

Vincenzo Allegrini

## Una lunga fedeltà deformante Su Palazzeschi poeta e Leopardi (1905-1972)

Il saggio indaga l'influsso sotterraneo dei *Canti* nella poesia di Palazzeschi. Come si evince già dalle dichiarazioni del poeta toscano su *I cavalli bianchi* (1905) e poi ancor più chiaramente dalla Prefazione a *Cuor mio* (1968), quella di Leopardi è infatti una presenza costante nella produzione in versi di Aldo: un corpo a corpo che dura quasi sette decenni, dal 1905 al 1972 (anno di pubblicazione di *Via delle cento stelle*). L'articolo illustra dunque la personalissima reinterpretazione palazzeschiana – non solo e non sempre parodica – di topoi (la vista dalla finestra, il «suon dell'ora», la siepe-muricciolo e il colle, il pomo caduto, il dì di festa, la quiete dopo la tempesta, l'immobilità delle rive), di modalità discorsive, di tratti stilistici, di figure (la «vecchierella», il «vecchierel», il pastore errante, Giacomo stesso, le rose e le viole, la ginestra) e di temi (il tedio, il progressivo allontanamento dalla natura) tra i più cari al poeta dei *Canti*, e in particolare al poeta degli Idilli e dei *Canti* pisano-recanatesi, ai quali Palazzeschi torna con una lunga fedeltà “deformante”.

*This essay deals with the hidden influence of the Canti on Palazzeschi's poetic works. As Palazzeschi's statements on The White Horses (1905) make clear, and even more so the Preface to Heart of mine (1968), Leopardi is a constant presence in Palazzeschi's poetry. Indeed, Aldo's attention to Leopardi lasts almost seventy years: from 1905 to 1972, when Street of a Hundred Stars was published. This paper retraces the sequence of references to the Canti – in particular, to the Idylls and the so-called Canti pisano-recanatesi, to which Palazzeschi returns with a long “distorting” fidelity. In so doing, I illustrate Palazzeschi's personal re-interpretation of Leopardian topoi, stylistic features, themes and figures: the view from a window, the «sound of the hour», the hedge-wall and the hill, the fallen fruit, the festive day, the calm after the storm, tedium, the gradual estrangement from nature, the «old woman» and the «old man», the wandering shepherd, Giacomo himself, the roses and violets, and the broom.*

### 1. Un Leopardi senza il Leopardi

In un'intervista del 1937 Aldo Palazzeschi commentava così la sua raccolta d'esordio:

Cominciai a scrivere delle poesie che parrebbero in aperto contrasto col travaglio interiore che m'aveva esasperato fin lì. Proponendomi il massimo della semplicità nell'esprimermi; delle notazioni semplici, delle pure linee, ispirate a soggetti campestri un po' estatici in cui l'umanità non prendeva maggior posto di un albero, di una statua o di una fonte. Alberi su vie di campagne, ville coi loro parchi un po' abbandonati e misteriosi, piccoli santuari, tabernacoli e chiese, un po' abbandonate anche quelle, folle mute. Mi pareva che in quei luoghi appartati, solitari e silenziosi, si fosse rifugiato lo spirito umano e la poesia. Dopo tanta

magniloquenza e magnificenza di espressione vedevo la poesia come il filo chiaro dell'acqua che scaturiva da una sorgente.<sup>1</sup>

*I cavalli bianchi* (1905) nascono dunque all'insegna della semplicità, della naturalezza e della verginità: «è così che intrapresi a gettare dei segni sulla carta, con la semplicità e ingenuità di un bambino e la serietà dell'asceta».<sup>2</sup> Circa un secolo prima la stessa esigenza di semplicità e naturalezza nutriva la poesia e l'estetica di Leopardi, quel poeta-asceta – scriveva Moretti ad Aldo nel 1910 – «semplice» (ma anche «vecchio») che tanto piaceva a un «provinciale» come Govoni.<sup>3</sup> Ora, di per sé questo primo parallelismo tra due autori così distanti, almeno a prima vista, potrebbe sembrare eccessivo. Epperò, non sarà un caso se nel 1968 Palazzeschi, nello scrivere una delle sue rarissime prefazioni (quella a *Cuor mio*), farà esplicito riferimento proprio a Leopardi. E il poeta dei *Canti*, lì, è ritratto come colui che più ha saputo mantenersi *semplice e naturale*, scrostandosi di dosso – al contrario di un Foscolo – la sua «vastissima cultura». In «tanta semplicità» Giacomo è tornato «bambino»; a tal punto ha illimpidito la «sorgente» della sua ispirazione da risultare «chiaro» persino a un fanciullo:

Bello finché volete Foscolo che di uguale amore amo anch'io pur restando alla fine sul suo conto un po' freddino: perché? Mentre Leopardi mi appassiona, dopo tre versi mi sento in filo diretto con la sua anima, posso arrivare a combatterlo nel mio interno a difesa della mia debolezza e fragilità, ma dopo essermi abbandonato alla sua musica; e quello che più conta, per cui mi viene naturale questo esempio, dicono tutti e due la stessa cosa e appartengono tutti e due alla medesima epoca, esponenti entrambi di vastissima cultura e quella del Leopardi sicuramente più vasta ed elevata, che riesce a dimenticare nel modo più completo quando canta, quasi tornasse bambino in tanta semplicità, financo un bambino può capirlo; anche lui conosce la Grecia, e forse più del greco Foscolo; ma è greco senza la Grecia. Davanti alla solenne immensità del creato ritrova la verginità di chi senza poterla esprimere a sé stesso ne vede la grandezza: a lui il compito di rivelargliela. E non è altrettanto bello laddove in qualche componimento la sua cultura affiora.<sup>4</sup>

Ho citato questo lungo passo per più motivi. Anzitutto, il brano si ricollega alle dichiarazioni su *I cavalli bianchi*. Se infatti l'opera del 1905 era stata scritta «con la semplicità e ingenuità di un bambino e la serietà dell'asceta», similmente *Cuor mio* – che segna un nuovo inizio, poiché infrange un silenzio poetico durato decenni – è l'esito di un faticoso ritorno alla naturalezza. Una fatica – si sa – che Leopardi aveva

---

\* Per le liriche palazzeschiere faccio riferimento a Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002 (= *TP*). Cito invece le opere di Leopardi dalle seguenti edizioni: Giacomo Leopardi, *Canti*, edizione critica di Emilio Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1981; Id., *Operette morali*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani, Mario Andrea Rigoni, con un saggio di Cesare Galimberti, Milano, Mondadori, 2015, vol. 2, pp. 3-227; Id., *Zibaldone di pensieri*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997. I corsivi sono sempre miei.

<sup>1</sup> Aldo Palazzeschi, *Ritratti nel tempo. Interviste 1934-1974*, a cura di Giorgina Colli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, p. 29.

<sup>2</sup> Ivi, p. 162.

<sup>3</sup> Cfr. Marino-Moretti, Aldo Palazzeschi, *Carteggio. I. 1904-1925*, a cura di Simone Magherini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999, p. 287: «Govoni scandalizza tutti. Egli è talmente provinciale che non so se debba riuscire urtante o delizioso. Non è possibile definirlo. È umilissimo e scoperto, ricco e pitocco, stupido e geniale. Se sentissi i suoi giudizi sui poeti e sulla poesia. A lui piace solamente la roba semplice e vecchia: non parla che di Petrarca e di Leopardi: tra i moderni cita il Marin (!) e un certo Carli. È incredibile» (Moretti a Palazzeschi, luglio 1910).

<sup>4</sup> Aldo Palazzeschi, *Cuor mio, Premessa*, in *TP*, p. 1018.

ben sperimentato su di sé, mettendola a fuoco in numerose pagine dello *Zibaldone* (opera presente, è bene ricordarlo, nella biblioteca privata di Aldo).<sup>5</sup>

Le due raccolte “liminari” di Palazzeschi, pertanto, si pongono davvero in «filo diretto» sia con il «problema dello stile»<sup>6</sup> sia con la poetica inaugurata da Leopardi, o almeno da un certo Leopardi. Quale sia questo Leopardi è facile immaginarlo: non certo quello delle Canzoni, dove più «affiora» la sua «vastissima cultura», bensì quello semplice e naturale degli Idilli e dei cosiddetti Canti pisano-recanatesi. Lo verificheremo meglio nelle pagine che seguono, non prima però di precisare che la prefazione di *Cuor mio* ci dice anche altro sul leopardismo di Palazzeschi. Infatti, una delle definizioni che Aldo dà del poeta ottocentesco – fu un «greco senza la Grecia»<sup>7</sup> – può essere applicata a lui stesso, e al suo rapporto con i *Canti*. In breve, se egli fa propria la lezione leopardiana, allo stesso tempo si guarda dal farla affiorare troppo; «quando canta» sembra dimenticarla, o meglio ancora sembra voler farla dimenticare al lettore, occultandola e rovesciandola a suo piacimento. Palazzeschi è insomma un “Leopardi senza il Leopardi” e, ancor di più, senza «il Leopardismo»; in particolare, senza quel leopardismo ombroso e amaro sbandierato da certi poeti contemporanei, i quali ne riducevano il messaggio a un’«amarezza che fa male al cuore».<sup>8</sup>

In questo saggio, che insegue le “occultate” tracce di Leopardi nel Palazzeschi poeta,<sup>9</sup> percorreremo i sentieri poco battuti che conducono ai *Canti* e, in misura minore, allo *Zibaldone*. Lasciemo perciò da parte, con una sola eccezione, le *Operette morali*, sulle quali ha già insistito la critica, con paralleli talvolta puramente teorici, talaltra

<sup>5</sup> A riguardo, cfr. Gino Tellini, *L’officina della scrittore*, in Id. (a cura di), *L’opera di Aldo Palazzeschi. Atti del Convegno Internazionale, Firenze 22-24 febbraio 2001*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 15-36 (ma si vedano con particolare attenzione le pp. 15-23, che mettono in relazione i pensieri zibaldoniani sulla semplicità con la prefazione di *Cuor mio*).

<sup>6</sup> Cfr. Edoardo Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, in «Lettere Italiane», 13, 1961, 2, p. 193: «Le prime verifiche di un siffatto problema dello stile, per tornare ancora alle radici, possono eseguirsi, per chi voglia mai tentarlo, precisamente in Leopardi. Perché Leopardi è poi il primo poeta della nostra letteratura [...] che affronta, come testimonia con impressionante eloquenza l’immensa meditazione dello *Zibaldone*, questo problema dello stile, che patisce per primo questa impossibilità del sublime, e deve cercare per primo un’obliqua soluzione per ritrovare una grandezza poetica che non può affermarsi nei termini di una tradizione illustre, immediatamente partecipata, quale gli esempi, i modelli, che pure egli costantemente frugava, gli offrivano inutilmente».

<sup>7</sup> La Grecia era la patria d’elezione di Leopardi anche per un autore che con Palazzeschi fu a stretto contatto, Giovanni Papini, il quale non a caso nella *Leggenda argentea di Giacomo Leopardi poeta e martire* (1937) immaginava una fuga del recanatese nelle «amenissime valli e selve» elleniche, dove «per sette anni di seguito s’internò» (Giovanni Papini, *Scrittori e artisti*, Milano, Mondadori, 1959, p. 498). Sui rapporti tra Papini e Leopardi (soprattutto in qualità di prosatore), rimando però al saggio di Raoul Bruni, *Papini e Leopardi: una segreta fraternità*, in Id., *Da un luogo alto. Su Leopardi e il leopardismo*, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 159-205 (in particolare, sulla *Leggenda argentea*, pp. 191-195).

