

MAURIZIO CAPONE

*Riso, comico e tragico nel romanzo modernista italiano.
Borgese, «Rubè» e il rifiuto del comico*

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione:
gg/mm/aaaa]

MAURIZIO CAPONE

*Riso, comico e tragico nel romanzo modernista italiano.
Borgese, «Rubè» e il rifiuto del comico*

L'articolo mette in luce, considerando le diverse forme del comico declinate dai principali narratori modernisti italiani, il quasi totale rifiuto (e l'impossibilità) del comico da parte di Giuseppe Antonio Borgese, ricavabile sia dalle sue opere critiche che dal suo principale e meglio riuscito romanzo, «Rubè» (1921). Il protagonista di questo romanzo è rappresentato con assoluta e disperata tragicità, caratterizzandosi per una *Stimmung* esclusivamente drammatica, seria e patetica. Borgese mette a nudo frontalmente la crisi esistenziale e il rovello psicologico di Rubè, senza adornarli di elementi comici che possano talora allentare l'insostenibile tensione del suo male di vivere. Il rifiuto del comico distanzia lo scrittore siciliano dall'umorismo di Pirandello e da altri autori modernisti (Svevo e Gadda) che non disdegnano l'uso del riso, avvicinandolo invece a un altro modernista come Federigo Tozzi, scrittore amato dallo stesso Borgese anche in virtù del suo stile secco e tragico, privo di comicità. L'espunzione del comico dalla prosa di Borgese costituisce anche il correlativo estetico di una concezione etica della letteratura – espressa in diverse opere critiche e messa in pratica nell'atto creativo – lontana dalla tendenza modernista e dalla *koinè* postmodernista, che abitualmente non riconosce all'opera letteraria un valore morale superiore, e riflette la sua fede cattolica, altro elemento che lo apparenta al senese Tozzi.

Con gli occhi sbarrati nel vuoto, [vede] cose orrende:
il terremoto, i carri funebri della peste con sopra i monatti,
dentiere splendide ridenti un gran riso da facce di morti
GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Rubè*

Introduzione

Spesso, parlando di romanzo modernista, categoria in via di assestamento nella critica italiana, si pensa a opere che rappresentano tragicamente la vita che si svolge *in interiore homine*¹. In effetti, la genealogia moderna del tragico, partendo da Leopardi, transita nel tardo Ottocento per De Roberto e nel modernismo soprattutto per Pirandello. Tuttavia, se autori come Tozzi e Borgese sono invero tragici modernisti i cui personaggi assumono una *Stimmung* univocamente seria e drammatica, al contrario scrittori come Pirandello, Svevo e Gadda si servono anche del riso, benché in modi

¹ Riporto qui una bibliografia, costantemente in crescita, dei saggi che nella critica italiana, a partire dal 2005, sono stati dedicati al modernismo italiano: ROMANO LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. X-XIII; RAFFAELE DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Palermo, Palumbo, 2006, in particolare pp. 7-28; ROMANO LUPERINI, *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007, pp. 207-308; RICCARDO CASTELLANA, *Parole, cose, persone: il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Serra, 2009; ID., *Realismo modernista. Un'idea di romanzo italiano (1915-25)*, in «Italianistica», XXXIX, 1, gennaio-aprile 2010, pp. 23-45; MASSIMILIANO TORTORA, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 281-302; ID., *Senilità romanzo modernista*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Atti del convegno MOD, Roma 4-6 giugno 2008, a cura di Simona Costa e Monica Venturini, Pisa, ETS, 2010, pp. 453-464; GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 291-353; *Il modernismo in Italia*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 7-100; RICCARDO CASTELLANA, *Paleomodernismo: Pirandello e «Il Fu Mattia Pascal»*, in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, a cura di Lisa Gasparotto e Roberta De Giorgi, Udine, Forum, 2011, pp. 127-135; *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012; NOVELLA DI NUNZIO, *Da Auerbach a Debenedetti: il modernismo come metodo*, in «Intersezioni», 2012, 1, pp. 93-112; LUCA SOMIGLI, *Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dibattito in progress*, in «Narrativa», 35-36, 2013/2014, pp. 65-75; DONATA MENEGHELLI, *Quanto è modernista il "modernismo italiano"?* *Letteratura mondiale, storia letteraria, periodizzazione*, in «Narrativa», 35-36, 2013/2014, pp. 77-91; PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e modernismo*, Roma, Artemide, 2016.

