

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE  
DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA

## Biblioteca Palazzeschi

*Collana coordinata dal*  
Consiglio Direttivo del Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

18

Associazione degli Italianisti  
XXI Congresso Nazionale  
Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

LE FORME DEL COMICO

ENTI PROMOTORI

Associazione degli Italianisti

Dipartimento di Lettere e Filosofia,  
Università degli Studi di Firenze

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»  
Università degli Studi di Firenze

*con il contributo del*

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

*con il patrocinio di*

Regione Toscana  
Comune di Firenze

*con la collaborazione di*

Fondazione Vittorio e Piero Alinari

Associazione degli Italianisti  
XXI Congresso Nazionale

## **Le forme del comico**

Atti delle sessioni plenarie

Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

a cura di  
Simone Magherini  
Anna Nozzoli  
Gino Tellini

© 2019 Società Editrice Fiorentina  
via Aretina, 298 - 50136 Firenze  
tel. 055 5532924  
info@sefeditrice.it  
www.sefeditrice.it

ISBN: 978-88-6032-509-9  
ISSN: 2036-3516

Proprietà letteraria riservata  
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

Copertina  
HIERONYMUS BOSCH, *Il Giudizio Universale*,  
part., trittico, olio su tavola, Vienna, Accademia di Belle Arti  
(l'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari  
di diritti sulle immagini riprodotte  
con i quali non sia stato possibile mettersi in contatto)

## INDICE

*Premessa dei curatori* IX

### LE FORME DEL COMICO SESSIONI PLENARIE

MARCO BERISSO, <i>La poesia comica nell'Italia medievale (prima e dopo la «Commedia»)</i>	3
SERGIO CRISTALDI, <i>Metalinguaggio del comico dantesco</i>	15
FRANCESCO BAUSI, <i>Forme del comico nel «Decameron»</i>	47
GIAN MARIO ANSELMI, <i>Scrittura politica, riso e autoironia nell'epistolario machiavelliano</i>	61
ANTONIO CORSARO, <i>Per una storia del comico nel Cinquecento</i>	73
PASQUALE SABBATINO, <i>«Mille bei giuochi &amp; mille burle facetissime &amp; stravaganti». La commedia delle lingue «tutte italiane» di Cini (Sala del Duca, 1° maggio 1569) e l'«Apoteosi di Cosimo I» del Vasari</i>	93
FLORINDA NARDI, <i>Trattati, prologhi, lezioni. Teoria e pratica del comico tra Cinque e Seicento</i>	109
ELISABETTA MENETTI, <i>Variazione del comico nella novella rinascimentale</i>	143

ROBERTA TURCHI, <i>Aspetti del comico in Carlo Goldoni</i>	165
ALESSANDRA DI RICCO, <i>Comico e satira nel Settecento e nel primo Ottocento</i>	183
GIORGIO PATRIZI, <i>Da Dossi a Gadda: la via comica al Novecento</i>	203
BEATRICE ALFONZETTI, <i>L'umorismo copernicano di Pirandello</i>	223
LUCIA OLINI, <i>La verità, il riso, i sogni. Pirandello in classe: per un Novecento "fuori di chiave"</i>	245
GINO TELLINI, « <i>Liberarsi dei cenci</i> ». <i>Il comico di Palazzeschi</i>	281
GINO RUOZZI, « <i>Questo Campanile? Si vede che non è ancora suonata la sua ora</i> ». <i>Percorsi tra autori comici del Novecento</i>	297

LE FORME DEL COMICO  
SESSIONI PARALLELE

<i>Programma delle sessioni parallele</i>	335
<i>Programma della Sezione Didattica. «Lettere in classe. Gli ultimi cento anni: linguaggi e passioni della contemporaneità»</i>	358
<i>Indice dei nomi</i>	361

GIORGIO PATRIZI

DA DOSSI A GADDA:  
LA VIA COMICA AL NOVECENTO

Il caso di Carlo Dossi (1849-1910) è sintomatico del passaggio cruciale di poetiche e teorie estetiche, in cui vanno collocate le prime tracce del cammino che dal cuore della cultura ottocentesca conduce verso quella peculiarità del Novecento che è la contaminazione dei linguaggi estetici nel registro del comico<sup>1</sup>.

Un elemento che va evidenziato è sicuramente il rilievo che ha nella scrittura dossiana – nella prospettiva che abbiamo indicato – l'elemento visivo. Se muoviamo dalle «sperimentazioni figurative di cui era osservatore appassionato»<sup>2</sup>, si possono evidenziare la sottolineatura dei colori, della luce, dello “sfumato”, della “macchia” che Dossi, fin dall'*Altrieri* (1868), recupera con una singolare sensibilità, dalla frequentazione degli amici pittori, soprattutto Tranquillo Cremona<sup>3</sup>. Oltre a numerose citazioni interne alle proprie opere, a Cremona Dossi dedica uno scritto, a proposito di un'esposizione a Brebra, del 1873, che esalta la tecnica del pittore e la sua concezione del “vero”. In questo contesto inserisce una difesa della tecnica del «non finito» «che se vogliamo paragonare la imitazione del vero al vero,

<sup>1</sup> Riprendo qui, articolandole ulteriormente, alcune note parzialmente anticipate in GIORGIO PATRIZI, *Visività del comico. Note su Dossi*, in *Il comico nella letteratura italiana*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 259-276. E in GIORGIO PATRIZI, *Tra parola e immagine. Ragioni translinguistiche dell'avanguardia*, in *Ripensare le immagini*, a cura di Giuseppe Di Giacomo, Milano, Mimesis, 2009, pp. 277-290.

<sup>2</sup> DANTE ISELLA, *Nota introduttiva a CARLO DOSSI, L'altrieri* in *Opere*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1995, p. vi.

<sup>3</sup> ANTONIO SACCONI, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Napoli, Liguori, 1992, pp. 80-81.

non si saprebbe quale pittura o scultura si possa dire *finito*». Antonio Saccone sottolinea la contemporaneità dello scritto su Cremona e di una nota dedicata alla *Giovinazza di Giulio Cesare*, del sodale Giuseppe Rovani, con la falsa indicazione autoriale di Luigi Perelli. È da rilevare come, per descrivere l'opera rovaniana, Dossi delinei tratti che potrebbero essere attribuiti alle sue stesse pagine: «in questo libro men si discute o dimostra che non si descriva o a meglio dire si pinga. E appunto è un serie di scene, che sono il trionfo di quella preziosa virtù che i latini chiamavano *graphice scribere*»<sup>4</sup>.

