

ANTONIA RINALDI

CALZATURIFICIO LETTERARIO

GLI STIVALI COME SOMMA DEI DESTINI
NEL CODICE DI PERELÀ DI PALAZZESCHI

I. MAGIA, FETICCIO, DESTINO

Nel 1928, Vladimir Propp pubblicava *Morfologia della fiaba*. A differenza dei folkloristi che indagavano gli elementi caratterizzanti il singolo racconto popolare, Propp ne vagliava gli elementi morfologici ricorrenti, in modo da isolarne una struttura unificante. Le dinamiche narrative fiabesche si riducevano a quattro cardini fondamentali: equilibrio iniziale, complicazioni, peripezie del protagonista e conclusione. L'intelaiatura della fiaba è poi potenziata da trentuno funzioni (situazioni tipiche che portano avanti lo sviluppo della narrazione, nella misura in cui ogni sequenza provoca una reazione nei personaggi) diverse ma, generalmente, sempre uguali nell'ordine, tra le quali figura l'acquisizione dell'*oggetto magico* che variamente può essere fornito da un donatore, ritrovato fortuitamente o ancora può manifestarsi sotto forma di persona o creatura disposta ad aiutare l'eroe¹.

Come nel concetto aristotelico della forma che, contenuta nella materia solo potenzialmente, per passare in atto necessita dell'azione di una causa efficiente, così nella nebulosa della fiaba tutti gli oggetti sono in potenza magici, ma per realizzarsi come tali, necessitano dell'intervento di qualcosa o qualcuno: l'anello riesce a far riacquistare la memoria alle menti dimentiche solo quando impreziosito da gemme purpuree e alettorie; se la spada è forgiata col bollore del cuore del drago, allora l'eroe che l'impugna sarà invincibile; il mantello, quando confezionato dalle mani di una sarta magica, rende invisibili. Ma ogni regola ha la sua eccezione: se in alcuni casi l'intervento di una causa efficiente è reso noto, in altri «gli oggetti possono essere strumenti di una fabrilità indeterminata ma attiva»², vale a dire che si realizzano come «incredibili prodotti di una lavorazione i cui procedimenti non vengono rivelati»³; da questa sottrazione risulta, tuttavia, un aumento in quanto più il processo di fabbricazione dell'oggetto è sconosciuto, più questo appare magico.

¹ Cfr. VLADIMIR PROPP, *Morfologia della fiaba* [1928], a cura di G.L. BRAVO, Torino, Einaudi, 2000, pp. 31-69.

² MICHELE RAK, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Mondadori, 2010, p. 154.

³ Ivi, p. 155.

Con l'ottenimento del mezzo incantato, il protagonista della fiaba, seppur «il suo significato morfologico rimane di primo piano perché sono sempre i suoi propositi che formano l'asse del racconto»⁴, perde ogni importanza perché è l'oggetto, ora, a determinare la svolta nella narrazione; non a caso, nella tripartizione teorizzata da Rak del nastro del racconto in «status → viaggio → status»⁵, lo strumento dotato di poteri si colloca nella sezione centrale a congiungere i due fermi dell'azione e se poi si pensa che il presupposto del viaggio è il movimento, allora risulta particolare il fatto che l'oggetto magico delle fiabe più celebri sia proprio la *scarpa*: ne *Il Mago di Oz*, la fiaba moderna di L. Frank Baum, la piccola Dorothy riceve in dono dalla buona Strega del Nord le scarpette d'argento che le permettono, battendo i tacchi l'uno contro l'altro per tre volte, di fare ritorno nella terra del Kansas; il *Pollicino* perraultiano, calzando gli stivali delle sette leghe, così chiamati perché in grado di far compiere a chi li indossa sette leghe in un sol passo, riesce a sfuggire all'orco e a tornare a casa dalla sua famiglia; Perrault fa indossare gli stivali anche a *Le Maître Chat* grazie ai quali riesce nell'ascesa sociale sua e del padrone; sono di nuovo scarpette, ma stavolta di cristallo – anche se si è supposto, dato che in francese *verre* e *vair* si pronunciano allo stesso modo, che Perrault, udita la storia, avesse confuso i due termini e così «trasformato una pantofola foderata di pelliccia in una fatta di vetro»⁶ –, a mettere in moto il meccanismo dell'agnizione di *Cenerentola*.

