacro.

La letteratura francese dell'Ottocento non è priva di altri capolavori ispirati ai languori e alle inquietudini di un moderno ascetismo, dalla *Vie de Rancé* di Chateaubriand a *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* e a *La Tentation de Saint Antoine* di Flaubert. Nella parabola medievaleggiante

della *Légende*, in particolare, Giuliano è un amato figlio unico che sposta inizialmente sugli animali quell'immensa aggressività che infine, dopo numerosi tentativi di fuga da se stesso e tante eroiche peregrinazioni, potrà rivolgere, fra allucinazioni e onirismi, sui propri genitori, condannandosi poi a una vita di asceta reietto, come Edipo, e all'ascensione celeste ottenutagli dal perdono divino. Giovinezza degenere e riparazione, sentimenti filiali parossisticamente contrastanti e fantasia di celeste evasione da un mondo ormai rifiutato: sono elementi comuni a molte vicende esemplari. Ma in Flaubert, soprattutto nell'alta, ironica, definizione con cui vengono rappresentati i "cartoni" di una leggenda tanto più cronologicamente vaga quanto più paradigmatica, assumono un valore conoscitivo assoluto. Cosicché, non è impossibile che qui sia avvenuto il passaggio palazzeschiano dalla leggenda atemporale alla favola allegorica: la comune esemplarità fa sì che Palazzeschi possa retrodatare il neogotico ottocentesco (si ricordi la vetrata di cattedrale che presiedette all'ispirazione flaubertiana) in *Bildungsroman* satirico e paradossale di matrice settecentesca.

Nel corrusco romanzo *Salammbô*, poi, Flaubert volge il mito illuministico e romantico dell'Oriente al vagheggiamento già decadente di un paganesimo violento e arcaico, di un immaginoso politesimo che tuttavia, come accade al protagonista Amilcare Barca, non impedisce di «mieux saisir l'esprit immuable que les apparences dérobaient» (Flaubert, 1951, p. 805; «... meglio affermare lo spirito immutabile che le apparenze nascondevano», trad. it. pp. 90-91). Nel suo ampio quaderno d'immagini, *Salammbô* può aver presentato alla prensile fantasia misticheggiante del giovane Palazzeschi la scena madre di un tipico sacrificio collettivo, attraverso cui la città si salva attribuendo ritualmente ogni peccato alle vittime innocenti:

> Chaque fois que l'on y posait un enfant, les prêtres de Moloch étendaient la main sur lui, pour le charger des crimes du peuple, en vociférant: «Ce ne sont pas des hommes, mais des bœufs!» et la multitude à l'entour répétait: «Des bœufs! des bœufs!». Les dévôts criaient: «Seigneur! mange!». (ivi, p. 949)

> Ogni volta che vi ponevano un bambino, i sacerdoti di Moloch stendevano la mano su di lui, per caricarlo di tutte le colpe del popolo, gridando: «Non sono esseri umani, ma buoi» e la folla intorno ripeteva: "Buoi! buoi!". I devoti urlavano: "Signore! mangia!". (trad. it. p. 221)

Forsennatamente particolareggiato, *Salammbô* porta il realismo al suo inveramento visionario, tra fantasia e inconscio: l'oggettività flaubertiana diventa anche qui il neutro lasciapassare di antagonismi, orrori e terrori confessabili solo in figura, proponibili alle coscienze dei lettori "ipocriti" solo dietro lo schermo di un'accuratissima preparazione storico-antropologica, capace di rimbeccare puntualmente i prevedibili appunti censorii di pedanti e "professori". Esempio principe della capacità flaubertiana di tradurre scenograficamente il proprio scandaglio archetipico e la propria agonica apoliticità, è l'episodio finale, verso cui tutto il romanzo converge, come verso un'ossessione. Infine catturato, Matho, il ribelle implacabile, è costretto a sfilare per Cartagine fra due ali di folla inferocita, che sfoga su di lui ogni paura:

> ... il allait, palpé, piqué, déchiqueté par tous ces doigts; lorsqu'il était au bout d'une rue, une autre apparissait, plusieurs fois il se jeta de côté pour les mordre, on s'écartait bien vite, les chaînes le retenaient, et la foule éclatait de rire. (ivi, p. 991)

> ... egli procedeva, palpato, punzecchiato, dilaniato da tutte quelle dita; quando arrivava alla fine di una strada, se ne apriva un'altra; più volte si gettò da un lato per morderli, tutti si scostavano in fretta, le catene lo trattenevano, la folla scoppiava a ridere. (trad. it. pp. 259-260)

Di questo orrendo linciaggio apotropaico e propiziatorio, di questa ennesima *via crucis* dell'estraneo, Palazzeschi darà una versione lineare e fiabesca nel bacchico Iba, altra figura di conquistatore sconfitto da un implacabile codice rituale.

Posta in controluce alla vicenda di Aldo Giurlani-Palazzeschi fra il 1900 e il 1915, la parabola letteraria di Rémy de Gourmont, capofila del simbolismo parigino, è più che significativa. Dapprima interprete di un amore cerebrale per l'arte come fatale sostituto di una impossibile adesione a una "realtà" illusionistica e inessenziale, Gourmont si ritrae in *Sixtine. Roman de la vie cérebrale* (1890) sotto le spoglie trasparenti dell'intellettuale capace di amare una donna solo trasferendola a sua volta in un romanzo idealizzante e astratto, abbandonando la di lei "figura mortale" ai più vivibili desideri di un rivale. Iniziale celebratore del misticismo simbolistico, Gourmont attraversa e codifica tutti i luoghi deputati della *décadence*, ispirati ai più sinceri e finanche ascetici atteggiamenti individualistici, già preconizzati dallo Chateaubriand di *René* e della *Vie de Rancé* e italianizzati dal D'Annunzio paradisiaco. Le filosofie estreme dell'idealismo, secondo cui altro non esiste se non l'Io e la sua percezione, radicalizzano la solitudine dell'albatro baudelairiano, spingendolo a un misticismo settario sorretto da grandi compensazioni estetistiche.

È questo il regno della malinconia ironica, dell'arabesco intellettuale, dell'artista filosofo dedito all'Idea. Solo più tardi avverrà la svolta "fisiologica", che produrrà la già citata *Fisica dell'amore*, incline non so se più a un darwinismo sociologico o a un nietzscheanesimo morale. Questo ritorno al mondo, che non è una pacificazione bensì l'acutizzazione di una conoscenza, porta i segni del disprezzo e del cerebrale intimismo apotropaico che lo aveva preceduto: si concretizza in un empirismo spregiudicato e latamente satirico.

Le fortissime tracce di *Une nuit au Luxembourg* di Gourmont, individuate da Maria Carla Papini nel palazzeschiano *:riflessi*, sono solo un sintomo; l'ipotesi è che Palazzeschi abbia seguito Gourmont anche in quel progressivo – anche gidiano – superamento del simbolismo, che garantiva dal rischio di una sterile estenuazione e della ridondanza, senza implicare alcun mortificante ribaltamento filosofico, bensì soltanto un sospettoso e prevenuto avvicinamento alla realtà.

Non occorre neppure sottolineare l'esemplarità della vicenda artistica ed esistenziale proposta a fine Ottocento da Oscar Wilde, soprattutto nei confronti dei giovani artisti omosessuali. Addirittura ovvio è il riferimento alla figura del giovane dandy Dorian Gray che si ritrova nel proprio ritratto deformato dal vizio: immagine certo esemplare per l'autore dello *Specchio*. Ma Wilde fu anche il commediografo acidulo di cui Palazzeschi lesse certamente *Salomè* e *Il ventaglio di Lady Windermere (La tragedia di una donna onesta)*, in volumi allora appena usciti, entrambi risalenti al 1906, e un favolista elegantemente crudele e morboso. Nelle sue fiabe Franco Buffoni (2002, p. 43) ha sottolineato la dominanza del tema cristologico per eccellenza, il sacrificio: «Si tratta di "sacrifici" sinteticamente riconducibili a due sole classi: quella del "totalmente inutile" e quella dell'"utile apparente"». Dunque sacrifici che denunciano le miserie umane piuttosto che mostrarle risolvibili. In *The Devoted Friend*, il piccolo Hans, col suo «funny, round, good-humoured face» («viso buffo, rotondo, allegro», Wilde, 1966, pp. 301-302; trad. it. p. 22), si immola per il ricco mugnaio, credendo sempre alle sue parole e rifiutando d'interpretare i suoi gesti, cosicché ne viene sfruttato fino alla morte (simile destino è quello dell'usignolo, in *The Nightingale and the Rose*). L'assoluta mancanza di intelligenza, la "perfetta letizia" e la passività di questo capro espiatorio dal «kind heart» («cuore gentile») fanno di lui un essere pacificamen-

te destinato al sacrificio inutile, come Perelà. In *The Birthday of the Infanta*, l'orrendo nano abitatore dei boschi è felice per l'amore che crede ricambiato da parte della bellissima Infanta. Nella sua solitudine e incoscienza, il *little dwarf* è armonia irriflessa e inconsapevole («he knew a great many wonderful things», ivi, p. 242; «lui conosceva molte cose meravigliose», trad. it. p. 86), parte ancora ingenua e incontaminata della Natura. I fiori, viceversa, appaiono come elementi naturali da tempo culturalizzati e allegorizzati, ipercoscienti del proprio ruolo: Wilde ne fa i primi critici pettegoli della leggerezza innocente del nano, che essi scambiano per maliziosa e immonda ostentazione. A un tratto, però, uno specchio rivela al nano la sua bruttezza, uccidendolo per il dolore. Lo stato di Natura si rompe: la coscienza della propria identità equivale alla propria distruzione. È una fiaba elementare, che riporta allo psicodramma dello *Specchio*, a un *odi et amo* rivolto a se stesso.

Buffoni (p. 13) riporta gran parte della letteratura dell'ultima età vittoriana a quel «furioso moto di reazione al reale» che generò anche le diverse rappresentazioni letterarie della maschera, del "doppio" e della metamorfosi. Del resto, un quadro storico-sociale sinottico che comprenda l'età vittoriana inglese e l'età giolittiana italiana non può che rivelare somiglianze. È pregnante, ad esempio, un'espressione di Thomas Love Peacock, riportata da *The Four Ages of Poetry*, secondo cui «A poet in our times is a semi-barbarian in civilized community [...]. The highest inspirations of poetry are resolvable into three ingredients: the rant of unregolated passion, the whining of exaggerated feeling, and the cant of factitiuos sentiment» (ivi, p. 34). Sembra definitivamente tracciato un destino di ribelle dissimulazione. Proprio durante l'età giolittiana, l'affermarsi di un autentico sistema politico parlamentare introduce in Italia un oggettivo avvicinamento alla moderna società anglosassone: e le violente nostalgie (anche vociane) per l'uomo forte alla Crispi, per il messia politico, per il "bagno di sangue

purificatore" *et similia* assomigliano all'antipatia degli intellettuali britannici *fin de siècle* nei confronti del piatto, ragionevole empirismo liberale. Con lo sguardo ai decenni fra i due secoli, Buffoni ricorda «che il vantaggio primo derivante alla democrazia rappresentativa dalla sua natura empirica è quello di essere un sistema politico che non "chiude" mai: un vantaggio che diviene debolezza agli occhi di chi invoca "messaggi" e persegue stabili certezze» (ivi, p. 39). L'estraneità di Palazzeschi al profetismo dei suoi tempi, la sua *fisiologica* mancanza di idee, il suo anarchismo, non sono una programmatica contestazione del regime esistente, tanto è vero che in lui è completamente assente il pesante antiparlamentarismo dei suoi amici letterati. Per lui la democrazia è banale ma è "aperta"; e se il contesto sociale reprime le deviazioni individuali, il sistema liberale consente tuttavia l'espressione mascherata, attenuata, del "mostro". È così che dalla fissazione solipsistica sul proprio dramma (o romanzo) familiare, Palazzeschi giunge gradatamente alla "varietà" arlecchinesca, sola a consentirgli le menzogne necessarie per esprimere la tensione omoerotica alla conoscenza di sé. Nella loro essenzialità, gli elementi affettivi (follia, malinconia e nostalgia) della sua poesia indicano il passo indietro compiuto nei confronti della modernità, che dal romanticismo in poi vuole di fatto poeti "nazionali" o parodisti alternativi e maledetti o ancora esteti sprezzanti e sublimi. Insomma, fra dannunziani e ideologi vociani, lacerbiani e futuristi, Palazzeschi cerca solo un angolo di libertà ove mantenere aperto ciò che va chiudendosi in filosofie sistematiche o peggio in appelli-manifesto sempre più normativi, fino agli slogan bellicisti.

Giunto in città da «una mitica Svizzera rousseauiana», ha scritto Vittorio Strada (1981, pp. XIX e XX), Myškin è senz'altro un «principe Cristo» che «potrebbe essere un san Francesco laico della Russia dell'Ottocento». Myškin nasce dall'ablazione ideologica del bene dal male, che si materializza

nel suo alter ego Rogožin. È per questo, forse, che – come ha scritto Bachtin (2002, p. 227), egli «non può entrare nella vita fino in fondo, incarnarsi fino in fondo, assumere una limitatrice determinatezza di vita. È come se rimanesse sulla tangente al cerchio della vita. È come se egli non avesse un *involucro vitale* che gli permetta di occupare un posto determinato nella vita (allontanando con ciò stesso gli altri da questo posto), e perciò egli sta sulla tangente alla vita». Chi ricordi l'insistenza palazzeschiana sul *cerchio* dell'esistenza, ove tenersi in *equilibrio* per non cadere mai in una sola determinazione esistenziale, potrà cominciare a tessere i legami essenziali fra l'antichissimo idiota dostoevskijano e il principe bianco o uomo di fumo palazzeschiano, così alieno dal rivestire un autentico *involucro vitale*.

Non per questo Myškin risulta etereo e astratto, o meno pericoloso. Da una parte, la sua *discesa* dalle Alpi della purezza e della malattia sacra (l'epilessia) apporta sconcerto e catastrofi reiterate, oltre naturalmente al seme della sincerità assoluta nei cuori di donne e uomini abituati alla recita mondana. Dall'altra, il fatto che la sua "incarnazione" non possa che essere parziale fa sì che egli funzioni piuttosto come uno specchio morale, o un monaco della bellezza perduta. Così incantato nel proprio infantile *esprit de géometrie*, Palazzeschi non poté che essere soggiogato dalla sua vicenda terrena perfettamente circolare, che alla *discesa* risponde col ritorno a quella forma radicale di *autárkeia* che è l'apatia catatonica. Ciò che di Myškin sconcerta, in effetti, è proprio l'ambiguità del suo *nihil admirari*, un'ambiguità colta ma non risolta neppure dall'ipersensibilità del moribondo Ippolít:

> ... Voi, principe, mi pare che non vi meravigliate di nulla, – soggiunse, guardando con diffidenza il viso calmo del principe. – Non meravigliarsi di nulla, dicono, è indizio di grande ingegno; secondo me, potrebbe essere indizio, e in egual misura, di grande stupidità... (Dostoevskij, p. 551)

Dostoevskij è riuscito perfettamente a far combaciare in Myškin la trascinante passione per la bellezza morale con l'indifferenza dell'antico sapiente: la sua parabola mondana, ovvero il suo *engagement* sentimentale, si chiude nel perfetto pareggio fra un *grande ingegno* e una *grande stupidità* possedute *in egual misura*, e dunque di per sé indecidibili, ognuno la protettiva simulazione dell'altra.

È così che l'idiota dostoevskijano ha una lunga storia alle spalle, ma anche un grigio futuro tragicomico, ove l'altissimo intendimento del bello e del bene – che è anche schiettamente letterario: si pensi alla simbolica abilità di amanuense del principe – si confronta con un mondo ridicolo, che provvederà a internare anche i nichilisti maniaci del suicidio come Ippolít, padre – insieme ad altri *Demoni* – di alcuni dei lucidissimi ospiti della palazzeschiana Villa Rosa.

Di fronte a tutto ciò, anche il "buono a nulla" dei *Ricordi del sottosuolo* riteneva che «il logico, legittimo, immediato frutto della coscienza è [...] l'inerzia, ossia un cosciente starsene colle braccia conserte» (Dostoevskij, 1988, p. 36). Tutta la sua "filosofia paradossale" si contrapponeva alla matematizzazione del mondo, così come farà quella di Palazzeschi in *Varietà*. E – *ça va sans dire* – lo stile misto dei *Ricordi*, il dialogismo interno, l'allocutività che parossisticamente chiama il lettore dentro il testo per farsene giudicare e per infliggersi le contraddizioni che gridano da dentro, danno la misura e i termini di confronto alle diatribe palazzeschiane, tanto che è facile considerare *La Piramide* – fra sosia affioranti e "io dialogico" – come l'opera più dostoevskijana del poeta fiorentino.

Lo testimonia persino un passo che dai *Ricordi* sembra trascorrere direttamente nella *Piramide*. Visto all'opera un ufficiale fattivo e corporale – un "gigante" che affascina e intimorisce –, l'uomo del sottosuolo vagheggia la perfetta complementarietà che potrebbe instaurarsi con la loro amicizia: «Che vita non avremmo menata insieme! Che vita!

Egli m'avrebbe colla sua prestanza difeso; io l'avrei nobilitato colla mia cultura e... sì colle mie idee, e che cosa non avrebbe potuto venirne fuori!» (ivi, p. 73). Da parte sua, l'Io narrante di *A due* comincia la propria cicalata fantasticando di un amico risoluto ed energico, capace di spingerlo verso l'azione e di accettare la moderazione di una superiore riflessività: «Cosicché s'egli avrebbe valso a me facendomi realizzare più di quanto io stesso da solo non avrei potuto, egli avrebbe, una volta a me abilmente collegato, attinto dalla mia pigrizia e indifferenza, prudenza, riflessione, maturazione nell'agire, per non andare da sé direttamente a rompersi la testa o qualcosaltro» (*La Piramide*, p. 426). In entrambi gli scrittori emerge la dolente autoparodia di una coscienza ipertrofica e paralizzante.

Sappiamo da Bachtin, del resto, che Dostoevskij è il vertice moderno della tradizione della satira menippea, per quella ricca marginalità della cultura russa nei confronti dei grandi classicismi, giacché, come è scritto nei *Karamazov*, «il russo, molto sovente, ride là dove bisognerebbe piangere». Un'opera come il "dialogo dei morti" *Bobòk*, col suo sdegnosissimo sorriso sui misteri della morte, può far pensare a *performances* palazzeschiane come *La fiera dei morti* o lo stesso *Controdolore*. In genere, tuttavia, va detto che diversi dei *personaggi* dostoevskiiani si ritrovano in Palazzeschi come *maschere*. Dalle varie figure femminili di amante-consolatrice (Dunja e poi Sonja in *Delitto e castigo*, Liza nei *Demoni* o Grušen'ka nei *Fratelli Karamazov*) può esser derivata a Palazzeschi la figura di Oliva di Bellonda. E ancora: *Delitto e castigo* è quasi la formula ideale della psiche palazzeschiana, specie se consideriamo quanto di istintivo permane nel progettato delitto e quanto resta di ineluttabilmente presagito nel castigo parossisticamente ricercato da Raskol'nikov. Quest'ultimo e Dmitrij Karamazov sono due dei grandi processati della letteratura mondiale: in entrambi i casi, la reclusione finale punisce e cura, come in Stendhal, la dismisura ideologica o passionale. Sia

il "demone" Pëtr Stepànovič Verchovenskij, sia Dmitrij e Ivan Karamazov assomigliano a degli "incendiari da poesia" – e nei *Demoni* il tema dell'incendio anarchico del vecchio mondo è centrale –: al primo occorrerebbe l'idolo solare Stavrogin («... qui è necessaria una volontà magnifica, idolatrata, dispotica [...]. Voi siete la luce e il sole...», Dostoevskij, 1994, pp. 518-519), ai secondi la cupa intelligenza delittuosa di Smerdjakov.

Disegnare sull'immenso sfondo dostoevskijano la sagoma di Palazzeschi fornisce a quest'ultima una straordinaria nettezza: ma la chiara *discendenza* palazzeschiana da Dostoevskij non può aspirare a comporsi in un *confronto*. Fra i due, ad onta di una tradizione parzialmente comune, rimane evidente la differenza di vastità. Se dal dialogo socratico e dalla satira menippea Dostoevskij giunge al romanzo polifonico, Palazzeschi resta ben addentro ai limiti anche psicologici dei generi di partenza, aderendo piuttosto all'universo tragicomico del teatro, e al suo monologismo di fondo. I protagonisti della matura narrativa palazzeschiana saranno abili e a volte incantevoli prolungamenti delle figurine infantili delle *Stampe*: oggettivazioni e travestimenti di un materiale tutto intrapsichico. L'ossimoro palazzeschiano, il suo algoritmo di base, comprende la bizzarria naturale e la repressione sociale, così come la discontinuità e la riparazione, o l'ostentazione e il nascondimento. Di lì la poetica novellistica del "punto nero" e, già prima, quella della *leggerezza*, che dalla tradizione menippea aveva mutuato tutti gli strumenti anticlassicistici e satirici, ma aveva dovuto sposarli alla radicata malinconia dell'inappartenenza, della fatale mancanza di fede nelle grandi opzioni mondane, materialistiche o spiritualistiche che fossero: basti, per esperimento, rileggere in *A tre* l'opposizione fra "uomo nero" e "uomo bianco" come parodia seria del poderoso contrasto fra Ivan e Alësa Karamazov. Palazzeschi è davvero il poeta delle essenze filiformi, di grande efficacia diagnostica sui mali del mondo, ma mai

abbastanza reticolari e abbandonate a se stesse per trattenerne i plurimi fuochi. La curiosità di Palazzeschi per la "vita" si inscrive pur sempre nel *modus* della contemplazione e nella malinconia della distanza, *modus* finanche idealizzante in certe più o meno prolungate prose d'arte della maturità, per quanto prima era stato censorio e ridicolizzante. La vera misura di Palazzeschi è la scena inconscia, sapienziale, o l'apologo illuminista, la novella cinica (in versi o in prosa), la predica o diatriba: per questi tramiti egli giunge a volte alle più sconcertanti verità antropologiche, e a qualche sostanzioso episodio di grande arte. Ma la consustanzialità di pianto e riso, così come – secondo la diagnosi di Freud in *Lutto e Malinconia* – il convergere su di sé di ogni estroflessa denigrazione tipica del melanconico, risolvono in anticipo ogni vero dramma.

