

Gino Tellini

Aldo Palazzeschi: l'allegria del saltimbanco

Intervista di Giovanni Accardo



Aldo Palazzeschi nella casa romana di via dei Redentoristi 9 nei primi anni Sessanta

Gino Tellini, professore ordinario emerito di Letteratura italiana all'Università di Firenze, è uno dei massimi studiosi di Aldo Palazzeschi, di cui ha a curato l'edizione di Tutti i romanzi, per i "Meridiani" Mondadori (2004-2005). Ha coordinato un gruppo di lavoro per il numero monografico di "Studi italiani": La «difficile musa» di Aldo Palazzeschi. Indagini, accertamenti testuali, carte inedite ("Studi italiani", XI, 1-2, 1999). Ha organizzato il Convegno Internazionale L'opera di Aldo Palazzeschi (Firenze, 22-23-24 febbraio 2001) e ne ha curato gli Atti (Firenze, Olschki, 2002). Ha collaborato all'organizzazione del Convegno Aldo Palazzeschi e i territori del comico, presso l'Università di Bergamo (dicembre 2004). Ha organizzato il Convegno Internazionale Palazzeschi europeo, il 30-31 maggio 2005, all'Università di Bonn e all'Istituto Italiano di Cultura di Colonia e il Convegno Internazionale L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie, il 29-30 settembre 2006, all'Università di Toronto e all'Istituto Italiano di Cultura a Toronto. A lui ci rivolgiamo con alcune domande su comico e umorismo in Aldo Palazzeschi.

Palazzeschi definisce se stesso un saltimbanco: cosa intende?

Nel periodo in cui è in voga D'Annunzio e quindi dominano un'idea di letteratura come culto estetizzante della bellezza, come superomismo, come grandiosità e magniloquenza, in un periodo in cui il Vate, cioè il poeta nazionale, è celebrato come guida e maestro spirituale, proporsi in veste di «saltimbanco» (nel componimento *Chi sono?* nella raccolta *Poemi*, 1909: «Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima», vv. 20-21) significa oltraggiare l'idea comunemente accettata di poesia, per proporre un'altra, antitetica. La nuova idea si basa non su un "io" sublime e superomistico, bensì desublimato, degradato in chiave autoironica, tanto da riconoscersi legittimità soltanto come regista d'una spettacolarizzazione comica, multiforme, pluriprospectiva della realtà. Dire «saltimbanco», significa mettere in discussione la superbia, l'unicità, la fissità, la stabilità del soggetto e rendersi invece disponibile per una prospettiva più ampia, più disponibile alla tolleranza, al rispetto verso l'altro, verso il diverso da sé.

Il suo è un comico strettamente legato al dolore, una reazione ad esso, come ricaviamo dal manifesto del *Controdolore*, come si legano le due cose e che tipo di comicità è quella di Palazzeschi?

Il manifesto che s'intitola *Il controdolore* esce sulla rivista "Lacerba", espressione del Futurismo fiorentino, il 15 gennaio 1914. Si tratta di un testo comico e paradossale, nel quale il poeta invita a ridere delle cose che comunemente fanno piangere, per non soccombere dinanzi alle mille occasioni di dolore e di sofferenza, che non risparmiano nessuno. Palazzeschi, nella sua primissima giovinezza (come omosessuale non accettato in famiglia, specie dalla madre rigorista e tradizionalista, poi emarginato nella benpensante società di fine Ottocento), ha conosciuto la «disperazione» (vedi *Premessa alle Opere giovanili*, 1958). Da essa si è salvato imparando a coltivare l'«allegria», ovvero la capacità di ridere delle voci della gente, del conformismo morale e delle convenzioni sociali. Il «saltimbanco» fa ridere, ma è un riso che nasce dall'esperienza del dolore, del male, della «disperazione». Dietro il suo riso, si avverte la familiarità con la sofferenza, con la «disperazione», come privata «cognizione del dolore». In ballo è sempre la poetica del «controdolore», che non è soltanto il tema del manifesto del 1914, 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.

