

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

GINO RUOZZI

«QUESTO CAMPANILE?  
SI VEDE CHE NON È ANCORA SUONATA LA SUA ORA».  
PERCORSI TRA AUTORI COMICI DEL NOVECENTO

Al principio un'immagine, alcuni anni fa al ristorante Il Tinello di Bologna, a due passi dalla libreria Feltrinelli di Piazza Ravegnana e dalle storiche torri degli Asinelli e della Garisenda, luoghi e simboli della goliardia bolognese cantati da Dante. Seduti al tavolo Dario Fo e Stefano Benni pranzano e ridono di cuore. È forse una delle migliori sintesi della letteratura comica e civile del nostro secondo Novecento e primo Duemila.

Il comico nel Novecento ha conosciuto molte versioni e protagonisti, segnato stagioni diverse, accompagnato il corso dei decenni interpretando umori e moralità, ansia di evadere o di cambiare. Nella tradizione del secolo scorso un importante punto di riferimento è stata l'antologia *Umoristi del Novecento. Con alcuni singolari precursori del secolo precedente* (Garzanti, 1959), introdotta da Attilio Bertolucci, curata da Giambattista Vicari e dalla redazione della casa editrice Garzanti, con disegni e illustrazioni di un centinaio di artisti tra cui gli italiani Giuseppe Novello, Amerigo Bartoli, Giovannino Guareschi, Leo Longanesi, Carlo Manzoni, Sergio Tofano "Sto", Mino Maccari, Pino Zac; tra i molti stranieri spiccano Picasso, André Derain, James Ensor, Alfred Kubin, Saul Steinberg. Risalta subito il felice intreccio di scrittura, disegno, caricatura, grafica. L'indice comprende autori italiani, francesi, spagnoli, inglesi, americani, tedeschi, cecoslovacchi, russi, per un totale di quasi settecento pagine. Gli italiani, che aprono l'antologia, sono Gandolin (Luigi Arnaldo Vassallo); Ernesto Ragazzoni con le proprie poesie; Oronzo E. Marginati (Luigi Lucatelli); Ettore Petrolini (con i monologhi satirici I

*salamini, Amleto, Gastone*); Achille Campanile (con i racconti *Un incontro di pugilato, La tosse*, e i pezzi teatrali *Tragedia in due battute: Bestie e Nostalgia*); Carlo Emilio Gadda (con una scelta di *Favole*); Anton Germano Rossi; Carlo Manzoni (con i racconti *Porcaloca e Il signor Veneranda*); Cesare Zavattini (con il racconto *La gara*); Giuseppe Marotta (con il racconto *Buono per un pranzo*); Leo Longanesi (con *Note di diario* dal volume aforistico *Parliamo dell'elefante*: «Benedetto Croce è perfetto come un orologio svizzero: non ritarda e non avanza»; «Mi incarti il suo io.»); «Sono talmente solo, che lo specchio non mi riflette più»); Dino Buzzati (con il poemetto in dieci stanze *Il capitano Pic*); Giovannino Guareschi (con i racconti *Oscuramento, Gli amici, Pippermint, Infortunio sul lavoro*); Giovanni Mosca (con il racconto *Il morto simpatico*); Niccolò Tucci (con il racconto *Il sogno rubato*); Augusto Frassinetti (con un brano di *Misteri dei Ministeri*, Longanesi 1959); Italo Calvino (con il racconto *La signora Paulatim*: pubblicato sul «Caffè» nel settembre 1958 e nell'edizione dei *Racconti* Einaudi del 1958).

L'introduzione di Attilio Bertolucci presenta importanti riflessioni. Lo scopo della raccolta è sottolineato con chiarezza: «Il presente volume, naturalmente, non disdegna fra i suoi fini quello di tener allegra la gente, che è la funzione prima dell'umorismo, si augura, anzi, di riportare in questo senso un successo che, si sa, non è facile». Dopo una rassegna di nuclei tematici e di autori stranieri Bertolucci si sofferma sul contributo degli italiani.

Veniamo agli italiani, che ci interessano tanto più da vicino. Non siamo potuti andare tanto in là, in fatto di precursori. La ragione dev'essere che il nostro paese, entrato tardi nella civiltà moderna, quella che, con i vari, successivi shock cui ha sottoposto via via l'uomo, ha provocato la svolta che sappiamo in tutte le manifestazioni della cultura, compreso l'umorismo, ha avuto similmente tardi il suo momento di rottura in questo genere. A modo loro già molto liberi dalla tradizione, già piuttosto acerbi nella presa su realtà nuove (come burocrazia ecc.) e diretti nell'espressione, Gandolin e Lucatelli. Ma l'anticipo più vero ci viene da Ettore Petrolini, che non fu soltanto grandissimo mimo e attore, ma inventore verbale singolarissimo. Non è forse un caso che il suo tentativo di liberazione dalle convenzioni della logica sia, suppergiù, contemporaneo al movimento futurista. Abbiamo in questo una riprova della necessità che l'umorismo autentico, anche quando le sue origini sono umili, può avere nella storia della cultura di un paese e di un'epoca.

Quando, tra il finire degli anni venti e l'inizio degli anni trenta, uscirono fuori Campanile e Zavattini, e, conseguenti a loro, quei due o tre gio-



vani umoristi che tanto peso ebbero nel costume del tempo, la loro novità e freschezza fu veramente un fatto senza precedenti. Se non quello, appunto, delle buffonate che qualche anno prima l'inventore dei salamini e di Gastone aveva buttato in pasto alle facinorose e candide platee dei varietà, pubblicandole poi per i tipi consunti e sulla carta dozzinale di quegli editori popolari che, di contemporanei, potevano accettare soltanto un tipo simile, con i loro cataloghi riservati ai colossi dell'Ottocento, da Hugo sino magari a Dostoiewskij.

Che il decennio '30-'40 sia stato particolarmente propizio all'umorismo, non deve stupire, anche se si trattò degli anni, a dir poco, più noiosi del ventennio fascista. Forse, anzi, in quella noia è la chiave di questo successo. E non vorrà dir nulla che Saul Steinberg, le cui favolose trovate grafiche sono i risultati estremi del più avanzato umorismo di oggi, abbia fatto i suoi anni d'apprendistato nella redazione del «Bertoldo»?<sup>1</sup>

Bertolucci sottolinea l'importanza civile dell'umorismo, la «necessità che l'umorismo autentico, anche quando le sue origini sono umili, può avere nella storia della cultura di un paese e di un'epoca». Pertanto umorismo e comicità devono «far ridere» e insieme far pensare, contribuire alla costruzione desanctisiana della coscienza di una nazione. Bertolucci riflette anche su un significativo dato storico e culturale: il fatto che gli anni Trenta del Novecento coincidano con un momento «particolarmente propizio all'umorismo» e siano nello stesso tempo il culmine della «noia» del ventennio fascista. Considerazione che sembra raccogliere e sintetizzare l'eredità di Vitaliano Brancati, unendo quello straordinario racconto-concetto che è *La noia del '937* con la sua narrativa vitalistica e sarcastica, pensierosa e rinfrancante.

Nell'introdurre il Meridiano Mondadori delle *Storie di Montalbano* di Andrea Camilleri, Nino Borsellino traccia una naturale e consapevole linea di continuità tra Camilleri, Brancati e Pirandello, sostenendo che da parte della critica c'è una diffusa «diffidenza nei confronti del comico, che Vitaliano Brancati interpretava come paura della libertà, del suo esercizio civile, la paura tipica delle società repressive»<sup>2</sup>. Il comico tende a scardinare certezze e a mettere sotto-

<sup>1</sup> ATTILIO BERTOLUCCI, *Prefazione a Umoristi del Novecento. Con alcuni singolari precursori del secolo precedente*, Milano, Garzanti, 1959, pp. 10-12.

<sup>2</sup> NINO BORSSELLINO, *Camilleri gran tragediatore*, introduzione ad ANDREA CAMILLERRI, *Le prime storie di Montalbano 1994-2002*, a cura e con un saggio di Mauro Novelli, introduzione di Nino Borsellino, cronologia di Antonio Franchini, Milano, Mondadori («Meridiani»), 2002, p. XII.

sopra gerarchie e valori, per questo forse si sopporta un po', anche piacevolmente, ma si avverte poi presto l'esigenza di tornare alla normalità, alla serietà del "ritorno all'ordine". Il comico è un'esplosione che va contenuta. C'è una tensione agonistica e antagonistica tra il prolungamento del comico e la necessità di ripristinare le regole. Come il carnevale anche la letteratura carnevalesca deve avere tempi e spazi limitati, per tornare alla dignità sacerdotale della letteratura "vera".

Milan Kundera, nella voce *Comico* dell'*Arte del romanzo*, afferma che «offrendoci la bella illusione della grandezza umana, il tragico ci consola. Il comico è più crudele: ci rivela brutalmente l'insignificanza di tutte le cose. Suppongo che tutte le cose umane contengano il loro aspetto comico che, in alcuni casi, è riconosciuto, ammesso, sfruttato, in altri casi, velato. I veri genii del comico non sono coloro che ci fanno ridere di più, ma coloro che svelano *una zona sconosciuta del comico*. La Storia è sempre stata considerata come un territorio rigorosamente serio. Ebbene, esiste il comico sconosciuto della Storia. Così come esiste il comico (difficile da accettare) della sessualità». Il comico apre strade nuove della conoscenza, presenta punti di vista alternativi, smitizza. È già difficile vivere di per sé; forse lo è ancora di più se, come dice Kundera, pensiamo che tutto sia insignificante, le cose e noi stessi. Per superare il lato negativo del comico occorre leggerezza e forse sta proprio qui, come nell'uomo di fumo di Palazzeschi, la possibilità di ribaltare la delusione in piacere e libertà. Ancora Kundera nella voce *Ironia* fa altre significative osservazioni su questo percorso di desublimazione che apparenta comicità e ironia: «L'ironia irrita. Non perché si faccia beffe o attacchi, ma perché ci priva delle certezze svelando il mondo come ambiguità»<sup>3</sup>.

Il comico nel Novecento si è esteso dalla letteratura, dal giornalismo e dal teatro alla radio, al cinema, alla televisione. Le arti e i mezzi di comunicazione interessati sono molteplici e si stanno ulteriormente moltiplicando in questo nuovo millennio. Molti autori hanno potuto sperimentare più forme espressive, aumentando tipologie di opere, canali di comunicazione, ricezione e pubblico. Si possono fare, tra i tanti, i nomi di Achille Campanile, Cesare Zavattini, Eduardo De Filippo, Vitaliano Brancati, Ennio Flaiano, Marcello

<sup>3</sup> MILAN KUNDERA, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 178, 187-188.

Marchesi, Natalia Ginzburg, Carmelo Bene, Luigi Malerba, Dario Fo, Alberto Arbasino, Stefano Benni.