Semplicemente, in Palazzeschi non c'è mai confronto, né ribellione: come in Diderot, invocare la legge di Natura equivale a "farsene una ragione" il prima possibile, onde soffrire meno. Ciò che in Dostoevskij, anche riguardo a Myškin, s'incarna e diventa voce personale, in Palazzeschi rimane la parte di una *pièce*, buffo amletico e "difettoso", essenza proiettiva. Quello di Palazzeschi è un universo lirico-filosofico: come scrittore di genere, egli è più filologico e arcaico, così affettivamente e fantasticamente vicino alla monologia sapienziale e alla singolare esorbitanza dell'eroe tragicomico. Ed ecco l'assenza non solo della polifonia carnevalesca, ma di ogni vertiginosa tentazione del "bene" o del "male". Affermando che il Dio è «giorno notte, inverno estate, guerra pace, sazietà fame», e che la *physis* «mutando riposa» (Colli 1993, pp. 89 e 49), Eraclito additava un'armonia, che in una sola intuizione fondamentale può alleggerire e mortificare i doveri della scelta.

Del resto, prendiamo il romanzo che da subito Alfredo Gargiulo volle ricondurre a una forte ispirazione dostoevskijana, *I fratelli Cuccoli*: «... il nome di Dostoevskij non può esser pronunziato in Italia, per ragioni non negative, altro

che in riferimento a Palazzeschi. A proposito dell'autore dei *Fratelli Cuccoli*, ha un senso ricordare il titolo *L'Idiota*; come non è arbitrario ricordare qualcuno tra i più stupendi racconti umoristici del grande russo» (Gargiulo, 1948, p. 334)[15]. Ebbene, se in Palazzeschi c'è un'opera davvero di pura lirica, o forse di lirismo, è proprio questa. Non c'è personaggio che voglia svincolarsi dal fuoco centrale della psicologia sognante del protagonista, o del suo inventore. Palazzeschi chiama a raccolta nel romanzo tutti, o quasi, i suoi personaggi proiettivi, gli istintivi puri e i riflettenti, gli evasori e i censori, per ricapitolarsi bilanciandosi, come spesso ha dovuto fare. Vita strozzata e dissipazione, slancio vitalistico diretto o contemplativo, morbosità decadente, omosessualità sublimata, «saggezza precoce» e stoico disinteresse per il mondo: ognuno di questi poli ha nel romanzo un nome, un cognome e una caratterizzazione che, pur nella crescente abilità scenografica, non nasconde la sua natura proiettiva. E ad essa non sfuggono neppure le figure minori: la vedova Canovai – prelevata di peso dalla novella *Le due famiglie*, uscita nel *Re bello* – è una Contessa Maria cinquantenne e con ricca prole, così come lo sarà la Pia Sequi di *Roma*; il *factotum* Mac è uno dei misteriosi, insieme ammirati e spregiati trasformisti palazzeschiani, uomo-donna-teatro senza età, demone dionisiaco e *deus ex machina* di quel moderno baccanale che è l'ennesimo scintillante *ballo* nell'ennesima scintillante *villa*. Per attingere poi l'ampiezza del romanzo, al lirico Palazzeschi non basta ripetersi in vasti echi multipersonali, e s'induce così a diventare ampiamente mimetico. Ma la sua mimesi non si esercita sulla realtà, quanto su un'idea della natura umana divenuta ormai ragionevole e cristallina: l'armonia dei contrari, la fatalità degli impulsi vitali e delle loro conseguenze. È così che la Natura, metamorfica e inquietante, si annacqua in naturalezza e la sua imitazione diventa movimentata convenzionalità, razionale affresco di una varietà esattamente distribuita, priva di sfumature. E la leggerezza, cercando il suo canto lirico più alto

nel momento in cui tenta di incarnarsi, non trova altra figura dell'elevazione religiosa: Celestino muore in scena al culmine dell'unica ascensione consentita all'immaginario comune.

Tutto considerato, proprio perché in lui non c'è reale confronto e la *varietà* tende a rimuovere il conflitto, Palazzeschi è uno scrittore senza pari, e senza possibili commisurazioni. Sulla sua effettiva grandezza non si è ancora finito di discutere, data anche l'assenza in lui di ogni determinata, investita *posizione*.

NOTE TERZA PARTE

[1] «... riconoscere nel grande Recanatese le stimate della degenerazione e della psicopatia, e i sintomi gravi di una nevrastenia cerebrospinale» sembra a Graf una conclusione «tratta legittimamente, necessaria, inoppugnabile»; sebbene «Raccostare quel del Leopardi a certi esempii, direi clinici, di perversione intellettiva, affettiva e morale ond'è troppo copiosa la letteratura contemporanea, sarebbe in sommo grado erroneo ed ingiusto» (Graf, 1924, pp. 139 e 270). Il saggio leopardiano di Graf, autore di cui Palazzeschi lesse certamente le poesie, è fra i più notevoli nella bibliografia critica sul recanatese precedente a quel punto di discrimine che è il 1898, anno della pubblicazione dello *Zibaldone*. Graf vi accenna più volte a un parallelo col Buddismo («il pessimismo buddistico è sereno, anzi giulivo», p. 134), cita in nota l'*Ecclesiaste* e il *De contemptu mundi* di Innocenzo III (p. 143) e riporta, ad esempio dell'elevatezza d'ingegno dei pessimisti, i celebri versi del *Macbeth* (V, 5, vv. 24-28) sulla vita come "povero commediante" e "storia raccontata da un idiota": «Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon a stage / And is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing» (p. 142).

[2] Nell'*Antidolore*, ovvero nel testo revisionato per le *Opere giovanili* del 1958, il riferimento al "poeta gobbo" viene a cadere (*L'antidolore*, p. 1239): segno che l'attacco a Leopardi doveva essere per l'autore uno di quei momenti delle opere giovanili che «non rispondono più al *suo* modo di vedere e di sentire, di pensare attuale» (*Premessa,* 1958, p. 3). Un altro visibile "approfondimento" di Leopardi è nel *Controdolore* il riferimento ai versi del *Canto notturno* «Nasce l'uomo a fatica, / ed è rischio di morte il nascimento. / Prova pena e tormento / per prima cosa; e in sul principio stesso / la madre e il genitore / il prende a consolar dell'esser nato». Ecco Palazzeschi: «Che il riso (la gioia) è più profondo del pianto (dolore), ce lo dimostra il fatto che l'uomo appena nato, quando è ancora incapace di tutto, è però abilissimo di lunghi e interminabili piagnistei. Prima che possa pagarsi il lusso di una bella risata avrà dovuto seguire una buona maturazione» (*Il controdolore*, p. 1224). Dove è chiaro come per Palazzeschi il riso sia lo stadio psicologicamente e culturalmente evolutivo del pianto.

[3] Lonardi cita anche un aforisma da *Zibaldone*, 4138: «Quanto più l'uomo cresce [...] e crescendo si fa più incapace di infelicità, tanto egli si fa più proclive e domestico al riso, e più straniero al pianto»: che è senz'altro la vera etimologia concettuale del passaggio palazzeschiano dalla giovinezza turbata all'allegria. Il titolo dell'intervento di Lonardi è tratto dalla celebre opposizione fra Democrito ed Eraclito operata da Giovenale (X, vv. 28-30), già citata da Montaigne.

[4] *Ghiribizzi* è termine anche machiavelliano: si ripensi alla lettera al Soderini del settembre 1506. Adoperato diffusamente in tutto l'epistolario, in quella missiva esso connota uno scritto capace di unire una

premessa giocosa allo svolgimento di un tipico tema da trattato (come poi sarà nel *Principe*), il rapporto fra azione politica e fortuna, con la celebre indicazione a ricercare il "riscontro" – l'accordo – con la varietà dei destini e dei momenti. Giulio Ferroni ha affermato che «lo stesso termine "ghiribizzi" sottolinea bene la disponibilità e l'apertura di un tipo di scrittura non chiusa entro un genere preciso e rigorosamente definito dalla tradizione, ma pronta a portare avanti anche una discussione ad alto livello speculativo, partendo da occasioni minute e quotidiane, o perfino da una paradossale svalutazione di ogni riflessione "seria" ed impegnata» (Ferroni, 1972, p. 226).

[5] Si metta a confronto una delle risposte di Carlo a Innocenzio («... sono avvezzo a discorrere un giorno, e se volete anche un mese, senza concludere. Il concludere è una cosa arida, una cosa incivile, che scioglie le conversazioni e le manda a letto. Non vi pare un bel che quel segnare un visibilio di numeri senza tirar mai la somma?», Bini, 1994a, p. 152) con il sarcastico aforisma di *Spazzatura* (10 gennaio 1915) sulla legittima scelta di non "concludere" mai: «A proposito di conclusioni. [...] Io non leggo più libri per le tante conclusioni che tutti vogliono trarre, e sto almanaccando disperatamente per scriverne uno [...] senza concluder nulla» (*Spazzatura*, pp. 1309-1310).

[6] La prosa epistolare biniana non manca di richiamare alcuni atteggiamenti palazzeschiani nella prima parte di *:riflessi*. In un brano, l'amata è identificata con la figura lunare, "frigida" al punto di aver bisogno del calore solare: «E quando io, nel cuor della notte, contemplo dalle mie finestre la luna, tu mi vieni subito a mente, o Adele; ambedue amabilmente pallide, ma frigide e in modo ambedue che solo a pensarvi mi assidero tutto» (Bini, 1978, p. 213).

[7] Ve n'è una relativa anche alla "stampa" *La sora Parisina*, quando Palazzeschi ricorda che «Abbiamo conosciuto delle dame, vedove o zitelle, che per l'amore dei gatti erano direttamente impazzite» (*Raiberti e il gatto*, p. 17). Quanto all'antropocentrismo insito nel "sesto giorno" della creazione dedicato interamente all'uomo, Palazzeschi riprende a distanza un aforisma contenuto in *Spazzatura* (10 aprile 1915, p. 1345): «Il 5°giorno Dio creò tutti gli animali viventi il 6° creò l'uomo. Che orgoglioso eh, questo benedetto uomo? Un giorno tutto per sé! Non può darsi che nelle sacre scritture delle pulci si legga presso a poco così: il 5° giorno creò tutti gli animali viventi (uomo compreso) il 6° creò la pulce (solamente lei)».

[8] Fra gli animali-uomini di *Pinocchio*, a parte il celeberrimo Grillo parlante, troviamo anche un pappagallo ammonitore, che ride amaramente della dabbenaggine del burattino ingannato dal Gatto e dalla Volpe. Dotato ormai di «poche penne», il pappagallo è un uccello sapiente, segnato dalla consumazione di un antico entusiasmo fiabesco: «Anch'io l'ho creduto una volta, e oggi ne porto le pene. Oggi (ma troppo tardi!) mi son dovuto persuadere che per mettere insieme onestamente pochi soldi bisogna saperseli guadagnare o col lavoro delle proprie mani o coll'ingegno della propria testa» (Collodi, 1995, p. 427).

[9] Il brano nietzscheano è tratto da *Le voyageur et son ombre. Opinions et sentences mêlées (Humain, Trop humain*, 4ª ed. tr. par Henri Albert, Paris, Societé du Mercure de France, 1902, p. II), un volume preso in lettura da Palazzeschi il 1° agosto 1906. Ecco come è riportato in *Scherzi di gioventù e d'altre età*, p. 39: «Le Diogène moderne. – Avant de chercher l'homme il faut avoir trouvé la lanterne. – Sera-ce nécessairement la lanterne du *cynique*? –».

[10] Negli anni della seconda guerra mondiale, Palazzeschi lavorò a una traduzione del *Rosso e Nero* (ancora inedita, è il manoscritto 106 del Fondo Palazzeschi, presso la facoltà di Lettere dell'Università di Firenze) «per un debito di riconoscenza verso Stendhal» (Spagnoletti, 1971, p. 246). Da Spagnoletti sappiamo anche che: «A parte le letture scolastiche, digerite a fatica, [Palazzeschi] conosceva qualche grande romanziere dell'Ottocento (in particolare Balzac e Maupassant), e alcune opere di Stendhal, [...].ma i suoi amori giovanili possono ridursi a due: Leopardi e Pascoli» (p. 65).

[11] Nel poderoso trattato che Lombroso dedica all'*Uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie* (1896-1897), consultato da Palazzeschi il 23 novembre 1903, si trovano definizioni e valutazioni fra il diagnostico e il morale che sembrano aver influito sull'immagine di sé vissuta dal giovane Giurlani. Prevedibile è il giudizio sui *Pederasti*: «Noi non sappiamo comprendere [...] come quegli amori infami possano rimescolarsi a tanto romanticismo o misticismo. [...] Meno strano è il vedere come questi rei, se delle classi elevate [...] associno alle prave abitudini anche dei gusti squisiti per l'arte, e facciano raccolte di quadri, di fiori, di statue e di profumi, quasi richiamando, per atavismo, insieme coi vizi, i gusti dell'antica Grecia; sono essi onesti per lo più, e consci di essere colpevoli anche innanzi a se stessi, lottano a lungo colle infami inclinazioni, le rimpiangono, deplorano e nascondono» (I, pp. 516-517). Più interessanti sono alcuni brani in cui i profili del delinquente e del pazzo s'intrecciano inestricabilmente, anche dal punto di vista del linguaggio: «[I delinquenti] parlano diversamente, perché diversamente sentono; parlano da selvaggi, perché sono selvaggi viventi in mezzo alla fiorente civiltà europea; adoperano quindi, come i selvaggi, di frequente, l'onomatopeia, l'automatismo, la personificazione degli oggetti astratti» (I, pp. 550-551). Ed ecco alcune note sui "pazzi morali", fra cui si trovano molti «verseggiatori e autobiografi» (II, p. 37): «Morel trova in loro un'attitudine intellettuale speciale, facilità nello scrivere, nel parlare e nell'arte, sorpassata però spesso da tendenze paradossali. [...] "Hanno, scrive Battanali dei suoi due casi, un vasto corredo di cognizioni, ma sono sempre sapienti fanciulli; scrivono, parlano con grazia, con brio, ma quasi pappagalli istruiti ed ingegnosi"» (II, p. 18). Non c'è dubbio che tale immensa catalogazione della devianza, così spesso incline a indagare la terra di mezzo fra delinquenza, pazzia, inclinazioni intellettuali e genio artistico, abbia potuto costituire per l'adolescente fiorentino una serie insidiosa di istantanee "oggettive" e di rispecchia-

menti, oltre che un regesto praticamente infinito di immagini "appropriate". Eccone un'altra, infine, di cui si ricorderà persino il Palazzeschi della novella *La gloria* (uscita dapprima nel «Corriere della sera» del 21 maggio 1926), il cui protagonista allestisce dei quadri per i quali si serve «non d'altro che dell'ali delle mosche» (*Il palio dei buffi*, p. 116): un "mattoide" «faceva collezioni entomologiche cogli insetti più comuni (mosche, ecc.) che essiccava e preparava quasi fossero veri pezzi di museo» (Lombroso, I, pp. 603-604).

[12] Al momento di scegliere un'opera da tradurre per la Biblioteca Romantica, cui Giuseppe Antonio Borgese lo aveva chiamato a collaborare, Palazzeschi optò inizialmente per la *Maupin* e solo in un secondo tempo per il *Tartarin* di Daudet, poi compiuto nel 1931. Fa fede di questa oscillazione il carteggio con Moretti, da cui si evince come il giudizio su *Tartarin* da parte del suo traduttore non fu affatto entusiastico. Scrive Moretti il 3 marzo 1929: «Hai ragione tu: Tartarin non è gran cosa, e non si capisce come un libro simile (di secondo ordine in confronto alle opere di Flaubert, Maupassant e degli altri scrittori del tempo) sia divenuto un libro classico [...]. Ma, credi pure, è un gran vantaggio per te e hai fatto bene a non metterti nel ginepraio dello stile di Gauthier: c'era forse da diventar matti!» (Moretti-Palazzeschi, 2001, p. 133).

[13] È appena il caso di ricordare che al "terzo sesso" sembra appartenere Perelà, secondo l'opinione di Donna Giacomina Barbero Di Rio Bo (*Il Codice di Perelà*, p. 331).

[14] Della saggezza esistenziale della Maupin che, una volta coronato il desiderio erotico del suo spasimante d'Albert, sparisce evitandone ogni replica, si ricorderà puntualmente la Contessa Maria. Nella lettera a d'Albert con cui la Maupin giustifica la propria fuga, si legge: «Jamais vous ne serez plus aimable que vous ne l'avez été dans cette soirée bienheureuse, et, quand même vous le seriez autant, ce serait déjà l'être moins; car, en amour comme en poésie, rester au même point, c'est reculer» (Gautier, p. 521; «Mai sarete più amabile di quanto siete stato in quella sera beata, e, quand'anche lo foste nella stessa misura, lo sareste di meno, poiché, in amore come in poesia, rimanere allo stesso punto significa retrocedere», trad. it. p. 467). Il motivo è abbastanza comune, ma colpiscono i termini matematici con cui viene espresso, gli stessi della Contessa: «La scala, una volta toccatane la cima, ridiscende. È fatale. Ripetersi vuol dir tornare indietro, morire. I due prodigiosi 100 si leverebbero il gusto di toccare lentamente con grande tristezza e noia, lo 0 discendendo» (*Interrogatorio*, p. 1101). La stessa tirata di Mademoiselle de Maupin contro le angustie della diseducazione riservata per tradizione alle fanciulle, che la spinge a indossare panni maschili per conoscere il mondo, può aver ispirato la romanzesca ribellione della giovane Maria, che sul modello dell'avventuriera di Gautier prende a costruirsi come "donna virile", anche vestendosi «con semplicità squisita concedendosi spesso un leggero tono così garbatamente mascolino ch'era in fondo il suo più bel capriccio femminile» (*Interrogatorio*, p. 1079).

[15] Negli anni successivi, «Una traccia o un'eco dostoevskiana» riscontrerà Giansiro Ferrata (1978, p. 308), «specialmente in alcune delle novelle maggiori» di Palazzeschi, e Piero Bigongiari (1978, p. 313) preciserà che «L'*Idiota* di Dostoevskij [...] probabilmente è una delle letture più autentiche che ha fatto Palazzeschi». Va ricordata, comunque, l'esplicita menzione che Palazzeschi ha fatto della grande narrativa russa del XIX fra le letture che più lo hanno influenzato. In una lettera del 19 ottobre 1924 a Bogdan Raditsa emerge la singolare consonanza fra la cosiddetta "anima russa" e le tematiche dell'Io palazzeschiano: «Le sue idee e aspirazioni trovano perfetta risonanza nella mia anima più meditativa di questo dopoguerra, per quanto anche prima, più attratto allora dalla grandezza artistica, abbia sempre amato la letteratura slava come la più grande di tutte queste nostre moderne» (Manacorda, 1989, p. 151).

QUARTA PARTE

PRENDERE LE MISURE

Palazzeschi in guerra

Palazzeschi non è mai stato un pacifista assoluto. In una tarda intervista ha ammesso che «la guerra c'è sempre stata, c'è e sempre ci sarà. Anch'io credevo che fosse una questione d'intelligenza e di bontà... [...] è come i globuli rossi e i globuli bianchi del nostro sangue, ad un certo momento viene fuori da sé, non c'è niente da fare. C'è sempre stata. È l'uomo che è così, è la natura dell'uomo» (Pullini, 1969, p. 267).

Conosciamo la radice intuitiva di questo fatalismo. Tuttavia, a partire dall'agosto del 1914, la dialettica pace/guerra assume in Palazzeschi una centralità emotiva mai prima sperimentata. L'ossessione negativa della guerra, insieme a quella della protervia giustizialista, unisce ancora la tragicommedia di Palazzeschi al comico-tragico di Aristofane. Accanto alla natura stessa del buffo eroe centrale, alla durezza antidilliaca dell'utopia e all'ambiguo femminismo, il pacifismo egoistico e agonistico di Aristofane sembra predisporre gli aspetti più segretamente polemici della *neutralità* palazzeschiana. Se nella *Pace* il Coro ribadiva il legame della pace con le Muse, Palazzeschi non potrà che arretrare di fronte al bellicismo ideologico di un'intera classe di letterati suoi contemporanei, da Pascoli a D'Annunzio, da Marinetti a Soffici e Papini, da Jahier a Prezzolini. In *Lisistrata*, poi, la protagonista organizzava il celebre sciopero del sesso coniugale solo allo scopo di spingere gli uomini a rinnegare la guerra e a tornare alle gioie del letto: Aristofane stesso non optava per un pacifismo astratto, umanistico, ma vedeva la guerra come rinuncia innaturale ai piaceri legittimi. Il neutralismo palazzeschiano è analogo: deriva dalla totale incomprensione dei particolarismi nazionalistici che danno origine alla guerra e alla sua cosiddetta serietà. Chi è vicino in modo prerazionale al mondo degli istinti non può concepire alcuna azione distruttiva che non sia individuale, denudante e soprattutto omodiretta dal principio di

piacere: nulla di collettivo, tantomeno l'irredentismo, o la succedanea demofilia del letterato serriano, può giustificare la "vera follia" della guerra generale, forma estrema di oblio della Natura, criminale dilazione e astratta ideologizzazione dell'appagamento, ad uso e consumo di una classe di opportunisti profittatori.