diversi (su Moravia il giudizio è più controverso²). Pirandello condivide con Leopardi l'idea che il riso è demoniaco (nella novella *La giara* parla di «gaiezza mala dei tristi»³) e rivela l'insensatezza della vita; per converso, lo Zeno di Svevo, alla fine, sa sorridere sternianamente alla vita e alla malattia; per Gadda il comico e la parodia sono mezzi per conoscere lo «gnommero», il garbuglio, il groviglio del mondo, di cui il riso mostra polifonicamente la realtà plurima. Probabilmente il riso più tragico in assoluto è quello di un grande modernista europeo come Kafka, le cui opere posseggono un forte elemento comico e buffonesco generatore di un riso tremendo che nasconde un elemento tragico. A volte i procedimenti comici generano risate, in altri casi solo un sorriso, altre volte ancora il riso è amaro, beffardo, sarcastico, malinconico. Comunque, tutti questi effetti sono riconducibili al comico, categoria complessa e polimorfa che si presta a svariate interpretazioni.

La concezione anti-comica della letteratura in Borgese

Il rifiuto del comico, che emerge anche in altre prove letterarie di Borgese, distanzia lo scrittore siciliano dall'umorismo di Pirandello, suo principale modello italiano insieme a Verga, e da altri autori modernisti che non disdegnano l'uso del riso, avvicinandolo invece a un altro modernista come Federigo Tozzi, figura amata dallo stesso Borgese, il quale ha spesso cercato di portare alla ribalta lo scrittore senese, anche in virtù del suo stile secco e tragico, privo di comicità⁴. L'espunzione del comico dalla prosa di Borgese – non sarebbe sbagliato per Borgese parlare di rifiuto del genere comico – costituisce anche il correlativo estetico di una concezione etica della letteratura – espressa in diverse opere critiche e messa in pratica nell'atto creativo⁵ – lontana dalla tendenza modernista, che abitualmente non riconosce all'opera letteraria un valore morale, e riflette la sua fede cattolica, altro elemento che lo apparenta al senese Tozzi.

James Joyce, insigne contemporaneo di Borgese e tra i massimi esponenti del *high modernism* europeo, scrive, riferendosi al contesto culturale d'inizio Novecento, che «lo spettacolo di varietà

² Cfr. ANDREA GRAZIOLI, *Moravia è un comico*, <http://www.fondoalbertomoravia.it/alberto-moravia/dicono-di-lui/pagina/3/>, consultato il 27/05/2018.

³ LUIGI PIRANDELLO, *La giara*, in *Novelle per un anno*, Roma, Newton Compton, 1994, https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pirandello/la_giara/pdf/la_gia_p.pdf, p. 7.