Nell'*Intermezzo secondo*, della *Desinenza in A* (del 1878), Dossi rievoca la mano «pensosa» di un altro pittore che gli è molto caro, William Hogart (1697-1764), come la sola capace di stendere «non solo colori, ma idee sopra una tela» e di elevare la pittura «dalla tappezzeria alla filosofia». Ciò a cui aspira lo scrittore, per rendere ricco il frontespizio delle proprie pagine, è una complessa rappresentazione di scene di vita quotidiana, il cui realismo sembra poter essere garantito dal registro comico dominante: caricature, grotteschi, *topoi* di vite di donne ma anche spaccati di conflitti sociali, scontri di classe, tra miseri ubriachi e protervi mondani. È un modo di procedere che ritorna insistentemente, quasi uno sforzo dello scrittore di rivaleggiare, attraverso le sfaccettature della scrittura, con il «pieno» del dipinto. Così commenta queste pagine Antonio Saccone che, di questa fondamentale figuratività della narrazione dossiana, ha colto le valenze più complesse: «Una processione a spirale, appunto: movimento cumulativo, obliquo, affidato, sul piano sintattico, ad ablativi assoluti ellittici [...] e sul piano lessicale, a vocaboli desueti»<sup>5</sup>.

Una processione a spirale grottesca e iperbolica, dunque. Usando quell'immagine, Dossi descrive la propria strategia narrativa, labirintica, non lineare. Ed è quell'immagine (appunto la «processione grottesca»), che Dossi ritrova anche in Hogart, in cui «la sequenza apparentemente orizzontale delle singole scene dei vari cicli nasconde una serie di sorprese preorganizzate». È sempre Saccone a scrivere, a proposito di queste figure dossiane, di una «lettura lom-

<sup>4</sup> CARLO DOSSI, *Tranquillo Cremona e Giuseppe Grandi all'Esposizione delle Belle Arti a Brera: "La giovinezza di Giulio Cesare". Scene romane di Giuseppe Rovani*, in *Opere*, cit., pp. 1285 e 1408.

<sup>5</sup> ANTONIO SACCONI, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, cit., p. 93.

brosiana» dei segni fisici<sup>6</sup>, con l'uso del dettaglio corporeo come manifestazione, messa in scena, del dato caratteriale. C'è una funzionalizzazione di tipo tecnico alla base della peculiare retorica in atto, che non a caso rimanda alla cultura dell'anticlassicismo (oltre al citato Bruno, prosatori come Aretino e Cellini). Vale a dire, in sostanza, alle liquidazioni della misura classica: il che è, ovviamente, un dato di ordine stilistico, ma anche di natura semantica e, in modo lato, ideologica. E come dietro alle enumerazioni bruniane, emerge una precisa – ed è noto, provocatoria, rivoluzionaria – concezione del mondo e visione del cosmo, da rendere con adeguate scelte linguistiche e stilistiche, così dietro alla complessità della pagina dossiana si affaccia una concezione originale e totalmente antipassatista, del rapporto realtà/tradizione. Una dialettica, questa, i cui termini sembrano anticipare la diffusa riflessione, che sarà tipica dell'avanguardia, sul problema della *illegibilità*, che è possibile poi leggere come prossimo ai tratti della comicità e dell'umorismo: alla falsa chiarezza della cultura borghese, secondo una topica definizione adorniana, si oppone l'inquietante *oscurità* o anche *comicità*, come rappresentazione di quella «coscienza delle pene», che sembra caratterizzare in termini più o meno espliciti, l'intera letteratura della modernità<sup>7</sup>.

In Dossi la revisione dello statuto dei generi narrativi si fonda sulla necessità di elaborare nuovi parametri espressivi e conoscitivi, superando quelli che vengono avvertiti come i limiti della cultura del realismo perbenista. E dunque ripensare il linguaggio romanzesco come un linguaggio che deve acquisire nuove valenze di espressione e di conoscenza, per Dossi vuol dire forgiarsi nuove parole, nuove sintassi, nuove retoriche. Le tecniche dell'espressionismo linguistico si prestano allora, allo scrittore lombardo, come le uniche capaci di elaborare parole che possano offrire insieme densità e precisione, vis polemica, acume critico e forza comica. Si ricordi come Gianfranco Contini sintetizzava il problema:

l'innegabile decadenza complessiva del secondo Ottocento italiano rispetto ai sogni risorgimentali [...] è flagrante in codesta perdita della sensibilità linguistica [...]. Se ne uscirà poi grazie a un'onesto opera collettiva,

<sup>6</sup> Ivi, p. 112.

<sup>7</sup> THEODOR W. ADORNO, *Prefazione a Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1961, p. 152.

non di geni linguistici. Ma intanto, chi si trovava impigliato in codesto ristagno, con un mondo sanguigno e non qualunque da salvare, cercava di liberarsene con ribellioni sostanzialmente antimanzoniane, per lo più eclettiche; prendeva il suo bene ovunque lo trovasse, nella cultura che fa da sfondo a Manzoni e a cui Manzoni stesso si riferisce. L'Ottocento, secolo del purismo, del neoclassicismo, della grande poesia in dialetto, dell'alta lessicografia dialettale, torna a cercare ispirazione nei paraggi di queste correnti. Verga, Dossi, D'Annunzio, Pascoli stesso sono antimanzoniani in fatto [...] perché attingono a strati consoni alle preistoria culturale di Manzoni<sup>8</sup>.

Il rapporto con Manzoni, con la sua lingua, è in realtà complesso e sfaccettato. Ancora Contini così scrive, nelle sue pagine più note dedicate a disegnare la tradizione espressionista:

Ma si sa cosa accadde al Manzoni nella sua ricerca d'una lingua che, toponograficamente e socialmente (non certo nei riguardi dell'eloquenza), potesse qualificarsi di grado zero: sradicato il proprio cromatismo regionale, egli introduceva per via di sillogismi un sistema nomenclatorio e formale neutro, speciale ed eccezionale nel fatto, che per la media dei suoi connazionali tornava a intaccarsi d'una affettazione differenziativa. Da Manzoni, insomma, uscì paradossalmente un'autorizzazione al "ribobolo" (nel senso gaddiano)<sup>9</sup>.

Dunque uno sperimentatore – qual è Dossi – che tuttavia non cessa di cercare dei modelli, guardandosi alle spalle ed elaborando un personalissimo linguaggio capace insieme di coniugare l'espressività dei modi meno paludati della tradizione con la forza straniante di forme originali.