Il neutralismo del Palazzeschi lacerbiano, infatti, è totalmente alieno da soppesamenti politici, idealismi e umanitarismi. Lo dimostra il cinismo della prosa *Neutrale*:

> Noi possiamo odiare i tedeschi e amare i francesi, odiare i francesi e amare i tedeschi, amarli tutti e due, mandarli tutti e due al diavolo. Quattro possibilità invece di una sola. Perché gridate che il nostro non è un governo intelligente? Viva la neutralità! (*Neutrale*, p. 325)

Le diverse opzioni emotive riguardanti il conflitto sono viste nella loro sostituibilità come un'occasione di vantaggioso eclettismo sentimentale, un guadagno netto in termini di *varietà* ed *equilibrio*. Non prendere alcuna *parte* vuol dire conservare la libertà di mutarla con la disinvoltura con cui nella nostra natura è prevedibile un cambio di umore. Nei modi fantasiosi e un po' capziosi della sua sofistica, Palazzeschi si dichiara pervicacemente antipolitico e tutto dalla parte dell'incoerenza della Natura, che – come aveva affermato anche Pirandello (1909) qualche anno prima in una sua accesa prosa-manifesto – non "conclude" mai[1].

La totale mancanza di spirito nazionalistico è un altro tratto cinico; a Teodoro l'ateo, un seguace di Aristippo, Diogene Laerzio (p. 81) fa dire che «... è ragionevole che l'uomo buono non esponga al pericolo la propria vita per la patria, perché non deve rigettare la propria saggezza per l'utilità degli stolti. / Nostra patria è il mondo». Ma questa opzione sensistica per la neutralità mostra proprio che in Palazzeschi il pacifismo è tutt'altro che irenico o pietoso. Essere contro la guerra delle nazioni e degli eserciti significa non

solo conservare i benefici effetti della libertà da ogni appartenenza (e non c'è dubbio che l'aggettivo *neutrale*, per l'inventore di Perelà, risponda alle esigenze di un'apertura illimitata alle potenzialità e alle contraddizioni di una pura essenza), ma anche riaffermare il diritto di condurre una meno eclatante ma assai più motivata (più ragionevole?) guerra privata:

> I russi ànno dovuto correre fino ai confini della loro terra per trovare i propri nemici. Lo stesso ànno dovuto fare i tedeschi per trovare i loro. Io non ò che a starmene tranquillamente affacciato alla finestra per veder passare i miei. (*Neutrale*, p. 326)

Come per i determinatissimi buffi aristofanei, la denuncia dell'insensatezza artificiosa della guerra risponde da una parte a premesse squisitamente libidico-libertarie – si pensi anche al Diceòpoli degli *Acarnesi*, con la sua pace separata, esclusiva e gaudente –, dall'altra esprime l'aggressività fatalmente connessa alla rivendicazione delle proprie dinamiche interiori, soprattutto quelle legate alla propria passività di personaggio *aprágmon* che sta tranquillamente alla finestra:

> Eppure amici io non sono un pacifista su questa terra. Come suona male questa parola ai miei orecchi! Quando madre natura mi sfornò credo altro non abbia voluto fare che una dichiarazione di guerra a una fila di cose. Io mi sono sempre, o quasi sempre sentito solo contro tutti; una guerra con tutti e con me stesso.
> Credetemi che se fossi stato davvero un pacifista non mi sarebbe stato difficile ottenerla completa codesta pace, e invece eccomi ancora qui, sempre su questa via dove oggi incontro un nuovo combattimento interiore: il più terribile. (*ibidem*)

È evidente la suggestione del passo evangelico in cui Gesù dice di essere venuto a portare la guerra: ma qui è sottolineato il carattere al tempo stesso cosmico e intrapersonale della guerra che s'intraprende e si subisce. Come avvertivano già la poesia *Il campo dell'odio* e lo stesso *Codice di Perelà*, essendo connaturato all'uomo, il *pòlemos* eracliteo non esclude modernamente l'Io come proprio campo di battaglia. Palazzeschi sembra dire che se tutti sono potenzialmente nostri nemici, tanto da far sentire la loro voce anche e soprattutto dentro di noi, scegliersene solo alcuni a partire dalla loro appartenenza geografica o politica è un atteggiamento sanguinario e superficiale. La guerra è ben radicata nella natura del "diverso", e nell'alternarsi o perdersi dei fenomeni mondani, dunque essa è tutt'altro che legittima quando la si scatena per criminale e collettiva stupidità, invece che per singolare *idiozia*.

Dopo il lutto della guerra guerreggiata, nel diario *Due imperi... mancati*, uscito a metà del 1920 quale prolungamento e controprova degli scritti morali apparsi su «Lacerba», Palazzeschi scaglierà la sua vibrante requisitoria contro la Musa tirtaica, come l'aristofanesco Trigeo nei confronti dell'epica omerica, accusando i suoi amici e ex amici intellettuali delle più gravi responsabilità, al di fuori di ogni retorica derivante dalla vittoria, reale o mutilata. Tuttavia, anche la cinica neutralità lacerbiana ha dovuto passare il vaglio della nuda esperienza, innescando ancora una volta il riflesso pavloviano dell'autocritica e dell'autodenigrazione.

Lo stesso Epicuro contemplava la possibilità di situazioni talmente drammatiche da indurre il sapiente, tenuto ad appartarsi dall'azione politica, ad accorrere in soccorso dello Stato. Gli anni di depressione nervosa e di grave sconcerto che si aprono col dopoguerra sono dovuti nell'animo di Palazzeschi all'intima consapevolezza che l'*otium* cinico-stoico-epicureo degli anni giovanili era tutt'altro che aderente all'effettiva "varietà" del mondo, essendo il frutto di

un'appropriazione rigorosa di se stesso e delle prerogative di artista piuttosto che di una complessa analisi della vasta realtà. *Due imperi... mancati* tenta appunto questa analisi, dando luogo a un pericolante compromesso fra politica e poesia pura, senza che queste – come nella celebre canzonetta – si annullino polemicamente. Durante la guerra Palazzeschi comprende che il proprio cinismo era un atteggiamento umanistico e letterario inteso ad articolare e a esorcizzare i fantasmi interiori, scagliandoli contro una borghesia perbenista, un pubblico teatrale tradizionalista e ipocritamente oblioso, lontano dalla sacralità spesso terrificante dell'inconscio e della Natura. Riconsiderando criticamente l'estremismo necessario ma oltranzistico degli anni giovanili, Palazzeschi avverte l'astrattezza della propria immaginazione solipsistica, che il tetro falsetto della *Piramide* aveva già radiografato e che, nel 1926 della sua divulgazione, farà coincidere con l'effettiva solitudine cui la costringeva l'Italia mussoliniana e rondista.

Per questo, in *Due imperi* Palazzeschi accredita più volte una propria traumatica conversione dal cinismo alla pietà, sottolineando "visioni" e mancamenti, o morti metaforiche:

> Ero nel mezzo di un cortile fra gli altri, seguivo colla presenza quelle istruzioni teoriche preliminari che si fanno alle reclute, i compagni mi erano vicini coi volti stanchi e assenti [...]. Non so come lo spettro poté passare là dentro e riconoscermi, raggirarmi e trovarmi nell'istante di debolezza fisica per assalirmi e piantarmi davanti il suo ghigno. Vidi in uno specchio la mia figura in mezzo a quello squallido cortile; nell'abito misero e goffo del forzato e la testa chiusa nella busta come quella di un pazzo.
> Il più complesso giuocattolo, il cui ordigno, il cui principio era rimasto miracolosamente nascosto, la cui molla nessuno aveva mai saputo trovare, in un istante era toccata, col più abile e semplice colpo di spillo, si era infranto.

> Smontato lo si poteva guardare in ogni dettaglio, ogni miseria del suo meccanismo era lì al sole, il prodigio era divenuto un miserabile trucco svelato e si poteva riderne dell'ingenuità.
> Il sangue dal cervello esulava, esulava per correre a resistere i colpi che il povero cuore dava a martello, non vidi più quello che mi era intorno, solamente una nebbia grigia, il freddo della morte invadeva dalle tempie, tutte le forze mi abbandonavano: le tenebre. E caddi. (*Due imperi... mancati*, pp. 79-80)

Come si vede, la spazializzazione concentrica della scena è quella di sempre: ritorna persino lo *specchio* rivelatore. Ma qual è il *meccanismo* prima accuratamente nascosto che ora va in pezzi, o meglio si mostra apertamente in pieno sole? Cos'è, insomma, che impedisce di continuare la recita degli anni giovanili e impone di organizzarne un'altra? Palazzeschi descrive la propria personalità d'anteguerra come una costruzione artificiosa volta alla preservazione di una doppiezza. Ed è questa a non reggere l'urto della realtà, a non sapersi dialettizzare. Il *complesso giuocattolo* è senz'altro la propria creazione letteraria, col suo equilibrio essenziale fra difesa e accusa, malinconia dissimulata e burla sovraesposta. Come ha scritto Gino Tellini, a proposito di un'opera "limite" come l'*Interrogatorio della Contessa Maria*, «tra la vita e la sua rappresentazione non è consentita una sintesi dialettica. I fantasmi poetici restano tali e non scendono in terra» (Tellini, 1995, p. 317). Nel proprio *specchio* Palazzeschi si vede come un *pazzo* e al tempo stesso come un *forzato*: è la traduzione in termini reali della figura fiabesca del principe Zarlino, che aveva compreso di poter vivere razionalmente e piacevolmente la propria esuberanza solo chiudendosi nei recessi del manicomio. Aldo Giurlani non riesce a vivere sulla propria pelle ciò che il suo *ordigno*, ovvero Aldo Palazzeschi, ha inventato: e, dantescamente, cade come corpo morto, il diaframma protettivo fra arte e vita cede all'invasione di quest'ultima, simmetrico contraltare delle proprie fantasie compromissorie.

Del resto, già dall'*Incendiario* 1910 sappiamo come Palazzeschi sia incline alle palinodie e all'autoparodia, quando occorra superare fasi psicologiche ed estetiche non più rispondenti ai bisogni o alle illusioni del presente. In *Due imperi* Palazzeschi ricorre all'espediente della *visione* per rappresentare il rifiuto traumatico della propria vocazione comico-teatrale, con un'allusione molto indiretta al personaggio di Comare Coletta e al suo mazzo di fiori peccaminosi:

> Nei tramonti di aprile un tempo avevo disceso quei porticati, e le mie membra erano sì leggere sulla terra che ai piedi sembrava di sorvolarvi di sopra. Scendevo così ed erano nelle mie mani alcune viole profumate raccolte lassù, nei pressi del santuario.
> Parvemi d'un tratto si squarciasse l'abbagliante candore davanti, e uno sprazzo di colori violenti ferì i miei occhi. Vidi nella mia mano un grande mazzo di fiori di carta dai colori più smargiassi e offensivi e lo portavo giù basso, come mi avesse pesato tanto e mi fossi vergognato di portarlo, e volgevo lo sguardo a lato per non vederlo, ma la coda dell'occhio n'era ferita, e sempre più camminavo curvo, e sempre più cercavo di volgere gli occhi per non vederlo. (*Due imperi*, pp. 110-11)

Ecco di nuovo, come per gli *infelici* a cena, quel guardare obliquamente ciò che seduce e offende, quei fiori sensuali e perversi cui Palazzeschi continua ad attribuire un potere demonico, ovvero rivelatore.

La consapevolezza di aver vissuto una vita artificiosamente elitaria diventa desiderio di un mortificante *servitium amoris* nei confronti della povera umanità, di identificazione con un "povero Cristo" deriso per la sua arrendevolezza gentile: «... io, che ero stato il fratello buono, ero il solo che avessero potuto dileggiare senza pericolo lo avevano fatto» (ivi, p. 108). Palazzeschi narra la vita militare nei termini di un itinerario di morte e *renovatio*, da cui l'insensatezza della

guerra esce parzialmente riscattata. Rimane il senso di colpa per l'imperfetta abilità militare che lo preserva dalla trincea e lascia allo stato semi-fantastico l'incontro con la morte. Ed ecco allora riapparire l'eremo religioso di una nuova contrizione, o mistica "riparazione": Palazzeschi sembra azzerare la svolta cinica ed estroversa per tornare alle esperienze penitenziali della prima gioventù, sceneggiando un altro dei suoi responsori liturgici:

Rosa mistica

> Basso amatore di te stesso, della tua carne, della miseria della tua anima fragile e debole come un giunco, ridi ancora se puoi di questa umanità. (p. 136)

E quando si trova assegnato alla pietosa mansione delle eredità militari, si ritrasforma in sacerdote purificatore, volgendo il proprio vecchio *voyeurismo* non più a svelare, bensì a coprire:

> Aprivo tutto, spiegavo, leggevo tutto, toglievo quello che c'era da togliere, e ricomponevo il fardello pensando alle mani che lo avrebbero riaperto e vi avrebbero cercato, e le mie divenivano leggere nel ricomporlo come quelle del sacerdote che alza la particola dalla tovaglia dell'altare. (pp. 137-138)

Nel capitolo *Visita all'umanità* torna il predicatore morale, il saltimbanco cinico che se la prende con la sovrappopolazione e con la disinvoltura che presiede all'atto di mettere al mondo dei figli. Ispirandosi ai rovesciamenti del *Controdolore*, Palazzeschi si rivolge all'umanità col "voi" allocutivo di chi non sente più di farne parte: ne rifiuta infatti il meccanismo di base, matrimonio e riproduzione, in una fisiologia del matrimonio di stretta radice balzachiana, seppure qui volta rabbiosamente all'utopia totale. La stessa che nelle pagine successive rifà il verso a Tommaso Moro, Campanella, Rousseau e Diderot in tema di educazione della prole, che dovrebbe essere razionale, naturalistica e comune, onde azzerare in partenza le diseguaglianze sociali, accettabili semmai solo a valle del processo educativo, nella fatale diversificazione dei caratteri e delle forze. Durante la sua "visita", questo Palazzeschi sociologo giunge a occuparsi dell'emancipazione delle donne durante la guerra, che ha rotto un antico equilibrio e spinge a crearne un altro.

Qui il vecchio Palazzeschi *au dessus de la melée* cerca di capitalizzare al massimo la *caduta* nella guerra, sentendosi autorizzato a fornire il proprio codice legislativo: l'ardita intelligenza lacerbiana viene spinta a una maggior presa sull'*hic et nunc*, e invita ad accordarsi via via con i mutamenti che naturalmente si producono nella società e che inducono a creare sempre nuovi modi dell'autenticità e dell'equilibrio. Ma il suo contributo alla vita politica resta fatalmente ancorato alla nobile convenzionalità della letteratura: poco più avanti, lamentando lo spopolamento delle campagne e la dissoluta adulterazione della vita cittadina, il poeta fiorentino tocca un tema antonomastico del moralismo classico. Infine, ecco la veemente polemica contro lo "spirito di Cesare", contro il nazionalismo e gli intellettuali guerrafondai (da Alfieri a Carducci, da D'Annunzio ai futuristi); e la conseguente discussione su Marx e il socialismo, visti con un favore lievemente scettico, quello di chi si sente così lontano dai meschini egoismi dell'umanità da non voler adottare nessuna delle strategie che ne difendono l'appagamento, tantomeno quelle di classe. Il finale dell'invettiva utopistica è perfettamente in linea col giovanile misticismo apolitico di Palazzeschi che, pur chiamandosene fuori, non si esime dall'esortare l'umanità all'amore e alla pietà. Ne diventa il simbolo la Vergine Maria, di cui l'immaginazione palazzeschiana aveva dato in occasioni diverse opposte estremizzazioni (dalla Regina del *Codice* alla Contessa Maria), ma sempre nella direzione della perfetta superiorità e dell'esemplare saggezza.

Nel capitolo finale, *... mancati*, Palazzeschi ribadisce se stesso: il secondo dei due imperi mancati è il proprio sogno di universale solitudine, di liberazione dai legami della numerosa, ingombrante umanità, che pure induce pietà e partecipazione. Il poeta torna sul trono di re letterario, riprende la propria vita di osservatore distaccato, ma la *Nota* del maggio 1920 apposta in calce al volume insiste sul significato storico-morale e antiretorico delle proprie pagine:

> Troppo fu scritto e con troppi smaglianti colori descritto da quelli che rappresentarono una esigua se pur vincente minoranza, troppo poco dagli altri. Sarà bene che uno almeno lasci intravedere se pur pietosamente velato quale fu il vero quadro del nostro tempo. (p. 227)

Come si vede, seppure in un quadro come al solito *pietosamente velato*, Palazzeschi ha pur sempre l'esigenza di dire "tutta la verità", sia essa attinente alla propria privata malinconia, sia essa promulgazione di un codice utopistico. Ma il poeta fiorentino oscilla fra il dentro e il fuori della Storia: in quest'ultima («vecchia burletta») e nel tempo («eterno burlone») non crede abbastanza, da bravo scrittore eracliteo. Del resto, tutti gli obiettivi concreti della guerra (nazione, impero, benessere, patria, libertà...) sono insensati e inessenziali. Nessuno di essi è stato davvero raggiunto senza innescare il processo della propria perdita o messa in discussione. Scrittore anti-hegeliano per eccellenza, Palazzeschi nega ogni dialettica, nega anche la rivoluzione socialista, nega la plausibilità del conflitto generale, riaffermando il continuo farsi, disfarsi e rifarsi del naturale "equilibrio". La sua scoperta, avvenuta «non volendo», è quella che la morale dell'apolitico, del cinico, del puro *aprágmon* è superiore a quella espressa – ad esempio – dal vociano "partito degli intellettuali". Questa scoperta lo indurrà a promettere altri libri sullo stesso tono, *Il libro dei ricordi e degli esempi* e *Il libro dei consigli*: una delle strade tentate e fallite durante i primi, deprimenti anni '20. Il veemente autobiografismo di *Due imperi*, il cedimento all'impellenza della confessione aperta, dello "scarico di coscienza" («E così si compirà il mio dovere di cittadino e di poeta»), il devolversi radicale al proprio Cristianesimo umanistico segnano, nella prospettiva dell'intero svolgimento artistico di Palazzeschi, il momento in cui lo scrittore fiorentino ha dovuto investire le proprie antiche maschere, ormai talmente incandescenti da aderire dolorosamente al volto, in un nuovo adeguamento strategico alla realtà. Il primo tentativo non avrà il seguito previsto; non *esempi* o *consigli*, ma nuove fiabe allusive, nuovi "regali ammanti": il nuovo trono non è più quello di un principe bianco radicale e malinconico, ma quello di un Re bello che, dopo essere stato inchiodato alla terra, viene forzato a dettare un codice comunque perfidamente impossibile per eccesso di naturalità e buon senso. Ma non basterà ancora: occorreranno piuttosto delle bonarie rievocazioni bozzettistiche affinché quell'autobiografia militante possa nuovamente dissimulare la propria turbata *fantasia*.

Stampe dell'800

Pur senza attingere la candida spericolatezza di Umberto Saba, le *Stampe dell'800* corrispondono in Palazzeschi a ciò che sarà la *Storia e Cronistoria del Canzoniere*. Le quindici novelle della prima edizione sono intessute di rimandi palesi, a volte anche lessicali, al *Codice di Perelà* (si veda almeno *Le nonne*) e a quelle *Poesie* (il rimando diventa addirittura esplicito in *Incendiario*) che intanto, a partire dall'*Incendiario* 1913, si erano andate riorganizzando nella nuova proposta del 1925 e poi ancora nell'edizione Preda del 1930, ove sempre più esse andavano configurando, nella mutata strutturazione e distribuzione, «la vicenda spirituale della propria fanciullezza» (*Poesie*, 1930, p. 7). Nate dalla collaborazione palazzeschiana al «Corriere della sera» e a «Pègaso», sullo stimolo di Ugo Ojetti e sotto l'attento magistero critico dell'amico Giuseppe De Robertis, le *Stampe*, secondo Marziano Guglielminetti (1978b, p. 193), vogliono ridare alle maschere della Firenze provinciale e ottocentesca «quel tanto di carica meccanica che è necessario per farle momentaneamente rivivere e spiegare a ritroso l'origine domestica di quelle che, un tempo, poterono apparire immaginazioni gratuite di ribellione e di profanazione»[2].

Palazzeschi torna al suo vario e datato *carillon*, a un teatrino inamidato di figurine incorporee e tardoromantiche contraddetto di volta in volta da un drappello di personaggi bonariamente scandalosi. La monocromia "seppia" delle sue stampe è disseminata di macchie di colore che segnalano veri e propri archetipi domestici, già progressivamente dinamizzati nella vicenda delle *Poesie*. Come già nella *Spazzatura* dedicata al melodramma, Palazzeschi mette alla berlina "il più sciocco dei secoli", prendendosi gioco delle facili, melodiose svenevolezze, e delle artificiose mode della borghesia ottocentesca. Fra le diverse *Stampe*, Palazzeschi lascia scivolare qualche lacerto di quell'autobiografia

che sempre Guglielminetti ha descritto come selettiva riscrittura del passato alla luce del presente, e dunque, se non finalistica, finalizzata. Ad esempio, tutte le emergenze di quel desiderio di evasione che il piccolo Giurlani prova nei confronti del troppo rigido universo ottocentesco giustificano a posteriori la sua legittima afferenza spirituale al secolo veniente.