⁴ Su Borgese e Tozzi: LUIGI REINA, *Borgese e Tozzi*, in «Critica letteraria», 3, 1981, pp. 474-485. Borgese dedica a Tozzi un capitolo di *Tempo di edificare* (Milano, Treves, 1923, pp. 23-63) e, oltre ad aver influito sull'evoluzione artistica dello scrittore senese, subito dopo la sua precoce morte (1920) si fa suo promotore della sua opera: cura la pubblicazione dei romanzi ancora inediti *Ricordi di un impiegato* (FEDERIGO TOZZI, *Ricordi di un giovane impiegato*, con un *Avvertenza* di Giuseppe Antonio Borgese, Roma, Berlutti, 1920), *Gli egoisti* e del dramma *L'incalco* (FEDERIGO TOZZI, *Gli egoisti – L'incalco*, con una nota preliminare di Giuseppe Antonio Borgese, Roma-Milano, Mondadori, 1923), insiste presso Treves affinché i romanzi tozziani vengano accolti nel suo catalogo e scrive prefazioni e articoli encomiastici (GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Federigo Tozzi*, in «I Libri del giorno», 4 aprile 1920, pp. 171-174; ID., *Federigo Tozzi e la piccola borghesia: giovani, l'amore, ricordi di un impiegato*, in «I Libri del giorno», 9 settembre 1920, pp. 457-459; ID., «*Il Podere*» di Federigo Tozzi, in «I libri del giorno», 4 aprile 1921, pp. 174-176; ID., *Il precursore Tozzi*, in «Corriere della Sera», 11 luglio 1928) in opposizione alle stroncature di Gargiulo e Russo (cfr. CLAUDIO CARABBA, *Tozzi*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 113), severi recensori a loro volta anche del *Rubè* borgesiano.

⁵ I titoli stessi di alcune opere critiche di Borgese palesano già l'aspirazione alla costruzione, all'organicità e sottolineano il vincolo tra libri e realtà alla ricerca di un senso alto: *La vita e il libro: saggi di letteratura e di cultura contemporanee* (1910-1913), Bologna, Zanichelli, 1927-1928, 3 voll.; *Risurrezioni* (Firenze, Perrella, 1922); *Tempo di edificare* (cit.); *Il senso della letteratura italiana* (Milano, Treves, 1931); *Poetica dell'unità* (Milano, Mondadori, 1934). Altri volumi critici di Borgese dai quali è ricavabile la concezione etica della letteratura sono: *Studi di letteratura moderne* (Milano, Treves, 1915); *Da Dante a Thomas Mann* (Milano, Mondadori, 1958).

[*music-hall*], non la poesia, è la lettura critica della vita»⁶ (rimando che, non a caso, un postmodernista come Umberto Eco pone a epigrafe del suo primo *Diario minimo*⁷, una raccolta di scritti sull'Italia del boom economico). Questa tendenza di lungo periodo raggiunge l'acme proprio nella *koiné* postmodernista dove la letteratura diventa puro gioco finzionale e continua in epoca contemporanea. Non è un caso se uno dei maggiori scrittori americani degli ultimi decenni, David Foster Wallace, autore tra le altre opere del grande successo *Infinite Jest* (1996)⁸, ha rimarcato a più riprese la sua filiazione con James Joyce, ma affermando il mutamento di *ZeitGeist* nel sostenere che, mentre Joyce conserva in parte una postura seria e tragica di tipo classicista, egli è solo interessato alla letteratura come *entertainment*. Al contrario, Borgese crede ancora fermamente nella forza alta e nobile della letteratura come veicolo di valori etico-estetici. Infatti, se Borgese giunge con *Rubè* a soluzioni tematiche, strutturali e stilistiche in parte di tipo modernista, tuttavia la sua concezione etica della letteratura (e della critica) e il legame stretto tra le lettere e la realtà che l'intellettuale siciliano statuisce lo differenziano dalla stragrande maggioranza degli scrittori modernisti italiani ed europei⁹. Infatti, questi ultimi credono che l'unica possibilità mimetica della letteratura sia quella di registrare il caos che regna in un mondo ormai frazionato e su un individuo contemporaneo dall'anima ormai scissa, non intravedono affatto un *Telos* che guidi la civiltà occidentale. Basti pensare al conterraneo Pirandello, per il quale sia la letteratura che la realtà costituiscono finzioni che, in quanto tali, non si possono caricare di significato etico. Diversamente, in Borgese è costante l'attenzione alla valenza etica dell'opera letteraria e al ruolo della letteratura, andando sempre alla ricerca della parola che si riveli più morale. Questa impostazione assiologica rende molto difficili, se non fuorvianti e per cui inapplicabili, i metodi del comico. Proprio in virtù di questa concezione, Borgese opta per una narrazione più vigilata e strutturata, di origine manzoniana e ottocentesca che, sebbene avvicinabile al modernismo perché cede preponderante spazio agli intricati pensieri che si affastellano nelle coscienze dei suoi personaggi, consente all'autore di proporre un'istanza morale in risposta alle crisi dei personaggi. Proprio l'estraneità e la minor compartecipazione del narratore alla crisi di valori dei suoi personaggi costituisce la replica morale allo smarrimento delle loro coscienze. In quest'ottica, non è casuale che gli *explicit* delle opere borgesiane, pur al termine di vicende che

