



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe L-14

Tesi di Laurea

*La «controepopea dei marginali»:  
una linea della letteratura italiana contemporanea  
fra comicità e stramberia*

Relatore  
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda  
Sefora Di Nucci  
n° matr. 2024253 / LMFIM

Anno Accademico 2022/2023



*Tu prova ad avere un mondo nel cuore  
E non riesci ad esprimerlo con le parole  
E la luce del giorno si divide la piazza  
Tra un villaggio che ride e te, lo scemo che passa*

Fabrizio De André, "Un matto"



## INDICE

<b>Introduzione.....</b>	<b>7</b>
<b>I. Il Novecento fra comicità e stramberia.....</b>	<b>11</b>
<b>1. Declinazioni del comico novecentesco.....</b>	<b>11</b>
1.1. Dispositivi del comico: il riso, l'umorismo, lo straniamento, il carnevalesco .....	11
1.2. Le «armi del comico» fra modernismo e avanguardie.....	20
1.3. Lo spazio del comico nel secondo Novecento: la Neoavanguardia e oltre .....	26
<b>2. Il personaggio strambo come eroe comico.....</b>	<b>34</b>
2.1. Identità del personaggio strambo .....	34
2.2. Il personaggio strambo come sorgente del comico: il corpo e la lingua.....	44
2.3. La «controepopea dei marginali» a partire dal modernismo.....	55
<b>II. Un percorso padano dagli anni '70 a oggi: Celati, Cavazzoni, Colagrande .....</b>	<b>63</b>
<b>1. Le avventure di Guizzardi, Gianni Celati.....</b>	<b>63</b>
1.1. Gianni Celati, il creatore di mattoidi .....	63
1.2. Danci, il picaro buffone: <i>Le avventure di Guizzardi</i> (1973).....	72
<b>2. Storia naturale dei giganti, Ermanno Cavazzoni .....</b>	<b>83</b>
2.1. Ermanno Cavazzoni, collezionista di idioti.....	83
2.2. Quando lo strambo fa il gigantologo: <i>Storia naturale dei giganti</i> (2007).....	87
<b>3. La vita dispari, Paolo Colagrande.....</b>	<b>99</b>
3.1. Paolo Colagrande e la comicità della natura umana .....	99
3.2. Buttarelli, o del vivere irregolare: <i>La vita dispari</i> (2019).....	100
<b>III. Il caso di Remo Rapino: Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio .....</b>	<b>113</b>
<b>1. Remo Rapino, uno scrittore “fuori margine”.....</b>	<b>113</b>
<b>2. Il personaggio: Bonfiglio Liborio, lo strambo «cocciamatte» .....</b>	<b>115</b>
2.1. La storia di Bonfiglio Liborio.....	115
2.2. Elementi di stramberia: un «cocciamatte» un po' Charlot e un po' picaro .....	119
<b>3. L'allegria del linguaggio come dispositivo di rovesciamento comico .....</b>	<b>124</b>
3.1. Tratti della lingua «sgarbugliata» di Liborio .....	124
3.2. Strafalcioni comici: errori di ortografia, risuffissazioni, malapropismi .....	125
3.3. Figuralità materiale e formularità popolare.....	127
<b>4. Il carnevale della Storia .....</b>	<b>133</b>
4.1. Il Novecento alleggerito: «la sguardatura» di Liborio come strategia di straniamento .....	133
4.2. La banda, la festa e il carnevale.....	139
<b>Conclusione .....</b>	<b>145</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>147</b>
<b>Sitografia .....</b>	<b>153</b>



## INTRODUZIONE

Nel fitto panorama della letteratura italiana contemporanea sembra possibile individuare un filone di testi che portano alla ribalta personaggi strambi, emblemi di una marginalità che può essere a un tempo psicologica, sociale e geoculturale, i quali, proprio in virtù della loro stramberia hanno la proprietà di veicolare nel testo la funzione comica. Si tratta di matti monologanti, vagabondi stralunati, scrittori disagiati, vecchi “scemi del villaggio”: una messe di balordi che attraverso il loro punto di vista straniante e deragliato sulla realtà, attraverso una lingua spesso alterata e visionaria, e una corporalità carnevalesca trasformano anche ciò che è tragico in un’occasione di risata. Prendendo a prestito un’etichetta coniata da Luigi Matt, si potrebbe parlare di una vera «controepopea dei marginali»<sup>1</sup> che a cominciare dai primi del Novecento investe la letteratura italiana fino ai giorni nostri, con uno speciale rinfoltimento soprattutto dagli anni ’60 -’70.

Il lavoro si propone di indagare tale linea a partire dal fecondo incrocio fra il tipo del personaggio strambo e le forme del comico. Il primo capitolo sarà quindi dedicato in un primo momento alla definizione dello statuto del genere comico nel campo letterario, che se da un lato è stato sempre subordinato ai generi “seri”, nel ‘900 guadagna terreno sia grazie alla proliferazione degli studi sul riso di Bergson, Freud, Pirandello e Bachtin – che hanno teorizzato utili strumenti critici di cui si darà conto in una specifica sezione –, sia grazie agli scrittori che a partire dal modernismo e dalle avanguardie fino ai tempi più recenti si sono serviti a vario titolo delle «armi del comico»<sup>2</sup> nelle loro opere; in un secondo momento il capitolo si soffermerà sul tipo del personaggio strambo, che per via delle caratteristiche soprattutto del corpo e della lingua, funziona a tutti gli effetti come un’arma comica nei testi di cui è protagonista. In particolare, si farà riferimento alle

---

<sup>1</sup> Luigi Matt si avvale di questa etichetta in più occasioni per indicare, appunto, quel filone della letteratura recente «che mette in primo piano personaggi che mostrano un modo di stare al mondo marcatamente non convenzionale, riflesso di un’attitudine a percezioni e ragionamenti non in linea con la cosiddetta normalità», e che a livello stilistico prevede che la voce narrante sia quella del protagonista, con la riproduzione «di un’oralità volutamente “povera”» che si concretizza nel «fluire di un monologo in cui il confine tra percezione del narratore e mondo esterno, e in definitiva tra fantasia e realtà, viene sistematicamente messo in crisi» (L. MATT, *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante*, Milano, Meltemi, 2021, p.144.; l’espressione ritorna anche in L. MATT, *L’estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di E. Zinato, Treccani, 2020, p. 195).

<sup>2</sup> W. PEDULLÀ, *Le armi del comico: narratori italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2001.

indagini avviate nell'ultimo decennio da Epifanio Ajello e poi proseguite da un numeroso gruppo di studiosi, i quali hanno provato a individuare le caratteristiche chiave di questa recente categoria di personaggio che pare aver trovato largo spazio di rappresentazione nella letteratura nostrana; per cui, in chiusura di capitolo, verrà effettuata una breve ricognizione degli strambi letterari a partire dal modernismo.

Come emergerà dal primo capitolo, gli strambi comici abitano in maniera latente già i testi di primo Novecento, ma la vera «controepopea dei marginali» inizia negli anni '70 quando Gianni Celati crea i suoi primi mattoidi, influenzando su una grande schiera di scrittori di area padana che nei decenni successivi raccoglieranno la sua lezione. Dunque, il secondo capitolo sarà dedicato all'analisi di un ristretto ma significativo campione di opere che consentono di apprezzare le caratteristiche delle narrazioni della stramberia e di indagarne il funzionamento, facendo uso degli strumenti critici messi a punto nel primo capitolo, e in special modo dei concetti di *rovesciamento carnevalesco* e di *abbassamento materiale e corporeo* elaborati da Michail Bachtin e dal concetto di *straniamento* teorizzato da Viktor Šklovskij. Proprio per il ruolo di “capo scuola” e per l'importanza anche delle sue elaborazioni teoriche, il primo autore preso in esame sarà Gianni Celati, di cui si analizzerà l'antiromanzo *Le avventure di Guizzard* (1973), che mette in scena un personaggio a metà fra Buster Keaton e il tipo del picaro, il quale attraverso uno strampalato flusso monologante, fatto di parole storpiate e articolato in una sintassi slogata, racconta le assurde e carnevalesche dis-avventure della sua vita. Il secondo autore di cui ci si occuperà è forse uno dei più prolifici creatori di personaggi strambi, nella particolare declinazione dell'idiozia: Ermanno Cavazzoni. Dello scrittore emiliano si è scelto di esaminare *Storia naturale dei giganti* (2007) sia in ragione del tipo di strambo che viene rappresentato, ovvero un balzano studioso intento alla stesura di una monografia sui giganti, sia per via dell'originale impianto testuale, che rovescia comicamente la forma saggio, in una sorta di parodia dei generi letterari. Infine, ultimo romanzo analizzato è *La vita dispari* (2019), di Paolo Colagrande, che, narrato in terza persona, consente di vedere come anche l'adozione di un punto di vista esterno sul personaggio strambo permette l'innescare dell'effetto comico. In particolare, il protagonista della storia è il classico “scemo del villaggio”, una sorta di neurodiverso la cui banale vita, segnata da eventi più tristi che gioiosi, viene raccontata in maniera esilarante dalla voce di un personaggio a sua volta



eccentrico, capace di mettere in sordina la tragicità di un'esistenza ai margini e di mostrare ciò che c'è di comico nella natura umana.

L'ultimo capitolo è dedicato ad un caso di studio che ha per oggetto l'interessante esperimento letterario dell'abruzzese Remo Rapino, che, ereditando a sua volta la lezione padana attraverso modalità comunque personali, con *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio* (2019) dà voce a un "cocciamatte", il tipico matto del paese, semicolto e isolato, che alle soglie della morte racconta con un italiano arrangiato, al limite del dialetto, la storia della sua vita, che è però anche la tormentata Storia del Novecento. L'originalità dell'operazione di Rapino sta nell'aver coniugato il punto di vista alternativo del marginale con il racconto panoramico della storia del xx secolo: la parlata «sgarbugliata» di Liborio, ricca di immagini concrete e materiali, espressione di una concezione pragmatica e semplice del mondo, restituisce una versione alleggerita degli eventi storici che hanno sconvolto il Novecento, rendendo oggetto del rovesciamento carnevalesco perfino il tempio sacro della Storia. Nel capitolo, dunque, si analizzano le strategie linguistiche, stilistiche e retoriche con cui questo particolare personaggio strambo, nel suo monologare continuamente percorso dai leitmotiv della banda, della festa e del carnevale, giunge a raccontare la grande Storia come fosse una storiella da piazza.



## I. IL NOVECENTO FRA COMICITÀ E STRAMBERIA

### 1. Declinazioni del comico novecentesco

#### 1.1. *Dispositivi del comico: il riso, l'umorismo, lo straniamento, il carnevalesco*

Fin dall'antichità il comico ha trovato nelle arti e nella letteratura largo spazio di rappresentazione, sebbene processi di sublimazione culturale abbiano da sempre teso a favorire la dimensione tragica su quella comica<sup>3</sup>, finendo per relegare quest'ultima a una posizione di inferiorità costituzionale. Addirittura, in alcune fasi storiche della cultura occidentale, come quella medievale, tutto ciò che aveva a che fare col riso e con il comico veniva visto con sospetto e condannato, essendo considerato espressione del demonio<sup>4</sup>. Ma anche quando non necessariamente demonizzato, nella tradizionale gerarchia dei generi letterari, il comico si è comunque trovato a occupare un posto in basso, dal momento che esso affronta la condizione umana con una postura allegra e gioiosa, ritenuta meno valida rispetto al sublime dei generi "seri". Proprio per indicare questo fenomeno di svalutazione delle opere comiche, che dovrebbero generare emozioni positive, a favore di quelle a carattere drammatico, che sembrano suscitare maggior godimento estetico nonostante evocano emozioni negative come paura e tristezza – emozioni che nella vita reale vengono respinte –, si è parlato di «Paradosso della commedia» e del concetto speculare di «Paradosso della tragedia»<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> In particolare, Guido Almansi in *La ragion comica* lancia una sferzante stoccata al mondo della cultura, che ipocritamente continuerebbe a «privilegiare il serio sul suo contrario (che i nemici chiamano faceto), il tragico sul comico, la mutria sul sorriso, le ciglia aggrottate sull'ironia», nonostante l'importanza capitale del discorso comico nella storia della cultura. Per cui, sempre secondo Almansi, «la parziale indifferenza dell'intellettuale al comico è una negligenza di una gravità enorme» (G. ALMANZI, *La ragion comica*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 9-10).

<sup>4</sup> Come nota George Minois, il riso nel Medioevo era visto come brutto e deformante, causa di scuotimenti indecenti del corpo: colui che rideva era il diavolo. Era allora compito del buon cristiano reprimere la risata e, piuttosto, prendere esempio dalla postura seria del Signore. Per una ricostruzione approfondita delle varie fasi storiche della risata e della derisione in occidente dall'antichità al contemporaneo cfr. G. MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, Bari, Dedalo, 2004.

<sup>5</sup> Cfr. D. D. RAPHAEL, *The Paradox of Tragedy*, London, Allen & Unwin, 1960 e P. DEEN, *Why is Comedy Considered Inferior to Tragedy?*, intervento presentato alla International Society for Humor Studies Conference, Bertinoro, Italia, 28 giugno – 2 luglio 2022.

Questa tendenza appare, però, invertirsi proprio nel secolo più tragico, il Novecento, quando, mentre da un lato c'è chi ha dichiarato ormai morta la tragedia<sup>6</sup>, dall'altro c'è chi ha dovuto constatare l'esplosione del comico: «all'inizio del Novecento, il verbo è ridere, l'infinito che è pure un imperativo»<sup>7</sup> afferma perentoriamente Walter Pedullà, rilevando che nel Novecento «sono davvero una folla i narratori che hanno optato per uno dei tanti gradi della comicità»<sup>8</sup>; dello stesso avviso è Giulio Ferroni quando scrive che «il secolo che sarà incongruamente definito “breve” si affaccia subito sull'onda lunga del comico, [e] sembra volersi porre come secolo del comico, della sua liberazione»<sup>9</sup>; anche Silvana Cirillo nella premessa al volume da lei curato *Il comico nella letteratura italiana* sostiene che il comico in tutte le sue accezioni (dall'umorismo al nonsense, al grottesco...) ha segnato la vera svolta culturale e artistica del Novecento, «diventando uno degli elementi più rappresentativi e tendenziosi della modernità»<sup>10</sup>.

In effetti, già prima che il XIX secolo giungesse al termine, diversi pensatori e scrittori mettevano al centro delle loro riflessioni il riso, quasi presagendo – e allo stesso tempo alimentando – il portato dirompente che esso avrebbe avuto di lì a poco nella produzione letteraria delle avanguardie e non solo. Pedullà sintetizza in maniera icastica questo proliferare di considerazioni sul comico a cavallo fra i due secoli:

Furono chiamati a consulto per pronunciarsi sulla sorte che sarebbe toccata al nuovo secolo quattro grandi saggi: un poeta, Charles Baudelaire; un narratore, Carlo Alberto Pisani Dossi; uno psicanalista, Sigmund Freud; e un filosofo, Henri Bergson. Il responso fu unanime: il Novecento era destinato al riso. Lo misero per iscritto, alcuni di loro prima che il secolo nascesse, altri poco dopo.<sup>11</sup>

Baudelaire lo fa nel 1855 quando pubblica il saggio *De l'essence du rire et généralement du comique dans les artes plastiques*, dove indica nel trionfo della superiorità dell'uomo il trionfo del riso. E dunque proprio nel venturo Novecento, verso cui si stavano proiettando tutte le accelerazioni modernizzatrici avviate con la seconda rivoluzione industriale, l'uomo potrà convincersi di essere superiore a tutto ed esplodere in un riso senza

---

<sup>6</sup> Cfr. G. STEINER, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 2021 [1961].

<sup>7</sup> W. PEDULLÀ, *Le armi del comico: narratori italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2001, p. 89.

<sup>8</sup> Ivi, p. 3.

<sup>9</sup> G. FERRONI, *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizioni del Prisma, 2012, p. 278.

<sup>10</sup> S. CIRILLO (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, Roma, Donzelli, 2005, p. 3.

