

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA

Biblioteca Palazzeschi

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

18

Associazione degli Italianisti
XXI Congresso Nazionale
Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

LE FORME DEL COMICO

ENTI PROMOTORI

Associazione degli Italianisti

Dipartimento di Lettere e Filosofia,
Università degli Studi di Firenze

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

con il contributo del

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

con il patrocinio di

Regione Toscana
Comune di Firenze

con la collaborazione di

Fondazione Vittorio e Piero Alinari

Associazione degli Italianisti
XXI Congresso Nazionale

Le forme del comico

Atti delle sessioni plenarie

Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

a cura di
Simone Magherini
Anna Nozzoli
Gino Tellini

© 2019 Società Editrice Fiorentina
via Aretina, 298 - 50136 Firenze
tel. 055 5532924
info@sefeditrice.it
www.sefeditrice.it

ISBN: 978-88-6032-509-9
ISSN: 2036-3516

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

Copertina
HIERONYMUS BOSCH, *Il Giudizio Universale*,
part., trittico, olio su tavola, Vienna, Accademia di Belle Arti
(l'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari
di diritti sulle immagini riprodotte
con i quali non sia stato possibile mettersi in contatto)

INDICE

Premessa dei curatori IX

LE FORME DEL COMICO SESSIONI PLENARIE

| | |
|---|-----|
| MARCO BERISSO, <i>La poesia comica nell'Italia medievale (prima e dopo la «Commedia»)</i> | 3 |
| SERGIO CRISTALDI, <i>Metalinguaggio del comico dantesco</i> | 15 |
| FRANCESCO BAUSI, <i>Forme del comico nel «Decameron»</i> | 47 |
| GIAN MARIO ANSELMI, <i>Scrittura politica, riso e autoironia nell'epistolario machiavelliano</i> | 61 |
| ANTONIO CORSARO, <i>Per una storia del comico nel Cinquecento</i> | 73 |
| PASQUALE SABBATINO, <i>«Mille bei giuochi & mille burle facetissime & stravaganti». La commedia delle lingue «tutte italiane» di Cini (Sala del Duca, 1° maggio 1569) e l'«Apoteosi di Cosimo I» del Vasari</i> | 93 |
| FLORINDA NARDI, <i>Trattati, prologhi, lezioni. Teoria e pratica del comico tra Cinque e Seicento</i> | 109 |
| ELISABETTA MENETTI, <i>Variazione del comico nella novella rinascimentale</i> | 143 |

| | |
|---|-----|
| ROBERTA TURCHI, <i>Aspetti del comico in Carlo Goldoni</i> | 165 |
| ALESSANDRA DI RICCO, <i>Comico e satira nel Settecento e nel primo Ottocento</i> | 183 |
| GIORGIO PATRIZI, <i>Da Dossi a Gadda: la via comica al Novecento</i> | 203 |
| BEATRICE ALFONZETTI, <i>L'umorismo copernicano di Pirandello</i> | 223 |
| LUCIA OLINI, <i>La verità, il riso, i sogni. Pirandello in classe: per un Novecento "fuori di chiave"</i> | 245 |
| GINO TELLINI, « <i>Liberarsi dei cenci</i> ». <i>Il comico di Palazzeschi</i> | 281 |
| GINO RUOZZI, « <i>Questo Campanile? Si vede che non è ancora suonata la sua ora</i> ». <i>Percorsi tra autori comici del Novecento</i> | 297 |

LE FORME DEL COMICO
SESSIONI PARALLELE

| | |
|--|-----|
| <i>Programma delle sessioni parallele</i> | 335 |
| <i>Programma della Sezione Didattica. «Lettere in classe. Gli ultimi cento anni: linguaggi e passioni della contemporaneità»</i> | 358 |
| <i>Indice dei nomi</i> | 361 |

GINO TELLINI

«LIBERARSI DEI CENCI».
IL COMICO DI PALAZZESCHI

Due aspetti preliminari caratterizzano il comico di Palazzeschi. Primo aspetto: il poeta saltimbanco non si prende sul serio. Infatti nel suo lungo viaggio, che ha attraversato l'intero Novecento, Palazzeschi è rimasto sempre fedele al convincimento espresso una volta per sempre all'età di trenta anni, in una sua *Spazzatura* apparsa su «Lacerba» nel 1915: «Gli uomini che prendono sul serio gli altri mi fanno compassione, quelli che prendono sul serio sé stessi mi fanno sgaschiare dalle risa»¹. Non prendersi sul serio vuol dire autoironia, vuol dire rivolgere lo sguardo fuori di sé, verso il vasto mondo, fuori dal recinto dove fiorisce il culto dell'io, il culto dominante, per iniziativa petrarchesca, in buon parte della nostra letteratura. Non prendersi sul serio vuol dire guardare con distacco prospettico le cose del mondo: che è una buona premessa per riuscire a ridere di sé e del mondo.

Secondo aspetto: appena nati non siamo nudi, ma siamo vestiti. Si nasce vestiti. Palazzeschi lo afferma nel quarto dei suoi *Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi* (1958):

La cosa più difficile alla quale possa un uomo arrivare è liberarsi di tutti i cenci, vestiti e vestitini, mantelli e mantellini, scarpe coccarde fiocchi, gale nappette e nastri, di cui gli altri lo avranno abbellito e coperto da quando era uovo nell'uovo dell'uovo...