Molte e diverse sono le tecniche dossiane destinate a supportare il comico aggressivo verso la società letteraria e i suoi personaggi, così da rafforzare la constatazione di come il peculiare linguaggio di Dossi è tanto più efficace quando lavora in funzione critica<sup>10</sup>. Modalità, questa della lingua dossiana, che si esalta in opere come *Desinenza in A*, dove l'istanza parodica diviene centrale nell'elaborazione del racconto dai forti grotteschi: qui si confrontano due statuti

<sup>8</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 575-576.

<sup>9</sup> ID., *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, in *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 615.

<sup>10</sup> FRANCESCA CAPUTO, *Sintassi e dialogo nella narrativa di Carlo Dossi*, Firenze, Accademia della Crusca, 2000, p. 87 e sgg.

della parola, quella “colonizzata”, portatrice delle visioni del mondo altrui – oggetto della parodia – e quella realistica che, dialetticamente, assicura piuttosto la base concreta, vissuta, del discorso. La “linea serpentina” secondo cui procede così la narrazione, ha la “figura” anticlassica – storicamente: manierista – di una scrittura che muove secondo un duplice binario, quello mimetico e quello metaletterario, e in cui si alternano due tensioni principali, una lirico-espressiva e una critico-riflessiva.

A questo linguaggio corrisponde finalmente una letteratura che risorge rinnovata dalle ceneri, non solo della tradizione, ma anche della contemporaneità. L'estraneità dichiarata e ostile di Dossi è espressa più nei confronti degli autori coevi che verso quelli del passato. Da qui deriva la sua visione della letteratura comica. Scrive nella nota 2232:

il poeta oggi non scrive più ciò che vede, ma ciò che ha veduto ripensa. E il lettore non sente più ciò che legge ma ciò che letto riflette. Così la natura non ci arriva se non di terza mano. La nostra non è più una letteratura di sentimenti ma di idee.

Nella sua visione,

la letteratura umoristica è la letteratura del raddoppiamento (auto)riflessivo: metareferenziale, digressiva ad oltranza, costruita sulla intersecazione e sull'amalgama di una pluralità di stili e generi, essa è agli antipodi di ogni strategia enunciativa che narri per linee progressive, secondo una logica consecutiva. Facendosi modo, dilatato e centrifugo, di un discorso teorico, la scrittura umoristica depotenzia l'intreccio.

E leggiamo ancora nella nota 2174:

Lo scrittore umorista deve mediocrementemente rendere interessante l'intreccio, affinché per la smania di divorare il libro il lettore non sorvoli a tutte quelle minute e acute osservazioni che costituiscono appunto l'*humour*.

Scrive Walter Pedullà:

con l'umorismo Dossi legittima da una parte l'opposizione all'impersonalità della narrativa naturalistica e dall'altra la sua necessità di partire dall'autobiografia. La sua riabilitazione dell'io anticipa la svolta soggettivista che al racconto danno Pirandello e Svevo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. [...] Il settimano, infantile e incostante Dossi in re-

altà potrebbe aver avvertito fra i primi quella nevrosi che non risparmierà quasi nessun uomo del Novecento<sup>11</sup>.

Molte interpretazioni dell'umorismo dossiano spingono la lettura dei suoi testi verso una prospettiva novecentesca, in quella dimensione metalinguistica e metaconoscitiva che sarà nella proposta di Pirandello; ma in realtà ha una antica tradizione<sup>12</sup> – si pensi a certe pagine leopardiane dello *Zibaldone* o sulla poesia degli antichi – la contrapposizione tra la cultura classica in cui prevaleva la natura, e quella dei moderni, in cui prevale la ragione e la riflessione. Ricercare quella originaria creatività, che animava le parole e le immagini prima del trionfo della razionalità, vuol dire anche tentare di ritrovare una forza specifica della lingua, una sua possibilità di affermarsi come dizione assolutizzata del mondo. Ma non nel senso dell'oggettività verista: piuttosto come fissazione di valori emblematici, intellettuali e morali, nella parola e nell'immagine icastica che questa suggerisce. Da qui il valore della "visività" nel comico che Dossi pratica, la funzione di straordinaria efficacia che in esso acquisisce lo sguardo come modo di accesso critico e ludico assieme al mondo. È un approccio – questo comico peculiare – che «passa per l'occhio»<sup>13</sup>, costruendo anche, nella visione, una funzione spettacolare, una modalità di sceneggiature, su cui si costruisce la possibilità di raccontare le cose e gli uomini, col piglio dello scienziato e, insieme, del giocoliere.

Il motivo, facilmente individuabile, dello scompiglio della progressione narrativa, in *Vita di Alberto Pisani*, è nel carattere centrale del tema del capitolo quarto, con forte valore simbolico. L'anticipazione è

uno stratagemma che, mentre tradisce l'umoristica parentela con simili procedimenti alla Sterne, esibisce nel contempo e in bella evidenza una micro-biblioteca ideale, teatro di predilezioni e idiosincrasie [...]. Il trasloco del capitolo quarto [...] rinvia ad una dichiarazione di poetica. Insomma il romanzo discende, intuisce Dossi al pari degli Scapigliati più attenti,

<sup>11</sup> WALTER PEDULLÀ, *Le "Note azzurre" di Carlo Dossi*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, *La letteratura dell'età industriale. Il secondo Ottocento*, Milano, Motta Ed., 2004, p. 61.

<sup>12</sup> Sulla complessa prospettiva dell'umorismo in Pirandello, cfr. GIORGIO PATRIZI, *Pirandello e l'umorismo*, Roma, Lithos, 1998.

<sup>13</sup> La definizione è in FOLCO PORTINARI, *Introduzione* in CARLO DOSSI, *Opere*, Torino, Utet, 2004, pp. 31 e sgg.

dalle pagine di tanti altri libri. Scrivere è, per bisticcio del destino, un modo di leggere, di commentare altri scrittori [...] è un gesto che si nega alla mimesi del reale per ritrovare, alle radici delle parole [...] il magma, forse non del tutto traducibile dell'io<sup>14</sup>.

