

Valentina Russi

L'umanità in fumo
Corpo, linguaggio e potere nel *Codice di Perelà*

1.

Romanzo futurista: è il sottotitolo apposto dall'autore alla prima edizione de *Il Codice di Perelà*, del 1911, ed è legittimamente da qui che diversi critici sono partiti per offrire possibili interpretazioni di questa strana creatura, «favola aerea» (la definizione, com'è noto, è d'autore) piuttosto che romanzo, «come se il 'senso' del *Codice* non dovesse tanto ricercarsi nell'universo retorico del 'romanzo' ma piuttosto nell'incerto ordine dalla 'fiaba', come luogo poetico sia inserito che disinserito nelle tecniche del racconto prenovocentesco». ¹ Quanto al futurismo dell'opera, essa, per alcuni aspetti, sembra configurarsi come espressione felicissima di alcuni dei dettami che compariranno l'anno successivo nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*; al contempo, tuttavia, ne rifiuta le istanze primarie (vitalismo esasperato, bellicismo, virilismo), tanto da risultare assai poco gradita a Marinetti, al quale Palazzeschi, forse un po' ingenuamente, l'aveva dedicata. Ed in effetti, sempre nel *Manifesto*, possiamo leggere quanto segue:

Bisogna introdurre nella letteratura tre elementi che furono finora trascurati:

1. IL RUMORE (manifestazione del dinamismo degli oggetti);
2. IL PESO (facoltà di volo degli oggetti);
3. L'ODORE (facoltà di spargliamento degli oggetti). Sforzarsi di rendere per esempio il paesaggio di odori che percepisce un cane. Ascoltare i motori e riprodurre i loro discorsi.

Il futurismo del *Codice* è invece tutto leggerezza; e il fatto che tale leggerezza appartenga a un sistema di pensiero diametralmente opposto a quello marinettiano, risulta inequivocabilmente (come osserva Tellini nella sua introduzione a *Tutti i romanzi*, edito da Mondadori)² da una delle prime conversazioni di Perelà:

- Voi siete un uomo vero?
— Naturalmente.
— Sapreste dirmi chi è quell'uomo là? È un uomo anche lui?
— Ma si capisce, è un soldato. Egli è pronto per la guerra.
— La guerra!
— Non vedete come è ben guernito di ferro, di piombo e di acciaio? È un soldato, si capisce.
— La guerra! Piombo... ferro... acciaio... ma non sono queste cose molto pesanti?
— Naturalmente. Non si può mica farsi sul nemico con dei confetti. Ma voi cosa siete?
— Io sono... un... molto leggero, sì, un uomo molto leggero.
— Che tipo strano!³

¹ P. Pieri, *Il Codice di Perelà di Palazzeschi. L'altro del fumo, l'oltre dell'uomo*, in <http://www.griseldaonline.it/temi/l-altro/il-codice-di-perela-palazzeschi-pieri.html>.

² G. Tellini, *Introduzione*, in A. Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, vol. I, a cura di G. Tellini e con un saggio di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 2004, pp. LXVII-CXXXVI.

³ A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 141.

Apparentemente più aderenti all'estetica futurista sono le soluzioni stilistiche che l'autore adotta in alcuni capitoli, come ad esempio *Il Ballo*: le frasi sono spesso brevissime e le parole si susseguono vertiginosamente, ma non per l'impulso impresso da una qualche motrice analogica, come auspicato da Marinetti; la velocità è data dal loro svuotamento, restano forme prive di sostanza, ragnatele di futile chiacchiericcio, e l'unica loro finalità consiste nel dare volume alle ipocrite istanze della massa, parimenti prive di senso.

A tale inconsistenza sembra corrispondere (ma come si vedrà si tratta di corrispondenza solo apparente) la natura stessa del protagonista. Perelà non è altro che leggero, non si può dire altro di lui. All'inizio ci viene presentato come un essere incapace di reagire, di prendere decisioni e quasi di provare sentimenti, dimodoché al lettore non solo è preclusa ogni possibilità di identificazione col personaggio ma risulta anche oltremodo difficoltoso qualsiasi tentativo di empatia nei suoi confronti. Nel capitolo in cui viene descritto lo svolgersi del processo, non è più possibile nutrire alcuna speranza che Perelà possa anche solo provare a dire o a fare qualcosa che lo salvi. Egli inoltre sembra disorientato, ma non addolorato per la morte di Alloro, che pure ha indirettamente causato:⁴ questo atteggiamento ha un peso determinante nella sua condanna, perché non può essere tollerato dalla società, articolata secondo criteri all'altro ricalcati sui cardini delle relazioni borghesi primo-novecentesche.

La mancata reazione di Perelà non può però essere attribuita al cinismo o a un'indole malvagia: è frutto invece della sua stessa inconsistenza emotiva. Da questo punto di vista, come è stato spesso osservato, Perelà è un anarchico rispetto alla società, in quanto ne mina le basi, i valori fondamentali. Fausto Curi ha affermato che Perelà agisce (se così si può dire) in base a quello che Freud definisce il principio del piacere, che si radica nella dimensione corporea e si oppone al principio di realtà, sul quale sono normalmente regolate le relazioni umane. Essendo però il corpo di Perelà inconsistente, lo studioso parla di assenza in riferimento alla sua condizione; in tale assenza sarebbe da ravvisare la sensazione di disagio che caratterizza il personaggio e che consente le proiezioni sulla sua persona da parte dell'indistinta folla che compone la società:

Uno degli artifici su cui si fonda la struttura del romanzo sta nel continuo deludere il sistema di attese che i primi capitoli hanno rapidamente edificato. Non soltanto Perelà non diventa un apostolo della «leggerezza», ma la «leggerezza» non si converte mai in azione, costruttiva o distruttiva che sia [...] La vera condizione di Perelà è l'assenza. Assenza del corpo, quindi assenza di peso, assenza d'azione, assenza di pensiero che non sia quello che si riassume nelle parole di continuo ripetute e mai intese: «io sono leggero».⁵

Ora, questa condizione di assenza, così come è stata definita, è piuttosto evidente per quello che riguarda la prima parte del romanzo. Nel capitolo *Il Thè*, in cui le dame raccontano a Perelà le proprie vicende amorose (più sessuali che sentimentali), essa va intesa nel suo senso letterale: se le donne non si rivolgessero esplicitamente al

⁴ L'anziano servitore di corte si era infatti dato fuoco per diventare come Perelà.