Curiosa faccenda, non è vero? Come si nasce vestiti. Parrebbe tutto il

¹ ALDO PALAZZESCHI, *Spazzatura*, in «Lacerba», III, 9, 28 febbraio 1915, ora in *Tutti i romanzi*, I, a cura e con introduzione di Gino Tellini e un saggio di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 2004, p. 1333.

contrario. E che po' po' di lavoro, per quelli che ci riescono, potersi un pochino con grandissimo scandalo spogliare².

Non prendersi sul serio e riuscire a spogliarsi. Infatti si nasce vestiti. Vestiti di conformismo, vestiti di assuefazione all'automatismo dei luoghi comuni, vestiti di ossequio alle idee ricevute. Liberarsi dei «cenci» («per quelli che ci riescono») costa una gran fatica: significa indipendenza di comportamento e autonomia di giudizio, libertà di andare per la propria strada senza curarsi di quello che dice la «gente»: la «gente», che è, si sa, la grande, ossessiva, onnipresente, ironizzata protagonista di sottofondo in ogni memorabile scena palazzeschiana (dai versi *Postille*, del 1913, alle sequenze veneziane del *Doge*, anno 1967).

Questi due aspetti fanno capire che con Palazzeschi, ad apertura di secolo, il comico diventa un modo nuovo di vedere le cose, diventa un affinamento dell'occhio interiore per guardare il mondo in senso contrario allo spirare del vento che va in direzione estetizzante, dannunziana e superomistica.

Non più il comico come prerogativa dello sciocco, dell'inetto calandrinesco, né il comico come buffoneria rinascimentale e cortigiana, con strategia politica, con maliziosa tattica servile. Il saltimbanco non ha padroni.

Ecco che il comico si offre come leggerezza, come rifiuto della maschera protettiva che ci nasconde, come liberazione e coraggio di mettersi a nudo. E Palazzeschi, che per tutta la vita s'è trovato (come omosessuale introverso) nella necessità di contrastare l'ipocrisia dei cosiddetti benpensanti, sa bene di cosa parla. «Io sono... io sono... io sono... molto leggero», ripete Perelà. «Ci sono delle persone – si legge in un'altra *Spazzatura* – alle quali io faccio schifo!»³.

Però c'è leggerezza e leggerezza. La leggerezza di Palazzeschi non è pacificatrice ma è trasgressiva; non è una difesa dalla vita sentita come confusa dispersione e caos, è bensì un inno alla vita; non è un

² ID., *Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi*, in *Scherzi di gioventù*, con un ritratto di Alberto Magnelli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, p. 12, poi in *Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958, p. 868, ora in *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 1352 (la numerazione progressiva degli aforismi, assente nelle stampe d'autore, è introdotta per comodità di rinvio dal curatore di *Tutti i romanzi*).

³ ID., *Spazzatura*, in «Lacerba», III, 9, 28 febbraio 1915, ora in *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 1334.

sofisticato gioco postmoderno come la leggerezza di Calvino: dietro Calvino s'intravedono lo scetticismo della ragione e il tragico disincanto di chi osserva con sgomento la vertigine del vuoto, dietro la leggerezza palazzeschiana s'intravedono il piacere di vivere, la speranza e la fiducia in un mondo migliore:

E ora vi dico addio
 perché la mia carriera
 è finita:
 evviva!
 Muoiono i poeti
 ma non muore la poesia
 perché la poesia
 è infinita
 come la vita.

Sono i versi di *Congedo*, anno 1972⁴. Aldo ha 87 anni. Comico come leggerezza, come «controdolore», come terapia di riscatto dalla sofferenza, come tonificante ricostituente dinanzi ai veleni del male di vivere.

Palazzeschi disintegra l'assolutezza dell'io e al pronome di prima persona fa indossare i panni del «saltimbanco»⁵.

Così assegna alla poesia il compito di bruciare (con atto di autentico «incendiario») un intero repertorio di sensibilità epica, elegiaca, vatesca (in epoca gabrieldannunziana) e insieme il compito liberatorio di rivelare, attraverso l'ironia e lo sberleffo, attraverso la parodia e il grottesco, il volto multiforme e multivario della realtà, polimorfico e conflittuale.

Affida alla poesia il ruolo di scrostare la superficie ingessata della realtà, per arrivare a conoscere aspetti nuovi della realtà. Adotta un punto di vista aperto alla dialettica del diverso (egli stesso è diverso), del non integrato, dell'escluso, dell'emarginato (in senso etico-civile e sociale), secondo un «codice» non monocentrico, non monotematico, ma pluritematico e pluricentrico.

Con il comico palazzeschiano siamo lontani dal riso di Henri Bergson (anno 1900), che rammenda gli strappi e aggiusta le cose,

⁴ ID., *Congedo*, in *Via delle cento stelle*, Milano, Mondadori, 1972, p. 110: è l'ultima poesia dell'ultima raccolta di versi.