Quattro fiabe, quattro scarpe, quattro significati diversi: le scarpette argentate e gli stivali delle sette leghe si configurano come mezzi di libertà di movimento; gli stivali del gatto parlante diventano uno strumento di riscatto sociale; la scarpetta di cristallo è il simbolo della propria unicità (solo il piede di Cenerentola può calzarla), del proprio sé sessuale (lo psicanalista austriaco Bettelheim paragona l'infilare la scarpa all'atto erotico o al rito del fidanzamento) e diventa, se considerata dalla prospettiva del principe e quindi della scarpa come simbolo della persona che l'ha indossata, «un oggetto verso cui si proiettano infiniti significati simbolici, affettivi, erotici, fino a trasformarlo nel sostituto di una sacralità perduta»⁷, vale a dire un *feticcio*. A questo punto risultano chiare le parole che Fusillo sceglie per definire l'oggetto come non «un elemento di puro contenuto, un semplice referente», piuttosto «un tema che ha un forte spessore antropologico, filosofico, psicologico, [...] una finestra che permette percorsi molteplici attraverso epoche, culture e linguaggi artistici diversi, spesso svelando alcune espressioni chiave dell'immaginario umano, e alcuni meccanismi espressivi fondamentali»⁸.

⁴ V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 55.

⁵ M. RAK, *Logica della fiaba*, cit., p. 88.

⁶ BRUNO BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe* [1976], trad. it. di A. D'Anna, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 241.

⁷ MASSIMO FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 30.

⁸ Ivi, p. 15.

L'attrazione per l'oggetto, per la sua materialità, per i significati di cui si carica parte dal mondo delle fiabe della seconda metà del Seicento e approda al secolo nostro passando per l'edificio del Modernismo: il tradizionale rapporto gerarchico che poneva i satelliti in condizione di subordinazione rispetto ai grandi nuclei narrativi viene messo in discussione e poi demolito:

Certi romanzieri moderni [...], rinunciando a rappresentare la storia dei loro personaggi “con la pretesa d'una compiutezza esteriore...e concentrando tutta l'attenzione sulle importanti svolte del destino”, preferiscono invece fermare lo sguardo su “piccoli fatti insignificanti” considerati “quale fonte di motivi, di penetrazione prospettica in un ambiente, in una coscienza o nello sfondo del tempo” [...]. “Questo spostamento del centro di gravità esprime quasi uno spostamento di fiducia: si attribuisce meno importanza alle grandi svolte esteriori e ai colpi del destino, come se da essi non possa scaturire nulla di decisivo per l'oggetto; si ha fiducia invece che un qualunque fatto della vita scelto casualmente contenga in ogni momento e possa rappresentare la somma dei destini [...]”⁹.

Oggetto e destino, concreto e astratto, limitato e sconfinato si fondono in una laica provvidenza; il primo quando percepito, osservato, toccato rivela la somma del secondo: il violino è per Zeno l'emblema della sua inettitudine; la cinepresa è per Serafino il segno dello smarrimento della propria identità nella trasformazione in macchina; gli stivali sono per Perelà prima simbolo d'ancoraggio alla realtà poi dell'impossibilità di abitarla.

Tre esempi a convalidare la logica auerbachiana, ma uno sugli altri: se senza vita non esiste destino – che non sia di morte – e se per l'uomo di fumo de *Il codice di Perelà* non soggetto alla forza di gravità l'unico modo per radicarsi alla vita terrena è calzare gli stivali, allora questi non solo contengono ma sono essi stessi la somma dei destini. Non sorprenderà dunque che gli stivali nell'edizione del 1958 diventino parlanti: da questi cade un cartoncino recante la scritta «et ultra» che mostra come «tutelando il valore dell'incompiutezza fin dal pericolo del proprio compito, l'uomo di fumo si presenta come possibilità continua, vale a dire come continua eccedenza e, dunque, come continua progressione critica»¹⁰; ecco che il meccanismo di rivelazione del fato attraverso l'oggetto è presto potenziato.

2. PER RADICARSI, PER INNALZARSI

Pena! Rete! Lama! Pena! Rete! Lama! Pe... Re... La...
– Voi siete un uomo forse?

⁹ AURELIO RONCAGLIA, introduzione a ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2000, pp. 25-26.

