

Shakespeare e il teatro) forniranno la sceneggiatura di una messa a morte e ne modelleranno il senso. Le *res gestae* imiteranno la *historia rerum gestarum*. Ancora una volta: da una parte l'ambigua verità del personaggio, dall'altra il suo senso. La finzione di Borges presenta omologie singolari con la novella di Pirandello. Borges appartiene invero alla letteratura del sospetto. E Pirandello è nel nostro secolo tra gli scrittori che l'hanno inaugurata.

Immaginiamo adesso uno Sciamamè che non fosse l'umile figura che è, ma mostrasse due anime incompatibili, due caratteri affatto opposti. Avremmo allora uno schema della novella di Palazzeschi. E saremmo passati alla poetica dei «buffi». Ma neppure questa volta saremmo lontani dal modello pirandelliano. Nella *Premessa* all'edizione mondadoriana di *Tutte le novelle* (1957), Palazzeschi ci dà la seguente definizione dei «buffi»: «Buffi - egli scrive - sono tutti coloro che per qualche caratteristica, naturale divergenza e di varia natura, si dibattono in un disagio fra le generale comunità umana; disagio che assume ad un tempo aspetti di accesa comicità e di cupa tristezza; ragione per cui questo libro forma una commedia tragicomica nella quale "i buffi" vengono portati alla sbarra»⁴. Insisterei sull'ultimo punto della definizione palazzeschiana: «"i buffi" vengono portati alla sbarra». Il buffo ha una caratteristica che lo separa e isola dagli altri; e ne soffre. Il suo prototipo è il gobbo dell'omonima novella del 1912 che vorrebbe far dimenticare la sua gobba, invece di esibirla allegramente. La sua sofferenza è una sofferenza non necessaria, non giustificata, una sofferenza per nulla. Per questo egli è un buffo. E l'autore lo punisce narrativamente. Nella novella di Palazzeschi c'è il personaggio che, come nel *Re bello*, rivendica il diritto della propria singolarità, e che quindi trasforma una condizione di disagio in una condizione di libertà. Questo personaggio è fonte di giovialità, non di riso. E c'è il personaggio che fallisce nel tentativo di confondersi nella «generale comunità umana». È il personaggio che neppure sospetta che i valori dominanti possa-

⁴ A. PALAZZESCHI, *Tutte le novelle*, a cura di L. De Maria, prefazione di G. Ferrata, Mondadori, Milano 1975, p. 905.

no essere infondati. E la sua «cupa tristezza» si accende di comicità. Buffa non è la sua sofferenza – che anzi ottiene la simpatia dell'autore –, ma la sua cecità, il suo non veder oltre gli orizzonti consueti, la sua venerazione per il senso comune.

La novella di Palazzeschi – del tardo Palazzeschi – cui alludevamo è *L'amico Galletti*, che apre *Il buffo integrale*, la raccolta del 1966. Due tipi tradizionali di personaggio comico sono il personaggio malinconico, afflitto da tutti i mali, e il personaggio gioioso, che ride di tutto e niente può deprimere. Palazzeschi già nell'opera giovanile – ricordiamo *La piramide* – si era divertito a contrapporli. Nella novella del *Buffo integrale* i due tipi vengono introdotti da due narratori. Sono due viaggiatori – Pulcinelli e Capponcini – che sul treno Roma-Milano ingannano il tempo raccontandosi delle storie. Ognuno dei due racconta un caso esemplare. Pulcinelli racconta la storia triste di un amico che sta a Firenze e conduce una vita dolorosissima, al limite del suicidio. Lo aveva appena lasciato più disperato che mai, tanto da fare temere della sua vita. Capponcini racconta di un caro amico, imperturbabilmente allegro e vitale, che di ritorno da Milano avrebbe avuto il piacere di rivedere. Anch'egli naturalmente è fiorentino. La trovata di Palazzeschi è infatti che l'amico dei due viaggiatori non solo vive a Firenze, ma fa lo stesso mestiere, porta lo stesso nome – Galletti –, abita nella stessa strada, e allo stesso numero civico. E insomma la stessa persona. A questa rivelazione i due viaggiatori non possono che restare confusi e interdetti. Siamo quindi di fronte a una storia di mistificazione. C'è un equivoco da chiarire. Ed anche qui il problema è qual è la vera identità del personaggio.