Una delle sue poesie più note è *E lasciatemi divertire!*, la possiamo leggere come il modo di prendere le distanze dalla lunga tradizione poetica che parte da Petrarca, in cui è centrale l'io del poeta?

Certo. Palazzeschi, nel nostro Novecento, è uno dei poeti più lontani da Petrarca. Non coltiva nessun culto dell'io né della propria gelosa e segreta interiorità. Nei versi della «canzonetta» *E lasciatemi divertire!* (così nella prima edizione nel volume *L'Incendiario*, 1910, poi *Lasciatemi divertire*) si assiste all'animazione scenografica delle lettere dell'alfabeto, alle capriole spassose di uno spericolato giocoliere che si diletta di suoni verbali. Ma non sono parole in libertà di tipo futurista. Il divertimento funziona (secondo etimologia) come scarto dalla norma e come segnale d'una nuova rivelazione prospettica. Per il poeta-saltimbanco la serietà della poesia consiste nel non prendersi sul serio, perché sa che il ruolo del Vate è esaurito. La chiave della «canzonetta» e la legittimazione di senso riconosciuta al suo ludismo verbale risiedono nei versi di congedo, che tengono dietro alla risata finale, che si espande per tre versi (vv. 86-93):

Ahahahahahah
 Ahahahahahah
 Ahahahahahah.
 Infine io ò pienamente ragione,
 i tempi sono molto cambiati
 gli uomini non dimandano
 piú nulla dai poeti,
 e lasciatemi divertire!

Ecco che l'antisublime del «saltimbanco» rinnova il catalogo degli oggetti, dei luoghi, delle situazioni poetabili, e dunque del linguaggio. Ecco allora l'imprevisto d'una nuova sceneggia-

tura, d'una nuova drammatizzazione comica. Palazzeschi, com'è noto, dedica una lunga poesia a un luogo per eccellenza impositoico, l'interno d'una pizzicheria, scandito dalla messin-scena d'un vocabolario liricamente inusuale:

Etto grammo kilo mezzokilo,
 cacio burro prosciutto salame
 acciughe salacche baccalà...
 son parole del gergo
 di questo untuoso reame.
 (*Pizzicheria*, vv. 1-5, in "Lacerba", 1° novembre 1913).

Sono i versi più antipetrarcheschi del nostro Novecento. L'ironia e l'autoironia denunciano l'usura della selezione liricizzante della realtà e riscattano la sgraziata quotidianità d'un «untuoso reame». È abolito il canone selettivo della poeticità preventiva, riservata a temi esclusivi, a temi elettivamente poetici, e viene applicato invece il canone d'una coraggiosa, sorridente, disinibita democrazia del poetabile.

Che legame c'è con la sua omosessualità e la sua diversità?

Il tema della diversità, centrale nell'opera di Palazzeschi, trae l'origine prima proprio dalla sua esperienza biografica di omosessuale (introverso, non estroverso come l'amico De Pisis), ma poi diventa questione più generale e più complessa.

E a proposito di diversità, Palazzeschi si dichiarò neutralista nel dibattito sulla partecipazione dell'Italia alla Prima guerra mondiale, quando invece poeti e scrittori furono interventisti e si arruolarono in massa.

Occorre tenere conto delle private sofferenze patite nel 1914 e nel 1915 da Palazzeschi come antibellicista all'interno del gruppo fiorentino ardentemente interventista di lacerbiani e vociani: emarginato e isolato, accusato di viltà e di codardia, magari con sottinteso astio omofobico. Poi Palazzeschi esprime ampiamente le proprie idee nel notevolissimo libro, troppo poco ricordato, *Due imperi... mancati* (1920), che è una vibrante denuncia di ogni guerra, senza distinzione.