<sup>8</sup> Si veda la lettera del 12 agosto 1965 ad Alberto Mondadori, che così commenta l’uscita della raccolta mondadoriana *Il conto della vita*, aperta da una citazione in epigrafe dai *Pensieri*: «Mio Carissimo Alberto, la tua prima vicenda lirica, allora insospettabile, fu per me lo spalancarsi della finestra e un ciclone entrare nella mia stanza. E questa volta all’aprire del libro mi ero preparato per far fronte fisicamente alla nuova prova. Ma Alberto, forse per legge di maturità non ha più quella violenza, tanto bella, ed altri valori intervengono nella poesia divenuta pensierosa pur conservando la ricchezza immaginativa, con quasi qualche punta di amarezza che fa male al cuore: perché? Può Alberto essere rasentato all’ombra del Leopardismo?» (Arnoldo e Alberto Mondadori, Aldo Palazzeschi, *Carteggio 1938-1974*, a cura di Laura Diafani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, p. 207).

<sup>9</sup> Le prose meriterebbero un’identica attenzione e, quindi, uno spazio che eccede i limiti di questo studio. Di alcune di esse mi servirò tuttavia come supporto per l’interpretazione dei testi poetici.

testuali.<sup>10</sup> Paralleli, va da sé, suggeriti e giustificati soprattutto dalla condivisa «necessità» di ridere dei mali e del mondo.<sup>11</sup> D'altra parte, il «rimedio» predicato da Eleandro,<sup>12</sup> celebre *alter ego* di Giacomo, è ereditato già dall'autore del *Controdolore*: il manifesto del 1913 che sancisce pubblicamente quel connubio tra riso, follia e malinconia che il poeta toscano non abbandonerà più.<sup>13</sup> Insieme al “suo” Leopardi.

## 2. *I cavalli bianchi*

Abbiamo già visto come Palazzeschi presentasse *I cavalli bianchi* nel segno di un'assoluta *naïveté*, quasi fossero il frutto del moto istintivo di uno «scrittore preletterario» e «illetterato».<sup>14</sup> In realtà, è stato notato come all'interno dell'opera non manchino affatto le suggestioni letterarie, ovviamente oltre a quelle “aurorali” – cioè francescane – dichiarate dal poeta (basti la citazione dal *Canto delle creature* posta in epigrafe alla terza lirica, *La fonte del bene*). Innegabile, per esempio, è la tinta pascoliana di certe soluzioni stilistiche e di certi elementi paesaggistici, che tuttavia sono «devitalizzati» e «appiattiti» dal giovane poeta; depurati in una rarefatta e singolarissima atmosfera fiabesca, lo stile e il paesaggio pascoliani sono messi così «al servizio di personali deliri».<sup>15</sup>

In ogni caso, qui cercheremo di capire in che modo il “semplice” Leopardi trova spazio ne *I cavalli bianchi*. Per farlo, possiamo prendere le mosse da un componimento che a prima vista appare tutto e solo palazzeschi. Si tratta de *Il pappagallo*:

La bestia à le piume di mille colori  
che al sole rilucion cangiando.  
Su *quella finestra* egli sta da cent'anni  
guardando *passare* la gente.  
Non parla e non canta.

<sup>10</sup> Per una visione d'assieme sulle *Operette* nel Novecento italiano, mi limito a rinviare a Novella Bellucci, Andrea Cortellessa (a cura di), *Quel libro senza eguali. Le «Operette morali» e il Novecento*, Roma, Bulzoni, 2000.

<sup>11</sup> Cfr. Fausto Curi, *Epifanie della modernità*, Bologna, CLUEB, 2000, p. 54: «Del resto, [nel *Controdolore*] non si dice l'impossibilità del tragico, che sarà scoperta posteriore, tutta novecentesca e, appunto, palazzeschiana, ma la necessità del comico (premessa di quell'impossibilità) era già stata chiaramente segnalata dal giovane Leopardi».

<sup>12</sup> Cfr. Giacomo Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 177: «Ridendo dei nostri mali, trovo qualche conforto; e procuro di recarne altrui nello stesso modo. Se questo non mi vien fatto, tengo pure per fermo che il ridere dei nostri mali sia l'unico profitto che se ne possa cavare, e l'unico rimedio che vi si trovi. Dicono i poeti che la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso».

<sup>13</sup> Su tale leopardismo «acrobatico» e nietzschiano di Palazzeschi, rinvio a Andrea Cortellessa, *I piedi di Leopardi*, in Matilde Dilon Walke, Gino Tellini (a cura di), *Palazzeschi e i territori del comico. Atti del Convegno di Studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, pp. 85-87 (ma si veda l'intero saggio, pp. 69-105, che rintraccia la presenza di Leopardi prima in area futurista poi in alcune delle più significative zone dell'opera palazzeschiana). Lo stesso critico è tornato più recentemente sul tema, per cui cfr. Andrea Cortellessa, *L'aldilà del Novecento*, in Maria Valeria Dominioni, Luca Chiurchiù (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 27-30 settembre 2017)*, Firenze, Olschki, 2020, pp. 17-18.

<sup>14</sup> Gino Tellini, *L'officina dello scrittore*, cit., p. 21.

<sup>15</sup> Adele Dei, *Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta*, in *TP*, p. XIV.

La gente *passando* si ferma a guardarlo,  
 si ferma a chiamarlo,  
 si ferma fischiando e cantando:  
 ei guarda tacendo.  
 Lo chiama la gente,  
 ei guarda tacendo.<sup>16</sup>

La lirica si apre dunque con una «bestia», il pappagallo, che guarda da «quella finestra» di fronte alla quale è immobile da più di cent'anni. Guarda, per la precisione, la gente *passare* e, al contrario di quello che dovrebbe essere il suo «uso», resta muto: «non parla e non canta». Ebbene, il motivo della vista dalla finestra è iconico nei *Canti* (non a caso, in termini più esplicitamente leopardiani farà ritorno ne *L'Incendiario*).<sup>17</sup> Infatti, si affaccia alla finestra l'io lirico de *Le ricordanze*, che prende a «ragionar» con le stelle: «E *ragionar* con voi dalle finestre» (v. 4). Ma, sempre ne *Le ricordanze*, ad affacciarsi e a «favellare» è soprattutto Nerina, la quale però scompare subito, anzi *passa* insieme alla sua voce:

[...] *quella finestra*,  
 Ond'eri usata *favellarmi*, ed onde  
 Mesto riluce delle stelle il raggio,  
 È deserta. Ove sei, che più *non odo*  
 La tua voce sonora, siccome un giorno,  
 Quando soleva ogni lontano accento  
 Del labbro tuo, ch'a me giungesse, il volto  
 Scolorarmi? Altro tempo. I giorni tuoi  
 Furo, mio dolce amor. *Passasti*. Ad altri  
 Il *passar* per la terra oggi è sortito,  
 E l'abitar questi odorati colli  
 (vv. 141-151).

Ora se ammettiamo che Palazzeschi potesse aver avuto in mente questi versi, forti del fatto che su *Le ricordanze* tornerà spesso, allo stesso tempo dobbiamo precisare che ne *Il pappagallo* sono venuti meno il *pathos* e il denso significato metaforico delle immagini leopardiane (la gente passa e basta, il pappagallo tace e basta). In altre parole, i motivi iniziali e finali de *Le ricordanze* – la vista dalla finestra, il passaggio – sono neutralizzati e fissati in una scena che sempre uguale si ripete, laddove nei *Canti* l'accento è posto invece sul «mai più».

È chiaro che se i probabili punti di contatto con Leopardi terminassero qui, sarebbe troppo parlare di un dialogo con il poeta recanatese. Epperò, incoraggiano in questa direzione le liriche successive, nelle quali si intrecciano, anche all'interno di un unico testo, più motivi cari a Giacomo. Vediamone intanto due. Il primo, attestato ancora ne *Le ricordanze*, è il suono della campana trasportato dal vento («Viene il vento recando il suon dell'ora», v. 50); il secondo, più capillare nelle opere leopardiane, è il tedio. Ed eccoli insieme, appunto, ne *Il pastello del tedio*:

<sup>16</sup> *TP*, p. 13.

<sup>17</sup> Cfr. più avanti il commento a *Le carovane*.

Dal bigio de la nebbia fitta fitta  
 traspacion cipressi ombre nere  
 spugne di nebbie.  
*E di lontano dondolando* lento  
 si viene un suono di campana quasi spento.  
 Più lontano lontano lontano  
 passa un treno mugghiando.<sup>18</sup>

Il tedio è simboleggiato dunque dal grigiore (che più avanti scopriremo baudelairiano, come l'*Ennui* del resto), dalle ombre nere dei cipressi, da una nebbia di pascoliana memoria e, per l'appunto, dal suono delle campane: «si viene un suono di campana». È un suono «spento», trasportato «di lontano» – si badi a questa locuzione frequente nei *Canti* – da un vento stanco e lento. Per di più, i versi di Palazzeschi non ricalcano soltanto il lessico e la scena de *Le ricordanze* («viene il vento recando il suon dell'ora»), ma contengono anche una tessera grammaticale dalla *Sera del dì di festa* (altra lirica sulla quale faremo più volte ritorno). Nello specifico, mi riferisco all'uso ripetuto del gerundio che imita la propagazione del suono: ne *Il pastello del tedio* «e di lontano dondolando»; nella *Sera del dì di festa* «Un canto che s'udia per li sentieri / Lontanando morire a poco a poco» (vv. 44-45). D'altra parte, ne *Il pastello del tedio* il vento trasporta pure un altro suono, oltre a quello delle campane; «lontano lontano lontano» passa infatti un treno «mugghiando» (con il gerundio, di nuovo, di un verbo assai letterario: ariostesco, leopardiano e persino virgiliano).<sup>19</sup> Non so se è una casualità, ma nel corso del Novecento questa rivisitazione moderna del suono da lungi trasportato dal vento dei convogli troverà ampi sviluppi. Su tutti, ricordo il caso di Sereni, sul quale mi sono soffermato in altra sede,<sup>20</sup> vale a dire di un lettore certo di Palazzeschi (*en passant*, sarà proprio il poeta di Luino a incoraggiare e seguire la pubblicazione di *Via delle cento stelle*, edita da Mondadori nel 1972). Non serve però allontanarci troppo da *I cavalli bianchi*, giacché il motivo del vento e del suono da lungi, che si rivela sempre di più un *Leitmotiv*, ricompare nelle liriche appena successive a *Il pastello del tedio*. Si tratta de *La casa di Mara* e de *La figlia del sole*, nelle quali tra l'altro ci imbattiamo in due figure femminili che possono far pensare, con le debite differenziazioni, ancora a Leopardi. La prima è Mara, una vecchia filatrice «seduta» nella sua «stanza». Centenaria e muta come *Il pappagallo*, alza la sua testa dalla «faticosa tela»<sup>21</sup> solo nell'«istante» in cui avverte il suono dei treni che passano «mugghiando»:

<sup>18</sup> TP, p. 29.

<sup>19</sup> Cfr. *Il passero solitario*, v. 8: «Odi greggi belar, muggire armenti», che ricalca l'*Orlando furioso*, XXIII, ottava 115, v. 8 («Senti cani abbaiar, muggiare armento») e l'*Eneide*, libro VIII, v. 553 nella trad. di Caro («Udian greggi belar, muggiare armenti»).

<sup>20</sup> A tal proposito, mi sia lecito rinviare a Vincenzo Allegrini, *L'onda trascorrente. I Canti di Leopardi in Saba, Montale, Sereni e Giudici*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 138-146.