Tuttavia, la piena intelligenza di un gioco tanto scoperto implica la spesa di una certa dose di baudelairiana "ipocrisia". Con le sue *Stampe*, Palazzeschi giocò – subito dopo la pubblicazione dello scherzo fuori moda della *Piramide* – la prima carta sulla via della normalizzazione, e del loro prevedibile successo fece un ottimo lasciapassare per le ben più scottanti *Sorelle Materassi*. C'è nelle *Stampe* il compiacimento delle descrizioni accurate, della precisa rievocazione memoriale, con qualche significativa escursione nella bella pagina e nella prosa d'arte: non per nulla, la seconda metà degli anni Venti sta prendendo Proust a proprio nume tutelare. Al contempo, tutta l'operazione è intesa apertamente alla caricatura, col bonario rimprovero rivolto alle ristrettezze mentali della quotidianità borghese, più volte contrapposta esplicitamente – con quel *modus* didattico che ormai conosciamo – alla spontaneità dei campagnoli, che sono «ancòra in contatto colla natura, non hanno bisogno di metafore per parlare, e chiamano le cose col loro nome, né temono corruzione dalla realtà come i borghesi schizzinosi» (*La sora Vittoria*, in *Stampe dell'800*, p. 248). Palazzeschi ha anche buon gioco a proclamare per sé, «sugli albori della vita», un «precoce interesse, non dirò simpatia, verso i peccatori della carne» (*Don Giovanni e l'etèra*, p. 193). Il suo pubblico non ha potuto leggere l'inedito *Interrogatorio*; e tuttavia, l'indulgenza mostrata in questa tassonomia del ridicolo, del frusto, dell'angusto, della rigidità e del formalismo, non deve indurci ad abbracciare esclusivamente il partito della *nostalgia* palazzeschiana, della sua adesione sotterranea,

illuministica, alle ragioni di una cultura superata. La questione è ancora più sottile: cosa vuol dire, infatti, nel 1926-1932, prendersi gioco dell'Italietta umbertina, o peggio della Firenze ancora granducale, rievocandone affettuosamente le comiche idiosincrasie? Vuol dire, naturalmente, additare, ora che la Storia ci ha dato ragione, la prigione da cui si è evasi: ciò che comunque non sarebbe motivo di eccessive soddisfazioni compensatorie. E infatti, principalmente, l'Ottocento provinciale e farsesco è la veste, o forse la vestaglia, che Palazzeschi sta indossando; è la maschera anche stilistica che consente di rientrare in gioco, in un "palazzo" letterario intriso di conservatorismo ma anche, e più insidiosamente, di velleitari e assai *politici* "superamenti" rivoluzionari, velocizzazioni e razionalizzazioni (come nella coeva architettura di regime). Il superamento del ridicolo Ottocento è proprio ciò che viene rivendicato dal fascismo e dalla cultura che se ne impossessa per millantare una svolta moderna della storia nazionale. Ma al tempo stesso, nostalgia e continuità sono anche valori del fascismo strapaesano, particolarmente forte in Toscana: e si rammentino le pur sporadiche collaborazioni di Palazzeschi al «Selvaggio». Palazzeschi mima da grande attore entrambe le tendenze, senza lasciar decidere univocamente quale far prevalere[3], e facendo rientrare il saltimbanco arcaico ed estraneo nelle spoglie mediocri del "conservatorismo progressista".

Ma, al di là del loro importante scopo pratico, e al di là anche del primo livello di risistemazione poetico-biografica che esse quasi ostentano, le *Stampe* interessano per dei suggerimenti meno diretti, afferenti a una sfera più che altro autocritica. La corposità degli eleganti indugi paesaggistici e il macchiettismo ironico-sentimentale sono una gustosa cortina fumogena, la messa a punto di un meccanismo dissimulatorio imponente nei confronti di una filosofia ancora bruciante. Nelle sue pagine Palazzeschi ha nascosto qualche chiave diversa da quelle che aprono le

porte già ampiamente accessibili del suo modernismo nostalgico, incastonandovi alcuni elementi di una vera autobiografia intellettuale.

Protagonista intermittente delle *Stampe*, il piccolo Giurlani è ritratto da Palazzeschi come un bimbo assorto e silenzioso, con qualcosa di furtivamente contraddittorio, con la tendenza a una rimostranza opportunistica ma sempre istintiva. In *I fiori della libertà* non è difficile trovare un tratto esistenziale del tutto riconoscibile: durante una domenica alle Cascine, il piccolo Aldo sfugge alla guardia amorevole dei genitori, perdendosi nel bosco a raccoglier fiori, spinto a «romper quel filo senza saper perché», ma anche:

> Senza paura del buio che veniva, delle ombre che sarebbero discese [...] né del vuoto che si faceva intorno [...]; senza febbre d'avventura, senza tema e senza gioia; [...] la mia scappata era fine a se stessa: pura. (*Stampe*, p. 133)

Ugualmente, appena ritrovato dai genitori affannati, Aldo viene aspramente ripreso, ma reagisce «senza invocar clemenza, senza piangere né fiatare» (p. 134), poiché:

> Sapevo di aver fatto una cosa che non dovevo fare, prima ancora di farla lo sapevo, e non me ne dolevo, come sicuro che non fosse male realmente; né mi stupivo di quanto era accaduto, quasi già lo sapessi prima ed avessi voluto tentarne la prova inutilmente... (p. 137)

Cade subito dopo l'accenno al «mazzettino di fiori colti lungo le siepi e dentro il bosco» (p. 138) che miracolosamente il bimbo riesce a conservare durante la punizione, e che finirà a depauperarsi sul davanzale di casa, sempre nella più perfetta passività da parte del «cittadino cinquenne». L'io narrante ipotizza, decadentisticamente, la presenza di «un veleno in quella gioia misteriosa e disinteressata, in

quella triste felicità di sentirsi solo in un pezzetto del mondo» (p. 137): ma, al di là di ciò, a colpire è la rivendicata assolutezza di quell'atto "puro", che farebbe pensare al gidiano atto gratuito se l'accento non cadesse per noi piuttosto su quel tentare la *prova inutilmente*, su una vita già fatalisticamente sperimentata nel suo ossimoro indecidibile, che spassiona e rassegna.

E non è un tratto solo accennato. Anche del mare, il bimbo già sa tutto:

> Non per un intimo gusto di contradizione, ma solamente in onore del vero, io debbo dichiarare che quando a sei anni vidi il mare la prima volta rimasi tre giorni a bocca chiusa.
> [...] Sapevo quasi con esattezza il mare che fosse; per mille quadri, disegni, illustrazioni, fotografie viste; per mille racconti uditi, ricevuti e richiesti; e per l'idea che a traverso queste cose mi ero fatta di esso; [...] mi parve quasi di vedere una cosa già vista. (*I bagni di Pancaldi*, pp. 251 e 253)

Sembra quasi un'autenticazione di Perelà, del suo conoscere per *racconti uditi* e del suo delusorio confrontare la cosa all'*idea che ci si è fatta di essa*. Perfino l'amore – quello eterosessuale – ricade nel repertorio di cose viste per la prima volta ma sapute da sempre, incapaci di emozionare anche nel momentaneo turbamento:

> Che cosa c'era in Pancaldi che culminava in quella sera di festa? Soccorso dal potere dell'oscurità e da quello del mio corpo di fanciullo, che sfugge, che non si guarda o non si vede, o non si teme, una ignota forza mi spinse e mi fece rattenere il respiro: Ahi, turbamento! Vidi, e seppi.
> Quello era?... Così? Mi parve... tanto, tanto... e poco... come il mare. (ivi, p. 292)

Per tutto il resto della sua carriera letteraria, Palazzeschi si proietterà fantasticamente in quel *corpo di fanciullo*

che sfugge, non si guarda o non si vede, sempre riscontrando tuttavia l'*ignota forza* della propria curiosità con la delusione della pochezza fenomenica. E non sfugga, nell'episodio del mare sopra riportato, quella *bocca chiusa* per tre giorni che rimanda alla disappetenza iperbolica degli *infelici* a cena.

Solo in superficie, allora, l'enigma palazzeschiano riguarda il dubbio se egli sia o meno solidale con le sue irrise, rigide macchiette; in realtà esso avvolge la vera natura della sua personalità. Trascinato da una *ignota forza*, Palazzeschi non riesce a trarne che *prove inutili*, mortificanti conferme e pochezze: «Annoiato, vinto, deluso», ecco come apparve già allo straordinario lettore De Robertis, che pure credeva giusto riportare le *Stampe* alla fattispecie dello "spettacolo di varietà". Intuizione eccellente, seppure – soprattutto nella frase finale – trattenuta al di qua delle sue conseguenze fatali: «Torna appropriata l'immagine di uno spettacolo di "varietà". Tristezza d'un mondo in isfacelo, e tante forme d'arte insieme mescolate e annullate. Né teatro, né opera, né prosa, né musica. Chi alla fine aveva ragione era l'ultimo attore che entrava, vestito di nero, a cantare una sua melodia solitaria, e spremeva il senso da quell'allegria complicata, da quel chiasso e quella confusione di poco prima. Era lui che era nel vero, il solo. E non ci avrà detto mai cose di gran conto, cose in sé ricordevoli; ma serviva da contrasto, frenava la voglia di ridere ancora» (De Robertis, p. 625).

Tuttavia, la parola che sola può dare la dimensione dell'operazione autointerpretativa compiuta nelle *Stampe*, è *filosofia*. Ed è parola che proprio Palazzeschi s'incarica di pronunciare, legandola non casualmente all'episodio più toccante e più caldo, o forse addirittura scottante, da cui discende al lettore non irretito nella bonomia toscaneggiante e memorialistica delle stampe la loro maggiore disponibilità critico-biografica. In poche pagine incidentali dei *Bagni di Pancaldi*, l'Io narrante rievoca la prima amicizia di Aldino nei confronti di un aitante e selvatico diciassettenne, «il terrore e l'ammirazione» dei ragazzi di Pancaldi: «Vittorio Puccini di Livorno». Il bimbo diventa mezzano fra lui e un'attraente ragazzina:

> Feci il mio primo passo per l'amore degli altri, proprio così; incominciai facendo il postino dell'amore [...].
> Il giorno dopo udii una voce nota diretta a me:
> – *Filosofia! Filosofia!* vieni qua.
> Era Vittorio che mi chiamava:
> – *Filosofia?*
> E seguitò a chiamarmi con questo nome [...]. (*I bagni di Pancaldi*, pp. 284-285)

Nell'episodio in cui traspare l'ammissione di una nascente omosessualità, Palazzeschi ne colloca un'altra, relativa alla propria natura filosofica. Testimone inoppugnabile ne è la fresca, spontanea adesione alla vita del ragazzaccio Vittorio, una delle figure istintive, sane e corporali che hanno sempre emozionato lo scrittore fiorentino. A fronte di quella ingenua, potente ma impacciata animalità, la *filosofia* sta ovviamente per "riflessione", per quella doppia vista tipica di chi nell'inesperienza infantile già avverte le certezze di dinamiche perenni, il compiersi necessario di premesse non meno *determinanti* per il fatto di essere inconsce: «In quei momenti mi sentivo un colosso vicino a lui, scaltro e corrotto, e non sapevo niente» (ivi, p. 288). Con un solo gesto, o episodio, narrativo, dunque in un'altra delle "piruette" compiute girando vorticosamente su se stessi, Palazzeschi colpisce tutti i bersagli possibili: continua pervicacemente a rifiutare l'appellativo di "poeta" per far risalire proprio all'infanzia più intima quello di "filosofo", e assume le tradizionali, comiche fattezze del "servo mezzano", Figaro o Leporello, astuto e fine osservatore in grado di far vivere ma non di vivere per sé:

> Io.... sono ancora qui.... a filosofare sulla terra, cogli occhi chiusi nella mano vivendo a ritroso dentro il cuore, mentre la vita sfugge (vana pretesa) risalendo con fatica alle sue sorgenti per rivivere un attimo (vana fatica) per ritrovare la scintilla di un sentimento, l'istante di innocenza che precedette una rivelazione. (p. 289)

Sono accenti leopardiani quasi di prammatica, se davvero "filosofia" e lirica tentano qui di coincidere. Resta da questo incidente narrativo il paradigma di una personalità singolarmente capace di accostarsi alle figure irregolari e di farne, da posizioni di forte ambiguità psicologica, dei portatori di reprensibili verità. Nella stampa *Don Giovanni e l'etèra*, che torna all'interesse per i *peccatori della carne*, abbiamo la rappresentazione impoverita e disaureolata di due figure paradigmatiche, importanti soprattutto, come si è visto, per il fuoco nascosto dell'*Interrogatorio*. Il «povero Don Giovanni da marciapiede» e la «povera etera da poche lire» riportano alla densità definitoria del «povero incendiario mancato, incendiario da poesia»: anche nelle *Stampe*, Palazzeschi si è ritratto disseminando le infantili figure a specchio di archetipi gloriosi e grandi trasgressori. La sua inerzia è invidiosa dell'altrui energia (lo schema si ripete anche nei confronti del brutale monello di *La sora Vittoria*), ma anche crudelmente denudante, se è vero che il *voyeur* può sentirsi al tempo stesso frustrato e onnipotente – ovvero in condizione di perenne *potenza* – se risparmia le forze occorrenti alla trasgressione e le reinveste nella doppia aggressione portata al trasgressore e al trasgredito:

> E nei campi, quando non ci vedeva nessuno, si dava a mangiare uva, e colla bocca piena e le guance sporche e gonfie d'uva e di voracità, mi incitava a mangiarne anch'io che povero imbecille restavo lì a guardarlo per non trasgredire al divieto. [...] lo guardavo tra disgustato e ammirato [...] mentre forse inconsciamente mi chiedevo se fosse meglio

> essere come lui o come me. Talora, trascinato dalla sua foga vitale selvaggia, mi facevo complice di qualche avventura che finiva sempre, piccolo o grande, in un malestro, del quale egli addossava deciso la colpa a me pure sapendo di non essere creduto. Sicuro dell'altrui giudizio tacevo. (*La sora Vittoria*, p. 211)

Le sorelle buffe

Nelle *Sorelle Materassi*, Palazzeschi attribuiva una centrale importanza alla figura di Remo: basti una dichiarazione del 1960: «Aggiungerò per chiarezza che il personaggio più importante del romanzo è il nipote, che rappresentò nel suo tempo, e con una presina di coraggio, una certa anticipazione» (*Ritratti su misura di scrittori italiani*, p. 314). Vale la pena di prendere per buona, provvisoriamente, questa indicazione, e di cogliere subito il ragazzo in uno dei suoi tratti tipici – le rumorose cene notturne che Remo e compagni impongono gioiosamente alle quattro donne di casa Materassi – per trovarci immediatamente sul versante opposto all'orgogliosa e dolorosa disappetenza degli *infelici* del 1909. L'allegra brigata carnevalesca, già forse avviata a diventare la squadraccia di camicie nere, è il facile contraltare vitalistico della rinunciataria *mania* delle quattro protagoniste femminili. Rappresentante della *vita*, imprendibile e non irreggimentabile, Remo è anche un ottimo simulatore, è un Julien Sorel cento volte meno ambizioso spiritualmente: tanto che rispetto a Stendhal e agli altri grandi modelli, affiora in Palazzeschi, nel momento in cui prende a strutturare e a responsabilizzare la sua arte genuina e pre-conscia, il pregiudizio tipico del letterato idealista italiano, secondo cui la *vita* alligna sempre nelle "gente meccaniche, e di piccol affare". Si prenda ad esempio una stilizzata prosa d'arte (uscita nel 1932 sulla «Gazzetta del Popolo» e poi compresa nel *Palio dei buffi*) come *Carburo e Birchio*, poveri fiaccherai vernacolari assolutizzati nella muta contemplazione dell'Io narrante.

In questo senso, la semplicità di Palle è complementare all'eleganza di Remo, è un suo *redoublement*, un ritratto di Dorian Gray. Le stesse Teresa e Carolina sono vittime letterarie di una troppo accentuata polarizzazione. Sepolte vive da sempre (e non solo nel finale), passatiste e grottesca-

mente fuori moda, parossistiche *voyeuses* di mente fantastica, nell'arte del ricamo ripetono quella altrettanto rituale e coatta dello scrivere, non mancando loro neppure la vocazione di "riparare" l'altrui immorale dissipazione, come già accadeva alle inquiline del monastero del 1913. La loro vita stereotipata e sommessa, ma anche segretamente febbrile di repressa istintività, ne fa le «scimmie ammaestrate» e i «pappagalli» del nipote, il quale attribuisce loro una delle marche distintive della prediletta animalità palazzeschiana.

Giuseppe Nicoletti, leggendo *Sorelle Materassi* sulla linea di una tradizione favolistica che le collega al *Codice*, ha affermato che il personaggio di Remo mantiene quasi intatte quelle caratteristiche sacro-parodiche, eversive, libidiche che derivavano a Perelà dalla figura sacra e rivoluzionaria di Cristo e dei "buffoni", saltimbanchi, santi e "filosofi idioti" della storia letteraria: «sotto le apparenze del ragazzo viziato [...] si cela una sorta di *visiting angel*, vale a dire un personaggio virtuale e a suo modo misterioso, che mantiene tuttora alcune prerogative del personaggio "straordinario" *d'antan*. [...] Si direbbe, insomma, che almeno alcuni geni caratteriali (pur essi connotati di cristologica esemplarità) Remo li avesse tratti da un suo non lontano parente, da quell'omino di fumo dell'inimitabile romanzo giovanile [...]; e forse non per caso, e invece per recuperare l'emblema impalpabile del fumo, lo scrittore immagina Remo come un Perelà in ventiquattresimo mentre trasognato si lascia trasportare fra le volute leggere della sua sigaretta» (Nicoletti, 1996, pp. 70-71). L'omologia di Remo rispetto a Perelà risiederebbe anche nella sua neutralità psicologica di oggetto sublime ed estraneo, centro di sguardi altrui e di altrui turbamenti e proiezioni, fatale grimaldello che fa saltare felicità soporifere e assennate, contratti sociali basati sullo scambio fra successo mondano e repressione libidica. La sigaretta accesa, nell'*Interrogatorio*, fa di Remo e della Contessa Maria due degli eversori palazzeschiani, interpreti quasi coatti degli impulsi naturali non repressi, cui indulgono in uno stato di atonia sentimentale, di entusiastico prensile cinismo.

Tuttavia, se è forse fatale iscrivere Remo alla schiera dei Don Giovanni, o dei più rustici seduttori alla Liolà, va sottolineato come egli sia alieno da ogni sfrontata sensualità, o fissazione erotica. Ciò che predomina e seduce è in lui piuttosto la classica bellezza:

> Soltanto nel scultura greca e in quella del Rinascimento possiamo riscontrare campioni di questa bellezza: Leonardo, Michelangiolo, Donatello, il Verrocchio, ne sarebbero stati colpiti. (*Sorelle Materassi*, p. 652)

Situandola in una cerchia di riferimenti iconografici al tempo stesso municipali e universali, Palazzeschi di quella bellezza virile mette in rilievo la freddezza enigmatica, come di sfinge, e la naturalezza pagana, effettivamente capace di portare, ancora stendhalianamente, alla perdizione. Marino Biondi (1999, pp. 166-1667) ha messo l'accento proprio sulla brutale gerarchizzazione che nel romanzo tiene dietro all'epifania della bellezza di Remo: «Il filosofema che serpeggia nel romanzo è che nulla resiste alla indistruttibile vanità delle apparenze, meno che meno le categoriche virtù del dovere. Il kantismo dei doveri e degli imperativi si rovescia in un nichilismo che erige alle forme del bello un piccolo altare blasfemo, in cui si può sacrificare la vita di tutti. [...] In *Sorelle Materassi* [...] la bellezza, e la bellezza di Remo, si accampano al posto del superuomo, collocandosi al di là del bene e del male [...]. La bellezza è l'unico valore, anarchico e sconvolgente, ingiusto e proditorio, la forza che chiama a sé ogni diritto, che non riconosce altro che se stessa». Gli appellativi che Biondi conia per Remo – «frivolo messia», «dio-demone», «pargolo luciferino» – vanno aggiunti al suo principale «connotato apollineo», ovvero alla «freddezza davanti alle smanie» (ivi, p. 171). Pur intonandosi ai nuovi imperativi della gioventù disinvolta e sportiva, la bellezza di

Remo è infatti sempre ordinata e stilisticamente irreprensibile. D'altra parte, egli mostra i suoi tratti dionisiaci nella capacità di interpretare il presente recitandone tutti i ruoli, e in quella di inebriare restando sobrio: Biondi parla di «un ragazzo [...] già centenario, che si maschera da fanciullo» (ivi, p. 170). In ogni caso, se al proprio Don Giovanni Palazzeschi sceglie di attribuire la bellezza al tempo stesso canonica e ambigua della statuaria classica, siamo autorizzati ad aggiungere questo *ragazzo centenario* alla galleria delle figure palazzeschiane che afferiscono all'insondabile enigmaticità del paganesimo, a quel carisma intimidatore e soggiogante (dal Kirò di *Lanterna*, col suo spirito dionisiaco della musica, al Frate Rosso) destinato a tentare eternamente le disappetenze più rigide e persuase con l'abbaglio illusorio della *vita*. Come Dioniso, per conquistare la propria America Remo seduce le donne, annullando ogni differenza di età (le Materassi non fanno che ripetere «anche noi siamo ragazze»), di lingua e di cultura. Il matrimonio fra Remo e Peggy è sia una spietata parodia di Strapaese e Stracittà, con la *coincidentia oppositorum* del pacchiano gigantismo americano e della frugale piccineria provinciale, sia la climax di una partecipazione orgiastica unanime, per quanto ridicola e attualizzata, in cui musica, danze e vino dominano secondo copione. Ma anche qui Dioniso è una determinazione di Apollo: unico fra tutti in quella sarabanda, Remo rimane impeccabile, distaccatamente partecipe, vero insensibile attore diderotiano. In Francesca Serra (pp. 71-73), la sua «bellezza spinta ai limiti dell'inespressione» e la sua «seduttiva [...] passività» hanno evocato «i tratti di un tema classico e antichissimo della nostra cultura: l'innamoramento per una statua», di per sé «gravissima [...] trasgressione» dei dati fattuali, da scontare con una vita de-realizzata e, ormai fuori da ogni sogno dandistico, impolverata e sepolta.