⁵ F. Curi, *I "Buffi" o la fine dell'utopia*, in *Atti del Convegno, Firenze 6-8 novembre 1976*, a cura di L. Caretti, Milano, Il Saggiatore, 1978 (poi col titolo *"Buffo", parodia, utopia* in Id., *Parodia e utopia*, Napoli, Liguori, 1987, p. 130).

protagonista chiamandolo per nome, il lettore non saprebbe che lui si trova lì, dal momento che non pronuncia una sola parola. Tuttavia, a un certo punto del libro, e precisamente quando Perelà inizia l'esplorazione dei luoghi della città, vi è una frattura piuttosto evidente sul piano stilistico: la cascata di battute brevi con cui procedeva la narrazione (interrotta solo dalle novelle a tema de *Il Thè*) viene soppiantata da un periodare decisamente più disteso: anzi, a partire da *Visita a Suor Mariannina Fonte* si avverte la presenza di un narratore esterno, del quale prima non v'era traccia. Vediamo il passaggio in questi due brani: il primo conclude il capitolo *Il Ballo*, l'altro è l'incipit del capitolo successivo, *Visita a Suor Mariannina Fonte*:

— Sono aperte le sale del buffet.

— Perelà! Perelà!

— Dov'è? Perelà?

— Venite a prendere un rinfresco.

— Oliva! Oliva!

— Tu dai il braccio a Perelà.

— Come sono carini!

— La coppia di fumo!

— Qua, date a me la prima bottiglia!

— Pha!

— Qua, qua.

— Alla salute di Perelà!

— Viva Perelà!

— Viva il ministro!

— Viva Torlindao!

— Viva la Regina!

— Viva il nuovo Codice!

— Evviva il Codice di Perelà!⁶

Una vettura attende nel cortile della reggia, Perelà seguito da tre gentiluomini si reca oggi al suo primo giro d'ispezione.

Mentre egli sta per prendere posto nella carrozza gli si avvicina Alloro, il vecchio servitore, e gli consegna, senza esser veduto, questa lettera.

Perelà e i gentiluomini partono, Alloro rimane fermo, incantato dietro la vettura, col suo sorriso luminoso di ammirazione e di devozione. Egli ripete sempre fra sé queste parole: «Come à potuto fare? Come à fatto? Di fumo!».⁷

Di questa frattura stilistica si è occupato Luca Alessandri,⁸ illustrandola in modo dettagliato e fornendone un'interpretazione. Lo studioso parte dalle considerazioni di Curi ricordate in precedenza, relativamente alla condizione di assenza di Perelà e al suo agire in base al principio del piacere. Alessandri afferma che tale principio del piacere impronterebbe anche lo stile del romanzo: l'autore, proprio come il suo personaggio, rinuncia a costruire il racconto secondo logiche aristoteliche, optando invece per una narrazione che procede per battute incalzanti, brevissime. Se si considera inoltre che una delle caratteristiche principali di queste battute, come si

⁶ A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 227.

⁷ Ivi, p. 231.

⁸ L. Alessandri, *Assenza e identità nel «Codice di Perelà» di Palazzeschi*, in «Lingua e Stile», XXIV, 1 marzo 1989, pp. 115-148.

sottolineava, è la loro generale gratuità sul piano narrativo (come del tutto gratuita appare la stessa esistenza di Perelà) l'ipotesi potrebbe risultare suggestiva. Iperrealisticamente, non solo non si capisce quasi mai chi è che dice cosa, ma le parole pronunciate sono trascrizioni di brandelli di conversazioni:

- Ti piace la mia tolettina?
- Molto, molto carina. Quelle tre rose lì sono indovinatissime. E il mio abitino è carino?
- Un *rêve*.
- Molto semplice.
- Ma ti fa così carina... quindici anni!
- La metà allora.
- Solamente?
- Cattiva!⁹

Con il cambiamento di stile, tuttavia, Palazzeschi (sempre secondo l'ipotesi di Alessandri) abbandonerebbe il principio del piacere a favore del principio di realtà, inserendo il narratore esterno e normalizzando la sintassi. All'autore, in sostanza, sarebbe mancato il coraggio di seguire fino in fondo l'audacia della sua scelta, di portare alle estreme conseguenze il potenziale anarchico del suo personaggio. Da questo punto di vista, la lettera con cui Perelà si congeda dal mondo risulterebbe tranquillizzante per il lettore borghese, che si confronta finalmente con un personaggio che si comporta in base al principio di realtà.

Per diverse ragioni, non mi sento di condividere questa interpretazione. Innanzi tutto il cambiamento di stile non è definitivo: le battute anonime e incalzanti e la sintassi franta ricompaiono ne *Il Consiglio di Stato*, dove si determina la svolta narrativa del romanzo, per tornare ad essere pervasive nei capitoli successivi, fino all'epilogo. Inoltre, le inserzioni narrative non sono tutte dello stesso tipo. Nel brano precedentemente citato, quello che segnava l'inizio del giro visite di Perelà, lo stile sembra più quello di una didascalia teatrale che quello di una narrazione vera e propria. L'impiego dell'indicativo presente caratterizza anche il capitolo *L'indisposizione di Perelà*, all'interno del quale troviamo uno dei rari esempi di riflessione del protagonista sulla propria sorte. Il narratore esterno esiste, ma racconta la scena proprio come se si trattasse di una scena teatrale. Più tradizionalmente narrativi sono invece *La fine di Alloro*, dove appunto è descritto il ritrovamento del corpo carbonizzato del servitore e *Perché?*, in cui Perelà fugge dal castello verso la collina, fuga che rappresenta l'unica azione che egli veramente compie, oltre al successivo ritorno e all'evaporazione finale. Questi due capitoli narrativi sono tuttavia separati dal già citato *Il consiglio di Stato*, e le battute brevi caratterizzano anche *Il Processo di Perelà*. Nel capitolo finale, la scena in cui il protagonista viene portato sul monte (dove è stata costruita la cella nella quale verrà rinchiuso) è di nuovo narrata al presente, secondo modalità teatrali, mentre nelle due pagine conclusive tornano le battute. Non mi sembra che questo tipo di struttura possa corrispondere a una logica di autocensura, che procederebbe in modo sostanzialmente

⁹ A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 214.

lineare. Credo invece che esista una particolare corrispondenza tra lo stile del romanzo e la vicenda narrata.

Ogni situazione ha un suo doppio sul piano stilistico: all'inizio la leggerezza e l'inconsistenza del protagonista vengono in qualche modo disegnate dalla soverchiante abbondanza delle battute brevi. La trattazione di temi seri durante il giro di Perelà è affidata a lunghi monologhi intervallati da brevi domande (il principe Zarlino, ad esempio, si fa portavoce delle idee dell'autore sulla follia). La morte di Alloro e la salita di Perelà sulla collina, e poi il suo ritorno in città, vale a dire le due azioni cardine del romanzo, sono appannaggio quasi esclusivo del narratore esterno. La processione finale, con l'ascesa al monte Calleio, può essere letta come la didascalìa di una grandiosa scena tragica conclusiva. L'explicit, di nuovo leggero dà ancora conto dell'opinione popolare sul destino di Perelà.

