



Università degli Studi  
di Firenze

Facoltà di Lettere  
e Filosofia

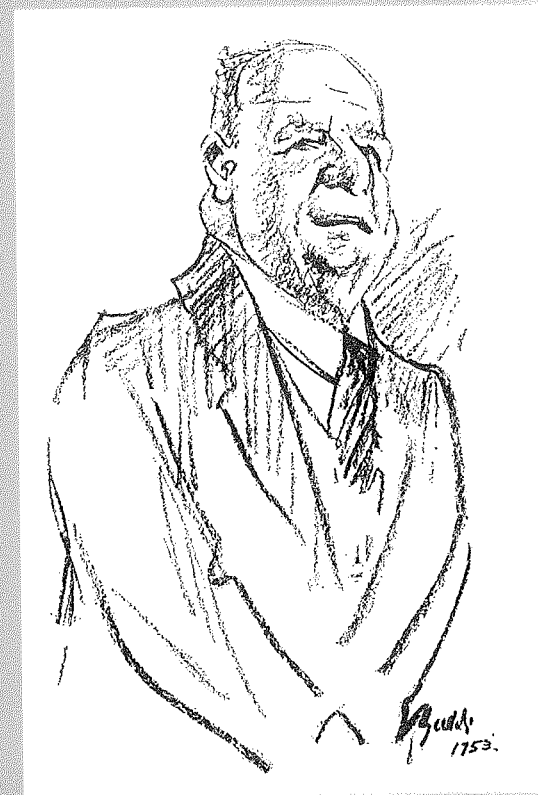
Centro di Studi  
«Aldo Palazzeschi»

## Palazzeschi e i territori del comico

Atti del Convegno di Studi

Bergamo, 9-11 dicembre 2004

a cura di  
Matilde Dillon Wanke e Gino Tellini



ISBN 88-6032-005-4



9 788860 320054



Convegno di Studi  
**PALAZZESCHI  
E I TERRITORI DEL COMICO**

ENTI PROMOTORI

Università degli Studi di Bergamo  
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere  
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Compare  
Centro Internazionale Studi sulle Avanguardie e sulla Modernità

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

Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo

COMITATO SCIENTIFICO

Matilde Dillon Wanke, Simone Magherini,  
Gino Tellini, Duccio Tongiorgi

*Iniziativa patrocinata da*

ADI e ADI Sezione Didattica  
Provincia di Bergamo  
Comune di Bergamo

*con il contributo di*

Mario Scaglia  
Fassi  
Rotary Club Bergamo

## **Palazzeschi e i territori del comico**

Atti del Convegno di Studi

Bergamo, 9-11 dicembre 2004

a cura di  
Matilde Dillon Wanke e Gino Tellini

**Società Editrice Fiorentina**

INDICE

*Volume pubblicato con il contributo del MIUR*

© 2006 Società Editrice Fiorentina  
via G. Benivieni 1 - 50132 Firenze  
tel. 055 5532924  
fax 055 5532085  
info@sefeditrice.it  
www.sefeditrice.it

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

*In copertina*

*Aldo Palazzeschi, 1953. Disegno di Amerigo Bartoli Natinguerra, in Amici presi «in giro»,  
Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1970, p. 65*

<i>Premessa dei curatori</i>	IX
I – ALDO PALAZZESCHI	
MARZIANO GUGLIELMINETTI, <i>Il nostro Palazzeschi</i>	3
GINO TELLINI, <i>Sul comico palazzeschiiano</i>	9
MATILDE DILLON WANKE, «Sandwich e fondant». <i>Gli incontri dell'uomo di fumo</i>	29
ADELE DEI, <i>Nell'aria di Parigi. Poesie 1914-1915</i>	55
ANDREA CORTELLESSA, <i>I piedi di Leopardi</i>	69
GIORGIO MARCON, <i>L'alterità del comico da «riflessi» all'«Interrogatorio della Contessa Maria»</i>	107
MARCO MARCHI, <i>Cifre del comico e della confessione: «La Piramide»</i>	133
DARIO TRENTO, <i>Il romanzo del protagonista celato: «Sorelle Materassi»</i>	149
ENIO BRUSCHI, <i>Pettegolezzi in Paradiso: risvolti comici del dantismo palazzeschiiano</i>	171
NUNZIA PALMIERI, <i>Calvino e Palazzeschi al «Caffè» di Vicari</i>	181
MARTA BARBARO, <i>Il saltimbanco di Palazzeschi: dalla coscienza infelice alla fiera carnevalesca</i>	193

*I volti di Palazzeschi*, ricerca iconografica di SIMONE  
MAGHERINI, presentazione di CARLO SISI 213

## II – I TERRITORI DEL COMICO

MARIA GRAZIA ACCORSI, *Da "ridere del matto" a "ride-  
re come un matto". Il riso dei personaggi nella narra-  
tiva di Pirandello* 247

DUCCIO TONGIORGI, *Parodie dannunziane in Svevo* 285

FRANCO ARATO, *Pretesto palazzeschiiano per l'opera  
buffa del Novecento* 309

PASQUALE GUARAGNELLA, *Angelo Fortunato Formiggi-  
ni e la cultura dell'umorismo* 341

LUCA BANI, *Grottesco e ideologia nel «Re Baldoria» di  
Marinetti* 353

MARCO SIRTORI, *L'«acchiappanuvole». Forme del comi-  
co nel poliziesco italiano degli esordi* 375

*Indice dei nomi* 403

## PREMESSA DEI CURATORI

L'incontro tra Firenze e Bergamo sull'opera di Aldo Palazzeschi, nel trentennale della morte dello scrittore, non è frutto del caso. Il Convegno che si è tenuto a Bergamo, nei giorni 9, 10, 11 dicembre 2004, sul tema *Palazzeschi e i territori del comico*, con il patrocinio dell'Associazione degli Italianisti Italiani, della Provincia e del Comune di Bergamo, è nato da un'operativa convergenza d'interessi del Centro di Studi «Aldo Palazzeschi» dell'Università di Firenze con il Centro Internazionale Studi sulle Avanguardie e sulla Modernità e con la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo. Alle sessioni del Convegno si è affiancata una Mostra documentaria allestita in una sala della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, con l'insostituibile ausilio e la grande competenza della direttrice M. Cristina Rodeschini Galati. I pezzi esposti (opere manoscritte, autografi epistolari, prime edizioni, materiali iconografici) sono illustrati e descritti nel Catalogo *Il codice della libertà. Aldo Palazzeschi (1885-1974)*, a cura di Simone Magherini, presentazione di Gino Tellini (Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004).

Da parte fiorentina, dopo il Convegno ormai storico del 1976 e quello più prossimo del 2001, preceduto nel 2000 dal Colloquio parigino all'Istituto Italiano di Cultura, l'attenzione sul padre dei «buffi» si è mantenuta costantemente vigile. Ne sono testimonianza le riproposte mondadoriane dell'opera palazzeschiiana (dal 2000, sono usciti dieci volumi negli «Oscar» e sono apparse, nei «Meridiani», le raccolte complete di *Tutte le poesie* e di *Tutti i romanzi*), come l'impegno dei ricercatori che si dedicano all'inventariazione,

Torino, 9 marzo 1963

Caro Vicari,

la tua proposta di dedicarmi un numero del «Caffè» mi ha lasciato oltre che commosso e grato e inorgogliato, anche un po' sbalordito. Avete fatto il numero per Palazzeschi, che compiva 77 anni, mentre io ne compio solo (al prossimo ottobre) 40. [...] Io, certo, dovrò impegnarmi a darvi un inedito<sup>28</sup>.