⁶ «The music-hall, not poetry, is a criticism of life» (citazione di una conversazione tra James Joyce e il fratello Stanislaus Joyce), in RICHARD ELLMANN, *James Joyce*, New York-Oxford-Toronto, Oxford University Press, 1982, p. 77.

⁷ UMBERTO ECO, *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 2004. Si tratta di una raccolta di scritti scelti che Eco pubblicò tra il 1959 e il 1961 sulla rubrica "Diario Minimo" de «Il Verri», un'importante rivista letteraria fondata nel 1956.

⁸ DAVID FOSTER WALLACE, *Infinite Jest* (1996), Boston, Back Bay Books, 2006.

⁹ Ciononostante, non appartiene a tutti i modernisti lo scetticismo nella letteratura come luogo di possibile progresso etico e umano della civiltà. Nella comparatistica la sfida più difficile è forse quella di non considerare solo i centri, le letterature egemoni, ma anche le periferie. Un grande modernista europeo, Fernando Pessoa (a mio avviso, *Il libro dell'inquietudine*, dovrebbe diventare un caposaldo della narrativa modernista), appunto membro di spicco di una letteratura laterale come quella portoghese e la cui opera è stata scoperta e pubblicata quasi integralmente postuma, credeva così profondamente nella missione etica dell'arte, che in una lettera del 1915 destinata allo scrittore e amico azzorriano Armando Côrtes-Rodrigues (altro modernista portoghese, che condivideva con Pessoa diverse idee sulla nuova estetica dell'arte) si impone questo proposito: «Agora, tendo visto tudo e sentido tudo, tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade». [Ora, avendo visto e sentito tutto, ho il dovere di chiudermi in casa nel mio spirito e lavorare, quanto io possa e in tutto ciò che io posso, per il progresso della civiltà e l'allargamento della conoscenza dell'umanità] (FERNANDO PESSOA, *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*, introdução de Joel Serrão, Lisboa, Confluência, 1944 [3ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1985, p. 43 – Lisboa, 19 de Janeiro de 1915]). Traduzione italiana mia.

narrano dei travagli esistenziali, abbiano la tendenza ad avere il “segno più” ed aprano alla possibilità di un riscatto religioso¹⁰.

L'impossibilità del comico in «Rubè»

Rubè, uscito nel 1921, costituisce la prima e la migliore opera narrativa di Borgese. Filippo Rubè, protagonista dell'omonimo romanzo, è un personaggio caratterizzato da una *Stimmung* esclusivamente drammatica, seria e patetica. Borgese rappresenta frontalmente l'assoluta e disperata tragicità di Rubè, mettendo a nudo la sua crisi esistenziale e il suo rovello psicologico senza adornarli di elementi comici che possano talora allentare l'insostenibile tensione del suo male di vivere. Questa postura rende ancor più tragica la ricerca interiore di Rubè perché ne depriva la possibilità pirandelliana e sveviana dell'ironia, avvicinandolo di più invece alla secca drammaticità di Tozzi. Se il comico è praticamente inesistente in *Rubè*, vi sono scene in cui alcuni personaggi ricorrono al riso, ma questo non si manifesta praticamente mai come riso liberatorio, alleggerente, mitigante, bensì come riso amaro, sardonico, greve. Tra questi personaggi non vi è di certo Rubè (e della stessa natura è Eliseo Gaddi, protagonista del secondo romanzo di Borgese, *I vivi e i morti* del 1923¹¹), alla cui indole è totalmente estranea la possibilità di sfuggire, fosse anche illusoriamente, al peso dell'esistere attraverso la via della comicità. Filippo è totalmente avulso dalla *vis comica*, è un personaggio integralmente (e spesso insostenibilmente) tragico. Per lui è impossibile ridere della vita, non solo nelle condizioni estreme della guerra, qualità che è riservata a pochi, ma anche nella normalità borghese della vita quotidiana. Egli non solo non sa ridere, ma nemmeno sorridere della sua inettitudine, è calato nel pozzo del suo dramma senza possedere il secchio della comicità che possa farlo risalire.