Ma c'è una dimensione decisiva, nei testi di Dossi, sia in direzione di uno stravolgimento delle modalità narrative tradizionali, sia in una accentuazione delle strategie del comico: è quella dei tratti "visivi", che spinge lo scrittore a lavorare in direzione della visionarietà. Va ricordato quanto scrive Lucini, a proposito della *visività* come tratto decisivo della pagina dossiana, in quel testo celebrativo di Dossi che è *L'ora topica*. Se è proprio dell'umorista proiettare sugli oggetti le proprie passioni e la propria visione del mondo e se lo stesso Dossi affermava del pittore Hogart che riduceva il coro della tragedia greca all'«espressività degli ambienti, dei mobili, delle tappezzerie» (così che le cose acquistano un valore "psichico", integrando il disegno dei caratteri umani), scrive Lucini che Dossi

adora le cose e per lui gli oggetti parlano e sentono, odono e rispondono. Egli adora le cose, perché quelle nascono e vivono e muovono con noi [...]. Vivere significa infatti conoscere le apparenze e le sostanze, secondo le loro differenze, significa essere sopra a tutto sensibile<sup>15</sup>.

È proprio da queste somiglianze di procedure, dal radicale ripensamento dei linguaggi delle arti, del loro intreccio, della loro reciproca traducibilità che scaturisce il senso profondo di una sperimentazione di linguaggi e forme letterarie, in direzione di una pronuncia appassionata e raziocinante della realtà, delle voci e dei personaggi. Dossi elabora una propria modalità del comico come chiave di rappresentazione e comprensione della realtà – secondo un percorso che arriva nel cuore della cultura del secolo successivo, all'«umorismo» pirandelliano e alla pratica comica di Gadda – e come modo di dar voce a risentimenti, indignazioni, prese di posizione etiche e ideologiche. Accanto al comico della parola, si afferma, con Dossi, un comico della visione, modalità quanto mai sofferta di un rapporto tormentato con il mondo, che trova la propria originale articolazione

<sup>14</sup> LUIGI SASSO, *Prefazione a CARLO DOSSI, Vita di Alberto Pisani*, Milano, Garzanti, 1999, p. xxii.

<sup>15</sup> Cfr. GIORGIO PATRIZI, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000, pp. 92-94.

in un approccio alle arti visive, quali testimoni di una realtà noumenica, urgente dietro la fenomenicità quotidiana.

Per tutto quello che si è detto, Carlo Dossi – come è noto – è un punto di riferimento per l'approccio alla scrittura, alla narrazione e al suo rinnovato, peculiare linguaggio del maggior prosatore italiano del Novecento, Carlo Emilio Gadda. Che scriveva, in una pagina della *Cognizione del dolore*:

Pedro non era un signore in villa, come quelli a cui sorvegliava la villa e nemmeno, Dio Liberi! Uno scrittore, uno scrittore arzigogolato e barocco, come Jean Paul o Carlo Gozzi, o Carlo Dossi, o un qualche altro Carlo anche peggio di questi due, già così grami loro soli; buono magari di adoperar la guerra, e i dolori della guerra, per cincischiarne e sottilizzarne fuori i suoi riboboli sterili, in punta di penna.

Ma cerchiamo di mettere a fuoco le ragioni di questa ascendenza ricercata e praticata: di come insomma il comico appaia presto al Gran Lombardo novecentesco come l'esito di un modo specifico di guardare e narrare il mondo.

Nel 1912, Carlo Emilio<sup>16</sup>, spinto soprattutto dalla madre, si iscrive alla Facoltà di Ingegneria del Politecnico (allora Istituto tecnico superiore di Milano). Nella frequentazione dei corsi si stringe un solido rapporto di amicizia tra il diciannovenne Gadda e tre compagni di studi, Ambrogio Gobbi, Domenico Marchetti e Luigi Semenza. Il legame tra i quattro è destinato a durare: provenienti tutti dalla medio-borghesia milanese, a essi Carlo Emilio si rapporta con una sorta di complicità e solidarietà, quasi che con i suoi colleghi di studio egli potesse condividere l'amore/odio (ma senz'altro più questo secondo che il primo) per quella variegata umanità lombarda, di cui l'Ingegnere tratterà l'ampio affresco che va dai racconti del *Castello di Udine* all'*Adalgisa*. Ma i rapporti tra i quattro presto si complicano, acquistano sfaccettature. Gadda è spesso ospite nelle case dei colleghi: a casa Marchetti, in particolare, conosce la giovane Maddalena, sorella minore di Domenico, la cui bellezza fa colpo su Carlo Emilio che, durante il periodo bellico, inizierà a scriverle, in un acuto bisogno di aprirsi con qualcuno, sia a proposito dei propri stati d'animo che delle proprie riflessioni sull'andamento del conflitto. In realtà l'interesse

<sup>16</sup> La vicenda emblematica dell'approccio di Gadda alla scrittura è raccontata in GIORGIO PATRIZI, *Gadda*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 28-35.

per la ragazza non si esprimerà mai al di là di formalissimi ossequi e l'invio delle missive viene costantemente motivato con il desiderio di chiedere notizie di Domenico, con il quale, sosteneva Carlo Emilio, non riusciva a comunicare direttamente. Allo scoppio del conflitto infatti gli "amici milanesi" si erano dispersi per affrontare la vita militare, in trincea, in retroguardia, nei combattimenti. Lo scambio epistolare rimane l'unico canale del rapporto di Gadda con gli altri, in particolare con Ambrogio che diviene l'interlocutore privilegiato. Ora se da questa corrispondenza con l'amico Gobbi – che, fitta negli anni della guerra, continuerà fino agli anni Sessanta – enucleiamo una ventina di lettere, tra il '15 e il '17, avremo un corpus abbastanza omogeneo da poter essere letto come un vero e proprio incipit della scrittura gaddiana, vivacissimo stato embrionale di una tensione stilistica e di un rapporto emotivo con la parola che forniranno via via la cifra complessa delle grandi prove narrative gaddiane.

Concentrandosi su queste venti lettere<sup>17</sup>, datate tra il 30 giugno del '15 e il 13 aprile del '17, ad Ambrogio Gobbi e a Maddalena Marchetti, assumiamo questi due interlocutori come due poli che delimitano, rispettivamente in "basso" e in "alto", l'escursione dei registri espressivi e dell'organizzazione retorica del discorso epistolare.

Queste le caratteristiche più evidenti: da un lato l'omogeneità dei contenuti – la vita al campo militare e in trincea – che forniscono un'unità referenziale su cui si distaccano con maggiore evidenza le diverse soluzioni linguistiche. Queste si possono quindi disporre secondo quella bipolarità di cui si è detto: linguaggio espressionistico, basso, deformato, mescolato; linguaggio alto, paludato, costruito sul registro dell'*epos*.