<sup>11</sup> W. PEDULLÀ, op. cit., p. 89.

più alcun freno<sup>12</sup>. Dossi, invece, riserva le riflessioni sul comico al suo zibaldone scritto nell'arco di quasi quarant'anni (fra il 1870 e il 1907) e pubblicato postumo col titolo *Note azzurre* (1912); in realtà lo scrittore scapigliato più che di comico parla di umorismo, e nelle varie annotazioni sparse lungo tutta l'opera emerge il progetto – rimasto tuttavia irrealizzato – di scrivere una «Storia dell'umorismo» in cui giungere a proclamare, alle soglie del nuovo secolo, la supremazia della letteratura umoristica<sup>13</sup>. Bergson dedica al riso la sua opera più celebre, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, pubblicata nel 1899, «nell'immediata vigilia del Novecento, secolo dell' "uomo che ride" anche nella tragedia»<sup>14</sup>. Qui il filosofo francese analizza le diverse dinamiche del comico e assegna al riso una funzione sociale ben precisa: «sempre un po' umiliante per colui che ne è oggetto, il riso è proprio una sorta di vessazione sociale»<sup>15</sup> che ha lo scopo di correggere i comportamenti rigidi e schematici di chi non si conforma alla vita in società. Freud invece scavalca il secolo e nel suo saggio *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) indaga i meccanismi psichici che presiedono al riso, individuando nel motto arguto (il *witz*), nella comicità e nell'umorismo le tre strategie che l'inconscio attua per svincolarsi dalle repressioni individuali e sociali<sup>16</sup>: secondo Freud attraverso l'impegno giocoso della parola e della logica è possibile aggirare i freni inibitori tipici della mente adulta, e questa temporanea autorizzazione a regredire a forme di pensiero infantili

---

<sup>12</sup> Alla base della teoria di Baudelaire c'è l'idea che il riso scaturisca dal sentimento di superiorità dell'uomo, e che più quest'ultimo progredisca nella civilizzazione più avrebbe motivo di credersi superiore. Ma il progresso rappresenta una caduta, ovvero l'allontanamento dalla condizione primigenia di innocenza dell'uomo, quando ancora non era gettato nella storia e nella sofferenza; dunque, il riso è possibile solo quando si è caduti in basso, nella temporalità della storia, ed è per questo demoniaco: «le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité». Ma proprio perché il riso, segnale della miseria umana, scaturisce dalla percezione di superiorità esso è anche contraddittorio: «et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux» (C. BAUDELAIRE, *De l'essence du rire*, in *Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, t. II, p. 532).

<sup>13</sup> Numerose sono le allusioni in tal senso. A titolo di esempio si veda la nota 2492: «Due le letterature, l'aulica o artificiale che sdegna la spontaneità, e si circonda di dizionari a frasi fatte, immutabili: l'altra la popolare o naturale che erompe dal cuore e ne presenta tutti i cangianti colori [...]. Oggidi, tutto quanto è ufficiale vacilla e sta per cadere, travolto dall'onda rivoluzionaria della spontaneità. Cadon le leggi, cadono i dizionari – L'uomo rivendica la sua individualità – e però la letteratura dell'Humour trionfa su quella degli Affetti a catalogo» (C. DOSSI, *Note azzurre*, Milano, Adelphi, 2010).

<sup>14</sup> W. PEDULLÀ, op. cit., p. 89.

<sup>15</sup> H. BERGSON, *Il riso: saggio sul significato del comico*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 82.

<sup>16</sup> In questo senso Freud interpreta il riso in direzione contraria a Bergson: se per quest'ultimo esso è uno strumento di livellamento sociale per arginare le anomalie, per il teorico del *witz* la risata è un momento di eversione dalle regole sociali interiorizzate dall'adulto.

(altrimenti ripudiate) genera quella scarica di piacere più o meno liberatoria che si traduce nel riso<sup>17</sup>.

Fra i numerosi altri che si sono espressi in merito alla questione è necessario chiamare in causa un autore di capitale importanza per affrontare un qualsiasi discorso sul comico: Luigi Pirandello. Per continuare sulla scia di Pedullà, è proprio lo scrittore siciliano ad aver confermato nel 1908 «la diagnosi o profezia»<sup>18</sup> di Baudelaire, Dossi, Bergson e Freud, con il suo saggio *L'umorismo*: qui egli «suffragò la teoria con delle cifre e dei nomi»<sup>19</sup> evidenziando come da alcuni decenni andava aumentando significativamente il numero di scrittori «nei quali erano riconoscibili i connotati che, secondo lui, erano peculiari dell'umorismo. Il Novecento si preparava quindi ad essere anzitutto umorista»<sup>20</sup>.

Prima di proseguire conviene soffermarsi su una questione terminologica: fino a questo punto ci si è avvalsi in maniera poco rigorosa di espressioni come «comico», «umoristico» e in generale di tutti quei termini afferenti alla sfera del ridicolo; in realtà, numerose sono le distinzioni che in sede teorica sono state avanzate per provare a fare chiarezza in questo complesso campo di studio, e spesso tali tentativi sono stati alla base di accese diatribe fra gli studiosi. Effettivamente, si tratta di concetti scivolosi, per questo motivo qualunque definizione data una volta per tutte non può che portare al suo interno almeno una contraddizione. Pirandello, a sua volta non esente da critiche<sup>21</sup>, apre il suo saggio proprio insistendo sul problema della confusione terminologica e concettuale fra umorismo in generale (e quindi l'ampio spettro delle manifestazioni comiche) e umorismo in senso stretto. Egli, dunque, quando scrive *L'umorismo* ha come fine quello di dissipare le confusioni che si erano accumulate fino a quel momento sul termine, le quali secondo lui erano causate da quella «distinzione sommaria»<sup>22</sup> fra umorismo e tutte le altre sfere del

---

<sup>17</sup> «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 dispendio alla nostra attività psichica, lo stato d'animo della nostra infanzia, nella quale non conosceamo il comico, non eravamo capaci di motteggiare e non avevamo bisogno dell'umorismo per sentirci felici di vivere» (S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere 1905-1908*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1972, p. 120).

<sup>18</sup> W. PEDULLÀ, op. cit., p. 89.

<sup>19</sup> *Ibidem*. Pirandello passa in rassegna gli *umoristi italiani* nel capitolo VI della prima parte del saggio (L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, Firenze, Luigi Battistelli Editore, 1920 II edizione aumentata, pp. 115-132).

<sup>20</sup> W. PEDULLÀ, op. cit., p. 89.

<sup>21</sup> Particolarmente aspro il giudizio critico di Benedetto Croce sulle teorie pirandelliane.

<sup>22</sup> L. PIRANDELLO, op. cit., p. 38.

comico<sup>23</sup> che la maggioranza della «voce pubblica»<sup>24</sup> continuava a operare. Per questo il suo scopo è arrivare a formulare una definizione precisa che elimini ogni possibilità di equivoco: come è noto, l'autore, nella seconda parte del saggio, espone con chiarezza la differenza fra comicità e umorismo riconducendo il primo all'*avvertimento del contrario*, mentre il secondo al *sentimento del contrario*. La differenza sta nel fatto che mentre nel comico avviene una mera percezione del ridicolo che suscita un riso istintivo e immediato, nell'umoristico scatta un meccanismo più profondo, quello della riflessione, che conduce alla comprensione empatica dei risvolti umani che si celano dietro l'anomalia (il cosiddetto *contrario*). Dunque, il riso umoristico è critico, cogitante, e decostruisce la realtà, smantellando quel sistema di apparenze e contraddizioni che non è più possibile celare. Il dilagare dell'umorismo, come aveva constatato anche Dossi<sup>25</sup>, è strettamente correlato ai grandi mutamenti di paradigma – in ambito scientifico, antropologico, filosofico, etc. – in atto nel Novecento. A tal proposito vale la pena di riportare una riflessione di Georges Minois proprio sulla relazione fra situazioni storico-culturali di crisi ed emersione dell'umorismo:

L'umorismo appare sempre nei momenti di dubbio; esso compare quando le scienze umane mostrano la debolezza e la complessità dell'essere umano che comincia a ridere di se stesso [...], a non prendersi più troppo sul serio [...]. Poi tocca all'essere, all'esistenza stessa che, avendo perso ogni significato, diventa oggetto di derisione. Il riso si è riversato in tutte le crepe che la scienza ha aperto nelle certezze umane. È così che il riso finisce per ricoprire tutto, in una società umoristica in cui tutto versa in una derisione divertita. [...] Il riso moderno è [...] un interrogativo sospeso sull'abisso in cui le certezze sono naufragate.<sup>26</sup>

L'umorismo però, nonostante la serietà dolorosa che veicola, fa comunque ridere e qualunque discorso serio appare costantemente minacciato dal rischio di cadere nella

---

<sup>23</sup> Per capire la posizione di Pirandello è utile riportare la citazione che egli stesso utilizza nelle prime pagine de *L'umorismo* e che trae da un articolo di Enrico Nencioni apparso nel 1884 su *La Nuova Antologia*: «Dopo la parola romanticismo, la parola più abusata e sbagliata in Italia (*in Italia soltanto?*) è quella di umorismo. [...] Vogliamo solo notare fin da principio che vi è una babilonica confusione nell'interpretazione della voce *umorismo*. Per il gran numero, scrittore umoristico è lo scrittore che fa ridere: il comico, il burlesco, il satirico, il grottesco, il triviale: - la caricatura, la farsa, l'epigramma, il calembour si battezzano per umorismo: come da un pezzo si costuma di chiamare *romantico* tutto ciò che vi è di più arcadico e sentimentale, di più falso e barocco» (*ibidem*).

<sup>24</sup> Ivi, p. 12.

<sup>25</sup> Esemplare la nota 1255: «Ogni giorno la Scienza strappa qualche penna all'entusiasmo. È necessaria quindi una nuova letteratura, che possa vivere senza questo entusiasmo, poichè l'antica fondava tutta su di esso. La nuova letteratura non può che essere la umoristica. – La scienza dubita, e così l'umorismo →».

<sup>26</sup> G. MINOIS, op. cit., pp. 778-9.

sfera opposta del comico: come ha affermato Nino Borsellino, a partire dal '900 «il rapporto del comico col tragico appare invertito», e chi da più di un secolo ha provato a ricostruire nelle sue opere l'antico legame fra coscienza e destino, mettendo a tema la precaria condizione umana, «ha dovuto affrontare il rischio di trasformare il tragico in un'infrazione comica»<sup>27</sup>.

Tornando alle precisazioni terminologiche, come si è visto Pirandello opera una distinzione molto netta fra comico e umoristico, lasciando intendere che i due concetti non possano essere collegati, perché mentre il primo viaggia in superficie, il secondo scende in profondità. Tuttavia, vari studiosi di recente hanno criticato questa dicotomia così decisa, affermando che in realtà l'umorismo, assieme all'ironia, alla satira, al grottesco e via dicendo, sia una delle manifestazioni della «comicità del Comico»<sup>28</sup>. Secondo Paolo Santarcangeli è importante trovare un termine unico per indicare l'insieme dei generi della fenomenologia del ridicolo, andando oltre le varie opinioni discordanti; per questo propone di considerare *comico* e *umoristico* come termini unificanti, intendendo il primo come una qualità intrinseca dell'oggetto, il secondo come il processo «indagatore e discorsivo»<sup>29</sup> attraverso cui si scorge il comico e lo si comunica agli altri. Dunque, in quest'ottica appare lecito considerare l'umorismo come uno dei dispositivi tipici del comico contemporaneo. Anche Giulio Ferroni, altro moderno teorico del comico, scrivendo in merito a *L'Umorismo* dimostra di voler superare l'opposizione comico/umoristico ricavando dalla teoria pirandelliana un'idea più generale del comico inteso come «individuazione di contraddizioni, operazione demistificante, scomposizione di finzioni sociali e di maschere surdeterminate»<sup>30</sup>. Dunque, in accordo con le posizioni degli studiosi appena citati, si ritiene valida la possibilità di disporre dei termini *comico* e *comicità* in senso più ampio senza temere di andare in contraddizione con quanto sostenuto da Pirandello.

---

<sup>27</sup> N. BORSELLINO, *Comico e tragico*, in *La tradizione del comico: letteratura e teatro da Dante a Belli*, Milano, Garzanti, 1989, p. 11.

<sup>28</sup> P. SANTARCANGELI, *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Firenze, Olschki, 1989, p. 297. Proprio in queste pagine Santarcangeli critica la dicotomia pirandelliana.

<sup>29</sup> Ivi, p. 24.

<sup>30</sup> G. FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 50.



Un altro dispositivo della comicità novecentesca è stato teorizzato nel 1917 dal formalista russo Viktor Šklovskij nel suo scritto *L'arte come procedimento*<sup>31</sup>: si tratta del meccanismo dello straniamento. Per Šklovskij lo straniamento è il processo che caratterizza l'arte distinguendola dalla realtà: mentre nella vita reale la mente, a causa del consolidamento delle abitudini, opera sulle cose un processo di automatizzazione che annulla la visione degli oggetti e la riduce a puro riconoscimento<sup>32</sup>, l'arte è capace di sottrarre cose e situazioni – persino la vita stessa – a tale «automatismo della percezione», restituendo loro sostanza e senso:

Ed ecco che per restituire il senso della vita, per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» [...].<sup>33</sup>

Numerose sono le modalità attraverso cui lo straniamento può agire: fra questi lo studioso russo fa riferimento a quelle messe in atto da Tolstoj, in particolare alla strategia di non chiamare un oggetto con il suo nome, ma di descriverlo come se lo si vedesse per la prima volta, e alla tecnica del punto di vista insolito che permette di esprimere idee non convenzionali<sup>34</sup>. In effetti, lo straniamento concede la possibilità di ri-vedere il noto sotto una nuova luce, di individuarne aspetti inediti e di svelare ciò che veniva in precedenza rimosso perché portatore di verità scomode o di anomalie. Sebbene questo concetto non sia stato pensato nell'ambito di una teoria del comico, come si vedrà più avanti, esso rientra a pieno titolo nelle strategie attraverso cui il comico novecentesco si realizza. Per ora ci si limiterà a dire che, nella letteratura novecentesca che ha i caratteri del comico, lo straniamento – che potremmo definire «comico», oppure, dal momento che implica una quota di riflessività problematizzante, «umoristico» – viene impiegato per disvelare, talvolta con cinismo, altre volte con ironia, altre con bonarietà, le incongruenze di un mondo che se da un lato sembra progredire verso orizzonti luminosi, dall'altro appare sempre meno comprensibile.

---

<sup>31</sup> Poi raccolto assieme ad altri scritti in *Teoria della prosa* nel 1925.

<sup>32</sup> L'automatismo determina quindi la perdita di dati, per cui gli oggetti diventano invisibili agli occhi. Così, dice Šklovskij, «la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra» (V. B. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 12).

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> L'esempio che fa Šklovskij è celebre: si tratta del racconto tolstojano *Cholstomér* in cui l'intera vicenda viene narrata in prima persona da un cavallo.

Ne *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*<sup>35</sup> un altro teorico di area russa, Michail Bachtin, ha analizzato su un piano letterario un fenomeno che ha che fare in maniera cruciale con le espressioni del comico, e che fino a quel momento era stato preso in esame solo nell'ambito degli studi antropologici e folcloristici: il carnevale. La festa carnevalesca era un evento di fondamentale importanza per l'uomo medievale, perché costituiva un momento di abolizione temporanea delle regole sociali, la sospensione di tutti i tabù e di tutti i rapporti gerarchici; e questo movimento liberatorio aveva come principio regolatore il riso, il «riso di festa»<sup>36</sup>. Bachtin, dunque, circoscrive il suo lavoro all'indagine del senso di un particolare uso storico del comico presso le classi subalterne medievali<sup>37</sup>, il quale ha nel Rinascimento il suo culmine; tuttavia, rileggendo e reinterpretando l'opera di Rabelais sotto questa inedita lente, lo studioso russo elabora delle generalizzazioni teoriche di notevole fecondità che risultano in realtà strumenti critici validi per l'analisi letteraria a tutto campo, anche laddove la cultura popolare carnevalesca non è esplicitamente presente. Infatti, sebbene Bachtin noti come dopo la fase culminante del Rinascimento la festa popolare e il carnevale abbiano perso il loro portato liberatorio e dirompente, egli altresì sottolinea come, sottotraccia, essi continuino a fluire anche nel presente, perché «il principio della festa popolare del carnevale è indistruttibile», dunque «pur ridotto e indebolito, esso continua egualmente a fecondare i diversi campi della vita e della cultura»<sup>38</sup>. Per cui anche nel Novecento si può continuare a parlare di carnevalesco e, come si avrà modo di vedere, nel secolo «dell'uomo che ride» le categorie bachtiniane di *carnevalesco*, di *basso materiale e corporeo* e di *corpo grottesco* costituiscono interessanti dispositivi del comico letterario. In particolare, la forma carnevalesca nelle opere letterarie, rovesciando i ruoli cristallizzati e invertendo la prospettiva – dunque, operando in parte come lo straniamento – assume una funzione di notevole rilevanza conoscitiva:

Illumina la libertà di invenzione, permette di unificare elementi eterogenei e d'avvicinare ciò che è lontano, aiuta a liberarsi dal punto di vista dominante sul mondo, da tutte le convenzioni, da tutto ciò che è banale, abituale, comunemente ammesso; e permette di

---

<sup>35</sup> Pubblicato per la prima volta nel 1965, ma risultato di un lavoro in realtà iniziato già negli anni '40.