Successivamente, il 29 ottobre 1963, Italo Calvino scriverà a Vicari di aver cominciato un nuovo lavoro<sup>29</sup>. Il 9 giugno 1964 i testi sono quasi ultimati, anche se non ne viene ancora indicato il titolo. Calvino invia a Vicari solo alcuni suggerimenti a proposito delle illustrazioni. Pochi mesi dopo Calvino fa pervenire a Vicari le prime quattro *Cosmicomiche* con i disegni di Chago: *La distanza della luna*; *Sul far del giorno*; *Un segno nello spazio*; *Tutto in un punto*. Da questo momento in poi Calvino rompe gli indugi: diviene un collaboratore assiduo della rivista, comparando fra i redattori, insieme a Giorgio Manganelli, ed entrando a far parte, ancora con Manganelli e con Aldo Palazzeschi, della ricostituita Accademia degli Informi.

Tuttavia, nonostante il prestigio dei collaboratori e la volontà di continuare la linea sperimentale (nel 1973 nasce l'Istituto di Protesi Letteraria con espliciti richiami al Secondo Manifesto dell'Oulipo), la rivista, nei suoi ultimi anni di vita sotto la direzione di Vicari, perde la sua spinta innovativa, in un clima culturale in cui si assisteva al dissolversi del gruppo storico della Neoavanguardia, il cui punto di massima crisi coincide con la chiusura della rivista «Quindici». L'ultimo contributo significativo di Calvino sulla rivista di Vicari compare nel 1977: è il *Piccolo Sillabario Illustrato*, uscito sul fascicolo 1 di quell'anno. Nel 1978, con la morte di Vicari, si chiude l'ultima grande stagione del «Caffè»<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Ivi, p. 736.

<sup>29</sup> «No, non voglio dirti niente perché sono troppo indietro, e non so ancora se e come viene. E ora sono ripiombato nel calderone editoriale. Amato calderone, devo dire: perché la solitudine eroica dello scrittore non riesco a reggerla che per poche settimane; ma l'ideale sarebbe una via di mezzo tra l'isolamento monastico e l'efficienza aziendale-produttiva, ed è difficile trovarla» (ivi, p. 739, nota 1).

<sup>30</sup> Dopo la morte di Vicari «la direzione venne assunta per breve tempo da Carlo Contreras, che tra il 1980 e il 1981 curò tre fascicoli [...]. Un nuovo tentativo fu compiuto qualche anno dopo da Cesare Landini che curò tre numeri della rivista apparsi nel 1985, 1986 e 1988» (GIOVANNA TOMASELLO, «Il Caffè» di Giambattista Vicari. *Indice analitico*, cit., p. 44).

MARTA BARBARO

IL SALTIMBANCO DI PALAZZESCHI:  
DALLA COSCIENZA INFELICE ALLA FIERA CARNEVALESCA

In un saggio del 1975<sup>1</sup>, Gianni Celati ricostruisce la storia del riso quale storia di una perdita, del progressivo allontanamento dalla comicità espansiva e rigeneratrice del Carnevale medievale fino all'approdo amaro e all'*humour* nero dei romantici e dei simbolisti. Per compiere questo percorso attraverso la comicità occidentale, il critico segue l'evoluzione della maschera comica, del giullare, dell'arlecchino, che sceso dalle spalle dei «giganti buffoni» si fa portavoce della «coscienza infelice» dei moderni. Il riferimento al saggio raccolto in *Finzioni occidentali* serve qui ad introdurre una riflessione sul percorso poetico di Aldo Palazzeschi, quale esempio di un opposto cammino: in rapporto alla parabola discendente della tradizionale figura comica, la poesia giovanile dell'autore fiorentino, se attraversata secondo il suo sviluppo diacronico, dal momento di avvio nel 1905 all'*Incendiario* (1910), prospetta un'evoluzione diversa del personaggio, che dal silenzio e dalla malinconia iniziali approda alle capriole e all'irriverenza della maschera carnevalesca.

In questo passaggio dalla malinconia all'allegria, su cui lungamente ha insistito la critica palazzeschiana, la figura del saltimbanco si arricchisce di una complessa stratificazione di significati, che in parte confluiscono nella tradizione del *clownismo* europeo, in parte la modificano, aggiungendovi un capitolo del tutto nuovo.

Un esame del *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, sul modello di

<sup>1</sup> GIANNI CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1975.

quello mirabilmente tracciato da Jean Starobinski<sup>2</sup>, non potrà, allora, non passare attraverso i *Paesi e figure*<sup>3</sup> palazzeschi; anzi, in Italia, la storia dei grotteschi travestimenti e degli acrobatismi lirici deve prendere avvio proprio dal poeta saltimbanco, che ha messo in scena il proprio io poetico in modo originale e personalissimo.

Saltimbanco è colui che si mette in piazza, che salta sul banco per offrire la propria esibizione, «si mostra alla gente», presenta se stesso quale personaggio, in una dialettica fra sincerità e artificio; almeno questo è uno dei fili conduttori di un lungo percorso poetico che, sebbene ricco di sorprese e imprevisti, nell'oscillare inatteso del tono, è costantemente animato da personaggi che si espongono allo sguardo della folla. Per loro tramite il poeta si svela e si nasconde, continuando a cambiare il proprio abito e il proprio volto, pronto sempre a nuovi travestimenti: «Eccovi i nuovi doppî, l lo sapete l con quanto amore l io ve li accoppî»<sup>4</sup>.

Inizialmente, in *I cavalli bianchi*, dove è assente del tutto la prima persona narrante, entrano sulla scena giovani e fanciulle bianchi che la gente distante e silenziosa si ferma a guardare, mentre indifferenti ripetono all'infinito gli stessi gesti. Immersi nel buio, nella quiete e nel silenzio, immobili e muti, essi sono privi di qualsiasi connotazione se non del proprio biancore. Nessuna sfrontatezza o allegria in queste mimiche parate in bianco e nero, dove sembrano agire dei manichini metafisici, come già notava Bigongiari<sup>5</sup>, o delle maschere dalla fittizia consistenza. La fissità e il mistero, l'inespressività, la «noncuranza e neutralità»<sup>6</sup>, avrebbe detto Baudelaire, ricordano i

<sup>2</sup> JEAN STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di Corrado Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

<sup>3</sup> *Paesi e figure* è il titolo di una sezione delle *Opere giovanili* (Milano, Mondadori, 1958), che raccoglie poesie delle prime tre raccolte.

<sup>4</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Addio*, in *[Poesie 1910-1915]*, vv. 9-12, in *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002, p. 293 (qui indicato con *TP*).