Dello stesso personaggio vengono fornite due versioni retoriche. Palazzeschi costruisce non dei personaggi, ma delle finzioni, degli *exempla ficta*, delle iperboli di personaggio. Dalla narrazione è esclusa ogni pretesa di verità in senso naturalistico. L'istinto del gioco e della mistificazione prende il posto della verità della rappresentazione. Palazzeschi – secondo una sua tipica maniera – si diverte a giocare al rincaro: una volta scelta una figura retorica, l'iperbole, la sua scommessa narrativa è sfruttare tutte le risorse, sfidare ogni vero, costruire dei pezzi di bravura re-

torica. Invece che rendere credibile la storia, presentando personaggi nel quadro di una configurazione normale, di una strategia di persuasione, egli punta sull'esagerazione, sull'eccezione, sul caso fantastico. Mobilita la retorica contro il reale, la «menzogna» della letteratura contro la verità. C'è un'istanza realistica. E questa è rappresentata dai due viaggiatori che si scambiano un racconto «vero». Ma la novella ha carattere metanarrativo. Palazzeschi ci dà non una storia, ma la comunicazione di una storia, il racconto di un racconto. Non ha importanza l'oggetto della storia, ma quello che accade sull'asse della comunicazione: per esempio la sorpresa che coglie i due viaggiatori alla fine dei loro racconti. La storia dell'amico Galletti è presentata secondo stereotipi comici, in maniera cioè apologetica, proprio perché la novella riguarda i due viaggiatori: il loro modo di raccontare storie. Il lettore si chiederà allora quale gioco inventerà l'autore, dove miri, qual sia la sua posta narrativa.

Palazzeschi fa in modo che, nello stesso giorno e nelle stesse ore, Capponcini e Pulcinelli, impazienti di scoprire la verità, s'incontrino con l'amico Galletti, il quale, per parte sua, impedisce che i due s'incontrino tra loro. Lascia che Capponcini lo aspetti e va a passare la giornata in allegria con Pulcinelli. A Capponcini che intanto si sarà addormentato dirà poi di avere passato sette ore sul Ponte Vecchio meditando di gettarsi in Arno, senza avere il coraggio di farlo. La seconda sorpresa della novella è infatti che l'amico Galletti inverte le parti del gioco. Si mostra triste con chi lo aspettava allegro, e oltremodo allegro con chi lo aspettava triste. Pulcinelli e Capponcini hanno preso sul serio i propri racconti. Per loro la parola è vera o falsa. Le cose stanno in un modo o in un altro. E la beffa dell'autore si replica nella beffa del personaggio. La verità di Galletti si rivela così essere metaforica. Galletti è il doppio dell'autore, la proiezione dell'autore nella novella, il commediante che ne porta agli estremi il gioco. Tutta la novella è quindi una parodia del senso comune. Il riso colpisce il pregiudizio di un senso univoco delle cose di cui il racconto è il detentore. Nell'ultima parte della novella, i due viaggiatori, secondo la promessa che si erano scam-

biata, si chiamano per telefono per trarre le loro conclusioni. Sarebbe questo il momento dell'illuminazione. Ma dall'illuminazione sono esclusi «i buffi». Alla fine della novella avremo perciò un'opposizione tra i due viaggiatori. Il Pulcinelli infatti mostra di avere capito il gioco e intercala nel discorso la tipica risata palazzeschiiana («Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!»). La discesa dal serio al comico lo ha guarito dalla serietà. Viceversa il Capponcini dal comico è passato al serio ed è sorpreso ed irritato dal riso che gli giunge dall'altro capo del telefono. Leggerezza o apertura alle cose e serietà o chiusura alle cose formano l'opposizione ultima della novella. Alla fine resta qualcuno – il buffo appunto – che persiste nel suo accecamento. Il pregiudizio di realtà per qualcuno si rivela più forte. Ed è lui che è mostrato, esibito, offerto al divertimento del lettore.