<sup>21</sup> A *Silvia*, v. 22. Ma al contrario di Mara la fanciulla Silvia siede e canta: «Sonavan le quiete / Stanze, e le vie dintorno, / Al tuo perpetuo canto, / Allor che all'opre femminili intenta / Sedevi»; «Porgea gli orecchi al suon della tua voce» (vv. 7-11, 20).

La casa di Mara è una piccola *stanza* di legno  
 che a lato un cipresso l'adombra  
 nel mezzo del giorno.  
 Davanti vi corrono i treni.  
*Seduta* nell'ombra dell'alto cipresso  
 sta Mara filando.  
 La vecchi à cent'anni.  
 E vive filando in quell'ombra.  
 E i treni le corron veloci davanti  
 portando la gente *lontano*.  
 Ell'alza la testa un istante  
 e presto il lavoro riprende.  
 E i treni *muggiando* s'incrocian  
 dinanzi a la casa di Mara volando.  
 Ell'alza la testa un istante  
 e presto il lavoro riprende.<sup>22</sup>

La seconda figura femminile è *La figlia del sole*; una fanciulla, stavolta, che di notte attende ferma sulla «soglia» mentre il vento, con il suo «fiero romore», porta il suono di «lamenti *lontani*»:

Nel giorno la porta non s'apre,  
 non s'ode segnale di vita nel giorno.  
 La casa non sembra abitata da gente.  
 Già cala la sera.  
 La porta si schiude pian piano,  
 ne l'ombra risplende la bionda,  
 la figlia che aspetta.  
 La notte incomincia la corsa sua nera,  
 la figlia rimane a la soglia in attesa.  
 È notte.  
 Non s'ode che il fiero romore del *vento*  
 che porta i lamenti *lontani*.  
 La figlia è su la *soglia* ancora  
 de la casa ove s'aggira il vento:  
 solo il vento.  
 Il vento che porta i lamenti *lontani*  
 all'ombra di croci.  
 È notte fonda.  
 La figlia è su la *soglia* ancora.  
*Passan* ombre di croci portate dal *vento*,  
 dal *vento* che all'ombra di croci trasporta  
 lamenti *lontani*.<sup>23</sup>

Questa giovinetta che attende sulla «soglia» il ritorno del sole (nonostante di giorno viva quasi sepolta – «non s'ode segnale di vita» – nell'ombra della sua casa serrata), e che di notte ascolta il suono (infernale?) dei «lamenti lontani» trasportati dal vento,

<sup>22</sup> *TP*, p. 30.

<sup>23</sup> *TP*, p. 31.

condivide con la Silvia leopardiana un complesso retroterra persefoneo, che qui non è il caso di discutere.<sup>24</sup>

Piuttosto, soffermiamoci ancora un poco sul suono dei venti leopardiani, e sul più celebre di tutti: quello de *L'infinito* («E come il vento / Odo stormir tra queste piante», vv. 8-9). Abbiamo a che fare di nuovo con un *topos* che nel secolo XX conoscerà molteplici riprese. Di esse *I cavalli bianchi* forniscono una singolare anticipazione, tanto più che nella raccolta del 1905 tornano anche gli altri tratti che contraddistinguono lo scenario dell'idillio. Vi sono infatti l'orizzonte escluso (da un muro più che dalla siepe, come sarà pure in Saba e Montale), il silenzio, il colle, l'erta, il mare: tutti elementi, al solito, resi però neutri, privati cioè di quel senso altro, alto e profondo, che assumono ne *L'infinito*. È così che, per fare qualche esempio, ne *Il pastello del sonno* troviamo una nebbia densa «Che vieta la vista del mare» (v. 2);<sup>25</sup> ancora, in *Lacrime* e ne *Le fanciulle bianche* la gente – il vero personaggio dei *Cavalli bianchi* – è intenta a salire colli ed erte, proprio come farà l'io narrante, o forse sarebbe meglio dire l'io pensante, del romanzo *La Piramide* (1926).<sup>26</sup> Ma restiamo a *I cavalli bianchi*. Su uno scenario vagamente riconducibile all'idillio del 1819 – un orto cinto da un muro – si apre pure *L'orto dei veleni*:

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

<sup>24</sup> Sul tema rinvio a Franco D'Intino, *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2021, pp. 95-195.

<sup>25</sup> *TP*, p. 19.

<sup>26</sup> È una paradossale ascesa di un colle balaustrato a regolare l'esilissimo *plot* de *La Piramide* (1926), che leggerei anche come una rivisitazione – non solo parodica – de *L'infinito*. Lo si evince già dall'inizio del racconto, in cui il narratore è affacciato su uno di quei colli che aprono sull'infinito. Eppure, il suo sguardo cade soltanto su una desacralizzata e oscena siepe-balaustra: «Alla coda del mio occhio non isfuggiva, pure essendo i miei sguardi e l'essere mio chiamato intero così lontano da tanta grandezza e meraviglia, che sulla balaustrata, proprio dove io posava leggermente la mano come sulla tastiera d'un pianoforte, era stato inciso, con un temperino di sicuro: viva... viva... una certa cosa...che non si può dire per via delle signore [...]. La buona persona che le aveva incise, quelle parole nella pietra, intese a quel modo sintetizzare quanto in un simile momento provava; rappresentavano la sua: "ah!", "oh!", "uh!", davanti al finito e all'infinito [...]. In ultimo, doveva concludere, non voglio proprio dire che l'infinito fosse tutto lì, eh!» (Aldo Palazzeschi, *La Piramide. Scherzo di cattivo genere e fuor di luogo*, in Id., *Tutti i romanzi. Volume primo*, a cura e con introduzione di Gino Tellini e un saggio di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 2004, pp. 363-364).



vi ridon civette a migliaia.  
*E cadono e cadono i frutti maturi,*  
 s'ammassano ai piedi dei tronchi robusti  
 s'ammassan s'ammassan  
 mandando *profumi soavi*.<sup>27</sup>

Più che con *L'infinito*, il dialogo è ora con *La ginestra*. Vistosa mi sembra infatti l'eco della similitudine del «pomo» maturo caduto, anzi *ruinato* dall'«arbor» nel canto leopardiano. Leggiamola:

Come d'*arbor cadendo* un picciol *pomo*,  
 Cui là nel tardo autunno  
*Maturità* senz'altra forza atterra,  
 D'un popol di formiche i dolci alberghi,  
 Cavati in molle gleba  
 Con gran lavoro, e l'opre  
 E le ricchezze che adunate a prova  
 Con lungo affaticar l'assidua *gente*  
 Avea provvidamente al tempo estivo,  
 Schiaccia, diserta e copre  
 In un punto; così d'alto piombando,  
 Dall'utero tonante  
 Scagliata a ciel profondo,  
 Di cenere e di pomici e di *sassi*  
 Notte e *ruina*, infusa  
 Di bollenti ruscelli,  
 O pel montano fianco  
 Furiosa tra l'erba  
 Di liquefatti *massi*  
 E di metalli e d'infuocata arena  
 Scendendo immensa piena,  
 Le cittadi che il mar là su l'estremo  
 Lido aspergea, confuse  
 E infranse e ricoperse  
 In pochi istanti: onde su quelle or pasce  
 La capra, e città nove  
 Sorgono dall'altra banda, a cui sgabello  
 Son le *sepolte* [...]  
 (vv. 202-229).

Ho evidenziato nei due testi le riprese lessicali, ma attenzione. La portata della similitudine leopardiana (che qui non è più tale) è di gran lunga ridimensionata da Palazzeschi, il quale abbandona ogni riflessione sublime sul carattere universale della *ruina* e della *caduta*. Pertanto, se ne *La ginestra* i «pomi» maturi spazzano via e seppelliscono le formiche come i «liquefatti massi» spazzano via le città e la «gente» del golfo di Napoli, ne *L'orto dei veleni* – che la «gente» guarda da spettatrice – i frutti dei pomi nutrivano una «vecchia» più che centenaria, ora «sepolta», sì, da un «mucchio di sassi, / Di pietre ruinate», ma senza alcuna catastrofe. D'altra parte, il

---

<sup>27</sup> TP, p. 14.

finale della lirica sembra di segno positivo: «maturità» atterra e ammassa i frutti, i quali tuttavia «*mandano profumi soavi*». Che siano o meno velenosi, tali «profumi» avvicinano i «pomi» di Palazzeschi al «fiore gentile» di Leopardi: la ginestra che, appunto, «di dolcissimo odor *manda un profumo*», proprio laddove «tutto intorno / Una *ruina* involve» (vv. 36, 32-33).

Prima di passare alla seconda raccolta, *Lanterna*, mi sembra il caso di aprire una brevissima parentesi su questi «profumi soavi». Il sintagma, riferito proprio a *I fiori*, ritorna infatti in più tardo “orto” di Palazzeschi. È lo scandaloso giardino di una più famosa lirica del 1913:

io, non visto, uscii nel giardino  
per prendere un po' d'aria.  
E subito mi parve d'essere liberato,  
la fresca e pura aria  
irruppe nel mio petto  
[...]  
dimenticare tutti i mali del mondo,  
degli uomini,  
tutte le nefandezze!  
Fra voi fiori sorridere,  
fra i vostri *profumi soavi*,  
angelica carezza di frescura,  
esseri puri della natura!  
Oh! com'è bello, sentirsi libero cittadino,  
solo, nel cuore d'un giardino!  
(vv. 42-46, 62-70).<sup>28</sup>

È una bella illusione, questa, dalla brevissima durata, poiché *I fiori* capovolgono e desublimano con gusto sadico il *topos* del giardino «ridente», per riprendere un'espressione di un altro celeberrimo – simile e diversissimo – rovesciamento “sadico”: quello del giardino in stato di *souffrance* descritto in un formidabile pensiero dello *Zibaldone* (4175-4177).<sup>29</sup> Continuando il parallelo, potremmo dire che la «rosa offesa dal sole» e il «giglio succhiato crudelmente da un'ape» (*Zib.* 4175)<sup>30</sup> sono ora – più semplicemente e più oscenamente – una prostituta e un pederasta: «Sono una rosa, / non m'ài ancora veduta? / Sono una rosa e faccio la prostituta» (vv. 89-91); «E lo vedi quel giglio / lì, al tronco di quel tiglio? / Che arietta ingenua e casta! / Ah! Ah! Lo vedi? È un pederasta» (vv. 134-137).<sup>31</sup>

È indubbio che Palazzeschi possa aver letto così il *topos* del giardino malato indipendentemente dallo *Zibaldone*. Ma assai significativo in ottica leopardiana è il finale della poesia, dove il precedente sorriso di Aldo («fra voi fiori sorridere») si trasforma in un grido angoscioso e in una disperata richiesta di aiuto:

<sup>28</sup> *TP*, p. 299.

<sup>29</sup> Nel giardino de *I fiori* non vi è infatti sofferenza fisica, ma soltanto decadimento morale e ipocrisia.

<sup>30</sup> Cfr. *Zib.* 4175-4177.

<sup>31</sup> *TP*, pp. 301, 303.

Mi *gettai* sulla *terra*  
 prono, bussando con tutto il corpo affranto!  
 Basta! Basta!  
 Ó paura!  
 Dio!  
 Abbi pietà dell'ultimo tuo figlio,  
 aprimi un nascondiglio  
 fuori dalla natura!  
 (vv. 165-172).<sup>32</sup>

Pur lasciando da parte il desiderio di fuggire dalla natura, torna alla mente il grido e il gesto della *Sera del dì di festa*: «Intanto io chieggo / Quanto a viver mi resti, e qui per *terra* / Mi getto, e grido, e fremo» (vv. 21-23).