<sup>36</sup> M. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 15.

<sup>37</sup> Cfr. G. FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, p. 175.

<sup>38</sup> M. M. BACHTIN, op. cit, p. 41.

guardare il mondo in modo nuovo, di sentire la relatività di tutta l'esistenza e la possibilità di un ordine del mondo che sia completamente diverso.<sup>39</sup>

Proprio perché il carnevalesco rovescia le gerarchie e riabilita cioè che è di norma occultato, esso ha come tratto caratteristico l'*abbassamento*<sup>40</sup>, cioè il trasferimento di tutto quanto è elevato, astratto e spirituale su di un piano materiale e terreno: il corpo umano allora viene rappresentato in tutte le sue funzionalità, come materialità che nasce, muore, si nutre, defeca, si riproduce. Bachtin definisce questo tipo di realismo *grottesco*<sup>41</sup> perché ricerca immagini oscene, visioni escrementali, orifizi ed escrescenze, e questo sistema figurativo sollecita il riso. Infatti, il riso popolare è sempre stato legato a questo «basso materiale e corporeo»<sup>42</sup>, che in effetti corrisponde a un «basso topografico»: del corpo si mettono in evidenza le parti più vicine alla terra, quindi gli organi genitali, il ventre, il deretano<sup>43</sup>. L'abbassamento al terreno, sede della tomba e della morte, è però rigenerativo perché è proprio da queste parti «basse» che origina la vita: è qui che risiede l'intrinseca *ambivalenza* del tempo del carnevale. Nel movimento di morte e rinascita a prevalere è, però, il lato positivo e vitale, per cui Bachtin fa corrispondere al basso corporeo il principio gioioso «della festa, del banchetto, dell'allegria»<sup>44</sup>. Così, nel «gran festino», persino la morte finisce per diventare comica<sup>45</sup>.

Dopo questa ricognizione teorica che, oltre a dimostrare come alle soglie della contemporaneità numerosi studiosi si siano interessati al comico, ha fornito anche l'occasione per ripercorrere alcuni dei dispositivi comici più significativi, bisogna adesso proseguire con la pratica: a cavallo fra Ottocento e Novecento il comico s'impone all'attenzione non

---

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Ivi, p. 25.

<sup>41</sup> Ivi, p. 23.

<sup>42</sup> Ivi, p. 26.

<sup>43</sup> «Contrariamente ai canoni moderni, il corpo grottesco non è separato dal resto del mondo, non è chiuso, né determinato, né dato, ma supera se stesso, esce dai propri limiti. L'accento è messo su quelle parti del corpo in cui esso è aperto al mondo esterno, [...] quindi sugli orifizi, sulle protuberanze, su tutte le ramificazioni ed escrescenze: bocca spalancata, organi genitali, seno, fallo, grosso ventre, naso. Il corpo rivela la propria sostanza, come principio di crescita e superamento dei propri limiti, soltanto in atti come l'accoppiamento, la gravidanza, il parto, la nascita, l'agonia, il mangiare, il bere e la defecazioni» (Ivi, p. 32).

<sup>44</sup> Ivi, p. 25.

<sup>45</sup> Per Bachtin, come sottolinea anche Giulio Ferroni, il riso del carnevale è strettamente legato alla morte, ma questa non appare come una tappa successiva al riso stesso, semmai ne è una conseguenza: la morte è di per sé comica (Cfr. G. FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, pp. 183-4).

solo dal punto di vista teorico, ma ovviamente anche dal punto di vista militante, nelle scelte concrete degli scrittori protagonisti del “secolo breve”.

## 1.2. «Le armi del comico» nel secolo tragico: fra modernismo e avanguardie

Il primo ad essersi convinto che nel Novecento il comico abbia guadagnato grande spazio nelle scelte dei narratori italiani è uno studioso a cui si è già fatto riferimento in precedenza, Walter Pedullà, pioniere degli studi sul comico letterario novecentesco, il quale dedica al tema una raccolta di saggi intitolata *Le armi del comico* (2001). Un titolo significativo, che non solo indica come la comicità sia stata una delle «strategie di spiazzamento» con cui il Novecento è sfuggito «alla routine delle idee logorate e dei linguaggi che si ripetono»<sup>46</sup>, ma che suggerisce anche come il riso – comico, umoristico o grottesco che sia – paia aver assunto, presso gli scrittori e gli intellettuali dell’epoca, la funzione di un arma di difesa contro gli sconvolgimenti di quegli anni. Allora non deve sembrare poi così paradossale che in un frangente storico di estrema tragicità, costellato di guerre, deportazioni di massa e altri orrori, nel campo delle arti sia stata proprio la categoria del comico a emergere con vigore. D’altra parte, il meccanismo è noto e lo sintetizza efficacemente Giuseppe Pontiggia in uno dei suoi fulminanti aforismi:

Ridere per non piangere.  
La radice tragica del comico.<sup>47</sup>

Pedullà dunque osserva come, percorrendo le strade più diverse e raggiungendo esiti disparati, una vera «folla»<sup>48</sup> di narratori abbia optato per uno dei numerosi gradi della comicità: c’è chi si è spinto al livello più alto con l’umorismo, e chi ha preferito restare rasoterra nel farsesco, come Achille Campanile; c’è poi chi al comico è pervenuto dopo un lungo percorso attraverso il tragico (ed è, per esempio, il caso dell’ultimo Svevo<sup>49</sup>), e chi viceversa è partito dal versante comico per poi «assestarsi definitivamente in uno dei linguaggi in cui è proibito ridere»<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> W. PEDULLÀ, op. cit., p. 5.

<sup>47</sup> G. PONTIGGIA, *Le sabbie immobili*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 51.

<sup>48</sup> W. PEDULLÀ, op. cit., p. 3.

<sup>49</sup> «Ci ha messo del tempo Svevo per trovare così ridicola la vita: almeno venticinque anni, quelli che passano fra la tragica *Senilità* e la comica *Coscienza di Zenò*» (Ivi, p. 49).

<sup>50</sup> *Ibidem*.

Il modernismo italiano ha accolto il comico e i suoi derivati in forme riflessive e analitiche, e questo è facilmente verificabile nelle scritture di due dei suoi maggiori rappresentanti, Pirandello e Svevo. I personaggi pirandelliani sono rappresentati come disadattati e anomali, ripiegati nelle loro fissazioni e crisi d'identità, e spesso caratterizzati da qualche deformazione fisica che li rende grotteschi: per questo il loro autore si diverte a ridicolizzarli, assumendo il punto di vista della società massificata e conformista che dall'alto li osserva con sdegnosa alterigia; poi, però, fa seguire sempre il momento del disvelamento critico-riflessivo, attraverso cui viene mostrata la vera natura di questi personaggi, cioè quella di vittime della realtà opprimente: dunque, il riso comico è solo il primo stadio di un percorso che termina col sorriso umorista<sup>51</sup>. Anche il personaggio di Svevo, Zeno Cosini nei vari stadi della sua maturità, porta i segni di un'anomalia strutturale ed è ripiegato in una dimensione di cogitazione continua, ma l'autore triestino non opera umoristicamente come fa Pirandello, cioè muovendo dal ridicolo per rivelare la realtà problematica; Svevo, al contrario, usando più l'ironia che l'umorismo, ricopre di comico ciò che invece dovrebbe essere radicalmente tragico. La vita interiore di Zeno, mostrata attraverso il flusso continuo dei suoi pensieri, ha un fondo di puro dramma, eppure sono proprio i segni e i sintomi di questa complessità dolorosa che fanno ridere: tutte le mistificazioni, i sotterfugi, le bugie, i lapsus che sono disseminati nei suoi discorsi e che rendono questi ultimi ambigui, pur rivelando il fondo tragico della sua condizione, sono in realtà comici. Così «Zeno suscita risate con racconti che per lui sono una tragedia»<sup>52</sup>.

Anche un altro dei maggiori modernisti italiani, Carlo Emilio Gadda, sperimenta il riso in tutte le sue forme, a sua volta seguendo alla rovescia il percorso di Pirandello: come nota Raffaele Donnarumma, nelle opere dell'ingegnere delle lettere il riso non è il punto di partenza, ma l'approdo, per cui una volta presentate situazioni di manifestata angoscia esse vengono disattivate coprendole di ridicolo<sup>53</sup>. In Gadda la materia «oggettivamente

---

<sup>51</sup> Carlo Dossi, che con Pirandello sarebbe andato d'accordo, sintetizza in una delle sue note azzurre: «Il comico è riso, l'umorismo sorriso» (C. DOSSI, *Note azzurre*, nota 2429).

<sup>52</sup> W. PEDULLÀ, op. cit., p. 79. Sempre riguardo al comico sveviano, dice Nino Borsellino: «Su un versante della letteratura ancora meno incline all'ideologia del riso programmatico sarà Svevo a dare forma comica alla libido borghese, ai lapsus della coscienza infelice che svelano contraddittoriamente le motivazioni stesse della vita» (N. BORSELLINO, op. cit., p. 14).

<sup>53</sup> R. DONNARUMMA, *Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda, Palazzeschi*, in *Modi di ridere*, a cura di E. Zinato, Pisa, Pacini, 2015, pp. 188-192. Donnarumma in particolare analizza il racconto *L'incendio di via Keplero*, in cui l'umorismo gaddiano, comunque ben testimoniato anche nel *Pasticciaccio*, raggiungerebbe il suo esito migliore.

drammatica o addirittura tragica è sottoposta a un continuo straniamento e a una costante ridicolizzazione»<sup>54</sup>, e questo disinnescamento del serio avviene soprattutto attraverso il gioco linguistico-stilistico: il comico gaddiano, nota infatti Giorgio Patrizi<sup>55</sup>, nasce dalla costante mescolanza di registri linguistici, dall'intreccio di significati bassi, quotidiani, banali con il lessico e la retorica alti, paludati; dall'inserimento di lessemi e sintagmi elevati, arcaici o desueti laddove il contesto non lo giustificerebbe; dalla deformazione delle parole e dalle inserzioni dialettali. Dunque, anche Gadda reagisce alle ferite personali e collettive con uno scoppio di risa, e l'arma comica che mette in campo contro l'insensatezza del reale consiste proprio nelle scelte linguistiche incongruenti con il contesto discorsivo, in una strategia «di inversione delle attese e di sostituzione del ridicolo al tragico»<sup>56</sup>.

Riprendendo una tesi di Renato Barilli<sup>57</sup>, si può notare allora che mentre i narratori modernisti hanno inglobato il comico nella loro prosa meditativo-razziocinante («fase "analitica"»), diversamente si sono comportati gli scrittori dell'avanguardia: essi hanno scelto piuttosto di saltare il momento del ragionamento passando direttamente all'azione con una testualità asciutta e immediata, sintetica e aggressiva (che Barilli rinomina «fase "sintetica"», appunto). Il riso futurista ha dunque i connotati di un riso distruttivo, che si vuole far beffa dei valori cristallizzati, tanto che secondo Pedullà il comico e l'avanguardia hanno costituito la coppia più feconda del Novecento<sup>58</sup>. «Nel furore delle avanguardie il comico si affermerà subito come strumento fondamentale, arma liberatrice scagliata contro la tradizione, contro il perbenismo, il sentimentalismo, contro la vieta rispettabilità borghese» scrive Ferroni, per questo nell'ambito del Futurismo italiano «il comico diviene uno dei linguaggi essenziali [...] della proiezione verso il futuro»<sup>59</sup>. Ma bisogna fare dei distinguo, dal momento che anche all'interno dello stesso movimento futurista il riso viene concepito in maniere differenti. Ai poli stanno Marinetti e Palazzeschi: se per il primo il riso era funzionale al recupero vitalistico di energia dinamica e all'affermazione di una violenza prevaricante, per il secondo esso è concepito in maniera festante e

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 189.

<sup>55</sup> G. PATRIZI, *Da Dossi a Gadda. La via comica al Novecento*, in *Le forme del comico*, Atti del XXI congresso ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, p. 217.

<sup>56</sup> R. DONNARUMMA, op. cit., p. 191.

<sup>57</sup> R. BARILLI, *Il comico da Pirandello a Palazzeschi*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, p. 308.

<sup>58</sup> W. PEDULLÀ, op. cit. p. 67.

<sup>59</sup> G. FERRONI, *Il comico: forme e situazioni*, p. 278.

gioiosa come strumento fondamentale per accettare tutti i lati della vita, anche quelli più dolorosi<sup>60</sup>. È quanto teorizza in uno scritto che per certi versi fa da contraltare al saggio sull'umorismo di Pirandello: si tratta del manifesto *Il controdolore*, pubblicato sulla rivista Lacerba nel 1914. Con un linguaggio inventivo e una vena decisamente ludica, Palazzeschi invita a ridere di ogni dolore e a sostituire la gioia al pianto, in un universo che Dio, un ometto che guarda gli uomini «ridendo a crepelle», avrebbe creato «non per un tragico, o malinconico, o nostalgico fine» ma «perché ciò lo divertiva»<sup>61</sup>.

Questa potenza della risata che Palazzeschi teorizza nel *Controdolore* viene detonata anche nella pratica poetica e narrativa. Basti pensare al romanzo sperimentale *Il codice di Perelà* (1911), che col suo leggero personaggio di fumo offre un invito a ridere persino «della guerra e dell'amore, della ricchezza e del potere, nonché della morte»<sup>62</sup>; o al famoso componimento *E lasciatemi divertire*, compreso nella raccolta *L'incendiario* (1910), dove il poeta rivendica il diritto a scrivere versi per puro piacere di farlo, senza avere la pretesa ormai obsoleta di assurgere ad alcuna funzione specifica nel contesto di una società di massa disinteressata alla parola poetica:

Il poeta si diverte,  
pazzamente,  
smisuratamente!  
Non lo state a insolentire,  
lasciatelo divertire  
poveretto,  
queste piccole corbellerie  
sono il suo diletto.<sup>63</sup>

Alla perdita del ruolo tradizionalmente rivestito dalla poesia l'autore reagisce con lucida consapevolezza, rinunciando definitivamente e senza alcun rimpianto a veicolare per mezzo di essa significati di alcun tipo: i versi, così, svuotati dal senso finiscono per diventare puro significante, o un divertito « Ahahahahahahah!»<sup>64</sup> del poeta.

---

<sup>60</sup> Per questo confronto oppositivo fra Marinetti e Palazzeschi si rinvia a G. FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, pp. 91-92.

<sup>61</sup> A. PALAZZESCHI, *Il controdolore*, Roma, Millelire Stampa Alternativa, 2000, pp. 12-13.

<sup>62</sup> W. PEDULLÀ, op. cit., p. 95. Certamente, come sottolinea Pedullà stesso, considerare *Il codice di Perelà* come un'opera eminentemente comica non è del tutto corretto. Essa è anche un'opera fantastica e «chissà cos'altro», ma è proprio dei grandi romanzi «frequente la doppiezza».

<sup>63</sup> Significativa anche l'ultima strofa: «Infine,/io ho pienamente ragione,/i tempi sono molto cambiati,/gli uomini non dimandano/più nulla dai poeti,/e lasciatemi divertire!» (A. PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2000).

<sup>64</sup> Questa pura risata occupa i versi 88-90 del componimento.