Le diverse opzioni stilistiche riflettono tuttavia anche le differenti modalità di interazione di Perelà con gli esseri umani: pressoché nulla nelle circostanze in cui prevale l'abnorme chiacchiericcio; spesso silenziosa ma percepibile durante i racconti della Regina, del Principe Zarlino o di Suor Mariannina Fonte, espressi attraverso il discorso diretto; autoriflessiva (nella misura in cui è per lui praticabile l'autoriflessione) nei capitoli *Perché?* e *L'indisposizione di Perelà*, nei quali la presenza del narratore esterno è evidente. Ne consegue che la corrispondenza tra lo stile futurista e l'essenza del personaggio – leggerezza e inconsistenza del corpo/ leggerezza e inconsistenza delle parole – è una falsa tautologia. Come si vedrà Perelà è leggero ma tutt'altro che inconsistente; viceversa, le brevi frasi pronunciate dagli altri personaggi sono inconsistenti ma nient'affatto leggere: costituiscono anzi il principale strumento di persecuzione del protagonista.

2.

Il profondo solco che distingue la leggerezza dall'inconsistenza risulta alquanto evidente se si sposta lo sguardo da Perelà agli altri personaggi del romanzo, che si muovono in «un mondo blasonato, con tutti i pezzi al loro posto, incantato e sognante, simile al microcosmo araldico delle carte da gioco».¹⁰ Carte da gioco, dunque prive di spessore, tipi piuttosto che personaggi veri e propri. Tale bidimensionalità, tuttavia, va considerata insieme ad un ineludibile dato di fatto: gli esseri umani sono dotati di un corpo solido e concreto nella sua deperibilità, laddove Perelà altro non è che il risultato delle esalazioni prodotte dal fuoco acceso delle tre vecchie «matri», Pena, Rete e Lama; un addensamento di fumo, un avanzo, uno scarto, spazzatura. Proprio questo è il titolo che Palazzeschi scelse, quattro anni dopo la pubblicazione del *Codice*, per la sua rubrica su «Lacerba», a coronamento di una riflessione iniziata diversi anni prima e maturata proprio nel periodo di stesura del romanzo: i celebri versi di *E lasciatemi divertire* («Farafararafa, / Tarataratarata, / Paraparapapapa, / Laralaralarala! / Sapete cosa sono? / Sono robe avanzate, / non sono grullerie, / sono la... spazzatura / delle altre poesie») appartengono alla raccolta *L'Incendiario*, uscita un anno prima del *Codice*. L'idea palazzeschiana di spazzatura

¹⁰ G. Tellini, *Introduzione*, in A. Palazzeschi, *Tutti i romanzi cit.*, p. XCIV.

è strettamente connessa a quella di leggerezza, dal momento che lo scarto rappresenta l'esito della tensione verso l'essenzialità; nella rubrica lacerbiana l'autore «ci invita a seguire il suo percorso tra le pagine della rivista dove lascia tracce e resti che sono tanti segni di vita. C'è infatti una forma di inconsistenza che permette di restare paradossalmente attaccato al mondo».¹¹

Relativamente a Perelà, tuttavia, siamo di fronte a un paradosso, che determinerà peraltro le antitetiche reazioni degli esseri umani nei suoi confronti: egli è il prodotto di uno scarto e, allo stesso tempo, anche il risultato di una combustione funzionale al raggiungimento di una ritrovata essenzialità; è l'incendiario di sé stesso, sostanza inedita, uomo nuovo, come lo definirà durante il processo la marchesa Oliva di Bellonda. Tali caratteristiche, evidenti sin dall'inizio del romanzo, suggeriscono l'accostamento (opportunamente sottolineato dai critici e ulteriormente alimentato nel corso della narrazione) tra la figura del protagonista e quella di Cristo, l'uomo nuovo dalla doppia natura umana e divina e, dunque, creatore di sé stesso. La parte finale del libro, con il processo e la condanna di Perelà, la salita al monte Calleio e la successiva evaporazione, ricalca in modo troppo evidente la vicenda del Messia per non presupporre un sabotaggio dell'analogia stabilita: del resto, come afferma Curi nel passo citato precedentemente, Perelà «non diventa un apostolo della "leggerezza"», non ha nessuna missione da compiere, la sua esistenza è gratuita e il suo breve passaggio sulla terra non determina alcun effetto permanente. La parodia dell'epopea cristologica è tuttavia lontana dalle intenzioni dell'autore e l'amara ironia sulle dinamiche sociali che traspare dai comportamenti dei personaggi – insensatamente incensatori prima, iniquamente accusatori poi – è una chiave di lettura legittima ma non esaustiva, a mio parere, del romanzo. Ci sono infatti altri elementi che emergono dall'accostamento con la figura di Cristo che non rientrano in questo quadro; vediamo di approfondirli in modo da avere un'idea più completa delle intenzioni palazzeschiane relativamente al suo uomo di fumo. Il libro comincia con un dialogo che sottolinea immediatamente la condizione anomala di uno dei due parlanti:

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

— Voi siete un uomo forse?

— No, signore, io sono una povera vecchia.

— È vero, è vero sì, avete ragione, voi siete una povera vecchia, un uomo sono io.

— Voi che cosa siete signore?

— Io sono... io sono... molto leggero, io sono un uomo molto leggero [...].¹²

Leggendo le prime tre battute si potrebbe ipotizzare che il personaggio che pone la domanda sia un po' confuso riguardo alla propria identità per qualche tipo di disturbo mentale o in seguito a qualche trauma; la successiva domanda della vecchia invalida tuttavia quest'interpretazione: chiedendo a Perelà *che cosa è* lascia intuire una

¹¹ B. Poitrenaud-Lamesi, *Le vertigini scritte*, Aldo Palazzeschi, *Spazzatura, 1915*, in *Rubriche d'autore. Boine, Calvino, Campanile, de Céspedes, Flaiano, Manganelli, Manzini, Morante, Palazzeschi, Serao*, a cura di V. Russi, Manziiana, Vecchiarelli Editore, 2015, p. 97.

