

**UNITRE PINEROLO**  
**Anno Accademico 2021-2022**

**Vincenzo BARALDI**  
**LETTERATURA E GALASSIA DEL COMICO**

**LEZIONE 9**

**9.1 Cenni biografici per Gozzano**

Volendo conoscere qualche altro elemento del retroterra socio-culturale da cui muove l'autore, può essere utile ricordare la sua nascita in una famiglia agiata (nel 1883), una giovinezza non priva di piaceri mondani, la frequentazione di ambienti culturali alla moda, la mancata laurea in giurisprudenza, in favore di una assidua frequentazione della Facoltà di lettere di Torino. L'incontro con il prof. Arturo Graf lo aiutò a distaccarsi dall'estetismo e dal dannunzianismo sia come concezione della vita sia come modello letterario. Dall'esempio pascoliano derivò un gusto per le cose che mantengono un sapore d'infanzia; dalla lettura di una rosa di poeti intimisti franco-belgi la propensione per contenuti dimessi, domestici e malinconici; dall'arte di poetica di Verlaine l'invito a privilegiare una "*canzone grigia/ dove l'incerto si unisce al preciso*". Ma fu anche un tenace studioso di Dante e di Petrarca.

In generale nel suo universo interiore è presente una ricerca spirituale del tutto priva di elementi cristiani. Molto contarono sul piano filosofico le posizioni di Schopenhauer e Nietzsche, tanto che l'autore inserì qua e là nei suoi componimenti dei tratti di buddistica astensione dalla vita e mostrò costantemente una posizione di scetticismo filosofico.

Dopo il successo della prima raccolta, Gozzano aumentò il proprio impegno letterario e, nonostante frequenti crisi di salute che lo spingevano a soggiorni in campagna o sulla riviera ligure, moltiplicò le collaborazioni a riviste e quotidiani, mediante articoli, novelle e fiabe per bambini.

Nel 1911 fu stampata la sua seconda raccolta poetica, "*I colloqui*", che segnò la definitiva consacrazione poetica dell'autore.

L'anno successivo- sia perché attratto dal fascino dell'esotico sia per motivi di salute- intraprese un viaggio in India. Frutto di tale viaggio furono le prose di viaggio apparse sulla "*Stampa*" di Torino e poi pubblicate postume in volume, con il titolo "*Verso la cima del mondo*" (1917). Gozzano morì di tubercolosi a Torino, nel 1916, dopo aver pubblicato, due anni prima, il volume di novelle "*I tre talismani*", e alcuni brani di un poemetto entomologico, "*Le farfalle*", che rimase incompiuto.

## **9.2 “I colloqui” Di Gozzano: crisi esistenziale ed ironia**

La raccolta, pubblicata nel 1911, ha un'organizzazione precisa; è suddivisa in tre sezioni, che seguono le tappe di un'ideale storia interiore dell'autore. La prima di esse, intitolata- seguendo Petrarca- *“Il giovanile errore”*, si riferisce all'illusoria speranza nella possibilità di amare; la seconda, *“Alle soglie”*, è dedicata all'imminente sopraggiungere della morte; la terza, *“Il reduce”* svolge il motivo dell'indifferenza e del rassegnato disincanto.

Si tratta di ventiquattro testi che presentano una grande varietà di metri e di stile; hanno un andamento narrativo e concedono ampio spazio al linguaggio parlato; il lessico è apparentemente dimesso e quotidiano, ma spesso intessuto di termini elevati, provenienti dalla tradizione che va da Dante a Leopardi. L'ostentata noncuranza formale cela un lavoro di calibratura dell'espressione, della parola, del ritmo. Montale ha osservato che l'autore *“fondò la sua poesia sull'urto, o “choc”, di una materia psicologicamente povera, frusta, apparentemente adatta ai soli toni minori, con una sostanza verbale ricca, gioiosa, estremamente compiaciuta di sé”*; perciò, ha aggiunto Montale, riuscì a far scoccare scintille di poesia proprio *“facendo cozzare l'aulico con il prosaico”* (1).