Sul primo polo troviamo alcuni procedimenti che diverranno tipici in Gadda: la costruzione nominale del discorso, il procedimento per accumulazione con funzione specificativa, la preparazione dell'effetto comico con la fusione della maniera – come è definita nel *Racconto italiano* – «umoristica ironica (apparentemente seria)» e «umoristico-seria (manzoniana): lasciando il gioco umoristico ai soli fatti, l'espressione è seria»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> CARLO EMILIO GADDA, *Lettere agli amici milanesi*, a cura di Emma Sassi, Milano, Il Saggiatore, 1983.

<sup>18</sup> ID., *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, in *Scritti vari e postumi*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 1999, p. 463.

Già nella prima lettera ad Ambrogio, del 30 giugno del '15, la commistione dei due registri indicati, nella descrizione in chiave zomorfa della vita di caserma, raggiunge un effetto ricco e articolato:

1. Sveglia, il mattino alle quattro, con grugniti del branco, grattamenti delle punture contratte nel sonno, fuga dei topi indugiatisi nelle briciole, tramestio della paglia e del polverone, qualche volo di scarpa nella galleria bassa ed afosa, seguito da violenti diverbi. II. Risciacquatura dei 320 manzi viscidati a cinque rubinetti, distanti l'uno dall'altro cm. 80 [...] IV. Alle cinque adunata, uscita, istruzione, fino alle nove e mezzo; ritorno in caserma; rancio alle dieci; un cuciniere distribuisce il brodo, come lo chiamano con una bella metafora, nelle gavette allineate sopra un banco, un altro trae a mano da una secchia dei pezzi di carne, gittandoli a uno a uno nelle gavette; un altro distribuisce le pagnotte. Comincia il pasto delle belve<sup>19</sup>.

Se qui il comico nasce dall'antropomorfizzazione di cose o eventi, per lo più di connotazione "bassa", una modalità peculiare è nell'inserito, in un contesto discorsivo incongruo, di lessemi e sintagmi "alti", arcaici o desueti. Ma ancora troviamo sul polo inferiore dell'espressività gaddiana la ripetuta deformazione di parole con inserti sillabici: "Bergamo" diviene «Babrgamo»; altri inserti sono con *ba* o *biba* o *baca*: «badomanda» o «bacabacadorna». Il ricorso a modi dialettali («quando sbrodolava come 'u porco ner braco»), a lessemi inglesi o pseudo inglesi («Milano, mia città natale e moral chapital of Lombardy»), stilemi del linguaggio burocratico militare («detto comando non capisce nulla»), a onomatopee («i vov-vov che mi arrivavano»), a procedimenti di accumulazione secondo l'*enumeratio* e la *ripetitio* («Immagina l'assorto e divino Gaddus in mezzo a sibili, ruggiti, fischi, miagolii, ronzii d'ogni qualità: con palette, pallotte, spolette, palle, pallettoni cubici, pallottole, scheggie, scagge, nespole, fiocchi...») fino alla deformazione grafica della parola («cuando»).

Sull'altro polo espressivo di questo epistolario, invece una pagina più distesa, secondo una sintassi calibrata su un formalismo tipico dello stile epistolare. La referenzialità, in questi casi, è enfatizzata dalla sobrietà paludata del periodo:

In questa regione, oltre la guerra, anche la natura prova gli uomini e dà modo di conoscere le qualità nascoste della nostra razza: guardando le ci-

<sup>19</sup> ID., *Lettere agli amici milanesi*, cit., p. 5.

me durante l'estate, ci si chiedeva con inquietudine se, al sopraggiungere della stagione fredda, si sarebbe potuto tenerle: ora la risposta è data dalle guarnigioni di linea che sono oltre i 3000 metri, dove già il cognac gela e la cioccolata si polverizza<sup>20</sup>.

Il tema della guerra perde qui le connotazioni tragiche, le valenze grottesche, la sarcastica deformazione espressionista. Emerge, al contrario, un *epos* controllato eppure teso, dove al quadro edificante della «bella guerra» si avverte sottesa la caria del desiderio, del sogno di un ideale mondo perduto. Il procedimento dell'antropomorfizzazione, qui ancora presente, perde ogni volontà irridente, per divenire invece testimonianza di *pietas*, "umana" appunto, verso esseri e cose. La ripetizione in due diverse lettere dello stesso episodio antropomorfizzato fornisce un'utile chiave per evidenziare la distanza tra i due fuochi dell'epistolario. Nella lettera a Maddalena Marchetti, del 20 novembre del 1915, Gadda scrive:

Qui tutto è ghiaccio e l'ora del sole, nei giorni sereni, arriva come una benedizione a farci dimenticare un po' di gelo della mattina: allora gli uomini si rallegrano e sorridono e i muli cessano dall'angoscia, poiché il tempo del toboga è finito; stamani ne vidi uno discendere trenta metri seduto sul ghiaccio, trascinando nello sdrucchiolo il frenatore che lo voleva tenere per la coda. Arrivò in fondo sano, ma mi rivolse uno sguardo di infinita amarezza.

Così invece scriverà ad Ambrogio, il 23 novembre:

Vedo scivolare vecchi cavali e far dei toboga di 50 metri, seduti sul culo frusto e, arrivati in fondo, guardarmi con infinita tristezza. A me vien voglia di dirgli: «Cari miei, a ogniduno la sua: voi siete vecchi e stanchi e vi picchiano dalla mattina alla sera dandovi da mangiare dei bacchetti e facendovi percorrere 14 km, con un dislivello di uno e mezzo, io son giovane e ben fatto, ma appena ingrassato andrò al macello»<sup>21</sup>.

Siamo insomma dinanzi a testi che testimoniano efficacemente come si sia alle origini di un plurilinguismo su basi psicologiche: da un lato il codice della *politesse*, che mette in scena rapporti formalmente elaborati sul filo di una cultura dello scambio mondano.

<sup>20</sup> Ivi, p. 12.

<sup>21</sup> Ivi, p. 31.

Le affermazioni contenute nelle lettere a Maddalena Marchetti ci danno insomma, nel complesso, l'impressione di una minore spontaneità, di un minor desiderio di testimoniare il vero: il rabbioso sottotenente che scrive lettere al Gobbi e le note del suo diario personale, ha lasciato il posto ad un giovane ben educato che, evitando sapientemente insulti e invettive, si rivolge alla sorella dell'amico, di due anni minore di lui, in un tono contenuto e compassato<sup>22</sup>.