<sup>5</sup> PIERO BIGONGIARI, *Il «correlativo soggettivo» di Palazzeschi*, in «L'Approdo letterario», XXIII, 77-78, giugno 1977, poi in *Poesia italiana del Novecento*, I, Milano, Il Saggiatore, 1978. Anche precedentemente, durante il convegno fiorentino organizzato da Caretti, Bigongiari aveva notato come «queste figure di un bianco raccapricciante» godano «di questi gesti iterati, di questa ripetizione che li porta verso i gesti, fra sacrali e ironici, del manichino» (PIERO BIGONGIARI, *Intervento*, nell'opera collettiva *Palazzeschi oggi*, Atti del Convegno, Firenze, 6-8 novembre 1976, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Il Saggiatore, 1978, p. 314).

<sup>6</sup> Il poeta francese in questi termini definisce la maschera di *Pierrot*, che al

*pierrot* del teatro e della letteratura decadente, dove il volto bianco, maschera di innocenza, allude a un «al di là delle passioni e dei colori delle passioni, al bianco che non è un colore»<sup>7</sup>.

È lungo il viale,  
che ai fianchi l'adombran cipressi.  
Il sole là dentro non penetra mai.  
Nel fondo la piccola casa di legno  
è alta sei spanne.  
È solo abitata da un giovine bianco  
che vive passando nell'ombra dei lunghi cipressi.  
La gente si ferma a guardarlo.  
Ei lento va e viene pel lungo viale  
soltanto talvolta a la piccola casa  
si sosta un istante:  
è il figlio d'un Re<sup>8</sup>.

A partire da *Lanterna* (1907), oltre ai principi (figli di un re non lontano probabilmente dal castello di Elsinore) e alle fanciulle bianche, cominciano ad apparire figure nuove e più irriverenti, pronte a far fronte agli sguardi della «gente», ma fino alla composizione di *Poemi* l'essere al centro di cento occhi che osservano è condizione di clausura, di impossibilità ad agire, di immobilità. Ogni accenno di vitalità, ogni apertura al riso e al movimento è subito stigmatizzata quale colpa; la propria differenza è avvertita ancora come una trasgressione alla norma, una macchia rossa da spiare, che distingue e isola. Un esempio è la grottesca esibizione di Comare Coletta, che davanti al pubblico «saltella e balletta», sottoponendosi però ad una ridicola esibizione «fra il lazzo e le risa», e mostrando un «mazzetto di fiori scarlatti» ridente «nel mezzo del petto»<sup>9</sup> quale colpevole segno di vita.

Théâtre de Funambules il mimo Debureau, «l'uomo artificiale», aveva portato a perfezione eclissando tutti i precedenti interpreti e dando vita quasi ad un nuovo personaggio (CHARLES BAUDELAIRE, *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, in *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1996, p. III6). Debureau, infatti, può essere considerato il padre «of the moonstruck Pierrots who gradually found their way into Romantic, Decadent, and Symbolist literature», e artefice di quella trasformazione che dal tipo *naïf* del mondo popolare aveva condotto la maschera al «neurasthenic pariah» della pagina letteraria (ROBERT F. STOREY, *Pierrot. A critical history of a mask*, New Jersey, Princeton University Press, 1978, p. 94).

<sup>7</sup> GIANNI CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, cit., p. 75.

<sup>8</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Il figlio d'un Re*, in *I cavalli bianchi* (1905), in *TP*, p. 24.

<sup>9</sup> ID., *Comare Coletta*, in *Lanterna* (1907), in *TP*, pp. 40-41.

Così, quando a esordio di *Poemi* (1909), nel componimento introduttivo *Chi sono?*, dopo due raccolte di versi, Palazzeschi finalmente si presenta parlando in prima persona e dice di non avere che un colore e una nota, non sorprende non trovare cenni all'allegria; piuttosto si tratta proprio di «malinconia» e «nostalgia», accompagnate dalla «follia»<sup>10</sup>, parola ambigua nella quale, per il momento solo potenzialmente, può scoprirsi un aspetto comico. Questa poesia proemiale, nel solito linguaggio figurato, mai discorsivo ed argomentante, vale come una spiegazione della propria poetica, del percorso fin qui fatto dal compositore di versi, il quale, smentendo di essere poeta si dichiara «saltimbanco dell'anima sua». Le note distintive di questo saltimbanco confermano ancora una volta la sua discendenza dalla tradizione francese, che da Baudelaire in poi aveva ritratto «un essere angosciato» e malinconico nel mezzo dell'«universale godimento»<sup>11</sup>:

E non rideva, il miserabile! non piangeva, non ballava, non smorfia, non dava voce; non canticchiava nessuna canzone, né gaia né lacrimosa; non implorava. Stava muto e immobile. Aveva rinunciato, abdicato. Il suo destino era compiuto<sup>12</sup>.

Il *pierrot*, discendente da una maschera un tempo comica, nella seconda metà dell'Ottocento, è più vicino al personaggio di Amleto, «a figure of melancholy indolence, a character of inscrutable depth and complexity»<sup>13</sup>, che al grottesco derisore dei dogmi e re per burla. Allo stesso modo, i bianchi e muti personaggi palazzeschi ripropongono la fissità del pensatore malinconico, la concentrazione dei solitari che, chiusi al mondo esterno, ingigantiscono quello interiore oltre i confini della logica; e a tale scopo il poeta ha persino messo una lente davanti al «core» per poi «farlo vedere alla gente»<sup>14</sup>.

Le maschere a cui l'autore ha dato vita non vogliono affatto susci-

<sup>10</sup> ID., *Chi sono?*, in *Poemi* (1909), in *TP*, p. 70.

<sup>11</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Il buffone e la Venere*, in *Lo Spleen di Parigi*, in *Opere*, cit., p. 393.

<sup>12</sup> ID., *Il vecchio saltimbanco*, in *Lo Spleen di Parigi*, ivi, p. 406.

<sup>13</sup> Cfr. ROBERT F. STOREY, *Pierrot. A critical history of a mask*, cit. Per l'accostamento del *pierrot* decadente alla figura di Amleto, cfr. anche JEAN DE PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Séguier, 1990.

<sup>14</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Chi sono?*, v. 20, in *Poemi* (1909), in *TP*, p. 70.

tare ilarità, non hanno un'intenzione comica; la messa in scena della primitiva poesia, che con la ripetizione dei significanti annulla qualsiasi significato, richiama piuttosto al non senso dell'esistenza, al tragico e assurdo destino dell'uomo. Dalle poesie dei *Cavalli bianchi* e in parte anche in quelle di *Lanterna*, emana un'ironia amara, quella che Hegel trovava insopportabile perché colpevole di annullare ogni credenza, di affermare la vanità di ogni cosa concreta:

Tale è il significato generale della divina e geniale ironia, di questa concentrazione in se stesso di un Io per il quale tutti i legami sono spezzati e che può vivere unicamente nelle delizie del godimento di sé<sup>15</sup>.

Il saltimbanco palazzeschiano è fino a questo momento una singolare declinazione di Amleto, un Amleto filtrato dalla sensibilità decadente, che si interroga sul senso dell'esistenza, che si dibatte fra la follia e la sua messa in scena, riproponendo l'eterna contesa fra «essere o non essere», fra vita e sua rappresentazione, fra riflessione e azione.