Oltre a queste esperienze del modernismo e dell'avanguardia futurista, in generale si può osservare come negli anni del fascismo il riso torna alla ribalta non solo come arma per mascherare la crisi d'identità dell'uomo massificato o per disintegrare ogni angoscia in nome di un edonismo fine a se stesso, ma esso viene variamente utilizzato anche come strumento per esprimere l'insofferenza nei confronti del regime e come via alternativa per sfuggire alla sua retorica totalizzante. Come è noto, la propaganda fascista si fondava su una serie di immagini estremistiche, fra le quali avevano un posto predominante quelle del maschio italico dotato di forza e virilità spropositate, che difende il paese con grande arditezza, e quella della donna come «angelo del focolare» docile e mansueta che cura la prole, futuro luminoso del paese. Simili esagerazioni, al confronto con la realtà, non mancavano di risultare ridicole, generando un'ilarità serpeggiante nella popolazione. Dunque, stereotipi di tal fatta costituivano un repertorio di macchiette e figure comiche a disposizione degli scrittori che volevano ad un tempo prendersi gioco del regime ed esprimere il malcontento verso esso. È quello che fa Gadda nel suo saggio-pamphlet *Eros e Priapo*, in cui caricaturizza le dinamiche che hanno portato al potere un solo uomo col consenso delle masse, mostrando come la storia non sia altro che un groviglio di pulsioni mediocri: in particolare, col suo tipico linguaggio deformante e a tratti osceno, l'autore si scaglia contro l'azzeramento delle facoltà ragionate che ha colpito le donne fasciste vittime cieche della carica erotica del capo carismatico, il «virulento babbeo mascelluto» – per usare uno degli epiteti più gentili che lo scrittore riserva al Duce<sup>65</sup>.

Tutto questo Gadda l'ha potuto scrivere senza ansie di autocensura, dal momento che ormai il regime era al tramonto (erano gli anni fra il 1944 e il 1945), e comunque l'opera è stata pubblicata solo nel 1967. Gli scrittori che nel pieno del fascismo volevano sfruttare gli strumenti del comico per manifestare la loro insoddisfazione non potevano frequentare i territori di un riso sfacciato: la modalità apparentemente più inoffensiva per raggiungere i loro scopi risultava allora quella del riso cauto, dunque umoristico. Ed è curioso che l'umorismo sia stato teorizzato proprio da uno scrittore che si era dichiarato fascista, perché, per l'appunto, con l'umorismo Pirandello ha aperto nuove vie espressive anche agli

---

<sup>65</sup> Gualberto Alvino, in un articolo uscito per la rubrica *La parola verticale*. *L'italiano degli autori* del magazine online della Treccani, analizza la lingua usata da Gadda in *Eros e Priapo* soffermandosi proprio sul carattere comico-farsesco degli epiteti riservati a Mussolini, di cui viene riportato tutto l'elenco. L'articolo è reperibile al seguente link: [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi\\_265.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_265.html) (ultima consultazione: 27/04/2023).



oppositori del regime, i quali volevano esprimersi senza incappare nelle maglie strette della censura<sup>66</sup>. Ad esempio, Vitaliano Brancati, che in gioventù aveva aderito all'ideologia fascista producendo opere che esaltavano i temi dello slancio vitalistico e dell'azione, nella seconda fase della sua carriera artistica, segnata dal distacco dal regime, sceglie un registro dai tratti umoristici con lo scopo di deridere proprio quell'insieme di valori e di immagini di machismo perpetrati dai suoi scritti precedenti. Per fare un esempio, nella sua opera più celebre, *Don Giovanni in Sicilia* (1941), il protagonista è un scapolo inerte e pigro che vive con le sorelle e coltiva una vera ossessione per le donne, di cui però sembra avere ben poca esperienza. La dimensione edonistica in quest'opera è, secondo Gabriele Tanda, «una rivendicazione contro l'efficientismo, il dinamismo e il vitalismo del regime fascista»<sup>67</sup>, e infatti all'etica mussoliniana dell'operosità viene comicamente contrapposto il modus vivendi tipico dell'italiano meridionale, placido e contemplativo. Di contro all'ideale del uomo italico virile e audace, i nuovi personaggi a cui Brancati dà vita sono uomini indolenti e impacciati, carichi di illusioni e desideri difficili da realizzare perché, disadatti all'azione, faticano a inserirsi nella realtà sociale: il comico brancatiano si produce proprio da questa spaccatura fra il tipo di personaggio timido e sognatore e la realtà inadeguata<sup>68</sup>. Nella scrittura di questo intellettuale, il comico assume i tratti di un modello di razionalità ed equilibrio utile per rispondere alle rovinose tragedie storiche del secolo<sup>69</sup>.

È importante anche ricordare che, in quegli anni di repressione ideologica, un ruolo fondamentale lo avevano le riviste come il «Bertoldo», il «Marc'Aurelio» e «Omnibus», le quali, facendo leva sull'ambiguità della risata umoristica, riuscivano a tenere aperto uno spazio in cui esercitare il pensiero critico. Capofila di alcune di queste iniziative editoriali sono stati autori di grande importanza per quanto riguarda la scrittura umorista, come Cesare Zavattini, Giovannino Guareschi e Achille Campanile, quest'ultimo considerato da molti come il più grande umorista del secolo.

---

<sup>66</sup> Cfr. G. TANDA, *Un riso che si rinnova: nuovi strumenti critici per l'umorismo dopo Pirandello*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Sassari, 2018, p. 117.

<sup>67</sup> Ivi, p. 121.

<sup>68</sup> Per un approfondimento sul comico di Brancati si veda L. RACCHETTA, *Vitaliano Brancati. La realtà svelata*, Firenze, Firenze Atheneum, 2006, in particolare il capitolo *L'umorismo di Vitaliano Brancati*.

<sup>69</sup> G. FERRONI, *Il comico: forme e situazioni*, p. 287.

### 1.3. *Lo spazio del comico nel secondo Novecento: la Neoavanguardia e oltre*

Quelli successivi alla fine del secondo conflitto mondiale sono anni di pesanti cambiamenti socioculturali, in gran parte determinati dall'avvento della cosiddetta «società dei consumi»: dopo anni di sofferenze e deprivazioni a più livelli, le persone cominciano a desiderare uno stato di maggior benessere, cosa effettivamente realizzabile grazie alla ripresa economica che raggiungerà il suo apice negli anni del *boom*, fra il 1958 e il 1963. È l'epoca in cui l'Italia diventa una potenza industriale all'altezza di competere con le altre nazioni occidentali nel circuito appena nato del neocapitalismo. In questo sistema qualunque oggetto, materiale o culturale, diventa una potenziale merce, di conseguenza i cittadini si trasformano in acquirenti, fruitori, consumatori massivi di prodotti tutti omologati. Questa logica del consumo finisce per insinuarsi in qualunque ambito della vita sociale, non escluso quello letterario. Dunque, al pari degli altri prodotti anche il libro diventa una merce da vendere al più ampio numero di persone possibile: entrando nel sistema consumistico la letteratura subisce a sua volta un pesante processo di massificazione, con il livellamento, nell'ambito dell'editoria<sup>70</sup>, della produzione culturale. Inoltre, la rapidissima diffusione della televisione dà un contributo pesante al processo di omologazione della lingua e della cultura lungo tutta la penisola; i quiz e programmi di varietà diventano presto fonti di intrattenimento di maggior attrattiva per la popolazione, con la conseguente diminuzione dell'interesse verso le forme cartacee dello svago. In un simile contesto, la scrittura letteraria tende a perdere la sua specificità, perché diventa uno strumento funzionale ad altri, nuovi ambiti, come quello della pubblicità e degli sceneggiati televisivi, con cui si ritrova in concorrenza. La figura dell'intellettuale allora perde potere e subisce un ridimensionamento; e nonostante alcuni decidano di aggiornare il modo di fare cultura, prestandosi anche agli schermi televisivi e ai microfoni della radio, il loro margine di parola si riduce sempre di più.

Da un lato l'accresciuto benessere, dall'altro l'omologazione di massa: questo doppio volto del miracolo economico genera presto un clima di tensione e malcontento, che se

---

<sup>70</sup>«Divenuto periferia inessenziale del campo mediatico e spettacolare, il campo letterario ed editoriale subisce tra gli anni Novanta e il decennio successivo un ridimensionamento e una semplificazione imponenti: a farne le spese è soprattutto il sistema dei generi. S'impongono infatti in questo periodo alcuni transgeneri, più simili a container merceologici che a delle categorie culturali» (E. ZINATO, *Editoria e critica*, in *Modernità italiana cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, a cura di a. Afriso e E. Zinato, Roma, Carocci, 2011, p. 90).

in ambito sociale sfocia nelle rivolte sessantottine, in campo letterario si traduce in una serie di movimenti di rottura nei confronti delle tendenze che avevano predominato fino a quel momento – in primis Ermetismo e Neorealismo –, in favore della ricerca di modalità di espressione rinnovate. Infatti, in quegli anni inizia a circolare fra i letterati la percezione che le forme e i temi più frequentati sia ormai obsoleti e inadatti a rispondere alla nuova situazione socioculturale; c'è l'impressione di trovarsi in una fase di stallo che chiede di essere risolta attraverso la sperimentazione di nuove strade.

I primi fermenti letterari in questa direzione iniziano già negli anni Cinquanta e traggono origine da due riviste: «Officina» e «Il Verri». Benché accomunate dalla stessa matrice sperimentalista, esse si differenziano profondamente per il rapporto che intrattengono con la tradizione. La prima, fondata nel 1955 da Leonetti, Pasolini e Roversi, pur rigettando le esperienze letterarie immediatamente precedenti, non rinnega né i modelli della tradizione prenovocentesca, né alcuni autori del secolo come Saba, Gadda e gli scrittori vociani; anzi, l'innovazione di «Officina» si basa proprio sul recupero di queste esperienze. Ben diverso è il discorso per quanto riguarda l'altra rivista, «Il Verri», nata a Milano nel 1956 su iniziativa di Luciano Anceschi. In questo caso i rapporti con la tradizione vengono troncati di netto, in nome di un'insofferenza diffusa per la concezione della letteratura come mimesi della realtà e della poesia come espressione lirica dei sentimenti. L'impostazione della rivista prevede un'apertura a diversi campi del sapere umanistico, e nel campo della letteratura essa si ispira alle spinte innovatrici delle avanguardie storiche e ai movimenti di area francese – l'*école du regard* e il *nouveau roman* – che rifiutano il romanzo tradizionale e propongono modalità di rappresentazione del reale che abbiano al centro l'oggettività dello sguardo.

«Il Verri» costituisce il punto di partenza, nonché il punto di riferimento, di quella che qualche anno più tardi sarà l'esperienza della Neoavanguardia, in quanto è proprio attorno a questa rivista che gravita il gruppo di giovani intellettuali, poeti e scrittori che daranno vita al movimento. In particolare, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta, Elio Pagliarani e Alfredo Giuliani sono i protagonisti dell'antologia poetica *I novissimi* (1961), la quale segna una definitiva rottura con gli istituti lirici tradizionali – accusati di un eccessivo ripiegamento sulla soggettività –, e fa da preludio alla costituzione nel 1963, a Palermo, del Gruppo 63, che raduna numerosi redattori e collaboratori del «Verri» assieme ad altri scrittori, come Luigi Malerba, Alberto Arbasino e Giorgio Manganelli. Il

gruppo si propone come movimento di neoavanguardia ma, a differenza delle avanguardie storiche, esso conduce la sua rivolta su un piano quasi esclusivamente letterario, lasciando quindi da parte l'aspetto politico. Si tratta, dunque, di una contestazione che si risolve eminentemente sul piano testuale<sup>71</sup>: è il linguaggio il terreno su cui operare la rivolta, perché è lì che tutte le contraddizioni della società di massa si sono addensate fino a quel momento. Si contesta, allora, il logoramento dei linguaggi operato dai nuovi *media* e dalla pubblicità, l'inautenticità della parola nell'epoca del capitalismo e, dunque, l'impossibilità di realizzare una comunicazione reale fra gli uomini. Per fare questo la Neoavanguardia punta tutto proprio sulla rivoluzione del linguaggio, attraverso procedimenti di straniamento, di disarticolazione e di montaggio, e attraverso la deformazione onirica e comica. Oltre al programma di revisione della scrittura poetica definito nell'antologia *I novissimi*, la nuova avanguardia esprime le sue posizioni dirompendi anche nel campo specifico della prosa, attraverso una serie di proposte di rinnovamento formulate nel 1965, in occasione del convegno annuale del Gruppo 63, il cui oggetto di dibattito è stato proprio il romanzo sperimentale<sup>72</sup>. Le idee emerse convergono verso un'istanza di generale abbassamento: la trama deve essere svuotata, in favore della pura staticità o dell'azione insensata; le vicende narrate devono essere prive di rilevanza, privilegiando così il banale e il quotidiano; al protagonista eroe deve essere sostituito un personaggio disincarnato dal mandato di esemplarità, persino delirante e allucinato, se necessario. Questo movimento verso il basso che coinvolge i contenuti, ha la sua traduzione sul piano delle forme: il linguaggio infatti deve essere stravolto, attraverso la scelta di uno stile basso e comico, optando per le strategie del *pastiche* linguistico – Gadda è il punto di riferimento –, del monologo interiore e del distorcimento onirico. Queste linee generali, nel concreto della produzione artistica, avranno esecuzioni molto diverse: gli scrittori della Neoavanguardia si muovono a largo raggio nello spettro delle realizzazioni possibili del nuovo romanzo, viaggiando da un grado più basso a un grado più alto di sperimentalismo, e dunque anche

---

<sup>71</sup> Di «contestazione testuale» della Neoavanguardia, in opposizione alla contestazione politica di quegli anni, parla Francesco Muzzioli in *La scrittura dell'incertezza in Comiche di Gianni Celati*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di S. Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, p. 522.

<sup>72</sup> Gli atti del convegno sono stati editi nel 1966 nel volume curato da Nanni Balestrini, *Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli. Per il cinquantenario dalla costituzione del Gruppo 63 gli atti sono stati riediti nel volume curato da Andrea Cortellessa e Nanni Balestrini, *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi* (Roma, L'orma, 2013), il quale ospita anche un bilancio a posteriori delle proposte neoavanguardistiche con i contributi di numerosi autori.

il ricorso agli strumenti linguistici e tematici del comico è soggetto all'altissima variabilità di impiego da autore ad autore.

Già fra il 1963 e il 1964 erano usciti dei romanzi che esemplificavano, anticipandone la formalizzazione del '65, le caratteristiche del romanzo sperimentale: *Fratelli d'Italia* di Arbasino, *Capriccio italiano* di Sanguineti e *Hilarotragoedia* di Manganelli. Come si diceva, fra queste esecuzioni del romanzo sperimentale le differenze sono ampie: Arbasino spinge sulla mimesi del parlato basso per ironizzare su una certa borghesia frivola e snob nata negli anni del *boom*; Sanguineti porta all'estremo il livello di sperimentalismo mettendo in campo una scrittura onirica e allucinata, sfociando volutamente anche nella rappresentazione comica del basso-corporeo, per sondare i territori grotteschi dell'inconscio e della quotidianità (nello specifico quella matrimoniale); Manganelli invece, convinto che la letteratura sia un ordigno inutile e menzognero, dà vita a un oscuro monologo (anti)romanzesco-saggistico, risultato di un coacervo magmatico di parole sospeso fra humor nero e angoscia tragica. L'autore stesso scrive nella quarta di copertina di *Hilarotragoedia*: «una ilarità demenziale percorre le strutture di questo libro colmo di materiale tragico, anche apertamente sinistro: una buffoneria sacra, l'orrenda gaiezza che cogliamo nel discorso oscuramente significante dei dementi».

Un altro autore di spicco nell'area della neoavanguardia è Luigi Malerba, che fra il 1963 e il 1971 pubblica *La scoperta dell'alfabeto*, *Il serpente*, *Salto mortale* e *Il protagonista*: si tratta di una serie di opere in prosa estrose e brillanti che, pur mantenendo un certo grado di leggibilità – a differenza degli antiromanzi di Manganelli e Sanguineti –, si qualificano subito come punte di diamante delle scritture sperimentali. La particolarità di Malerba sta nel fatto che egli, anche se partecipa al Gruppo 63, riesce a mantenere una propria originalità di ricerca, rifiutando le istanze più aggressive della Neoavanguardia e spingendo maggiormente sul pedale del comico<sup>73</sup>. Piuttosto che scegliere di destrutturare radicalmente la forma del romanzo tradizionale, per condurre la sua denuncia dell'assurdità del vivere contemporaneo l'autore preferisce mettere in scena personaggi disadattati e psicotici, e realizzare attraverso i loro punti di vista allucinati un'efficace parodia dei costumi sociali e dei linguaggi convenzionali del tempo. È proprio sull'assurdo e sul delirio di personaggi fuori norma che si fonda il comico di Malerba, almeno in questa fase

---

<sup>73</sup> Considerato un vero cultore del comico, Malerba è anche autore di *Strategie del comico*, edito per la prima volta solo nel 2018 (Macerata, Quodlibet). Si tratta di una raccolta di brevi «passeggiate» (così recita il risvolto di copertina) fra i vari esempi di comicità e riso.

della sua produzione<sup>74</sup>. All'interno di una società omologata e omologante, l'anomalia del folle apre uno spiraglio di libertà<sup>75</sup>. In particolare, secondo Pedullà l'«abissale comicità» di Malerba trae energia da una civiltà «idiota per quanto è sensata; demenziale per quanto è saggia; beata per quanto è incosciente», e dagli «equivoci paradossali della logica più ferrea», dalla «coerenza delle più sfrenate pazzie», dallo «squilibrio di menti che giustamente si ritengono normali»<sup>76</sup>. Ad esempio, il protagonista del *Serpente* (1966) è un venditore di francobolli paranoide, il quale guarda il mondo attraverso il filtro di uno stato alterato della percezione che lo induce a creare dei collegamenti visionari fra gli eventi della quotidianità; questo distorcimento della realtà sfocia in un atteggiamento di continuo sospetto – il serpente del dubbio –, che si manifesta principalmente nella smodata gelosia verso la sua ragazza. I comportamenti che conseguono a questa postura nevrotica sono talmente assurdi da risultare divertenti, sebbene abbiano il loro momento culminante nell'assassinio e cannibalizzazione della ragazza. Ma tutto ciò che viene narrato si scopre essere frutto della fantasia del protagonista, che è in prima persona il narratore (inaffidabile): l'impalcatura delle vicende che egli costruisce, contraddizione dopo contraddizione, si rivela alla fine illusoria, una menzogna frutto della mitomania di un personaggio. Nelle sue opere Malerba si prende gioco dei lettori, ma non inutilmente se il risultato ottenuto è la messa in discussione ogni certezza riguardo la realtà, e dunque un invito guardare il mondo contemporaneo con sospetto.