Quanto alla metrica, Gozzano predilesse le forme chiuse, classiche, a differenza degli altri crepuscolari, ma le sottopose a variazioni molteplici, alterando inesattezza nelle rime, effetti di monotonia e giochi preziosi nel computo, apparentemente trasandato, delle sillabe, creando una musica orecchiabile ma frutto di un lavoro accuratissimo. In proposito vale il parere di G.L. Beccaria, secondo il quale, con Gozzano: *“Il nuovo entra nel Novecento, lo inaugura, senza che ci sia bisogno di inventare un nuovo Linguaggio, il suo, di esposta saturazione e di vecchiaia, ma con eleganza e tratto leggero, senza euforie, frenesie o incendi di libri, come se si dovesse tornare da capo a compitare l'abbicì della poesia”* (2).

Di fronte alla realtà Gozzano decide di fare un passo di lato, di collocarsi con delicatezza da parte: il suo “io” non riesce a identificarsi profondamente con niente; questa condizione di distacco gli permette di osservare le cose e se stesso con un'ironia sorridente: *“Non vivo. Solo, gelido, in disparte,/sorrido, guardo vivere me stesso”*.

Poiché gli è negato un futuro in cui realizzarsi, fugge dal presente verso un passato fatto di *“esistenze fragili, marginali e irrilevanti”* (3). Rifiuta ogni forma di sublime poetico, spettacolare ed estetizzante (perseguito invece da D'Annunzio) e cerca rifugio nel mondo della provincia, con le sue esistenze modeste ed appartate, con gli oggetti casalinghi ridotti a *“buone cose di pessimo gusto”*, con case e giardini assimilati a *“stampe”* d'altri tempi. Ma sempre, accanto alla nostalgia o alla partecipazione sentimentale, si intreccia la consapevolezza di un vuoto, il rischio della menzogna con se stesso, la percezione di una crisi e di un senso di estraneità, che impediscono di compiere una scelta vera e definitiva.

Nella raccolta vengono ripresi, con lievi modifiche, due testi già apparsi nella *“Via del rifugio”*: si

tratta di due poemetti meritatamente famosi.

Nel primo di essi, *“L'amica di nonna Speranza”*, il poeta immagina di ritrovare una vecchia fotografia che lo spinge a rievocare il passato dell'età risorgimentale, celebrato nelle versioni ufficiali, ma in realtà vissuto banalmente dai borghesi di allora. Alla nostalgia affettuosa per gli arredi e gli oggetti della vita quotidiana, per le persone e le loro conversazioni convenzionali, Gozzano mescola con equilibrio l'ironia e la distanza nei confronti di un mondo irrimediabilmente tramontato. Nella prima strofa, come possiamo constatare dalla fotocopia, viene descritto un salotto borghese, tranquillo ma soffocante. Gli oggetti vengono elencati uno ad uno, nel loro aspetto rassicurante ed abituale di *“buone cose”*, ma ironicamente qualificati come di *“pessimo gusto”*. In questo passaggio Gozzano concentra il proprio atteggiamento verso il secolo XIX, di cui avverte contraddittoriamente sia il fascino che i limiti (4).

Il secondo testo, ripreso dalla raccolta precedente, è il poemetto *“Le due strade”* (5). Ha un andamento narrativo e dialogato. Il poeta si descrive nel momento di una passeggiata in campagna, al braccio di una matura amante, *“tra bande verdigialle d'innnumeri ginestre”*. Compare in scena una fresca ragazza in bicicletta che si ferma a salutare la *“signora”*. Il significato simbolico del testo è in parte spiegato nella seconda strofa, dove vengono confrontate le due figure della giovane e dell'amica del poeta. Il tema si approfondisce poi nell'ultima strofa mediante la contrapposizione *“dolore”-“felicità”*. Tuttavia il dissidio interiore non viene risolto e permangono la perplessità e l'incertezza di fronte a due possibilità alternative.