Con *Poemi*, libro «eterogeneo, composito, anche contraddittorio»<sup>16</sup>, Palazzeschi, pur mantenendo una continuità con le immagini precedenti e le antiche suggestioni, prepara ben altre esibizioni, e la raccolta sembra «avere due facce: quella ancora arcaica, rarefatta e magica e quella deformata e grottesca»<sup>17</sup>. A conclusione di questa terza prova poetica, nella poesia *Lo specchio*, le due componenti giungono a sovrapporsi sul volto del poeta, dando vita a un nuovo personaggio. Lo specchio riflette, infatti, un uomo dalla «faccia bianca» che «sembra morto», un «pagliaccio» che inconsciamente indossa la sua «vestitura» e la sua «truccatura», ma con sorpresa e quasi con timore il poeta intravede in quel volto un segno di vivacità:

Che uniformità di bianco  
su quella faccia!  
tutta impastata e infarinata,  
come quella d'un piccolo pagliaccio  
inconscio della sua vestitura

<sup>15</sup> GEORG W.F. HEGEL, *Estetica*, trad. di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, a cura di Nicolao Merker, Torino, Einaudi, 1972<sup>2</sup>, p. 76; cfr. anche GEORGES MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, trad. di Manuela Carbone, Bari, Edizioni Dedalo, 2004.

<sup>16</sup> ADELE DEI, *Postfazione*, in ALDO PALAZZESCHI, *Poemi di Aldo Palazzeschi*, Parma, Edizioni Zara, 1996, p. LXI.

<sup>17</sup> Ivi, p. LXVIII.

e della sua truccatura  
messagli per necessità.  
Sotto l'occhio sinistro  
il palpito si vede  
d'una stella rossa,  
che per la sua vivacità  
sembra continuamente mossa.  
È strano un pochino  
veramente vedere  
in un cielo di biacca  
una stella di rubino.  
Quei capelli rossi,  
rossi e ricciuti!<sup>18</sup>

La stella rossa «continuamente mossa» e i capelli rossi e ricci ritraggono l'immagine del *clown* che gli *affiches* stavano diffondendo anche in Italia all'inizio del secolo<sup>19</sup>: non più il mimo melanconico e inespressivo della pantomima francese, ma il *clown* grottesco, veloce e travolgente come la tempesta, pronto al «soddisfacimento di tutte le fantasie golose», al quale Baudelaire associava il «comico assoluto»:

sull'epidermide del viso infarinato, aveva affisso, giustapposte senza gradazioni o sfumature, due placche enormi di rosso vivo. La bocca era allargata da un'appendice posticcia delle labbra per mezzo di due fregacci di carminio, in modo che quando rideva, la gola pareva spingersi fino alle orecchie<sup>20</sup>.

Il colore rosso, giustapposto al volto infarinato del «pagliaccio» riflesso nello specchio palazzeschiiano, introduce una nota sanguigna, una macchia di satanica umanità nel mondo ideale e superiore che il bianco aveva rappresentato, lasciando visibilmente percepire la nuova evoluzione del personaggio.

Nel poemetto conclusivo della raccolta, del bianco non rimangono che delle tracce e il turbamento nei confronti dell'«insolito colore» sembra non appartenere più al poeta che presenta *Il Frate Rosso* con inconsueta baldanza:

<sup>18</sup> ID., *Lo specchio*, vv. 41-58, in *Poemi* (1909), in *TP*, p. 166.

<sup>19</sup> Cfr. SÉGOLÈNE LE MEN, *Seurat et Chéret. Le peintre le Cirque et l'affiche*, Paris, Centre National Recherche Scientifique Éditions, 2003.

<sup>20</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, cit., p. III6.

## ANTIFONA

Non vi meravigliate  
se ora vi faccio vedere  
un nuovissimo stranissimo frate  
vestito d'un insolito colore.

## IL FRATE

Un frate tutto rosso,  
nella veste,  
nei capelli, negli occhi,  
solo le guance à bianche,  
più dirvi non posso<sup>21</sup>.

L'estraneità non è più vissuta quale colpa, ma è spavalamente esibita e provocatoriamente contrapposta a «tutta la gente vestita l di colore indeciso»<sup>22</sup>. Da questo momento in poi, nelle figure palazzeschiiane, il rosso prenderà il sopravvento sul bianco, il caso sull'uniformità e la regola, il movimento della vita sulla fissità della morte, e il riso sulla malinconia.

Nell'*Incendiario*, l'umor nero non si accompagna più alla fantasia del poeta che, sebbene continui a cercare il riparo e la solitudine di un castello abbandonato, ha rotto il silenzio delle prime ambientazioni e adesso «il padrone ride e se la gode l tutto di buon umore»<sup>23</sup>. Nella sezione *Al mio bel castello* del libro futurista, è il poeta, infatti, che fugge la folla questuante e pettegola per potersi abbandonare all'ozio, a non far nulla, guardare dalla finestra e persino «ritornarsene ogni tanto nella culla!»<sup>24</sup>. E per di più la solitudine non è né misteriosa né mistica, ma animata rumorosamente e grottescamente da un rinnovato nucleo familiare, composto da una moglie scimmia e dalle sorelle galline, con una volontaria ironia e abbassamento del repertorio liberty precedentemente utilizzato.

La Fantasia ha indossato il berretto rosso, direbbe Pirandello, descrivendo la «servetta sveltissima» della sua arte:

un po' dispettosa e beffarda, se ha il gusto di vestir di nero, nessuno vorrà negare che non sia spesso alla bizzarra, e nessuno credere che faccia

<sup>21</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Il Frate Rosso*, vv. I-II, in *Poemi* (1909), in *TP*, p. 173.

<sup>22</sup> Ivi, vv. 152-153, p. 178.

<sup>23</sup> ID., *Cherubina*, in *L'Incendiario* (1910), v. 80, in *TP*, p. 272.

<sup>24</sup> ID., *Le mie passeggiate*, v. 87, ivi, p. 248.



sempre e tutto sul serio e a un modo solo. Si ficca una mano in tasca; ne cava un berretto a sonagli; se lo caccia in capo, rosso come una cresta, e scappa via. Oggi qua; domani là<sup>25</sup>.

Mutate le «condizioni per così dire atmosferiche»<sup>26</sup> dell'*humour*, «i soliti saltimbanchi» faranno una nuova entrata nella poesia palazzeschiana in tutt'altra dimensione, non più quella *spleenetica fin de siècle*, buia e silenziosa, ma in quella carnevalesca della *foire*:

Potete entrare, avanti,  
fatevi tutti avanti,  
sono spalancate le porte,  
anche per chi non c'è persone morte!  
Tutti possono andare,  
girare a proprio piacimento;  
anche un poeta ci si può benissimo intruffolare  
per suo divertimento.  
Le solite baracche dei saltimbanchi  
fuori dai cancelli;  
quella classe sociale che è per mira  
di far conoscere agli uomini,  
meglio assai degli astronomi,  
che il mondo gira<sup>27</sup>.

Nella raccolta del 1910, nell'*Incendiario*, le esibizioni dei saltimbanchi tornano nel loro originario luogo, strategiche presenze per dar vita a un mondo alla rovescia, a una bizzarra *fiera dei morti*, dove si beve si mangia si canta oltre ogni misura, e la gente viene a svagare i pensieri tristi e neri. Si tratta sempre di «quella classe sociale» separata ed estranea al resto della comunità umana, come l'aggettivo dimostrativo «quella»<sup>28</sup> lascia supporre, ma arricchita di una nuova importante consapevolezza.

<sup>25</sup> LUIGI PIRANDELLO, *Prefazione*, in *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 1991, p. 5.