⁵ ID., *Chi sono?*, in *Poemi*, a cura di Cesare Blanc, Firenze, Stab. Tipografico Aldino, 1909, p. 7, vv. 21-22: «Chi sono? | Il saltimbanco dell'anima mia».

medica le ferite, come strumento di controllo, di livellamento, di stabilizzazione sociale. Il riso di Bergson è accomodante e pacificatore, al pari del sogno di Freud.

Siamo lontani anche dal riso dell'estroso Jules Laforgue, sperimentale e all'avanguardia come Palazzeschi e come lui amante dei saltimbanchi e dei pagliacci tristi, dei gatti silenziosi e sornioni, come Palazzeschi incline alla stilizzazione liberty in chiave comica, come Palazzeschi intanto a dissolvere con il frizzo il patetico sentimentale che sarebbe stato poi detto «crepuscolare»: con esiti, però, in Laforgue, che palazzeschi non sono. Dietro l'ironia giocosa di Laforgue c'è uno struggente narcisismo, dietro l'autoironia di Palazzeschi c'è l'azzeramento dell'io narcisista, unito alla celebrazione della gioia di vivere.

Il «saltimbanco dell'anima» nasce con *riflessi*, il romanzo d'esordio, nel 1908, a ridosso dell'umorismo di Pirandello, ma il «saltimbanco» poco o nulla ha in comune con l'intricata matassa concettuale e culturalistica del sistema pirandelliano. Però importa il comune oltraggio rivolto alla fissità tolemaica del pronome di prima persona. Pirandello lo relativizza, lo scompone, lo dissocia. Palazzeschi lo azzerava, lo cancella. Ed è sintomatico che Pirandello e Palazzeschi si trovino in compagnia di Svevo, che è arrivato all'ironia liberatoria e al sorriso di Zeno Cosini dopo un lungo cammino, dopo aver bruciato dentro di sé le scorie della vacua e presuntuosa gesticolazione monologante di Alfonso Nitti (*Una vita*), nonché lo squallido, inesorabile, crudele narcisismo senile di Emilio Brentani (*Senilità*).

Il pronome di prima persona è il protagonista principe di tanta parte della nostra letteratura, sul crinale sempre vittorioso, sempre rimesso a lucido, del grande modello petrarchesco. Azzerarlo è un fatto notevole, un avvenimento clamoroso. È il presupposto del comico palazzeschiano.

È un fatto notevole riuscire a castigare quell'io, «pronome-collo rito»⁶, che Gadda ha avuto il coraggio di definire il più «lurido di tutti i pronomi»⁷; quell'io, responsabile dell'«amor proprio», che Le-

⁶ CARLO EMILIO GADDA, *Emilio e Narcisso* (1949), in *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958, poi 1977, pp. 219-222: «il più fanfaronesco dei pronomi di persona [...]; il pronome collo-rito, il prima persona pronome, il beato fra le donne, l'eminente fra gli uomini: quello che di sé dice io».

⁷ Id., *La cognizione del dolore* (1963, 1970), con un saggio introduttivo di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1970, poi 1977⁶, pp. 123-127: «L'io, io!... Il più lurido

opardi definisce il «principio universale dei vizi umani» (*Zibaldone*, 57); quell'io, che Tommaso Landolfi in *Ombre* (1954) definisce «dannato pronome»⁸; quell'io, sentito come funesto e malefico corpo contundente, che l'anziano Palazzeschi (amico di Landolfi e di Gadda, nonché appassionato di Leopardi), in un memorabile verso di *Rue de Bucy*, in *Cuor mio* (1968), qualifica «diabolica parola»⁹.

Palazzeschi, al suo debutto di poeta nel 1905, parte dal grado zero quanto al protagonismo dell'io. Nelle poesie delle due raccolte iniziali (*I cavalli bianchi*, 1905, e *Lanterna*, 1907) il pronome di prima persona è cassato dal vocabolario delle parole poetabili. L'estromissione del soggetto sortisce l'effetto di creare un mondo rarefatto e ovattato, untonale, in bianco e nero, tra il fiabesco e l'onirico, insieme protettivo e costrittivo, inibitorio, dove l'io è annullato in un anonimato straniante, regressivo. Poi il soggetto emerge dall'ombra e si fa coraggio, si guarda intorno, mette fuori la testa e sale alla ribalta. Siamo nel 1908, ovvero siamo al romanzo *:riflessi*. Ma questa sortita dell'io è strategica, perché l'io viene allo scoperto per essere

di tutti i pronomi! [...] Quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa, [...] quando succede questo bel fatto... allora... è allora che l'io si determina, con la sua brava monade in coppa, come il capperò sull'acciuga arrotolata sulla fetta di limone sulla costoletta alla viennese... Allora, allora! È allora, proprio, in quel preciso momento, che spunta fuori quello sparagone d'un io... pimpante... eretto... impennacchiato di attributi di ogni maniera... paonazzo, e pennuto, e teso, e turgido... come un tacchino... in una ruota di diplomi ingegnereschi, di titoli cavallereschi... saturo di glorie di famiglia... onusto di chincaglieria e di gusci di arselle come un re negro... oppure [...] oppure saturnino e alpigiano, con gli occhi incavernati nella diffidenza, con lo sfinctere strozzato dall'avarizia, e rosso dentro l'ombra delle sue lèndini... d'un rosso cupo... da celta inselvato tra le montagne [...], l'animalesco io delle selve... e bel rosso, bello sudato... l'io, coi piedi sudati... con le ascelle ancora più sudate dei piedi [...]. Ma il suo segno, il suo significato rimane [...], deve valere. Per forza. Dacché atesta il possesso: il sacrosanto privato privatissimo mio, mio! Mio proprio e particolare possesso... che è possesso delle mie unghie, dieci unghie, delle mie giuste e vere dieci unghie!».