Graziella racchiude emblematicamente la *“buona via”* del recupero dell'innocenza perduta; la *“signora scaltra”* rappresenta lo svanire delle cose per il trascorrere del tempo. Ma entrambe sono ironicamente giudicate dal poeta come due facce dell'amore a lui non congeniali: sia quella innocente della salvezza, sia quella borghese dell'adulterio. Il ritmo è assai scorrevole; il dialogo poggia su un tono dimesso e quotidiano; ma Gozzano non rinuncia ad inserire per contrasto ironico espressioni auliche e raffinate: *“quelli anni”*; *“a piede”*, *“o vergine apparita”*; *“belli occhi”*; *“queste pensavo cose”*; *“opimo odore”*; *“è lungi”*. L'ironia è impietosa, anche e soprattutto nella descrizione dell'amica, che, culmina nelle parole seguenti: *“Sotto l'aperto cielo, presso l'adolescente/ come terribilmente m'apparve lo sfacelo”* (cfr. le osservazioni di G. getto in fotocopia).

### 9.3 **“Un lento male indomo”**

Il tema della malattia, non solo fisica ma spirituale, che mina l'esistenza del poeta, è affrontato splendidamente nel poemetto *“La signorina Felicità ovvero la felicità”*, che tratta di un improbabile idillio amoroso tra il poeta (l'*“avvocato di città”*) ed una semplice ragazza di campagna (*“quasi brutta”* e *“priva di lusinga”*) che però è sana, rassicurante, operosa (6).

Il testo è suddiviso in otto sezioni, il tema di fondo è rintracciabile nel colloquio del poeta con la

donna e con se stesso, articolato sia nella forma del resoconto narrativo che in quella della riflessione a distanza. La metrica è costituita da sestine di endecasillabi, con rime variamente disposte. A causa della lunghezza del testo, prendiamo in considerazione solamente alcuni passi, riportati in fotocopia.

Possiamo seguire nella lettura un filo rosso, offerto dalla contrapposizione di due aspetti tematici: quello sentimentale, rappresentato dall'aspirazione a calarsi nel semplice mondo provinciale, e quello intellettualistico, espresso dalla deformazione ironica degli aspetti più prosaici e poco eleganti di quell'universo.

Nei primi 48 versi è rilevabile la nostalgia per il passato, che si traduce nelle forme del ricordo (“*rivedo*” ... “*rivedo*”). Partendo da una data del calendario, il poeta ripensa alla giovane donna conosciuta tempo prima, durante un soggiorno nel Canavese. La figura femminile ridesta in lui l'immagine della villa in cima al colle; poi si succedono le descrizioni dell'abitazione, degli ambienti e degli arredi. Il ricordo sembra riattivarsi anche attraverso gli odori e i profumi: Il “*buon aroma*” del caffè (v.8-9); il “*profumo tetro di busso*” (v. 16-17); l’“*Odore d'ombra*” (v. 28), secondo un procedimento caro ai decadenti, che avevano già indicato in tali percezioni un veicolo di conoscenza della realtà. Nella rievocazione non mancano momenti di partecipazione emotiva: “*che malinconia!*” (Vv. 37 e 42); l'emozione è suggerita non solo dal lessico, ma anche dai segni di punteggiatura, che indicano dubbi (?), esitazioni (...), esclamazioni (!). Ma l'intervento dell'ironia sottolinea l'assenza di gusto e di stile: l'antica Villa Amarena ormai ricorda l'aspetto di una vecchia dama vestita da contadina; le figure mitologiche che ornano le sovrapporte stridono con la banalità della vita che si svolge in quelle stanze; la “*pirografia*” e la “*cartolina della bella Otero*” sono in contrasto con l'austerità dei mobili d'epoca. Gozzano utilizza anche citazioni da Carducci (“*la cerulea Dora*”, “*il dolce paese*”) e riprende da Pascoli alcune immagini (la donna che cuce, l'orto tetro; l'Ombra).

Completamente antidannunziana è la descrizione fisica di Felicita; viene sottolineato l'aspetto domestico, non mondano della giovane donna, che è “*quasi brutta, priva di lusinga*”, indossa “*vesti quasi campagnole*”; ha “*un volto quasi senza sopracciglia*”, ha sì gli occhi azzurri, ma “*d'un azzurro stoviglia!*” Lo sguardo critico è addolcito da immagini di serenità, connesse con il sole ed il sorriso. In seguito torna in primo piano l'ambiente, con la descrizione della visita al solaio della villa, in cui si trova il “*passato vano*” (...), il “*ciarpame reietto*” (...), che Gozzano ritiene “*così caro*” alla sua nuova poetica (...). Il tema dell'impossibilità della poesia, ormai considerata inutile come tutti i vecchi oggetti confinati in soffitta, è presentato senza toni tragici.