Sta di fatto che *Sorelle Materassi* è un'ennesima parabola morale che descrive – alla maniera naturalistica di Zola, secondo Baldacci (1956, p. 172) e Biondi (1999, p. 158) –

l'arco di cerchio dissipazione-riparazione-dissipazione. L'ostinazione autistica della rinuncia, del sacerdozio e della timorosa reclusione deve cedere alla spinta metamorfica degli istinti, che agiscono anche e soprattutto nel chiuso della famiglia, fra soggetti che parentela e scarto d'età costringono a vagheggiare, o a sfruttare vampirescamente, connubi impossibili. È un'altra delle evenienze che lega questo romanzo alla biografia, e in particolare a quell'autobiografia costituita dalle opere precedenti, con i loro sdoppiamenti già codificati. Si pensi al binomio giovane uomo-donna vecchia, così largamente operante nel primo Palazzeschi quale dislocazione binaria di parti di sé fiabescamente complementari. Ma come già in diverse novelle – si ricordi la poetica del "punto nero" –, Palazzeschi ha ora imparato a vestire le sue parabole, a tradurre le sue scene archetipiche e i suoi apologhi cinico-illuministici nelle campiture ampie di un romanzo che confortò tutti per capacità di penetrazione psicologica e realismo, finanche strapaesano.

Sorelle Materassi è infatti, e ancora a notevole altezza, il luogo in cui le figure che hanno teatralizzato l'Io lirico palazzeschiano vengono a sintesi. Mettiamo a confronto le sorelle truccate e «infarinate come pesci da friggere» col pagliaccio bello e torvo che nello *Specchio* del 1909 rivelava al poeta, come Comare Coletta, la sua vilipesa e fascinosa essenza teatrale. E pensiamo al voyeurismo delle anziane signorine, all'arte del ricamare mutande come sostituto onanistico di altre, più soddisfacenti gestualità; si pensi all'inerzia che sottostà a quella indefessa religione del lavoro svincolata dal bisogno, che Marchi (1996, p. 77) ha chiamato acutamente «macchina sacrificale». E pensiamo naturalmente al cedimento nei confronti della bellezza classica, pagana, aliena di Remo, allusa anche nella finale comparazione della sua immagine seminuda col michelangiolesco "Davidde".

Tuttavia, il finale agrodolce fa pensare a quella soluzione di compromesso esistenziale ed emotivo sperimentata da Palazzeschi nel dopoguerra. "Sparita" – insieme alla Contes-

sa Maria e a Remo – l'ebbrezza futuristico-lacerbiana e parigina, ecco Palazzeschi imparare a capitalizzare la "visita all'umanità" in una sopravvivenza parziale. Come Aldo Giurlani nel 1916, nella condanna e nel conforto di una tuta davvero ampiamente "mimetica", Teresa e Carolina Materassi toccano il fondo durante l'apoteosi del matrimonio, quando si travestono da quelle spose che non sono mai state: in quel momento anche l'esorcismo più potente («non l'ama, la piglia per interesse») cade, rivelando l'insostenibilità dell'illusione compensatoria, e di quella "bella vita" a metà in cui per qualche tempo si erano fatte coinvolgere dal nipote. Ormai lontana la gratificante e devota autoamputazione del lavoro, così "ottocentesca", consumatasi la fase vitalistico-novecentesca (l'avanguardia), alle zie ormai in bancarotta emotiva (come Palazzeschi stesso nel primo dopoguerra) non rimane che comprendere il valore tristemente palingenetico della "guerra" trascorsa. E il finale, allora, è ancora una volta nel segno della malinconia, per il fatalistico richiudersi di ogni fase esplosiva e liberatoria, per il prezzo pagato al principio di realtà, che impone adattamento e umile lavoro: non più vagheggiamenti aristocratici o prelatizi, ma una produzione di ricami (o opere letterarie) più socievoli e abbordabili, meno maniacali e "riflessi". Il romanzo si conclude col superamento della bancarotta e con un equilibrio vivibile fra istanze vitali – seppure di una vitalità diminuita in sagace reinvestimento di sé verso il basso, la biancheria per il popolo semplice – e istanze memoriali e sensuose, in una psicologia che va componendo le lacerazioni sapendo benissimo cosa ha perduto. La chiave è quell'ingrandimento fotografico di Remo in mutandine fino a «due terzi, circa, della grandezza naturale» (*Sorelle Materassi*, p. 826): per uno scrittore da sempre molto abile nella cifratura dei sentimenti, è questo il segnale del compromesso operante, di un nuovo inizio possibile, alla luce fioca ma tenace di un umorismo duramente riconquistato dopo l'altissimo sogno di un idolo pagano che per «dieci anni» (noi diremmo fra il 1905 e

il 1915) volle abitare col poeta. L'idolo stesso, tuttavia, ormai fuggito in un'America che è forse la nuova Grecia dionisiaca, tutta sport, danze scatenate ed espansione vitale, vivrà all'ombra del suocero e di una fortuna finanziaria dovuta all'invenzione di una "pentola". Metamorfica come sempre, ora incarnata in un semi-dio ora in uno squadrista *in pectore*, l'oltranza della Natura travalica le umane categorie di "alto" e "basso" e va a scrivere le pagine di un nuovo epos di grandi numeri e grandi masse, collocandosi cronologicamente proprio agli albori dell'infatuazione "americana" di una cultura ancora artigianale.

Con *Sorelle Materassi* il dopoguerra di Palazzeschi è dunque davvero terminato. Forse il bellissimo e impenetrabile volto di Remo è proprio quella *sfinge* che aveva suggerito il titolo a un romanzo solo abbozzato: e la sfinge è ora riuscita a calarsi nei panni di un Dioniso o Apollo di provincia, accompagnato da un satiro umile e scontroso come Palle. Così ha fine la traversata del deserto cominciata il 24 maggio del 1915. L'immaginazione di Palazzeschi ha trovato le misure di un tempo storico e storico-personale ulteriore, e ha appreso ad esprimersi "in proporzione".

Palazzeschi è grande inventore quando scova in sé e nella propria tradizione di scrittore delle figure di compromesso che, come il dio di Eraclito, "non dicono, né nascondono, ma accennano". Quando questo non accade, e sempre nel segno di quell'«autobiografia occulta» che Baldacci (1984, p. 275) vide nelle *Materassi* e che è la cifra di tutta la sua opera, lo scrittore fiorentino dirama tratti della propria personalità, fra coazioni ed evasioni, nei millimetrici opposti dei vari personaggi "bianchi" e "neri", cadendo però in una dislocazione fin troppo esatta che funziona esclusivamente per estremi. Il toscano palio dei suoi buffi è proprio questo: e la loro caduta – o "punto nero" – può avvenire soltanto se la loro natura viene messa sotto chiave da una mania assoluta, solo ribaltabile nel suo contrario geometrico, senza

punti intermedi e diversamente adattivi, o realistici. Apparsa su «Pègaso» nel gennaio 1933, già prima dell'uscita delle *Materassi*, la novella *Lo zio e il nipote* aveva perfettamente esemplificato lo schema. Da una parte lo zio Luigi, che come Teresa e Carolina «aveva respinto la vita in blocco» (*Il palio dei buffi*, p. 11), in chiaro omaggio a una devozione religiosa ossessiva e allo stoicismo del *Controdolore* («Ecco la vita. Vale la pena di starci a pensare? Coltivare attaccamenti per essa, desiderî, rimpianti?», ivi, p. 26); dall'altra il nipote omonimo, un estatico «con la più genuina aria di ebete», che nutre una vita altrettanto ascetica sognando «Reggie, giardini, castelli, a occhi chiusi o aperti, gli splendori della vita più audaci», onde sfiorare l'esistenza e «succhiare nel fondo, in ciò che non si sa, che non si vede, che non si deve vedere e sapere» (pp. 29-31). La vicenda è quella di una parabola penitenziale assai simile alla trama del romanzo: caduto ingenuamente negli allettamenti della *vita*, messo anch'egli sotto processo e condannato, il nipote morirà pateticamente, ma «in una dolcezza sovrumana» e in una ascensionale «leggerezza» (p. 71). È già pronta, come si vede, la figura di Celestino e dei *Fratelli Cuccoli*, romanzo di elaborazione decennale ma curiosamente ripetitivo e staticamente sublimante. Remo vi si moltiplica nei quattro trovatelli, e questa moltiplicazione lo depaupera enormemente: la maschera arcaica si determina senza poter diventare persona. La *fissità* di Palazzeschi, il suo stare fermo in equilibrio per mantenersi pronto ad essere tutto, se fuoriesce dall'ambito della poesia ed entra nella dialettica del romanzo, finisce per diventare *fissazione*. Dopo *Sorelle Materassi*, che per Marco Marchi (1996, p. 58) è ancora «un romanzo-discrimine sufficientemente ibrido, contaminato, a suo modo incerto e finanche imprevisto», Palazzeschi sarà impegnato essenzialmente a riscrivere se stesso, anche se con la grazia inimitabile di chi ha saputo non interpretarsi eccessivamente.

NOTE QUARTA PARTE

[1] Le riflessioni pirandelliane («La vita è flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi [...]. Io odio a morte tutti coloro che si son composti e quasi automatizzati in un dato numero di pensieri e di movimenti, paghi, tranquilli e sicuri d'aver capito il congegno dell'universo») richiamano senz'altro quelle espresse da Palazzeschi in *Spazzatura* (10 gennaio 1915, pp. 1309-1310) e già citate sopra nella nota 5 a p. 354.

[2] Ma già De Robertis (1932, p. 623) scriveva nella recensione dedicata al volume palazzeschiano: «Queste *Stampe* sono la riprova che la poesia dell'*Incendiario*, che parve strana tanto e fuori della tradizione, era nata, nientemeno, dalla vita stessa pratica di Palazzeschi».

[3] Si legga il seguente brano della lettera spedita a Palazzeschi da Giuseppe Prezzolini dopo la lettura delle *Stampe*: «Come son ridicoli, e pure vicini a noi, nelle tue parole, quei tipi della piccola borghesia fiorentina. E come si sente che tu ti ci diverti, e mi pare ti ci mangi il cuore, richiamandoli in vita, come un mago farebbe di persone morte, nemiche o amiche? È davvero una danza macabra, il tuo libro; non te ne sei accorto? Ti fanno rabbia, o vuoi bene loro? È uno dei tanti enigmi del tuo spirito, caro Aldo» (Palazzeschi-Prezzolini, 1987, pp. 77-78).

QUINTA PARTE

CHI È PALAZZESCHI

Cercando Aldo Palazzeschi sotto il segno spiazzante della diversità, lo abbiamo trovato via via poeta oracolare e filosofo di strada: colui che, avvertendo il peso delle convenzioni etiche e linguistiche della *polis*, se ne allontana per giocare – gioco di apparizione e di sparizione – col fardello della verità essenziale. Abbiamo preso in parola l'*enigmaticità* del Palazzeschi sapiente, il *bisogno fisiologico* del Palazzeschi poeta e la *teatralità* del Palazzeschi sofista, trovando il suo segreto meno divulgato, quel centro problematico ove una psiche e una filosofia si sottendono reciprocamente.

Se nel pieno del trionfo del gusto dannunziano il mito e l'arcaico erano discesi a mitologia imaginifica, ad arcaismo e a superconnotazione figurale, l'"indiano" Palazzeschi scelse inizialmente una formazione di compromesso fra l'azzeramento del poetico e il suo mantenimento autentico, optando per la *cantilena strana* che vide da subito Moretti, per una nudità sacrale, veicolo di "prime scene", di gesti fondativi e performativi come quelli dei sacerdoti: una poesia che fosse ancora magica ma in modo profondamente "reazionario", senza gli agghindamenti tipici dell'impotenza religiosa e istituzionale a *mantenere* il sacro. Nelle sue controfigure di pizie, parche, sacerdoti, frati, suore e beghine, Palazzeschi non si è visto come superuomo, sostituto laico di Dio, ma ha a lungo celebrato dei misteri intuiti e pur sempre trascendenti, dionisiacamente entusiasmanti e perturbatori; ha divinizzato la regalità dell'ordine naturale, ma ha anche cercato di contenere, depauperare e ironizzare la violenta turpitudine ch'esso comporta. Con la Natura si è identificato, ma al contempo l'ha tenuta a bada, mortificandola fino a immaginarne la sparizione, prendendo le parti di una censura subìta, che lascia in una condizione femminile di lutto regale e doloroso.

Fra devozione e deviazione, ovvero fra sacro entusiasmo e cauta *retraite*, Palazzeschi si è mosso come un mistico eretico, come un acceso settario che sia tuttavia sempre più disposto a sabotare la propria assoluta militanza con delle venature di sano, terrestre realismo borghese. Nella sua lunga carriera, Palazzeschi ha indossato molte tonache, o divise, ma ha sempre riservato per sé l'ironia come punto di fuga da adesioni troppo necessitanti. Anche in ciò è stato un commediante fedele a uno dei suoi archetipi, quel Cecco Angiolieri che enfatizza il proprio ardente maledettismo per poi stemperarlo in burla. Alla lirica pura, folle e derealizzante degli esordi Palazzeschi ha prima affiancato e poi sostituito la propria demistificazione, "venendo al mondo" come Perelà. Uscito dalla ferrea regola (anche ritmica) di suddito e interprete delle sacre scritture interiori, lo scrittore fiorentino ha recitato la parte dell'uomo di mondo e del poeta futurista, per poi vagheggiare nuovamente delusi romitaggi, scettici distacchi, beffarde malinconie, come l'*ennuyé* persuaso della fatale inessenzialità della realtà percepibile. Dalla fedeltà mistica, al tradimento mondano, alla desolazione scettica: ecco il tragitto che va dai *Cavalli bianchi* alla *Piramide*.

Aldo Palazzeschi è imparentato alla figura metastorica e poetica dell'"idiota": in tutta la sua opera – per via di semplicità francescana, di mascheramento teatrale o di ironia bonaria – cerca sempre di capire meno di quanto sa. Che sia il segreto intimo della propria sessualità "deviata" o la radice violenta del mondo civile, Palazzeschi non li svela mai direttamente, piuttosto si mette a piangere o a ridere, anche rumorosamente, concentrando la nostra attenzione sui balbettamenti infantili, sulle risate da ragazzaccio istintivo e caratteriale, sul sapido espressionismo del novelliere toscano. Palazzeschi fa sempre lo scemo del villaggio, si sottrae all'intelligenza suprema di molti suoi colleghi novecenteschi, lascia che tutti i tesori psicoanalitici o marxiano-dialettici gli vengano trafugati in pieno giorno ad uso e consumo di personalità più fiduciose e attive: e rimane alla finestra a guardare il fiume, come una sorridente civetta antidiluviana, come due desolate ricamatrici che, pur potendo facilmente intuire le devastazioni che la bellezza di Remo avrebbe loro arrecato, hanno scelto di abbandonarsi disperatamente alla fatale imperiosità, alla intatta idiozia dell'inconscio. Lo scrittore-idiota, allora, rimane sempre al di qua di quanto saprebbe ben accertare ed esprimere: è ciò che consente al sapiente di continuare ad essere poeta, ad operare tenendo vivo il *bisogno fisiologico*. Gli elementi più importanti del teatro palazzeschiano sono il trucco e il sipario: come per gli antichi Greci, mai nessuna morte in scena, la tragedia del senso ultimo viene sempre spostata, davvero *ad libitum*.

Forse solo Carlo Emilio Gadda, nel nostro Novecento, può segretamente consuonare con uno scrittore come Palazzeschi: anche in lui troviamo la satira di un mondo fattivo ma ridicolo, la tetra malinconia per il grande garbuglio fenomenico, e la grande cortina fumogena (fumistica) di un espressionismo troppo protagonistico per non essere sospettabile di mascheramento. Se la cifra di Palazzeschi è la fiaba atemporale o la novella dell'infrazione e della penitenza, Gadda ha la propria nella variazione, che spinge una lingua demoniaca nelle infinite anfrattuosità di una realtà essenzialmente inaffidabile e sfuggente. Il fanciullone solitario e *aprágmon* e l'ingegnere grave e testardo si confessano entrambi a un mondo che rifiutano, l'uno per la sua ridicolaggine repressiva, l'altro per il suo disordine che presume la regola.

I grandi scrittori satirici sono sovente degli ossessivi, capaci di ricreare un mondo integralmente negativo, compatto, asfissiante. Viceversa, Palazzeschi ha dalla sua, davvero, la leggerezza: la sua idea della Natura, duramente conquistata, è infine diderotianamente armonica, premoderna: l'errore tragico è non seguirla nella sua disperante varietà. Davvero la maschera di Palazzeschi è l'essenzialità multiforme del

commediante dionisiaco: oltre che per la satira, in lui c'è posto anche per la pietà nei confronti dei propri paludati, seri e immiseriti spettatori.

Come i tragici e i comici greci, Palazzeschi è grande quando mira alle essenze piuttosto che alle esistenze. I suoi capolavori sono *I cavalli bianchi* (con una dominante sapienziale-enigmatica), *Il Codice di Perelà* (con la dominante euripideo-aristofanesca-evangelica) e *Il Controdolore* (con la dominante cinico-stoica e menippea). Sono opere in cui l'idealità più sublime viene attinta nel momento in cui si identifica con la profondità archetipica della psiche. In esse c'è la scoperta di un che di enormemente vitale che viene chiamato a ridursi, de-cantarsi, appiattirsi in superficie: qualcosa di fluido, sotterraneo e non organizzato che vorrebbe sostare nell'eterno porsi dell'enigma, ma che tuttavia viene indotto a socializzarsi, a dissimulare la propria apoliticità, a dare spettacolo di sé, anche se indecoroso, passibile di censure e sberleffi. Nelle altre opere giovanili, quella sapienza ideale che riguarda la spaventosa e ridicola inessenzialità delle apparenze fenomeniche e dunque la fondamentale unità degli opposti, si storicizza, si adagia nelle forme della *koiné*, diventa recita delle esistenze e non delle essenze: *Lanterna* è già un libro manieristico, *:riflessi* è iperletterario, *Poemi* e *L'Incendiario* 1910 sono fra autoriflessivi e autocaricaturali. Pur di eccellente qualità, questi libri platealizzano il precedente enigma: è il Palazzeschi più celebre, che collude col solipsismo autoparodico, o peggio col nichilismo: il rischio mortale del Novecento avanguardistico, magari intravisto attraverso le derive estreme del *Nipote di Rameau*, che dava per già avvenuta la degradazione dell'artista sublime. Davanti alla quale c'è un'alternativa: o ingaglioffirsi sino al folle abbrutimento – e sarà la strada dei grandi nevrastenici –, o imborghesirsi, *metter su lingua* (novelle e romanzi, fra cui capolavori come *Il palio dei buffi* e *Sorelle Materassi*), confinarsi nelle faglie dell'esistenza, nelle sue rimosse trasgressioni.

La tragedia e la commedia attiche tramontarono quando ebbe termine lo stato di indefinita creatività morale e psicologica indotto nell'artista dalle insidiose libertà ateniesi: allo stesso modo, fra Grande Guerra, fascismo, Seconda Guerra e guerra fredda, Palazzeschi entra nella sua fase menandrea, in cui alla immensa fungibilità della maschera subentra la denotazione del costume e della messa in scena: «Il romanzesco, bonariamente, spodesta deliranti assurdità» (Marzullo 2003, p. LIII). Eppure, anche in questa commedia "vestita" rimane un che di ossessivo e di ripetuto, un'essenzialità ormai quasi assordata dal vario discorrere dei personaggi e interpreti realistici, ma resistente a ogni variazione, a ogni carico di materia. Nella sua fedeltà a se stesso, è un nucleo psico-ideologico non solubile in nessuna trama.

Un fantasma è stato a volte evocato nelle pagine che precedono, a cui mai è stato consentito di toccare terra: è il fantasma di D'Annunzio. Il possibile dannunzianesimo di Palazzeschi sembra tutto bruciato in una parodia di altissima temperatura emotiva nella prima parte di *:riflessi*, seppure il poeta di *Alcyone* – soprattutto negli anni della sua permanenza alla Capponcina, nei pressi della villa settignanese dei Giurlani – abbia calamitato un po' della morbosità voyeuristica tipicamente palazzeschiana, generando nel giovane e appartato osservatore qualche languore aristocratico e qualche fantasia neo-pagana. Nella tarda prosa intitolata *Un uomo a cavallo*, un lettore appena malizioso ritroverà alcuni fatti e personaggi dell'immaginario giovanile di Palazzeschi, dal «cavaliere bianco [che] era un poeta dal nome profetico», all'«invisibile attrice di francescana memoria» che vive accanto alla villa di lui in una «casetta rustica il cui orticello, cinto da un muro alto, sembrava quello di un conventino», dalle fortune del cavaliere che si trasforma in un principe al centro di una corte «simile a quelle che si potevano ammirare al tempo di Lorenzo de' Medici», alla rovina finale del cavaliere e della villa «spalan-

cata e violata, profanata e invasa in ogni recondita parte per un pubblico incanto di carattere giudiziario». Aristocrazia e romitaggio, splendore e volgare rovina *giudiziaria* della poesia: giocando col proprio lettore, Palazzeschi fa risalire proprio alla grande fabbrica mitografica della "cometa" D'Annunzio alcuni materiali da lui trasfigurati. A un osservatore acuto come Prezzolini, d'altronde, Palazzeschi apparve sempre come «uno spirito profondamente poetico ed esteta-mondano» (Palazzeschi-Prezzolini, p. 36). E già nel 1909, la scelta palazzeschiana a favore della rivoluzione estetica futurista piuttosto che per il vociano partito degli intellettuali la dice lunga sulla radicalità di una vocazione, scettica e malinconica, per i regni della fantasia e dell'arte pura.

Se torniamo alla morale di *Sorelle Materassi*, poi, dobbiamo convenire su un'evidenza: Palazzeschi non affida il ruolo dell'istintivo vincente a un Calibano, ma a una statua greco-rinascimentale che avrebbe colpito Leonardo – autore di quell'ambivalente Battista che abbiamo evocato con Merežkovskij –, Donatello e Michelangelo – entrambi scultori di "Davidde", altro celebre fanciullo invasato da Dio. Come ha notato Marino Biondi, è la Bellezza a vincere. Il *Controdolore* cinico-stoico ha un bel dire, ammonendo di anticipare la morte in vita e additando la deformità: si tengano piuttosto ben presenti i destini di Iba – che del Calibano di Shakespeare è la *lectio facilior*, anche onomasticamente – e del gobbo della novella omonima: entrambi non si rassegnano alla marginalità e alla sudditanza, l'uno facendo riemergere favolosi tesori tellurici, l'altro comprando benevolenza e complicità dietro dispendiosissime corresponsioni di violenza satirica. Ma entrambi, direbbe Machiavelli, *ruinano*. La Bellezza, invece, *felìcita*: sia nell'apoteosi finale di Valentino Kore («Mi vedessi Johnny, sono tranquillo e sereno, e bello, tanto bello stasera!» è il finale dell'ultima lettera, *:riflessi*, p. 108), sia in quella di Remo.