### 3. *Lanterna*

Il *pastiche* desublimante di immagini e temi leopardiani inaugurato da *I cavalli bianchi* prosegue nelle altre tre raccolte pubblicate a ridosso degli anni Dieci: *Lanterna* (1907), *Poemi* (1909) e *L'Incendiario* (1910). E prosegue, aggiungeremo in prima analisi, attraverso altre variazioni su motivi "floreali". Per esempio, nel finale di *Quando cambiai castello*, lirica de *L'Incendiario*, figurano insieme «le rose e le viole» del *Sabato del villaggio*:

Ci sono abitatore felice  
 da tanto tempo, nel mio castello  
 che odora di centenario,  
 di beghine morte lentamente...  
 «senza male, disseccate al sole  
 «come *le rose e le viole*,  
 «senza la consueta putrefazione  
 (vv. 154-160).<sup>33</sup>

È stato detto bene che l'allusione al *Sabato del villaggio* «funziona in senso dissacrante e ironico», giacché il «mazzolin di rose e di viole» è ora simbolo di «consunzione e di morte». <sup>34</sup> Semmai, una maggiore affinità la possiamo trovare di nuovo con il giardino dello *Zibaldone*, dove la rosa è «offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce» (*Zib.* 4175): è, nella sostanza, «disseccata al sole». Fatto sta che quello di *Quando cambiai castello* non è l'unico «mazzolin» di fiori scarlatti da tenere a mente. Uno ancora più curioso compare infatti in *Comare Coletta* di *Lanterna*:

Talvolta ella cade fra il lazzo e le risa,

<sup>32</sup> *TP*, pp. 303-304.

<sup>33</sup> *TP*, p. 245.

<sup>34</sup> Paola Montefoschi, *L'imperfetto bibliotecario*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 119.

nessuno le porge la mano,  
 nessuno a soccorrerla viene.  
 – Saltella e balletta comare Coletta!  
 Saltella e balletta!  
 [...]  
 – E il bel *mazzolino*, comare Coletta!  
 Di fiori assai freschi!  
 Ancora non ànno lasciato *cadere*  
 il vivo scarlatto!  
 (vv. 10-14, 17-20).<sup>35</sup>

*Comare Coletta* è una vecchia danzatrice dall'equilibrio ormai precario. Non più «sana e snella»,<sup>36</sup> nonostante le ripetute cadute ella continua a saltellare, a ballettare e a ornarsi ridicolmente «il petto» come una fanciulla. È, in poche parole, l'alter ergo rovesciato della «vecchierella» del *Sabato del villaggio*, che al contrario della «donzelletta» più *non* danza, più *non* si orna il petto e si limita a ricordare il suo «buon tempo»:

La donzelletta vien dalla campagna,  
 In sul calar del sole,  
 Col suo fascio dell'erba; e reca in mano  
 Un *mazzolin* di rose e di viole,  
 Onde, siccome suole,  
 Ornare ella si appresta  
 Dimani, al dì di festa, il *petto* e il crine.  
 Siede con le vicine  
 Su la scala a filar la vecchierella,  
 Incontro là dove si perde il giorno;  
 E novellando viene del suo *buon tempo*,  
 Quando ai dì della festa ella si ornava,  
 Ed ancor sana e snella  
 Solea *danzar* la sera intra di quei  
 Ch'ebbe compagni dell'età più bella  
 (vv. 1-15).

Ma l'influsso dei *Canti* non si arresta qui. Infatti, che Palazzeschi cercasse il confronto-scontro con Leopardi mi pare confermato dalle domande che seguono i versi citati poco sopra:

– *Ricordan* quei fiori, comare Coletta,  
 gli *antichi splendori*?  
 – *Danzavi* nel mezzo ai ripalchi  
 n'è vero, comare Coletta?  
*Danzavi* vestita di *luci*, cosparsa di gemme,  
 coperta soltanto dai guardi malefici, vero?  
 – *Ricordi* le luci, le gemme,  
 le vesti smaglianti?

<sup>35</sup> TP, p. 40.

<sup>36</sup> Cfr. *Il sabato del villaggio*, v. 13: «Ed ancor sana e snella».

(vv. 21-28).<sup>37</sup>

È reiterato qui il modulo discorsivo più facilmente riconducibile a Giacomo: la domanda al vocativo rivolta a Silvia («Silvia, *rimembri* ancora», v.1). Inoltre, i fiori che ricordano gli «antichi splendori» trovano forse dei corrispettivi prima nella «beltà» che «splendea» – nell'«età nova» – negli occhi di Silvia, poi nel «lume di gioventù» che splende negli occhi di Nerina, un'altra metaforica danzatrice («Danzavi vestita di luce»): «Ivi *danzando*; in fronte / La gioia ti *splendea, splendea* negli occhi / Quel confidente immaginar, quel lume / Di gioventù» (vv. 153-156). È chiaro però che le riprese da *A Silvia* e da *Le ricordanze* servono a Palazzeschi per calcare la mano sulla distanza che vi è tra le fanciulle dei *Canti* e la sua vecchia comare. Come se non bastasse, la domanda di *A Silvia* («Ricordi») si fa sempre più incalzante, diviene – in ordine – un interrogatorio, un'accusa, una maledizione corale:

– Ricordi il tuo sozzo peccato?  
 – Tu sei maledetta, comare Coletta!  
 Vecchiaccia d'inferno!  
 – Saltella e balletta comare Coletta!  
 Saltella e balletta! –  
 (vv. 29-33).<sup>38</sup>

Il «sozzo peccato» di Coletta non può che essere un peccato erotico, come quello di Frate Puccio, un altro sciagurato «vecchio» di *Lanterna*, il quale «Col viso *fiorito* d'un gaio sorriso, / con *occhi ridenti* / [...] s'andava e veniva leggero / pel grande convento» (*La storia di Frate Puccio*, vv. 1-4).<sup>39</sup> Entrambi i personaggi, nel finale, sono dunque sottoposti al pubblico ludibrio: non ridono più ma incedono e danzano stancamente, senza sosta e con la «bocca serrata». E appunto, se a Frate Puccio restano soltanto le «brocche»,<sup>40</sup> a Coletta resta «soltanto il mazzetto di fiori scarlatti», che «ancora le ride nel mezzo del petto»:

trascina la logora veste pendente a brandelli,  
 le cade a pennecci di capo il capecchio  
 fra il lazzo e le risa,  
 la rabbia le serra la bocca  
 (vv. 37-44).<sup>41</sup>

<sup>37</sup> TP, p. 40.

<sup>38</sup> TP, pp. 40-41.

<sup>39</sup> TP, p. 61. «Ridenti», va da sé, sono gli occhi di Silvia, come pure – nei *Poemi* – quelli «bruni» della nutrice Isabella Fiorres del Perù: «*Occhi bruni* che *ridono*, / capelli fortemente ondulati, / recisi in *grandissimo fascio*. / Chi sa se quegli occhi risero più!» (*I ritratti delle nutrici*, vv. 33-36, in TP, p. 157). Ma cfr. anche il «gravissimo fascio» del *Canto notturno*, v. 23.

<sup>40</sup> Cfr. *La storia di Frate Puccio*, vv. 108-116: «Con viso emaciato, la bocca serrata, / con occhio languente, / pel grande convento dei Bianchi / il vecchio si mena stentando. / Il piccolo frate ricurvo / con braccio stecchito trascina le brocche. / Nemmeno un istante si sosta, / con muovere stanco, sfinito, / trascina le brocche pesanti» (TP, p. 64).

<sup>41</sup> TP, p. 41.

Si badi però che *Il sabato del villaggio*, con i suoi preparativi a festa e con le sue danze, risuona pure in altri luoghi di *Lanterna*. Prendiamo ad esempio l'*incipit* di *Festa grigia*, poesia che reca in epigrafe la dedica «A Marino Moretti»:

Iersera la festa dei vivi colori,  
 la danza di risa e di lazzi iersera!...  
 La festa del grigio è stamane,  
 del grigio di piombo.  
 S'è fatta la luce assai tardi;  
 la strada è ravvolta nel grigio silenzio,  
 non s'ode che l'eco di sonno,  
 di sonno di piombo.  
 La nebbia leggera purifica l'aria  
 siccome i vapori d'incenso,  
 ricuopre di grigio lo specchio macchiato  
 che ancora ne l'ombra riflette  
 gli sprazzi scarlatti di risa,  
 di risa e di lazzi.  
 Riposano ai piedi dei letti di sonno profondo  
 gualciti gli stracci dai vivi colori.  
 La festa del grigio è stamane!  
 (vv. 1-17).<sup>42</sup>

È come se Palazzeschi riprendesse e spostasse in avanti il messaggio e le levette dell'orologio del *Sabato del villaggio*. La «festa» è già passata; non siamo più alla sera che la precede, ma al mattino che la segue: al «diman» quando – sentenziava Leopardi – «tristezza e noia / Recheran l'ore, ed al travaglio usato / Ciascun in suo pensier farà ritorno» (vv. 40-42).

Ora, sappiamo già che in Palazzeschi sin da *Il pastello del tedio* (*I cavalli bianchi*) la «noia» si tinge di «grigio» e di «piombo». Ma sono, questi, colori e concetti del tutto assenti dalla tavolozza dei *Canti*. In quale altro poeta della noia, invece, sono predominanti? Direi, senza dubbio, Baudelaire. E una cupa e grigia aura baudelairiana sembra infatti farsi strada tra questi versi. Non illustrerò qui i debiti con le *Fleurs du mal*, che meriterebbero uno studio complesso. Sottolineo però che il grigiore e la malattia baudelairiana facevano parte, diciamo così, del linguaggio in codice tra Aldo e Moretti, il dedicatario della poesia: «qui non fa freddo» – gli scrive il poeta di Cesenatico nel 1907, l'anno di *Lanterna* – «ma il grigio incombe e il sole, quando c'è, è malato come una poesia di Baudelaire».<sup>43</sup> Del resto, una poesia malata alla maniera di Baudelaire era, per Moretti, la poesia stessa di Palazzeschi:

Tutta la sua poesia è una cantilena strana, indefinibile, inafferrabile soprattutto. Ma di quando in quando anche questa cantilena è piena di fascino e allora l'impressione è di tristezza, di scoramento, di languore. Poesia malata, è vero, ma che dà non di rado un godimento come amaro, un profumo che rammenta quello

<sup>42</sup> TP, p. 44.

<sup>43</sup> Aldo Palazzeschi, Marino Moretti, *Carteggio. I. 1904-1925*, cit., p. 126 (Moretti a Palazzeschi, 24 dicembre 1907).

dei crisantemi appassiti in una stanza piena d'ombre [...]: una mescolanza di Wilde e di Mill, di Mallarmé e di Baudelaire: l'odore terribile dei fiori del male, e peggio!<sup>44</sup>

Al di là delle considerazioni di Moretti, ciò che importa rilevare è la possibile sovrapposizione, in *Festa grigia*, di motivi leopardiani e baudelairiani: una precoce «*jonction*»,<sup>45</sup> questa tra i due grandi poeti ottocenteschi, che di qui a qualche anno si diffonderà con insistenza soprattutto in area ligure (con Sbarbaro e Govoni prima, e Montale poi).