Molti hanno cominciato con la letteratura e poi si sono dedicati alla radio, al cinema, alla televisione. Erano anni e tempi per i quali si può affermare positivamente anche il contrario, perché radio, cinema e televisione si rivolgevano di frequente e con profitto al contributo di scrittori e intellettuali, in un'ottica di educazione e di intrattenimento, di guadagno reciproco. Per esempio ricorrendo con regolarità a Campanile e a Marchesi, divenuti presto icone dello schermo televisivo. Campanile "arcavolo" dell'umorismo italiano, appare già nella tv sperimentale del 1953 e prosegue nel «Caffè delle muse» con i suoi celebri paradossi e con quel grande istrionico barbone bianco inizialmente finto che poi divenne autentico, assumendo e interpretando sul video le vesti di un personaggio a un tempo autorevole e caricaturale, di patriarca e attore da cabaret; sul «Corriere d'informazione» dal 1956 egli commentò «Lascia o raddoppia» e dal 1959 fu critico televisivo sull'«Europeo», riversando nelle cronache e nei commenti il proprio spirito affilato e brillante. Zavattini è stato un vulcanico ideatore di strumenti culturali e ha utilizzato una quantità di tipologie mediatiche ed editoriali. Dario Fo nasce prima in teatro e in tv e poi approda alla letteratura, tanto da sopravanzare scrittori più tradizionali e vocati e conquistare di sorpresa (con parecchi mugugni nazionali) l'ambitissimo alloro del premio Nobel.

Marcello Marchesi, il celeberrimo «signore di mezza età», è stato un protagonista della comicità e dell'umorismo italiano del Novecento. Si è mosso con agilità su più fronti creativi: il giornalismo, la radio, le canzoni, il teatro di rivista, il cinema, la televisione, il fumetto, la letteratura. L'esordio risale al 1932 con le poesie *Aria de Roma*, l'epilogo data al romanzo *Sette zie* del 1977 (allusione a *Ci salveranno le vecchie zie* di Leo Longanesi), pubblicato l'anno prima della beffarda morte nelle acque sarde di San Giovanni di Sinis. Marchesi è stato un fertilissimo narratore di storie, fecondo inventore di personaggi e di auto-personaggi, sagace e pungente epigrammatista e aforista («Il disordine dà qualche speranza, l'ordine nessuna»<sup>4</sup>). Egli è particolarmente felice nelle definizioni fulminanti. Esempio *Il "Chi sarebbe?" Defnizionario di celebrità:*

<sup>4</sup> MARCELLO MARCHESI, *Diario futile di un signore di mezza età* (1963), Milano, Rizzoli, 1993, p. 11.

GIULIO ANDREOTTI:  
Chi non muore si risiede.

ALBERTO ARBASINO:  
Non è una miniera, è un magazzino.

GIORGIO BASSANI:  
*L'agitProust*

FEDERICO FELLINI:  
Il Gioco del Lotto e mezzo.

VITTORIO GASSMAN:  
*Via con vento.*

GINA LOLLOBRIGIDA:  
*Il petto Atlantico.*

MARCELLO MASTROIANNI:  
Marlon Blando.

ALDO MORO:  
Il Dottor Divago<sup>5</sup>.

Gioco e abilità fotografica e derisoria, precisa e penetrante, che illumina tratti e personaggi dell'Italia del boom economico, in acuti intrecci di politica e spettacolo.

La definizione è una struttura portante della letteratura satirica e comica. Si veda qualche altro esempio di Leo Longanesi e di Ennio Flaiano, nati soltanto qualche anno prima di Marchesi (Longanesi nel 1905, Flaiano nel 1910). Di Longanesi, da *Parliamo dell'elefante* (1947):

Sono fanatici, ma non senza conservare qualche amicizia fraterna nel campo avversario.

Veterani si nasce.

B. C.: Non capisce, ma non capisce con grande autorità e competenza.

<sup>5</sup> MARCELLO MARCHESI, *Il Dottor Divago*, prefazione di Gino & Michele, introduzione di Gianni Turchetta, Milano, Bompiani, 2013, pp. 73-84.

A cui si può aggiungere questo fenomenale autoritratto:

Sono un carciofino sott'odio<sup>6</sup>.

Di Flaiano, dal postumo *Diario degli errori*:

Bergman: Tanto silenzio per nulla.

Antonioni: Tempesta in un bicchiere d'acqua minerale.

Arbasino: Un bambino chiuso nella pasticceria<sup>7</sup>.

La società politica culturale letteraria viene motteggiata e messa alla berlina. Non si risparmia nessuno, incluso se stessi. Il comico ridicolizza sé e gli altri, prende le misure della società, tenta di illustrarla attraverso la denuncia di presunzioni e ipocrisie, vezzi e malcostumi, alienazioni e paradossi. «In Italia», afferma Gustavo Palazio, a lungo collaboratore e co-autore di Gustavo Marchesi, «c'è un equivoco mostruoso, perché la gente non conosce la differenza fra umorismo e comicità. Per me la comicità è azione, l'umorismo è intenzione»<sup>8</sup>.

Uno specifico settore della vita pubblica che viene preso di mira dalla comicità è quello dei meccanismi assurdi e oppressivi della burocrazia. In realtà non so se si tratta di un settore o se invece, in alcuni momenti, non tenda piuttosto a identificarsi con la totalità del rapporto del cittadino con lo stato e viceversa. Comico burocratico è quello di Augusto Frassinetti, autore del kafkiano *Misteri dei Ministeri*, pubblicato nella «Collana Clandestina» di Guanda nel 1952 e riproposto in versione ampliata e parodico sottotitolo cinquecentesco da Einaudi nel 1973: *Misteri dei Ministeri. Il primo trattato / di / ministerialità generale e comparata / arricchito di nuove rivelazioni / ipotesi esempi e controprove / in tre libri compiutamente ordinato*. Linguaggio colto e raffinato, denso di citazioni caricaturali, come in questo incipit del sesto capitolo della definitiva edizione Einaudi del 1973:

<sup>6</sup> LEO LONGANESI, *Parliamo dell'elefante. Frammenti di un diario*, introduzione di Pierluigi Battista, Milano, Longanesi, 2005, pp. 15, 18, 24, 20.

<sup>7</sup> ENNIO FLAIANO, *Diario degli errori*, in *Opere. Scritti postumi*, introduzione di Maria Corti, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1988, p. 349.

<sup>8</sup> GUSTAVO PALAZIO, *Noi che facciamo questo mestiere siamo come le puttane da strada*, in «Panta» *Agenda Marchesi*, a cura di Mariarosa Bastianelli e Michele Sancisi, n. 32, 2015, p. 380.

Un programma di riforma non è cosa da prendersi a gabbo e da potersi esaurire in poche righe; ma nei programmi, come nelle opere, ciò che conta è l'*idea*. Se l'*idea* è buona, le articolazioni, i dettagli vengono fuori da sé. [...] Avendo mostrato onestamente quello che non va, avendo detto *perché* non va, la miglior cosa sarebbe, forse tacere ed aspettare<sup>9</sup>.

È il dramma della inconcludenza delle amministrazioni pubbliche e private, dei loro labirintici e vessatori incartamenti (in senso letterale e metaforico), celebrato e denigrato dalle grandi letterature europee dell'Ottocento (dai russi in particolare) e culminato nel Novecento di Kafka e di Orwell, di Gadda e di Pontiggia.

A Frassinetti fanno eco Dario Fo con la commedia *Gli arcangeli non giocano a flipper*, rappresentata al Teatro Odeon di Milano nel 1959 e in parte ispirata a un testo dello stesso Frassinetti; ed Ennio Flaiano, soprattutto nel racconto *Dei timbri e dei ladri*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 14 dicembre 1969 (incluso nel volume *Le ombre bianche* nel 1972), ammirato da Giuseppe Prezzolini. Si tratta di un comico sarcastico, devastante e catastrofico, che mette a nudo la stupidità e l'insensatezza ossessiva e persecutoria delle azioni umane. Tutto è talmente tragico da divenire ridicolo, come afferma Ennio Flaiano in questa lettera indirizzata a Frassinetti e pubblicata sul secondo numero del «Caffè» nel 1977, essenziale e disarmante rivisitazione della «sapienza dell'Oriente» per la quale «noi resteremmo senza argomenti se non sapessimo, grazie al nostro scetticismo, che tutto in fondo si riduce a: || Lavarsi il viso con acqua e | sapone. Sciacquarsi. | Applicare la crema sul viso e | poi radersi. || Ti saluto e ti mando la mia paterna benedizione»<sup>10</sup>.

Aspettare che gli eventi evolvano senza evolvere è forse l'unica resistenza ragionevole alla logica iussiva degli uffici, risposta parziale ma necessaria di fronte a un'esistenza soggiogata dalla vertigine burocratica. Si dichiara che in fondo nulla è urgente e necessario se non la vita in sé. Ogni impegno sociale rischia una ricaduta dittatoriale e «tutto sommato» è più utile dare credito al tempo e alle sue ri-

<sup>9</sup> AUGUSTO FRASSINETI, *Misteri dei Ministeri. Il primo trattato / di / ministerialità generale & comparata / arricchito di nuove rivelazioni / ipotesi esempi e controprove / in tre libri compiutamente ordinato*, Torino, Einaudi, 1973, p. 58.

<sup>10</sup> ENNIO FLAIANO, *Carissimo Frassinetti*, in «Il Caffè» Politico e letterario. Antologia (1953-1977), a cura di Gaio Fratini, Bergamo, Lubrina, 1992, p. 167.

solutive misure compensatorie, come sosteneva con salutare prudenza Francesco Guicciardini. Pertanto

Per conseguire la stabilità demografica e il ringiovanimento della specie, bisogna aspettare che nascano i bambini in meno e muoiano i vecchi in più. È incredibile, nella vita, come basti un po' di pazienza per risolvere i problemi più complicati senza star lì a rompersi la testa dalla mattina alla sera<sup>11</sup>.

Nella voce *comico* della propria *Nuova enciclopedia*, composta di testi usciti per lo più negli anni Quaranta, Alberto Savinio scrive:

[...] Il comico ha vita breve. Presto si spegne e anche più presto si rompe. [...] Il comico, per esser fresco ed efficiente, va rinnovato di giorno in giorno, se non addirittura di ora in ora. [...] Nel comico ('personaggio' comico) lo spettatore trova rappresentato colui che egli *non vorrebbe essere*. Peggio: trova se stesso, ma quel se stesso *di cui egli si vergogna e nasconde*. Trova il suo 'io' vergognoso e segreto. Trova l'immagine di quell'io che egli vorrebbe scacciare da sé, distruggere, far sparire. [...] Tuttavia, per 'far scattare' il riso (fatto meccanico) è necessaria la sorpresa. Perché il comico più profondo opera per effetto di contrasto: per l'improvvisa, inaspettata manifestazione (apparizione) di aspetti, caratteri, segni che non sospettavamo nel personaggio che dà rappresentazione di sé, e in contrasto con il suo aspetto solito, il suo carattere noto, i suoi segni sconosciuti. Il comico insomma è una forma di stupore: non tragico, ma eccitante. È per questo che dal fondo del comico, passata la sorpresa, torna su la solita amarezza (sempre quella!) del paradiso perduto. [...] Il comico insomma nasce dalla 'smontatura' delle cose serie e gravi, ed è per questo che nel comico anche più innocente c'è sempre un che di nocente, un che di maligno e di corrosivo, e piace soprattutto alla plebe. [...] Di fronte alla vita brevissima del comico, si stende la vita infinitamente lunga del tragico. Nel comico non c'è posto per l'eternità<sup>12</sup>.