⁸ TOMMASO LANDOLFI, *Prefigurazioni: Prato*, in *Ombre*, Firenze, Vallecchi, 1954, p. 121.

⁹ ALDO PALAZZESCHI, *Rue de Bucy*, in *Cuor mio*, Milano, Mondadori, 1968, pp. 133-135: «Caduto in un ignoto | punto di questa terra | e pervaso | dal più dolce smarrimento | ho perduto | il senso di me stesso | la provenienza | la direzione | l'orientamento [...] | [...]. E il presente | sconosciuto | in un istante di abbandono | e d'oblio | fa tacere nel mio corpo | in questo punto | la diabolica parola "io" | come in quello di un defunto [...]. | Anche l'errore | con l'estinzione dell'io | venne fugato non visto: | come posso sbagliare | dal momento che più non esisto?».

destituito d'autorità e parodizzato nelle sue pretese d'egemonia estetizzante, liricizzante, come nell'enfasi patetica del suo linguaggio.

L'anno successivo, il 1909, l'io torna alla ribalta, per interrogarsi sulla propria identità rinnovata, e siamo al «saltimbanco dell'anima» di *Chi sono?*, ovvero l'io s'è degradato e teatralizzato in chiave autoironica, tanto da riconoscersi legittimità soltanto come regista d'una spettacolarizzazione comica e multiforme della realtà.

Ecco allora che il «divertimento» (etimologicamente «di-vertere» = «volgersi altrove»), deviare, indirizzarsi verso aspetti diversi della realtà) funziona come spia d'una nuova percezione, d'una nuova rivelazione prospettica.

Il ruolo del Vate è esaurito, i tempi sono cambiati e nessuno domanda più nulla ai poeti¹⁰. Il punto di forza della «canzonetta» *E lasciatemi divertire!* (nella raccolta *L'Incendiario*, 1910) non è la brillante gratuità del gioco, bensì la nuova legittimazione di senso riconosciuta al suo ludismo verbale. Coscienza della modernità significa coscienza che la poesia abita un luogo marginale, separato, e che lì, nella sua condizione di isolata comicità, deve trovare il proprio ruolo e il proprio riscatto. Di qui si legittima il credito estetico del detrito, dell'avanzo, del rifiuto, della «spazzatura». Siamo alla legittimazione della poesia come «spazzatura» (*E lasciatemi divertire!*, in *L'Incendiario*, 1910, vv. 25-29):

Sapete cosa sono?
Sono robe avanzate,
non sono grullerie,
sono la spazzatura
delle altre poesie.

La leggerezza, la trasparenza, l'autoirrisione sono le carte vincenti, perché consentono a quest'io comico un'insostituibile funzione maieutica dinanzi agli infiniti volti che il mondo può assumere. Il manifesto palazzeschiiano del 1915, *Varietà*, sbeffeggia il principio di uguaglianza e uniformità, per esaltare l'imperfezione del diverso, celebrato come molteplicità, come vitalità e ricchezza: «Natura ci à fat-

¹⁰ Si rammenti un'altra significativa *Spazzatura* («Lacerba», III, 9, 28 febbraio 1915, poi in *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 1336): «Il vero poeta moderno dovrebbe scrivere sui muri, per le vie, le proprie sensazioni e impressioni, fra l'indifferenza o l'attenzione dei passanti». Altro che penna d'oca e raffinata carta tirata a mano, al modo di D'Annunzio!

ti nudi e differenti, noi non ripariamo a ricuoprirci per sembrar tutti uguali»¹¹. Il coevo manifesto, che s'intitola *Equilibrio*, canzona quanti pretendono di essere «padreterni» e rivendica come necessaria l'«agilità»¹² che permette i trapassi e gli spostamenti di prospettiva, perché non vada smarrita la poliedricità che rende sempre nuovo e affascinante lo spettacolo della vita.

In area primonovecentesca, il più radicale ribaltamento rispetto al repertorio lirico vigente da secoli spetta al comico del «saltimbanco», che rinnova il codice espressivo e il catalogo degli oggetti poetabili. Di qui l'inatteso primo piano, dilatato al rallentatore, d'un interno "eretico", per eccellenza impoetico, ovvero l'interno d'una pizzicheria (*Pizzicheria*, in *L'Incendiario*, 1913, vv. 1-26) tinteggiato da un vocabolario liricamente eccentrico (il «diobonino» della prima battuta dialogica garantisce la localizzazione fiorentina):

Etto grammo kilo mezzokilo,
 cacio burro prosciutto salame
 acciughe salacche baccalà...
 son parole del gergo
 di questo untuoso reame.
 – Mi serve o non mi serve, diobonino,
 ò tanta fretta!
 – Aspetti...
 – Mi dia retta...
 S'incazza una servetta,
 una s'acqueta.
 E il salumaio dietro il banco
 affetta affetta affetta.
 – Il solito formaggio,
 ma con poca corteccia.
 E con sicura mano
 apre una breccia nel parmigiano.
 Molla e tira, tira e molla,
 poca corteccia e dimolta midolla.
 Aver fretta ed aspettare,
 pesare tagliare affettare
 entrare andar via,
 sono le note della vecchia sinfonia
 d'un'antica pizzicheria.
 Mamma mia!