Nei versi 103-133, si contrappongono il poeta e il suo mondo (con l'arte, con i suoi valori), con la “*signorina Felicita*”, che potrebbe essere considerata la parte del sé di Gozzano che aspira alla felicità. Si può notare un'insistita alternanza di pronomi e aggettivi di prima e seconda persona (“*io*” e “*tu*”, “*mio*” e “*tuo*” etc.). Da un canto si colloca “*la fede letteraria che fa la vita simile alla morte*”;

dall'altro la vita “*ruvida concreta*” del mercato, motivato solo dalla ricerca del guadagno, o quella di chi è spinto dalla necessità verso risultati con un minimo di consistenza. Da una parte si pongono la cultura, i versi, le letture filosofiche, dall'altra la beata ignoranza, il lavoro manuale (“*Tagli le camice*” è, non a caso, in rima provocatoria con Nietzsche). L'opposizione è profonda e il protagonista, che ai versi 113-114 ha già definitivamente proclamato: “*Io mi vergogno/ sì, mi vergogno d'essere un poeta*”, dichiara: “*io non voglio più esser io*”; ormai la sua identità è completamente in crisi.

Ma la vicenda amorosa rischia di complicarsi per gli inevitabili pettegolezzi del paese: si giunge quindi all'amara conclusione, che sancisce un doloroso ma rassegnato addio tra l'avvocato e la signorina Felicità. Gozzano fa qui ricorso al pathos della letteratura romantica, ma il lettore comprende che l'intonazione è ironica. Neppure per un attimo il poeta ha abbandonato la consapevolezza della propria diversità e, solo autoingannandosi, ha potuto sognare di essere “*un buono/sentimentale giovane romantico.../ quello che fingo d'essere e non sono!*”

L'autoritratto del poeta si completa con la lirica intitolata “*Totò Merùmeni*” (deformazione del titolo greco di una commedia di Terenzio- che significa “*colui che punisce se stesso*”- ma anche di un sonetto di Baudelaire). Il poeta da un'impassibile lontananza: “*Così Totò Merùmeni, dopo tristi vicende/ quasi è felice. Alterna l'indagine e la rima/ (...)Totò opera in disparte, sorride, e meglio aspetta. / E vive. Un giorno è nato. Un giorno morirà.*”

Vive isolato dal mondo, non possiede verità assolute ma “*scarsa morale*”; non è in grado di sostenere amori straordinari e si accontenta della cuoca diciottenne; nella sua vecchia casa abitano con lui “*una madre inferma, una prozia canuta ed uno zio demente*”; tutta la sua esistenza è corrosa da un “*lento male indomo*”.

L'unico parziale risarcimento, in questo presente immobile, su cui incombe la morte, sembra essere la poesia. Certo l'arte nella società è ormai superflua, la poesia è ridotta ad un “*gioco*” artificiale “*di sillabe e di rime*”, ma, almeno quando fa i conti con il vuoto dell'esistenza può diventare per il singolo uno spiraglio aperto: “*Ma come le ruine che già seppero il fuoco / esprimono i giaggioli dai bei vividi fiori, /quell'anima riarsa esprime a poco a poco/ una fiorita d'esili versi consolatori*”. E' un'illusione o un sogno, poiché il poeta sa bene che attraverso la poesia non si può costruire un'altra realtà o un mondo più vero, ma il dissidio tra l'arte e la vita non viene espresso drammaticamente, bensì attraverso la sospensione e la garbata ironia, che sembra perfino alleggerire il peso della “*crisi*” (7).

#### **9.4 Una interessante curiosità ed uno spunto**

Tra le poesie composte dopo “*I colloqui*” e non raccolte in volume dall'autore, merita una segnalazione un poemetto che risale al tempo del viaggio in India, ed è intitolato “*Ketty*”.