E si veda il personaggio palazzeschiano fra tutti più autobiografico, Celestino Cuccoli: è un esteta contemplativo,

qualcosa fra il fatalismo greco, la perfetta letizia francescana, una dolce mitomania e una dissipatezza che ad alcuni può richiamare l'autoesiliato di Arcachon. Adottando quattro ragazzi, Celestino dinamizza la propria esistenza e induce la poesia della vita a svolgersi davanti ai propri occhi, a farsi continua rappresentazione di *varietà*. In lui la paternità è avventura, spettacolo, poesia; la vita è un'opera d'arte proprio in quanto la programmatica diseducazione dei quattro ragazzi crea una paradossale Natura artificiata: «Ma egli aveva voluto l'avventura della paternità, non il suo svolgersi naturale; egli era un padre diverso da tutti gli altri, era un ribelle della monotonia [...], voleva la poesia della paternità, non tirarne la carretta» (*I fratelli Cuccoli*, p. 103).

Ora, per quanto sia semplicistico far risalire questa tensione anche dolorosa verso la Bellezza al magistero estetistico di D'Annunzio, non possiamo postulare una totale immunità. Certo, Palazzeschi è troppo dotato di un filosofico senso del ridicolo per essere conseguentemente dannunziano: e la seconda parte di *:riflessi* sta lì a dimostrarlo ancor prima che l'allarme abbia avuto il tempo di suonare. Se i suoi primi materiali di costruzione sono anche dannunziani, Palazzeschi non aspetta le aggressioni della modernità per "incendiarli", ma da subito li sprofonda in loro stessi per attingerne il senso arcaico e enigmatico, sospendendoli dal loro contesto decorativo o edonistico. In Palazzeschi, "bello" è sempre l'altro, lo straniero che «fa paura»: la bellezza è oggetto di contemplazione, prima che fugga – come tutto, in Natura – lasciando scie luminose come fa la cometa del principe Zarlino, esibizionista metafisico e carcerario. In questa consapevolezza della fuga del Bello, in cui è tutto il severo stoicismo del *Controdolore*, c'è il rapporto di Palazzeschi con la mitopoiesi della Grecia, un rapporto che non è mai improntato al neoclassicismo, né a quello estatico di Winckelmann né a quello voluttuoso e funebre di D'Annunzio. In Palazzeschi, la Grecia nietzscheana fa benissimo le veci di quella freudiana – probabil-

mente ignorata. La Bellezza è parte di una menzogna universale, è solo uno stadio del *continuum* metamorfico; al tempo stesso, però, essa è ciò che fa baluginare nel concreto l'armonia del tutto, o dell'Idea, da cui Perelà è "sceso" e a cui infine ritorna. Ecco quanto scrive il poeta in una prosa intitolata proprio *Bellezza*:

> Non pochi, specialmente fra i poeti e coloro, che ciascuno a proprio modo e secondo le proprie forze alla poesia s'interessano, inneggiarono alla natura quale fattore indiscusso e indiscutibile di bellezza, errore grossolano giacché la natura la bellezza non sa che cosa sia [...]. Né tanto basta, perché se a quelli che ritenete brutti voi domandate come siano in realtà, dal primo all'ultimo vi risponderanno di non avere nulla da invidiare alla creatura da voi ritenuta bella, giacché il brutto e il bello riguarda voi ed è cosa esclusivamente vostra, tanto che una medesima persona che a uno può sembrare bella da fargli perdere la testa, ad altro invece brutta da mettere paura; legge unicamente umana e quanto relativa, che nulla ha da che fare con la legge della natura che non è la bellezza ma la varietà, rivelandone l'origine caduca di fronte all'eternità di quella e con la quale il più di sovente contrasta alla più irragionevole maniera nel tentativo di evadere come da un'oscura prigionia. (*Bellezza*, p. 22-23)

Il relativismo del giudizio estetico risponde intimamente alla legge di Natura, la varietà. Ovvero: se si insegue unicamente la Bellezza, si compie l'errore fatale di voler fermare il mondo in una sola posa o, peggio, in una sola ideologia o in un solo stile, per quanto sublime. La Bellezza, dunque, *legge unicamente umana*, fugge e va lasciata fuggire, anche qui con malinconia, ma sempre traendo guadagno dalla sua capacità di rompere nella memoria le angustie della noia. Le Materassi insegnino.

Poco ci si è interrogati, poi, sulla violenta ripulsa che Palazzeschi ha mostrato nei confronti di Gozzano e sulla

fraternità che ha sentito unirlo a Govoni[1]. Entrambi sono dannunziani d'origine: ma il primo a D'Annunzio si ferma, in un intelligentissimo *surplace* parodico di squisita fattura, ed è tacciato di «Don Giovanni andato a male», uva dionisiaca ma passita, in breve artista anti-dannunziano ma non post-dannunziano. Il secondo svincola il sensazionalismo di D'Annunzio da ogni pretesa ascensionale e assoluta, registrandone il semplice e indiscriminato flusso, la varietà. Cosicché potremmo rileggere *La passeggiata* come tetra parodia di Govoni, con tutta la differenza di genio che esiste fra i due poeti.

La ricerca dannunziana dei ventiquattro carati verbali viene quanto meno passata al setaccio dell'umile preziosismo pascoliano. Scrittore non intellettuale – secondo la sempre valida definizione di Baldacci –, Palazzeschi non incastona mai citazioni classiche, ma segue passo passo lo sperpero di ogni vacuo vociare: è incontrovertibile il rilievo di Walter Pedullà (1973[2], p. 357) secondo cui lo scrittore fiorentino «racconta con la lingua della maggioranza chiacchierona». Solo ciò che nella sua pretestuosa superficialità muta e si accavalla di continuo può avere un significato profondo. Quando prova a impancarsi ad artista supremo che sprezza la vile marmaglia – come all'inizio dell'*Incendiario* e della *Città del Sole mio* – Palazzeschi diventa stridulo e falso, perché in quella marmaglia c'è il senso che sfugge al più raffinato solista, come sa chi ha dovuto, ad onta di tante moltiplicazioni e sdoppiamenti, salire sulla cuspide di una piramide.

Anche Palazzeschi scrive in un'età in cui gli oracoli vengono dettati in prosa: quella di Plutarco fu una diagnosi di validità ricorrente. Il poeta fiorentino si rende conto che l'estetismo decadente e il rosacrocianesimo simbolista potevano portare a una falsificazione enfatica e politicamente interessata di ciò che già il romanticismo europeo aveva inseguito all'indietro come rovina e perdita, o intermittenza memoriale. Ha di fronte D'Annunzio: non un autentico "rea-

zionario" – dunque, per fedeltà abissale e nostalgia, un innovatore –, semmai un conservatore, un gioielliere, un restauratore che dà vita a un'arte pletorica e manieristica, vera erede della più disdicevole muscolarità carducciana. Più una sirena, dunque, che un oracolo, allettamento vuoto e mortifero, sterminato museo di parole. Palazzeschi opta per la verticalità di Pascoli, diventa anch'egli il raffinato "poeta-contadino" che spezza il sublime ronfare della Tradizione Unica per riattingere la verità più intimamente sovrapersonale. E questa parla una folle, malinconica e nostalgica prosa ritmata, una cantilena stravolta e contraddetta, l'unica possibile "ballata minore" in grado di far sì che gli oracoli moderni continuino a farsi avvertire.

La cosa più sorprendente e anche mortificante per un narcisista integrale è il fatto che il mondo esista davvero, che in barba a ogni cinica e stoica leggerezza esso mostri il suo peso. Applichiamo questo dato psicologico a uno dei dati macroscopici dell'attività letteraria palazzeschiana, ovvero alla sua "cattiva scrittura". L'*idiozia* di Palazzeschi, il suo fare parte per se stesso, non potrebbe avere migliore testimone: la lingua della tribù (o delle tribù, se si pensa al suo bilinguismo italo-francese) non è mai stata sentita come qualcosa di proprio o di automatico. Dalla *Piramide* al *Doge*, ad esempio, il goloso inseguimento che la lingua compie sulle tracce mutevoli e varie di un reale privo di ogni solidità porta la sintassi a inarcature, scoscendimenti e apnee che – come lo *gliòmmero* gaddiano – sembrano sottrarre la rappresentazione alla temporalità sgranata della scrittura per farne invece un quadro sinottico, in cui la *compresenza* sostituisca l'*ordine* della successione. Tuttavia, Palazzeschi sa fin dall'inizio della propria carriera che, in quanto *idiota*, dovrà essere anche un commediante, pena il mutismo. Sa bene di essere, all'alba del Novecento e per sempre, una vecchia invasata che per la grazia di uno spicciolo deve tentare di "reggere alla piruetta". Occorre danzare come gli

altri vogliono, pur di esprimere se stessi. E siccome il mondo, nella sua inessenzialità, è per eccellenza volubile, occorre simulare stilisticamente la maggiore aderenza ad esso. Donde le tante "fasi" attraversate dall'arte palazzeschiana e, come prevedibile, i diversi schieramenti di critici e lettori eccellenti. Ciò che colpisce in Palazzeschi è che in lui l'adesione alla tradizione della letteratura sapienziale ed enigmatica, a quella del teatro tragi-comico, e a quella del dialogo socratico-menippeo e della diatriba cinico-stoico-epicurea, è originale, diretta, non citazionale. In lui un genere letterario – potremmo affermare con un bisticcio – è sempre un "genere di prima necessità", corrisponde insomma a uno stato di coscienza e al bisogno di consapevolezza che in un dato momento è giunto a maturazione. Di qui, però, anche l'innegabile scala graduata cui la simulazione stilistica e ideologica di Palazzeschi deve essere rapportata. Scrittore non solo machiavelliano, ma anche machiavellico, Palazzeschi è consapevole che la propria idiozia non sempre può alla meglio "riscontrarsi co' tempi". Ed è vero che, se al tempo delle libertà giolittiane e di quelle kennediane e sessantottesche lo hanno lasciato divertire, la vecchia danzatrice ha patito altrimenti il *make-up* restaurativo impostogli da frangenti storici più invasivi. Dove, ovviamente, non sono soltanto i "latinucci" ad essere in questione.

Se c'è una cosa che *la tradizione di Palazzeschi* ha dimostrato, è la difficoltà di inserire il poeta fiorentino tra i grandi lirici del XX secolo, come pure il suo straordinario genio letterario indurrebbe a fare. L'irriducibile enigmaticità che critici e scrittori gli hanno sempre attribuito deriva dal fatto che egli, più che un poeta, è un attore della parola e un sapiente. La grazia senile attentamente amministrata nei componimenti di *Via delle cento stelle* finisce per mostrarlo apertamente. Difficile decidere quale poesia palazzeschiana sia liricamente la più bella, o la più alta. Palazzeschi è poeta non nel senso sublimato e al tempo stesso romanticamente

"maledetto" che alla parola ha conferito la modernità, né in quello di "artigiano della parola" che gli aveva attribuito l'umanesimo, fino a Carducci e D'Annunzio: egli è poeta in quanto discendente diretto della sapienza, con i suoi enigmi e l'eterna rappresentazione tragicomica di essi. Abilissimo a mutarsi restando fermo, in una *piruetta* quasi secolare, Palazzeschi ha scritto poesie in gioventù e in vecchiaia, come a incarnare un fanciullino radicale che, dopo una maturità dispendiosamente adattiva e poi ripiegata, sa diventare il discendente storico e psicologico di se stesso, chiudendo il cerchio della saggezza proprio dov'era stato aperto.

Anche a noi, allora, corre l'obbligo di chiudere il cerchio ove l'avevamo cominciato. Cosa rimane del poeta «venti volte pazzo» evocato con Moretti all'inizio? Dove possiamo davvero trovare Palazzeschi, nella sua continua oscillazione fra psichicità inconscia e asciutta parodia?

Partiamo da una chiave già individuata. Nel momento in cui, nell'autunno del 1905, sceglie i cavalli bianchi di Ibsen quale titolo alle sue venticinque cantilene *maniache*, Palazzeschi dimostra a se stesso di essere sì un *pazzo*, ma – come il principe Zarlino – un *pazzo cosciente*. Le letture che hanno presieduto alla stesura delle sue opere giovanili – da Ibsen appunto al Maeterlinck del *Temple enseveli*, dal Giuliano e dal Leonardo di Merežkovskij al Nietzsche, al Dostoevskij, allo Stendhal e al Leopardi dei grandi temi morali – ci raccontano di un istintivo che via via si dimostra capace di far emergere delle tradizioni decisive per la cultura occidentale e di intrecciarle nella propria scrittura con eccezionale sagacia. Un capolavoro come *Il Codice di Perelà* si spiega proprio così: la favola aerea assomma in piena leggerezza una quantità di strati geologici che, attinti tutti insieme, significano l'avvenuta ricognizione del vasto territorio tradizionale – archetipico, antropologico e letterario – individuato nel corso della ricerca del proprio Sé. Come quella di

Amleto, la *pazzia* di Palazzeschi è tutt'altro che priva di metodo. Il poeta e il prosatore prendono coscienza di sé grazie a una serie di sondaggi e di letture certo condotta con la rabdomanzia dell'autodidatta, ma sono anche capaci di perseguire coerentemente un approfondimento inesausto di tematiche intime che nel tempo si scoprono sempre più universali. Che le sue letture abbiano in parte determinato l'essenza delle sue opere o che il darsi istintivo di queste abbia poi suggerito *approfondimenti* filosofico-letterari incredibilmente rari e precisi, Palazzeschi ha saputo compiere una delle *riflessioni* più lucide e meno remissive che sia dato di incontrare. Fin dall'inizio, gli è stato dato di toccare con l'enigma il punto ideale di un'arte *oggettiva* proprio perché profondamente *soggettiva*.

Postulare la tradizione di un isolato, o *idiota*, è sempre paradossale. In diverse dichiarazioni, Palazzeschi ha rivendicato la mancanza di debiti precisi, costruendosi lentamente – leonardesco anche in ciò – nel mito dell'"omo sanza lettere". Negli anni Palazzeschi negherà di aver letto Maeterlinck e i simbolisti franco-belgi, o di aver conosciuto Pirandello prima del 1907. Anche Freud, ha affermato, non lo ha mai interessato. Viene da interrogarsi su questo vezzo: non così spesso le attestazioni della propria ignoranza o ingenuità sono inalberate con tanto soave puntiglio, pur essendo ingannevoli. Certamente Palazzeschi può aver dimenticato gli oggetti di letture forse frettolose e vagabonde. Ma in assoluto, dobbiamo affermare che Palazzeschi ha ragione: egli chiarisce più di ogni altro che il modo migliore di sfruttare un autore congeniale è quello di dimenticarsene. E Palazzeschi è davvero uno di quegli scrittori che scrivono per la prima volta ciò che hanno appena finito di leggere.

Roma, 2002-2006

NOTE QUINTA PARTE

[1] Ecco un brano di una lettera a Marinetti dell'aprile 1911: «Fate qualcosa per Govoni, egli merita molto, mi sembra che la maniera fuggevole colla quale i critici lo trattano sia veramente schifosa. Le *Poesie Elettriche* racchiudono cose meravigliose. [...] Tu sai come lo amo, è il mio fratello carnale della nostra famiglia. [...] oh! quanto è più grande lui nel suo riserbo che quel Don Giovanni andato a male di Guido Gozzano nel suo psicologico sputtanamento. Quella è réclame! Che ti lavora sotto sotto senza che nessuno se ne accorga» (Marinetti-Palazzeschi, p. 46).

BIBLIOGRAFIA

Opere di Aldo Palazzeschi

Per le opere di Aldo Palazzeschi citate nel testo, si fa riferimento ai volumi:

– *Tutte le poesie*, a cura e con introduzione di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002, per quanto riguarda: *I cavalli bianchi* [Firenze, G. Spinelli e C., 1905], *Lanterna* [Firenze, Stabilimento Tipografico Aldino, 1907], *Poemi* [a cura di Cesare Blanc, Firenze, Stabilimento Tipografico Aldino, 1909], *L'Incendiario* [Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1910], *Poesie 1910-1915* [in «Lacerba», in *L'incendiario 1905-1909*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1913 e in «La Voce»];

– *Tutti i romanzi*, vol. I, a cura e con introduzione di Gino Tellini e un saggio di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 2004, per quanto riguarda: *:riflessi* [Cesare Blanc, Firenze, 1908], *Il Codice di Perelà* [Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1911], *Spazzatura* [in «Lacerba», gennaio-maggio 1915], *Il controdolore. Manifesto futurista* [in «Lacerba», II, 2, 15 gennaio 1914], *L'antidolore* [in *Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958], *Varietà* [«Lacerba», III, 1, 3 gennaio 1915], *Equilibrio* [«Lacerba», III, 4, 24 gennaio 1915], *La Piramide. Scherzo di cattivo genere e fuor di luogo* [Firenze, Vallecchi, 1926], *Sorelle Materassi* [Firenze, Vallecchi, 1934];

– *Tutti i romanzi*, vol. II, a cura e con introduzione di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2005, per quanto riguarda: *I fratelli Cuccoli* [Firenze, Vallecchi, 1948], *Roma* [ivi, 1953], *Interrogatorio della Contessa Maria* [Milano, Mondadori, 1988, postumo], *Vita* [postumo].

Sono inoltre citate:

– *Aldo Palazzeschi*, in *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di Elio F. Accrocca, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960, pp. 312-314;

– *Attore mancato*, in *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964, pp. 267-295;
– *Bellezza*, nella rubrica *Parco dei divertimenti* della rivista «Incontro», 1, 10 febbraio 1940, p. 5 [col titolo *Ma la bellezza dove risiede?*]; poi in *Ieri, oggi e.... non domani*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1967;
– *Due imperi... mancati*, Firenze, Vallecchi, 1920;
– *Giovanni Raiberti e il gatto*, in G. Rajberti, *Il gatto*, a cura di A. Palazzeschi, Milano, Corbaccio, 1935; poi [col titolo *Raiberti e il gatto*] Firenze, Le Monnier, 1946, pp. 7-24;
– *Giuseppe Giusti*, in *Le più belle pagine di Giuseppe Giusti scelte da Aldo Palazzeschi*, Milano, Treves, 1922, pp. I-VII;
– *Il palio dei buffi. Novelle*, Firenze, Vallecchi, 1937;
– *Il Re bello* [Firenze, Vallecchi, 1921], a cura di Rita Guerricchio, Milano, La vita felice, 1995;
– *La Duse donna e attrice*, in «Corriere d'Informazione», 30 sett.-1° ott. 1958; poi rifuso in *Attore mancato*, in *Il piacere della memoria*, cit.;
– *Neutrale*, in «Lacerba», II, 24, 1° dicembre 1914, pp. 325-327;
– *Palazzeschi allo specchio*, in «Omnibus», I, 9, 29 maggio 1937, p. 6; ora in «Il caffè illustrato», 22, gennaio-febbraio 2005, pp. 37-39;
– *Poesie*, Milano, Giulio Preda, 1930;
– *Premessa* (1957), in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1957, pp. 5-6;
– *Premessa* (1958), in *Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958, pp. 1-4;
– *Stampe dell'800*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932;
– *Un uomo a cavallo*, in *Il piacere della memoria*, cit., pp. 543-550;
– *Vent'anni*, in «Pègaso», III, 6, giugno 1931, p. 725-731.

F.T. Marinetti – A. Palazzeschi (1978), *Carteggio. Con un'appendice di altre lettere a Palazzeschi*, introduzione, testo e note a cura di Paolo Prestigiacomo, presentazione di Luciano De Maria, Milano, Mondadori.

Marino Moretti – A. Palazzeschi (1999), *Carteggio (1904-1925)*, a cura di Simone Magherini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura-Università degli Studi di Firenze;
– (2001), *Carteggio. II. 1926-1939*, a cura di Alessandro Pancheri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura – Università di Firenze.

A. Palazzeschi-Giuseppe Prezzolini (1987), *Carteggio* (1912-1973), a cura di Michele Ferrario, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura-Dipartimento della Pubblica Educazione del Canton Ticino.

A. Palazzeschi-Mario Novaro (1992), *Carteggio 1910-1914, con le novelle «L'ingegnere» e «Oreste»*, a cura di Pino Boero, introduzione di Giorgio Luti, Firenze, Vallecchi.

Lettera ad Ardengo Soffici [Firenze, 22 novembre 1912], in *Scherzi di gioventù e d'altre età. Album Palazzeschi (1885-1974)*, a cura di Simone Magherini e Gloria Manghetti, prefazione di Gino Tellini, Firenze, Polistampa, p. 63.

Lettera a Gian Pietro Lucini [aprile 1910], ivi, p. 51.

Critica e testi

Aristofane (2003), *Le Vespe*, in *Le Commedie*, a cura di Benedetto Marzullo, Roma, Newton Compton.

Giuseppe Baccini (1889), *Vita di Girolamo Savonarola*, in *Prediche* di Girolamo Savonarola, Edizione integra riscontrata diligentemente sul testo fiorentino e corredata della vita e di nuovi documenti per cura di G. B., Firenze, Salani, pp. 1-15.

Michail Bachtin (1979), *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo* [1975], a cura Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi;
– (2002), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi.