¹⁰ MIMMO CANGIANO, *L'uno e il molteplice nel giovane Palazzeschi (1905-1915)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011, p. 174.

- No signore, io sono una povera vecchia.
- È vero, è vero sì, avete ragione, voi siete una povera vecchia, un uomo sono io.
- Voi cosa siete signore?
- Io sono... io sono... molto leggero, io sono un uomo molto leggero; e voi siete una povera vecchia: come Pena, come Rete, come Lama, anche loro erano tre vecchie¹¹.

Chi è Perelà, ma soprattutto cos'è Perelà? E se è uomo, allora cos'è un uomo? Siamo soltanto alla prima scena del romanzo e già «si stringe il cappio del dramma – gnoseologico – nel quale sia Perelà, che il mondo in cui egli compare, rimarranno intrappolati» in quanto il primo «costituisce un'ineludibile sfida per il mondo, e quest'ultimo, a sua volta, costringerà Perelà a formarsene una visione personale»¹². Il colloquio, bizzarro e curioso, è dunque il primo dei molti tentativi di risolvere questo conflitto. Perelà, posto che la «vera gnoseologia dovrebbe compiersi come analisi critica della conoscenza»¹³, interroga la donna sulla sua natura per capire, come se procedesse per esclusione, cosa egli non è e, in ultima analisi, cosa invece è. Sembrerebbe pensare: «Se colei che ho di fronte ha quest'aspetto ed è una povera vecchia e se io non sono come lei, allora non sono una povera vecchia ma un uomo». Perelà è quindi uomo e figlio, ma uomo di fumo e figlio di fiamma:

Ardevano sotto a me costantemente alcuni tronchi, un perenne, mite fuocherello, ed una spira di fumo che saliva su per il camino dove era io. Non ricordo quando in me nacque la ragione, ma io incominciai ad esistere, e gradatamente conobbi il mio essere, udii, capii, sentii. Udii in principio una confusa cantilena di voci che mi sembravano uguali, capii che sotto a me esistevano degli esseri che avevano qualche attinenza con me, sentii che io ero una vita. Intesi giorno per giorno meglio le voci, incominciai a distinguere le parole, a capirne il significato, e sentii ch'esse rimanevano in me non inerti; ma incominciavano la trama di un lavoro. Senza interruzione il fuoco ardeva e la spira rovente saliva ad alimentare la mia vita¹⁴.

Durante la gestazione nel nero grembo del camino, il feto di fumo inizia a prender forma nel corpo e nella mente: il fuoco alimenta il primo; le parole delle tre nutrici centenarie nutrono la seconda. La sua è dunque sì una «coscienza senza psicologia e senza evoluzione perché sostanzialmente adialettica, prodottasi non

¹¹ ALDO PALAZZESCHI, *Il codice di Perelà. Romanzo futurista*, a cura di M. MARCHI, Milano, Mondadori, 2008, p. 7.

¹² WINFRIED WEHLE, *Nel regno dell'intrascendenza. La parabola del «Codice di Perelà»*, in *Palazzeschi europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di W. JUNG e G. TELLINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, p. 72.

¹³ Ivi, p. 70.

¹⁴ A. PALAZZESCHI, *Il codice di Perelà*, cit., p. 17.

attraverso confronti esperienziali» quanto «per via di cognizioni culturali e affettive apprese dalle voci di Pena, Rete e Lama»¹⁵, ma ciò non intacca l'ascendente percorso cognitivo dell'udire, del comprendere e del *sentire* che conduce Perelà a conoscersi: «Io era oramai un uomo»¹⁶. Ma ad un tratto, il fuoco si spegne e con esso le voci delle tre donne. Il caldo e accogliente utero nero diventa freddo e deprimente. Il tempo è scaduto, Perelà deve venire al mondo:

Le mie membra persero la loro immobilità, incominciarono ad agitarsi. [...] Io mi agitavo, mi attorceva in uno spasimo terribile, quel luogo mi era divenuto insopportabile [...]. Puntai le mani alle pareti, e poggiandomi colla schiena e puntando le ginocchia, riuscii a scendere giù, dove il camino si allargava, lì incominciavano gli anelli di una catena, a quelli mi aggrappai e discesi giù giù fino a terra¹⁷.