Anche nello sperimentalismo non d'avanguardia, come quello degli autori di «Officina» e di «Il Menabò» – altra importante rivista di quegli anni fondata da Vittorini e Calvino nel 1959 – ci sono degli esperimenti in direzione di un certo tipo di riso. Ad esempio, Luciano Bianciardi nella sua *Trilogia della rabbia*, che riunisce *Il lavoro culturale* (1957), *L'integrazione* (1960) e *La vita agra* (1962), adotta un tono tragicomico,

---

<sup>74</sup> Nella seconda fase della sua produzione lo sperimentalismo si attenua e la vena comica, quando ancora presente, si trasferisce sul piano del basso-corporeo. *Il pataffio* (1978) è l'esempio più evidente di questa nuova tendenza dell'autore, in cui alla rappresentazione di un medioevo corporale e carnevalesco si unisce una resa linguistica maccheronica frutto di una mistione di latino, dialetto e italiano antico.

<sup>75</sup> «L'omologazione del mercato porta a creare la necessità dell'errore per poter essere sé stessi. La deviazione dalla norma diviene intrinsecamente sbagliata e capace di portare alla marginalizzazione, cosa che infatti accade a molti personaggi incontrati in queste narrazioni. Un concetto questo dell'errore coltivato come riserva di libertà che derivava da pensatori precedenti, ma che dagli anni Sessanta-Settanta diventa una sorta di retorica diffusa in parallelo al rafforzarsi del modello fondato sulla triade denaro-successo-piacere» (G. TANDA, op. cit., p.214).

<sup>76</sup> W. PEDULLÀ, op. cit., p. 117.

oscillando fra amaro umorismo e ironia, per descrivere le contraddizioni della società del *boom* e la grettezza del lavoro aziendale; mentre Calvino quando scrive le *Cosmicomiche* (1965) si rifà a «le comiche del cinema muto, e soprattutto ai *comics* o storielle a vignette in cui un pupazzetto emblematico [la marionetta di Bergson] si trova di volta in volta in situazioni sempre diverse che pure seguono uno schema comune»<sup>77</sup>. Infatti, il protagonista dei dodici racconti, un essere dal nome impronunciabile, Qfwfq, assiste alle varie fasi della costituzione del cosmo assumendo per ogni situazione le sembianze di una forma di vita diversa, al pari di un «pupazzetto» o di uno Charlot in balia degli eventi cosmici imprevedibili. L'effetto comico in Calvino non suscita tanto il riso, quanto piuttosto un senso di straniamento dato dal paradosso di questi racconti fantascientifici che non si proiettano sul futuro, ma guardano al passato cosmico e, di fatto, non hanno nulla di fantastico. Come sottolinea Ruozzi<sup>78</sup>, la comicità di Calvino punta più alla riflessione che alla risata, in un'ottica interrogativa, di ricerca etica e formale, che vuole mettere a nudo la pretesa velleitaria della scienza di fornire certezze, quando invece essa non fa che rivelare nuovi problemi e dubbi.

Da questa breve rassegna di autori sperimentali emerge con chiarezza che il tratto del comico e dell'ironico, pur restando talvolta sottotraccia, percorre nei modi più vari le opere frutto di questa stagione, testimoniando come nel secondo Novecento il comico – in quanto arma dalle potenzialità deformanti, irriverenti e aggressive – trova un terreno fertile proprio nella Neoavanguardia e nelle esperienze ad essa contigue. La contestazione testuale di questi scrittori viene dunque attuata anche nella forma di una contestazione comica di tutte le convenzioni e le formule tradizionali, e di un rifiuto divertito delle derive culturali della società industrializzata e delle sue certezze. Walter Pedullà<sup>79</sup> certifica questi assunti quando sostiene che le stagioni in cui la comicità sarebbe fiorita con particolare vigore sono proprio quelle delle avanguardie primonovecentesche e del

---

<sup>77</sup> I. CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p.214 (cit. tratta da G. RUOZZI, «Questo Campanile? Si vede che non è ancora suonata la sua ora». *Percorsi tra autori comici del Novecento*, in *Le forme del comico*, p. 321). L'opportuna aggiunta fra parentesi quadre è di Ruozzi.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ivi.*, p. 116. In particolare, questi riferimenti sono tratti dal capitolo emblematicamente intitolato *Come ridono le avanguardie*, in cui il critico illustra vivacemente il grande fermento di quelle due stagioni, comprendendo nel suo quadro anche autori (come Gianni Celati) che non si identificarono pienamente nelle avanguardie, ma il cui tipo di sperimentazione viaggia in contiguità con quelle esperienze.

neosperimentalismo degli anni Sessanta, che lui soprannomina «le due primavere della letteratura italiana del Novecento»; il “buttarla sul ridere” sarebbe quindi un tratto distintivo – o si potrebbe dire anche un’arma di contestazione – dei movimenti di rottura.

Il ruolo del comico non si esaurisce nemmeno quando, nella seconda metà degli anni Sessanta, la spinta rivoluzionaria del Gruppo 63 sembra perdere la sua forza. Minacciata dal rischio della ripetitività e dalla conseguente diminuzione della carica innovatrice, in quegli anni l’avanguardia vive un momento di impasse: a quel punto Angelo Guglielmi<sup>80</sup>, scrivendo sulle pagine di «Quindici», la nuova rivista del Gruppo 63, invita a scommettere sul comico e sull’«allegria del linguaggio», individuando in questi una possibile strada per sbloccare la situazione. La «strategia del riso», infatti, aveva il vantaggio di portare all’interno delle strutture narrative una quota di irriverenza e di «provocazione dell’assurdo» sufficiente per poter tornare a spiazzare il sistema letterario dominante senza necessariamente rendere le opere illeggibili. E inoltre

superando le secche della poetica del «disagio», che costringeva il lettore a continue delusioni e beffe della sua richiesta di senso, ma finiva per lasciarli in mano materiali inerti, passibili solo di vaghe suggestioni, il comico apriva con il fruitore un rapporto desultorio di sorpresa e di scaricamento della tensione, un antagonismo «critico» e tuttavia in qualche modo piacevole (stante l’effetto di scorciatoia pulsionale, direbbe Freud).<sup>81</sup>

Nello stesso periodo la contestazione sociale si fa più intensa – il ’68 era alle porte – e, anche per influenza della lezione di Bachtin<sup>82</sup>, l’arma del riso viene imbracciata pure dai giovani sessantottini come strumento di eversione politica: sui muri cominciano a circolare slogan come «La fantasia distruggerà il potere e una risata vi seppellirà!». D’altronde, spostando per un momento l’attenzione sul mondo del teatro, è proprio nel 1969 che nasce *Mistero buffo*, il capolavoro di Dario Fo che rilegge la storia dal punto di vista degli oppressi, della folla popolare che riesce a reagire ai soprusi attraverso il potere liberatorio e dissacrante della risata.

---

<sup>80</sup> Il riferimento a Guglielmi e le citazioni relative sono tratte da F. MUZZIOLI, op.cit., pp. 521-523. In particolare, la posizione di Guglielmi è recuperata da un intervento del 1968 pubblicato sulla rivista «Quindici».

<sup>81</sup> Ivi, p. 523.

<sup>82</sup> Il concetto di rovesciamento carnevalesco era stato dibattuto e interpretato (e travisato) anche al di fuori del campo meramente letterario, negli ambienti sociali di contestazione sessantottina.



L'esperienza del Gruppo 63 si è esaurita in concomitanza con l'esplosione delle rivolte sessantottine, ma l'onda lunga dell'avanguardia si è propagata anche nel decennio successivo e, nonostante l'incupirsi della situazione storica, con il precipitare tragico degli eventi verso gli «anni di piombo», il comico ha trovato un grande spazio di espansione. Ancora una volta, il riso ha la funzione di esorcizzare la morte, di «camuffare la perdita di senso»<sup>83</sup>.

In particolare, come ha notato Ferroni<sup>84</sup>, in Italia negli anni Settanta si sono verificati due fenomeni che hanno portato all'attenzione la sfera del riso: la scoperta del saggio sul motto di spirito di Freud e l'incredibile circolazione presso teorici e critici dello studio di Bachtin sull'opera di Rabelais. Quest'ultimo in particolare viene accolto con grande entusiasmo, per cui in sede accademica sono proliferate le perorazioni sul carnevalesco, sul basso-corporeo, sul valore del rovesciamento e della parodia.

In questo contesto, fa il suo esordio Gianni Celati con una trilogia di romanzi carichi di una comicità assurda che origina, ancora una volta, dalle avventure di personaggi disturbati e patologici. Questa proposta celatiana di letteratura alternativa fa scuola, e un folto gruppo di scrittori, prevalentemente di area padana, seguirà le orme del maestro alimentando la linea comica della letteratura italiana fino ai giorni nostri. Per l'importanza che le esperienze emiliano-romagnole rivestono nel discorso sulla «controepopea dei marginali», a queste sarà dedicato più avanti uno spazio specifico di approfondimento. Prima, però, bisogna indagare chi sono questi personaggi anomali e marginali a cui molti autori contemporanei hanno dato vita, mettere a fuoco le loro caratteristiche e, soprattutto, evidenziare il ruolo che essi rivestono nella realizzazione della funzione comica delle opere.

---

<sup>83</sup> G. MINOIS, op. cit., p. 680.

<sup>84</sup> G. FERRONI, *Il comico: forme e situazioni*, pp. 290-291.

## 2. Il personaggio strambo come eroe comico

### 2.1. Identità del personaggio strambo

Difficile da classificare perché sfuggente e polimorfo, il personaggio strambo abita da secoli i testi di molta letteratura europea, delineando una genealogia che affonda le sue radici nelle opere anticlassiciste di Quattro-Cinquecento, dal *Morgante* di Pulci al *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais, e nel *Don Chisciotte* cervantiano. Forse proprio per questa sua inafferrabilità, solo di recente ha preso vita un filone di studi attorno alla figura dello strambo. In particolare, lo spunto per l'avvio di questa linea di ricerca nasce da una provocazione lanciata da Epifanio Ajello nel 2011 in un articolo, uscito sulla rivista «Studi Novecenteschi», dal titolo *Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni*. Qui Ajello propone per la prima volta la categoria del «personaggio strambo», andandolo a ricercare soprattutto nei testi dei due autori emiliani e ricavandone così alcuni tratti distintivi. Successivamente, nel 2014, numerosi studiosi europei si sono riuniti all'Università di Caen-Normandia, in Francia, per un simposio dedicato interamente al *personnage farfelu*<sup>85</sup> con l'obiettivo ricostruirne, in un primo ambizioso tentativo, la fisionomia attraverso l'indagine su alcuni testi della modernità francese, italiana e spagnola. In questa occasione si è messa in chiaro fin da subito l'arditezza dell'impresa, data la natura poco appariscente e camuffata dello strambo, e nell'introduzione al volume degli atti si esprime proprio la volontà di «acciuffarlo tirandolo per la giacca in una definizione impossibile da definire, perché lo strambo privilegia l'irregolarità e ama stare fuori da ogni norma»<sup>86</sup>. A dimostrazione del crescente interesse che questo tipo di personaggio ha suscitato, nel 2019, ancora una volta per propulsione di Ajello, è stato organizzato a Salerno un seminario Mod<sup>87</sup> dal titolo *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*<sup>88</sup> a cui hanno partecipato diversi studiosi italiani che, oltre a ipotizzare un albero

---

<sup>85</sup> Gli atti sono stati pubblicati nel 2016 in E. AJELLO, V. D'ORLANDO, S. LOIGNON, N. NOYARET (a cura di), *Le personnage farfelu dans la fiction littéraire (XX et XXI siècles) des pays européens de langues romanes*, «Sinestésie», anno XII, 2014 (ma 2016), Atti del Convegno internazionale, Università di Caen, 9-11 ottobre 2014. Il volume è consultabile anche online al sito [www.sinestiesierivistadistudi.it](http://www.sinestiesierivistadistudi.it) nella sezione «indici» selezionando l'anno 2014.

<sup>86</sup> Ivi, p. 13.

<sup>87</sup> Si tratta, com'è noto, della Società italiana per lo studio della modernità letteraria.

<sup>88</sup> Gli atti sono stati pubblicati nel 2020 in E. AJELLO (a cura di), *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, «Sinestésie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», anno XIX, 2020, Atti del Seminario MOD, Università degli studi di Salerno, 28 febbraio - 1° marzo 2019. Il volume è consultabile anche online

genealogico e a delineare un identikit, hanno provato a rileggere le opere di alcuni autori alla luce di questa nuova categoria di personaggio. In effetti, come ha notato Marco Antonio Bazzocchi<sup>89</sup>, adottando la prospettiva del personaggio strambo, si potrebbe rileggere l'intera storia della letteratura italiana in maniera diversa, rielaborando da un punto di vista nuovo il canone romanzesco codificato.

La stramberia si può manifestare in una grande varietà di maniere, per cui, per provare almeno a circoscrivere il carattere del personaggio strambo, sono stati proposti numerosi sinonimi: alienato, anarchico, anticonformista, atipico, balordo, bislacco, bizzarro, *deraciné*, emarginato, eccentrico, fissato, fuori squadra, irregolare, lunatico, marginale, matto, perdigiorno, rivoluzionario, strampalato, stravagante, superficiale, trasognato, ecc. Questi sono «termini che battono i confini con quelli che attengono alla monelleria, al vagabondare, alla follia, alla stupidità, all'inettitudine o all'indifferenza»<sup>90</sup>. Ma, constata Ajello, anche messi assieme questi tratti sono insufficienti a definirlo una volta per tutte, semmai essi sono solo alcune delle mille sfaccettature che lo strambo può assumere. Non è quindi possibile incasellarlo in uno statuto specifico, come ad esempio accade con il personaggio folle o stupido. Lo strambo non è mai totalmente sciocco, né totalmente inetto<sup>91</sup>: esso non è mai completamente qualcosa, e per questo c'è chi ha affermato che questo personaggio è connotato dalla mancanza della dimensione dell'intero<sup>92</sup>. È proprio il pezzo di volta in volta mancante al raggiungimento dell'inezzezza a caratterizzarlo. Perciò, esso si manifesta in maniere sempre diverse e parziali, motivo per cui bisogna condurre ogni indagine specifica tenendo conto anche delle varianti che distinguono i vari strambi letterari. Si potrebbe dire, facendo eco all'abusato incipit tolstojano, che tutti i personaggi normali si somigliano, ogni personaggio strambo è strambo a modo suo. Tuttavia, resta fondamentale trovare quegli elementi di comunanza che permettono di imparentare le diverse realizzazioni di questo tipo di personaggio.

---

al sito [www.sinestesiervistadistudi.it](http://www.sinestesiervistadistudi.it) nella sezione «indici» selezionando l'anno 2020 [data di ultima consultazione: 13/05/2023].

<sup>89</sup> L'osservazione è tratta dall'incontro di presentazione del volume degli atti tenutosi in diretta streaming su Youtube il 9 dicembre 2020 <[https://www.youtube.com/watch?v=K1MzU8UBVUE&ab\\_channel=EdizioniSinestesia](https://www.youtube.com/watch?v=K1MzU8UBVUE&ab_channel=EdizioniSinestesia)>.