Sorpresa, amarezza, identificazione, disincanto e "smontatura", abbassamento delle cose gravi alla leggerezza dell'irrisione, che tuttavia non è innocente ma punge e ferisce. Sono caratteri del comico, non per forza distintivi di ogni espressione della comicità, ma senz'altro di quel comico che legge fuori e dentro, tanto la società quanto la persona. Savinio, Flaiano, Kundera concordano sulla sostanziale funzione di ridimensionamento che il comico opera in noi;

<sup>11</sup> AUGUSTO FRASSINETI, *Tutto sommato*, prefazione di Giuliano Gramigna, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1985, p. 177.

<sup>12</sup> ALBERTO SAVINIO, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, p. 98.

esso ci impone il senso del limite, toglie le illusioni di potenza, ci costringe all'umiltà passeggera della condizione umana.

Nel postumo *Strategie del comico* (Quodlibet, 2018) Luigi Malerba prende in considerazione le numerose tipologie della comicità e a proposito di Baudelaire sottolinea come il comico esprima una «natura insolente e satanica» e annunci «la fine del Sublime». Un «riso universale» può mettere in discussione ogni cosa, minare le fondamenta di qualsiasi costruzione. Scrive Malerba:

Si può ridere di tutto, si dice. Ma allora tutto può essere comico. Non barocco ma comico, il mondo. Ciò significa che tutta la storia si può leggere come una ininterrotta commedia o farsa (senza che debba ripetersi per diventare tale). Il *lato comico* delle cose non è dunque un lato ma l'intera superficie, il tutto. La tendenza verso una rarefazione e dispersione infinita non può trovare come antidoto che una risata universale, dilatata e dispersa quanto l'oggetto comico. L'universo in espansione fa ridere! Ma conviene trovare un posto tranquillo, una comoda poltrona di velluto per poter ridere del mondo, quando se ne sia definitivamente accertata l'esistenza<sup>13</sup>.

La storia del mondo come farsa ribadisce la ridicolaggine e l'impotenza che ci contraddistinguono, come società e come individui. Nella nostra totalità, come «intera superficie, il tutto». Le rappresentazioni letterarie sono molteplici, dall'antichità a oggi. Basti pensare al piatto di lenticchie scambiato tra Giacobbe ed Esaù con il quale si decidono le sorti dell'umanità, che passano quindi attraverso oggetti e comportamenti bassi, discutibili, che sembrano del tutto incongrui all'altezza del progetto divino. Senza comicità non c'è tragedia autentica, ma forse neppure responsabilità realistica, esente da enfasi mistificatrici. Come documentano le avventure di Fantozzi, tra i più eloquenti esempi letterari e cinematografici di un personaggio tanto comico quanto tragico, ottuso e testardo, indifeso e impotente. Illuminante una delle fulminanti *opere* di Learco Pignanoli, pseudonimo di Daniele Benati, studioso e traduttore di Joyce, di Beckett, di Flann O'Brien:

*Opera n. 161*

Se non c'è niente da ridere vuol dire che non c'è niente di tragico, e se non c'è niente di tragico, che valore vuoi che abbia<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> LUIGI MALERBA, *Strategie del comico*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 19.

<sup>14</sup> DANIELE BENATI, *Opere complete di Learco Pignagnoli*, Reggio Emilia, Aliberti, 2006, p. 69.



Della tragicità del riso parla anche Leopardi nei *Pensieri* (n. 78), attribuendogli per questo una potenza eversiva. Il riso manifesta un senso di influsso e di vigore aggressivo e contagioso:

Grande tra gli uomini e di gran terrore è la potenza del riso: contro il quale nessuno nella sua coscienza trova sé munito da ogni parte. Chi ha coraggio di ridere, è padrone del mondo, poco altrimenti di chi è preparato a morire.

Perduto l'attaccamento meschino alle cose della vita e sciolti dall'avarizia dell'esistenza, si può ridere con coscienza e libertà, canzonando la nostra stessa inconsistenza. Questo tipo di riso esistenziale può assimilarsi al comico «gratuito» avvalorato da Guido Almansì nel saggio *La ragion comica* (Feltrinelli, 1986):

In questo mio libretto mi occupo soprattutto di documenti del comico «gratuito»: non asservito a uno scopo politico o sociale e senza finalità moralistiche. Contro la dittatura del sussiego nella cultura italiana, intendo difendere la libertà di un discorso comico disimpegnato dalla sua funzione sociale. Si tratta di un riso che non fustiga i costumi ma gode delle gioie della lingua e del pensiero: un riso disimpegnato, morale solo nel senso che il riso è operazione salutare, benefica (per chi lo suscita e per chi lo subisce), e quindi morale<sup>15</sup>.

Di comico «gratuito» è stato senza dubbio maestro Achille Campanile, autore e attore (in ruoli marginali) per lo più di commedie in un atto: 28 febbraio 1925: *Centocinquanta la gallina canta* (Roma al Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia); il 20 marzo 1925, *Il ciambellone*; il 25 aprile 1925, *L'inventore del cavallo*. Giornalista, scrittore di esilaranti romanzi e racconti, Campanile è noto soprattutto per il teatro e le *tragedie in due battute*, che debuttarono nel 1924:

*Le Due Locomotive*

(poi successivamente intitolata *Alla Stazione*)

Personaggi:

LA PRIMA LOCOMOTIVA

LA SECONDA LOCOMOTIVA

VIAGGIATORI, FACCHINI, TRENI, ECC.

In una stazione, ai principi del secolo, quando i treni andavano a carbone.

<sup>15</sup> GUIDO ALMANSÌ, *La ragion comica*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 11.

La scena rappresenta l'interno di una stazione, sotto la tettoia. I treni fermi sono allineati parallelamente sui binari. Attorno ad essi circola la moltitudine varia, frettolosa e rumorosa che generalmente affolla le stazioni, sotto l'aria fumosa delle locomotive a carbone.

In primo piano, LA PRIMA e LA SECONDA LOCOMOTIVA, attaccate rispettivamente a due treni paralleli.

All'alzarsi della tela, LA PRIMA LOCOMOTIVA in partenza comincia a fumare.

LA PRIMA LOCOMOTIVA

*cominciando a fumare, si volta verso LA SECONDA, che le sta vicina e ancora non fuma: Le dà fastidio il fumo?*

LA SECONDA LOCOMOTIVA

Per carità, s'immagini, fumi pure. Fumo anch'io.

*Si mette a fumare.*

*(Sipario)*

\*\*\*\*\*

*Edipo a Colono*

Personaggi:

UNA SENTINELLA

UN MESSO

Di fronte alle mura della ferrigna Tebe. Il grande portone di bronzo è sprangato. Dietro, sui bastioni, la sentinella va avanti e dietro. Il messaggero, appena arrivato, bussava al portone.

UN MESSO

C'è Edipo?

UNA SENTINELLA

No, è a Colono.

*(Sipario)*

\*\*\*\*\*

*Capriccio*

Personaggi:

IL PICCINO

SUO PADRE

IL PICCINO

Papà, io non ho mai ammazzato nessuno. Potrei ammazzare il signor Giuseppe?

IL PADRE

Va bene, ma il signor Giuseppe soltanto.

(*Sipario*<sup>16</sup>)

Nell'*Introduzione* al volume *Opere. Romanzi e racconti 1924-1933* di Campanile (Bompiani, 1989) Oreste Del Buono precisa e sostiene polemicamente che

le storie della letteratura italiana fanno sempre storia a sé e, per questo, anche le principali finiscono per risultare, al massimo, secondarie. Campanile si presentava come umorista, e l'umorismo è sempre stato un genere sospetto nelle storie della letteratura italiana e, per la verità, non solo italiana. Forse perché i compilatori delle storie della letteratura internazionale, mancando di senso dell'umorismo, non arrivano mai, o quasi, a valutare quale importanza possa avere in certe epoche l'umorismo non tanto per la letteratura, quanto per il costume, per la stessa vita mentale di una nazione<sup>17</sup>.

Dal teatro di Campanile a quello di Dario Fo. Il primo volume del teatro di Dario Fo uscì nel 1962, anno di notevole ricchezza per la nostra letteratura. Si pensi a *Una nuvola d'ira* di Giovanni Arpino, a *Il giardino dei Finzi Contini* di Giorgio Bassani, a *La vita agra* di Luciano Bianciardi, a *Le piccole virtù* di Natalia Ginzburg, a *Memoriale* di Paolo Volponi. Siamo nel pieno del boom economico e della letteratura industriale, del cinema e della tv.

*Il Teatro comico di Dario Fo* fu pubblicato da Garzanti nella «Serie umoristica», i cui primi volumi furono *Il Teatro* di Ferravilla (con prefazione di Attilio Bertolucci), *L'unghia dell'asino* di Augusto Frassinetti (con disegni di Mino Maccari), *La famiglia De Tappetti* di Gandolin (con disegni dell'autore). Fo era noto soprattutto per i divertenti Caroselli ENI degli anni Cinquanta, recitati insieme a Franca Rame. Il 1962 fu tra l'altro l'anno della trasmissione televisiva *Canzonissima*

<sup>16</sup> ACHILLE CAMPANILE, *87 tragedie in due battute*, prefazione di Beppe Severgnini, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 17, 20, 22.

<sup>17</sup> ORESTE DEL BUONO, *Introduzione* ad ACHILLE CAMPANILE, *Opere. Romanzi e racconti 1924-1933*, a cura di Oreste del Buono, Milano, Bompiani, 1989, p. VII.

e dello scandalo dello sketch di denuncia sui diritti dei lavoratori nei cantieri edili, con conseguente licenziamento di Fo.

Il *Teatro comico* raccoglieva le seguenti opere: *La Marcolfa* (Farsa in chiave classica); *Gli imbianchini non hanno ricordi* (Farsa per clown); *I tre bravi* (Farsa alla maniera della commedia dell'arte); *Non tutti i ladri vengono per nuocere* (Pochade a chiave raddoppiata); *Un morto da vendere* (Farsa alla maniera delle comiche finali); *I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano* (Farsa gialla); *L'uomo nudo e l'uomo in frak* (Farsa in un atto); infine *Canzoni e ballate*. Significativo il risvolto di seconda di copertina (forse di Attilio Bertolucci?), anche per il rapporto tra tv e testi e la nascita di Fo, futuro premio Nobel (1997), come autore «quasi per caso». I testi rispondono all'appellativo di *comiche* e Fo non è ancora «giullare» ma «mimo»:

Gli atti unici qui raccolti potrebbero essere definiti la tesi di laurea di Dario Fo autore. Giunto al teatro quasi per caso – ma un caso di assoluta necessità – Fo si era impadronito del mezzo espressivo con sorprendente abilità e immediatezza. Aveva 26 anni quando nel 1952, dopo aver studiato pittura e architettura a Brera e al Politecnico di Milano, ideò le prime macchiette per la radio. E col *Poer Nano*, che mandava a gambe all'aria i miti scolastici tradizionali, iniziò la gaia carriera che doveva condurlo a quei due indimenticabili spettacoli spavaldi e provocanti che furono *Il dito nell'occhio* e *I sani da legare*, a quel teatro da camera ingigantito in cui il mimo entrava in palcoscenico, per la prima volta in Italia, chiamato da precise esigenze spettacolari: era già un teatro nuovo, anche se al primo stadio evolutivo.