Il naturalismo smaschera le cose per darcele nella loro nudità. Le libera dagli schemi convenzionali e letterari, per rivelarne il peso di realtà. Il naturalismo è antiletterario. Palazzeschi irride questo procedimento. Con i nomi, con i *topoi*, con le maschere egli gioca. L'invenzione fantastica di un caso comico gli serve per togliere fondamento al reale. Ma qual è il senso del suo gioco? Per Palazzeschi non c'è evidenza che non possa essere dissolta. I casi del mondo calamitosi o ridenti non sono sostanziali. Il teatro non è più la metafora della realtà: è la sua struttura. Palazzeschi c'insegna che bisogna saper cambiare parte, vivere i contrari, mantenere una continua mobilità. Al posto del verisimile pone il possibile. Che le cose assumano questa o quella determinazione non è più necessario. È il possibile che comanda il reale e dà ad ogni fenomeno il carattere di maschera. E questo non depone contro la verità del mondo, anzi l'esalta. La categoria della possibilità ha un primato sulla categoria della realtà. La scienza non è modello per la letteratura. La novella del resto contiene il proprio commentario che è poi una singolarissima condanna della *carriotas* moderna. Un antico *lópos* del pensiero filosofico ritorna in Palazzeschi trovando una nuova applicazione. Palazzeschi contrappone il sapere del mondo esterno – il sapere degli scienziati –, l'unico ascoltato oggi, e che può magari essere terribilmente rovinoso, a un sapere inascol-

tato, che è dei poeti e che riguarda l'uomo. All'inizio della novella leggiamo infatti:

Esistono, a loro totale insaputa fra gli uomini, dei legami ignoti di cui s'interessano i poeti e non gli scienziati i quali essendo capaci di avvicinare due continenti, e magari di creare uno scherzo per poterli distruggere insieme in un colpo, non vi saprebbero dire come e perché due uomini si avvicinino, di qua la natura siano le forze che li fanno avvicinare e li tengono legati in quel momento, tanto che noi [...] poco o nulla conosciamo di quell'atomo che si chiama uomo e per cui rimane nella sua zona essenziale sconosciuto non solo agli altri ma bensì a se stesso e, generalmente, per il pochissimo che ne sappiamo, in gran parte falsato [...].¹ E dire che gli scienziati sarebbero i soli a potergli recare lumi e conforto, un provvidenziale giovamento, giacché alle loro fantasie tutti prestano orecchio e fanno credito, mentre le scoperte dei poeti lasciano il tempo che trovano ritenendole fantasticherie da fiaba o sogno [...].²

C'è dunque un sapere di mondi prevedibili e dominabili, e un sapere di mondi imprevedibili e aperti. Ed è appunto delle realtà dare, degli schemi prevedibili, della riduzione dei mondi possibili ai mondi reali che Palazzeschi si fa beffe nella novella.

Riassumiamo. La novella presenta una mistificazione di primo grado che consiste nel prendere il racconto come il rispecchiamento della verità: e una contromistificazione che consiste nello smontare i significati del racconto, mostrandoli come secondi, metaforici, teatrali. Chi gioca tra i due livelli è il Galletti. E con il Galletti Palazzeschi inventa una figura metanarrativa, una figura di artista e acrobata che aborrisce «le facili e bene lubrificate rotte della vita comune, della deprecabile quanto diffusa e compiaciuta mediocrità».³ L'amico Galletti è «uomo di ascesa continua, audace e sicuro, violentemente sicuro e impegnativo».⁴ E così, per esempio, nel momento in cui «la tristezza e la disperazione, avendo realizzato la loro suprema possibilità, d'ora in avanti avrebbe dovuto contentarsi di

¹ *Ibid.*, pp. 78-78.

² *Ibid.*, p. 798.