Dal momento che il libro, come la maggior parte della narrativa modernista, è fortemente focalizzato sul suo unico protagonista, la dominante di questo romanzo è senza dubbio tragica. Tuttavia, due personaggi sfuggono all'asfissiante drammaticità del romanzo, dimostrandosi, in modi ben diversi, inclini al riso, alla battuta di spirito, all'allegria e alla bonarietà. Un personaggio è Garlandi, dapprima ufficiale in guerra e poi bieco fascista della prima ora. Ma in assoluto questa attitudine è presente in Celestina, personaggio carico di simbolismo, fondamentale nella semantica del romanzo. Celestina Lambert, moglie di un generale, è una donna altolocata di Parigi, di grande bellezza e sensualità, dallo spirito allegro e candido, sebbene sia già madre di quattro figli. Filippo la conosce durante la sua missione di lavoro parigina, e ne diventerà poi per un mese l'amante. Celestina, nell'atmosfera dei salotti parigini, nelle conversazioni con Filippo e poi nel furtivo soggiorno amoroso di un mese sul Lago Maggiore con il protagonista, non disdegna grandi risate e innocenti battute. È l'unico personaggio il cui riso e il cui spirito non risulta negativo e greve a Rubè. Celestina rappresenta per Filippo l'incarnazione della felicità e della vitalità, in contrapposizione a sua moglie Eugenia, donna bella, ma di un pallore luttuoso, che egli non esita a paragonare a una triste suora o a un'infermiera. Al contrario, Celestina è la donna che celebra la spontaneità e il fulgore della vita. Ma l'assurda morte per naufragio di Celestina segna la fine dell'unico reale temporaneo idillio d'amore nell'angosciata esistenza di Rubè, rappresentando anche

¹⁰ Cfr. GIAN PAOLO GIUDICETTI, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese: una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Firenze, Franco Cesati, 2005, pp. 227-228.

¹¹ GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *I vivi e i morti*, Milano, Mondadori, 1923.

la negazione della possibilità per lui di una vita spensierata e allegra, in cui sia concesso spazio anche a un rigenerante riso.