Scrivo in proposito M. Guglielminetti: *“Pone violentemente a contrasto la mentalità della protagonista (una ragazza americana che fa collezione di ciocche di capelli di uomini illustri) con l'India dei **Buddha** e degli **elefanti**. E si risolve in una denuncia senza pari della grossolanità e della rozzezza della nuova civiltà occidentale, l'americana, marchiata come quella “della cifra e del clamore, ovvero del capitale e della pubblicità”. Il poeta finge di impegnarsi a procurare a Ketty “tre capelli” della “calvizie di D'Annunzio”. Nel sarcasmo viene colpita qualsiasi illusione estetizzante, anche quella “di quanti credono ancora di opporre alla **cifra** ed al **clamore** i valori alternativi della poesia e della bellezza” (8).*

Per concludere vi comunicarei uno spunto di riflessione, che ho ricavato da una pagina di Massimo Mila (9). Lo storico della musica infatti studiò il rapporto fra Schonberg, creatore della musica dodecafonica, e, il suo predecessore, Mahler, cui il primo aveva dedicato il proprio *“Trattato d'armonia”*. Mila parla di un *“culto”* tributato a Mahler, perché egli, pur restando fedele alla *“scala diatonica”*, aveva indicato un nuovo ideale dell'orchestrazione, ricorrendo nelle proprie composizioni a *“materiali vili come segnali di caserma, marce funebri d'estrazione bandistica, brandelli di canti e ballabili popolari”*, con ciò aprendo la strada alla musica moderna e dodecafonica.

Correrei, a questo punto, il rischio di un'analogia un po' azzardata paragonando il rapporto tra Gozzano e Montale a quello tra Mahler e Schonberg. Infatti l'interesse montaliano per le poesie di Gozzano e lo studio dei suoi componimenti lo portarono fino al punto di inserire cadenze gozzaniane in vari versi della sua raccolta (*“Ossi di seppia”* del 1925). Riconosceva infatti che il poeta torinese aveva saputo spingere le strutture e le forme espressive fino all'*“estremo punto di usura”* (per usare la formulazione di Mila), senza fare preventivamente *“tabula rasa”*, e offrendo un punto di ripartenza per i suoi successori. Lo stesso Montale infatti, con maggior tensione etica e conoscitiva, approfondì proprio il tema della negatività e del *“male di vivere”*, rispettando- a sua volta- le forme poetiche chiuse e scandite in modo regolare, ma introducendovi con la massima libertà e creatività variazioni metriche, foniche e ritmiche, per mantenere un contatto con la tradizione non passivo, ma aperto alle novità imposte dal nuovo modo di sentire tipicamente novecentesco.

### **9.5 Divertimento e dissacrazione della poesia: il contributo di Palazzeschi**

Un autore italiano che merita un discorso particolare è **Aldo Palazzeschi**, compagno di strada del futurismo negli anni dal 1909 al 1915. Condivise infatti con il movimento la carica polemica e di rottura, l'aspirazione ad un forte rinnovamento; ma se ne allontanò quando Marinetti (coerente con le proprie proclamazioni aggressive, nazionaliste e militariste) si schierò attivamente per l'intervento dell'Italia nella Grande Guerra.

Accenniamo almeno al testo, composto in versi liberi, intitolato “*Chi sono?*” e compreso nella sua raccolta “*Poemi*” del 1909. Qui (10) Palazzeschi si interroga in modo apparentemente scherzoso sulla propria identità e conclude con una netta sconfessione del mestiere e dell'identità di poeta. “*Sono forse un poeta? / No certo./ Non scrive che una parola, ben strana/la penna dell'anima mia:/follia/... Son dunque...che cosa/ Io metto una lente/dinanzi al mio core,/ per farlo vedere alla gente./ Chi sono?/ Il saltimbanco dell'anima mia*”.

Se il mondo è ridotto ad una ridicola finzione, una pagliacciata, il poeta, per uscire dal gioco delle parti, può solo impersonare il clown; facendo ridere di se stesso, diventa così lo specchio deformante degli altri e ne smaschera la dilagante irragionevolezza.