³ *Ibid.*

una quota sempre piú in basso»⁸, rovescia il suo atteggiamento passando all'altro estremo. Profondamente reali sono sia la sua gioia sia il suo dolore, ma egli non ha la propria verità nella gioia e nel dolore, bensí nella propria trascendenza, nella propria ulteriorit  rispetto alla realt  di gioia e dolore. La posta della novella inoltre   un atto di riconoscimento che non tanto riguarda l'oggetto della rappresentazione, quanto i modi della rappresentazione. I suoi attratti sono infatti destinatari e destinatari di una parola. E anche il comportamento del Galletti   una parola che qualcuno intende, e qualche altro non intende. Potremmo perci  parlare di agnizione metanarrativa. Palazzeschi infine assegna alla poesia – a quella stravaganza che   nella sua poetica la poesia – una posizione insieme di marginalit  e di libert : non la capacit  di trasformare il senso comune – che   un termine dialettico permanente –, ma la capacit  di provocare funambolicamente e mantener vivo l'altro senso delle cose.

E tuttavia ci sono i fatti. C'  la presenza dei fatti. Il senso comune   appunto un termine dialettico permanente. Che l'esperienza sia costituita da abitudini, coazioni che la irrigidiscono, la rendono prevedibile, le danno la forma di un destino, appartiene alla sua stessa struttura. Non   qualcosa di inessenziale. Ci sono le cose separate dalle loro possibilit . E il disagio e l'infelicit  che ne consegue   un oscuro senso di umiliazione cui non si d  importanza e che si accetta come un dato della propria condizione. Gli scrittori umoristi disgregano le gravi superficiali del reale. Altri scrittori le sottolineano. E volendo parlare di questi ultimi, lo scrittore che dobbiamo prendere in considerazione, come antesignano di una poetica alternativa,   Moravia. Dobbiamo infatti osservare che il titolo del suo primo e celebre romanzo contiene un programma di poetica. All'indifferenza corrisponde un atteggiamento descrittivo che diffida di tutto ci  che non sia tangibile e rappresentabile in termini di comportamento. Moravia conduce perci  una satira implicita dei mondi possibili del personaggio. Il li-

⁸ *Ibid.*

vello di verit  del personaggio moraviano   dato dalle sue manifestazioni. La realt  lo conforma e gli impone la sua necessit . Irrassegnazione e rivolta gli sono estranei o restano allo stato di abbozzo. Sono movimenti che non permettono al personaggio di identificarsi interamente con quello che fa, ma non interferiscono con il corso della sua azione. Essi appunto si capovolgono in indifferenza. L'indifferenza   la distanza negativa del personaggio da se stesso.

Il racconto di Moravia che ci servir  a titolo di esemplificazione   *L'ufficiale inglese* del 1946. Una donna – la guerra non   ancora finita – si prostituisce con i militari alleati senza averne strettamente bisogno. Si prostituisce per amore del «superfluo». Vuole comprarsi una sciarpa di seta. E ferma davanti alla vetrina dove   esposta la sciarpa di seta, e lascia che una macchina militare con l'ufficiale inglese a bordo la oltrepassi. La donna appare estante.   irritata con se stessa («Se faceva quel mestiere, ormai, perch  non si decideva a smetterla una buona volta con le bizze e i soprassalti della dignit ?»), ma non vuole rassomigliare «alle orribili ragazze che si vedevano per strada a braccetto coi soldati»⁹. Cos  prende una risoluzione: «Le venne un'improvvisa volont , che le parve definitiva e fermissima, di non lasciarsi pi  indurre in tentazione dagli incontri casuali»¹⁰. Senonch  si accorge che la macchina si   fermata, e che l'ufficiale   deciso a seguirla. «Mi ha spertato, mi comper  la sciarpa»¹¹,   la conclusione di questa prima sequenza. E secondo questa struttura di esitazione / esitazione superata   costruito tutto il racconto. Quando alla fine i due si debbono separare, si ripete la stessa esitazione: farsi o non farsi pagare? E il momento decisivo del racconto, perch  la scelta dell'una o dell'altra alternativa ne determiner  il senso. Se la donna si fa pagare sar  un incontro mercenario; se non si fa pagare sar  un incontro sentimentale. Ma come all'inizio del racconto la donna era

⁹ Cfr. A. MORAVIA, *I racconti (1927-1951)*, Bompiani, Milano 1983, II, p. 564.

¹⁰ *Ibid.*, p. 565.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*