<sup>90</sup> E. AJELLO, *Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni*, «Studi novecenteschi», vol. 38, n.81, 2011, p 185.

<sup>91</sup> Sulla differenza fra inetto e strambo si tornerà più avanti.

<sup>92</sup> Questa interessante ipotesi è stata avanzata da Giuseppe Bonifacino nel suo intervento alla già citata presentazione del volume degli atti del seminario Mod.

Il *Grande dizionario della lingua italiana* riporta la seguente definizione dell'aggettivo *strambo*: «Che si comporta o si esprime in modo bizzarro, stravagante, strampalato; che palesa opinioni, atteggiamenti, abitudini non convenzionali, eccentriche». Prima di tutto, allora, la sua cifra distintiva è l'anomalia: il minimo comune denominatore che caratterizza tutti gli strambi è la loro diversità costituzionale rispetto a qualunque forma di normalità vigente. Una difformità che si realizza sia sul piano sociale, sia sul piano psicologico, sia sul piano fisico – e come si vedrà più avanti è proprio il corpo, assieme al linguaggio, che genera il comico del personaggio strambo. Egli interpreta la realtà per mezzo di schemi alternativi e percepisce gli accadimenti in maniera eterodossa: tutto ciò produce un continuo effetto di straniamento e di disattesa delle aspettative del senso comune. Il movimento di distorcimento del reale è insito nell'etimo stesso del termine «strambo», che deriva dal latino tardo *strambu(m)*, variante di *strabus*, ovvero «strabico». Si può parlare quindi di uno sguardo che si volge altrove, o che guarda in modo diverso, e quindi getta una luce nuova sugli oggetti comuni e offre, a chi lo segue, la possibilità di scoprire modi alternativi di stare al mondo e di relazionarsi con le persone. Lo strambo, come nota Giorgio Patrizi,

rappresenta un passaggio intermedio dal grado zero della norma al caso limite del folle, che si pone come una sorta di orizzonte radicale su cui si proietta la dinamica della stramberia, stravaganza, bizzarria, ecc. Testimone di questo percorso è il personaggio che annuncia la propria difficoltà esistenziale nella irregolarità dei propri dati somatici e caratteriali: la singolarità dei comportamenti e la propria irriducibilità, anche in termini fisiognomici, ai canoni del luogo comune.<sup>93</sup>

Questo eccentrico personaggio sembra allora proporsi come un continuo motivo di «sfida delle nostre certezze»<sup>94</sup>, ma non per questo si configura negativamente: anzi, proprio grazie al suo comportamento imprevedibile allestisce possibilità fantasiose alternative all'ordine prestabilito delle cose, modificando anche produttivamente la visione del mondo di chi recepisce il suo sguardo. Prendendo a prestito e riadattando le parole di Gianni Celati, si può dire che nonostante la qualità “diversa” del personaggio strambo lo porti fuori dai tracciati che «la Storia e le sue grammatiche di sostegno predicano come

---

<sup>93</sup> G. PATRIZI, *Da Margutte a Guizzardi, passando per Sterne. Stramberie e metaletteratura*, in *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, «Sinestesia», anno XIX, 2020, Atti del Seminario MOD, Salerno, 2019, p. 44.

<sup>94</sup> E. AJELLO, *Premessa*, in *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, «Sinestesia», anno XIX, 2020, Atti del Seminario MOD, Salerno, 2019, p. 11.

destino dell'uomo [...], se è vero che abbiamo bisogno di grammatiche per comprendere il reale, è anche vero che abbiamo bisogno di saper riconoscere il diverso per intravederne le alternative»<sup>95</sup>. Ancora secondo lo scrittore, «al frammentario e al discontinuo, all'escluso e al dimenticato è affidato il compito di contestare l'illusione d'uno sviluppo lineare continuo della storia umana»<sup>96</sup>. In una simile ottica il personaggio strambo allora acquisisce una funzione positiva. Tuttavia, questo valore dell'alterità, questo suo ruolo critico-antagonistico utile per uscire dagli schematismi del pensiero conformista, deve fare i conti con l'emarginazione a cui essa viene costantemente sottoposta.

Le affermazioni di Celati si trovano inserite in un discorso più ampio nel saggio *Il bazar archeologico*, in cui lo scrittore emiliano denuncia l'oblio a cui sono sottoposte le testimonianze dimenticate, i relitti, i frammenti della storia che non vengono considerati all'interno della narrazione ufficiale e monumentale della Storia: fra questi rifiuti c'è anche l'individuo marginale, emblema di un'alterità scomoda e indesiderata, che viene a sua volta eliminato dal discorso dominante. Ed è questo il nodo cruciale che sta alla base della scelta celatiana di dar voce, nella sua prima produzione – quella degli anni '70, di cui si parlerà nel capitolo successivo – ai marginali, ai *borderline*, agli anomali. Se il destino del diverso è quello della rimozione, allora la letteratura può offrirsi come il luogo in cui questo rimosso sociale può riaffiorare: così, al pari degli oggetti desueti studiati da Orlando<sup>97</sup>, il personaggio strambo può fare il suo trionfale *ritorno del represso* nelle pagine degli scrittori. Per la teoria orlandiana del ritorno del represso, infatti, la letteratura sarebbe «apertamente o segretamente concessiva, indulgente, parziale, solidale o complice verso tutto quanto incontra distanza, diffidenza, ripugnanza, rifiuto o condanna fuori dalle sue finzioni»<sup>98</sup>. La dissonanza strutturale dello strambo rispetto al suo contesto storico-sociale lo rende vittima di una costante marginalizzazione, ma nella letteratura esso guadagna spesso il centro della scena, e questo accade, come si vedrà più avanti, soprattutto nel Novecento.

---

<sup>95</sup> G. CELATI, *Il bazar archeologico*, in *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986, p. 214. Citazione riportata e riadattata al personaggio strambo da E. Ajello nella già citata introduzione a *Le personnage farfelu* (p. 15).

<sup>96</sup> G. CELATI, *Lo sguardo dell'archeologo e il tema delle tracce*, in «Ali Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, «Riga 14», a cura di M. Barengi e M. Belpoliti, Milano, marco y marcos, 1998, p. 204 (cit. in E. AJELLO, *Premessa*, in *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, p. 14).

<sup>97</sup> F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>98</sup> Ivi, p. 8.

Le caratteristiche fin qui analizzate, l'anomalia, lo sguardo strabico, l'esclusione e quindi la marginalità del personaggio strambo, sono tipiche anche di un altro personaggio emblematico delle scritture novecentesche, ovvero l'inetto; ma strambo e inetto, sebbene condividano molte sfumature che rendono difficile isolare il profilo dell'uno da quello dell'altro<sup>99</sup>, presentano degli essenziali elementi di diversità; e forse proprio esaminando la natura di queste differenze è possibile capire meglio l'identità dello strambo.

Innanzitutto, l'inetto ha origini darwiniane, dunque è coinvolto in una costante lotta per la sopravvivenza, nello sforzo continuo ma fallimentare di essere come gli altri – o meglio degli altri. In questo senso egli non è dotato di alcuna forza sovversiva o antagonista, ma anzi le sue energie sono tutte spese nel tentativo di ricondurre alla normalità la sua anomalia. Lo strambo invece non fa nulla per arginare il divario che lo separa dalla regolarità, ma continua a esercitare la libertà di essere sé stesso senza condizionamenti esterni perché non è interessato a competere con gli altri. Anzi, come rimarca Ajello<sup>100</sup>, lo strambo evita di pensare come pensano gli altri, evita di pensare in coro: egli non ascolta, è un personaggio per certi versi sordo. Entrambi i tipi di personaggio sono destinati al fallimento, ma mentre per l'inetto lo scacco rappresenta l'epilogo tragico del suo tentativo di adattarsi al mondo – emblematico è l'esempio sveviano di Alfonso Nitti, protagonista di *Una vita* –, per lo strambo il fallimento è connaturato all'esistenza già dal principio, e questa attitudine di convivenza con l'insuccesso può addirittura portarlo al trionfo – come nel caso, ancora sveviano, di Zeno Cosini. La differenza fra i due tipi è anche, allora, una differenza di peso: se l'inetto è grave, perché avverte nell'interiorità tutto il peso della sua tragedia, lo strambo è dotato di una leggerezza che gli consente di padroneggiare gli eventi e che lo spinge dalle parti del comico, pur non essendo le storie che lo coinvolgono allegre. A tal proposito, Enrico Testa evidenzia un paio di ulteriori differenze fra i due, riassumibili in termini «geometrici e cromatici»<sup>101</sup>. La spinta all'azione dell'inetto viene continuamente inibita e mortificata dall'attitudine al rimuginio, il che si traduce in una sostanziale staticità, per cui la sua avventura interiore e – se

---

<sup>99</sup> Ajello addirittura li propone come gemelli monozigoti («è assai complesso differenziarlo o distinguerlo dall'inetto (sembrano monozigoti), in quanto esiguo sono le differenze, sottili le intese, e finisce lo strambo col confondersi in quella zona prolifica di stagionati inetti, tra il limite dell'Ottocento e l'inizio del Novecento», E. AJELLO, *Premessa*, in *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, p. 12).

<sup>100</sup> Nell'intervento in occasione della presentazione già citata del volume degli atti del seminario Mod.

<sup>101</sup> E. TESTA, *Strambo: alcuni appunti sulla parola e sul personaggio*, in *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, «Sinestesie», anno XIX, 2020, Atti del Seminario MOD, Salerno, 2019, p. 39.

c'è – esteriore prende la forma di una linea retta, piatta, priva di soprassalti; inoltre, il colore che meglio lo rappresenta è il grigio<sup>102</sup>, o comunque un tono che vira sul monocromatico. Al contrario, le vicende che riguardano lo strambo sono estremamente dinamiche e contrassegnate dalla vivacità di un moto imprevedibile e imprevedibile; tant'è che tratto comune a molti strambi è proprio la dromomania, cioè l'ossessiva necessità di scendere in strada e camminare, il più delle volte senza neanche una meta, come un vagabondare nevrotico. In questo movimento incessante in cui lo strambo non esita a compiere le azioni più assurde e apparentemente insensate, si delinea, figurativamente parlando, l'opposto di una retta: una linea sinusoidale che «va su e giù con picchi e avvallamenti e discese che possono condurre anche alla follia»<sup>103</sup>. Questo andamento dirompente e sismografico, inoltre, si trasferisce spesso anche ai testi in cui il personaggio strambo s'incunea, perché le strutture lessicali e sintattiche vengono scombinare nel flusso monologante che esce direttamente dalla testa dello strambo. Ma di questi aspetti linguistici e testuali si parlerà più avanti, in quanto funzionali al discorso sul personaggio strambo come sorgente del comico. Tornando agli aspetti geometrici e cromatici, alla luce di quanto detto appare ovvio che lo strambo, dinamico e attivo, ha una varietà di colori nel carattere che l'inetto, perlopiù grigio e statico, non ha<sup>104</sup>.

Si potrebbe anche aggiungere che a caratterizzare il personaggio strambo è anche il particolare rapporto che esso intrattiene con la temporalità. Come nota Giuseppe Bonifacino<sup>105</sup>, se il personaggio classico si muoveva organicamente nel tempo – tempo lineare – e se il personaggio moderno, quindi anche l'inetto, vede piuttosto il tempo muoversi dentro di sé – tempo interiore –, lo strambo si auto-disloca fuori dal tempo, in una dimensione alternativa che si potrebbe definire *tempo collaterale*, ponendosi quindi al di fuori di qualunque sviluppo lineare.

---

<sup>102</sup> Emblematica è la figura di Amalia, personaggio sveviano monocoloro per eccellenza, col «suo vestito abituale, grigio come la sua figura e il suo destino» (I. SVEVO, *Senilità*, Milano, Mondadori, 2018, p. 112).

<sup>103</sup> Ivi, p. 39.

<sup>104</sup> Tuttavia, bisogna comunque sottolineare la precarietà di una distinzione così netta: infatti, ci sono anche casi di personaggi emblematici dell'inetitudine che mantengono ugualmente una certa vivacità di carattere che li rende in parte anche strambi. È il caso, ad esempio, di Mattia Pascal, il quale si muove nel mondo in maniera *stramba*, attraversando il suo destino incontrollabile seguendo un moto sinusoidale, per usare la categoria geometrica di Testa.

<sup>105</sup> Ancora una volta il riferimento è tratto dall'intervento che Bonifacino ha tenuto alla presentazione del volume degli atti del seminario Mod. A chi scrive non risulta che queste osservazioni siano state messe per iscritto.

Ulteriori elementi decisivi per delineare una morfologia dello strambo li offre ancora una volta Enrico Testa. L'analisi dello studioso s'incentra principalmente su due aspetti capitali per la marcatura del personaggio strambo, ovvero il corpo e il linguaggio; infatti, lo strambo è spesso caratterizzato da delle deformità fisiche, oltre che percettive, e da una parlata monologante contorta e astrusa – fatto che nel caso di narratore esterno si traduce in un'elocutio alterata. Come già accennato, degli aspetti linguistici e fisici si parlerà fra poco, perché è in questi due assi portanti che lo strambo cela il germe del comico, o comunque del ridicolo. Ma Testa enuclea anche altri caratteri interessanti, di cui si potrà trovare riscontro nelle analisi dell'opere che seguiranno.

Per prima cosa, gli strambi che – fenomeno curioso – sono nella quasi totalità dei casi personaggi maschili<sup>106</sup>, intrattengono con il mondo femminile rapporti non pacificati e inconsueti, spesso resi difficoltosi per via della scarsa esperienza in ambito amoroso. Talvolta il personaggio è ben disposto nei confronti delle donne ma non ha gli strumenti cognitivi e fisici per condurre una comunicazione efficace e poter concretizzare i suoi desideri, che quindi restano allo stadio di ossessione irrisolta; altre volte invece lo strambo repelle totalmente tutto ciò che riguarda la sfera erotica, fino a raggiungere gli esiti estremi di alcuni personaggi celatiani e cavazzoniani, ovvero il terrore, ai limiti della mania di persecuzione, di essere assaliti da un corpo femminile.

Come altra caratteristica, poi, c'è la particolare predilezione per i dettagli minimi e l'attitudine a porre l'attenzione su ciò che è infimo e che di norma passa inosservato: lo strambo si fissa sull'infinitesimale rivelando la possibilità di guardare il quotidiano come se fosse straordinario. Particolarmente marcati da questo tratto sono alcuni anomali calviniani, come Marcovaldo, al cui sguardo passano inosservati sia le luci della città sia le insegne fatte apposta per essere notate, ma mai sfuggono «una foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che si impigliasse ad una tegola»<sup>107</sup>, e come Palomar, che anche a costo di sembrare un folle non rinuncia a osservare e a ragionare sulle foglie d'erba di un prato o sulle traiettorie degli storni in volo.

---

<sup>106</sup> Lo rileva anche Ajello: «Questi désaxés (di cui basse risultano ancora le quote rosa) [...]» (nell'introduzione a *Le personnage farfelu*, p.14). Un potenziale esempio di *stramba* ce lo fornisce Fellini con il celebre personaggio di Gelsomina, protagonista del film di *La strada*, ma per quanto riguarda la letteratura si fatica a trovare degli esempi forti.

<sup>107</sup> I. CALVINO, *Funghi in città*, in *Marcovaldo*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1998, p. 1067.



Un'altra «proprietà organolettica»<sup>108</sup> del personaggio strambo è, come già accennato, la dromomania, ovvero l'indomabile spinta al vagabondare. In effetti, le vicende che riguardano lo strambo solo raramente si svolgono negli interni, mentre i suoi luoghi prediletti per l'azione sono la strada e la piazza, che diventano dei veri cronotopi nei romanzi aventi al centro questo tipo di personaggio – e lo si dimostrerà ampiamente nei capitoli successivi. Non a caso, a più riprese è stata avanzata l'analogia fra la figura dello strambo e quella del picaresco proprio per la comune natura di emarginati che vagano a zonzo per le strade delle città e per le campagne<sup>109</sup>. E spesso, in questo girovagare, lo strambo non è solo, ma viaggia in coppia: un po' come Pinocchio e Lucignolo – d'altronde da varie parti si indica proprio il burattino di legno come l'inauguratore della genealogia novecentesca degli strambi<sup>110</sup> –, o anche come Don Chisciotte e Sancho Panza – a cui lo strambo moderno è geneticamente imparentato<sup>111</sup> –, come Morgante e Margutte, oppure come i duo comici degli strambi cinematografici, come Stanlio e Ollio.