Nel 1958 Dario Fo si applicò allo studio di un teatro comico che fosse moderno e attuale, ma che insieme attingesse alla nostra tradizione più viva. Ne scaturirono queste *comiche* (di cui Fo è stato autore, protagonista, regista, scenografo e costumista), generate da una voglia incontenibile di far ridere il pubblico, ma anche da un sensibile umor caustico saldamente ancorato alla vita di ogni giorno. È un teatro talora così prevedibile da divenire poetico, malioso come una vecchia canzone; talora così inaspettato, da apparire sconcertante; un teatro che affonda le radici nella Commedia dell'Arte e nella farsa popolana del primo '900, che coglie elementi del teatro elisabettiano e di quello espressionista; ma, insieme, un teatro inconfondibile che è essenzialmente Dario Fo. E che, senza mai abbandonare il gusto colorato e corposo delle *comiche*, si evolverà nelle felicissime commedie *Gli arcangeli non giocano al flipper*, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*. La virtù che rimane unica e inimitabile del teatro di Fo è la progressione dialogica (e mimica) così nuova e vitale da giungere a creare atmosfere

incantate. È l'incanto del magico estro del funambolo che riesce a emozionare con la pura fantasia<sup>18</sup>.

A quella del mimo seguirà la figura del «giullare» e l'uso esilarante del *grammelot*,

il linguaggio del tutto teatrale inventato dai Comici dell'Arte. All'origine, fino a quasi tutto il Quattrocento, le compagnie di teatro erano composte da attori occasionali e dilettanti. Ma a cominciare dalla compagnia diretta da Angelo Beolco detto Ruzzante – nel primo quarto del Cinquecento – gli attori cominciarono a riunirsi in gruppi consociati con tanto di statuto e contratto. [...] È ovvio che la maggior difficoltà era quella di farsi intendere dagli abitanti di quei paesi che non conoscevano la nostra lingua. È vero che i Comici dell'Arte possedevano insuperabili doti di gestualità ed erano veri maestri della pantomima, ma dovettero creare qualche cosa che permettesse loro di esprimere più profondamente il discorso del gioco satirico e tragico che andavano proponendo. Cominciarono con l'impiegare un linguaggio che potremmo definire pseudo-maccheronico, cioè composto da sproloqui, apparentemente senza senso compiuto, infarciti di termini della lingua locale pronunciati con sonorità e timbri italiani. Via via si perfezionarono fino a impiegare, oltre a una straordinaria gestualità, suoni onomatopeici che realizzavano l'immagine delle azioni o stati d'animo a cui si voleva alludere;

e rivolgendosi al pubblico così Fo invita ad avere un rapporto disinvolto con questo linguaggio:

Non preoccupatevi se all'inizio non vi riuscirà di afferrare tutto il discorso. Vedrete, miracolo!, che dopo un po', con meraviglia, riuscirete a intuire tutto... anche quello che io non pensavo di dovervi dire<sup>19</sup>.

La vena comica di Fo, come del resto quella di ogni testo e interprete comico, da Aristofane a Totò, presenta connotati contrastanti, ossimorici. Dalla risata, anche la più scatenata, sorge spesso un pensiero inquieto, non rassicurante, che mette in bilico l'ordine costituito. Il comico vuole essere corrosivo e penetrante, come afferma Franca Rame parlando del *perché del comico*:

L'ultimo brano è *Medea* di Euripide, che presenterò prima di recitarve-

<sup>18</sup> DARIO FO, *Teatro comico di Dario Fo*, Milano, Garzanti, 1962, risvolto di copertina.

<sup>19</sup> ID., *Grammelot «La fame dello Zanni»*, in *Teatro*, a cura di Franca Rame, ventisette disegni dell'autore, Torino, Einaudi, 2000, pp. 481-484.

lo. Lo spettacolo è in chiave comica, grottesca. Abbiamo scelto apposta questa chiave: prima di tutto perché noi donne sono duemila anni che andiamo piangendo e questa volta ridiamo insieme e magari ci ridiamo anche dietro, e poi perché un signore che di teatro se ne intendeva molto, certo Molière, diceva: «Quando vai a teatro e vedi una tragedia, ti immedesimi, partecipi, piangi, piangi, piangi, poi vai a casa e dici: come ho pianto bene questa sera!, e dormi rilassato. Il discorso politico ti è passato addosso come l'acqua sul vetro. Mentre invece per ridere – è sempre Molière che parla – ci vuole intelligenza, acutezza. Ti si spalanca nella risata la bocca, ma anche il cervello e nel cervello ti si infilano i chiodi della ragione!»

Ci auguriamo che questa sera qualcuno torni a casa con la testa inchiodata.<sup>20</sup>

Nella motivazione del premio Nobel assegnato a Fo è centrale la «dignità» del giullare, la sua dimensione civile, di «beneficio all'umanità»: «il misto di riso e serietà è il suo mezzo per dire la verità sugli abusi e le ingiustizie»<sup>21</sup>.

Del 1962 è l'esordio di un altro significativo autore comico del secondo Novecento: Piero Chiara pubblica infatti da Mondadori *Il piatto piange*, che lo segnala rapidamente come scrittore di rilievo e di successo. Dai suoi libri saranno tratti numerosi e fortunati film. Il rischio è però che l'aggettivo comico pesi in modo negativo sulla considerazione degli autori, quasi fosse un limite alla loro profondità e capacità di leggere la realtà e reinventarla artisticamente. È lo stesso pregiudizio che per anni premia il cinema di Antonioni e penalizza i film di Dino Risi, che non a caso porterà sullo schermo *La stanza del Vescovo* di Chiara (1977) l'anno dopo la stampa del romanzo (1976). Chiara è stato anche appassionato cultore di Boccaccio, Casanova, d'Annunzio e nell'introduzione alla riscrittura moderna del *Decameron* illustra in modo sintetico e quanto mai efficace la poetica di Boccaccio e la propria:

La storia di quel che capita stando al mondo, viaggiando o rimanendo nella propria casa, è tratteggiata in cento casi, dentro i quali si esaminano i vari caratteri degli uomini, la loro fondamentale insipienza e l'incomprensibile gioco del destino, o di Dio, che dei viventi fa strazio e ludibrio, con

<sup>20</sup> FRANCA RAME, *Il perché del comico*, in DARIO FO, *Teatro*, cit., pp. 961-962.

<sup>21</sup> *Alloro di Svezia. Carducci Deledda Pirandello Quasimodo Montale Fo. Le motivazioni del Premio Nobel per la Letteratura*, a cura di Daniela Marcheschi, Parma, Mup, 2007, pp. III-III2.

una sola salvezza possibile: quella, per le vittime, di vedersi allo specchio e di ridere di sé stesse e della loro sorte<sup>22</sup>.

Ridere di sé stessi, avrebbe sottoscritto e ribadito Milan Kundera, «ci rivela brutalmente l'insignificanza di tutte le cose» e ci riconduce a una radicale modestia esistenziale. Nei romanzi di Piero Chiara si respira spesso una comicità acre o agra, se vogliamo chiamare in causa Luciano Bianciardi. Non meno graffiante e sovente struggente di quella di Lucio Mastronardi, che nel 1962 pubblica i due capolavori della trilogia di Vigevano: *Il calzolaio di Vigevano* e *Il maestro di Vigevano*. Mastronardi presenta altre versioni della relazione tra comico e tragico: nel *calzolaio* quella industriale del lavoro massacrante che snatura le persone e i rapporti professionali e familiari; nel *maestro* quella scolastica dell'insegnante che si sente un disadattato sia a scuola sia nella città in corsa per arricchirsi. Al ritmo forsennato del boom economico il maestro reagisce con la propria ironica resistenza passiva:

Fra questa domenica e la prossima dovranno passare centosessantotto ore, a una a una.

Sono passate le centosessantotto ore. Sta finendo un'altra domenica. Che ne ho fatto di queste centosessantotto ore?

Venticinque ore le ho spese a scuola. Altre venticinque le ho spese in lezioni e ripetizioni, e fa cinquanta.

Una sessantina di ore si sono consumate nel sonno.

E le altre cinquantotto?

Una mezza dozzina se ne sono andate nel mangiare; un altro paio se ne sono andate per le piccole azioni, e cinquanta ore le ho consumate nelle abitudini. La mezz'oretta al caffè prima di andare a scuola; l'oretta al caffè dopocena; l'oretta sdraiato dopo le ripetizioni; le rimanenti ore a parlare coi colleghi e col giornalista, fino a consumare centosessantotto ore.

Mi accorgo che la mia vita è tutto un seguito di ore bruciate, di tempo perduto.

Ma che devo fare? Mi domando. – Che devo fare? – ho domandato a una vecchia collega.

– Che vuole fare? – mi ha risposto, – ormai è di ruolo!<sup>23</sup>

<sup>22</sup> PIERO CHIARA, *Introduzione a Il Decameron raccontato in 10 novelle*, Milano, Mondadori, 1984, p. 19.

<sup>23</sup> LUCIO MASTRONARDI, *Il maestro di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 45-46.

Esemplare e sorprendente il perfetto effetto comico frutto del contrasto tra le domande metafisiche dello stanco e disilluso protagonista, per parecchi aspetti simile a un “vitellone” di Fellini e di Flaiano, e la materialità illuminante / denudante della pronta e sferzante risposta della collega, che bada senza preamboli al sodo della vita e ai vincenti caratteri di sicurezza burocratica ed economica. Ancora in questa linea di disarmante disincanto si colloca quest'altra fulminante facezia:

– Alla mia età mi tocca di affrontare un altro concorso magistrale! – sospira Nanini. E ride, ride d'un riso pastoso, divertente: – Sono nonno e affronto un altro concorso!<sup>24</sup>

Cultore del comico è Luigi Malerba, il cui esordio coincide più col cinema che con la letteratura. È infatti del 1954 il film *Donne e soldati* firmato con Antonio Marchi, al quale si sono ispirati Monicelli, Age e Scarpelli nell'invenzione dell'esilarante *Armata Brancaleone* (1966). Inizialmente scritto in dialetto, il film rivisita Rabelais e l'eroicomico medievale e rinascimentale, proponendo una comicità sottile ed esuberante, di cui è letteralmente interprete il futuro regista Marco Ferreri nella parte di un burbero e spassoso castellano della provincia di Parma. La guerra ai tempi della «ruina d'Italia» di Machiavelli e Ariosto, di Castiglione e Folengo si conclude maccheronicamente a colpi di salame. Situazioni simili si ritrovano nelle novelle di *Millemosche* (scritte con Tonino Guerra, 1969) e nel romanzo *Il pataffio* (1978), che raffigurano un Medioevo strampalato e slabbrato, irriverente e ingordo, affamato e blasfemo. Malerba reinventa un carnevalesco popolare e antifeudale, giocando con perizia e astuzia sugli irridenti rovesci delle cose. Egli denuncia e sbeffeggia la supponenza e il delirio di conoscenza e di potere.