¹² A. Palazzeschi, *Il codice di Perelà*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 137.

frattura strutturale rispetto al paradigma dell'umano. Perelà conosce il significato delle parole uomo e vecchia, ma non lo *sa*, non lo ha assaggiato, sperimentato (da qui il suo errore); la vecchia, identificandosi, attiva nel protagonista un processo associativo che gli consente di delineare un'immagine anche di Pena, Rete e Lama, che egli considera le sue madri, per via dei contenuti appresi dai loro racconti. Meno immediata è l'autoidentificazione di Perelà come un «uomo»:

Pena! Rete! Lama! Pena! Rete! Lama! Pe... Re...La...
 — Ehi, galantuomo, dove andate?
 — Alla città.
 — Ci sapete dire un po' che razza di bestia siete?
 — Io sono... molto... un uomo.
 — Voi siete poco un uomo, di uomo mi sembra non abbiate che le scarpe.¹³

Da questo dialogo con la scorta del Re emergono i due elementi fondamentali che distinguono il protagonista dagli altri personaggi: la percezione della sua persona, determinata dal suo corpo fuori del comune, e l'uso del linguaggio. Quando Perelà afferma «Io sono... molto... un uomo», vorrebbe in realtà intendere 'io sono molto leggero'; poiché però si rende conto di averlo già detto più volte senza essere stato compreso, cerca di fornire un contenuto diverso, anche per trovare un terreno comune con i suoi interlocutori. Costoro, tuttavia, fraintendono il messaggio, associando le parole «molto» e «uomo», e rovesciano di conseguenza l'affermazione di Perelà, il quale è «poco un uomo» per il semplice fatto di non avere un corpo solido. Questo fattore, che in seguito determinerà negativamente le sorti del protagonista, all'inizio della vicenda lo pone come oggetto della curiosità e dell'ammirazione generale, al punto da essere incaricato della redazione del codice delle leggi della città. Perelà viene visto come un nuovo Messia, colui che non solo stabilisce le regole, ma le scrive, in quanto possessore della parola rivelatrice, del vero linguaggio. È bene sottolineare che questo processo induttivo da parte degli altri personaggi non è innescato semplicemente dal fatto che Perelà è diverso, ma dalla sua specifica eccezionalità, la leggerezza del suo corpo:

Gentili dame, illustri cavalieri qui adunati, io ò l'altissimo onore di annunziarvi, che dietro proposta del Consigli, con Reale conferma, ed approvazione dell'eminantissimo nostro Arcivescovo, l'opera del nuovo Codice per il nostro amato paese è affidata totalmente a questo sapiente, a questo superiore, a questo eccezionale uomo che è Perelà.

Quale uomo di fragili carni e di deboli sensi potrebbe assumere tale opera senza tema di cadere in quelle inevitabili parzialità che inconsciamente ci sono dettate dal nostro sangue, dalle nostre opinioni, dal nostro interesse, dal nostro partito? Quale uomo potrebbe assumere questa grande impresa sicuro di dimenticare di essere anch'egli un uomo e di avere anch'egli da uomo gli stessi interessi di tutti coloro per i quali il Codice è fatto?

“Egli non è un uomo, o meglio, è l'uomo su cui il fuoco è passato purificatore supremo a interrompere, ad annientare l'egoistico lavoro di tutti i suoi sensi”.¹⁴

¹³ Ivi, p. 139.

¹⁴ Ivi, p. 216.

Perelà è dunque un uomo purificato dei suoi sensi e, in quanto tale, partecipa del divino. Come si diceva in precedenza, è lo stesso autore a orchestrare il paragone con la figura di Cristo: Perelà è rimasto nel camino, il suo *utero nero*, per trentatré anni; le sue tre “madri” erano vecchie vergini; durante il processo contro di lui, la marchesa di Oliva di Bellonda pronuncia alcune parole in sua difesa che riecheggiano brani evangelici;¹⁵ nella parte conclusiva, dopo l’evaporazione/ resurrezione del protagonista e la morte della marchesa, compaiono bianche aquile in cielo che sembrano «un popolo nuovo, di uomini nuovi».¹⁶

Le intenzioni con le quali Palazzeschi ha costruito questo parallelismo tra il suo protagonista e Cristo emergono dal discorso che l’aspirante suicida di Villa Rosa - il manicomio della città – fa a Perelà:

Dio, non sapete che cos’è Dio? Dio è nulla. È la perfezione inventata dagli uomini, essi àno voluto dare una parola al nulla, e l’ànno per conseguenza fatto diventar qualcosa. Come voi, voi siete ancora uomo, voi siete qualche cosa, fumo non è nulla, è fumo, come Dio che non è nulla non può essere nulla se è Dio. Voi potreste essere benissimo un Dio per gli uomini. Essi àno bisogno di un nulla che si possa dipingere sopra la tela e scolpire nella pietra.¹⁷

Dio è nulla, è una parola vuota ripetuta meccanicamente dal pappagallo della regina (nel capitolo intitolato, appunto, *Dio*); nel momento in cui si incarna in un corpo diventa però «qualche cosa», che pur non essendo pienamente umana partecipa del mondo degli uomini e minaccia pertanto la perfezione attribuita a Dio – che è perfetto proprio in quanto privo di corpo. Questo corpo dunque, per riacquistare la purezza originaria, deve essere soppresso, eliso; e non metaforicamente ma letteralmente, come intuisce il vecchio servitore Alloro, che, novello Lucifero, si dà fuoco per essere come Perelà.

La riflessione su letteralità e metafora, e più in generale sul linguaggio, è evangelicamente intrinseca a quella sul corpo (Dio è logos). Se, come si è visto, le parole di Perelà non vengono comprese, egli, da parte sua, fraintende frequentemente ciò che gli viene detto perché non ha delle cose una conoscenza esperienziale e quindi sociale. Esempio, da questo punto di vista, è il dialogo con il poeta di corte, nel quale l’autore trova anche il modo di irridere certa produzione a lui contemporanea:

La poesia, signor Perelà, è un globo azzurro, il poeta è l’alito che lo gonfia, che lo prepara per la sua ascensione celeste. Qual’è l’arte?

Saperlo gonfiare gonfiare, sino a renderlo trasparente perché esso possa innalzarsi.

— Voi sorvegliate mentre lo gonfiate, il vostro pallone, che nulla ci vada dentro.

— Eh! Basterebbe un granello della più semplice cosa perché il globo non andrebbe più su. Dentro si deve potere ottenere il vuoto, ecco l’arte del poeta.

Io comporrò per voi un’ode che quanto prima vi manderò pubblicata sulla prima rivista della città.

¹⁵ Ivi, p. 332: «Voi preparate a quest’uomo la stessa pena che date ai ladri e agli omicidi, ma egli è stato nuovo con voi, riuscite almeno ad essere nuovi con lui!»; p. 337: «Vili tutti! Io correrò da tutti i popoli a raccontare come fu condannato un innocente. A tutte le corti, a tutti i regni, come fu consumata questa infamia. E tu, ministro della menzogna, quando ti sarà chiesto ragione della condanna di un innocente, quando ti sarà domandato che ne facesti di quell’uomo [“di quel giusto” nell’edizione successiva], che risponderai?».