Lasciamo da parte, però, Baudelaire e torniamo sul solo Leopardi, poiché *Lanterna* contiene un'ultima citazione – stavolta meno nascosta – dai *Canti*. Sto alludendo a *Rosario*, una lirica che sin dal titolo chiama in causa la tecnica “semplice” della ripetizione e della cantilena, diffusissima nel primo Palazzeschi e non estranea a Leopardi (di essa Giacomo si era servito per il suo pastore errante). Ebbene, proprio dal *Canto notturno* si cita in *Rosario*, che è una «sorta di nonsense preironico e cantilenante»,<sup>46</sup> dove senza soluzione di continuità prendono rapidamente la parola – per tre versi – alcune misteriose figure. Tra di esse, subito dopo due personaggi che più palazzeschi non si può (la regina e la beghina), figurano un vecchio centenario di nome Callina e uno stregone chiamato Erak. Ascoltiamoli:

CALLINA, *centenario*.

S'andavan, la notte serena, tra barche per mare,  
tre musici v'erano dentro a ciascuna, s'andavano  
al cielo stellato e a la luna le note dolcissime offrire.

ERAK, *stregone*.

Non vale  
per male uguale  
salire con ale  
(vv. 7-12).<sup>47</sup>

A ben vedere, sono entrate in scena quattro controfigure del pastore errante: da un lato i «tre musici» contemplati da Callina, che «s'andavan» per mare a offrire le loro «note dolcissime» «a la luna» e alla «notte serena»; dall'altro lato, e ancor di più, Erak, che parla proprio come il pastore: da lui prende in prestito la serie rimica in -ale, o più esattamente le parole-rima «vale» : «male» : «ale». Se altre fantasie lunari

<sup>44</sup> Marino Moretti, *Romanzo storico e poesia simbolistica*, in «Il Faro romagnolo», XV, 1° agosto 1906 (citato in *TP*, pp. 957-958).

<sup>45</sup> Gilberto Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 38.

<sup>46</sup> Adele Dei, *Giocare col fuoco*, in *TP*, p. XXIV.

<sup>47</sup> *TP*, p. 51.

seguono nei versi successivi,<sup>48</sup> quest'ultima rimane la più suggestiva, giacché il tritico dello stregone suona davvero «come una sorta di postilla in margine al canto del pastore errante, per dire che l'incanto dei versi lenisce ma non cauterizza la ferita inferta dal male».<sup>49</sup> In altre parole, l'incantesimo di Erak («salire con l'ale») è lo stesso di quello, ugualmente inefficace, vagheggiato nel finale leopardiano:

Forse s'avess'io l'ale,  
 Da volar su le nubi,  
 E noverar le stelle ad una ad una,  
 O come il tuono errar di giogo in giogo,  
 Più felice sarei, dolce mia greggia,  
 Più felice sarei, candida luna.  
 O forse erra dal vero,  
 Mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:  
 Forse in qual forma, in quale  
 Stato che sia, dentro covile o cuna,  
 È funesto a chi nasce il dì natale  
 (vv. 133-143).

#### 4. *Poemi* (1909)

È stato giustamente notato che i *Poemi* (1909) di Palazzeschi accolgono «veri e propri ammiccamenti o richiami appena dissimulati a testi di autori ben conosciuti», laddove il rapporto «con gli ascendenti letterari» era «labile e sostanzialmente marginale nei primi due libri».<sup>50</sup> Epperò, se guardiamo ai *Canti* questa affermazione vale un po' meno. Difatti, i *Poemi* ripropongono anzitutto quei motivi, per nulla marginali, de *L'infinito* e de *La ginestra* che abbiamo già incontrato ne *I cavalli bianchi* e in *Lanterna*: la caduta dei «pomi maturi» e il loro «profumo soave», la «desolazione» dei campi riarsi al sole, il «cielo fumoso», la siepe. Ecco ad esempio come gran parte di essi si concentrano in rapida successione all'interno di un'unica poesia (non priva di altre suggestioni letterarie):

*Siepi*, cigli, dirupi  
 d'irsutissimi stecchi,  
 arbusti decrepiti con sole spine,  
 alberi rigidi tronchi vecchi,  
 terra *gialla riarsa*, *cielo fumoso*.  
 Traverso alle *siepi* stecchite,  
 ai pertugi riarsi, si scorge in mezzo  
 aprirsi un prato verde morbido,  
 tutto pieno di rigogliosi frutti

<sup>48</sup> Cfr. *Rosario*, vv. 34-36, 70-72: «KEREK, *astronomo*. Io guardo vagare / lontano pianeta / vivente al bagliore di sola cometa»; «FAANTE, *regina*. Vorrei cavalcare nel mare la notte, / con sola compagna la luna, / cavalli più bianchi del latte» (*TP*, pp. 52, 54).

<sup>49</sup> Gino Tellini, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2009, p. 244.

<sup>50</sup> Adele Dei, *Giocare col fuoco*, cit., p. XXVII.



d'ogni specie. Si scorgono a milioni,  
 su quei rigogliosi rami, i *pomi maturi*,  
*cadono cadono*, n'è alto il terreno a più strati.  
 Dalle pungenti fessure di quella *desolazione*,  
 fra tutte quelle spine, fra tutti quelli stecchi,  
 poggiati ai poveri tronchi, guardano,  
 s'aggirano con occhio torvo,  
*laceri stanchissimi vecchi*,  
 ammirano quel miracolo d'abondanza,  
 il colore vivace di tutti  
 quei meravigliosi frutti,  
 il *profumo soave* che n'esala, *odorano*,  
 di tutti quelli che *maturi*,  
 a molteplici strati *a terra cadono*.<sup>51</sup>

Non serve insistere ancora sulla rielaborazione dei *topoi* visti in precedenza. Semmai, possiamo aggiungere che i «laceri stanchissimi vecchi» potrebbero essere parenti lontani del vecchierel «lacero» del *Canto notturno*, che «s'aggira» «senza posa o ristoro» e che con più forza tornerà, anni e anni dopo, in *Cuor mio*.

In ogni caso, nei *Poemi* non agiscono soltanto *L'infinito*, il *Canto notturno* e *La ginestra*. Infatti, nella sezione *Marine* – l'ultima della raccolta – è presente la memoria di un altro idillio leopardiano. Sono tratteggiati, lì, quattro strani mari, diversissimi per natura e colore (rosso, giallo, bianco e grigio) ma accomunati da un particolare: l'immobilità pressoché totale delle acque. Così, il *Mar Rosso*, del quale «si vedono bene i confini e i contorni», non ha «né onde né flutti» (vv. 1, 6);<sup>52</sup> similmente, le acque del *Mar giallo*, che «tremulano» soltanto, «non ànno, per la loro immane / pesantezza [...] / la forza d'ondulare» (vv. 7, 4-6).<sup>53</sup> Ancora più interessante è il *Mar grigio*, offuscato da un «bassissimo» cielo-coperchio (di nuovo baudelairiano?)<sup>54</sup> ugualmente grigio:

Io guardo estasiato quel *mare*,  
*immobile* mare uguale.  
*Non onda, non soffio* che l'acqua  
*ne increspi, non aura* vi spira.  
 Di sopra lo cuopre un ciel grigio  
 bassissimo, intenso, perenne.  
 Io guardo estasiato tal mare.  
*Non nave, non vela, non ala*,  
 soltanto egli sembra un'immensa  
 lamiera d'argento brunastro.  
 Su desso si mostra coperto ogni astro.  
 Il sole si mette una benda di lutto.  
 [...]  
 Mar grigio siccome una lastra

<sup>51</sup> *TP*, p. 86.

<sup>52</sup> *TP*, p. 93.

<sup>53</sup> *TP*, p. 95.

<sup>54</sup> Alludo all'*incipit* di *Spleen IV*: «Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle» (v. 1).

d'argento brunastro,  
*immobile e solo*, uguale,  
 ti guardo estasiato!  
 (vv. 1-12; 23-26).<sup>55</sup>

Come anticipavo, le acque calme del *Mare grigio*, prive di «onde» poiché il «soffio» del «vento» non le increspa, ricordano da vicino il «lago / Di taciturne piante incoronato» de *La vita solitaria*:

Ivi, quando il meriggio in ciel si volve,  
 La sua tranquilla imago il *Sol* dipinge,  
 Ed erba o foglia *non* si crolla al *vento*,  
 E *non onda incresparsi*, e *non* cicala  
 Strider, né batter penna augello in ramo,  
 Né farfalla ronzar, né voce o *moto*  
 Da presso né da lunge odi né vedi.  
 Tien quelle rive altissima quiete;  
*Ond'io* quasi *me stesso* e il mondo obbligo  
 Sedendo *immoto*; e già mi par che sciolte  
 Giaccian le membra mie, né spirto o senso  
 Più le commova, e lor quiete antica  
 Co' silenzi del loco si confonda  
 (vv. 26-38).

Sono versi che Palazzeschi ricalca con vistose riprese lessicali e sintattiche. Tra tutte, balza all'occhio l'andamento per negazioni: «Ed erba o foglia *non* si crolla al *vento* / E *non onda incresparsi*, e *non* cicala [...] / odi né vedi», nei *Canti*; «*Non onda, non soffio* che l'acqua / *ne increspi, non aura* vi spira», nei *Poemi*. Ma nell'affinità di fondo non si celano divergenze altrettanto forti. In prima analisi, se ne *La vita solitaria* l'«immobile» lago riflette l'«imago» del sole meridiano, in *Mar Grigio* l'astro è invece offuscato e «si mette una benda di lutto».

Del resto, un discorso simile vale per gli effetti che la visione suscita nell'io «immobile e solo». Da Palazzeschi sono presto detti: «Io guardo estasiato quel mare», al v. 1. Un'esperienza estatica, dunque, come pure quella de *La vita solitaria*. Che cos'è infatti l'«obbligo» di sé stessi e del «mondo» se non una particolare forma d'estasi, che per giunta si compie nell'istante «sacro» del meriggio? Epperò, c'è estasi ed estasi. Quella di Giacomo non corrisponde affatto a quella di Aldo.

Più nel dettaglio, nel primo caso essa deriva dalla dimenticanza e dall'annullamento-scioglimento dell'«io» nel silenzio e nella «quiete antica» del «loco»; nel secondo caso, tutt'al contrario, essa implica l'auto-affermazione dell'io, anche sul «loco» naturale. Emblematico, in tal senso, è il finale di *Mar grigio*, dove quell'«io» sul quale si apriva il componimento – e che finora era stato il grande assente nella poesia di Palazzeschi – sale alla ribalta. Lui «solo» infatti vede il mare; lui «solo», lui «stesso» per primo lo solcherà, turbando la «quiete antica» de *La vita solitaria*:

<sup>55</sup> TP, p. 98.

Ma c'è questo mare ma c'è?  
 Sicuro che c'è!  
*Io solo* lo vedo, *io solo*  
 mi posso indugiare a guardarlo,  
 tessuta è la vela *io stesso*,  
 la prima a solcarlo  
 (vv. 27-32).<sup>56</sup>

## 5. *L'Incendiario*

Ne *L'Incendiario* Palazzeschi non dimentica affatto la lezione di quei canti che ci sono ormai familiari: *L'infinito*, *Il sabato del villaggio*, *Le ricordanze*, *Il canto notturno*, i quali però sono contestati dall'interno e piegati sempre di più verso un uso deformante. All'inizio del paragrafo terzo abbiamo fatto un breve cenno a tale processo, allorquando abbiamo mostrato come le rose e le viole del *Sabato del villaggio* fossero consumate e disseccate al sole, con tutto ciò che questo implica sul piano metaforico. Commenteremo qui altri casi significativi, a partire da *Le carovane*, una lirica pubblicata per la prima volta in rivista nel 1909. Eccone la prima strofa:

Oggi, io mi vedo davanti,  
 una *lunghissima*,  
*interminabile* via,  
 zeppa di carovane.  
*Lunghissima* via polverosa  
 che si estende all'*infinito*  
 proprio davanti a casa mia.  
 Dalla *finestra* della *mia stanza da letto*  
 io me ne sto a guardare  
 tutto quell'*andare*,  
 quell'*ansare*, quel *sostare*.  
 Ferme, *vaganti*, volanti  
 carovane si perdono  
 nella via a me davanti  
 (vv. 1-14).<sup>57</sup>

Ci troviamo di fronte a una situazione tipicamente palazzeschiana, che infatti conosciamo già: l'io è fermo alla finestra e osserva la gente – o le cose – passare. Epperò, vi sono alcune spie per le quali viene da pensare che tale situazione sia *anche* di matrice leopardiana (similmente a quanto accadeva ne *I cavalli bianchi*). Segnalo, anzitutto, le spie meno sicure: da un lato la «lunghissima» via «interminabile» che «si estende all'infinito», dall'altro lato lo sguardo e la parola rivolte dalla «finestra» della «stanza da letto» alle carovane «vaganti». Nel primo caso potrebbero risuonare

<sup>56</sup> TP, pp. 98-99.