Lo si può vedere anche nel racconto di ispirazione orwelliana *Sull'orlo del cratere*, pubblicato sul quotidiano «la Repubblica» il 10 dicembre 1983 nell'inserto culturale dedicato all'imminente e fatidico anno del capolavoro di George Orwell *1984*. Sul giornale il titolo del racconto è *4891*, segno di un evidente desiderio e indicazione di ribaltamento concettuale. Il protagonista di *Sull'orlo del cratere* è un professore di «passatoremotologia» che studia e insegna i caratteri di

<sup>24</sup> Ivi, p. 129.



società antiche e primitive (cioè la nostra società vista dagli occhi del futuro), la cui conoscenza si rivela alquanto inesatta e deviata. Il che fa subito pensare a quanto anche noi presumiamo di conoscere fatti e protagonisti del passato e forse invece sbagliamo di molto se non del tutto. Basti vedere come l'avanzatissima cultura universitaria del 4891 compia tremendi pasticci, confondendo «l'Età della Pietra con l'Età di San Pietro», Addis Abeba con «un famoso filosofo greco», Cicerone con «l'inventore della radiofonia» mentre al contrario, con la stessa sicumera, gli studiosi più accreditati hanno «stabilito con certezza che Addis Abeba era una diffusa malattia della pelle e Cicerone era la capitale della Finlandia»<sup>25</sup>. Utilizzando le armi predilette del comico, in questo caso la tecnica dei rovesciamenti multipli, Malerba mette in discussione ogni pretesa di conoscenza e soprattutto di onniscienza. Noi pensiamo di essere esatti e siamo precisi quanto questi scienziati molto più progrediti di noi, cioè completamente sfasati e fuori strada. Che conoscenza veritiera abbiamo dunque del passato? Che valore e che qualità ha il monumentale insieme di conoscenze che chiamiamo Storia? Prendiamo anche noi fiaschi per fiaschi? Addis Abeba per un filosofo greco o una malattia della pelle? Cicerone per Marconi o per Helsinki? Lo stesso Orwell per uno scrittore del Bengala? Secondo Malerba la risposta è evidentemente affermativa. Sappiamo poco o niente e vaghiamo tanto ridicoli quanto intorpiditi e imperturbabili nell'imprecisione e nella vanità. Tutto ciò è, naturalmente, comico e tragico. Effetti simili racconta Umberto Eco nella prefazione al *Secondo diario minimo* (1992) a proposito di curiose reazioni al primo *Diario minimo* (Bompiani, 1963), quando «tempo fa in un istituto di Filologia classica si era dedicato un seminario a riflettere se gli studiosi di cose antiche non si comportino, coi lirici greci, così come i miei eschimesi del prossimo millennio si comportavano con uno slabbrato libretto di canzoni di San Remo»<sup>26</sup>.

Uno dei vertici comici di Luigi Malerba è costituito dalla raccolta di favolette esopiche *Le galline pensierose*. Narratore di vena ironica e grottesca, attento alle minime sfumature della lingua, Malerba ha accostato ai numerosi romanzi la scrittura di molte varietà di

<sup>25</sup> LUIGI MALERBA, *Sull'orlo del cratere. Racconti*, a cura di Gino Ruozi, Milano, Mondadori, 2018, p. 5.

<sup>26</sup> UMBERTO ECO, *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992, p. 5.

prose brevi, tra cui le «storiette» e «storiette tascabili», stampate prima separatamente nel 1977 e nel 1984 poi in volume unico nel 1994 (da Einaudi). Nel 1980 ha pubblicato il bestiario *Le galline pensierose*, via via alimentato di nuovi testi (131 «galline» nell'edizione Einaudi 1980; 146 nell'edizione Mondadori 1994; 155 nell'edizione postuma Quodlibet Compagnia Extra del 2014). Ecco una «gallina» esemplare:

Una gallina un po' incerta andava in giro per l'aia brontolando: «Chi sono io? Chi sono io?». Le compagne si preoccuparono perché pensavano che fosse diventata matta, finché un giorno una le rispose: «Una cogliona». La gallina un po' incerta da quel giorno smise di vaneggiare<sup>27</sup>.

Con *Le galline pensierose* Malerba ha rivisitato il genere classico della favola e del bestiario; sono racconti minuscoli che hanno per protagoniste galline che pensano e parlano come fossero esseri umani (già la scelta dell'animale dice molto sulla comicità dell'operazione sapienziale). L'autore costruisce un universo parallelo a quello umano, in cui gli uomini si specchiano con i propri tic, le proprie manie e stramberie, ma soprattutto con la propria pretesa "normalità", che guardata nell'interpretazione proposta dalle galline non può che risultare ridicola. L'aggettivo «pensierose» si riferisce per lo più a quelle galline che vogliono per intelligenza e vanità distinguersi dalle altre e spesso non fanno invece che sottolineare la propria ignoranza goffa e presuntuosa (come mostreranno anche le «galline intelligenti» di *Stranalandia* di Stefano Benni, 2007). Malerba è scrutatore sagace, accorto e divertente; tramite le galline ritrae comportamenti e stili di vita e di pensiero, compone un catalogo della stupidità contemporanea. Nella quarta di copertina dell'edizione Einaudi 1980 (nella collana Struzzi/Ragazzi) Italo Calvino scrisse che per «Malerba osservare le galline vuol dire stabilire un rapporto diretto con l'assurdo e nello stesso tempo esplorare l'animo umano nei suoi inesauribili aspetti gallinacci. Centotrentun storielle in cui le pretese intellettuali dei volatili da cortile si librano tra lo *humour* sospeso nel vuoto del *nonsense* e la vertigine metafisica degli apologhi *zen*». Il tutto all'insegna del paradosso e del capovolgimento, di un mondo spesso rovesciato e spiazzante, che è quello che ama raccontare Malerba.

<sup>27</sup> LUIGI MALERBA, *Le galline pensierose*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 11.

Nell'intervista rilasciata a Guido Conti il 26 febbraio 2003 lo scrittore spiega come sono nati parecchi di questi testi e da quale complessità retorica e finalità educativa sono animati:

Molto spesso le mie favole nascono da un desiderio di comunicare con ragazzi e bambini, ma in una maniera un po' anomala perché non mi dispiace metterli a disagio. Per esempio uno dei personaggi, essendo la velocità della luce altissima, cerca di scoprire quella del buio. Un altro personaggio dice invece: «Beh, se un'automobile a quattro ruote va a 100 km/h, con otto ruote andrà a 200».

Questi finti ragionamenti, questi paralogismi, fanno arrabbiare i ragazzi perché capiscono che non sono veri, ma non capiscono il meccanismo. Si abituano però a diffidare di quello che viene raccontato e questo risulterà loro utile quando, al momento opportuno, dovranno diffidare della scuola, della televisione e di tutto quello che gli cade addosso nella comunicazione odierna. Pur non volendo insegnare niente a nessuno, nemmeno ai ragazzi, sono sicuro che questi momenti di disagio possano servire loro più avanti.

Molte di queste storielle sono nate in automobile, quando andavamo da Roma alla nostra casa di campagna ad Orvieto coi nostri figli, ancora bambini o già ragazzetti. Spesso mi divertivo a dire loro: «Vedete quei cavalli? (erano in realtà un branco di maiali) Certo che sono strani: hanno il muso e la coda che assomigliano a quelli di un maiale». E così facevo quando vedevo un branco di maiali. Oppure quando passava un aereo dicevo: «Guardate che rigacce lasciano nel cielo e se lo fate voi sui muri vi rimproverano!» Queste cose li facevano molto arrabbiare, ma anche divertire, e da qui sono nate tante piccole storie<sup>28</sup>.

Mettere a disagio è per Malerba un valore morale e pedagogico, provoca una reazione, non fa restare indifferenti. È questo lo scopo dei moralisti, qualsiasi forma letteraria essi adottino.

Una delle «galline pensierose» più epigrammatiche ha per protagonista Natalia Ginzburg:

Una gallina di nome Natalia aveva deciso di scrivere un romanzo, ma non le vennero in mente né la trama, né i personaggi, né il titolo, né lo stile della scrittura. Fu così che quella gallina velleitaria scrisse invece i suoi ricordi di infanzia ed ebbe molto successo fra le oche<sup>29</sup>.

Il giudizio è tagliente e fa da sé un pezzo di storia della critica let-

<sup>28</sup> ID., *Intervista* a cura di Guido Conti, in «Palazzo Sanvitale», n. 23-24, settembre 2008, p. 109.

<sup>29</sup> ID., *Le galline pensierose*, cit., p. 64.

teraria del Novecento (di tipo creativo naturalmente). Malerba ha parlato spesso di genere anfibio a proposito della letteratura per l'infanzia, almeno per quella che lui proponeva e prediligeva. È difficile pensare a questa «gallina» indirizzata all'infanzia. Sono troppe le conoscenze e le malizie che richiede. Per essere intesa occorre una cultura supplementare, tipica del genere e delle scaramucce dell'epigramma. A suo modo il comico può pertanto sia infastidire e amareggiare che fare ridere. Di conseguenza mi viene da dire che anche il comico è un genere anfibio, capace di sollevare reazioni contrastanti: fare ridere e anche piangere, secondo le sensibilità e i punti di vista. Sta di fatto che molti testi comici (come molte commedie e film) possono fare il doppio effetto.

La maltrattata Natalia Ginzburg è però a propria volta una brillante scrittrice comica. Il registro comico contraddistingue infatti la sua produzione, specialmente quella teatrale raccolta nel volume *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* (Einaudi, 1968).

Basta tuttavia offrire qualche estratto dell'opera più famosa, *Lessico familiare* (Einaudi, 1963), prima bersagliato dalle frecce di Malerba, per dare l'idea del comico della scrittrice, basato sul ricorso a «parole», «frasi» e situazioni caricaturali nelle quali possono essere inseriti anche gli eventi più tragici (per esempio il suicidio di Cesare Pavese). *L'incipit* del libro è indicativo e introduce nell'atmosfera della famiglia Levi, piuttosto diversa da quella dei coetanei Finzi-Contini di Bassani.

Nella mia casa paterna, quand'ero ragazzina, a tavola, se io o i miei fratelli rovesciavamo il bicchiere sulla tovaglia, o lasciavamo cadere un coltello, la voce di mio padre tuonava: – Non fate malagrazie!