¹⁶ Ivi, p. 352.

¹⁷ Ivi, p. 261.

Vi ò portato il mio libro di versi: Ballate Malate.

— E il loro male qual'è?

— Oh, nessuno, stanno benissimo.

— E allora perché dite che sono malate?

— Perché altrimenti nessuno si occuperebbe della loro salute.¹⁸

Il linguaggio del protagonista e quello degli esseri umani procedono parallelamente senza incontrarsi mai perché quella di Perelà è una letteralità impossibile, insostenibile, iconoclasta. Quando viene rinvenuto il corpo carbonizzato di Alloro, la figlia spiega che l'anziano servitore si era dato fuoco per diventare di fumo anche lui. Nel turbamento generale (espresso con toni da opera buffa, con gli astanti che fungono da coro pronunciando più volte il nome del protagonista), tutti attendono da Perelà, colui al quale hanno affidato il compito di redigere il nuovo codice – il nuovo linguaggio – una spiegazione, una parola risolutiva; ma egli «calmo, sereno, guardava l'uomo ciondoloni e dopo qualche minuto di assoluto silenzio si lasciò sfuggire dalla bocca quasi alitate dolcemente queste tre parole: “voleva divenir leggero”». ¹⁹ È questo il punto di svolta della vicenda, il momento in cui l'incomunicabilità dei linguaggi si rivela intrinseca all'inconciliabilità del corpo del protagonista con lo spazio sociale; in questo spazio non è prevista la letteralità tautologica impressa in quell'unica affermazione di Perelà riguardo alla propria identità, in quanto non ammissibile, non conforme a quella di tutti gli altri:

— Avanti, discolpatevi!

— Io sono leggero. — L'aula rumoreggia, si sentono molte voci d'indignazione.

— Ah! Voi volete con questa sola parola gettarci l'ultimo vostro insulto! Volete ancora una volta giuocarci colla vostra malefica colpevole ironia! Voi volete dire che all'uomo più leggero non avevamo affidata l'opera più grave, non è questo che volete dire?²⁰

Il capitolo *Il Processo di Perelà* – come altre parti del libro, del resto – è costruito come una grandiosa scena teatrale. Nel dialogo con il ministro della giustizia la natura allotria del linguaggio di Perelà assume una consistenza drammatica che forza la traccia evangelica della conversazione tra Gesù e Pilato. Ciò che segue è una pirotecnica alternanza tra comico e tragico: comiche sono le pene suggerite dai diversi personaggi, dalle parole dei quali – in un geniale rovesciamento dei rapporti tra i linguaggi delineati sin qui – scompare ogni uso metaforico, a sottolineare gli egoismi e le meschinità umane (il banchiere che metterebbe Perelà all'asta, il poeta che lo regalerebbe ai critici, l'esibizionista Contessa Liccio che lo fustigherebbe sulla pubblica piazza). Tragico è il tentativo di difesa di Oliva di Bellonda, che si pone nello spazio dell'aula come il terzo vertice di un triangolo in cui gli altri due sono costituiti rispettivamente da Perelà – messo a tacere definitivamente dopo l'atto d'accusa citato in precedenza – e da tutti gli altri personaggi, eloquentemente descritti in questi termini:

¹⁸ Ivi, pp. 157-158.

¹⁹ Ivi, p. 281.

²⁰ Ivi, pp. 322-323.

Si respira già quell'aria vaporosa e umida, orribile ricetta di povere di decrepiti legni, di decrepite tappezzerie, e di fresche esalazioni della vecchia umanità. Riescono talora ad infilarsi con tutta la loro ironia alcune spire di Houbigant, somigliantissime a certi maliziosi risolini femminili, così fini come lame di rasoi. Quel miscuglio che si perfeziona col miscuglio stesso della gente, proprio di certi grandi teatri popolari, di certe aule universitarie, ma che nelle aule della giustizia in giorno di grande processo raggiunge la sua perfezione assoluta. [...]

– Prima che il processo si apra, chi è il difensore dell'imputato? – Silenzio, il ministro fissa Perelà, Perelà dondola ancora impercettibilmente. – Imputato, chi è il vostro difensore? – Silenzio, la compattezza dell'ambiente incomincia a screpolarsi. – Non avete un difensore? Voi avete pure diritto di essere difeso! – Il corpo incomincia la sua screpolatura con qualche rumore. – Ebbene, chi vuole essere il suo difensore? – Le crepe si allargano rumorosamente. – Nessuno risponde? – Alcune si fanno voragini, incominciano a crollare i primi tocchi con frastuono. – Non c'è uno che voglia difenderlo? – È un rotolamento generale di tocchi che alla loro volta rotolano e si disfanno. – E non basterebbe questa prova per firmare già la vostra condanna? – Tutto si disfa, si sgretola, si disperde, l'ambiente è in frantumi.²¹

La folla, costituita secondo la marchesa Oliva da «uomini generati nell'utero sanguigno, usciti come viscidetti dalle contorsioni dei muscoli nel delirio della lacerazione della carne»,²² è rappresentata anche dall'autore come un unico corpo putrido, che vive tra «decrepiti legni» e «decrepite tappezzerie» nascondendo il proprio disfaccimento sotto abiti e profumi, ma che cede di fronte al corpo del diverso. Questo corpo, tuttavia, si ricompatta attraverso il proprio linguaggio, potere tirannico che respinge la laconica difesa di Perelà, né prevede la presa di parola pubblica da parte di una donna («È pazza! – Le donne non sono ammesse! – Fuori le donne!»).²³

A questo proposito può essere opportuno recuperare il capitolo *Il Thè* nel quale, come si ricordava all'inizio, le dame di corte si presentano al protagonista. L'unica possibilità per le donne di esercitare il linguaggio è nella sfera del privato; se però il tè è il momento non ufficiale per eccellenza per dialogare nell'ambito della vita di corte, sull'argomento trattato l'autore si concede una licenza significativa: più che dell'amore, infatti, si parla del sesso. Mettere alla berlina la *pruderie* e le ipocrisie sociali è certamente nelle intenzioni di Palazzeschi ma dai racconti delle dame emerge qualcosa di più. Il sesso è associato al potere, in quanto strumento per legittimare l'oppressione maschile nei confronti delle donne; così la bellissima Duchessa Zoe Bolo Filzo, seduttrice seriale, motiva le sue azioni:

Vedete signor Perelà, tutte queste mie buone amiche nella foga di concedersi a tutti non si riserbano un istante per studiare i loro piani, e rimangono quasi sempre avviliti, disgustate, vittime della brutalità degli uomini. Bisogna invece che essi rimangano vittime del nostro capriccio.