<sup>57</sup> TP, p. 221.

il lessico e persino il titolo de *L'infinito*, con i suoi «*interminati / Spazi*» e la sua «*profondissima quiete*»; nel secondo caso, invece, il lessico e l'*incipit* de *Le ricordanze*: «*Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea / Tornare ancor per uso a contemplarvi / Sul paterno giardino scintillanti, / E ragionar con voi dalle finestre*» (vv. 1-4). Ma continuiamo a seguire lo sguardo di Palazzeschi, che nella seconda strofa si fissa su:

Uomini luccicanti  
ricoperti di ferro,  
uomini seminudi,  
avvolti di pellicce,  
van via avanti avanti,  
or lesti or lenti,  
mescolati al bestiame,  
tutti in carovane.  
[...]  
Qualcuno cammina più profondo  
e pigia una stampella  
credendo di sfondare il mondo.  
E di sopra a spiare argutamente,  
carovane di *stelle luccicanti*  
(vv. 22-29, 40-44).<sup>58</sup>

Piuttosto inaspettatamente, siamo ora trasportati in uno scenario notturno, nel quale uomini «avvolti di pellicce» camminano mescolati al «bestiame»: devono essere dei pastori. Ed è qui che prende la parola l'io che si chiede, mentre spia le «*stelle luccicanti*»:

Ma *che* cos'è tutto quel passare,  
tutto quell'*andare*, quel *sostare*?  
[...]  
In fondo io me ne sto a guardare,  
tranquillo alla finestra  
della mia stanza da letto,  
guardo, e aspetto.  
Ma *ditemi*, *dove* andate?  
*Dove* andate? Si può sapere?  
Cosa c'è in fondo a quella via?  
(vv. 45-46, 52-58).<sup>59</sup>

Mi pare che Palazzeschi, per dir così, stia giocando a fare il Leopardi. Un po' come era accaduto in *Comare Coletta*, che desublimava l'interrogativo di *A Silvia*, *Le carovane* fanno il verso ad altri quesiti dei *Canti*:

Che fai tu, luna, in ciel? *dimmi*, che fai,  
Silenziosa luna?

<sup>58</sup> TP, pp. 221-222.

<sup>59</sup> TP, p. 222.

Sorgi la sera, e vai,  
 Contemplando i deserti: indi ti posi.  
 Ancor non sei tu paga  
 Di *riandare* i sempiterni calli?  
 [...]  
 Dimmi, o luna: a che vale,  
 Al pastor la sua vita,  
 La vostra vita a voi? dimmi: *ove* tende  
 Questo *vagar* mio breve,  
 Il tuo corso immortale?  
 (vv. 1-6; 16-20).

Ma in *Carovane* le domande del pastore errante sono private del loro valore esistenziale. Inoltre, se nel *Canto notturno* esse rimanevano sospese e irrisolte, al contrario la lirica di Palazzeschi prevede risposte del tutto tautologiche. Che cosa sono infatti queste carovane? Sono semplicemente delle «carovane, carovane, carovane / vane vane vane vane vane vane / ane ane ane ane ane ane / eee / e... e... e... e... e... e... e...». E dove vanno? Vanno nell'immaginaria e altrettanto vana Città del Sole Mio:

Andate alla Città del Sole Mio?  
 Imbecilli! Idioti! Fermatevi!  
 Non lo sapete  
 che in quella Città  
 non posso andarci che Io?  
 Per Dio!  
 (59-64).<sup>60</sup>

Ebbene, in questa *Città del Sole Mio* il poeta entra nella lirica successiva, in compagnia di quelle carovane che ora sono esplicitamente definite uno «stolido pecorame» di «bestiacce testarde» (vv. 3, 11). È una città «tutta uguale» e immobile, dove tutti – compreso un pallidissimo sole – restano fermi ad aspettare sulla soglia (come faceva la *Figlia del sole* de *I cavalli bianchi*):

Ognuno se ne sta sulla soglia ad aspettare.  
 Nessuno si volge al vicino  
 o a quello dirimpetto.  
 [...]

Così tutta uguale,  
 è questa una città,  
 senza romore e senza parole.  
 Giovani vite di stanchezza malate,  
 vite ostinate di decrepitezza,  
 erbe profumate,  
 profumi delicati  
 come la pelle dei malati.  
 Che sole volete che ci brilli

---

<sup>60</sup> Ibid.

in una simile città?  
 Un povero sole  
 che di sole non à  
 più che la forma di tondo:  
 pallido, tubercoloso,  
 riscaldatore di bacilli,  
 come quello che sarà  
 il giorno della fine del mondo  
 (vv. 53-55, 91-107).<sup>61</sup>

Con questo sole «pallido», «tubercoloso» e immobile siamo ormai giunti agli antipodi dell'eterno andare della luna e del pastore leopardiani. Il modello dei *Canti*, sempre più sbiadito come il Sole della Città palazzeschiana, è prima svuotato di senso e poi capovolto.

D'altronde, qualcosa di simile accade ne *Le mie passeggiate*, che si compiono sugli «ormai famigliari» «collettini» de *L'infinito*:

Cammino sulla via provinciale,  
 e mi dilungo all'*infinito*:  
 salgo i bei *collettini*,  
 che ognuno m'è ormai famigliare.  
*Mi seggo* sopra un *muricciuolo*  
 dove ci sono due cipressi a lato  
 (vv. 20-25).<sup>62</sup>

Dai «bei collettini» della via provinciale, Palazzeschi può rivolgere lo sguardo su un infinito tutto fisico e niente affatto “mentale” («Ma *sedendo* e mirando interminati / Spazi di là da quella / [...] Io nel pensier mi fingo»). Si è infatti seduto sopra l'ostacolo che ne impedirebbe la vista: un «muricciuolo» discendente dalla siepe leopardiana. Eppure, «sulla cima di un bel colle», anche Aldo si mette «a sognare». Ma non come «ogni altro uomo»:

Sulla cima di un bel *colle*,  
 meravigliosa altura,  
 dove ogni altro uomo che vi fosse giunto,  
 si sarebbe messo a sognare come *nulla*  
 il proprio monumento,  
 io, in un bel momento,  
 ci sognai la mia *culla*.  
 E mi ci vado a sdraiare;  
 mi vedo tutt'intorno  
 il bel giro dei monti,  
 e da una parte il mare,  
 e di sopra la luna e il sole.  
 Come ci si sta bene nella culla!

<sup>61</sup> TP, pp. 224-226.

<sup>62</sup> TP, p. 246.

(vv. 41-53).<sup>63</sup>

Laddove un «altro uomo» avrebbe sognato la sua tomba (il suo «monumento»), il poeta sogna invece la sua «culla», che fa rimare con «nulla». Ora, la rima compare anche nella canzone al Mai, in quel Leopardi cioè che più lasciava trapelare la sua «vastissima cultura» (e quindi, stando a *Cuor mio*, fuori dalle corde di Palazzeschi). Tuttavia, curiosamente *Ad Angelo Mai* è, seppur solo nella superficie, una poesia “monumentale”, celebra cioè con un «monumento» in versi gli italiani più illustri. Ed è, per giunta, la poesia che introduce con forza il grande tema del «tedio», non affatto estraneo al primo Palazzeschi:

A noi le fasce  
Cinse il *fastidio*; a noi presso la *culla*  
Immoto siede, e su la *tomba*, il *nulla*  
(vv. 73-75).

Checché ne dica Leopardi, alla «tomba» Aldo non vuole pensare, e non s’annoia. Quando «non à da far nulla», leggiamo nel finale de *Le mie passeggiate*, egli infatti se ne torna alla «culla». Ricompare così la rima *nulla : culla*, stavolta baciata – ma quanto diversa! – come in *Ad Angelo Mai*:

Che gioia, che gioia, che felicità,  
per chi non à da far *nulla*,  
ritornarsene ogni tanto nella *culla*!  
(vv. 87-89).<sup>64</sup>

## 6. *Cuor mio*

In apertura di questo saggio abbiamo visto come il poeta-prefatore di *Cuor mio* riconosca il «filo diretto» che lo unisce al “semplice” Leopardi. Però, per continuare la metafora, sappiamo ormai che il «filo diretto» procede attraverso numerosi grovigli, pur maneggiando Palazzeschi sempre gli stessi materiali (vale a dire gli stessi canti). *Cuor mio* non fa eccezione: è anzi la conferma tardiva di una “lunga fedeltà deformante”. Non a caso, in questa raccolta che è un *tour* per l’Italia (con approdo nella Parigi delle *Fleurs*),<sup>65</sup> già dopo il primissimo *Incontro con la musa* ci imbattiamo in una scena leopardiana. E leggiamo la seconda poesia, intitolata *Gocciolate*:

Simile a una passione giovanile  
impetuosa e breve  
s’è scatenato il temporale  
nel fresco giorno d’Aprile.

<sup>63</sup> TP, p. 247.

<sup>64</sup> TP, p. 248.

<sup>65</sup> *Cuor mio* si conclude infatti con la serie francese intitolata baudelairianamente *Quadretti parigini*.

Dal tuono e dall'oscurità  
 parve inghiottita la Terra  
 in un istante.  
 Ma dopo tanto buio  
 e spaventoso rumore  
 dopo uno scroscio  
 violento e salutare  
 coi profumi della Terra  
 è tornata la luce  
 e nella purezza dell'aria  
 rifulge vivissimo il sole.  
 Un arco di gemme  
 getto dell'orizzonte  
 la Terra al cielo congiunge.  
 Dal ramo ancor bagnato  
 scendono  
 undopol'altra tante gocciole  
 ed ognuna  
 scendendo rapida  
 si gonfia di luce e di colore.  
 Pervenuta al limitare  
 in ebbrezza e vertigine  
 tutti i colori risplende  
 e cade.  
 Con equal ritmo e gioia uguale  
 dietro di lei l'altra la segue  
 e cade  
 rapidamente.<sup>66</sup>

Rispetto all'archetipo de *La quiete dopo la tempesta* vi sono qui – al solito – alcuni fondamentali spostamenti. Cambia anzitutto la struttura: entrambe le liriche indugiano sul ritorno del sole,<sup>67</sup> ma diversamente da Leopardi Palazzeschi descrive *in primis* la tempesta (che nei *Canti* è già «passata» al v. 1). Ancora, in *Gocciole* viene meno la voce fuori campo del poeta, la riflessione cioè sulla «vita» e sull'esistenza umana che costituisce il secondo “momento” della *Quiete*. Ma l'aspetto che più mi preme sottolineare è un altro. Nello scenario palazzeschi è messa alla porta ogni presenza umana e animale: non vi sono il pur semplice «artigiano», il pur semplice «erbaiuolo» o la pur semplice «femminetta», né tantomeno vi sono «augelli» e «galline». Lo sguardo del poeta, insomma, si posa solo su elementi naturali, per poi focalizzarsi, con uno *zoom* quasi cinematografico, sulle gocce che cadono rapidamente dai rami ancora bagnati. Ebbene, credo che questo processo di de-antropomorfizzazione e, se possiamo dir così, di devitalizzazione non sia casuale, giacché il viaggio di *Cuor mio*, ora appena iniziato, approda proprio nel niente, ossia nel *Paesaggio atomico* che chiude la parte italiana della raccolta nel segno anti-

<sup>66</sup> TP, pp. 653-654.