Se inzuppavamo il pane nella salsa, gridava: – Non leccate i piatti! Non fate sbrodeghezzi! non fate potacci!

Sbrodeghezzi e potacci erano, per mio padre, anche i quadri moderni, che non poteva soffrire.

Diceva: Voialtri non sapete stare a tavola! Non siete gente da portare nei loghi!<sup>30</sup>

Il tono comico umoristico si mantiene per tutto il libro, come attesta la conclusione affidata alla madre della scrittrice:

<sup>30</sup> NATALIA GINZBURG, *Lessico familiare*, introduzione di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1999, p. 3.

Noi certe volte non sapevamo che peccato confessare, e allora dicevamo: «Ho rubato la neve!» – «Ho rubato la neve!» Ah com'era bello il mio collegio! Come mi son divertita!<sup>31</sup>

Il giudizio severo del padre stigmatizza le barzellette, ma con qualche prudente e simpatizzante eccezione politica.

Mio padre non tollerava, in genere, le barzellette, quelle che raccontavamo noi e mia madre: le barzellette si chiamavano, in casa nostra, «scherzettini», e noi provavamo, a raccontarne e a sentirne, il più grande piacere. Ma mio padre s'arrabbiava. Tra gli scherzettini, lui tollerava soltanto quelli antifascisti; e poi certi scherzettini della sua epoca, che sapevano lui e mia madre, e che lui evocava, a volte, la sera, con i Lopez, i quali, del resto, li conoscevano anche loro da tempo<sup>32</sup>.

La commedia *Ti ho sposato per allegria* esordì al Teatro Gobetti di Torino il 12 febbraio 1966, interpretata da Adriana Asti e Renzo Montagnani (prima edizione Einaudi 1966). Questo dialogo ne sintetizza lo spirito e il significato:

PIETRO Ho sempre sentito, guardandoti, una grande allegria. E non ti ho sposato perché mi facevi pietà. Del resto, se uno dovesse sposare tutte le donne che gli fanno pietà, starebbe fresco. Metterebbe su un harem.

GIULIANA Già. Questo è vero. E perché mi hai sposato, se non mi hai sposato per pietà?

PIETRO Ti ho sposato per allegria. Non lo sai, che ti ho sposato per allegria? Ma sì. Lo sai benissimo<sup>33</sup>.

Dall'opera teatrale fu ricavato nel 1967 il film omonimo di Luciano Salce (1967) con Monica Vitti e Giorgio Albertazzi, alla cui sceneggiatura collaborò la stessa Ginzburg.

Nella premessa all'edizione completa del proprio teatro la scrittrice afferma di avere in «tutto scritto, fino a oggi, dieci commedie. La prima nel luglio del '64, l'ultima nell'agosto dell'88. La prima per Adriana Asti, l'ultima per Giuliana Lazzarini. Le altre che stanno in mezzo, per nessuno. La prima è *Ti ho sposato per allegria*; credo che sia la più allegra delle mie commedie»<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Ivi, p. 212.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 30-31.

<sup>33</sup> NATALIA GINZBURG, *Tutto il teatro*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi 2005, p. 36.

<sup>34</sup> ID., *Nota a Tutto il teatro*, cit., p. v.

Singolare l'accento sulla malinconia storica della giovinezza sottolineata in questo passaggio della bellissima recensione di *Amarcord* di Federico Fellini, che agisce sul contrasto tra dramma e commedia e ricorda la «noia» fascista degli anni Trenta evocata da Vitaliano Brancati in un celebre racconto.

I miei rapporti con gli anni della mia giovinezza sono stati sempre cauti e tristi. La nostra generazione, cioè la generazione di quelli che sono cresciuti nel fascismo, è una generazione di malinconici. Il fascismo era urlante e trionfante e noi malinconici<sup>35</sup>.

A usare in modo diretto il sostantivo «comiche» sono stati Italo Calvino e Gianni Celati. Entrambi hanno fatto della comicità una loro peculiarità, non solo nelle comiche propriamente dette ma nell'intera produzione. Basti pensare per Calvino alla trilogia eroicomica degli antenati. *Le cosmicomiche* di Calvino uscirono da Einaudi nel 1965, seguite dalle raccolte *Ti con zero* (1967), *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968), *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984). «Il procedimento delle *Cosmicomiche*», afferma Calvino «non è quello della Science Fiction (cioè quello classico – e che pur molto apprezzo – di Jules Verne e H.G. Wells). Le *Cosmicomiche* hanno dietro di sé soprattutto Leopardi, i *comics* di Popeye (Braccio di Ferro), Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carrol, la pittura di Matta e in certi casi Landolfi, Immanuel Kant, Borges, le incisioni di Grandville»<sup>36</sup>. Calvino chiama in causa un numero variegato di autori, moderni e contemporanei, di sparigliata coerenza; ma proprio questo è ciò che rende interessante l'operazione, al di là della qualità estetica garantita dallo scrittore. Calvino sceglie di coniugare alto e basso, sempre che si possa parlare così nell'epoca della multimedialità e delle contaminazioni. Braccio di Ferro è basso? Rispetto a cosa? Al mondo della letteratura? Non credo a quello dei fumetti, di cui rappresenta oggi (non allora) un sicuro classico. Calvino punta quindi all'intreccio di filosofia e letteratura, fumetto e scienza, facendo già di questa fusione un'operazione comica, cioè di-

<sup>35</sup> NATALIA GINZBURG, *Amarcord*, in «Corriere della Sera», 10 febbraio 1974; ora in *Opere*, raccolte e ordinate dall'Autore, Milano, Mondadori («Meridiani»), 1987, 2, p. 563.

<sup>36</sup> ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori («Meridiani»), 2004, II, pp. 1321-1322.

versiva e alternativa. Egli sceglie per lo più autori sarcastici, profondamente critici della società contemporanea, che coltivano spesso aspetti anche surreali. Del resto cosa sono le *cosmicomiche* se non inchieste su reale e surreale?

Nella premessa al volume *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968) Calvino offre ulteriori indicazioni sulle proprie prospettive, anche in questo caso mescolando alto e basso, umano e meccanico, serio e parodico:

Il termine «cosmicomiche» è in qualche modo indicativo delle mie intenzioni. Combinando in una sola parola i due aggettivi *cosmico* e *comico* ho cercato di mettere insieme varie cose che mi stanno a cuore. Nell'elemento *cosmico* per me non entra tanto il richiamo dell'attualità «spaziale» quanto il tentativo di rimettermi in rapporto con qualcosa di molto più antico. Nell'uomo primitivo e nei classici il senso cosmico era l'atteggiamento più naturale; noi invece per affrontare le cose troppo grandi ed eccelse abbiamo bisogno d'uno schermo, d'un filtro, e questa è la funzione del *comico*. L'espressione «comico» ha una storia gloriosa nelle antiche classificazioni degli stili della letteratura classica. Ma non credo d'aver pensato a questo chiamando «comiche» le mie storie. Forse pensavo più semplicemente alle «comiche» del cinema muto, e soprattutto ai *comics* o storielle a vignette in cui un pupazetto emblematico [la marionetta di Bergson] si trova di volta in volta in situazioni sempre diverse che pure seguono uno schema comune: cioè pensavo a degli esempi, forse ineguagliabili, di stilizzazione, di precisione formale<sup>37</sup>.

Si tratta di un'ottica interrogativa, di ricerca etica e formale, che accomuna e insieme distingue una comicità che punta più alla riflessione che alla risata. Sul secondo numero della rivista «Il Caffè» (luglio-settembre 1970), in un pezzo intitolato *Considerazioni sul sesso e il riso*, Calvino chiarisce il proprio pensiero sul valore corrosivo del comico: «Ho citato adesso esperienze letterarie che si svolgono sotto il segno del riso. Come volevo dimostrare, solo il riso – irrisione sistematica, falsetto autoderisorio, smorfia convulsa – garantisce che il discorso è all'altezza della terribilità del vivere e segna una mutazione rivoluzionaria»<sup>38</sup>.

Gianni Celati prosegue sulla linea indicata da Calvino, sia sul piano critico sia su quello creativo. Si tenga presente che Celati esor-

<sup>37</sup> Ivi, pp. 1330-1301.

<sup>38</sup> ITALO CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 214.

disce da Einaudi con *Comiche* (1971) proprio grazie all'apprezzamento di Calvino, che scrive anche il risvolto di copertina delle *Avventure di Guizzardi* (1973):

*Le avventure di Guizzardi*, direttamente ispirato alle farse del cinema muto, è l'avventura comica e senza redenzione d'un personaggio lunare, perso nei giorni infernali della demenza quotidiana. Un racconto epico e giullaresco in lode del gusto di "far parlamenti", ossia d'un parlare che sia già in sé un favolare, accompagnandoci all'interno di un moderno viaggio dantesco<sup>39</sup>.

Anche in questo caso l'influsso delle comiche e del cinema americano è determinante. Ancora una volta incrociato con la più alta tradizione letteraria: Dante e, accanto, i giullari che saranno poi rimessi in scena da Dario Fo. Paragone implicito tra alto e basso nella tradizione culturale (Dante, l'epica, i giullari) nei confronti delle farse del cinema muto; sottolineature e contraddizioni morali tra la serenità e il divertimento del comico e il suo destino infernale che Celati marca più volte. Non è certamente un comico rasserenante (se mai ce ne fossero).

Al genere Celati dedica più opere: *Comiche* (Einaudi 1971); *Le avventure di Guizzardi* (1973); *La banda dei sospiri* (1976); *Lunario del paradiso* (1978); *Parlamenti buffi* (Feltrinelli 1989; che comprende *Le avventure di Guizzardi*, *La banda dei sospiri*, *Lunario del paradiso*, con varianti testuali); e il bellissimo saggio *Finzioni occidentali. Fabbulazione, comicità e scrittura* (Einaudi 1975; terza edizione riveduta 2001), in cui spiccano i capitoli *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*; *Il tema del doppio parodico* (Don Chisciotte); *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*.

Calvino addita i pregi comici e irriverenti dell'opera di Celati nel risvolto di sopracoperta di *Le avventure di Guizzardi* (Einaudi 1973):

Protetto dalla medesima maligna stella che già aveva accompagnato le avventure di Pinocchio e di Oliver Twist, il nuovo personaggio di Celati, Guizzardi, affettuosamente chiamato Danci, si muove nella dimensione cara ai romanzi d'avventure tra il fantastico e il realistico<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> ITALO CALVINO, risvolto di copertina di *Le avventure di Guizzardi*, Torino, Einaudi, 1973; in GIANNI CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, Milano, Mondadori («Meridiani»), 2016, p. 1736.

<sup>40</sup> ITALO CALVINO, *Il libro dei risvolti*, a cura di Chiara Ferrero, Torino, Einaudi, 2003, p. 154.