<sup>26</sup> L'espressione è di André Breton, che nella *Prefazione* alla sua famosa antologia, notando una significativa coincidenza terminologica in Baudelaire e Rimbaud, ne segnalava la medesima preoccupazione verso le condizioni in cui si produce lo scambio umoristico (ANDRÉ BRETON, *Antologia dell'humour nero*, a cura di Mariella Rossetti e Ippolito Simonis, Torino, Einaudi, 1966, p. 10).

<sup>27</sup> ALDO PALAZZESCHI, *La fiera dei morti*, vv. 20-33, in *L'incendiario* (1910), in *TP*, pp. 193-194.

<sup>28</sup> L'aggettivo «quello» si presta a indicare persone distinte fra molte, allude a una sfera diversa e separata rispetto a quella degli altri uomini; e insieme introduce, sul

La missione dei saltimbanchi è quella di far conoscere agli uomini l'eterno ruotare del mondo, l'instabilità e la mutevolezza di ogni cosa umana; essi sono capaci di abbattere i punti fermi dell'orientamento umano «meglio assai degli astronomi», di sconvolgere, più di chiunque altro, la percezione che l'uomo ha delle cose e del mondo, mettendolo sottosopra. Sono gli artefici di una rivoluzione superiore a quella di Copernico, l'astronomo per eccellenza, il vincitore di tutti i tolemaici, che Pirandello stesso considerò «uno dei più grandi umoristi»<sup>29</sup> proprio per avere smontato l'immagine che l'uomo si era costruito della macchina dell'universo. Del resto Palazzeschi in quegli anni aveva potuto riflettere su quel «*Maledetto sia Copernico*» che lo scrittore agrigentino lanciava fra le pagine de *Il fu Mattia Pascal*, a causa del quale la Terra s'era messa a girare:

«C'entra, don Eligio. Perché quando la Terra non girava...»

«E dalli! Ma se ha sempre girato!»

«Non è vero. L'uomo non lo sapeva, e dunque era come se non girasse. Per tanti, anche adesso non gira.»

[...]

«Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così»<sup>30</sup>.

modello del latino *ille*, «una connotazione di singolare notorietà» (cfr. LUCA SERIANNI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni forme costrutti*, Torino, UTET, 1988), positiva o negativa che sia: la condizione di diversità è, cioè, nota e condivisa da tutti. Del resto Palazzeschi si inserisce in un contesto grammaticale pratico, se già Baudelaire si era espresso allo stesso modo descrivendo «uno di quei pazzi artificiali, uno di quei buffoni volontari» in un poemetto in prosa dello *Spleen di Parigi (Il buffone e la Venere*, cit., p. 393), e al quale non si sottrarrà neanche Apollinaire che, in una poesia dei *Calligrammes*, va in cerca dei saltimbanchi «Ces gens qui font des tours en plein air» (GUILLAUME APOLLINAIRE, *Une fantome de nuées*, in *Calligrammes*, 1915).

<sup>29</sup> «Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico, che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta» (LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo* [1908], Milano, Mondadori, 2000, p. 159).

<sup>30</sup> ID., *Il fu Mattia Pascal* (1904), in *Tutti i romanzi*, 1, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973, p. 323. Palazzeschi aveva letto il romanzo pirandelliano presso la Biblioteca del Gabinetto Vieusseux di Firenze, nell'edizione della «Nuova Antologia» del 1904, come è attestato nel libro dei prestiti della suddetta biblioteca: cfr. *Palazzeschi lettore alla Biblioteca del Gabinetto Vieusseux (1903-1907)*, a cura di Simone Magherini, nell'opera collettiva *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, 2001, pp. 231-236.

Richiamando l'immagine del saltimbanco, Palazzeschi esprime ancora la coscienza dell'assurdo dell'esistenza, di una vita senza finalità e scopo, insomma del tramonto delle rassicuranti certezze e delle false verità a cui l'uomo si teneva ancorato, ma scopre anche l'estrema libertà che scaturisce dall'abbattere ogni punto fermo<sup>31</sup>. Non poco influente, in questa presa di coscienza, è da ritenere la lettura delle opere di Friedrich Nietzsche, la cui presenza nel pensiero del poeta è stata ipotizzata già durante il convegno fiorentino del 1976<sup>32</sup> e che adesso trova una inequivocabile conferma nella ricostruzione delle letture compiute dal giovane Giurlani presso la Biblioteca del Gabinetto Vieusseux.

Il giullare nietzschiano poteva considerare gioco l'eterno rotolare del mondo e lanciare la sua accusa contro gli uomini gravi e seri:

L'imperituro  
È sol tuo simbolo!  
Dio tessitore di frodi,  
È inganno di poeti...

Ruota del mondo, nel suo rotolare,  
Meta sfiora su meta:  
Tribolazione – la chiama l'astioso,  
Ma pel giullare è – gioco...

Gioco del mondo che imperioso  
Va mescolando Essere e Parvenza: –  
L'eterna demenza  
È noi che rimescola dentro!...<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Già Tamburri faceva perno sulla libertà individuale del saltimbanco che ha il potere di mettere «the world upside down» e sul significato positivo che in Palazzeschi come poi anche in Apollinaire riveste tale figura in contrapposizione alle precedenti versioni di Baudelaire o Mallarmé dove era il tragico a prevalere (cfr. ANTHONY J. TAMBURRI, *Of «Saltimbanchi» and «Incendiari»*, Aldo Palazzeschi and Avant-Gardism in Italy, Rutherford-Madison-Teaneck, London-Toronto, Farleigh Dickinson University Press, Associated University Press, 1990).

<sup>32</sup> Al convegno organizzato da Lanfranco Caretti (cfr. l'opera collettiva *Palazzeschi oggi*, cit.), già Edoardo Sanguineti e Fausto Curi inserivano il nome di Nietzsche fra i «progenitori» di Palazzeschi, la cui forza dissacratoria e il principio della saggezza del corpo erano stati ripresi e sviluppati dall'autore fiorentino in modo unico fra gli intellettuali italiani. Questa vicinanza a Nietzsche è poi ribadita, con precisi riscontri testuali e in diversa direzione, dal *Ritratto del saltimbanco da giovane* di Piero Pieri (Bologna, Patron, 1980), il quale ne approfondisce l'entità, notando come alla collera filosofica del tedesco si sia sostituita l'allegria nell'autore fiorentino.

<sup>33</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, *A Goethe*, in *Canzoni del principe Vogelfrei*. Appendice a *La gaia scienza e Idilli di Messina*, nota introduttiva di Giorgio Colli, versione di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1997<sup>11</sup>, p. 323.

Abituato ai rovesciamenti, il giullare si diverte a guardare il mondo girare con lo spirito aereo e leggero di chi non teme la caduta, mentre l'astioso, solido, rigido, cade sotto il peso della sua serietà monolitica. La «copiosa serie di demolizioni, distruzioni, tramonti, capovolgimenti» annunciata dal filosofo tedesco, insomma «il più grande avvenimento recente, che 'Dio è morto'»<sup>34</sup>, piuttosto che portare alla disperazione, trova nel giullare uno spirito allegro, disposto a giocare «con tutto quanto fino ad oggi fu detto sacro, buono, intangibile, divino»<sup>35</sup>.