Dall'altro lato, il codice dell'enfatizzazione espressiva, ludica, che gioca con la rappresentazione deformante del quotidiano, anche grazie a un lessico gremito di termini ora colti, ora del parlato, ora della parodia tecnico-burocratica. È evidente la distanza tra le due pagine citate: il medesimo fatto è narrato, nella prima lettera a un tempo perfetto, con il mulo, protagonista, individuato al singolare. Nella seconda lettera la rievocazione dell'episodio è svolta tutta al presente, con una descrizione di azioni che si suggeriscono reiterate, dove protagonisti molteplici, questa volta, sanciscono non la singolarità aneddotica ma la condizione generale di un mondo tutto perdente, tutto condannato all'umiliazione e alla sofferenza. Se nelle lettere ad Ambrogio similitudini, metafore e analogie sono accumulate in una lingua sintetica, capace di rapidissimi scambi di campi semantici – e la critica ha più volte segnalato discreti debiti gaddiani col simultaneismo futurista – nelle lettere a Maddalena, l'assetto del linguaggio appare più rigido e meno duttile tanto da dover ricorrere a *verba declarandi* o a nessi comparativi per recuperare al racconto vivacità e colore. Anche il *catalogo*, altrove luogo deputato dell'invenzione espressionista, qui pare organizzarsi su di un asse monodico:

Qui passano i giorni in una caserma piena, oltre che delle truppe da istruire, di tutti gli storpi, gli zoppi, i gobbi, i reumatici, gli artritici, i got-tosi, i podagrosi e gli idropici che i comandanti dei diversi reparti si son levati d'attorno, e che nel gergo vengono chiamati "topi" o "torpediniere": frammezzo ad essi vanno e vengono i piantoni del magazzino in ogni sorta di faccende [...] su tutti troneggia il colonnello, detto lo "zio", avvolto in un mantellaccio inverosimile<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> EMMA SASSI, *Introduzione a CARLO EMILIO GADDA, Lettere agli amici milanesi*, cit., p. XVII.

<sup>23</sup> CARLO EMILIO GADDA, *Lettere*, cit., p. 33.

Se è evidente la distanza tra i registri linguistici corrispondenti ai diversi interlocutori o, all'interno di uno stesso colloquio, corrispondenti a diverse situazioni tematiche ed emotive, possiamo derivarne alcune considerazioni, tanto più legittime in quanto, come si è detto, questo specifico organizzarsi della prosa gaddiana rappresenta una fase nascente di quella grande pratica scrittoria che segna una delle maggiori prove del romanzo novecentesco. È interessante allora rileggere, alla luce di queste pagine, alcune indicazioni, ormai canoniche, della critica gaddiana. A partire da Contini, che ha scritto di una prosa «tutta provocata», improntata alla «testardaggine dello sforzo testimoniale», «tutta lirica»; a Devoto che ricordava, nelle sue analisi stilistiche dei testi dell'Ingegnere, come a ogni alterazione emotiva del soggetto scrivente corrispondesse un'alterazione del linguaggio; a Pasolini che ha parlato del linguaggio gaddiano come di uno «schermo pudico» dietro cui poter dire le proprie emozioni e della «prosa rifatta» come difesa psicologica «per non farsi riconoscere in un atto di disubbidienza linguistica al mondo». E andrebbero ancora ripensate le pagine di riflessione dello stesso Gadda, in *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, dove si indica la necessità che «prima di commentare il personaggio secondo un suo proprio lirismo, egli autore inserisca sé nell'universale umano»<sup>24</sup> e dunque la funzione della scrittura come momento di socializzazione dell'autore e riconoscimento di questi nei valori condivisi dal proprio contesto sociale. E ciò va poi ricondotto a quanto Gadda scriverà sulla macaronea: «Dire per maccheronea è [...] immergersi nella comunità vivente delle anime».

Questa proiezione in una sorta di sapere collettivo è quanto garantisce e sostiene «il compito di disintegrare e di ricostruire l'espressione». È la teorizzazione di una solidarietà ricercata per la dissacrazione del linguaggio. E proprio attorno a questa ricerca di complicità – che richiama a quanto afferma Freud sul destinatario del motto di spirito, il terzo in scena (accanto all'autore e alla vittima del motto) che crea il circuito, l'economia del comico – si distanziano via via i due poli della comunicazione epistolare che possiamo meglio definire ricordando quanto ha scritto Segre sulla tradizione macaronica:

<sup>24</sup> Ivi, p. 416.

All'orizzontalità del narrare si sostituisce la verticalità del descrivere; alla trama l'episodio, o audaci *raccourcis* di storie non raccontate. È intorno a questa verticalità che si svolgono i continui salti di registro [...]. L'apparente incapacità costruttiva dipende dunque dall'intensità dell'attenzione portate sulle fibre più intime dell'intreccio vitale: in ogni episodio l'oscuro intreccio è portato alla luce, ogni spostamento o accostamento di registri è una breccia non solo nei luoghi comuni, ma nelle nostre più generali modalità di percezione e di organizzazione dei fatti<sup>25</sup>.

L'approccio al comico di Pirandello è proprio in questa prospettiva di rinnovamento delle categorie conoscitive, anche se l'ansia razziocinante lo spinge a prendere le distanze.

Opposta al comico, conoscenza deformante e sofferta di un reale *descritto* ma non razionalizzato, si oppone la costruzione rasserenante del racconto che appare possibile solo come proiezione del desiderio o dell'immaginazione. Alla verità di tutti, realtà tragica di un mondo di umiliati, si oppone la costruzione soggettiva: «nella vita di “umiliato e offeso”», la narrazione mi è «apparsa talvolta lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la “mia” verità, il “mio” modo di vedere». Ad Ambrogio si contrappone Maddalena. Maddalena è il mondo dell'ordine e del rigore, è il punto di arrivo di un itinerario salvifico che va percorso sul filo della ragione e della logica del racconto: «nel mio presente stato – scriveva Gadda dal fronte – ciò che può servirmi per condurre a termine la mia giornata mi sembra un pezzo di salvazione». Magari con la coscienza precisa di una finzione: nel *Giornale di guerra e di prigionia*, leggiamo, alcuni giorni prima della citata lettera a Maddalena: «ieri abbozzai una risposta per la signorina Marchetti, che non so spedire o no; troppe chiacchiere e vanterie, non di me stesso, certo, ma dei soldati che non meritano sempre quel che dico di loro»<sup>26</sup>.