Il comico di Celati è frutto del surrealismo padano, del burattino di Collodi, delle farse teatrali primo novecentesche, dei fumetti e dei film americani. Celati scrive buona parte delle copertine dei propri libri. Ancora una volta ripresenta per sé, per dare chiavi di lettura alla propria opera, il commercio di alto e basso, richiamando in particolare Dante. Nel retro di copertina firmato de *La banda dei sospiri* (1976) egli afferma:

[...] La famiglia è poi un teatro. È come uno spettacolo di varietà fatto di tanti numeri fissi secondo le specialità degli attori. Ha un comico principale (il padre), la sua spalla (la madre), e una serie di esercizi affidati ad altre maschere (i figli, i parenti). I vari numeri si ripetono uguali per anni, finché la compagnia si scioglie<sup>41</sup>.

E in una successiva riedizione (Feltrinelli, 1989), nel retro di copertina de *La banda dei sospiri* egli scrive:

Quando il libro è uscito molti l'hanno preso per memorie familiari. No, questo è un mondo immaginario come l'aldilà di Dante. La sua parlata risaliva a zii, nonni, parenti: ma non è di questo mondo. Inoltre, ritrovo qui la mia antica passione per i fumetti, che si vede nel modo di scrivere. Assieme ci metterei quella per i libri di avventura, e quello del mio amato *Pinocchio* (libro che ho tentato tre volte di riscrivere, a suo modo, nella trilogia *Parlamenti buffi*)<sup>42</sup>.

A proposito del *Lunario del Paradiso* Nunzia Palmieri sostiene che «La sintassi narrativa procede per tagli netti, con salti logici e costruzioni a senso, con un andamento analogico, gag clowneschi e motti fulminei, come nelle comiche cinematografiche»<sup>43</sup>.

Di Celati non si può tra l'altro non ricordare la versione in lingua odierna (ma già storicizzabile) dell'*Orlando innamorato raccontato in prosa* di Matteo Maria Boiardo pubblicato da Einaudi nel 1994, nel cinquecentenario della morte dello scrittore e della sospensione (conclusione forzata) del poema. Romanzo cavalleresco quanto mai comico e parodico, di cui nella quarta di copertina si evidenzia la linea di continuità: «Narratori padani a confronto. Boiardo riscritto

<sup>41</sup> GIANNI CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 1739.

<sup>42</sup> Ivi, p. 1740.

<sup>43</sup> Ivi, p. 1746.

da Gianni Celati: una staffetta all'insegna della comicità, del gusto dell'avventura, dell'amore per il racconto orale».

Celati compie un accurato e illuminante lavoro di ideazione e ricognizione sul comico nel saggio *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura* (Einaudi 1975; terza edizione riveduta 2001), in particolare nel saggio *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in cui spiccano i modelli novecenteschi di Bachtin, di Breton, di Beckett e alle radici quelli di Rabelais, di Swift, di Baudelaire. Nella scia di queste prospettive esemplari per Celati il comico è essenzialmente un «fenomeno di smembramento del sapere e dell'unità di visione del mondo, riducendo a frammenti caricaturali ciò che altrove ha valore di destino»<sup>44</sup>. Egli cerca di accordare il «riso grossolano e innocente di Rabelais», «la lucidità antisentimentale di Swift», il «riso gagliardo e senza malizia che fa tanto bene alla salute» di Beckett, la *Slapstick comedy* cinematografica di Stan Laurel e Oliver Hardy, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, dei fratelli Marx (letteralmente da *slap stick*, il «bastone per colpire»). «D'altronde», scrive Celati, «le parentele esterne tra questa produzione di Beckett [*Nouvelles e Molloy*] e la comica cinematografica risultano immediatamente avvertibili. Semmai val la pena di sottolineare la gamma dei gags beckettiani, che costituiscono la più avanzata ricerca letteraria nel campo comico dell'epoca moderna»<sup>45</sup>.

Le biblioteche comiche di Celati e di Calvino si sovrappongono e intrecciano. Entrambi puntano alla forza sovvertitrice della complessità e dell'ambivalenza. Nel saggio *Una cosa si può dirla in almeno due modi* («Il Caffè», febbraio 1967; poi ribattezzato *Definizioni di territori: il comico*) Calvino afferma che ciò che cerca «nella trasfigurazione comica» è «la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio»:

Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quella; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio. L'ironia ariostesca, il comico shakespeariano, il picaresco cervantino, lo humour sterniano, la fumisteria di Lewis Carroll, di Edgar Lear, di Jarry, di Queneau valgono per me in quanto at-

<sup>44</sup> GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001, p. 56.

<sup>45</sup> Ivi, p. 176.

traverso di essi si raggiunge questa specie di distacco dal particolare, di senso della vastità del tutto<sup>46</sup>.

Le esperienze narrative e poetiche del comico si sono sviluppate in più direzioni. In ottica comunicativa e letteraria, citazionistica e parodica, Umberto Eco è stato un modello, come studioso e come autore. Eco, Celati, Calvino, Malerba hanno coniugato invenzione e critica, facendo pure dell'invenzione uno strumento critico (e viceversa). Dal primo *Diario minimo* (1963) a *Il nome della rosa* (1980) Eco ha dato rilievo primario al tema del riso, come per volontà contrastante è apertamente detto dal monaco benedettino Jorge nel finale anatema infernale contro il supposto libro di Aristotele sulla commedia:

Il riso è la debolezza, la corruzione, l'insipidità della nostra carne. È il sollazzo per il contadino, la licenza per l'avvinazzato, anche la chiesa nella sua saggezza ha concesso il momento della festa, del carnevale, della fiera, questa polluzione diurna che scarica gli umori e trattiene da altri desideri e da altre ambizioni... Ma così il riso rimane cosa vile, difesa per i semplici, mistero dissacrato per la plebe. [...] Che il riso sia proprio dell'uomo è segno del nostro limite di peccatori. Ma da questo libro quante menti corrotte come la tua trarrebbero l'estremo sillogismo, per cui il riso è il fine dell'uomo!<sup>47</sup>

Il primo e il secondo *diario minimo* (1963 e 1992) sono pieni di giochi verbali, «filastrocche per adulti» e «istruzioni per l'uso», citazioni, parodie, epigrammi e anagrammi, apologhi e «*divertissements* allo stato puro, privi di intento critico e moralistico. Ma», confessa Eco, «non sento il bisogno di giustificazioni ideologiche, basta l'ingegna palazzeschiana del lasciatemi divertire»<sup>48</sup>. Tra i molti divertimenti figurano gli *Ircocervi*:

Alessandro Manzù	<i>I promessi sbozzi</i>
	<i>Storia della colonna di bronzo</i>
Benedetto Marcel	<i>Alla ricerca dell'adagio perduto</i>
Cesare Pavese	<i>Biscotti dei paesi tuoi</i>
Clark Kant	<i>Critica della cryptonite pura</i>
Coca Cola di Rienzo	<i>Il tribuno della sete;</i>

e favole rivisitate nei modi burleschi di Olindo Guerrini:

<sup>46</sup> ITALO CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 157.

<sup>47</sup> UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980, p. 478.

<sup>48</sup> ID., *Il secondo diario minimo*, cit., p. 6.

*Edipo Re*  
 Il vispo Tiresia  
 avea nel boschetto  
 di Tebe sorpreso  
 Edipo soletto.  
 E con un sogghigno  
 Il cieco maligno  
 Gridava: «Su presto,  
 l'hai fatto l'incesto?»

A lui sospirando  
 l'afflitto gridò:  
 «Se sto copulando  
 Che male ti fo?  
 Tu sì mi fai male  
 Svelando il fatale  
 Complesso, che ignoro!  
 Deh, taci, t'imploro!»

Tiresia, quel bieco,  
 rispose: «Macché!  
 Son cieco? Sii cieco!  
 Perché solo a me?»<sup>49</sup>

Sodale e “pari” di Eco fu Giorgio Celli, scrittore, professore, studioso degli animali. Nel 1982 pubblicò *La scienza del comico* dall'editore Calderini, raccogliendo articoli comparsi per lo più sulla terza pagina di «Il Resto del Carlino». Eco ne scrisse la presentazione intitolata *Stele per Celli*, in chiave chiaramente ironico-comica. Erano quelle cose che Eco faceva con la massima naturalezza e tranquillità, come se con sorniona complicità raccontasse sempre «storie vere» e serie; un “inattigibile maestro” di intelligenza illuministica e humour anglosassone, da Mark Twain a Chesterton a David Lodge.

Di regola sono contrario alle prefazioni tra pari. La prefazioni hanno senso in due casi: se scritte da un anziano famoso per presentare un giovanissimo di grande ingegno; se scritte da un vivente di media fama per introdurre l'opera postuma, i diari, le poesie perdute, i manoscritti inediti di un defunto di grandissima fama (c'è una terza soluzione, la prefazione del vivente famosissimo per presentare l'inedito di un defunto ignoto, di qualsiasi età, ma degno di riscoperta, ma non mi sembra altro che una variazione un poco sofisticata del caso numero uno). [...] Non si è mai dato il ca-

<sup>49</sup> Ivi, pp. 255, 297.

so di un defunto che presenti un vivente (salvo episodi medianici di dubbia attendibilità). Inoltre le prefazioni vengono fatte da un amico ed estimatore a un amico ed estimato o (talora) dal carnefice alla vittima: come accade quando il cattedratico che ha spinto baronalmente alla morte un genio incompreso, dopo quella morte si premura di rivelare al mondo le virtù dello scomparso. Non si è mai dato, credo, che una vittima introduca un carnefice.

Io mi trovo invece ad assolvere questi due requisiti. Nel luglio 1981 Celli ha pubblicato sul «Resto del Carlino» (5-7-81) un articolo dove raccontava come e qualmente mi avesse ucciso. L'elzeviro era già di per sé accattivante, ma l'impaginazione fece il resto: con un titolo scandalistico e le foto mie e di Celli appaiate, provocò un singolare effetto che gli studiosi futuri dei mass media vorranno far oggetto, spero, di preoccupate considerazioni. È avvenuto che alcuni abbiano preso sul serio l'articolo, anche se appariva in terza pagina<sup>50</sup>.

Per Celli capisaldi del riso sono «Distonia. Incongruenza. Rottura. Perché nel comico esiste sempre, come meccanismo fondamentale, l'infrazione di una norma, la trasgressione di una convenzione»<sup>51</sup>. È il trionfo razionale e gelido del paradosso, lo humour nero di un realismo epifanico, di modeste proposte swiftiane, come risulta da queste eloquenti e sommesse *Confessioni* di un boia:

È vero: ho impiccato spesso delle vittime innocenti, o per meglio dire che si credevano tali. Eppure, alla fine, sotto la forca, quando il mio occhio implacabile li folgorava, scendendo a illuminare gli orizzonti del profondo, sembravano smarrire la loro vana pretesa, magari fondata, di non aver compiuto quel «fatto», per cui erano stati condannati a morte. Si scoprivano, in quanto uomini, colpevoli, e accettavano rassegnati, quell'ingiustizia apparente, che era, in ultima analisi, un retaggio e un destino. Per questo, forse, bisognerebbe condannare a morte sopra tutto gli innocenti. Perché solo loro, liberi dal fardello di una colpa particolare, riescono a vivere l'esecuzione come momento di espiazione universale, di redenzione dell'uomo, e la loro felicità finale – perché ci è necessario immaginarli felici! – illumina come una grande aurora boreale il patibolo<sup>52</sup>.