Nella stessa raccolta del 1909, la volontà di scardinare i moduli espressivi tradizionali percorrendo strade nuove si concretizza nella famosa lirica “*La fontana malata*”. Con un'intenzione di parodia nei confronti della “*Pioggia nel pineto*” di D'Annunzio, il tema del getto strozzato e gorgogliante della fontana viene sviluppato attraverso le ripetizioni di termini onomatopeici. Invece di dissolversi in musica, il rumore diventa un presagio ossessivo di agonia, che porta l'ascoltatore all'exasperazione.

Nel 1910, per le edizioni futuriste di “*Poesia*”, Palazzeschi pubblica “*L'incendiario*”. Ne fa parte uno dei componimenti canonici del Novecento: “*Lasciatemi divertire!*” Al poeta nessuno può più chiedere nulla; “*I tempi sono cambiati*”; il poeta si diverte “*pazzamente, /smisuratamente*” e fa poesia (ci dice) con la “*spazzatura / delle altre poesie*”. Il testo, come altri di questa raccolta, è ricco di variazioni, di scarti, di puri suoni (“*Tri tri tri, / fru fru fru, /ihu ihu ihu, / uhi hui uhi!*”), di voci diverse in apparente dialogo (11).

Di dialoghi si compone anche il poemetto “*L'incendiario*”, che parte da questa scena: in mezzo alla piazza di un paese c'è una gabbia di ferro, dentro alla quale è esposto al pubblico ludibrio “*l'incendiario*”. Lui resta muto; la folla circostante funziona come un coro che commenta continuamente l'episodio. Arriva il poeta, che si fa largo d'improvviso per liberare il prigioniero e “*per riscaldare/ la gelida carcassa di questo vecchio mondo!*”. Alternativamente si rivolge alla massa e all'incendiario; si identifica con quest'ultimo (“*Anch'io, sai, sono un incendiario*”) ma confessa anche la propria condizione di inferiorità (“*e sono come te in prigione...in tutte le cose la polizia, /anche la poesia*”); perciò “*l'Incendio non è vero/ è quello che scrivo*”: l'autore infatti è consapevole di muoversi non sul piano della realtà, ma su quello delle parole (12).

Nel 1913 la raccolta “*L'incendiario*” viene ristampata, inserendo nella nuova edizione anche la poesia che si intitola “*La passeggiata*” (13). Il componimento consiste nella pura registrazione, quasi meccanica e tutta per frammenti, di vari elementi del paesaggio urbano man mano visualizzati: insegne di negozi, manifesti pubblicitari, targhe stradali, numeri civici, titoli di giornale etc. La passeggiata si conclude, così come era cominciata, senza nessuna consapevolezza interiore, ma per la meccanica decisione di tornare a casa. La poesia, costruita con la tecnica dell'elencazione, è

come una lunga filastrocca composta da versi brevi e irregolari (alcuni sono semplicemente numeri civici). Le annotazioni non seguono alcun filo logico; siamo di fronte ad un veloce montaggio di immagini che bombardano i due personaggi, come avviene al giorno d'oggi con gli spot pubblicitari. Se usciamo dalla patina più superficiale di scherzo, a cui sembra sempre tendere la poesia di Palazzeschi, notiamo che l'immagine della strada e dei suoi caotici stimoli diventa la rappresentazione di un mondo sconnesso ed insensato, in cui la guerra ed il crimine comune sono sullo stesso piano della pasticca del Re Sole o del cioccolato Talmone.

Delle tre strofe, la prima e l'ultima sono ciascuna di due soli versi; al centro viene esposto lo svolgimento della passeggiata. C'è un gioco ad incastro di rime e di assonanze che si rincorrono da un verso all'altro attraversando l'intero testo, senza uno schema prefissato.

Un discorso del tutto simile si può fare per la poesia "*Pizzicheria*".