Ambrogio è il terzo soggetto di cui parla Freud, quando scrive che l'autore del motto di spirito ha «trasferito in quest'altra persona la scelta di decidere se il lavoro arguto ha adempiuto il suo compito, come se l'io non si sentisse sicuro del proprio giudizio». È proprio tra questi due soggetti che si può aprire e attivare il circuito del co-

<sup>25</sup> CESARE SEGRE, *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda e oltre*, in ID., *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1982, p. 169.

<sup>26</sup> CARLO EMILIO GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, in *Saggi, giornale, favole*, I, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 1993, p. 157.

mico, difficile certo da praticare, data la materia autobiografica che Gadda mette in campo, ma pure capace di regredire alla gioia fanciullesca del gioco verbale. Ma d'altronde lo stesso Freud non afferma che il comico «comincia come gioco per trarre piacere dal libero impiego di parole e pensieri»? E la sfrenata goliardia di certe lettere gaddiane non è, ancora una volta, una costante, infelice ricerca di felicità al di là del comico; una ricerca, ancora testimoniata dalle parole del *Motto di spirito*, quando Freud scrive:

l'euforia che ci sforziamo di ottenere non è altro che lo stato d'animo di un'età nella quale eravamo soliti provvedere con poco dispendi alla nostra attività psichica, lo stato d'animo della nostra infanzia, nella quale non conoscevamo il comico, non eravamo capaci di motteggiare e non avevamo bisogno dell'umorismo per sentirci felici di vivere<sup>27</sup>.

La cultura moderna, il romanzo moderno nasce, com'è noto, dalla contaminazione di retoriche, linguaggi, generi e Manzoni, magari nel disorganico *Fermo e Lucia*, è il testimone fondamentale di questa costruzione complessa di una forma romanzo informe. Scrive Gadda:

Con un disegno segreto e non appariscente egli disegnò gli avvenimenti inavvertiti [...]. La mescolanza degli apporti storici e teoretici più disparati di cui si finge e si finse il nostro bizzarro, imprevedibile vivere, egli ne avvertì la contaminazione grottesca<sup>28</sup>.

Il comico gaddiano nasce dalla costante mescolanza di registri linguistici: l'intreccio di significati bassi, quotidiani, banali con lessico e retorica alti, paludati. Esempi, com'è noto, ad apertura di libro.

Nella lettera ad Alberto Carocci del 22 febbraio del '28, a commento del suo forzato trasferimento a Milano:

Addio monti di spaghetti sorgenti dall'acque salsose della pummarola che giungeva quasi 'n coppa e con cui mi imbrodolavo (nei momenti di oblio) il bavero della giacca e la mia poco rivoluzionaria cravatta! Addio care memorie di spigole, di vongole, di spiedini di maiale, di panforte, e di altri vermiciattoli mangiati nelle più nefande e saporose bettole della suburra, facendo finta di discutere lettere e politicaglia tanto per salvare un po' le apparenze, ma in realtà con l'occhio al piatto che arriva, fumante,

<sup>27</sup> SIGMUND FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere 1905-1908*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1972, p. 120.

<sup>28</sup> CARLO EMILIO GADDA, *Apologia manzoniana*, in *Saggi, giornali, favole*, 1, cit., p. 679.

trionfante, eccitante, concupiscente e iridescente di smeraldino prezzemolo. Addio! O per lo meno, arrivererci.

Scrive Gadda:

Un'altra cosa che ho cercato di fare in *Cinema* è il mostrare che l'individuo non è mai solo: vive con le più barocche apparenze del mondo fenomenico, il suo dolore, la sua fantasia, la sua ingenuità, la sua ingordigia si mescolano ai più bizzarri e imprevisi di colore, di suono, di nomi, di ricordi, dal tram che cerchi di schivare alla battaglia di San Martino, dall'ombrello che ti fregano mentre sei distratto, al malanimo di chi vede in te, non un passante qualunque della umanità, ma p. e. un borghese, un ricco.

Oppure, con un *ductus* che fa ricordare un'altra storica *enumeratio* – archetipica nel Novecento – quella della passeggiata palazzeschiana («Andiamo | Andiamo pure. | All'arte del ricamo, fabbrica di passamanterie, | ordinazioni, forniture...»):

E il Corso Garibaldi era lì vicino: il mio passo stanco s'era fatto celere e vellutato come quello del leopardo di turno nella jungla. Il nome del provetto cacciatore, cui quaranta baionette a San Fermo più valsero che centomila per i saputi strateghi del Mincio, è legato invariabilmente a una successione fantasmagorica di vive luci e delizie: tabaccherie con abbeveratoio, vinai, smacchiatori, posti di pronto soccorso, trattori, biscottai-confettieri e lattai-gelatiери [...] e poi calzolari meridionali, venditori di bretelle celesti, rivenditori di pantaloni usati [...] dozzine di donne con ceste e polpacci come nelle carte de' tarocchi e vestiti da far imbezzire i cavalli [...] Dicevo che è legato, quel nome caro, quella portentosa sciabola, alle più tignose catapecchie che affatichino i piani regolatori...

La costruzione della pagina è esemplare della poetica gaddiana: il passaggio dal dato quotidiano al riferimento storico, dal dettaglio di colore – deliberato ed esibito – al tema sociale, problematico ed esemplare di una peculiare vicenda politica, tutto si stringe in una architettura solida e vivace, che rende il racconto funzionale ai livelli più diversi, discorso che intreccia piani complessi e multiformi, in un'accezione di comico come rappresentazione sociale e giudizio critico-etico sui modi e le forme della esistenza. È quella particolare discorsività che, attraverso questa esperienza – qui *in nuce*, ma proprio per questo evidente nei suoi tratti di genetica semplicità – si andrà affermando come un modello centrale del narrare nella modernità.

In modo parallelo, nella pagina iniziale del medesimo racconto,

si ricorre al registro comico per descrivere i rapporti tra l'autore, professore a domicilio di una svogliata giovane aristocratica, e la improbabile alunna:

Manifestai alla contessina Delrio ciò che sentivo di non poterle dissimulare più a lungo. Si rassegnasse all'idea: le diagonali del parallelogramma si secano nel loro punto mediano. E non è tutto: esse ne dividono l'area in quattro triangoli equivalenti.