La loro vita si può esplicare sui più svariati campi d'azione dove possono liberamente esercitare ogni loro attività, noi, ci hanno ristrette in un unico campo, benissimo, e noi li aspetteremo su quello.²⁴

Il sesso è però soprattutto associato alla violenza, che rappresenta un elemento costante nei diversi racconti, come se fosse una conseguenza inevitabile delle

²¹ Ivi, pp. 319-321.

²² Ivi, pp. 331-332.

²³ Ivi, p. 321. Sull'argomento segnalo una recente pubblicazione della studiosa inglese Mary Beard (M. Beard, *Donne e potere. Per troppo tempo le donne sono state messe a tacere*, Milano, Mondadori, 2018), che illustra come l'esclusione delle donne dal discorso pubblico sia funzionale alla costruzione dell'identità maschile.

²⁴ Ivi, p. 171.

relazioni sociali e persino dell'amore sensuale. Accanto alle storie che illustrano come il corpo femminile sia sostanzialmente funzionale al desiderio maschile (Donna Maria Gioconda Di Cartella, Carmen Ilario Denza e la Marchesa Oliva di Bellonda), vi sono infatti esempi di desideri deviati (zoofilia, necrofilia, esibizionismo), in qualche modo indotti dalla struttura sociale, o di amori fondati sulla comune diversità dei corpi che costituisce motivo di emarginazione (è il caso di Donna Giacomina Barbero di Rio Bo). In nessun caso il sesso è liberazione, riscatto o semplicemente piacere; al contrario, inasprisce i preesistenti rapporti di potere. Laddove esiste un corpo diverso da quello maschile convenzionalmente previsto, esiste un esercizio violento del potere. Lo strumento attraverso il quale il potere si alimenta e si legittima è, come si è visto sin qui, il linguaggio, costruito su quel corpo maschile. L'autore, posizionando *Il thè* subito dopo *L'utero nero* all'inizio del libro, indica già il percorso che Perelà sarà, suo malgrado, costretto a percorrere, in quanto corpo non previsto. Nel romanzo ci sono altri due personaggi maschili non convenzionali: il principe Zarlino e Iba. Zarlino, il pazzo volontario, svela la relatività della follia con la sua scelta volutamente paradossale di rinchiudersi nel manicomio di Villa Rosa; in una società normalizzata e normativa, egli è l'individuo che ha trovato il contesto idoneo per esprimersi, ma solo perché non è davvero pazzo. La casa di cura non costituisce un rifugio da un mondo iniquo e violento, ne ricalca anzi la struttura e le movenze, dall'esasperata ritualità religiosa alla violenza sui corpi (viene continuamente riproposta la minaccia di essere legati per ristabilire l'ordine nella comunità). È interessante osservare, a questo proposito, che per Zarlino la modalità di espressione privilegiata è la teatralizzazione, la messa in scena:

Mi piace di spogliarmi nudo innanzi a tutti, poi sono re, sono fabbro, sono ragno, sono tavola, sono il sole, sono la luna, sono tutto quello che mi fa piacere. Una notte fui cometa, fra le due torri della villa era appesa la mia coda di tela d'argento illuminata da appositi riflettori elettrici, rimasi lassù un'intera notte, e mi sentii veramente cometa, io non fui più uomo, nulla, fui astro.²⁵

A Villa Rosa il pazzo volontario ricorre al trucco esattamente come gli uomini che vivono in società; la sostanziale differenza consiste nella consapevolezza di questa operazione e nella libertà di non conformarsi ad un unico modello prestabilito, al punto di poter essere anche «non più uomo». Camuffarsi per Zarlino significa sperimentare altre condizioni, altre forme di sé stesso; si tratta di un espediente che svela, che fa emergere qualcosa di nascosto, grazie alla mancata censura garantita dalla follia. Nella società umana invece (lo si è visto in uno dei brani citati dal *Processo di Perelà*) il trucco serve a coprire il corpo, a nascondere la decomposizione e la finitudine. Il discorso dell'aspirante suicida a Perelà riguardo a Dio, ricordato in precedenza, prosegue in questo modo:

Essi [gli uomini] non muoiono mai, e considerano la morte come un caso eccezionale. Quando hanno un morto a mano non la finiscono più, fanno vomitare i sassi, lo girano, lo rigirano, lo portano a spasso lo posano, lo ripigliano su, lo posano ancora, è un'indecenza credetemi, ne aspirano le fetide esalazioni con tutta la voluttà dei loro sensi, e non si stancano mica a cullarselo sulle spalle, e non si seccano mai la gola di

²⁵ Ivi, p. 265.

gridargli attorno. Gli è che sono nati carcassa, caro signor Perelà, e sentono già dalla nascita il fetore del morto venir fuori dal loro corpo, e si ricuoprono di cenci color del cielo e delle rose, si soffocano di fiori e d'incensi né più né meno come si fa nei cimiteri, e il bello è che il puzzo lo sentono di più. Quando poi uno di essi muore, ecco la cuccagna, gli si stringono tutti addosso bene bene, e si assicurano così che il fetore che annebbia l'aria è tutto di quello morto, e gli si accerchiano quanto più che sia possibile, anzi, se lo pigliano su, e via in giro per parteciparne l'esalazione al prossimo, e si gonfiano, si gonfiano in una loro espressione soddisfatta, sentite, essi dicono con quella loro faccia, sentite questo orribile fetore che noi andiamo portando in giro? Questo sconcio che attossica l'aria? Sentite che riprovevole cosa? Ebbene non siamo mica noi sapete, è costui che abbiamo qua sopra, è lui, è lui solamente!²⁶

Il corpo umano, una volta privato dei profumi e dei «cenci color del cielo e delle rose», non è altro che un ammasso di carne putrida. Iba, l'altro personaggio maschile del romanzo specificamente connotato in quanto diverso da tutti gli altri, corrisponde esattamente a questa descrizione: entrando nella cella dove è rinchiuso, inizialmente Perelà non riesce a distinguere nulla per la scarsità della luce fin quando «poco a poco si avanzano, come da una nube che si dilegua, i contorni di un involucro che solamente con molto stento si può riconoscere per un involucro umano»²⁷. La vicenda di Iba è in qualche modo profetica di ciò che accadrà anche a Perelà. Egli è stato rinchiuso dopo essere diventato re, grazie a una legge che prevede che la carica sia assegnata a chi avrà donato più ricchezze alle casse dello stato. Incredibilmente, il più famoso ubriacone della città, colui che vive ai margini della società, è riuscito ad accumulare un tesoro, che mostra con «mosse infantili», «come un fanciullo che giuoca colla sabbia sulla spiaggia del mare»²⁸ agli increduli astanti, disgustati dalla sua sola presenza. In questa scena Iba è presentato come un malizioso buffone che frantuma con il suo corpo immondo un solenne cerimoniale; la sozzura del denaro e del potere, significativamente associati, viene trasferita dall'autore sulla persona dell'ubriacone ma gli abitanti della città colgono, naturalmente, il paradosso anziché l'analogia, tanto da trovare subito un espediente per destituire lo sconcio re. Iba, come Perelà, non può difendersi perché al suo corpo privo di trucchi manca anche quello più importante, quello che, come si è visto nella scena del processo, tiene insieme la società, vale a dire il linguaggio:

Iba, l'alcolizzato, notissimo in città, il più famoso ubriacone, *l'uomo a cui l'alcol aveva a poco a poco ingrossata la lingua fino a impedirgli di parlare*, il lazzo dei monelli nella strada e di tutti gli ubriaconi nelle più immonde bettole, l'uomo che la mattina i vigili raccoglievano per le vie come uno sconcio ammasso di lordura...²⁹

La differenza tra Iba e Perelà consiste nel fatto che il primo irride e provoca intenzionalmente la società che lo ha emarginato, con la piena consapevolezza che il suo corpo osceno è lo strumento più efficace a questo scopo. Durante la sfilata dell'incoronazione (altro momento solenne e rituale) si presenta sfacciatamente privo dei simboli regali e accompagnato invece dal suo bicchiere; gli abitanti della città, rintanati dietro le finestre chiuse, replicano in questo modo:

²⁶ Ivi, pp. 261-262.

²⁷ Ivi, p. 247

²⁸ Ivi, p. 249 e 250.

²⁹ Ivi, p. 248. Il corsivo è mio.

Ecco che da una finestra viene giù un grosso involucro che va ad infrangersi proprio sulla testa del nuovo Re: merda!

Allora, da tutte le finestre di tutte le case di tutta la città piovve su di lui nelle più svariate maniere la stessa cosa! [...] Signor Perelà, non solo uomini, né fu affidata una tale impresa ad apposite persone di servizio, ma i primi gentiluomini della città lasciarono andare di propria mano il loro fardello, e si videro piccole mani bianche, delicate, sporgersi dalle finestre e gettare un loro fagottino ben confezionato di detta cosa.³⁰

La scena descritta, con la rabbiosa risposta della folla - bambini compresi -, è molto simile a quella presente nella parte finale del capitolo *Perché?*, nel quale il protagonista, percependo la crescente ostilità della corte nei suoi confronti, decide di lasciare la città. Qui, nel frattempo, la sapiente strategia dei membri del Consiglio di Stato riesce a sobillare la folla contro Perelà: per dar conto dell'inasprirsi della collera generale nei suoi confronti, l'autore per la prima e unica volta nel romanzo segnala la sua presenza («Quello che fu detto è impossibile qui riportare»)³¹, con una modalità narrativa che utilizzerà molti anni dopo anche ne *Il Doge*. In questo capitolo e nel successivo, *L'indisposizione di Perelà*, viene concesso uno spazio inconsueto alle riflessioni del protagonista, che non con comprende la reazione degli uomini e sconsortato decide appunto di allontanarsi, con grande sollievo della corte e di parte della folla, per le quali la pavidità prevale sul desiderio di vendetta. Salendo sulla collina, Perelà percepisce di nuovo la propria leggerezza, minata dalla gravezza esalata dalla città («laggiù io acquisterò tante belle qualità, ma finirò per perdere la mia qualità migliore, forse la sola vera qualità: la mia leggerezza»)³²; ciononostante, senza sapersi spiegare il perché («Perché sono ritornato? Che cos'è dunque questa terra che mi à attratto un'altra volta nel profondo delle sue insenature, nel freddo delle sue valli?»)³³ decide di tornare indietro. È a questo punto che si assiste a una reazione per molti versi analoga a quella nei confronti di Iba, che vale la pena citare integralmente:

Alla porta le guardie del dazio lo guardarono insolentemente e appena fu passato gli rivolsero parole di disprezzo ch'egli non poté bene afferrare, la prima persona che incontrò, una donna, quando gli fu vicino fece ad alta voce «phue!» e si scostò da lui come se fosse stato preso da un male contagioso. E tutti incominciavano a farsi alle soglie e alle finestre riempiendo il suo passaggio di gesti e parole banali, di insulti, di grida di sdegno e di disprezzo.

Un fanciullo che si trovava nel mezzo della via gli si fece vicino e gli dette una spinta alla quale Perelà barcollò ripetutamente sulle scarpe e andò a battere poi nel muro; allora il fanciullo, raggiante di incosciente malvagità per il colpo riuscito, gli tornò presso e con un'altra spinta lo gettò dall'altro lato della via, e corse allora un altro fanciullo ad aiutare il compagno nell'opera, e se lo sbalottarono dall'uno all'altro, eppoi un altro eppoi un altro ancora, ne fecero come un giuoco, uno di quei palloni pieni di gas, che si manipolavano dall'uno all'altro gridando ridendo follemente. E in breve furono tanti, un nuvolo, uno più perfido dell'altro, uno più accanito dell'altro nel giuoco. Perelà in mezzo livido, umiliato, senza difesa contro lo sciame terribile, si sentiva travolgere dai piccoli urti, e le grida, le risa gli ferivano il cuore. Alle finestre, alle porte delle case nessuno inveiva più, tutti ridevano sconciamente, fino a smascellarsi, e la flotta dei bambini aumentava, incalzati e punzecchiati dai grandi a non lasciar finire l'indovinato giuoco, e Perelà in mezzo piangente, avvilito nella più atroce maniera guardava i grandi mentre veniva così ferocemente travolto dai piccoli, e il suo sguardo pietoso pareva dire: «perché?». Perché nessuno corre a difendermi? Perché nessuno

³⁰ Ivi, pp. 251-252.

³¹ Ivi, p. 301.

³² Ivi, p. 305.