È da questo giullare, maschera allegra e leggera per la sua superficialità, che Palazzeschi impara a trasformare l'amara consapevolezza in gioiosa adesione alla vita:

Stabilito che il giuoco della creazione altro non era che un giuoco di bussolotti non rimane che tentare di risollevarci da questo abbattimento. Oh! nessuno meglio di me può comprendervi miei poveri amici, il colpo è stato terribile, lo so, ma come risparmiarvelo, come continuare a lasciarvi vivere in un'illusione di questo genere? Credendo ad un fantasma. [...]

Infranto questo giuoco, vediamo, miei poveri bambinoni, se è possibile costruircene almeno un altro per passare meno peggio il nostro tempo, vediamo.

[...]

Dunque: si nasce, e si nasce per vivere<sup>36</sup>.

Così esordisce in *Equilibrio*, una delle prose lacerbiane del 1915, mostrando di avere imparato a dominare quel meccanismo senza senso che un tempo lo stringeva. E ancora, nel manifesto del *Controdolore*, dopo aver definito la terra come uno dei «giuocattoli» del creatore, Palazzeschi ribadisce la necessità per l'uomo di attraversarne la «macchia di marruche, spini, pruni, pungiglioni»<sup>37</sup> affinché dietro la sofferenza vi scopra la gioia.

Se «il mondo gira» e la vita è inarrestabile movimento, è dal saltimbanco che bisogna apprendere una *gaia scienza* da contrapporre all'aspetto serio e malinconico del sapere occidentale, al modello del saggio chiuso nella propria cupa profondità, insomma fare dell'umorismo «una forma di filosofia»<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> ID., *La gaia scienza*, cit., pp. 251-252.

<sup>35</sup> Ivi, p. 321.

<sup>36</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Equilibrio* (1915), in «Lacerba», III, 4, 24 gennaio 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. 1275 (qui indicato con TR, I).

<sup>37</sup> ID., *Il controdolore*, in «Lacerba», II, 2, 15 gennaio 1914, in TR, I, p. 1222.

<sup>38</sup> «L'umorismo è una "Gaia scienza", è una forma di filosofia e come la filosofia

«La superiorità dell'uomo su tutti gli altri animali è che ad esso solo fu dato il privilegio divino del riso»<sup>39</sup>, e tale facoltà l'uomo deve esercitare abituandosi a «ridere di tutto quello di cui attualmente si piange», compreso di se stessi. Così, rivendicata la profondità del riso rispetto al pianto, il compito del poeta, nuovo saltimbanco, sarà quello di smantellare le «immagini culturali e razionali»<sup>40</sup> del mondo, di Dio e della Morte che gli uomini vili e gravi hanno superficialmente costruito, sostituendone l'aspetto serio e tragico con delle rappresentazioni parodiche e carnevalesche.

Il cosmo a cui Palazzeschi dà vita nel *Controdolore* è un universo rovesciato, a capo del quale vi è un «piccolo dio-clown»<sup>41</sup>, sovrano scoronato, che gioca a pallone col sole e che nella luna «specchio comico dalla luce bitorzoluta»<sup>42</sup> può riflettersi in tutte le più ridicole maniere. Le nuove generazioni saranno educate «a ridere sinceramente di tutte le cose dette serie» per mezzo della rigeneratrice contemplazione del brutto e del deforme; dovranno assistere a spettacoli farseschi, bastonate, falsi funerali, e insomma ad un repertorio completo di *entrée* clownesche:

Un maestro piccolino piccolino, gobbo, rachitico, ed uno gigantesco dalla faccia impubere, dalla voce esilissima, e dal pianto come un filo di vetro. Un altro lo bastonerà, o lo rimprovererà con voce cavernosa, mentre il gobbettino gli farà il pizzicorino dietro i ginocchi. I vari tipi messi insieme, alternati, fatti piangere, rincorrere, dire *ah! oh!* in tutti i toni, fatti morire<sup>43</sup>.

Per riparare la «nostra coscienza umana rovesciata, sviata da una falsa educazione»<sup>44</sup>, gli stessi insegnanti dovranno essere *clown*,

può insinuarsi dovunque. Sotto questo aspetto ha dunque un'importanza gnoseologica: l'umorista vede le cose in un modo tutto suo particolare e può essere più profondo di un filosofo di professione», così riflette Formiggini, l'editore dei «Classici del ridere», con un esplicito recupero di Nietzsche (ANGELO FORTUNATO FORMIGGINI, *Filosofia del ridere. Note ed appunti*, a cura di Luigi Ricciardi, Bologna, CLUEB, 1989, p. 155).

<sup>39</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Il contro dolore*, cit., in *TR*, I, p. 1224.

<sup>40</sup> GUIDO GUGLIELMI, *Il contro dolore*, in *L'udienza del poeta*, Torino, Einaudi, 1979, p. 109.

<sup>41</sup> Ivi, p. III.

<sup>42</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Il contro dolore*, cit., in *TR*, I, p. 1222.

<sup>43</sup> Ivi, p. 1226.

<sup>44</sup> Ivi, p. 1228.

*entreranno* nelle classi sempre con svariata sapientissima maniera. Una mattina il maestro sarà fasciato per male di denti; una mattina avrà gonfia una guancia come per una patata ricevuta, o levandosi il cappello avrà sopra il cranio lucido un enorme bitorzolo in mezzo roseo lucente grosso come una mela, bubboni e foruncoli geniali, bendaggi, e fisserà gli alunni, e girerà per la classe serio, irato, o malinconico, nostalgico, romantico, stupidamente innamorato della maestra idropica, o non corrisposto dalla giraffa<sup>45</sup>.

Palazzeschi attinge i nuovi principi educativi, fondamenti di una filosofia dell'*antidolore*, dalla comicità degli spettacoli circensi, dalle grottesche trovate dei *clown* rossi, degli augusti, che, eredi dei giullari medievali, riportano nel mondo moderno l'atmosfera del carnevale<sup>46</sup>. L'augusto è un personaggio che nasce al circo alla fine dell'Ottocento e che presto si impone per la sua comicità originale, dando vita insieme al *clown* a una coppia inseparabile. Al bianco del *clown*, all'«eleganza, la grazia, l'armonia, l'intelligenza, la lucidità, che si propongono moralisticamente come le situazioni ideali, le uniche, le divinità indiscutibili»<sup>47</sup>, l'augusto oppone la ribellione a tale perfezione. È «le clown comédien»<sup>48</sup> che porta sulla scena il riso sfrenato e triviale, la fisicità esuberante che non disdegna nessun allettamento della carne e dell'istinto; per l'augusto, la vita ha la stessa serietà di un gioco, e la attraversa compiendo azioni maldestre e senza senso.

Un tipo di comicità, fisica, ma profondamente intrisa di risvolti esistenziali e filosofici, che trovava entusiastica accoglienza nel gruppo dei futuristi, in particolare nella schiera marinettiana che dagli spettacoli del circo e dei nuovi *café chantant* ricavava gli elementi per il «meraviglioso futurista» e il teatro di varietà<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 1226-1227 (corsivo mio).