Luigi Baldacci (1956), *Aldo Palazzeschi*, «Belfagor», marzo, pp. 158-179;

– (1963), *Introduzione* a *Poeti minori dell'Ottocento*, II, a cura di L. Baldacci e G. Innamorati, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. IX-XXV;

– (1984), *Aldo Palazzeschi*, in *Un'idea del '900. Dieci poeti e dieci narratori italiani del Novecento*, a cura di Paolo Orvieto, presentazione di Mario Martelli, Roma, Salerno Editrice, pp. 266-282.

– (1988), *Interrogativi sulla "Contessa Maria"*, in «Paragone», XXXIX, 458, aprile, pp. 3-16;

– (2004) *Uno scrittore in libertà*, in A. Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, pp. IX-LXIV.

HONORÉ DE BALZAC (1977), *Splendeurs et misères des courtisanes*, in *La Comédie humaine*, VI, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard; trad. it. di Maria Grazia Porcelli, Milano, Rizzoli, 1997;

– (1980), *Physiologie du mariage*, in *La Comédie humaine*, XI, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard; trad. it. di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1987.

GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI (1966), *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, D'Anna.

CHARLES BAUDELAIRE (1975a), *Les Fleurs du Mal*, in *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, vol. I; trad. it. di Luigi De Nardis, in *I fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 1986;

– (1975b), *Le Spleen de Paris*, *Oeuvres complètes,* cit.

– (1975c), *Mon cœur mis à nu*, ivi.

MAURIZIO BETTINI (1991), *Introduzione* a Plauto, *Mostellaria. Persa*, Milano, Mondadori.

PIERO BIGONGIARI (1978), *Intervento alla Tavola rotonda*, in *Palazzeschi oggi*, Atti del convegno di Firenze, 6-8 novembre 1976, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Il Saggiatore, pp. 309-315.

CARLO BINI (1978), *Lettere*, in *Il Manoscritto di un prigioniero e altro*, a cura di Mario Ambel e Marziano Guglielminetti, Bologna, Cappelli, pp. 187-218;

– (1994a), *Il Forte della Stella*, in *Manoscritto di un prigioniero e altre cose*, a cura di Gino Tellini, Palermo, Sellerio, pp. 149-166;

– (1994b), *Manoscritto di un prigioniero*, ivi, pp. 7-135.

MARINO BIONDI (1989), *Per la cronaca di un'amicizia. Lettere inedite di Palazzeschi a Soffici*, in *Documenti su Soffici*, Atti del II Convegno di Studi, 30 aprile 1983, a cura di Renzo Gradi, Comune di Poggio a Caiano, pp. 76-88;

– (1999), *Frammenti di un discorso amoroso in «Sorelle Materassi»*, in *La «difficile musa» di Aldo Palazzeschi*, a cura di Gino Tellini, «Studi italiani», XI, 1-2, gen.-dic., pp. 151-174;

– (2002), *Epistolari e carteggi*, in *L'opera di Aldo Palazzeschi*. Atti del Convegno internazionale, Firenze, 22-24 febbraio 2001, a cura di G. Tellini, Firenze, Olschki, pp. 293-321.

PAUL BOURGET (1906), *Il signor Legrimaudet*, in *Maurizio Olivier*, prima versione italiana di Aldo Mario, Milano, Baldini Castoldi & C., pp. 179-274.

VANNI BRAMANTI (1988), *Civette, pappagalli e anguille (nel primo Palazzeschi)*, in *Saggi novecenteschi*, Ravenna, Essegi, pp. 95-102.

RONALD BRITTON (2004), *Sesso, Morte e Super-io. Esperienze in psicoanalisi*, Roma, Astrolabio.

FRANCO BUFFONI (2002), *Carmide a Reading.* Establishment*, generi letterari e ipocrisia al tramonto dell'età vittoriana*, Roma, Empirìa.

PIERO CAMPORESI (1981), *Presentazione* a Giuseppe Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, pp. 1-9.

ALBERTO CANTONI (1991), *L'illustrissimo*, a cura di Roberto Cadonici, Palermo, Sellerio.

EMILIO CECCHI (1972), *Aldo Palazzeschi*, in *La letteratura italiana del Novecento*, a cura di Pietro Citati, Milano, Mondadori, vol. II, pp. 696-700.

LUIGI CIAMPOLINI (1983),*Viaggio di tre giorni* [1832], a cura di Luca Toschi, Napoli, Guida.

GIORGIO COLLI (1975), *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi;

– (1993), *La sapienza greca. III. Eraclito*, Milano, Adelphi.

Carlo Collodi (1995), *Le avventure di Pinocchio*, in *Opere*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mondadori.

Andrea Cortellessa (1996), *Controdolore e retroguardia. Aldo Palazzeschi tra «Spazzatura» e «Boccanera»*, in «La Rassegna della letteratura italiana», serie VIII, 2-3, maggio-dicembre, pp. 80-109.

Fausto Curi (1974), *Edipo, Empedocle e il saltimbanco*, «Il verri», 6, marzo-giugno; poi in *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 49-134;

– (1977), *Perdita d'aureola*, ivi, pp. 3-47;

– (1978), *I «Buffi» o la fine dell'utopia*, in *Palazzeschi oggi*, cit., pp. 205-236.

Adele Dei (1987), *Note al testo*, in A. Palazzeschi, *Lanterna*, Parma, Zara;

– (1992), *Note al testo*, in A. Palazzeschi, *I cavalli bianchi*, Parma, Zara;

– (1996), *Postfazione* e *Note al testo*, in A. Palazzeschi, *Poemi*, Parma, Zara;

– (1999), *Le case di Palazzeschi*, in *La «difficile musa» di Palazzeschi*, cit., pp. 239-259;

– (2002) *Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta*, in Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, cit., pp. ix-xlix.

Luciano De Maria (1986a), *Il romanzo decadente di Aldo Palazzeschi*, in *La nascita dell'avanguardia. Saggi sul futurismo italiano*, Venezia, Marsilio, pp. 153-160;

– (1986b), *«Storia di un'amicizia»*, ivi, pp. 189-191;

– (1991), *Ancora sul "Codice di Perelà"*. Postfazione a A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*, a cura di Marco Marchi, Milano, SE, pp. 201-210.

Giuseppe De Robertis (1932), Recensione a A. Palazzeschi, *Stampe dell'800*, in «Pègaso», iv, 5, maggio, pp. 622-626.

Denis Diderot (1951a), *Les bijoux indiscrets*, in *Œuvres*, texte établi et annoté par André Billy, Paris, Gallimard; trad. it. di Pino Bava, Milano, Rizzoli, 1996;

– (1951b), *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres*, cit.; trad. it. di Roberto Rossi, in *Paradosso sull'attore*, con uno scritto di Yvon Belaval, Milano, Abscondita, 2002;

– (1951c), *Rêve de D'Alembert. Suite de l'entretien*, in *Œuvres*, cit.; trad. it. in *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, a cura di Elio Franzini, con un saggio di Michel Butor, Milano, Guanda, 1984;

– (1951d), *Supplément au Voyage de Bougainville*, in *Œuvres*, cit.; trad. it. di Paolo Fontana, in *Tre racconti*, a cura di Ida Cappiello, Macerata, Liberlibri, 2001.

Diogene Laerzio (1987), *Vita di Diogene*, in *Vite di filosofi*, a cura di Marcello Gigante, Roma-Bari, Laterza.

Fëdor Dostoevskij (1981), *L'Idiota*, trad. it. di Alfredo Poliedro, con un saggio di V. Strada, Torino, Einaudi;

– (1988), *Ricordi dal sottosuolo*, introduzione di Alberto Moravia, trad. it. di Tommaso Landolfi, Milano, Rizzoli;

– (1994), *I demoni*, con il saggio *Il male in Dostoevskij* di Luigi Pareyson, trad. it. di Alfredo Polledro, Torino, Einaudi.

Giansiro Ferrata (1978), *Intervento alla Tavola rotonda*, in *Palazzeschi oggi*. Atti del convegno di Firenze, 6-8 novembre 1976, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Il Saggiatore, pp. 303-309.

Giulio Ferroni (1972), *Le «cose vane» nelle* Lettere *di Machiavelli*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», II-III, pp. 215-264.

I Fioretti di San Francesco. Le considerazioni sulle Stimmate. La vita di frate Ginepro (1998[5]), introduzione di Cesare Segre, premessa al testo e note di Luigina Morini, Milano, Rizzoli.

Gustave Flaubert (1951), *Salammbô*, in *Oeuvres*, I, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard; trad. it. di Teresa Cremisi, Milano, Mondadori, 1986.

Sigmund Freud (1972) *Risposta a un questionario sulla lettura e sui buoni libri*, in *Opere 1905-1908. Il Motto di spirito e altri scritti*, Torino, Boringhieri;

– (1974), *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci, in Opere 1909-1912. Casi clinici e altri scritti*, Torino, Boringhieri;

– (1975), *Il motivo della scelta degli scrigni* in *Opere 1912-1914. Totem e tabù e altri scritti*, Torino, Boringhieri;
– (1976), *Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico*, in *Opere 1915-1917. Introduzione alla Psicoanalisi e altri scritti*, Torino, Boringhieri;
– (1978), *L'umorismo*, in *Opere 1924-1929. Inibizione, sintomo, angoscia e altri scritti*, Torino, Boringhieri;
Cesare Garboli (2002), *Note* a Fanum Apollinis, in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, tomo II, pp. 1221-1228.
Alfredo Gargiulo (1940), *Aldo Palazzeschi* [1930], in *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, pp. 97-104;
– (1948), *«I fratelli Cuccoli» di Palazzeschi*, in «Nuova Antologia», 1772, agosto, pp. 331-339.
Tomaso Garzoni (1993), *L'Ospidale de' pazzi incurabili*, in *Opere*, a cura di Paolo Cherchi, Ravenna, Longo.
Théophile Gautier (2002), *Mademoiselle de Maupin*, in *Romans, contes et nouvelles*, édition établie sous la direction de Pierre Laubriet, Paris, Gallimard; trad. it. di Augusto Donaudy, introduzione e note di Paolo Tortonese, Milano, Rizzoli, 1995.
Marcello Gigante (1992), *Cinismo e Epicureismo*, Napoli, Bibliopolis.
Stefano Giovanardi (1975), Introduzione a *La critica e Palazzeschi*, a cura di S. G., Bologna, Cappelli, pp. 5-31.
René Girard (1980), *La Violenza e il sacro* [1972], trad. it. di Ottavio Fatica e Eva Czerkl, Milano, Adelphi.
Alfredo Giuliani (1988), *La contessa che viene da lontano*, «La Repubblica», 10 aprile.
Giuseppe Giusti (1904), *Epistolario edito e inedito*, Firenze, Succ. Le Monnier;
– (1955), *Opere*, a cura di Zelmira Arici, Torino, Utet.
Arturo Graf (1924), *Estetica e Arte di Giacomo Leopardi*, in *Foscolo, Manzoni, Leopardi* [1898], Torino, Giovanni Chiantore-Loescher, pp. 123-299.

Georg Groddeck (1967), *Rebekka West*, in Henrik Ibsen, *Rosmersholm*, Torino, Einaudi, pp. v- xxv, ma tratto da G. Groddeck, *Il teatro di Ibsen. Tragedia o commedia?*; trad. it. di Consolina Vigliero, Napoli, Guida, 1985.
Rita Guerricchio (1995), *Introduzione* a A. Palazzeschi, *Il Re bello*, cit., pp. 7-26.
Guido Guglielmi (1979), *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il Futurismo*, Torino, Einaudi.
Marziano Guglielminetti (1978a), *Introduzione* a C. Bini, *Il Manoscritto di un prigioniero e altro*, cit., pp. 5-18;
– (1978b), *Le stampe dell'800*, in *Palazzeschi oggi*, cit., pp. 187-204.
Heinrich Heine (2000a), *Gli spiriti elementari*, in *Gli dèi in esilio*, a cura di Lia Secci, Milano, Adelphi;
– (2000b), *Annotazioni to Lumley, Esquire*, ivi.
Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1973), *La principessa Brambilla*, trad. it. di A. Spaini, nota introduttiva di C. Magris, Torino, Einaudi;
– (1995), *Il vaso d'oro. Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, trad. it. di Carlo Pinelli, Torino, Einaudi.
Johann Huizinga (1973), *Homo ludens*, trad. it. di Corinna van Schendel, saggio introduttivo di Umberto Eco, Torino, Einaudi;
– (2004), *Autunno del Medioevo* [1919], intr. di Eugenio Garin, trad. it. di Bernardo Jasinsk, Milano, Rizzoli.
Henrik (Enrico) Ibsen (1894), *La fattoria Rosmer*. Dramma in quattro atti di E. I., traduzione italiana del prof. Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi, Milano, Kantorowicz;
– (1993), *Cesare e Galileo. Parte prima: L'apostasia di Cesare*, in *Tutto il teatro*, introduzione e presentazioni di Giovanni Antonucci, antologia critica e note di Lucio Chiavarelli, con un saggio di James Joyce, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, tomo II.
Francesco Iengo (1986), *L'ultima delle «Operette morali»: il* Controdolore *di Palazzeschi*, in «Esperienze letterarie», xi, 2-

3, aprile-settembre, pp. 115-130.

Julian Jaynes (1984), *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Milano, Adelphi.

Carl Gustav Jung (2006), *Contributo allo studio psicologico della figura del briccone* [1954], in C.G. Jung, Karl Kerényi, Paul Radin, *Il briccone divino* [*Der göttliche Schelm*], trad. it. di Neni Dalmasso e Silvano Daniele, Milano, SE, pp. 155-174.

Søren Kierkegaard (1976), *Enten-Eller. Un frammento di vita*, I, a cura di Alessandro Cortese, Milano, Adelphi.

Heinrich von Kleist (1959), *Sul teatro di marionette*, in *Opere*, cura, introduzione e note di Leone Traverso, Firenze, Sansoni.

Raymond Klibansky, Erwin Panovsky, Fritz Saxl (1983), *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad. it. di Renzo Federici, Torino, Einaudi.

Diego Lanza (1997), *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Torino, Einaudi.

Mario Lavagetto (1990), *Introduzione* a Stendhal, *Il rosso e il nero. Cronaca del XIX secolo*, Milano, Garzanti, pp. vii-xxiii.

Giuseppe Leonelli (1996[2]), *Introduzione* a G. Pascoli, *Poemi conviviali*, Milano, Mondadori, pp. 7-48.

Giacomo Leopardi (1988a), *Operette morali*, in *Poesie e Prose*, II, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori;

– (1988b), *Preambolo allo «Spettatore fiorentino»*, ivi;

– (1991), *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti.

Laura Lepri (1991), *Il funambolo incosciente. Aldo Palazzeschi 1905-1914*, Firenze, Olschki.

François Livi (1974), *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Milano, Istituto Propaganda Libraria.

Ettore Lo Gatto (1979), *Storia della letteratura russa*, Firenze, Sansoni.

Cesare Lombroso (1896-1897), *L'Uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, 5ª ediz., Torino, Bocca, 3 voll.

Gilberto Lonardi (1998), *«Alter ridebat... flebat alter»: a proposito di Democrito/Eraclito in Leopardi*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno internazionale di Studi leopardiani (Recanati, 18-22 sett. 1995), Firenze, Olschki, pp. 97-105.

Lucio Lugnani (1983), *La prima raccolta di Palazzeschi ovvero l'apocalisse per scherzo*, in «Linguistica e letteratura», vii, 1-2, pp. 81-151.

Niccolò Machiavelli (1999), *Lettere*, in *Opere*, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, vol. II.

Maurice Maeterlinck (1902), *Le temple enseveli*, Paris, Charpentier.

Simone Magherini (2001a), *Palazzeschi lettore alla Biblioteca del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze (1903-1907)*, in *Scherzi di gioventù e d'altre età. Album Palazzeschi (1885-1974)*, a cura di S. Magherini e Gloria Manghetti, prefazione di Gino Tellini, Firenze, Polistampa, pp. 231-236;

– (2001b) *L'invenzione del poeta illetterato. Per uno studio delle fonti letterarie del primo Palazzeschi (1903-1907)*, in «Avanguardia», vi, 17, pp. 91-110.

Claudio Magris (1973), Nota introduttiva a E.T.A. Hoffmann, *La principessa Brambilla*, cit., pp. v-xix.

Giuliano Manacorda (1989), *Lettere di Palazzeschi a Bogdan Raditsa*, in «La Rassegna della letteratura italiana», xciii, 1-2, gennaio-agosto, pp. 149-154.

Daniela Marcheschi (1995), *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, in C. Collodi, *Opere*, cit., pp. ix-lxii.

Marco Marchi (1994), *Introduzione e note* a A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà. Romanzo futurista*, Milano, Mondadori Scuola;

– (1996), *Palazzeschi, Teresa e Carolina. Lettura di «Sorelle Materassi»*, in *Palazzeschi e altri sondaggi*, Firenze, Le Lettere, pp. 57-98.

Marco Aurelio (1993), *A se stesso (pensieri)*, a cura di Enrico V. Maltese, Milano, Garzanti.

Benedetto Marzullo (2003), Introduzione alla seconda edizione, in Aristofane, *Le Commedie*, cit., pp. xliii-lvii.

Guy de Maupassant (1979), *Un cas de divorce*, in *Contes et Nouvelles*, II, texte établie et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, pp. 777-783.

Giorgio Melchiori (1982), Introduzione a *Come vi piace*, in William Shakespeare, *Le commedie romantiche*, a cura di G.M., Milano, Mondadori, pp. 429-439.

Pier Vincenzo Mengaldo (1978), in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, pp. 47-52.

Dmitrij Sergeevič Merežkovskij [Demetrio Mereshkowsky] (1901a), *La morte degli dèi. Il romanzo di Giuliano l'Apostata*, trad. dal russo della signora Nina Romanowsky autorizzata dall'autore, Milano, Treves;

– (1901b), *La resurrezione degli dèi. Il romanzo di Leonardo da Vinci*, trad. dal russo della signora Nina Romanowsky autorizzata dall'autore, Milano, Treves, 3 tomi;

– (s.d. ma 1905), *Pietro il Grande*. Romanzo, Unica versione italiana autorizzata, Roma, Società Editrice Laziale.

Jules Michelet (1971), *La strega* [1862], trad. it. di Maria Vittoria Malvano, con un saggio introduttivo di Roland Barthes, Torino, Einaudi.

Michel de Montaigne (1962), *Essais*, in *Oeuvres complètes*, texte établi par Albert Thibaudet et Maurice Rat, introduction et notes par Maurice Rat, Paris, Gallimard.

Marino Moretti [Il Bibliofilo] (1906), *Romanzo storico e poesia simbolistica*, in «Faro romagnolo», Ravenna, xv, 1777, 1° agosto, ora in *Scherzi di gioventù e d'altre età. Album Palazzeschi (1885-1974)*, cit., pp. 37-38.

Giuseppe Nicoletti (1996), Sorelle Materassi *di Aldo Palazzeschi*, in *Letteratura italiana. Le Opere. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, *Il Novecento,* vol. IV, pp. 59-81;

– (2001), *Introduzione* a A. Palazzeschi, *L'Incendiario*, Milano, Mondadori, pp. v-xxxvii.

Friedrich Nietzsche (1981), *Umano, troppo umano. Volume secondo*, nota introduttiva di Mazzino Montanari, versione di Sossio Giametta, Milano, Adelphi;

– (1988[13]), *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, trad. it. di Mazzino Montinari, Milano, Adelphi;

– (1991), *La visione dionisiaca del mondo*, in *La Filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti 1870-1873*, trad. it. di Giorgio Colli, Milano, Adelphi;

– (1995[10]), *La gaia scienza e Idilli di Messina*, trad. it. di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi.

Orazio (1985), *Epistole*, trad. it di Mario Ramous, Milano, Garzanti.

Francesco Orlando (1982), *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi.

Ferrante Pallavicino (2005), *Il Principe ermafrodito*, a cura di Roberta Colombi, Roma, Salerno Editrice.

Pietro Pancrazi (1920), *L'idiota come umorista*, in *Ragguagli di Parnaso*, Firenze, Vallecchi, pp. 111-118.

Enrico Panzacchi (1902), *Il libro degli artisti. Antologia*, Milano, Cogliano.

Alfredo Panzini (1895, ma 1896), *Gli ingenui. La cagna nera – Nora – Da Novi a Pavia – Per un ribelle*, Milano, Chiesa & Guineani.

Giovanni Papini (1913), *Introibo*, in «Lacerba», I, 1, 1° gennaio, p. 1.

Maria Carla Papini (1997), *Aldo Palazzeschi, Rémy de Gourmont: un gioco di* :riflessi, in «La Rassegna della Letteratura italiana», serie VIII, 1, gennaio-aprile, pp. 116-130.

Giovanni Pascoli (1967a), *Canti di Castelvecchio*, in *Poesie*. Sezione prima, con un Avvertimento di Antonio Baldini, Milano, Mondadori, pp. 497-710;

– (1967b), *Poemi conviviali*, in *Poesie*. Sezione seconda, con un Avvertimento di Antonio Baldini, Milano, Mondadori, pp. 913-1082;

– (1970), *Poemata christiana*, in *Carmina*, a cura di Manara Valgimigli, Milano, Mondadori, pp. 244-349;

– (1971a), *Il fanciullino*, in *Prose. I. Pensieri di varia umanità*, premessa di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, pp. 5-56;

– (1971b), *La mia scuola di grammatica*, ivi, pp. 243-263;

– (2002), *Prefazione* a *Lyra romana* [1894], in *Poesie e pro-*

se scelte, progetto editoriale, introduzioni e commento di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, tomo I, pp. 1045-1051.

Mario Pazzaglia (2002), *Pascoli*, Roma, Salerno Editrice.

Walter Pedullà (1973[2]), *Aldo Palazzeschi*, in *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni, pp. 354-364.

Stefano Pegoraro (1994), *La poesia-teatro di Aldo Palazzeschi*, in «Filologia e critica», xix, 3, settembre-dicembre, pp. 447-462.

Corrado Pestelli (1999), *Il palio dei savi e dei normali*, in *La «difficile musa» di Aldo Palazzeschi*, cit., pp. 175-212.