Normalità ed eccentricità, inettitudine e vittimismo contraddistinguono una delle saghe comiche più note e fortunate del secondo

<sup>50</sup> UMBERTO ECO, presentazione a GIORGIO CELLI, *La scienza del comico*, Bologna, Calderini, 1982, p. v.

<sup>51</sup> GIORGIO CELLI, *La scienza del comico*, cit., p. 5.

<sup>52</sup> ID., *Le confessioni di un boia*, in *Dio fa il professore*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 12.

Novecento, quella di Paolo Villaggio e del suo personaggio letterario e cinematografico ragionier Ugo Fantozzi, artisticamente nato nel 1968. Dodici film e sette libri tra cui *Fantozzi* (Rizzoli 1971), *Il secondo tragico libro di Fantozzi* (1974), *Fantozzi contro tutti* (1979). Il primo *Fantozzi* al cinema è del 1975, per la regia di Luciano Salce, che firma anche *Il secondo tragico Fantozzi* (1976); i successivi (1980-1996) sono firmati da Neri Parenti (*Fantozzi contro tutti*, 1980, anche con Villaggio). L'aggettivo «fantozziano» è del 1977 e diventa uno dei più popolari e indicativi dello stato tragicomico del nostro paese. Fantozzi è l'emblema di una nazione soccombente e compie quel determinante passaggio satirico col quale, secondo Calvino, «la carica dell'accanimento derisorio è portata alle estreme conseguenze e supera la soglia del particolare per mettere in questione l'intero genere umano, come in Swift e in Gogol', confinando con una concezione tragica del mondo»<sup>53</sup>.

«Fantozzi», ha scritto Stefano Bartezzaghi, «è un perdente, certo. Ma in realtà non è lo sfigato così sfigato che al campionato degli sfigati arriva secondo. No. Fantozzi ha perso, ma ha perso innanzitutto la maiuscola, come è accaduto al signor Étienne de Silhoutte o al conte di Sandwich. Ovvero Fantozzi ha perso, ma ha vinto il diritto al deonomastico, e si tenga conto che questa è una delle massime onorificenze che si possa ottenere su questa Terra. Fantozzi ha perso, il fantozziano no. Il fantozziano ha anzi stravinto, ci ha stracciato»<sup>54</sup>.

Un altro eccezionale successo comico è stato quello di Stefano Benni, il cui *Bar Sport* (Mondadori 1976; Feltrinelli 2017, alla trentacinquesima edizione) è diventato un libro di culto, un luogo familiare e sociale, rappresentativo di un mondo realistico e insieme fantastico, eroicomico e caricaturale. Lì nel secondo Novecento si riuniva l'Italia fantozziana, quella un po' oziosa e abitudinaria dei bar, con le proprie figure e retoriche ricorrenti. Oggi quel bar non esiste quasi più, è un luogo mitico e archeologico, i cui oggetti sono in buona parte scomparsi. Per esempio il telefono fisso e a parete, dal 1990 surclassato dall'era dei telefonini mobili e poi degli smartphone multimediali. Nel bar sport di Benni il telefono «è sempre nascosto. Vive di preferenza in spazi angusti, preferibilmente dietro una

<sup>53</sup> ITALO CALVINO, *Una pietra sopra*, cit., p. 158.

<sup>54</sup> STEFANO BARTEZZAGHI, *Così Fantozzi*, introduzione a PAOLO VILLAGGIO, *Fantozzi, rag. Ugo. La tragica e definitiva trilogia*, Milano, Rizzoli, 2013, pp. 15-16.

pila di casse di birra». È l'agognato telefono pubblico che serve per lunghe telefonate private, nell'epoca ancora dei gettoni e della capitale differenza tra telefonate urbane e interurbane. Ci sono i flipper, i bigliardini «o (nei bar di destra) calcio balilla», il biliardo, i giocatori di tressette, briscola, poker, i boeri al liquore, nei quali spesso, «aprendoli, si scoprono avanzati processi di cristallizzazione, stalattiti, blocchi di cemento, tutto, insomma, all'infuori del liquido originario». L'inevchiamento degli oggetti e in particolare delle paste esposte in bacheca è il motivo del pezzo forse più celebre di Benni, *La Luisona*, che apre *Bar sport*. Il tranquillo ozio dei «clienti abituali» viene sconvolto dall'inatteso ingresso di un «cliente occasionale».

Una volta, ad esempio, entrò un rappresentante di Milano. Aprì la bacheca e si mise in bocca una pastona bianca e nera, con sopra una spruzzata di quella bellissima granella in duralluminio che sola contraddistingue la pasta veramente cattiva. Subito nel bar si sparse la voce: «Hanno mangiato la Luisona!». La Luisona era la decana delle paste, e si trovava nella bacheca dal 1959. Guardando il colore della sua crema i vecchi riuscivano a trarre le previsioni del tempo. La sua scomparsa fu un colpo durissimo per tutti. Il rappresentante fu invitato a uscire nel generale disprezzo. Nessuno lo toccò, perché il suo gesto malvagio conteneva già in sé la più tremenda delle punizioni. Infatti fu trovato appena un'ora dopo, nella toilette di un autogrill di Modena, in preda ad atroci dolori. La Luisona si era vendicata<sup>55</sup>.

Sono «novelle, o favole o parabole o storie» secondo la più autentica tradizione novellistica, la cui cornice è quella novecentesca del bar, cara a Piero Chiara, Luciano Bianciardi, Lucio Mastronardi, Beppe Viola, oggi confluita nelle storie di grande popolarità del *Bar-Lume* di Marco Malvaldi pubblicate da Sellerio (*La briscola in cinque*, 2007; *Il gioco delle tre carte*, 2008; *Il re dei giochi*, 2010; *Sei casi al BarLume*, 2016). Al primo *Bar Sport* Benni ha aggiunto nei vent'anni successivi i racconti del *Bar sotto il mare* (1987, nel 2015 alla cinquantatreesima edizione) e di *Bar Sport Duemila* (1997, nel 2016 alla diciottesima edizione). Nella raccolta di poesie *Prima o poi l'amore arriva* (Feltrinelli 1981; 1998<sup>19</sup>) al tema del riso è in particolare dedicato questo ritratto:

*L'umorista*  
L'umorista

<sup>55</sup> STEFANO BENNI, *Bar Sport*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 13.

come fa ridere!  
 chissà dove trova  
 le idee  
 in quale misteriosa  
 insonnia  
 in quale particolare  
 magia  
 da quale nuvola  
 esilarante  
 vede il mondo  
 contorcersi  
 e le parole cadere  
 giù dalle scale

Cos'è l'umorista?  
 uno triste?  
 uno spietato?  
 un cinico affarista  
 o è disperato  
 perché non avrà mai indietro  
 le risate che ha dato?<sup>56</sup>

Mi congedo con Giuseppe Pontiggia, che ha trattato del comico in più occasioni e testi. Direi anzi che la riflessione sulla comicità, sul paradosso, sull'anomalia, è costante in ogni sua pagina, sempre precisa, acuta, incisiva. Grazie a un'attenzione lenticolare al linguaggio egli smaschera le ipocrisie sociali, le false certezze mediatiche, i luoghi comuni dominanti. L'amore per Swift lo accomuna a tanti autori qui incontrati, Flaiano, Calvino, Malerba, Eco, Celli, Celati. Nel volume di scritti brevi *Le sabbie immobili* (il Mulino 1991), che nel 1992 vinse il premio della satira politica di Forte dei Marmi, c'è un'ampia sezione intitolata *Microcomico*, che presenta nuclei stilistici e tematici per lo più aforistici (Diciamo, I neologismi euforici, Cordate e servosterzi, Ridere per non piangere, Sul pianeta in aeromobile, I morti di *Cuore*, La stanza dei bottoni). Da lì ricavo alcuni testi esemplari della silloge *Ridere per non piangere*:

Niente si sottrae al comico, neanche la riflessione sul comico.

Paradiso del comico è un mondo in cui gli uomini si identificano con i ruoli.

<sup>56</sup> ID., *Prima o poi l'amore arriva*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 108.



Nobili che sono convinti di esserlo, intellettuali che si sentono delegati a pensare, genitori che costringono al dialogo figli che aspirano al silenzio.

L'assenza di distacco porta al cuore del comico.

Ridere per non piangere.  
La radice tragica del comico.

Esiste il comico a priori, il comico da situazione.  
Una giuria ripresa frontalmente.

Lo stile basso o comico – per dirlo alla latina – consigliato ai narratori da critici che lo praticano senza accorgersene.

La malinconia dei comici è una di quelle leggende di cui nessuno dubita, come la collera dei calmi.

Ma nasce solo dal contrasto, che accentua illusoriamente la differenza.  
In realtà i comici non sono più disperati degli altri<sup>57</sup>.

Numerosi i passaggi comici negli *Album* pubblicati da Pontiggia sul supplemento culturale “Domenica” del quotidiano «Il Sole 24 Ore» (ogni prima domenica del mese dal due febbraio 1997 al primo giugno 2003). La misura dei testi è diversa e abilmente variata tra aforismi, saggi brevi, commenti, apologhi, citazioni, raccontini. Questo pezzo con il quale chiudo il mio intervento apparve nel numero del 4 aprile 1999:

*La caduta dei capelli* – Ho la mania dei capelli. Parlo dei miei, ho la paura che cadano.

È cominciata a diciassette anni. Da allora ho sempre usato lozioni, frizioni, pozioni, con un accanimento terapeutico che ha dato buoni risultati. A distanza di mezzo secolo posso dirlo, benché forse – come commenterebbe uno scettico – li avrei ottenuti anche senza fare niente. È questa l'idea di medicina che coltivano molte persone.

Mio figlio li sta perdendo.

Gliel'ho fatto notare, con la puntualità intempestiva dei padri, e mi ha risposto:

«Non preoccuparti, non m'interessa niente».

«Possibile?» gli ho chiesto.

«Niente, credimi».

Ha aggiunto, con un certo orgoglio intellettuale, tra didattico e bonario:

<sup>57</sup> GIUSEPPE PONTIGGIA, *Le sabbie immobili*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 51-53.

«Mi interessa quello che sta dentro la testa, non fuori».

«Sì, ma anche l'esterno ha la sua importanza».

«Papà» mi ha risposto con pazienza, «non sono malato come te».

Rifletto, reagisco:

«Comunque qualcosa potresti fare. Che cosa ti costa?»

«No!» mi risponde con decisione.

«Ma insomma, fallo per me!»

Non so se sto perorando o pregando.

Insisto:

«Non puoi farlo per me? La vedi come una limitazione della tua libertà?»

«No» mi risponde. «La vedo come una limitazione della tua intelligenza»<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> ID., *Prima persona*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 17-18.