L'uomo di fumo, non più alimentato dalle calde fiammelle e cullato dalla dolce cantilena tricenaria, si scopre claustrofobico e tenta di evadere; così, aggrappatosi al ferreo cordone ombelicale dell'utero di mattoni, si tira giù fino ad uscirvi.

Viene fuori e attraverso le prime cose che vede ripercorre la vita che fin lì l'ha condotto: la cenere provocata dal fuoco; le poltrone su cui erano sedute Pena, Rete e Lama; il libro da cui le tre donne leggevano d'amore, di guerra e di filosofia. Questi si costituiscono, allo stesso tempo, come oggetti-prova perché testimoni del processo di creazione del corpo di fumo e della mente senza psicologia e come oggetti del passato, in quanto, una volta compiuta la funzione generatrice di cui sono, in misura diversa, responsabili, perdono vita: la cenere è *ultima*, le poltrone sono *vuote*, il libro è *chiuso*. La narrazione di ciò che Perelà vede prosegue:

Dove io avevo posato i piedi, accanto, un paio di bellissimi stivali lucidi. Io che mi sentiva così estraneo alla terra e attratto ancora alla sommità del camino, infilai inconsciamente le mie gambe in quelli stivali, [...] lasciai la catena e incominciai a camminare¹⁸.

Il valore di cui si caricano gli stivali è tutto condensato nel modificatore avverbiale che accompagna il verbo: *inconsciamente* è il modo in cui si attua un fenomeno interno che non giunge a livello della coscienza e che dunque non è controllato o regolato da quest'ultima; può trattarsi di un'inclinazione, di una spinta, di una pulsione ma non ci sono dubbi che nel caso di Perelà si definisca come istinto, quello di sopravvivenza. Per l'uomo non di carne ma di fumo e quindi non soggetto alla gravità, il lasciare la catena prima ancora di infilare gli stivali significherebbe – almeno in questo mondo – morire; quel paio di eleganti e lucidi stivali,

¹⁵ MARCO MARCHI, *La parabola di Perelà*, in A. PALAZZESCHI, *Il codice di Perelà*, cit., p. XXVI.

¹⁶ A. PALAZZESCHI, *Il codice di Perelà*, cit., p. 17.

¹⁷ Ivi, pp. 21-22.

¹⁸ Ivi, p. 22.

eredità delle Parche moderne, rappresenta dunque l'oggetto-necessità perché è la sua unica possibilità di non volare via, di radicarsi al suolo e abitare il mondo terreno.

Tutt'altra funzione hanno invece le scarpette argentate della piccola Dorothy nella fiaba moderna di Frank Lyman Baum, *The Wonderful Wizard of Oz*: ricevute in dono dalla Strega Buona del Nord, come ringraziamento per aver ucciso – anche se accidentalmente – la Strega Cattiva dell'Est che da molti anni tiranneggiava sui Ghiottoni, accompagnano l'eroina lungo tutto il suo viaggio. Se nel romanzo del Palazzeschi gli stivali hanno la funzione di infondere gravità, qui al contrario, le brillanti scarpette argentate trasmettono alla ragazzina la capacità della levitazione; ma questo Dorothy non lo saprà finché non sarà Glinda, la Strega Buona del Nord a rivelarglielo:

– Le Scarpette d'Argento, – disse la Strega Buona, – hanno poteri eccezionali. Una delle loro caratteristiche più stupefacenti è che possono trasportarti in qualsiasi luogo del mondo con soli tre passi, e ogni passo dura soltanto un batter di ciglia. Tutto ciò che devi fare è battere i tacchi l'uno contro l'altro per tre volte e ordinare alle Scarpette di condurti dove desideri¹⁹.

Scoperto il rituale necessario all'attivazione dei poteri magici delle scarpine, che ora si configurano come l'oggetto-mezzo, Dorothy non ha alcun dubbio: «Allora, – esclamò allegramente la ragazzina, – chiederò loro di riportarmi subito nel Kansas!»²⁰. E così, dopo un saluto accorato ai suoi compagni di viaggio, giunge il momento di abbandonare il paese di Oz:

Dorothy prese quindi solennemente in braccio Totò e batté per tre volte i tacchi delle Scarpette d'Argento, dicendo: – Portatemi a casa dalla zia Emma! Subito si trovò a volteggiare nell'aria così velocemente che riusciva a vedere o a sentire solo il sibilo del vento contro gli occhi e le orecchie. Le Scarpette d'Argento fecero solo tre passi e si fermarono di colpo, tanto che Dorothy rotolò più volte nell'erba, prima di capire dove si trovava. Alla fine, si tirò su e si guardò intorno. – Buon Dio! – esclamò. Era seduta nella sconfinata prateria del Kansas²¹.