Luigi Pirandello (1909), *Non conclude*, in «La Preparazione», I, 82, 17-18 agosto, pp. 1-2; poi in AA.VV., *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 437-439.

Plutarco (1983), *Gli oracoli della Pizia*, in *Dialoghi delfici*, introduzione di D. Del Corno, Milano, Adelphi.

Paolo Prestigiacomo (1974), *La «Piramide» di Palazzeschi*, in «Galleria», xxiv, 2-4, marzo-agosto, pp. 107-127.

Programma sintetico (1977), in «Leonardo», i, 1, 4 gennaio 1903, p. 1; ora in *La cultura italiana attraverso le riviste. «Leonardo» «Hermes» «Il Regno»*, a cura di Delia Castelnuovo Frigessi, Torino, Einaudi, tomo I, p. 89.

Giorgio Pullini (1969), *Incontro con Aldo Palazzeschi*, in *Scherzi di gioventù e d'altre età*, cit., pp. 255-268.

Eugenio Ragni (1974), *Incontro con Palazzeschi*, in «Galleria», xxiv, 2-4, marzo-agosto, pp. 136-142.

Giuseppe Rajberti (1946), *Il gatto*, a cura di A. Palazzeschi, cit.

Ernest Renan (1994), *Marco Aurelio e la fine del mondo antico* [1882], trad. it. di Salvatore Valastro, Pordenone, Studio Tesi.

Ettore Romagnoli (1958), *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane* [1905], in *Filologia e Poesia. Saggi critici*, Bologna, Zanichelli, pp. 331-502.

Vasilij Rudič (1989), *Dmitrij Merežkovskij (1866-1941)*, in *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento*, Torino, Einaudi, tomo I, *Dal decadentismo all'avanguardia*, pp. 241-252.

Antonio Saccone (1994), *Figurazioni del personaggio incendiario: Marinetti e Palazzeschi*, in «Filologia Antica e Moderna», 5-6, pp. 129-157.

Edoardo Sanguineti (1961), *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo*, in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, pp. 80-105.

Giuseppe Savoca (1979), *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, Palermo, Flaccovio.

Cesare Segre (1998[5]), *Introduzione* a *I Fioretti di San Francesco. Le considerazioni sulle Stimmate. La vita di frate Ginepro*, cit., pp. 5-21.

Francesca Serra (2005), *Galleria Palazzeschi*, Fiesole, Cadmo.

William Shakespeare (1978), *Timon of Athens*, in *I drammi classici*, a cura di Giorgio Melchiori, trad. it. di Renato Oliva, Milano, Mondadori;

– (1982), *As you like it*, in *Le commedie romantiche*, a cura di Giorgio Melchiori, trad. it. di Antonio Calenda e Antonio Nediani, Milano, Mondadori;

– (2000), *Richard II*, in *I drammi storici*, I, a cura di Giorgio Melchiori, trad. it. di Mario Luzi, Milano, Mondadori.

Scipio Slataper (1944), *Ibsen* [1916], Firenze, Sansoni.

Sotto il magico orologio. Aldo Palazzeschi-Maria Luisa Belleli, Carteggio (1935-1974) (1987), a cura di Emerico Giachery, Lecce, Manni.

Ardengo Soffici (1913), *Aldo Palazzeschi*, in «La Voce», v, 29, 17 luglio, pp. 1119-1120;

– (1959), *Ignoto toscano* [1909], in *Opere*, Firenze, Vallecchi, vol. II.

Sergio Solmi (1963), *Palazzeschi poeta e romanziere* [1936], in *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, pp. 153-162.

Giacinto Spagnoletti (1971), *Palazzeschi*, Milano, Longanesi.

Jean Starobinski (1975), *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud* [1961], trad. it. di Giuseppe Guglielmi, Torino, Einaudi.

Stendhal (1952), *Armance*, in *Romans et nouvelles*, Edition

établie et annotée par Henri Martineau, Paris, Gallimard, vol. I; trad. it. di Franco Cordelli, Milano, Garzanti, 1978;

– (1982), *Vie de Henry Brulard*, in *Oeuvres intimes*, édition établie par V. Del Litto, Paris, Gallimard, vol. II.

Vittorio Strada (1981), *Il «santo idioto» e il «savio peccatore»*, in F. Dostoevskij, *L'Idiota*, cit., pp. v-xxviii.

Hippolyte Taine (1923[12]), *Stendhal* [1864], in *Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire*, Paris, Hachette, pp. 223-257.

Gino Tellini (1994), *Carlo Bini, scrittore postumo e clandestino*, in C. Bini, *Manoscritto di un prigioniero e altre cose*, cit., pp. 183-212;

– (1995), *L'eredità di Palazzeschi*, in «Paragone», 458, aprile 1988, poi in *L'arte della prosa. Alfieri, Leopardi, Tommaseo e altri*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 305-318;

– (2002), *L'officina dello scrittore*, in *L'opera di Aldo Palazzeschi*. Atti del Convegno internazionale, Firenze, 22-24 febbraio 2001, a cura di G. Tellini, Firenze, Olschki, pp. 15-36;

– (2005a), Introduzione a A. Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, pp. ix-xcviii;

– (2005b), *Notizia sui testi* relativa all'*Interrogatorio della Contessa Maria*, ivi, pp. 1657-1682.

Sandra Teroni (1997), *Fughe e intrusioni. La tentazione dello straniero*, in *Lo straniero*, Atti del Convegno di Studi di Cagliari, 16-19 novembre 1994, a cura di Mario Domenichelli e Pino Fasano, Roma, Bulzoni, vol. II, pp. 633-644.

Alfonso Traina (1984), *Introduzione e note* a G. Pascoli, *Poemi cristiani*, Milano, Rizzoli.

Jean-Pierre Vernant (2001[2]a), *Il dio della finzione tragica*, in J.-P. Vernant e Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, pp. 3-10;

– (2001[2]b), *Il Dioniso mascherato delle* Baccanti *di Euripide*, ivi, pp. 221-254.

Glauco Viazzi (1978), *Intervento*, in *Palazzeschi oggi*. Atti del convegno di Firenze, 6-8 novembre 1976, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Il Saggiatore, pp. 135-137.

Voltaire (1979), *Memnon ou la sagesse humaine*, in *Romans et contes*, édition établie par Frédéric Deloffre et Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard; trad. it. di Riccardo Bacchelli, in *Romanzi e racconti*, introduzione di Arnaldo Pizzorusso, Milano, Mondadori, 1981.

Oscar Wilde (1966), *Stories*, in *The Complete Works*, with an Introduction by Vyvyan Holland, London and Glasgow, Collins; trad. it. e postfazione di Masolino d'Amico in *Il principe felice. Una casa di melograni*, Milano, Mondadori, 1980.

Indice dei nomi

Alberti Leon Battista, 22
Alfieri Vittorio, 369
Allen Woody, 238
Angiolieri Cecco, 396
Antistene, 72
Ariosto Ludovico, 245
Aristippo di Cirene, 362
Aristofane, 31, 147, 156, 158, 159, 206, 222, 361
Auerbach Erich, 215

Baccini Giuseppe, 217, 218
Bachtin Michail, 138, 139, 147, 162, 192, 346, 348
Baldacci Luigi, 19, 253, 277, 302, 386, 389, 403
Balzac Honoré de, 267, 298, 304, 309, 323-327, 355
Bàrberi Squarotti Giorgio, 53
Baudelaire Charles, 278, 327, 329, 336-339
Beaumarchais Pierre-Augustin Caron de, 257
Beethoven Ludwig Van, 257
Belleli Maria Luisa, 97
Bellini Vincenzo, 296
Benjamin Walter, 337
Bettini Maurizio, 166
Bigongiari Piero, 357
Bini Carlo, 293-299, 354
Biondi Marino, 312, 385, 386, 400
Bione di Boristene, 198, 289
Boccaccio Giovanni, 273
Boccioni Umberto, 212, 241
Boine Giovanni, 241
Borgese Giuseppe Antonio, 178, 241, 356
Bourget Paul, 278, 324
Bracco Roberto, 66
Bramanti Vanni, 30, 41
Brant Sebastian, 160
Britton Ronald, 229
Buffoni Franco, 343, 344, 345
Burton Robert, 335
Buzzi Mario, 71

Callimaco, 59, 278
Campana Dino, 241
Campanella Tommaso, 193, 368
Camporesi Piero, 221
Cantoni Alberto, 96
Carducci Giosuè, 222, 369, 406
Carrel Alexis, 209, 279
Caterina da Siena, 194
Cecchi Emilio, 278
Cennini Cennino, 22
Chateaubriand François-René de, 318, 339, 342
Ciampolini Luigi, 160
Cicerone, Marco Tullio, 289
Colli Giorgio, 36, 115, 350
Collodi Carlo, 165, 303-306, 354
Corazzini Sergio, 11, 51, 81, 182, 187
Cortellessa Andrea, 21, 212, 213
Cratete, 72, 208, 213, 214
Crébillon Claude-Prosper Jolyot de, 261

Crispi Francesco, 344
Curi Fausto, 10, 125, 146, 147, 221, 222, 268, 269

D'Annunzio Gabriele, 11, 51, 96, 101, 123, 154, 222, 273, 318, 342, 361, 369, 399-401, 403, 406
Dante Alighieri, 172, 303
Da Ponte Lorenzo, 262
Darwin Charles, 59
Daudet Alphonse, 356
Dei Adele, 11, 12, 19, 28, 46, 104, 105, 113, 116, 177, 178, 182, 189, 190, 279
De Maria Luciano, 123, 155, 216
Democrito, 181, 226, 287, 289, 292, 353
De Robertis Giuseppe, 373, 378, 391
Diderot Denis, 107, 249-251, 259-261, 269, 270, 314, 324, 350, 369
Diogene di Sinope, 72, 197, 198, 228, 292, 315
Diogene Laerzio, 197, 198, 279, 287, 289, 362
Donatello, 385, 400
Dostoevskij Fëdor Michajlovič, 170, 315, 346, 347-350, 357, 406
Duse Eleonora, 96

Egesia di Cirene, 289
Ensor James, 80
Epicuro, 77, 198, 364
Epitteto, 198, 213
Eraclito, 181, 199, 226, 292, 350, 353, 389
Eschilo, 68
Esiodo, 58
Euripide, 68, 90, 91, 109

Ferrata Giansiro, 357
Ferroni Giulio, 354
Flaubert Gustave, 75, 267, 339, 340, 356
Flora Francesco, 50
Fogazzaro Antonio, 51
Foscolo Ugo, 314
Foucault Michel, 160
Francesco d'Assisi, 49-51, 93, 193, 216, 315
Freud Sigmund, 33, 64, 66, 68, 84, 92, 123, 126, 173, 190, 228, 229, 350, 407
Fucini Renato, 303
Fusinato Arnaldo, 303

Gadda Carlo Emilio, 397
Garboli Cesare, 62
Gargiulo Alfredo, 12, 350, 351
Garzoni Tomaso, 160
Gautier Théophile, 329-332, 356
Giacosa Giuseppe, 66
Gigante Marcello, 198
Giovanardi Stefano, 12
Giovenale Decimo Giunio, 226, 353
Girard René, 171-175, 205, 207
Giuliani Alfredo, 256
Giuliano imperatore, 71, 73, 75, 289
Giusti Giuseppe, 301-303, 313
Goethe Johann Wolfgang, 315
Gourmont Rémy de, 11, 203, 342, 343

Govoni Corrado, 11, 51, 54, 101, 116, 178, 187, 403, 408
Gozzano Guido, 245, 402, 408
Graf Arturo, 11, 116, 283, 353
Groddeck Georg, 64, 65
Guadagnoli Antonio, 303
Guerrazzi Francesco, 295
Guerricchio Rita, 277
Guglielmi Guido, 13-16, 204
Guglielminetti Marziano, 294, 295, 373, 374

Haeckel Ernst Heinrich, 59
Heine Heinrich, 73, 74, 109, 310
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, 328, 329
Huizinga Johann, 31, 36, 49, 50, 114, 217

Ibsen Henrik, 63, 65, 71-73, 75, 78, 79, 96, 310, 406
Iengo Francesco, 288
Innocenzo III, 353
Ipparchia, 208

Jacopone da Todi, 49-51, 216
Jahier Piero, 361
Jammes Francis, 11, 51
Jaynes Julian, 155
Jung Carl Gustav, 59, 75, 163

Kierkegaard Søren, 254, 258, 262
Klein Melanie, 229
Kleist Heinrich von, 148, 149
Klibansky Raymond, 334
Kraus Karl, 198
La Bruyère Jean de, 326
Laforgue Jules, 15, 222, 276
Lanza Diego, 113, 278
Lasca, Grazzini Anton Francesco, detto il, 273
Lavagetto Mario, 317
Léger Fernand, 212
Leonardo da Vinci, 22, 205, 336, 385, 400
Leonelli Giuseppe, 53, 58
Leopardi Giacomo, 45, 158, 227, 231, 283-287, 288, 289, 291-293, 298, 314, 353, 355, 406
Lepri Laura, 26, 27, 32, 36, 101, 108, 255, 257, 258, 263
Livi François, 11, 113
Lo Gatto Ettore, 75
Lombroso Cesare, 162, 310, 325, 355, 356
Lonardi Gilberto, 292, 353
Lucini Gian Pietro, 178
Lugnani Lucio, 30, 33, 35, 43, 47

Machiavelli Niccolò, 89, 217, 236-238, 400
Maeterlinck Maurice, 11, 31, 45, 67-70, 84, 97, 150, 406, 407
Magherini Simone, 11, 19, 22, 307
Magris Claudio, 328
Manacorda Giuliano, 357
Manzoni Alessandro, 302
Marcheschi Daniela, 304, 305
Marchi Marco, 153, 155, 159, 387, 390
Marco Aurelio, 67, 72, 75, 198, 213-216, 228

Marinetti Filippo Tommaso, 20, 124, 139, 164, 169, 178-180, 187, 201, 241, 264, 276, 278, 279, 361, 408
Martini Ferdinando Maria, 123, 279
Marx Karl, 369
Marzullo Benedetto, 399
Maupassant Guy de, 203, 267, 280, 309, 355, 356
Medici Lorenzo de', il Magnifico, 216, 399
Medici Piero di Cosimo de', 219
Melchiori Giorgio, 334
Menandro, 326
Mengaldo Pier Vincenzo, 25
Merežkovskij Dmitrij Sergeevič, 62, 73, 75, 76, 78, 80, 81, 83-85, 87-89, 91-97, 217, 218, 236, 336, 400, 406
Mérimée Prosper, 85, 325
Michelangelo Buonarroti, 336, 385, 400
Michelet Jules, 74
Molière, 258
Montaigne Michel de, 75, 292, 353
Montesquieu Charles-Louis de Secondat, 260
Moretti Marino, 9, 11, 47, 73, 81, 96, 97, 154, 177, 178, 242, 279, 356, 395, 406
Moro Tommaso, 368
Musatti Cesare, 9

Nicoletti Giuseppe, 184, 384
Nietzsche Friedrich, 59, 72, 73, 75, 97, 131, 136-139, 162, 180, 196, 197, 220, 236, 237, 238, 254, 269, 292, 314, 406
Nodier Charles, 329
Novaro Mario, 267, 268
Ojetti Ugo, 373
Omero, 58, 78, 248
Orazio Flacco, Quinto, 57, 245, 273, 304
Orlando Francesco, 181
Ovidio Nasone, Publio, 331
Ozanam Antoine Frédéric, 51

Palazzeschi Anna, 155
Pallavicino Ferrante, 275, 276
Pancrazi Pietro, 20
Panovsky Erwin, 334
Panzacchi Enrico, 22, 87, 106, 219
Panzini Alfredo, 303, 307-309, 311, 312, 314
Papini Giovanni, 73, 241, 273, 313, 361
Papini Maria Carla, 11, 343
Parodi Ernesto Giacomo, 177
Pascoli Giovanni, 11, 27, 45, 51-61, 96, 97, 101, 115, 116, 154, 222, 286, 336, 355, 361, 404
Pasolini Pier Paolo, 7
Pater Walter, 72
Pazzaglia Mario, 59
Peacock Thomas Love, 344
Pedullà Walter, 403
Pegoraro Stefano, 17
Pellico Silvio, 295
Pestelli Corrado, 272, 273
Petrolini Ettore, 21
Piaget Jean, 26
Pietro il Grande, 92

Pindaro, 199
Pirandello Luigi, 96, 250, 362, 407
Pirrone, 160
Platone, 192
Plauto, Tito Maccio, 165, 166
Plutarco, 199, 200, 289, 403
Poe Edgar Allan, 123
Poliziano Angelo, 106
Praga Marco, 66
Prestigiacomo Paolo, 245
Prezzolini Giuseppe, 73, 96, 241, 242, 361, 391, 400
Proust Marcel, 374
Pullini Giorgio, 361
Puškin Aleksandr Sergeevič, 75

Rabelais François, 192, 304
Raditsa Bogdan, 241, 357
Ragni Eugenio, 49
Rajberti Giovanni, 303, 304
Ramous Mario, 245
Rank Otto, 64
Rasi Luigi, 9, 106
Rebora Clemente, 241
Renan Ernest, 216
Rimbaud Jean-Arthur, 314
Rodenbach Georges, 11, 113, 116, 123
Romagnoli Ettore, 147
Rossini Gioachino, 257, 305
Rousseau Jean-Jacques, 287, 324, 369
Rovetta Gerolamo, 66, 96
Rudič Vasilij, 75

Saba Umberto, 373
Saccone Antonio, 188
Sachs Hans, 147
Saint-Point, Valentine de, 256
Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy conte di, 297
Sanguineti Edoardo, 26
Savinio Alberto, 116, 123
Savoca Giuseppe, 11, 12, 26, 45, 101, 105, 123, 124, 128, 131, 278
Savonarola Gerolamo, 86, 89, 216-218, 317
Saxl Fritz, 334
Sbarbaro Camillo, 241
Schopenhauer Arthur, 39, 45, 196, 280
Schwob Marcel, 72
Segre Cesare, 51
Seneca, Lucio Anneo, 198, 204
Senocrate, 213
Senofonte, 287
Serra Francesca, 126, 127, 190, 191, 386
Serra Renato, 241
Shakespeare William, 331, 332, 334, 335, 400
Sinesio di Cirene, 226
Slataper Scipio, 65, 241
Socrate, 56, 57, 71, 148, 196, 245, 287-289, 314
Soderini Giovan Battista, 353
Soffici Ardengo, 198, 241, 273, 287, 312-315, 361
Sofocle, 68
Solmi Sergio, 15, 201
Spagnoletti Giacinto, 355
Starobinski Jean, 292, 319, 320, 338
Stecchetti Lorenzo, 106

Stendhal, 275, 276, 314, 317-320, 322, 324, 326, 348, 355, 383, 406
Sterne Laurence, 160, 299, 304
Strada Vittorio, 345

Taine Hyppolite, 317
Talli Virgilio, 106, 107
Tarchetti Iginio Ugo, 106
Tavolato Italo, 256
Tellini Gino, 19, 22, 241, 242, 265, 294, 295, 299, 366
Teocrito, 59
Teodoro l'Ateo, 362
Teofrasto, 160, 326
Teroni Sandra, 338
Thovez Enrico, 283
Tolstoj Lev Nikolaevič, 310
Traina Alfonso, 59, 62
Tzara Tristan, 222

Valle Inclán, Ramón Maria del, 51
Vasari Giorgio, 219
Verdi Giuseppe, 256

Verga Giovanni, 298
Verhaeren Émile, 101
Vernant Jean-Pierre, 25, 134, 141-144, 146
Verrocchio Andrea del, 385
Viazzi Glauco, 243
Villiers de l'Isle-Adam Auguste, 267, 280
Villon François, 330
Virgilio Marone, Publio, 57, 248
Voltaire, 226, 324

Wagner Richard, 113, 256
Wilde Oscar, 51, 72, 123, 245, 343, 344
Winckelmann Johann Joachim, 401

Zola Émile, 20, 325, 386

INDICE

Chi è Palazzeschi? 9

Prima parte. L'esordio e i primi padri
I cavalli bianchi: al ritmo degli enigmi 25
Il fanciullo antico.
Francesco d'Assisi e Giovanni Pascoli 49
Cavalli bianchi e templi sepolti. Ibsen e Maeterlinck 63
Morte e resurrezione degli dèi: leggendo Merežkovskij 71

Seconda parte. La coscienza dell'attore
Lanterna: enigmi rischiarati (ma non chiariti) 101
I riflessi della sapienza 123
Lo specchio 141
Il Codice di Perelà 153
L'incendiario e il Sole 177
Mali di Natura. Le poesie e le prose lacerbiane 197
Cima della solitudine 241
La contessa Maria 253
Il novelliere 267

Terza parte. Due tastiere ottocentesche
Leopardi e i pessimisti co(s)mici 283
L'anima romantica 317

Quarta parte. Prendere le misure
Palazzeschi in guerra 361
Stampe dell'800 373
Le sorelle buffe 383

Quinta parte. Chi è Palazzeschi 395

Bibliografia 411
Indice dei nomi 429

Copertina: *Ritratto di Aldo Palazzeschi* di Fabio Mattioli.
Design: ab&c – Roma 06.68308613 – studio@ab-c.it
Impaginazione: Roberta Arcangeletti
Stampa: Edizioni GR srl - via Carlo Ferrario 1 - Besana in Brianza (MI)
telefono 0362.996728 • e-mail: edizionigr@edizionigr.com

Alberto Gaffi editore aderisce all'appello di GREENPEACE Italia
"Scrittori per le foreste" e utilizza carta proveniente da fonti sostenibili come
quelle certificate dal Foresty Stewardship Council (FSC).

Questo libro è stato finito di stampare nel mese di settembre 2007
su carta Pigna riciclata, una carta di alta qualità che utilizza nella produzione
maceri di diversa estrazione e, non avendo sbiancamento al cloro,
non garantisce la continuità di tinta.