¹¹ ID., *Varietà*, in «Lacerba», III, 1, 3 gennaio 1915, poi in *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 1262.

¹² ID., *Equilibrio*, in «Lacerba», III, 4, 24 gennaio 1915, poi ivi, p. 1275.

L'ironia e l'autoironia denunciano l'usura dei modelli, dei maestri, dei luoghi comuni; denunciano l'usura della selezione liricizzante della realtà. È abolito il canone selettivo della poeticità preventiva, riservata a temi esclusivi, e viene applicato invece il canone d'una coraggiosa e sorridente democrazia del poetabile. La cosa, in via di principio, non è nuova, ché in epoca rinascimentale e barocca si è visto di tutto, ma acquista valore nuovo e dirompente in clima di classicismo moderno, tra Carducci, Pascoli e D'Annunzio: «E che poesia | volete che ci sia | in un negozio di pizzicheria?». Eppure... eppure basta non assegnare importanza primaria all'oggetto in sé, ma al modo di guardarlo («Basta, miei cari, basta | che ci vada il poeta dietro il banco»). Di qui la situazione ricreata nel componimento: il rapporto padre-figlio, il «principesco figliolo | dell'umile pizzicarolo», ovvero l'originale poesia della paternità (cara fino da ora all'autore di *I fratelli Cuccoli*, anno 1948).

Accanto alla pizzicheria, troviamo anche il frastuono assordante dei linguaggi pubblicitari in un centro cittadino. E siamo a *La passeggiata* (*L'Incendiario*, 1913). Non è la futurista «ossessione lirica della materia»¹³, che presuppone pur sempre la regia vigile d'un io superomistico. Qui l'io è abolito e non c'è nessuna «ossessione lirica». C'è lo *shock* emotivo prodotto dal caos urbano.

Un frizzante accumulo di «cose» spersonalizzate investe questa muta «passeggiata» di due amici che non si rivolgono parola. Attraverso l'ilarità, filtra il motivo serio della cancellazione dell'individuo, della comunicazione verbale tra persone. I tanti nomi propri affogano nel vuoto dell'anonimato, come nelle pagine di un elenco telefonico. L'inquinamento acustico rende impossibile ogni forma di relazione umana. L'individuo (anno 1913) è alienato: non più cittadino, né osservatore consapevole di sé, ma passivo consumatore di stimolazioni pubblicitarie.

Se alla ribalta s'accampa il tema del giardino, come avviene in *I fiori*, ci troviamo allora di fronte al ribaltamento del motivo topico della idealizzazione floreale, specifica del nostro canone letterario. Siamo, propriamente, immersi nella giocosa parodia d'una millenaria tradizione che, ispirandosi alla stilizzazione lirica e all'idealizzan-

¹³ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, prefazione di Aldo Palazzeschi, Milano, Mondadori, 1968, 1983², p. 50.

te simbologia dei fiori, prevede la purezza della rosa, l'eleganza del garofano, il candore del giglio, la modestia della viola. Anche in Petrarca i fiori parlano: «qual con un vago errore | girando pareva dir: Qui regna Amore». Ma in Palazzeschi parlano una lingua diversa (*I fiori*, in *L'Incendiario*, 1913, vv. 88-91):

– Ma tu chi sei? Che fai?
 – Bella, sono una rosa,
 non m'ài ancora veduta?
 Sono una rosa e faccio la prostituta.

E così via... in un gaudioso giardino delle meraviglie, dove la rosa fa la prostituta, il girasole fa il mantenuto e i garofani i ruffiani, il giglio è pederasta, la vaniglia è lesbica, il narciso si masturba e la violetta, tra l'erbetta, corrompe il ciclamino, povero bambino. Gioco, divertimento, parodia, irrisione del giardino come *locus amœnus* dell'anima. Però non basta. Il sorriso non s'appaga di sé e il gioco non è autoreferenziale. Il gioco è una cosa seria: è espressione liberatoria d'una condizione d'angoscia, come è attestato a chiare lettere dal finale della poesia (vv. 167-172):

Basta! Basta!
 Ò paura!
 Dio!
 Abbi pietà dell'ultimo tuo figlio,
 aprimi un nascondiglio
 fuori della natura!

Paura di una perdizione dalla quale forse non c'è scampo. Aveva ragione Pasolini quando s'interrogava: «Ma cos'è stato e cos'è veramente Palazzeschi? Un uomo di fumo? Ma davvero? Non farà finta di non saper nulla perché sa la verità sul male, e pensa che non val la pena di parlarne?»¹⁴.