Se le desolate praterie flagellate dagli uragani del Kansas, lo spazio che apre e chiude il cerchio del viaggio di Dorothy, consentono l'accesso a «*nonluoghi* di pura fantasia in cui l'esistenza sembra amministrata secondo norme e principi, linguaggi e costumi del tutto differenti da quelli della vita standard»²²,

¹⁹ L. FRANK BAUM, *Il mago di Oz* [1900], trad. it. di L. Lamberti, Torino, Einaudi, 2014, p. 212.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, pp. 212-13.

²² STEFANO CALABRESE, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, in collaborazione con F. FIORONI e S. UBOLDI, Milano, Mondadori, 2013, p. 12.

diversamente il luogo da cui proviene Perelà è esso stesso un *altrove*. «Di dove venite?» è sempre la prima domanda che la gente pone all'uomo di fumo; «Di lassù»²³ è ogni volta la sua risposta: questo *lassù* risulta riconducibile a quel “Nes-sun Luogo” in cui, attraverso Rilke, Jean Starobinski nel saggio *Ritratto dell'artista da saltimbanco* riconosce il fondale scenografico del clown:

Il clown [...] è di fatto “colui che viene da un altro luogo, il maestro di un passaggio misterioso, il contrabbandiere che supera le frontiere proibite”. La sua entrata in scena è, di fatto, un'irruzione cosmogonica, è l'esplosione di un seme metamorfico che consente di andare-oltre, di lanciarsi al-di-là del confine mondano. “La sua apparizione ha come fondale un abisso spalancato, dal quale si slancia su di noi”²⁴.

Perelà in quanto clown post-romantico che avverte il suo nomadismo non come perdita traumatica dell'origine quanto come possibilità di mostrare, dopo esser venuto alla ribalta e aver annunciato la presenza della sua assenza con il ritornello anaforico «Pena! Rete! Lama! Pena! Rete! Lama! Pe... Re... La...»²⁵ evocante i tre grandi mali che affliggono l'umanità, un punto di vista decentrato e autoironico, viene da un altro luogo, da un altro spazio, da un altro universo e a questo fa ritorno quando, da essere eccezionale perché purificato dal fuoco a colpevole di un omicidio che non ha commesso, si sfilava gli stivali per ritornare alla sua condizione di leggerezza ed evadere così dalla cella sul Calleio. Ed è forse il caso di dirlo: «There's no place like home»²⁶.

3. ANTROPOMORFIZZAZIONE

“Non vi date alla disperazione, padron mio! Voi non dovete far altro che [...] farmi fare un paio di stivali per andare nel bosco; e dopo vi farò vedere che nella parte che vi è toccata, non siete stato trattato tanto male quanto forse credete”. [...] Appena il gatto ebbe ciò che voleva, s'infilò bravamente gli stivali, e mettendosi il sacco al collo, prese le corde colle zampe davanti e se ne andò [...]”²⁷.

Dove io avevo posato i piedi, accanto, un paio di bellissimi stivali lucidi. Io che mi sentiva così estraneo alla terra e attratto ancora alla sommità del camino, infilai

²³ A. PALAZZESCHI, *Il codice di Perelà*, cit., p. 7.

²⁴ JEAN STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* [1970], a cura di C. BOLOGNA, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, p. 24.

²⁵ A. PALAZZESCHI, *Il codice di Perelà*, cit., p. 7.

²⁶ *The Wizard of Oz*, diretto da VICTOR FLEMING, Metro-Goldwyn-Mayer, 1939, min 98' 57”.

²⁷ CHARLES PERRAULT, *Il gatto con gli stivali*, trad. it. di C. Collodi, in *Racconti di orchi, di fate e di streghe*, a cura di M. LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 2009, p. 427.

inconsapevolmente le mie gambe in quelli stivali, e allora mi sentii sicuro, dritto, piantato, lasciai la catena e incominciai a camminare²⁸.