Il comico è un tema multiforme, che asseconda molteplici ermeneutiche e abbraccia vari aspetti: la comicità del contenuto o la comicità linguistica, l'oggetto del riso, i meccanismi del riso, il comico come proprio della commedia in quanto genere letterario. Borgese talvolta indugia su descrizioni fisiche di figure deformi, sgradevoli, come fa Tozzi, ma non per creare un effetto comico. In questo senso, potremmo dire che l'oggetto del riso è piuttosto assente in *Rubè*. Per quanto concerne i meccanismi del riso, bisogna stabilire che non sempre questi generano una risata, bensì possono far scaturire solo un sorriso o un riso malinconico, amaro, beffardo. Nelle rare occasioni in cui il riso fa capolino nel romanzo, questo assume la fattezze di una battuta che in toni amari esprime la drammaticità della vita. Il ridere come forma di esistere prende solo le sembianze di Celestina, l'unica donna che farà vivere un breve lasso di vero amore e di vero idillio a Rubè. Ma la sua morte sbigottente ricaccia Rubè nella disperazione, mostrando fatalmente il dominio del destino tragico della sua esistenza reietta. Risultando del tutto estranea a Rubè la via del comico per poter sopravvivere alle piaghe della vita, l'unico pertugio di salvezza si apre per lui solo in punto di morte. Egli, infatti, al contrario di altri della schiera degli inetti, è un inetto cristiano, che, incapace di successo nella vita mondana, può aggrapparsi nondimeno alla speranza ultimativa della fede e di una morte che, invece di segnare il punto finale del dramma, riconcili il suo essere in una pace trascendente. In questo senso, è possibile affermare che, malgrado il protagonista di *Rubè* sia un inetto che fallisce nella vita senza riuscire a trovarne un'attuazione e una condotta pratiche che le conferiscano senso, l'intellettuale Borgese è invece un uomo che supera la crisi esistenziale del suo eroe Filippo Rubè cercando una *ratio*, una legge morale, una possibile costruzione per un avvenire migliore, con uno slancio ideale talvolta drammatico e, dalla metà degli Anni Venti (in questo senso è significativo il secondo romanzo *I vivi e i morti* del 1923), sempre più intriso di spirito religioso. E lo fa nel marasma e nella tragicità di quei decenni della prima metà del XX secolo: il polizzano vive le due guerre mondiali e paga con l'esilio negli Stati Uniti il ripudio del fascismo. Sulla distanza tra le *Weltanschauung* di Pirandello e di Borgese e su quella tra Borgese e il suo Filippo Rubè, si è ben espresso Giovanni De Leva: «Se la dialettica vita-forma appartiene a Pirandello, condivisa com'è da tanti suoi protagonisti, romanzeschi e teatrali, l'antitesi tra fiume e lago paludoso non sembra invece propria di Borgese, quanto piuttosto del suo personaggio»¹². Dirà Leonardo Sciascia che «quando scrive *Rubè*, Borgese è già salvo»¹³. Non è così, invece, per Svevo, Pirandello e Tozzi (quello dell'autore senese è un cattolicesimo retrico e tragico), e poi per Gadda, che non posseggono una fede salda che possa salvarli, ma che, anzi, sono partecipi dell'inettitudine dell'uomo moderno e dei loro personaggi.

Conclusioni: forme e rifiuto del comico nel romanzo modernista italiano

Già Leopardi, dopo aver disprezzato nello *Zibaldone* quel «riso stupido e vuoto, che non viene più lontano che dalle labbra»¹⁴, tipico dei «pazzi i più malinconici e disperati» come pure dei «savi

¹² GIOVANNI DE LEVA, *Dalla trama al personaggio: «Rubè» di G. A. Borgese e il romanzo modernista*, Napoli, Liguori, 2010, p. 37.

¹³ LEONARDO SCIASCIA, *G. A. Borgese: ciò che insegna la sua fede letteraria e politica*, in «Corriere della Sera», 11 settembre 1982; ora in *Rubè*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 363-369: 364.

¹⁴ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, ed. commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997, p. 188.

ridotti alla intiera disperazione della vita»¹⁵, pochi anni dopo, nelle *Operette morali*, parla di un riso benefico. Nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro* associa curiosamente il riso alla disperazione, ritenendo più degna l'ostentazione della propria angoscia in modo da renderla superabile ridendo delle sofferenze:

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 sorriso¹⁶.

L'uomo che ride di tutto non ha paura di nulla perché conosce il disvalore della vita. Il riso si fa così potenza magica che sa ridere della vita. Come già detto, Pirandello si muove nella medesima linea leopardiana sul comico e lo Zeno di Italo Svevo in fondo al suo percorso dice sì alla vita, sa sorridere alla vita, almeno in alcuni momenti idillici ed epifanici, nonostante questa sia costitutivamente malata. Sulle rive dell'Isonzo, il 15 maggio 1915 Zeno racconta di una giornata particolare al fiume: osservando, il perenne divenire delle acque del fiume, l'eracliteo *Panta rei* della vita, Zeno, fermo e in solitudine, riesce a cogliere l'Essere parmenideo: «si sta fermi e l'acqua corrente fornisce lo svago che occorre perché non è uguale a se stessa nel colore e nel disegno neppure per un attimo»¹⁷. E riferisce *apertis verbis* questo *moment of being*, questa fulminea percezione di un senso superiore attraverso la forza de-tragicizzante del riso:

Fu un vero raccoglimento il mio, uno di quegli istanti rari che l'avara vita concede, di vera grande oggettività in cui si cessa finalmente di credersi e sentirsi vittima. In mezzo a quel verde rilevato tanto deliziosamente da quegli sprazzi di sole, seppi sorridere alla mia vita ed anche alla mia malattia. [...] E rivedendo la mia vita e anche la mia malattia le amai, le intesi! Com'era stata più bella la mia vita che non quella dei cosiddetti sani¹⁸.

Svevo, come Nietzsche, ama Laurence Sterne e prende a modello il suo *Tristram Shandy*, un'anima leggera che dice sì alla vita. Con questo atteggiamento finale nei confronti dell'esistenza viene a cadere l'insita tragicità della vita e, attraverso il riso e il rasserenamento, all'uomo moderno, una volta riconosciuta la sua natura, la condizione umana appare persino sostenibile.

Se Pirandello disfa le orditure della realtà con l'umorismo e Svevo, il cui riso riguarda l'occhio del soggetto che entra nel mondo, fa ridere il suo Zeno della vita intrinsecamente malata, in Gadda il cataclisma del reale si dissolve mediante la parodia. Il comico svela la verità che il mondo è calderonianamente e shakespearianamente teatro, una *Weltanschauung* che trova la sua resa icastica nei sinonimi con cui Gadda iconizza la realtà: groviglio, nodo, groppo, gomito, gliuommero, ossia un inestricabile garbuglio che debilita la ragion d'essere del mondo. La visione gaddiana di tragedia temperata dal riso risale ai meccanismi del primo romanzo moderno:

Se il *Don Chisciotte* fu scritto anche per assurdizzare centinaia di romanzi dell'epoca la cui funzione era allora simile a quella che oggi è sostituita dai fumetti o dai gialli – nuvole di evasività per la sciocca «hidalgueria» di una pomposa Spagna – il *Pasticciaccio* non si comporta diversamente; tanto più che la Pompa e il cencio, la retorica e la bestialità albergano l'urbe

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ ID., *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 2003, t. 2, p. 177.

¹⁷ ITALO SVEVO, *La coscienza di Zeno*, in ID., *Romanzi e "continuazioni"*, ed. critica a cura di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 1065.

¹⁸ *Ivi*, p. 1066.

capitolina di Predappiofesso [Mussolini] e in genere ogni materia su cui si posa l'occhio turbato¹⁹.

In Gadda si rileva una terza strada del comico: il riso come uno dei pochi mezzi per conoscere il garbuglio della vita. Ma poiché per Gadda «conoscere è inserire alcunché nel reale, è, quindi, deformare il reale»²⁰, il comico nella sua opera mostra le facce plurime della realtà. In Gadda il riso riguarda occhio del narratore come elemento di costruzione rispetto alla rappresentazione della realtà, raccoglie e racconta le sfumature che formano la realtà, fornendone una rappresentazione polifonica. In Pirandello e Gadda la realtà è spezzettata, relativa e romanzesca, quindi costituisce anch'essa una finzione, di cui peraltro il soggetto può vedere solo una delle infinite pareti componenti un prisma che rifrange infiniti fasci.