Infine, Testa rileva come tratto decisivo dello strambo il suo essere figura d'aporia, perché, a partire da proprietà comuni, può contenere al suo interno «possibilità diverse e opposte tra loro a seconda degli autori che vi ricorrono e al loro sistema di pensiero»<sup>112</sup>. In altre parole, lo strambo oscilla, senza toccarli mai, fra i poli della disforia e dell'euforia, in un disordine del senso che lo sottrae al rischio del nichilismo. Dice infatti Testa che lo «strambo non è inquadrabile per intero nei parametri del nichilismo. Non è una figura dell'atonia esistenziale. In certi casi, certo, può esserlo ma in tanti altri è cosa diversa. A farla semplice: ci sono gli strambi del sì e gli strambi del no»<sup>113</sup>, quindi ci sono quelli più propensi all'euforia e quelli che più tendono alla disforia. Questa compresenza disarmonica fra melanconia e leggerezza fa dello strambo una «figura contraddittoria per eccellenza»<sup>114</sup>.

---

<sup>108</sup> E. TESTA, op. cit., p. 23.

<sup>109</sup> Dice Tommaso Pomilio: «Il picaresco percorre le strade del mondo, rese più aperte e asfittiche e intricate fino allo sperdimento nell'età tardocapitalista, nel postmoderno incipiente, nell'abbandono dell'universo che s'impone nella dimensione postfordista» (T. POMILIO, *Gazzarre Ilarità Comiche Travestimenti. Il comico dall'età delle neoavanguardie*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche* a cura di S. Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, p. 481).

<sup>110</sup> Cfr. E. AJELLO, *Premessa*, in *Genealogia e morfologia del personaggio strambo* (op. cit.), p. 18.

<sup>111</sup> Cfr. G. PATRIZI, *Da Margutte a Guizzardi, passando per Sterne. Stramberie e metaletteratura* (op. cit.).

<sup>112</sup> Ivi, p. 30.

<sup>113</sup> Ivi, p. 39.

<sup>114</sup> N. SCAFFAI, *Stile e nevrosi di un narratore strambo: sul «Male oscuro» di Giuseppe Berto*, in *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, «Sinestesia», anno XIX, 2020, Atti del Seminario MOD, Salerno, 2019, p. 83.

Per lo strambo, che nella sua goffaggine ha molto del buffone, potrebbe allora valere quello che Jean Starobinski dice riguardo al clown: pur essendo immagine della malinconia e dell'emarginazione dolorosa, il clown riesce a innalzarsi a emblema della leggerezza gioiosa e spensierata, con i suoi slanci verso l'alto, le sue acrobazie funamboliche e le esibizioni buffe. Inoltre, contraddicendo l'ordine costituito, il saltimbanco è una figura eversiva perché si solleva al di sopra delle coercizioni sociali e morali, e così facendo attira il lettore/spettatore che si anima della speranza a sua volta di essere portato così in alto<sup>115</sup>. Allo stesso modo lo strambo letterario, creando disordine nel testo e nella trama apre uno spazio di contestazione nell'insensatezza dell'ordine sociale vigente e, attraverso lo straniamento e la decostruzione di ogni dialettica del senso, denuncia il rapporto conflittuale fra soggetto e modernità, comportandosi in maniera inconsapevole come un rivoluzionario, o un anarchico. Il clown, e così potremmo dire anche lo strambo, gode di una libertà totale che lo rende libero anche dal peso di dover svolgere una funzione specifica e di farsi portatore di un senso. Il ruolo di denuncia e di liberazione dalle imposizioni sociali lo assume semmai per riflesso indiretto, come conseguenza del suo non-senso, ma mai per intenzione consapevole. Dice infatti Starobinski:

La gratuità, l'assenza di senso è [...] la loro aria natale. Soltanto a prezzo di questa *vacanza*, di questo *vuoto* primario, essi potranno passare al senso [...]. In un mondo utilitaristico, attraversato dal reticolo fitto delle relazioni significanti, in un universo pratico nel quale ogni cosa viene investita d'una funzione e di un valore d'uso o di scambio, l'entrata del clown [o dello strambo] fa saltare alcune maglie della rete, e nella pienezza soffocante dei significati ammessi apre una breccia per la quale potrà spirare un vento d'inquietudine e di vita. Il non-senso, che il clown porta con sé, avrà allora, in un secondo tempo, valore di "messa in dubbio", di sfida delle nostre certezze. Questa boccata di gratuità c'impone di riconsiderare tutto ciò che si riteneva tranquillamente necessario. Così, proprio perché è anzitutto assenza di significato, il clown attinge il significato supremo di contraddittore: nega tutti i sistemi d'affermazione preesistenti e introduce nella massiccia coerenza dell'ordine costituito il vuoto grazie a cui lo spettatore [o il lettore], staccato finalmente da sé stesso, può ridere della propria pesantezza.<sup>116</sup>

<sup>115</sup> Per Starobinski il fascino esercitato dal clown si spiegava col fatto che «il mondo del circo e della fiera rappresentava, nell'atmosfera plumbea e inquinata di una società in via di industrializzazione, una piccola isola colma di meraviglie dai colori cangianti, un pezzetto ancora intatto della terra d'infanzia, uno spazio entro il quale la spontaneità vitale, l'illusione, i prodigi semplici dell'abilità o della goffaggine fondevano insieme tutte le loro seduzioni, offrendole allo spettatore stanco della monotonia dei doveri che la vita seria impone» (J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Boringhieri, 1984, pp. 37-8).

<sup>116</sup> Ivi, pp. 150-1. Le aggiunte fra parentesi quadre sono aggiunte mie. Per il parallelo fra il clown e lo strambo cfr. E. Ajello, *Elogio del personaggio strambo*, p. 186.

Nell'inquadratura generale fin qui impostata, lo strambo sembra avere molto in comune con quello che Paolo Santarcangeli ha definito *eroe comico*<sup>117</sup>, ovvero quel personaggio dalla natura proteiforme – e quindi molto difficile da descrivere perché mai uguale a se stesso – che mantiene però un elemento costante, cioè «l'antagonismo esplicito ed implicito tra il suo modo di essere e quello del 'mondo'»<sup>118</sup>. In particolare, questa diversità porta l'eroe comico a incarnare i valori festosi e positivi della vita biologica e della libertà fantasiosa, e «tali virtù sono spesso praticate [...] anche con la tenacia di sfidare la mortifera serietà della società costituita»<sup>119</sup>. A differenza dell'eroe tragico, la cui missione è quella di accettare un destino di morte, l'eroe comico adempie a un compito ancora più coraggioso: accettare di permanere nella vita, che è perlopiù imperfetta e incerta, ricca di ostacoli e di sofferenza. Dunque, «nella follia di una società messasi sulla via dell'inferno e del manicomio, l'eroe comico resta la sola guida»<sup>120</sup>. Santarcangeli, poi, indica nel buffone una delle forme che l'eroe comico può assumere e gli attribuisce una funzione dissacrante perché smaschera le menzogne che dominano sul mondo e sulle sue istituzioni.

A questo punto non sembra inaccurato, anzi pare piuttosto calzante, estendere questa investitura di eroe comico anche allo strambo, la cui matrice buffa è evidente. Potere del buffo è quello di ridimensionare il tragico – ovvero, l'oppressione dei padri e dei tiranni, le inquietudini dei figli, gli inganni, le vessazioni degli onesti, perfino la morte stessa – mediante la risata<sup>121</sup>. Il riso, come ricorda Nino Borsellino, è una manifestazione di sovranità sugli eventi<sup>122</sup>, e infatti – lo si è già sottolineato in precedenza – lo strambo ha la proprietà di inglobare in sé lo scacco come condizione intrinseca all'esistenza. Per questo, attraverso il potere della risata – non solo quella che proviene dallo strambo, ma anche quella che lo strambo suscita – il personaggio marginale, buffo e anomalo, come un vero eroe comico, libera il mondo dall'angoscia esistenziale<sup>123</sup>. Santarcangeli avanza come esempio di eroi comici i protagonisti dei primi film comici del cinema muto, e in effetti

---

<sup>117</sup> P. SANTARCANGELI, op. cit., p. 145.

<sup>118</sup> *Ibidem.*

<sup>119</sup> *Ibidem.*

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 202.

<sup>122</sup> N. BORSELLINO, op. cit., p.15.

<sup>123</sup> «Il buffone è come una freccia scagliata contro un universo fantastico-poetico basato su una rappresentazione reintegrante in cui – se vogliamo – è abolita l'angoscia esistenziale» (P. SANTARCANGELI, op. cit., p. 202).

il parallelismo fra gli strambi cinematografici e quelli letterari ricorrerà molto spesso anche nelle analisi che seguiranno riguardo alle opere degli autori contemporanei che hanno scelto di dare voce a questo tipo di personaggi. Dice Santarcangeli:

Contro gli squallidi mostri di una civiltà spersonalizzante, in un ambiente troppo intorpidito per la tragedia e troppo deluso per la gloria, gli Svejki<sup>124</sup> e i Charlot si fanno campioni irriducibili dell'umanità; degni di pietà e pieni di pietà, possono diventare gli eroi legittimi del nostro tempo. Essi non sono esposti meno degli altri mortali all'umiliazione e alla disfatta; anzi, quasi sempre sono destinati al fallimento: ma proprio quel fallimento sanzionerà il loro trionfo; che è il trionfo del riso non mortale.<sup>125</sup>

Dopo aver provato a tracciare un identikit del personaggio strambo, ed aver disegnato la parabola che da eroe della marginalità lo porta a raggiungere lo statuto di eroe comico, si può procedere all'analisi di quei tratti, di natura eminentemente somatica e linguistica, che concorrono a marcare lo strambo in senso comico.

## 2.2. *Il personaggio strambo come sorgente del comico: il corpo e la lingua*

Tutto ciò che si è detto fin qui lascia intendere come lo strambo sia un tipo in qualche maniera comico anche solo per il fatto stesso di essere difforme dalla norma e di comportarsi in modo anomalo. Al pari di un buffone, egli suscita ilarità sebbene abbia la natura sofferta del marginale; anzi, proprio ciò che lo denota come escluso, ovvero il suo essere diverso e irregolare, è fonte stessa, se non di riso, quantomeno di sorriso. Ma se si volessero individuare con più precisione i meccanismi che stanno alla base del comico dello strambo sarebbe, allora, necessario soffermarsi sui suoi movimenti e sulle sue parole: nel corpo e nel linguaggio le anomalie si moltiplicano, e così anche l'effetto comico-buffo.

Per iniziare il discorso sul «corpo comico» del personaggio strambo può essere un'operazione interessante, sebbene forse un po' audace, prendere a prestito le parole che Giacomo Debenedetti utilizza per descrivere il personaggio-uomo che colonizza il romanzo e il racconto del Novecento:

---

<sup>124</sup> Protagonista buffo e dissacrante de *Le vicende del bravo soldato Svejki durante la Prima guerra mondiale*, romanzo scritto fra gli anni '10 e '20 dall'autore ceco Jaroslav Hasek, in cui attraverso questo personaggio bizzarro si prende in giro il militarismo e la superiorità dei capi durante la guerra. Da questo romanzo sono stati tratti vari adattamenti cinematografici e radiofonici.

<sup>125</sup> Ivi, p. 147.

Appena ci si mette a leggere i romanzi moderni si è colpiti da un fatto abbastanza sconcertante. Dal ritratto dei personaggi scompare, quasi senza eccezione, ogni vestigio di bellezza fisica, specialmente nella faccia, cioè nella parte più espressiva della persona. Se vogliamo essere più cauti, e non generalizzare in modo troppo dogmatico queste prime impressioni, riconosceremo che in certi casi qualche lineamento si salva ancora: gli occhi, o la bocca, o il naso, o i capelli, o magari la fronte, ma sempre li accompagna qualche altro lineamento che costituisce una seria obiezione a ogni superstite traccia di avvenenza e all'armonia dell'insieme.<sup>126</sup>

Anche nello specifico del personaggio strambo si potrebbe dire la stessa cosa, ovvero che c'è sempre nel suo corpo qualcosa che è difettoso o poco gradevole alla vista. Esempi celebri sono quelli pirandelliani – se d'accordo con Testa<sup>127</sup> consideriamo i personaggi dell'autore siciliano più sul versante della stramberia che su quello dell'inetitudine –, come Vitangelo Moscarda protagonista di *Uno, nessuno, centomila*, col naso storto e tante piccole asimmetrie sul viso, e come Mattia Pascal, il cui strabismo acquisisce un significato che va oltre il puro dato fisico, dal momento che si crea un raccordo con l'etimologia stessa di *strambo* che rinvia a quella visione doppia (fra tragico e comico) di cui sono dotati questi personaggi alternativi e visionari. Effettivamente occhi e naso possono essere riconosciuti come tratti distintivi della letteratura della stramberia e «segni ricorrenti di un possibile identikit di questo personaggio»<sup>128</sup>. Per spaziare verso i territori di una contemporaneità più vicina, nella banda di loschi furfanti de *La valle dei ladri* di Ermanno Cavazzoni (uscito nel 1999 col titolo *Cirenaica*, poi riveduto e ripubblicato nel 2014) c'è chi ha «una gamba più pesante dell'altra», chi è «albuminoso in un occhio» e chi «ha pochi denti in bocca»<sup>129</sup>. Nel *Poema dei lunatici* (1987), invece, lo strabismo astratto dell'ispettore Savini assume un valore aggiunto, che lui definisce il «potere della coda dell'occhio»<sup>130</sup>: «Io avevo quasi la facoltà di vedere di fianco, e di vedere meglio di fianco che dritto; anzi quello che guardavo non lo vedevo bene, ma di fianco intuivo tutti i movimenti nascosti»<sup>131</sup>. La difformità può manifestarsi anche nel funzionamento del corpo, come accade nel caso dei personaggi claudicanti, fra i quali, tornando ad attingere

---

<sup>126</sup> G. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo nell'arte moderna*, in *Personaggio e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, Milano, il Saggiatore, 1977, pp. 197-8.

<sup>127</sup> «Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda meritano indubbiamente la patente della stramberia (ben più di quella dell'inetitudine)» (E. TESTA, op. cit., p. 30).

<sup>128</sup> *Ibidem*. Testa nota anche come il naso abbia una lunga trafile intertestuale che va dalla “favola del naso” di Sterne al famoso racconto di Gogol *Il naso*.

<sup>129</sup> E. CAVAZZONI, *Cirenaica*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 5-6 (cit. in E. TESTA, op. cit., p. 37).

<sup>130</sup> E. Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, Milano, La nave di Teseo, 2020, p. 86.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 63.

al repertorio di strambi della letteratura primonovecentesca, si può avanzare l'esempio di Zeno Cosini, che a un certo punto della sua storia inizia a muoversi per le strade della città zoppicando. Aspetti di disarmonia possono riguardare anche le dimensioni del corpo, come il caso di Anselmo Bordigoni, lo strambo «Buon Cazzone» protagonista del romanzo di Piero Chiara *Il balordo* (1967), per il quale vale la pena di riportare una buona parte della descrizione che ne fa il narratore nelle prime pagine:

Scalinate di carne, sacche di grasso d'incalcolabile consistenza, cordonate di lardo e spessore incredibile di cotiche, materializzavano in lui una forma che troppo facilmente poteva definirsi mostruosa, e aveva invece una sua armonia di rapporti tra misura e misura, e come si è visto, tra misura e peso. Nel luogo dove capitò a vivere egli era, positivamente, il più grande e grosso uomo che si fosse mai visto. La sua faccia era quanto il tronco di un robusto bambino di cinque anni e a forma di un grosso uovo appiattito in alto, quasi che la testa fosse stata appositamente compressa perché la sua statura restasse, anche di poco, sotto i due metri. Di color roseo uniforme, si accentuava solo negli occhi, enormemente ingranditi da un paio d'occhiali di metallo comune. La bocca, piccola e rotonda sotto un ampio naso ricurvo, era nascosta da baffi spioventi [...], biondastrini in alto, dove sgorgavano folti e duri come erbe di dirupo.<sup>132</sup>

Bachtin ne *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* rileva come tutte le immagini che rappresentano il corpo nei suoi aspetti grezzi e materiali siano distintivi di un certo tipo di *imagerie* comica che, soprattutto in epoca medievale, domina la cultura popolare. Con una osservazione dal carattere antropologico, egli nota come le persone, quando sono in ambito familiare, per ridere o ingiuriarsi ricorrono a un linguaggio ricco di immagini relative al corpo: al corpo che si accoppia, che defeca, che urina, al corpo malato, ai genitali, al naso sporgente o storto, alla bocca spalancata, al corpo sformato e smembrato. E laddove si devono attivare i freni inibitori, come nel caso del linguaggio letterario – di una letteratura magari più allegra ed espressiva – dal corpo grottesco fanno comunque irruzione i nasi, le bocche e i ventri<sup>133</sup>. Lo studioso sottolinea quindi il legame diretto fra il riso e tutto ciò che è legato alla sfera del basso e del corporeo, in quanto elementi esclusi dalla vita sociale seria e dalla cultura ufficiale, quindi relegati ad una dimensione laterale della comunanza civile dedicata al momento della familiarità e della festa, in sintesi della non ufficialità.