<sup>67</sup> Cfr. *La quiete dopo la tempesta*, vv. 4-7: «Ecco il seren / Rompe là da ponente, alla montagna / Sgombrasi la campagna / E chiaro nella valle il fiume appare».



antropocentrico (e leopardiano) della distruzione della specie. A questo, in ogni caso, arriveremo tra poco. Continuiamo perciò a seguire con ordine le tracce dei *Canti*. Parte di esse sono state già segnalate dalla critica. Per esempio, la luna di *Notturmo in piazza San Pietro* («Eterna rissa / degli uomini sulla terra / e nel cielo / eterna impassibilità della luna», vv. 43-46),<sup>68</sup> a qualcuno è sembrata una sorella della «“giovinetta immortal” del *Canto notturno*, anche perché in *Cuor mio* appaiono lemmi marcati dall’uso leopardiano prima ignoti a Palazzeschi».<sup>69</sup> Tuttavia, più che sul recupero di singoli lemmi, che pure è curioso, insisterei su quello di interi sintagmi, magari decontestualizzati. È il caso dell’*incipit* di *Ponte Garibaldi*:

Quando il sole si nasconde  
dietro la cupola di San Pietro  
sembra volerla incendiare  
giungendo ad allungare  
con mano voluttuosa  
morbidamente  
una carezza rosa  
alla *montagna azzurra*.  
Al *lontano orizzonte*  
Rocca di Papa si assopisce  
in un sorriso di struggente malinconia  
(vv. 1-12).<sup>70</sup>

Calati in un contesto romano, dove poco sotto passeggia un «grande» poeta contemporaneo di Giacomo,<sup>71</sup> i sintagmi «montagna azzurra» e «lontano orizzonte» fanno eco, senza voler scomodare *L’infinito*, a un verso de *Le ricordanze*: «quel *lontano mar, quei monti azzurri*» (v. 21). D’altra parte, i prelievi da questo canto del ritorno a Recanati proseguono nel *Grillo di ponte vecchio*, con il quale ci spostiamo a Firenze. Il cinguettio ripetuto tutte le sere dal «minuscolo canoro» attrae la curiosità del poeta, che dunque si chiede se l’uccello fosse:

Riuscito a evadere  
in quei pressi  
dalla gabbia d’un bambino?  
E impotente a ritrovare

<sup>68</sup> TP, p. 677.

<sup>69</sup> Giuseppe Savoca, *Il primo e l’ultimo Palazzeschi poeta: continuità e innovazione*, in Gino Tellini (a cura di), *L’opera di Aldo Palazzeschi*, cit., p. 236. Ma la luna dei *Canti* – una luna che *non* esiste all’infuori della mente di chi parla – compariva già nel romanzo *La Piramide*: «Candida!... Pudica!... Vereconda!... Vergine.... delle vergini! Tutte queste bazzecole se le baloccava colla lingua in bocca come caramelle, e faceva la testa tutta rossa come un gallinaccio, il mio uomo [...]. Meno male che la luna non c’era» (Aldo Palazzeschi, *La Piramide*, cit., pp. 369-70). ‘Candida’ e ‘Vergine’ sono epiteti della luna nel *Canto notturno*, mentre il «verecondo raggio / Della cadente luna» illumina la notte placida dell’*incipit* dell’*Ultimo canto di Saffo*. Si noti pure che alcune ‘pudiche’ stelle risplendono nell’*incipit* del canto II dei *Paralipomeni*.

<sup>70</sup> TP, p. 682.

<sup>71</sup> Cfr. *Ponte Garibaldi*, vv. 30-41: «Laddove il grande Gioacchino / in cappello a cilindro e finanziaria / all’ombra di due pini / fingendo di scherzare / vigila del suo popolo / la civile conquista / di una serena giocondità / nascondendone tutta l’amarezza / e parendo di cercare la verità / come nei prati / si cerca l’insalatina / guardando in terra» (TP, p. 683).

il dolce prato *natio*  
 oramai troppo lontano  
 e del quale  
 sicuramente  
 ignorava il cammino  
 pur serbandone in fondo al cuore  
 il *doloroso ricordo*.  
 Pervenuto ai fastidi della storia  
 fra quelle vecchie pietre  
 pensieroso e malinconico  
 nostalgico  
 [...].  
 Perduta la gioventù  
 la beata innocenza e la felicità  
 pareva sentire  
 la responsabilità del proprio compito  
 in quel luogo celeberrimo  
 e l'orgoglio del suo canto  
 che modulava  
 con sempre più vigoroso accento  
 (vv. 61-75, 78-85).<sup>72</sup>

I versi mantengono sullo sfondo il «*natio borgo selvaggio*» di Giacomo, dove egli fu «dannato» – contro il suo desiderio e contro la sua natura, come il grillo – a consumare e a perdere l'«età verde»; è il luogo, scrive il Leopardi, dove «delle gioie mie vidi la fine» (v. 6), ovvero dove, con Palazzeschi, ha «perduta la gioventù / la beata innocenza e la felicità». Ma c'è una differenza. Il grillo, al contrario dell'io de *Le ricordanze* che suo malgrado l'ha ritrovata, ha smarrito la strada per fare ritorno al «dolce prato *natio*». Di esso resta soltanto un «doloroso ricordo»: il corrispettivo della «*rimembranza acerba*».

A ogni modo, Palazzeschi in *Cuor mio* non si ferma a Firenze, e non si ferma a *Le ricordanze*. Dopo una sosta *Nella sagrestia di San Lorenzo*, infatti, lascia il capoluogo toscano per spostarsi in campagna. Più precisamente, giunge tra i colli fiesolani, dove svetta il *Monte Ceceri*:

Fra le tue *fosse*  
 fra le tue buche  
 fra le tue gole  
 mentre incalza l'impervia salita  
 più *leggero* si fa sopra le *spalle*  
 il peso del vivere  
 (vv. 1-6).<sup>73</sup>

Così inizia la poesia. E viene il sospetto, confermato poco dopo, che per l'ennesima volta Palazzeschi stia riprendendo e rovesciando un celebre luogo dei *Canti*. Mi

<sup>72</sup> TP, pp. 705-706.

<sup>73</sup> TP, p. 712.

riferisco, in particolare, al cammino e all'assai più faticosa, grave «salita» del «vecchierel» del *Canto notturno*, che guarda caso termina in una fossa:<sup>74</sup>

Con *gravissimo* fascio in su le *spalle*  
 Per montagna e per valle,  
 Per sassi acuti, ed alta rena, e fratte  
 [...]
 Cade, risorge, e più e più s'affretta,  
 Senza *posa* o *ristoro*,  
 Lacerato, sanguinoso; infin ch'arriva  
 Colà dove la via  
 E dove il tanto affaticar fu volto:  
*Abisso* orrido, immenso  
 Ov'ei precipitando, il tutto *oblia*  
 (vv. 23-25, 30-36).

Ora, se il parallelo è valido, va detto però che l'Aldo di *Monte Ceceri* è divenuto l'esatto opposto del «vecchierel». La sua singolare ascesa che man mano lo alleggerisce non lo fa precipitare nell'«abisso» – semplice immagine della morte nel *Canto notturno*, ma più in generale sinonimo dell'inferno – bensì porta a una condizione di perfetta beatitudine, di felice dimenticanza del «tutto». Una condizione, si badi, caratterizzata proprio da quel «*riposo*» e da quel «*ristoro*» negati al «vecchierel»:

Quale *riposo*  
 se vengo a stendermi  
 sulla tua cima  
 quale *ristoro*  
 lontano da ogni traffico  
 che non ha più presa  
 nell'anima sollevata  
 oltre i confini dell'umanità  
 felicemente dimenticata  
 (vv. 34-42).<sup>75</sup>

Come se non bastasse, incastonate tra i versi che ho citato sin qui (l'*incipit* e quest'ultima immagine di sereno oblio) vi sono riprese evidentissime da *La ginestra*. Infatti, il *Monte Ceceri* è un «arido monte» («Qui su l'*arida* schiena / Del formidabil *monte*», nell'*incipit* leopardiano), dove «sbucano dappertutto / le ginestre»:

*arido monte*  
 su cui tutti vennero  
 a cavar pietre azzurre  
 per vestire una città  
 dorata dal sole  
 ma nessuno pensò mai

<sup>74</sup> «Fossa oscura, capace» è una delle varianti rifiutate al v. 35 del *Canto notturno*.

<sup>75</sup> *TP*, p. 713.

sopra le tue pendici  
 costruirsi il focolare  
 alla tua generosità paterna  
 rispondendo degnamente.  
 Sbucano dappertutto  
 le *ginestre*  
 le scope  
 le mortelle  
 che albergano tenaci  
 fra i tuoi *sassi in rovina*:  
 e cipressi a criniera  
 (vv. 17-33).<sup>76</sup>

Luminosa cava di pietra disabitata, il *Monte Ceceri* – che pure ospita, come il Vesuvio, «ginestre» e «sassi in rovina» – è una vetta diversa da quella leopardiana. Se il «formidabil monte / Sterminator Vesevo» è emblema del frale stato degli uomini di fronte all’«inimica» natura (che «Madre è di parto e di voler matrigna», v. 125), il monte palazzeschiiano è invece un posto di «generosità paterna» (tradito, semmai, dall’uomo). D’altronde, non a caso diversissimi da quelli de *La ginestra* sono i fumi e i vapori densi che Aldo osserva dall’«arido monte»:

Nella conca leggiadra  
 la città fuma.  
 Torri e cupole  
 emergono  
 nei vapori densi  
 d’un tramonto di rosa.  
 Tremule spuntano  
 le prime gemme della sera  
 nella lontananza  
 a un giro di montagne  
 già viola  
 vi formano intorno  
 il rito della bellezza:  
 Firenze  
 (vv. 47-60).<sup>77</sup>

Sopraggiunta la sera, con il suo «rito della bellezza» di Firenze vista da lontano, è arrivato però il momento di scendere la «rovinosa china» di questo monte così simile e così diverso da quello de *La ginestra*. Bisogna quindi riprendere «la gravità del corpo»: il «gravissimo fascio» della vita. Quella «vita» cioè che Palazzeschi, con un ultimo ossimoro paradossale, definisce «*orrenda* cosa che mi piaci tanto».<sup>78</sup>

Riprendo la *gravità* del corpo  
 levandomi

<sup>76</sup> TP, pp. 712-713.

<sup>77</sup> TP, p. 713.