<sup>46</sup> Tristan Rémy, il più autorevole storico del *clown*, racconta la nascita del personaggio dell'augusto e percorre le tappe della sua evoluzione fino alla completa integrazione nella famiglia del circo, sottolineando l'eredità che gli spettacoli popolari e della fiera hanno lasciato al personaggio: «il [le personnage] fut accepté dans la grande famille du cirque d'autant mieux que les parodistes du boulevard et les comiques des tréteaux de la foire avaient laissé de bons souvenirs et qu'ils ressuscitaient en quelque sorte sous la défroque de l'auguste» (TRISTAN RÉMY, *Les clowns* [1945], Paris, Grasset, 1991, p. 77).

<sup>47</sup> FEDERICO FELLINI, *I clowns*, a cura di Renzo Renzi, Bologna, Cappelli, 1970, p. 36.

<sup>48</sup> TRISTAN RÉMY, *Les clowns*, cit., p. 63.

<sup>49</sup> Cfr. FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il teatro di Varietà* (1913), in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, prefazione di Aldo Palazzeschi, Milano, Mondadori, 1968.

Edoardo Sanguineti considera, opportunamente, che «non è nemmeno necessario andarsi a rileggere nell'*Antidolore* le pagine sull'allegria funeraria» per attribuire ai saltimbanchi palazzeschi una poetica carnevalesca; «il tutto è già qui, nei confini dell'*Incendiario*, versificato per esteso nella *Fiera dei morti*»<sup>50</sup>. E, in effetti, l'intera gamma del deforme, del grottesco, dell'assurdo e tutti gli elementi di quel basso materiale corporeo individuato da Bachtin quali fondamenti del riso carnevalesco, si dispiegano in questa poesia di Palazzeschi.

La voce del poeta è quella di un banditore che chiama a raccolta il pubblico invitandolo ad entrare ad un nuovo spettacolo di cui annuncia le attrazioni, mentre la folla dei partecipanti dà vita ad un animato dialogo, contendendosi i teschi all'asta. In un cimitero in cui splende il sole, nell'orgia della musica e del cibo, nella mescolanza fra uomini ed animali, e fra i morti che sono più ciarlieri dei vivi, il poeta si aggira «per suo divertimento»<sup>51</sup>.

È qui che viene presentata un'altra maniera» della poesia, nuova sia dal punto di vista di una poetica personale, sia rispetto alla tradizione della poesia ottocentesca, ai suoi autorevoli paradigmi romantici e decadenti:

I poeti cantano  
malinconicamente  
questa fiera;  
tutti alla stessa maniera,  
questa giornata grigia o nera.  
(Ma si può benissimo cantare  
anche in un'altra maniera)<sup>52</sup>.

Palazzeschi, al pari del piccolo dio contro doloriano che ride a crepapelle e che ha creato il mondo non «per un tragico, o malinconico, o nostalgico fine»<sup>53</sup>, respinge la malinconia del suo primo bianco saltimbanco e si trasforma in buffone in cerca di un modo diverso di cantare.

<sup>50</sup> EDOARDO SANGUINETI, *L'Incendiario*, nell'opera collettiva *Palazzeschi oggi*, cit., pp. 61-62.

<sup>51</sup> ALDO PALAZZESCHI, *La fiera dei morti*, v. 8, in *L'Incendiario* (1910), in *TP*, p. 193.

<sup>52</sup> *Ivi*, vv. 1-19, p. 193.

<sup>53</sup> *Id.*, *Il contro dolore*, cit., in *TR*, I, p. 1222.

La musica che preferisce, per accompagnare la sua poesia, non sarà quella della grande tradizione, delle «trombonate» e delle «rapsodie garibaldine»<sup>54</sup>, del «trombone sfiancato dell'Alfieri» o di «quella vecchia chitarra del Carducci», né quella di D'Annunzio, responsabile di «tutto quello che c'è di deleterio in Italia»<sup>55</sup>, né ancora quella polverosa e sentimentale dei melodrammi<sup>56</sup>; la musica che Palazzeschi ama è quella del circo, al cui suono danzano elegantemente gli agili «eroi»:

La musica che mi piace di più è quella che si suona nei circhi equestri. Essa si compone generalmente di valtzer lenti, di qualche nostalgica polchettina al cui suono i personaggi del circo eseguono con eleganza dinanzi agli occhi di tutti, i loro suggestivi esercizi, sciogliono le teorie dei loro agili movimenti.

Come vorrei avere sempre presso a me quattro violini, un piffero, una cornetta e la gran cassa, che accompagnassero ogni istante della mia vita, come gli eroi del circo!<sup>57</sup>

Nel corso dell'*Incendiario*, la raccolta che più delle altre ha segnato la lettura della poesia palazzeschiana come opera del poeta-saltimbanco, le movenze del nuovo istrione verranno sempre più sottolineate:

Tri tri tri  
fru fru fru  
ihu ihu ihu,  
uhi uhi uhi!  
Il poeta si diverte,  
pazzamente,  
smisuratamente!  
Non lo state a insolentire,  
lasciatelo divertire  
poveretto,  
queste piccole corbellerie  
sono il suo diletto<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> EUGENIO RAGNI, *Incontro con Palazzeschi*, nell'opera collettiva *Aldo Palazzeschi*, a cura di Mario Picchi, in «galleria», xxiv, 2-4, marzo-agosto 1974, p. 139.

<sup>55</sup> In tale modo risentito Palazzeschi si esprime nell'amaro libro *Due imperi... mancati* (1920; si cita dall'edizione, a cura di Marino Biondi, Milano, Mondadori, 2000, p. 167).

<sup>56</sup> Più volte nella rubrica lacerbiana *Spazzatura*, Palazzeschi aveva sarcasticamente deriso gli «sfoghi» dei baritoni e dei personaggi del melodramma, la loro patetica esagerazione e i loro ridicoli pianti.

<sup>57</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Spazzatura [VIII]*, in «Lacerba», III, 10, 7 marzo 1915, in *TR*, I, p. 1336.

<sup>58</sup> *Id.*, *E lasciatemi divertire! (Canzonetta)*, in *L'Incendiario* (1910), vv. 1-10, in *TP*, p. 236.

Il poeta è uno che «si mette a cantare | senza sapere le parole»<sup>59</sup>, ecco l'«altra maniera» trovata da Palazzeschi; Adele Dei lo definisce un giocoliere delle parole, che smonta a suo arbitrio e in piena libertà il linguaggio<sup>60</sup>, così come aveva fatto con gli stereotipi edulcorati di Dio, del Buono, del Bello e della Morte. Non più, appunto, la «vergogna della poesia»<sup>61</sup> che trapelava fra i versi di *Chi sono?*, ma l'affermazione nei modi del buffo e dell'umorista della propria «condizione di disoccupato»<sup>62</sup> e pertanto di anarchico ribelle che irride l'insensatezza dell'arte.

Il saltimbanco che da sempre nella tradizione letteraria ha rappresentato l'emarginato, il diverso, nella poesia di Palazzeschi giunge a esibire spavalidamente tale diversità, mette in mostra «il suo proprio ludibrio» e per mezzo di «una ironia al quadrato corrode anche il residuo di disperazione del poeta-pierrot»<sup>63</sup>. La separazione dalla folla non è un aristocratico e tragico distacco come accadeva per i saltimbanchi romantici e decadenti, ma condizione assunta con ironia e provocazione, privilegio per potersi porre fuori da ogni norma e regola.