Anche in questo caso, la pagina acquista un valore esemplare: come pure accade nel racconto parallelo, che inaugura la raccolta, *Cinema*, qui l'effetto comico scaturisce dallo iato tra l'altezza del vocabolario e della costruzione sintattica e la banalità quotidiana dei fatti veicolati da quel linguaggio. Il possesso magistrale della parola colta è finalizzato a denunciare l'ottusa, vuota altezzosità dell'aristocratica allieva, secondo il processo parodico che conduce dal serio al comico.

Così in due passaggi della *Cognizione del dolore*. Il catalogo, disperatamente sarcastico delle ville per «le smanie della villeggiatura»:

Di ville, di ville, di villette otto locali doppi servizi, di principesche villette locali quaranta ampio terrazzo sui laghi veduta panoramica del Serruchon – orto, frutteto garage, portineria, tennis, acqua potabile, vasca pozzonero oltre settecento ettolitri –: esposte mezzogiorno, o ponente, o levante, o levante-mezzogiorno o mezzogiorno-ponente, protette d'olmi o d'antique ombre dei faggi avverso il tramontano e il pampero, ma non dai monsoni delle ipoteche che spirano a tutt'andare [...] di ville, di villule! Di villoni ripieni, di villette isolate, di ville doppie, di case villerecce, di ville rustiche, di rustici delle ville [...] Poiché tutto, tutto! Era passato pel capo degli architetti pastrufaziani, salvo forse i connotati del Buon Gusto!

Oppure tutto l'episodio dedicato al reduce di guerra Palumbo, che si finge sordo per ottenere la pensione, ma si fa ingenuamente scoprire dal sospettoso colonnello Di Pascuale. Ma soprattutto le pagine notissime che chiudono il VI capitolo, il pranzo al ristorante, gremito di personaggi grotteschi e di sublimi narcisi: l'acre grottesco della rappresentazione sottolinea sarcasticamente il degrado di ciò che viene narrato («La sarabanda famelica vorticava sotto i globi elettrici dondolati dal pampero, tra miriadi di sifoni di seltz. La luce del mondo capovolto si beveva le sue folle uricemiche»), del livellamento a una sorta di magmatico grado zero della materia, della re-

altà quotidiana, delle «uretre livellate dal seltz»; delle impennate metaforiche che assimilano nella propria forza figurale sia la tensione derisoria, sia una sorta di frustrata compassione, che si formalizza nel rallentamento inaspettato del *climax*, come in questa clausola, che innalza dal concreto all'astratto la materia della metafora: «E si gargarizzavano, baritonali, glabri, col colluttorio dei ricordi».

Gli oggetti sono scomposti e anatomizzati dal registro del linguaggio scientifico, dietro a cui null'altro rimane che la «grama sostanza della materia», estrema negazione di «parvenze non valide». Ma la coscienza di Gonzalo, la «sua conoscenza umiliata» non salva nessuno: altri gli propongono i miti dell'apparire, come il giovane del parrucchiere, che ammira nelle *affiches* pubblicitarie l'icona del successo mondano piccolo-borghese. Senza irrisione, senza accento comico questa volta: ancora una sorta di *pietas* agisce sui codici linguistici, formalizzando lo spagnolo del giovane in toni lirici:

Come me gustarìa [...] asentarme a tomar una copita de licor [...] viendo pasear a las guapas en toda la calle [...] a los caballeros [...] a lor coches [...] suppongo che Usted (volle sorridere) todos los dias [...] Un grande artista la hizo [...] con esa mano levantada [...] y la copita por adelante.

Con la malinconica conclusione:

Gli erre, come corde di chitarra, vibrarono in tutta la loro violenza acerba: lo stupendo idioma parecido a una luz, a una llama, esalava dal fremito, dal calore dei labbri. I denti facevano pensare ad una purità feroce, lontana, verso le nevi della Sierra. Gli occhi malinconici – (era, sui barattoli delle pomate, il tramonto) – luccicarono di una straordinaria speranza.

Riassumendo: nei modi – nel registro, nel linguaggio, nella retorica – del comico la letteratura come sistemi di generi del discorso, di istituzioni e tradizioni del linguaggio, trova, accanto ovviamente a una griglia tradizionale di forme e di costruzioni, una propria specificità nella pluralità dei valori, delle prospettive, delle culture messe in campo, intrecciate e mescolate. Quando Carlo Dossi compone i propri testi, paradossali ma familiari insieme, i giochi testuali della narrazione, della descrizione, della pittura, sceglie il registro comico come quello più capace di rendere sulla pagina viva la rappresentazione del mondo e dell'esistenza dei personaggi che affollano le sue pagine. Se la sua è pittura, lo è al modo dei grotteschi.

In questa rappresentazione, è possibile distinguere l'umorismo dalla comicità. Scrive in una "nota azzurra" (1198): «l'umorismo è la letteratura dello scetticismo. L'umorismo è la continua accusa alle istituzioni umane». Al di là di questa concezione polemica dell'umorismo, il massimo teorico novecentesco del problema, Pirandello, recupera le peculiarità del registro umoristico, contrapponendo al comico come «avvertimento del contrario», l'umorismo come «sentimento del contrario», chiave di analisi e di comprensione profonda della realtà. Sono due letture – a ben vedere – rese possibile da una visione sostanzialmente positiva (al limite ottimistica?) della realtà, dei rapporti tra gli uomini, della possibilità della letteratura di farsi interprete di questa istanza di conoscenza.

Gadda stravolge questo ordine: questa sorta di sistemazione del disordine, della pluralità in un «ordine del discorso»: proprio nel senso foucaultiano di parlare, articolare ciò che si oppone, per domarlo e «sistamarlo». Gadda crede invece, nell'irriducibile pluralità del mondo, che è barocco e può, per questo, essere solo registrato, imitato. Il macaronico è la lingua di questo mondo, che nasce dalla collettività, anche se è gestita dallo scrittore. La letteratura – che è macaronica nella sua matrice più propria – ha nell'ironia lo strumento per celebrare la propria conoscenza delle cose e il proprio rifiuto di un «pensiero unico». Nella comicità ha il sentimento più autentico e gioioso di far parte di una comunità solidale, dove è possibile godere della lingua e del gioco antico, disinteressato – dove il senso sembra quasi abolito – del lazzo, del calembour, del rovesciamento paradossale. Il gioco infantile del linguaggio in cui si può ancora annidare una qualche, difficile e precaria, gioia di vivere.