L'assolutezza dell'io è frantumata e il pronome di prima persona è estromesso dalla scena. Se però compare in scena, come io poetante, come personaggio effettivo e come personaggio protagonista, ecco che viene preso a pesci in faccia, è vilipeso e avvilito. Diventa,

¹⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Per una poesia su Palazzeschi* (1974), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, 2 voll., II, pp. 2645-2646.

propriamente, oggetto di vituperio, e siamo a *Postille* («Lacerba», 15 aprile 1913, poi in *L'Incendiario* 1913). Il poeta non chiede nulla, sa che i tempi sono cambiati e che nessuno chiede più nulla ai poeti. Chiede solo di vivere una «vita tranquilla» e a lato del cancello di casa, dove s'è rinserrato, fa murare una lapide bianca di marmo con su scritto (vv. 21-23): «Qui vive | sepolto | un poeta». Ma l'indomani accorrono due camerieri «affannati e stravolti» (vv. 28-59):

– Che c'è?
 – Signore!
 – Signore!
 – Che è stato?
 – Sapete?...
 Là fuori al cancello...
 sul marmo ov'è scritto:
 qui vive... sapete?
 Accanto alla parola poeta...
 c'è scritto...
 – C'è scritto?
 – Una brutta parola signore.
 – Sentiamo.
 – C'è scritto... *imbecille*.
 – Oh!... Dio...
 Sarà forse passato
 qualche compagno antico,
 qualche collega, qualche vecchio amico.
 Restate tranquilli
 non son che... postille.
 – E sotto
 piccino piccino
 c'è scritto *cretino*.
 [...]
 Restate tranquilli,
 non son che postille,
 le scrivon più o meno a tutti i cancelli
 di tutte le ville.

Ma la serie degli impropri via via aumenta, s'intensifica, alza il tono della voce, diventa sempre più acuminata (vv. 60-71):

– Signore!
 – Signore!
 – Avanti, sentiamo.
 – In grande, su in cima,

vicino a qui vive, c'è scritto: *un pazzo*
 e dopo la parola poeta, c'è scritto *del cazzo*.
 – Postille! Postille!
 – e dopo: *coglione*
 c'anno scritto col carbone.
Vivo o morto è lo stesso,
caro poeta,
sarai sempre un fesso.

E via di questo passo, con disinvolta scioltezza (vv. 83-103):

Buffone! Ruffiano! Animale!
 dopo la parola poeta.
 [...]
 E in lapis copiativo:
pederasta passivo.
 – Benone! Benone!
 – Dovranno lavare col sangue,
 gl'insulti, i signori passanti!
 [...]
 – Pianino ragazzi, pianino col sangue!

Il poeta-protagonista continua a minimizzare, a non dar peso alle offese e invita i servitori a lavare ben bene ogni mattina le scritte oltraggiose. Sul tema non nuovo della “perdita d’aureola” da parte del poeta, s’innesta l’oltraggio ai danni all’io poetante: non demiurgo, non regista, non protagonista lirico coscienziale e sapienziale, ma un fesso!, capace però d’inediti accordi, su una linea che non è quella del soggettivismo liricizzante, bensì quella del comico. Il poeta cerca soltanto di vivere una «vita tranquilla». Però non è possibile, perché la sua presenza è turbativa e destabilizzante.

L’ironia, l’autoironia, il diverso, il non integrato, l’escluso, non portano quiete. Il «saltimbanco» fa ridere, ma è un riso che nasce dall’esperienza del dolore, del male, della «disperazione» (come a chiare lettere è detto nella *Premessa* alle *Opere giovanili* del 1958)¹⁵.

¹⁵ ALDO PALAZZESCHI, *Premessa*, in *Opere giovanili*, cit., pp. 2-3: «Allegoria di Novembre» [la riscrittura di *riflessi*, edita dapprima nei *Romanzi straordinari 1907-1914*, Firenze, Vallecchi, 1943], quello che io chiamo il mio romanzo liberty, ho voluto che fosse compreso in questa raccolta perché 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 un miracolo, come per virtù di

Dietro lo schermo del «Lasciatemi divertire!» continuano a fermentare la familiarità con la sofferenza, con la «disperazione», come privata «cognizione del dolore». Fino ai libri della vecchiaia.

In ballo è sempre la poetica del “controdolore”, che non è soltanto il tema del manifesto del 1914¹⁶, ma è la molla che tiene insieme, nelle sue innumerevoli variazioni, l’intero orizzonte artistico di Palazzeschi, come terapia di resistenza dinanzi al male di vivere. Il padre di Perelà si conferma lo scrittore che conosce il modo di trasformare la «disperazione» in «allegria». Questa è la magia del suo registro comico. A lui il «miracolo» è riuscito, e ne custodisce gelosamente il segreto.