Del periodo futurista di Palazzeschi fa esplicitamente parte il romanzo (del 1911) "Il codice di Perelà", rimasto abbastanza poco noto (14). Il protagonista **Perelà** è un "*uomo di fumo*"; è il simbolo di una vita totalmente libera, aerea (ma qualcuno, più critico, potrebbe forse dire inconsistente). Con straordinaria leggerezza, Palazzeschi pone il protagonista di fronte a uomini e donne che sono le voci ufficiali del potere, della religione, dell'amore nella società borghese: e perciò risultano, alla fine, maschere dei difetti umani della vanità, dell'ambizione, dell'invidia. Non c'è un vero e proprio sviluppo narrativo: le scene si susseguono come in un'opera teatrale. Il dialogo tra voci che s'incrociano è continuativo. Perelà viene a contatto con ambienti diversi; è prima accolto come un profeta, poi, quando un domestico si dà fuoco per raggiungere la sua stessa libertà, viene condannato al carcere perpetuo in quanto disturbatore della quiete pubblica. Infine, proprio perché fatto di una sostanza aerea e impalpabile, Perelà sparisce involandosi su per il camino della prigione. E' legittimo interpretare la vicenda come una grande allegoria dello spazio ormai ricoperto dalla poesia nella società moderna: infatti, nella funzione di portatrice di precise certezze, essa non può sopravvivere; eppure la società non riesce a sbarazzarsene definitivamente; della poesia qualche cosa si salva, almeno una sua utopica, e sempre sfuggente, tensione liberatrice. Sono state inoltre affacciate altre tre possibili interpretazioni, più particolareggiate: la prima suggerisce un accostamento, seppure in termini degradati, con la figura di Cristo; la seconda preferisce invece guardare al profeta Zarathustra, già invocato da Nietzsche. Entrambe trovano non pochi appigli testuali: limitiamoci a ricordare che Perelà sembra destinato ad una missione redentrice dell'umanità, la quale però non viene realizzata. La terza, infine, legge in filigrana il testo come una rivendicazione indiretta della "*diversità*" omosessuale, attestata dalla biografia stessa dell'autore.

L'autore ha voluto che il suo libro avesse come sottotitolo "*Romanzo futurista*", rivendicandone quindi la carica di contestazione ironica di tutti gli stereotipi conoscitivi e morali; ma, diversamente da Marinetti, non intende fare proseliti né suscitare adesioni a qualche progetto. Semplicemente, in

modo libero ed estroso, mostra e mette in scena le situazioni perché il lettore possa coglierne il lato comico ed insieme tragico.

Del resto, sulla rivista “*Lacerba*” (animata da Soffici, Govoni e Papini) nel 1914 comparve “*Il controdolore. Manifesto futurista*”, stilato dallo stesso Palazzeschi, in cui egli esprimeva la propria scanzonata visione della vita e dell'arte:

<<maggiore quantità di riso un uomo riuscirà a scovare nel dolore, più sarà uomo grande e profondo>>.

### **NOTE ALLA LEZIONE 9**

- 1) Montale E., “*Gozzano dopo trent'anni*”, (1951), poi come introduz. Alle “*Poesie*”, Garzanti, Milano 1960;
- 2) Beccaria G. L., “*Le forme della lontananza*” Garzanti, Milano 2001, p.231;
- 3) Ferroni G., “*Storia della letteratura italiana*”, III. Dall'Ottocento al Novecento, Einaudi, Torino 1991, p. 542;
- 4) Gozzano G., “*Tutte le poesie*”, Mondadori, Milano 1995, pp. 183-189;
- 5) Gozzano G., “*Tutte le poesie*”, op. cit. pp. 140-144;
- 6) Gozzano G., “*Tutte le poesie*”, op. cit., pp. 168-182;
- 7) Gozzano G., “*Tutte le poesie*”, cit. pp. 197-199;
- 8) Guglielminetti M., Introduzione a “*Tutte le poesie*”, cit., pp. XLIII-XLIV;
- 9) Mila M., “*Breve storia della musica*”, Einaudi, Torino 1963 e seg., p. 234;
- 10) Palazzeschi A., “*Chi sono*”, in (a cura di) Mengaldo P.V. “*Poeti italiani del Novecento*”, Mondadori, Milano 1981, p. 52;
- 11) Palazzeschi A., “*Lasciatemi divertire*”, in Mengaldo, cit, p. 61;
- 12) Palazzeschi A., “*L'incendiario*”, in Mengaldo, cit., pp. 80-87;
- 13) Palazzeschi A., “*La passeggiata*”, in Mengaldo, cit., pp. 65-68;
- 14) Palazzeschi A., “*Il codice di Perelà*” (con un'introduzione di Marco Marchi), Mondadori, Milano 2011.