Come scrive egli stesso: «La cosa più difficile alla quale possa un uomo arrivare è liberarsi di tutti i cenci, vestiti e vestitini, mantelli e mantellini, sciarpe coccarde fiocchi, gale nappette e nastri». Ovvero liberarsi dai pregiudizi, dalle maschere, direbbe Pirandello, che pubblica il suo saggio sull'umorismo nel 1908, stesso anno di *riflessi*, romanzo di esordio di Palazzeschi. Possiamo trovare dei punti di contatto tra i due autori riguardo alla comicità?

Il binomio antitetico («comicità» e «tristezza»), che ricorre in molti personaggi di Palazzeschi, richiama l'umorismo di Pirandello, che però è altra cosa dal «buffo» palazzeschiano. Anche lo scrittore siciliano coglie il volto «tragicomico» della realtà, ma a lui importa scavare nelle pieghe della vita quotidiana per metterne in luce la convenzionalità artificiosa e alienante, per denunciare la rete di vincoli opprimenti che imbrigliano l'individuo come in una prigione

(«forma» o «maschera») e lo soffocano, gli tolgono autonomia, libertà, gioia di vivere. In questo modo Pirandello sgretola la «forma» e la «maschera» del personaggio, che infine si rivela ribelle sconfitto. La genesi dell'umorismo pirandelliano è di matrice risentitamente polemica. Il «buffo» di Palazzeschi non muove dalla passione polemica né dagli aspri risentimenti che pungolano Pirandello. Il padre di Perelà non ha alle spalle la coscienza d'una sconfitta storica che incide sul presente con taglio graffiante. Anche la sua angoscia, al pari di quella pirandelliana, riflette un disinganno generazionale. Ma in lui, fiorentino e toscano, lontano da Girgenti e dalla Sicilia, gli aculei della scrittura non sono aguzzati da animosità di riscatto storico, né di appartenenza geografica. Pesano invece, in modo risolutivo, circostanze ambientali, personali, familiari, come circostanze di tradizione culturale, che rendono acuminato il suo sguardo, tanto da farlo apparire impietoso e sarcastico, perfino crudele. Ma la crudeltà è funzionale non a un giudizio di condanna, bensì a un verdetto liberatorio di redenzione, o comunque a un sentimento di profonda *pietas* umana. Infatti peculiare di Palazzeschi è che il suo «tragicomico» sa essere anche splendidamente aereo e leggero, perché pronto al riso tagliente e in pari tempo (come di rado accade a Pirandello) altrettanto pronto all'abbandono incantato dinanzi agli aspetti naturali del vivere, come dinanzi a innocenti bizzarrie capaci di rendere felici esistenze che sono emarginate e faticose.

O forse il comico di Palazzeschi è più affine a quello di Zeno Cosini, che ride delle sue stesse debolezze?

Indubbiamente Palazzeschi è un ammiratore di Svevo (al quale dedica un breve ma significativo intervento su "Solaria" nel 1929). Da notare che Svevo è sensibile alla lezione di Boccaccio e per Palazzeschi l'autore del *Decameron* è il massimo maestro delle lettere italiane.

La leggerezza dell'uomo di fumo, protagonista del *Codice di Perelà*, può legittimare un collegamento con la leggerezza di cui scrive Calvino nella prima delle sue *Lezioni americane*?

Certamente. Calvino attinge alla leggerezza di Palazzeschi, anche se non lo cita nelle *Lezioni americane* (ma lo cita negli appunti preparatori, come mostra il commento alle *Lezioni* nell'edizione dei Meridiani). Ma 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 sofisticato e intellettualistico 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.