Da ultimo, come esempio del comico palazzeschiiano, mi piace considerare un testo poco noto, eppure di grande originalità, intitolato *Vita*, che appartiene agli anni verdi del «saltimbanco»¹⁷, alla stagione che precede la Grande Guerra: una sorta di “ritratto dell’artista da giovane”. L’io narrante di *Vita* discorre della propria vocazione di scrittore: una sorta di riflessione metanarrativa, di dialogo con il lettore sull’arte di scrivere e sul perché si scrive. Il racconto si avvia, nella prima parte, sul tema topico del divorzio tra vita e arte, sull’«inganno» e sulla «menzogna» della letteratura, che è tutt’altra cosa rispetto alla vita vera, alla calda vita (direbbe Saba). È una variazione sul motivo classico (come lo definisce Gozzano) della «tabe letteraria», motivo caro alla cultura europea otto-novecentesca. Si scrive – afferma il protagonista di *Vita* – per fissare un «battito» del cuore, un «attimo», un «brivido», un «divino momento» della nostra esistenza, per «poterlo rivivere [questo momento] una mille volte ancora», per moltiplicarlo e «eternarlo», per comunicarlo agli altri. Ma ogni sforzo e ogni esercizio di scrittura risultano vani. Fermarsi per registrare quell’«attimo» sulla carta significa non vivere quell’«attimo» e significa perderlo per sempre. Non lo ripesciamo più,

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. Poche persone in questo mondo risero quanto io ho riso, e tale ho saputo conservarmi fino alla vecchiezza».

¹⁶ Id., *Il controdolore*, in «Lacerba», II, 2, 15 gennaio 1914, pp. 17-21.

¹⁷ Id., *Vita*, in *Tutti i romanzi*, II, a cura e con introduzione di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1241-1271.

se non estinto e floscio e vizzo, come un povero fiore appassito tra le pagine d'un libro. La vita non s'imprigiona nelle parole scritte.

Ecco allora che il narratore si diverte nell'inscenare e nello sceneggiare parodisticamente, sotto la luce di differenti riflettori, per l'appunto, il primato della vita sull'arte. Il primato del vissuto sulla «tabe letteraria». Il che si vede bene, afferma il narratore, a teatro. Il vero dramma non si consuma «lassù», sulla scena, tra gli attori che recitano, ma si consuma, giù, in platea, tra gli spettatori, dove la bella dama è corteggiata dal bel giovane spasimante. L'episodio del piede energico e robusto di lui che preme e schiaccia, nell'oscurità, il piedino d'oro di lei, mentre «gli occhi gonfi [di entrambi] fissano ostinati il palcoscenico che non vedono più», appartiene al catalogo palazzeschiiano più maliziosamente spassoso. Commenta la voce narrante: «“Essere o non essere” ciangotta il vecchio Amleto. [...] Segui pure i tuoi fantasmi nella steppa, i tuoi spettatori si contentano di fermarsi fra le cosce delle donne, tornite e candide, e ti aspettano lì. Ah! Ah!»¹⁸. Il passo è istruttivo.

La difesa della vita, dell'inafferrabilità della vita contrapposta alla menzogna dell'arte, è motivo serio e struggente che tradizionalmente (da Bourget a Fogazzaro a D'Annunzio a Thomas Mann) funziona da antefatto, combustibile e alimento dell'estetismo. Con Palazzeschi assistiamo invece al ribaltamento di questo motivo in chiave antisublime: ovvero non siamo messi di fronte alla lamentata insufficienza dell'arte, incapace di catturare il segreto della vita, bensì accade che il montaggio comico del racconto e il ritmo farsesco delle sequenze dirottano l'accento sull'arte come gioco, su un esercizio di scrittura comica. La parodizzazione del primato della vita diventa materia d'un racconto paradossale e farsesco. La questione determinante allora non verte più sul primato della vita, bensì sulla difficoltà di tradurre in arte la vita, di comunicare in parole l'incanto e il segreto della vita. Di questo tratta in effetti il metaracconto che appunto s'intitola *Vita*.

E viene in mente un grande poeta (un grande poeta antinovecentesco, non allineato alla sponda novecentesca: rarefatta, pura, allusiva, ungarettiana, ermetica), un grande poeta dalla parola schietta, chiara, terrestre. Dico Carlo Betocchi. Viene in mente una sua tarda testimonianza epistolare, una sua lettera inviata a Palazzeschi nel

¹⁸ Ivi, pp. 1256-1257.

1972, a proposito di quel piccolo libro, aureo e stupendamente colloquiale, e spesso perciò sottovalutato, che s'intitola *Via delle cento stelle*. Scrive Betocchi, all'amico Aldo:

mi capita spesso di andar dicendo, quando si parla di poesia del '900 tra amici: – Ma avete mai considerato qual tipo d'ingegno poetico è il Palazzeschi che fra tutti i maggiori poeti italiani del nostro tempo è il solo rimasto indenne d'imitazione nella profluvie d'imitazioni suscitate da tutti gli altri? lui no, non è stato possibile imitarlo [...].

Questa rarissima qualità dell'uomo "nuovo", tutto "nuovo", vero come l'erba nell'affabilità della vita... ma cosa sto dicendo, io a Lei, a Lei che in tanti modi ci ha fatto sentire come sia semplice, e lietamente dicibile l'indicibilità della vita! Cosa sto dicendo!¹⁹