<sup>78</sup> E si pensi ancora alla “discesa” nell’«abisso *orrido*» – l’abisso di morte – del *Canto notturno*.

e scendendo la rovinosa china  
 conscio e attratto  
 tutto il peso risento  
 a poco a poco  
 posarsi su di me  
 con la disinvoltura  
 di un abile baratto  
 di uno spietato gioco  
 vita:  
 orrenda cosa che mi piaci tanto  
 (vv. 61-72).<sup>79</sup>

Se proseguiamo nella lettura di *Cuor mio*, noteremo che dopo *Monte Ceceri* i *Canti* di Leopardi – e la loro geografia – non affiorano più sulla pagina (se non, ma resta qualche dubbio, in un titolo: *Idillio campestre*). Il che non significa che Giacomo esca di scena: il poeta lirico-idilliaco dei *Canti* lascia il posto al prosatore “fantastico” delle *Operette* (soprattutto quello del *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*). Ed eccoci dunque alla fine della parte italiana di *Cuor mio*, a *L'angelo ribelle* e al *Paesaggio atomico* cui accennavo sopra. Questo dittico è tutto nutrito da un ironico anti-antropocentrismo di marca leopardiana, simile a quello che la critica ha individuato nel Palazzeschi prosatore.<sup>80</sup>

Più da vicino, il primo componimento è un dialogo “celeste” tra un *deus ridens* e gli angeli tornati nell'etere per «riferire / l'esito della loro spedizione» (vv. 6-7) sulla terra. Inizia a parlare l'angelo dell'aria, che denuncia come il cielo fosse ormai intossicato da uccelli «senz'ali e senza piume» ma dotati «di motore» e di «pance metalliche» (vv. 99, 100-101). A causa di costoro, avverte, «un po' alla volta / dei vostri uccelli / nell'aria / non rimarrà neppure il seme» (vv. 86-89).<sup>81</sup> In ogni caso, ciò in Dio non desta alcuna preoccupazione, come pure le lamentele degli altri angeli. Quello dell'acqua accusa gli uomini di aver reso il suo regno «una cloaca» percorsa da «pesci meccanizzati» (v. 165), che gettano nel terrore i veri pesci, i quali:

vivono in continuo allarme  
 in continuo fermento  
 in continua agitazione  
 organizzano  
 comizi congressi cortei  
 e alla più alta tensione  
 manifestazioni di protesta  
 sembrano impazziti di paura

<sup>79</sup> TP, pp. 713-714.

<sup>80</sup> Cfr. ad esempio Aldo Palazzeschi, *Spazzatura [X]*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 1345: «Il 5° giorno Dio creò tutti gli animali viventi il 6° creò l'uomo. Che orgoglioso eh, questo benedetto uomo? Un giorno tutto per sé! Non può darsi che nelle sacre scritture delle pulci si legga presso a poco così: il 5° giorno creò tutti gli animali viventi (uomo compreso) il 6° creò la pulce (solamente lei)». Anche questo brano risente di certi passaggi del *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*.

<sup>81</sup> L'espressione è idiomatica, ma compare quasi identica nell'operetta *Il Copernico*, proprio laddove si ipotizza la scomparsa dell'uomo: «E così, in capo a pochi anni, si perderà il seme di quei poveri animali» (Giacomo Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 182).

(vv. 173-180).<sup>82</sup>

Con questa scenetta, che fa quasi pensare ai terrorizzati topi-politicanti dei *Paralipomeni*, emerge con tutta chiarezza il tema principale degli *Angeli ribelli*: il progressivo allontanamento dell'uomo "meccanicizzato" dalla natura, o meglio ancora la violenza che quest'uomo, accecato dalla sfrenata *Corsa del progresso*,<sup>83</sup> perpetra ai danni della natura. Non stupisce, dunque, che costui – come nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* – finirà per rivolgere tale violenza anche contro sé stesso, procurando di fatto l'«estinzione della specie». Lo afferma l'angelo del fuoco:

Serve [il fuoco]  
vi dico subito  
per distruggere  
e distruggersi a vicenda  
minacciare gli uni agli altri  
quotidianamente  
la morte e la rovina  
e in aria così cattiva  
un arrosto generale  
con l'estinzione della specie  
definitiva.  
Di riscontro poi vedrete  
osservando attentamente  
in quale maniera peregrina  
va funzionando  
il cervello della gente  
[...]  
Lo trovate intelligente  
costruttivo  
naturale?  
(vv. 211-226, 236-238).<sup>84</sup>

Per giunta, denuncia subito dopo l'angelo dell'oro, pur di accaparrarsi un po' di «quel burlone di metallo» nascosto «nelle viscere della terra», l'uomo sarebbe pronto a «dimenticare padre e madre» (vv. 257-258, 277). Mi sembra allora che siamo sempre più nel territorio del già menzionato *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, che prendeva il la proprio dallo stupore dello Gnomo che da qualche tempo non vedeva più quei «furfanti degli uomini» scendere nel suo regno per cavare «oro e argento»<sup>85</sup>. Gli uomini dell'operetta – come di qui a poco quelli de *L'angelo ribelle* – si erano infatti estinti, in fondo nella stessa maniera:

<sup>82</sup> TP, p. 754.

<sup>83</sup> È il titolo di uno dei *Lazzi, frizzi, schizzi* (cfr. Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, cit., pp. 1365-1368).

<sup>84</sup> TP, p. 755.

<sup>85</sup> Giacomo Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 33.

Parte guerreggiando tra loro, parte navigando, parte mangiandosi l'un l'altro, parte ammazzandosi non pochi di propria mano, parte infracidando nell'ozio, parte stillandosi il cervello sui libri, parte gozzovigliando, e disordinando in mille cose; in fine *studiando tutte le vie di far contro la propria natura di capitar male*.<sup>86</sup>

Non per niente, a *L'angelo ribelle* segue un fulminante *Paesaggio atomico*: «Tutto / distrutto».<sup>87</sup>

## 7. Via delle cento stelle

Il caso di *Via delle cento stelle* (1972), ultimo libro in versi di Palazzeschi, è diverso. Similmente a quanto accade in certe prose, Leopardi vi compare di sfuggita, e più che altro nella veste di personaggio,<sup>88</sup> o meglio ancora di maschera (la più scontata, va da sé, è quella del gobbo: di colui che ride di tutti e tutto, anche dei mali). Ma siamo ormai consapevoli che a ridere dei mali, e da gran tempo, era lo stesso Aldo. E curiosamente, in *Via delle cento stelle* egli ride anzitutto dei mali di un amico chiamato Giacomino (che figurava già ne *La Piramide*):

Tutte le volte che Giacomino mi scrive una lettera  
lo fa per piangere una disgrazia  
sfogando in lacrime la sua pena  
[...]  
Associandomi alla sua tristezza  
per consolarlo di tanta scalogna  
sentivo qualche cosa che non andava  
nell'ingranaggio della nostra amicizia  
avviata a una putredine perniciosa.  
Tanto che un giorno risposi a Giacomino  
che le sue notizie mi avevano colmato il cuore di gioia  
facendomi fare tali risate da dovermi reggere la pancia.  
Penserete che Giacomino offeso a sangue dalla mia

[risposta

mi abbia tolto il suo affetto e la stima:  
macché!  
Il suo pianto da quel giorno non ha misura  
avendo trovato il bandolo della matassa,  
il mio ridere conduce al parossismo la sua pena  
e quando scrive a me i lai li sentono dalla strada;  
«quello spudorato! quel depravato! quel mentecatto!»  
come dalla strada senton le mie risate  
quando rispondo alla sua lettera.<sup>89</sup>

<sup>86</sup> Ivi, p. 34.

<sup>87</sup> TP, p. 761.

<sup>88</sup> Per uno studio sulle apparizioni del Leopardi personaggio nel Novecento, rimando a Marco Dondero, *Leopardi personaggio. Il poeta nei «Canti» e nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Carocci editore, 2020.

<sup>89</sup> TP, p. 803.

Non so se dietro a questo Giacomino si possa davvero intravedere una qualche allusione a Leopardi. Quel Leopardi, se vogliamo, che in una pagina dello *Zibaldone* con uno stupore identico a quello di Giacomino – ma contrario negli effetti – raccontava di aver ricevuto una lettera dell'amico Giordani.<sup>90</sup> Fatto sta che possiamo affermare con certezza che il Leopardi di Palazzeschi è più un Democrito-Aldo che un Eraclito-Giacomino. Se volessimo dimostrarlo ancora una volta, basterebbe leggere insieme questi due passi del *Controdolore* e della novella *Il gobbo*:

Un gobbo, natura ve lo indica perché gli ridiate dietro, e proprio dietro nella schiena essa gli pose il tesoro della sua giocondità. Un poeta gobbo che continuasse per tutta la vita a cantare dolorosamente non potrebbe essere mai e poi mai un uomo profondo, ma il più superficiale di questa terra. Egli si sarebbe fermato a piagnucolare alla superficie della sua gobba come un fanciullo alla parola “*bao*” dopo averci rubato lo scrigno del suo tesoro dorsale per non essere stata capace di penetrarlo. Maggior quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più egli sarà un uomo profondo. Non si può intimamente ridere se non dopo aver fatto un lavoro di scavo nel dolore umano;<sup>91</sup>

essendo la vita bella ed eguale per tutti, non dobbiamo considerare il gobbo una creatura infelice perché tale, uomo avvilito e triste, solitario, ma uno come tutti gli altri, socievolissimo, dei più allegri e soddisfatti. “Giacomo Leopardi” vi sento sussurrare. Ebbene, amici, quello, assicuratevi, non fu malinconico per la gobba che portava fuori, ma per quella che portava dentro, nella sua insaziabile anima di poeta, e messaggi apposta per bilanciare la sfrenata giocondità dell'altra, che s'egli ne avesse avuta una soltanto, ve lo sareste visto piroettare davanti arzillo, carico d'arguzia e di malizia, di causticità, invincibile, implacabile, con un risolino fra labbro e labbro.<sup>92</sup>

Ebbene, è questo il Leopardi poeta-gobbo dalla gobba soltanto esteriore, fiero, fantasioso e piroettante, che fa ritorno in *Via delle cento stelle*. Fa ritorno, beninteso, per congedarsi vittorioso con un'ultima piroetta e con un ultimo «gesto supremamente osceno»:

Tre ragazzacci si divertono  
nel mezzo della strada  
a dar la baia a un gobbo  
apostrofandolo per la sua gibbosità.  
La diatriba si sviluppa in un crescendo  
di violenza e d'ironia  
alle invettive dei giovani rispondendo  
il gobbo  
con sempre accresciuta fierezza e fantasia,  
con più triviale scurrilità,  
tanto da doverci domandare  
se tutto questo veramente gli dispiaccia

<sup>90</sup> Cfr. *Zib.* 137: «Mentre io stavo disgustatissimo della vita e privo affatto di speranza e così desideroso della morte che mi disperava per non poter morire, mi giunge una lettera di quel mio amico, che m'aveva sempre confortato a sperare e pregato a vivere, assicurandomi, come uomo di somma intelligenza e gran fama, ch'io diverrei grande e glorioso all'Italia; nella qual lettera mi diceva di concepir troppo bene le mie sventure (Piacenza, 18 giugno), che se Dio mi mandava la morte l'accettassi come un bene, e ch'egli l'augurava pronta a se ed a me per l'amore che mi portava. Credereste che questa lettera, invece di staccarmi maggiormente dalla vita, mi riaffezionò a quello ch'io aveva già abbandonato?».

<sup>91</sup> Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, cit., p. 1225.

<sup>92</sup> Id., *Tutte le novelle*, a cura di Luciano De Maria, prefazione di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1987<sup>4</sup>, p. 225.



o non sia proprio lui a provocare la scena  
con infernale maestria  
e della quale si erige protagonista.  
Molto pubblico si fa intorno  
che a una tale disturna si diletta  
e la quale si conclude  
con un gesto supremamente osceno  
per parte del gobbo  
che stringendo con la sinistra  
l'avambraccio della destra  
si congeda dal pubblico  
proclamando la propria vittoria.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> *TP*, p. 825.