³³ Ivi, p. 314.

viene a liberarmi da queste piccole mani spietate quanto le più grosse del più grande nemico? Ora lo rotolavano a terra, lo rialzavano, e tutti ridevano rumorosamente oscenamente, nessuno s'intrometteva, anzi, tutti facevano bene largo nella via perché l'infantile masnada fosse libera di compiere la sua strage intera. Egli era alla gogna, e quale terribile gogna, la più umiliante che a uomo sia mai toccata! Impotente di difendersi tra un nuvolo di testine ricciute, di squilli argentini di voci. Ce n'era uno che avrà avuto appena appena tre anni con un suo lungo stecco in bocca a guisa di sigaro rideva, rideva, si avvicinava a dare la sua spinta con una serenità di espressione angelica, e stringendo sempre fra i suoi dentini lo stecco, rideva... La scena fu delle più umilianti che a un uomo sieno mai toccate, le piccole teste inconsce avevano inconsciamente trovata la maniera più orribile, più feroce, per umiliare un uomo. E tutti intorno ridevano sconciamente alle porte, alle finestre, senza scomporsi, «bene! bravi!» gridavano quando la ferocia degli insetti raggiungeva il culmine, per aizzarli sempre di più. E l'uomo naufrago là in mezzo abbandonato, passava dall'uno all'altro sbalottato, avvilito, assolutamente impotente a difendersi per la sua estrema leggerezza contro uno solo dei fanciulli, divenuto il gioco più ridicolo nel mezzo della via, e l'espressione piangente della sua povera faccia diceva «perché? perché?».³⁴

Mi sembra non sia stato sufficientemente sottolineato che ciò che viene descritto in questa scena è uno stupro. Uno stupro di gruppo³⁵ perpetrato dagli esseri umani più innocenti, i bambini, incoraggiati dal perverso linguaggio degli adulti. La sintassi del brano (una paratassi insistita, esasperata), contribuisce ad accentuare la drammaticità della scena e l'irrazionale aggressione subita dal protagonista, ma ciò che più colpisce sono le quattro occorrenze della parola «uomo» riferita a Perelà, tutte concentrate nella parte finale e più tragica della violenza. Le prime due, incastonate in frasi quasi identiche («Egli era alla gogna, e quale terribile gogna, la più umiliante che a uomo sia mai toccata!»; «La scena fu delle più umilianti che a un uomo sieno mai toccate»), e la terza («avevano inconsciamente trovata la maniera più orribile, più feroce, per umiliare un uomo»), tutte associate all'idea di umiliazione, lasciano intendere che ciò che sta capitando, sia pure simbolicamente, a Perelà non è mai accaduto – o è accaduto raramente – a un individuo di sesso maschile (giacché le donne, sfortunatamente, sono piuttosto abituate a questo genere di violenza). Per la quarta occorrenza («l'uomo naufrago là in mezzo abbandonato») pare invece maggiormente pertinente l'accezione di «uomo» come 'essere umano', dato nient'affatto scontato relativamente al protagonista, la cui anomala umanità viene continuamente messa in dubbio.³⁶ Perelà non è una donna, ma è un uomo non convenzionale, e come le donne dunque ha un corpo (e un linguaggio) esposto alle sopraffazioni del corpo (e del linguaggio) dominante. Egli è «assolutamente impotente a difendersi per la sua estrema leggerezza», preda del furore osceno («tutti ridevano sconciamente, fino a smascellarsi»; «tutti ridevano rumorosamente oscenamente»; «tutti intorno ridevano sconciamente») di una folla che, deposti i trucchi, rivela tutta la propria lordura fisica e morale, in un clamoroso ribaltamento del concetto di umanità.

³⁴ Ivi, pp. 307-309.

³⁵ Forse suggerito a Palazzeschi da *Lo stupro delle negre* collocato (con tutt'altra intenzione) da Marinetti in apertura di *Mafarka il Futurista*, uscito l'anno precedente.

³⁶ Questi sono solo alcuni esempi di come gli uomini percepiscono Perelà: «Ma quello non era un uomo sapete?» (p. 138); «Ci sapete dire che razza di bestia siete?» (p. 139); «Non dev'essere mica un uomo sapete» (p. 143); «volsi vedere coi miei occhi che razza di bestia fosse» (p. 287); «È il figlio di Satana!» (p. 291); «questo è un coso di fumo che non sente nulla, come se fosse di mota» (p. 292). Tutte le citazioni sono tratte da A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit.

Nella città – di cui Perelà avverte l'estrema pesantezza osservandola dall'alto – la leggerezza non può che occupare una posizione subalterna, che la pone in una condizione di estrema fragilità. L'idea di fragilità è strettamente connessa a quella di spazzatura, essendo quest'ultima un avanzo, uno scarto separato da un corpo unico dominante (in quanto scelto, conservato) e pertanto apparentemente non autoconsistente. La creazione del personaggio di Perelà rappresenta la smentita di Palazzeschi a questa presunta non autoconsistenza, che viene denunciata per quello che è, un abuso del corpo dominante su tutti i corpi diversi da esso, resi fragili dal perpetuarsi di tale abuso. Proprio nella rubrica *Spazzatura* figura una lettera al pittore Carlo Carrà nella quale appare evidente come l'autore sconti personalmente la diversità e la fragilità indotte dal virilismo dominante. A Carrà, che nel suo scritto lacerbiano *Sul passatista Prezzolini* aveva affermato: «Se Prezzolini parla d'arte, si tocchi chi può»,³⁷ Palazzeschi replica in questo modo:

Carro Carrà,³⁸

Sai? Io non mi sono toccato. Ah! Malignaccio! No, non è per la ragione che ti detta la tua malignità, io non mi sono toccato per paura, li voglio avere proprio sani, e vergini di tocco quando parlerà d'arte qualche altra persona che tutti e due bene conosciamo.

Un mio valoroso amico affermò al pubblico d'Italia, l'anno passato, di averli duri come quelli delle statue, ecco, quest'anno io dico a te in gran confidenza di averli delicatissimi, il più fino cristallo della più fine conteria di Murano. Però li porto con una disinvoltura meravigliosa. Addio! Il tuo amico
PALAZZEEEEEEESCHI.³⁹

Perelà è l'ennesima trasfigurazione di Palazzeschi, evoluzione di un'immagine di sé stesso che prende forma ben prima dell'esperienza futurista. L'uomo di fumo è il Principe Bianco di *Lanterna* uscito dal suo luogo protetto, la «cella di candido marmo»; è una delle Fanciulle bianche che hanno oltrepassato il cancello che le rinchiude ne *I cavalli bianchi*; è il poeta che ha varcato la soglia della sua *Casina di cristallo* e, finalmente, è anche l'Incendiario che è stato rinchiuso in prigione per questo.

³⁷ La vicenda è ricordata da B. Poitrenaud-Lamesi nel già menzionato *Le vertigini scritte*, Aldo Palazzeschi, *Spazzatura*, 1915, in *Rubriche d'autore*, cit., p. 97.

³⁸ *Ibidem*: «A proposito di “Carro Carrà” [...] notiamo che Palazzeschi risponde con ironia scherzosa al libro di Carlo Carrà firmato Carrà – con tre r e due accenti sulla a – intitolato *Guerrapittura* nel quale quest'ultimo appoggia la campagna interventista».

³⁹ A. Palazzeschi, *Spazzatura*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 1314.