In ballo è per l'appunto l'indicibilità della vita, che Palazzeschi ha il dono di rendere «semplice, e lietamente dicibile». Ma il metaracconto *Vita* dice anche altre cose. Il narratore, nella seconda parte, lascia la prospettiva del presente, del suo presente di giovane agli esordi, e guarda verso il futuro, ovvero verso il presente di noi lettori attuali. Adotta il punto d'osservazione dei posteri e tratteggia, irridendola con ironia, la glorificazione postuma che immagina di lui venga fatta. Si prende beffe della propria gloria postuma. In età giovanile, mentre patisce e paga lo scotto di sacrificare la vita in nome dell'arte, congettura la gloria lontana che l'aspetta, per concludere che la fatica (del presente sacrificio) non vale la candela. Scrivere, infatti, comporta il paradosso di rinunciare alla vita per vincere la morte, per appagare il desiderio e la gioia di non morire. Ma non è che un'illusione, perché la «sola gioia che l'uomo possa appagare» sta nel vivere la vita, non nell'assurdo di non viverla per eternarla in una pagina scritta, nero su bianco. Di nuovo, scatta il meccanismo del ribaltamento. Proprio dall'angoscia della non-vita, nel presente del giovane autore, si libera il gioco della scrittura (la realtà della scrittura come gioco) che prefigura il futuro, e così lampeggia in tinte multicolori l'estro del caricaturista che, con il guizzo del «*saltimbanco*», disegna il paesaggio del domani. Ecco allora il monumento in marmo eretto allo scrittore dai posteri, su un «bel piedestallo», «nel centro del giardino o di un piazzale, sempre uguale d'inverno e d'esta-

¹⁹ Carlo Betocchi a Aldo Palazzeschi, Firenze, 17 novembre 1972. La lettera, inedita, è conservata nel Fondo Palazzeschi, presso il centro di Studi «Aldo Palazzeschi» dell'Università degli Studi di Firenze.

te»: «già mi pare di vedere la gente passando dare uno strizzone di freddo o di paura verso l'uomo tutto bianco, verso l'inamovibile minchione che non cambia sotto la pioggia e sotto il sole»²⁰. I fanciulli, vispi, faranno chiasso intorno, e qualche piccione infiorerà la statua di cacca e qualche cagnolino la rinfrescherà, alzando la zampetta. E verrà anche il giorno delle celebrazioni ufficiali, delle conferenze, delle commemorazioni, degli interventi ai convegni, quando l'uomo di marmo («l'inamovibile minchione») diventerà il protagonista verso il quale converge l'attenzione generale, per iniziativa di riverite autorità accademiche dagli «occhiali d'oro»²¹. Allora «un nuvolo di gente si accalcherà dintorno chiacchierando cinguettando e dicendo parole d'occasione, parole grosse come case e faranno a chi le dice più grosse, e tutti staranno col naso in aria»²².

Il riscatto della scrittura come gioco include anche l'irrisione mordente della critica accademica. Il motivo ritorna a distanza di tanti anni, in un passo della *Prefazione a Cuor mio*:

Ed è [...] un caso comunissimo quello di un autore a furia di trattarlo e ritrattarlo, girarlo e rigirarlo in ogni senso e da ogni lato, e magari da persone qualificate, per competenza e di talento, alla fine di tanto maneggio vien fatto di fargli dire esattamente il contrario di quello che ha voluto²³.

Siamo nel 1968, mentre stanno diventando di moda le alchimie dell'esibizionismo strutturalistico-semiologico, e Aldo, candidamente rispettoso della poesia come valore d'uso quotidiano, prende le distanze a suo modo da tanto vacuo «maneggio». Infatti, dieci anni prima, nel 1958, così s'è confidato con Arnoldo Mondadori, il suo editore storico: «Vorrei essere amato dalle creature semplici e non discusso dai sapienti di letteratura»²⁴. Nel giovanile metaracconto che s'intitola *Vita*, centrato sul dramma della vita non vissuta, zampillano i lazzi del comico e fiorisce la geniale autoparodia sulla fortuna postuma dello scrittore, insieme all'irrisione dell'accademismo in-

²⁰ ALDO PALAZZESCHI, *Vita*, cit., p. 1268.

²¹ *Ivi*, p. 1269.

²² *Ibidem*.

²³ *Id.*, *Prefazione*, in *Cuor mio*, cit., p. 13.

²⁴ Aldo Palazzeschi a Arnoldo Mondadori, Venezia, 21 settembre 1958, in ARNOLDO E ALBERTO MONDADORI-ALDO PALAZZESCHI, *Carteggio 1938-1974*, a cura di Laura Diafani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura-Università degli Studi di Firenze, 2007, p. 74.

terpretativo che mortifica, agghiaccia e museifica i testi analizzati. Nel mentre il narratore-protagonista di *Vita* conferma il ruolo dell'arte come gioco (come salutare conoscenza liberatoria), ribadisce il risalto che in ogni sua pagina spetta (secondo le parole di Bertocchi) all'«indicibilità della vita». Nel componimento, già ricordato, *Rue de Buci* (in *Cuor mio*), si leggono questi versi testamentari:

[...] giunto al limitare
 di questa via
 come a varco oltremondano
 sembra che una voce m'insegua
 e taluno mi richiami
 col cenno della mano:
 «facesti qualche cosa?»

La risposta non si lascia attendere e giunge pacata, con gioia di ritmo e di movimento:

«Sperduta
 in questa baraonda
 lasciai qualche parola
 come fa l'acqua nel mare
 col movimento dell'onda [...]»²⁵.

Non altro che «qualche parola». Disincanto e leggerezza, al servizio dell'«indicibilità della vita».

²⁵ ID., *Rue de Buci*, cit., p. 137.