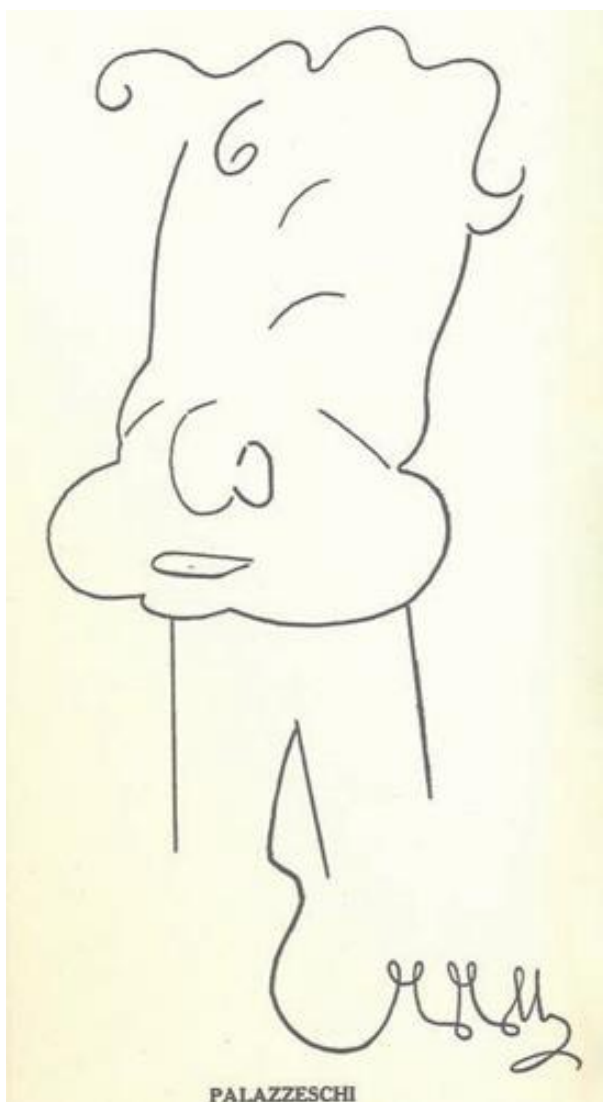
Lei ritiene che uno degli ingredienti del comico di Palazzeschi sia la parodia. Ci può fare qualche esempio?

Nel mio libro *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana* (Milano, Oscar Mondadori, 2008, pp. 344-357) ho dedicato molte pagine a Palazzeschi. Ricordo in particolare il romanzo postumo *Interrogatorio della Contessa Maria*, che contiene una brillantissima parodia dell'episodio manzoniano della monaca di Monza, e *I fiori*, parodia, sul tema floreale, della millenaria tra-

dizione di stilizzazione lirica e di simbologia idealizzante: la purezza della rosa («Rosa fresca aulentissima» canta Cielo d'Alcamo e «Fresca rosa novella» Guido Cavalcanti), l'eleganza del garofano, il candore del giglio, la modestia della viola (rose e viole coniugate da Leopardi). Palazzeschi parodizza, a modo suo, il repertorio dei fiori come «angelica carezza di frescura | esseri puri della natura!» (vv. 67-68). Sono versi che splendidamente si prestano alla recitazione e presentano un gaudente giardino delle meraviglie, dove la rosa fa la prostituta, il girasole il mantenuto e i garofani i ruffiani, il giglio è pederasta, la vaniglia lesbica, il narciso si masturba e la violetta, tra l'erbetta, corrompe il ciclamino, povero bambino.

Crede possibile trovare una forma di eredità del poeta saltimbanco che gioca con le parole e dissacra il ruolo del poeta in Sanguineti?

Sanguineti è senza dubbio un autore molto sensibile alla lezione palazzeschiana, come studioso (che ha dedicato a Palazzeschi tante pagine memorabili) e come poeta (ricordo la poesia *Cataletto 12*, in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, p. 344, dove ritorna, aggiornata e vitalissima, in modo clamoroso, la figura del «saltimbanco», qui detto «il pagliaccio»: «faccio il pagliaccio in piazza, sopra un palco»).



Disegno di Filiberto Scarpelli, "Lacerba", III, 9, 28 febbraio 1915, p. 70