Così, se dal circo, dai suoi acrobatici eroi, Palazzeschi apprende l'agilità e la leggerezza, non si tratta, però, dello slancio verso l'alto, del «mito d'ascesa»<sup>64</sup> che la letteratura decadente aveva legato alla figura del *clown*. Lì i volteggi aerei, i balzi dell'acrobata rimandavano alla suprema grazia dell'artista che si innalzava sopra gli altri per trascendere il mondo umano e borghese, e giungere ad una regione superiore. Nel Novecento il senso è profondamente diverso: la leggerezza è quella con la quale si abbandona ogni fede, con cui ci si distacca da ogni sapere, da ogni sentimento dominante, si sorpassa ogni conquista spirituale e intellettuale, e ogni traguardo raggiunto.

<sup>59</sup> Ivi, vv. 47-49, in *TP*, p. 237.

<sup>60</sup> Cfr. ADELE DEI, *Giocare col fuoco*, ivi, p. xxxviii.

<sup>61</sup> La definizione è di Edoardo Sanguineti, che in *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo* (in «Lettere italiane», XIII, 2, aprile-giugno 1961, poi in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961) definiva la condizione della lirica crepuscolare.

<sup>62</sup> FAUSTO CURI, *Per un'interpretazione storica di «E lasciatemi divertire!» di Palazzeschi*, in *Epifanie della modernità*, Bologna, CLUEB, 2000, p. 51.

<sup>63</sup> MARIO LUZI, *Elegia e ironia*, nell'opera collettiva *Palazzeschi oggi*, cit., pp. 288-289.

<sup>64</sup> GIANNI CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, cit., p. 83.

Un poeta quando è stanco  
cambia castello;  
piglia sulle spalle il suo fardello  
come un qualunque saltimbanco<sup>65</sup>.

In quanto figura del movimento e della mobilità interiore, la saggezza che il saltimbanco trasmette al poeta consiste nella consapevolezza che la vita è «energia in perenne movimento»<sup>66</sup> e che per la salute dello spirito è necessario vivere con agilità tutte le possibilità che la natura dispone<sup>67</sup>. Sono i principi di *Varietà* ed *Equilibrio*, assunti consapevolmente nei manifesti lacerbiani, che dal piano esistenziale e conoscitivo si trasmettono immediatamente a livello poetico e stilistico, per cui un creatore deve continuamente cambiare castello, rompere il proprio stampo per continuare a creare:

Se eravate proprio padrone del vostro stampo avreste certo potuto romperlo.

Quando una cosa è bella e fatta bene e vi piace prima cosa da fare sarebbe di fuggirla per farne una differente se aveste davvero in corpo lo spirito della creazione, miei egregi signori<sup>68</sup>.

Di «*rivoluzione permanente*»<sup>69</sup> parla Andrea Cortellessa, unica regola alla quale Palazzeschi si sottomette, nell'arte come nella vita, e che gli permette di trasformare continuamente la propria voce poetica e la propria scrittura. L'autore fiorentino ha, infatti, attraversato tutte le poetiche, dal simbolismo, al crepuscolarismo e futu-

<sup>65</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Quando cambiai castello*, in *L'Incendiario* (1910), vv. 1-4, in *TP*, p. 241.

<sup>66</sup> «In quest'amore consiste la saggezza di Palazzeschi, il suo distacco critico e prospettico dalle cose del mondo, la sua capacità di voltare il dolore in allegria», scrive Tellini al termine di un'appassionata esplorazione dell'officina palazzeschiana (GINO TELLINI, *L'officina dello scrittore*, nel volume collettivo *L'opera di Aldo Palazzeschi*, Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 22-24 febbraio 2001, a cura di Gino Tellini, Firenze, Olschki, 2002, p. 34).

<sup>67</sup> «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», argomenta più distesamente Palazzeschi in *Equilibrio* (cit., in *TR*, I, p. 1266).

<sup>68</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Varietà*, in «Lacerba», III, 1, 3 gennaio 1915, in *TR*, I, p. 1261.

<sup>69</sup> ANDREA CORTELLESA, *Aldo Palazzeschi*, nell'opera collettiva *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da Nino Borsellino e Walter Pedullà, 16 voll., Milano, Federico Motta, 1999, x, p. 510.

rismo, poi *rappel à l'ordre*, realismo e bozzettismo, infine il clima della neoavanguardia<sup>70</sup>, insisteva Luciano De Maria, in modo personale e unico.

La capacità di trasformarsi, di non assumere una maschera fissa, ma giocare tutti i ruoli, sapendo che nessuno di essi è quello vero, avvicinano il saltimbanco palazzeschi all'«ironista» di Vladimir Jankélévitch, di coloro che nella vita ascoltano i consigli dell'ironia:

Dove si trova il loro vero essere? Il loro vero essere non è qui, ma sempre *altrove*, a meno che non sia da nessuna parte...<sup>71</sup>

Non aderendo a nulla, ma solo sfiorando, l'ironista, come i Pierrot di Laforgue o come il Panurge rabelaisiano, ha una coscienza aerea, inafferrabile e maliziosa, che sfugge ogni qual volta la si voglia imprigionare, e che «come quel prestigiatore di Hieronymus Bosch al museo di Saint-Germain-en-Laye, o come i ciarlatani, giocolieri e furfanti di Jean Steel, essa ha mille trucchi nella sua bisaccia»<sup>72</sup>. Uno spirito ironico sfugge alla disperazione con una piroetta; e proprio perché è molteplice, agile, duttile, «immune da ogni esaltazione compromettente e dagli strazi dell'estremismo sentimentale»<sup>73</sup>, non giunge mai alla tragedia.

L'ironia è «l'estrema punta della politica dello spirito»<sup>74</sup>, dice Palazzeschi in uno dei suoi *Scherzi di gioventù*; il passaggio dalla «coscienza infelice» allo spirito ironico, nel senso che qui vi abbiamo dato, è quindi una conquista (anche poetica), e per il poeta indossare il costume da pagliaccio comporta un lavoro di scavo nel dolore umano e un costante e faticoso processo di affinamento dello spirito:

Schivare il dolore, fermarsi inorriditi alle sue soglie, è da vili.

Entrarci e rimanervi impantanati fino al collo senza la forza di uscirne, è da deboli e poltroni.

<sup>70</sup> Cfr. LUCIANO DE MARIA, *Palazzeschi e l'avanguardia*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1976; tesi poi recuperata da LUIGI BALDACCÌ, *Uno scrittore in libertà*, in *TR*, I, pp. XI-LXIV.

<sup>71</sup> VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L'ironia*, a cura di Fernanda Canepa, Genova, Il Melangolo, 1997, p. 41.

<sup>72</sup> Ivi, p. 42.

<sup>73</sup> Ivi, p. 41.

<sup>74</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi*, in *Scherzi di gioventù*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, in *TR*, I, cit., p. 1353.

Entrarci e risolutamente andare, flagellando la propria anima senza pietà, farle versare il sangue fino all'ultima gocciola, sanare bruciandole tutte le piaghe, pescare il punto luminoso nelle tenebre, la perla, è eroismo grande. Uscirne carbonizzato e guarito, con questo superbo fiore all'occhiello e un garbato sorriso sulle labbra. Sublime filtro: ironia<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> Ivi, p. 1351.