Nel *Nome della rosa* di Umberto Eco, il capostipite dei romanzi postmodernisti italiani, Jorge, il monaco reo confesso del tentativo di occultare il secondo libro della *Poetica* aristotelica sulla commedia, che parlava delle virtù del riso, rivelava: «da questo libro potrebbe partire la scintilla luciferina che appiccherebbe al mondo intero un nuovo incendio: e il riso si disegnerebbe come l'arte nuova, ignota persino a Prometeo, per annullare la paura»²¹. E poco dopo Fra Guglielmo afferma che «Jorge temeva il secondo libro della *Poetica* di Aristotele perché esso forse insegnava davvero a deformare il volto di ogni verità»²². La sfiducia nell'esistenza della verità, di un ordine superiore, di un *Telos* della vita diventa così radicale da arrivare a ridere della verità, asserendo che «forse il compito di chi ama gli uomini è di far ridere della verità, *fare ridere la verità*, perché l'unica verità è imparare a liberarci dalla passione insana per la verità»²³, come manifestato in un dialogo filosofico tra l'allievo Adso da Melk e Guglielmo da Baskerville. Si giunge all'estremo approdo postmodernista dell'assoluto relativismo gnoseologico e dell'inconsistenza di ogni verità, compendiate nella metafora del labirinto di Borges. Diversamente, per i modernisti lo iato tra aspirazione e vagheggiamento della verità e impossibilità di afferrarla costituisce ancora fonte di lacerazione interiore, che solo per alcuni di questi scrittori è esorcizzabile mediante il riso:

La necessità di dire la verità e l'impossibilità di raggiungerla è il drammatico paradosso che si trovano a scontare Pirandello, Svevo, Tozzi, Pea; ma anche ciò che costituisce il loro più alto indice di modernità. Una consapevolezza questa che è in fondo il vero perno portante della narrativa italiana di inizio secolo: o meglio del romanzo modernista italiano²⁴.

Oltre ai nomi citati da Tortora, l'inestricabile *cul-de-sac* tra impossibilità di pervenire a una verità e irrimediabile bisogno di continuare a cercarla contraddistingue anche Gadda. In una riflessione sulla vana tenacia del commissario Ingravallo nel provare a risolvere l'insolubile caso di cronaca nera del *Pasticciaccio*, il narratore equipara la verità alle favole, ma riafferma l'impossibilità di spegnere il ragionamento:

¹⁹ PIERO GELLI, *Introduzione* a CARLO EMILIO GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de la via Merulana*, Milano, Garzanti, 1995, p. IX.

²⁰ CARLO EMILIO GADDA, *Meditazione milanese* (1928), in *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, Claudio Vela, Dante Isella, Paola Italia, Milano, Garzanti, 1993, p. 863. Lo scrittore milanese anticipa di molti anni lo psicologo e filosofo francese Jean Piaget: «Connaître ne consiste, en effet, pas à copier le réel mais à agir sur lui et à le transformer» (JEAN PIAGET, *Biologie et connaissance*, Paris, Gallimard, 1967, p. 15. Ma cfr. anche pp. 17-19 e 39-40).

²¹ UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980, p. 362.

²² Ivi, p. 374.

²³ *Ibidem*.

²⁴ MASSIMILIANO TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, in *Il modernismo in Italia*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, in «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011, p. 91.

Don Ciccio sudò freddo. Tutta la storia, teoricamente, gli puzzava di favola. Ma la voce del giovane, quegli accenti, quel gesto erano la voce della verità. Il mondo delle cosiddette verità, filosofò, non è che un contesto di favole: di brutti sogni. Talché soltanto la fumea dei sogni e delle favole può aver nome verità. Ed è, su delle povere foglie, la carezza di luce. [...]. Ma non si può impedire il pensiero: arriva prima lui. Non si può scancellare dalla notte il baleno d'un'idea²⁵.

Sul lato diametralmente opposto alla concezione a-veritativa postmodernista, potremmo invece immaginare Borgese come un monaco laico che non vuole servirsi del comico e del riso per timore che esso ci distolga dalla tragicità, seppur rinfrancata dalla fede cristiana, della verità che vuole confessarci. Diversamente dai modernisti italiani citati, ad eccezione di Tozzi, Borgese (e lo si evince anche dalla sua parabola di intellettuale impegnato), per il quale la ricerca della verità è insieme principio ontologico, dovere e tensione morale, coltiva ancora una profonda speranza, benché venata di senso tragico, di incidere nella storia anche attraverso le lettere.

²⁵ CARLO EMILIO GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1946-1957), Milano, Garzanti, 1995, pp. 107-108.