La fiaba che narra dell'opera felina di fare del proprio padrone, un umile figlio di un mugnaio, il Marchese di Carabas e il romanzo che racconta dell'impresa di abitare il mondo terreno da parte dell'uomo più leggero di tutti prendono entrambi le mosse da uno stesso processo, quello di antropomorfizzazione: il gatto già dotato di discernimento e l'uomo di fumo già dotato di coscienza, infilando gli stivali e assumendo grazie ad essi un'umanissima posizione eretta, portano a compimento la loro trasformazione in uomo; tuttavia, se nel caso di Perelà questa mutazione comporta un totale ancoraggio alla terra, in quello del gatto, il suo corpo «si muove con sorprendente rapidità ma a scatti, con forti soluzioni di continuità tra una posizione e l'altra», il che «non si tratta solo di conseguire traguardi impossibili ottimizzando le risorse che la fiaba gli mette a disposizione, ma di diminuire l'attrito con il terreno» in quanto «ogni frizione è una lotta, e avere un contatto con la terra consuma, induce senilità o morte nel corpo fiabesco»²⁹.

Nella fiaba perraultiana, il cambiamento corporale dell'animale si pone come reazione alla dissoluzione dello status del suo padrone: a differenza degli altri fratelli che, avendo ricevuto in eredità dal padre un mulino e un asino, potevano sostentarsi onestamente, egli era ormai sicuro di non poter più garantirsi la continuità vitale, ancora inconsapevole del fatto che la sua di eredità, il gatto, gli avrebbe permesso addirittura di sposare la figlia del re. Scrive Rak:

Il lettore legge nel racconto di una trasformazione sociale e corporale: contrasegna l'inquietante contatto tra moto e stati. Il moto (avventuroso) è interessante, possibile e lecito (non a tutti) soltanto perché prevede il passaggio da uno status all'altro. Le crisi di status sono composizioni attraverso trasformazioni che prevedono allontanamenti, prove e superamenti³⁰.

Questa struttura trifase è applicabile alla fiaba presa in esame: il gatto si allontana per catturare la selvaggina che dona poi al Re da parte del suo padrone; giuntagli alle orecchie la notizia che il Re dovesse recarsi a passeggiare lungo la riva del fiume insieme alla Principessa, per attirare l'attenzione del Re e permettere al padrone di incontrare la Principessa, il gatto finge che il figlio del mugnaio sia stato derubato dei suoi vestiti, sicuro del soccorso del Re, per i doni precedentemente elargiti; per consolidare l'immagine dell'ormai Marchese di Carabas, il gatto cerca un palazzo per farne la residenza del suo padrone e s'imbatte in quello dell'orco più ricco del regno che riesce a sconfiggere nuovamente grazie alla sua furbizia e stavolta anche alla grande ingenuità del gigante, convincendo lui che

²⁸ A. PALAZZESCHI, *Il codice di Perelà*, cit., p. 22.

²⁹ S. CALABRESE, *Letteratura per l'infanzia*, cit., p. 87.

³⁰ M. RAK, *Logica della fiaba*, cit., p. 89.

poteva assumere la forma di qualsiasi animale a trasformarsi in topo. Osservando il cambiamento di status dei due protagonisti della fiaba, risulta evidente che la struttura tripartita è assimilabile al modello societario, nella misura in cui la forma del racconto è analoga alle forme della trasformazione sociale, vale a dire che «ogni parte del racconto è una fase del percorso sociale»³¹: figlio di un mugnaio-Marchese-Principe; gatto-gatto con gli stivali-Gran Signore.

Sebbene anche il romanzo del Palazzeschi metta in scena una trasformazione del corpo – non *stricto sensu* – che determina un processo di ascesa sociale, quest'ultima ha qui una natura del tutto diversa: l'uomo più leggero di tutti che non ha forma, non ha sostanza, non ha peso viene investito del carattere di suprema soggettività legislatrice e incaricato di scrivere il codice della città; lui che è una figura senza fondamento si vede affidata la forma stabilizzatrice del sociale per eccellenza. E se il cambiamento sociale fonda su un paradosso, non sorprende allora che il destino di Perelà come uomo della società sia tutt'altro che positivo.

³¹ *Ibidem.*