---

<sup>132</sup>P. CHIARA, *Il balordo*, Milano, Mondadori, 2021, pp. 4-5.

<sup>133</sup>M. M. BACHTIN, op. cit., pp. 349-350.

La comicità popolare ha la tendenza generale a mettere l'accento su qualunque parte grottesca del corpo, dunque per Bachtin il corpo comico è un *corpo grottesco*, di cui quindi si esaltano le difformità, le escrescenze, «tutto ciò che cerca di sfuggire ai confini del corpo»<sup>134</sup>. In particolare, fra tutti i tratti del volto umano, la bocca e il naso hanno un ruolo decisivo nella costruzione del corpo grottesco, perché la prima è l'orifizio attraverso cui l'essere umano espleta i suoi bisogni fisiologici del bere e del mangiare – ed è anche il mezzo di espressione della risata –, mentre il secondo allude al membro virile. Fra l'altro, a proposito del naso, di cui si parlava poco fa, anche Bachtin rimarca come esso sia un motivo grottesco molto diffuso nella letteratura addirittura mondiale<sup>135</sup>. Inoltre, ancora secondo il critico russo, gli altri tratti del volto, come la testa, le orecchie e gli occhi, assumerebbero un carattere grottesco solo quando vengono associati a forme animali o a cose. E in effetti è comico-grottesca la descrizione appena vista della testa di Anselmo Bordigoni, dalla «forma di un grosso uovo appiattito in alto».

Oltre ai difetti somatici di vario grado di deformità, il corpo dello strambo è anche marcato dal tratto della goffaggine: fisiognomica e dinamica sono i due vettori male direzionati del corpo del personaggio strambo. A tal proposito nel *Riso* Bergson distingue vari tipi di comico (di parola, di situazione...), fra i quali in particolare spiccano il *comico dei movimenti* e il *comico di carattere*, che si adattano a spiegare alcune dinamiche del riso innescate da questi corpi buffi e impacciati. Infatti, si tratta di due generi di comico che traggono l'effetto di ridicolo dalla difformità di comportamento o dal difetto fisico che contraddistingue in modo permanente un individuo. A monte della teoria di Bergson c'è l'idea che alla base del riso vi sia qualunque gesto meccanico<sup>136</sup> e rigido che interrompa il flusso della vita: «solo ciò che viene compiuto automaticamente è essenzialmente risibile. In un difetto, e anche in una qualità, il comico è ciò a cui la persona si abbandona a propria insaputa, il gesto involontario, la parola inconscia. Ogni distrazione è comica»<sup>137</sup>. Una persona che inciampa su un sasso lo fa per mancanza d'agilità, o per errato calcolo degli spazi oppure per ostinazione del corpo; in ogni caso ne risulterà un movimento *involontario* che causa la risata per chi assiste alla scena. Non a caso, il personaggio *distratto*, come in parte lo sono gli strambi di cui ci sta occupando, ha attirato

---

<sup>134</sup> Ivi, p. 346.

<sup>135</sup> Ivi, p. 345.

<sup>136</sup> «*Gli atteggiamenti, i gesti e i movimenti del corpo umano sono ridicoli nell'esatta misura in cui tale corpo ci fa pensare a un semplice meccanismo*» (H. BERGSON, op. cit., 27. Corsivo nel testo originale).

<sup>137</sup> Ivi, op. cit. p.88.

la verve degli autori comici (Bergson allude a quelli teatrali), fino al punto che, con la nascita del cinema, le gag delle prime comiche cinematografiche insistono proprio su queste dinamiche di distrazione e di azione meccanica. Gianni Celati, che oltre ad essere stato un prolifico creatore di personaggi strambi è anche stato autore di vari saggi teorici sulla letteratura e le altre arti, ha dedicato all'analisi della fisica dei movimenti degli attori comici – in particolare i fratelli Marx, Stanlio e Ollio e Buster Keaton – un articolo intitolato *Il corpo comico nello spazio*<sup>138</sup>.

Partendo dall'opposizione che Merlau-Ponty fa tra il corpo come mezzo di separazione e «riconoscimento delle leggi oggettive dello spazio» e corpo come «strumento di occupazione di uno spazio non interpretato», Celati attribuisce agli attori comici il secondo tipo di corporeità, il quale è improntato al fallimento dell'interpretazione spaziale e alla distrazione – come la intende anche Bergson. «Tutti gli effetti comici del personaggio maldestro (cadute, andare a sbattere, rompere inavvertitamente, ricevere un proiettile vagante etc.) vengono di lì, dal non riconoscimento d'uno spazio che richiede comportamenti interpretativi»<sup>139</sup>. Questo muoversi senza cognizione tipico anche del personaggio strambo – e soprattutto degli strambi celatiani, che, come si vedrà, tanto ereditano dai protagonisti delle comiche cinematografiche – è «il corrispettivo dell'afasia a livello d'uso del corpo nello spazio»<sup>140</sup>. Per Celati, poi, l'occupazione disordinata dello spazio tipica degli attori comici – e anche degli strambi letterari – richiede un corpo grottesco «che va da tutte le parti, che è sregolato e disarticolato in tutte le direzioni, e soprattutto che non segue dei percorsi armonici»<sup>141</sup>. Tornando all'esempio del personaggio che inciampa, ciò che si verifica è proprio l'errata percezione di uno spazio che si credeva familiare e che invece richiedeva uno sforzo di decifrazione per essere attraversato. Questo che Bergson chiama *automatismo*, il gesto eseguito per inerzia, è comico perché tradisce un difetto nella capacità di orientarsi nello spazio.

Il corpo distratto, grottesco e che si muove per automatismi appartiene alla sfera di quello che il filosofo francese chiama *comico di carattere*, intendendo con questa espressione il ridicolo che scaturisce dai caratteri connotati da rigidità non solo psicologica ma anche comportamentale; in pratica si tratta del comico che è veicolato dagli individui che

---

<sup>138</sup> Uscito su «Il Verri», n. 3, novembre 1976. Ora reperibile in «Riga» n. 40, a cura di M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 182-190.

<sup>139</sup> G. CELATI, *Il corpo comico nello spazio*, «Riga» n. 40, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 186.

<sup>140</sup> Ivi, p. 183.

<sup>141</sup> Ivi, p. 187.



agiscono seguendo degli schemi fissi di comportamento. Dal momento che la vita in società esige dalle persone un'attenzione sempre vigile e una disposizione flessibile per far fronte alle diverse situazioni, quando queste caratteristiche di elasticità mancano ad un soggetto<sup>142</sup>, allora questo sarà sottoposto allo sguardo sospettoso della società; dice, infatti, Bergson che «ogni *rigidità* del carattere, dello spirito e persino del corpo risulterà dunque sospetta alla società, perché è il possibile indizio di un'attività che s'addormenta [...] che si isola, che tende ad allontanarsi dal centro comune intorno a cui gravita la società, di un'eccentricità, insomma»<sup>143</sup>. Eccentricità e isolamento sono segnali di insocievolezza; per Bergson chiunque si isoli, anche se il suo atteggiamento è conforme alla morale, è inevitabilmente esposto al ridicolo: l'insocievole è per sua natura comico<sup>144</sup>. Il personaggio strambo è allora intrinsecamente comico anche quando è portatore di una storia tragica, perché isolato e irregolare nel carattere e nell'aspetto, dimentico di se stesso e di ciò che lo circonda nel suo girovagare goffamente per le strade, limitato ad un'interpretazione del mondo e dello spazio che non va oltre le sue idee fisse.

L'altro polo dell'asse comico dello strambo poggia sul linguaggio, da intendersi non solo come parlata propria del personaggio ma anche come testualità generale dell'opera in cui egli s'immette. Come nota Testa, in termini di strutturazione narrativa, quindi di articolazione della trama o dei piani diegetici, «il racconto o romanzo che fa dello strambo il suo protagonista o che dagli strambi è contaminato, presenta (e pare quasi una legge generale) un andamento non ordinato e non lineare»<sup>145</sup>. Se il corpo dello strambo è spesso deforme, allo stesso modo anche la testualità delle opere che lo vedono protagonista risulterà sconnessa e disarticolata, e in alcuni casi anche difficile da seguire per mancanza di una vera e propria trama, come accade in Cavazzoni e Celati – ma lo si può rilevare anche in tanti altri autori. Al procedimento lineare tipico del racconto classico si sostituisce allora un grafo narrativo a serpentina, come lo chiama Testa, un andamento curvilineo che spiazza il testo. Nel suo studio sull'umorismo letterario, Giancarlo Alfano sottolinea

---

<sup>142</sup> «*Tensione ed elasticità* sono due forze complementari l'una all'altra che la vita mette in gioco. Mancano seriamente al corpo? Abbiamo allora ogni genere d'accidenti, le infermità, la malattia. Allo spirito? Abbiamo allora tutti i gradi della povertà psicologica, tutte le varietà della follia. Al carattere, infine? Avrete allora i profondi disadattamenti della vita sociale, fonti di miseria, talvolta occasioni di crimine» (H. BERGSON, op. cit., pp. 21-22).

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>145</sup> E. TESTA, op. cit., p. 37.

proprio come il dominio della linea curva sia tipico di ciascun discorso che susciti il riso: «l'arte di trattare il ridicolo, che è arte sommamente umoristica, trarrebbe dunque sostanza dalle linee curve, cioè dalle irregolarità, le deviazioni, l'imprevisto: la forma dell'umorismo, la sua testualità non può essere ridotta alla progressione lineare, allo sviluppo narrativo consequenziale della linea retta»<sup>146</sup>.

Qualunque possibilità di uno sviluppo consequenziale dei fatti è annullata dallo zigzagare incontrollato del narratore-strambo, che spesso risulta anche inaffidabile. Caso emblematico è ancora una volta Zeno Cosini, che racconta in prima persona i fatti che gli sono accaduti scombinando sistematicamente il piano soprattutto temporale della narrazione. In effetti, proprio la narrazione autodiegetica da parte del personaggio irregolare è un tratto distintivo delle scritture della stramberia; e questo è un dato interessante perché la prima persona consente di adottare in maniera totale il punto di vista straniato dello strambo sulle vicende che lo coinvolgono. Allo sguardo originale sulle cose e al modo di pensare alternativo corrisponde anche una maniera diversa di parlare: anomalo non è allora solo il contenuto del testo, ma anche il come questo contenuto viene raccontato, in altre parole come vengono utilizzati gli strumenti espressivi e come la narrazione è costruita. Niccolò Scaffai<sup>147</sup> a tal proposito individua alcuni fattori di natura stilistico-strutturale e tematico-conoscitiva che connotano il racconto del narratore strambo: prima di tutto, appunto, l'autodiegesi, a cui si potrebbe aggiungere come corollario il tratto dell'inaffidabilità del narratore; poi la postura eccentrica, per cui la narrazione è svolta in maniera evidentemente idiosincratica; il programmatico squilibrio dei piani temporali, con conseguente straniamento della percezione soggettiva degli eventi; l'adozione di un registro o modo più comico-grottesco che tragico. Bisogna aggiungere, però, che ci sono casi in cui il narratore è omo o eterodiegetico; quindi, la prospettiva di chi racconta non è quella dello strambo ma è comunque una prospettiva *sullo* strambo, per cui nel tessuto narrativo finiscono inevitabilmente per inserirsi degli elementi di irregolarità. Un esempio di questo meccanismo lo fornisce il narratore di *La vita dispari* (2019), di Paolo Colagrande, di cui si parlerà in modo un po' più dettagliato nel capitolo successivo.

Comunque, al di là di alcune eccezioni, la modalità più assidua di conduzione della diegesi resta quella monologante, dominata dal soliloquio del personaggio strambo.

---

<sup>146</sup> G. ALFANO, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci, 2016, p. 202.

<sup>147</sup> N. SCAFFAI, op. cit. p. 84.

Giacomo Micheletti, riferendosi proprio a questo particolare filone di narrazioni autodiegetiche, parla di «messa in scena di una voce narrante “bassa”, simulata espressivisticamente nelle proprie carenze cognitivo-linguistiche»<sup>148</sup>. Il tratto più ricorrente di tale monologare “subnormale” è la sintassi ingarbugliata, ma esso può anche essere caratterizzato da altre peculiarità che dipendono dal tipo di stramberia che il personaggio incarna.

Ad esempio, per tornare sui classici, gli strambi pirandelliani si distinguono per un borbottio interiore che molto frequentemente sfocia in bizzarre e astruse divagazioni filosofiche; ma, soprattutto, il loro soliloquio è caratterizzato da principi e moduli di tipo conversazionale, con ad esempio «fratture “oralizzanti”» e divagazioni colloquiali e ironiche col lettore, allocuzioni, segnali metalinguistici, il tutto volto ad enfatizzare la dimensione enunciativa della scrittura, scomponendo di conseguenza, attraverso l’«ostacolo vocale», la linearità diegetica del romanzo tradizionale<sup>149</sup>. Inoltre, evidenzia Enrico Testa, «il “parlar da solo”, che si connette [...] all’anomalia del protagonista, apre (sul piano linguistico) ad una massiccia irruzione di tratti d’enunciazione anche nelle zone testuali poste al di fuori dei confini del discorso diretto»<sup>150</sup>, di fatto scompaginando la canonica ripartizione fra diegesi e mimesi. È rilevante che Pirandello stesso in sede teorica istituisca un nesso profondo fra le scelte linguistiche e l’umorismo, affermando che:

L’umorismo ha bisogno del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua, movimento che si può avere sol quando la forma a volta a volta si crea. [...]. Il movimento è nella lingua viva e nella forma che si crea. E l’umorismo che non può farne a meno, (sia nel senso largo, sia nel suo proprio senso) lo troveremo [...] nelle espressioni dialettali, nella poesia macaronica e negli scrittori ribelli alla retorica.<sup>151</sup>

Spostando ora l’attenzione alla narrativa più recente un caso interessante è rappresentato dall’io monologante dei romanzi di Paolo Nori, che porta alle estreme conseguenze la lezione pirandelliana, puntando tutto sul rapporto dialogico col lettore e, dunque, su

---

<sup>148</sup> G. MICHELETTI, *Crani scoperti*. *Appunti su psicopatologia e narrativa italiana anni ‘60*, in *Letteratura e scienza*, Atti delle Rencontres de l’Archet, Morgex, 16-21 settembre 2019, Torino, Centro di Studi storico-letterari “Natalino Sapegno”, 2021, p. 201. Micheletti si sofferma in particolare sull’aspetto patologico dello strambo; tuttavia, per gli scopi del presente lavoro, è necessario sottolineare di nuovo che lo strambo non è definibile solamente entro i confini della follia o della nevrosi, ma è molto più poliedrico.

<sup>149</sup> I riferimenti a questi aspetti stilistici dell’opera di Pirandello sono tratti dall’analisi condotta da ENRICO TESTA, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 167-183. Da notare che il titolo del capitolo su Pirandello è significativamente intitolato *I colori del grigio*, alludendo quindi alla natura ibrida del personaggio pirandelliano, fra inettitudine (rappresentata dal grigio) e stramberia (varietà di colori che si traduce in una lingua movimentata, quasi allegra per via della ricchezza espressiva, quasi teatrale, che la caratterizza).

<sup>150</sup> Ivi, p. 168.

<sup>151</sup> L. PIRANDELLO, *L’umorismo*, op. cit., p. 52.

una scrittura che è di fatto basata sulla riproduzione del parlato. In questo caso lo strambo, Learco Ferrari (alter ego dell'autore), è uno scrittore in lotta con il mondo dell'editoria e con la precarietà economica, e che deve quotidianamente far fronte alle disavventure più disparate. L'impianto dei romanzi della cosiddetta «saga di Learco Ferrari»<sup>152</sup> – coerentemente con quanto detto finora sull'impatto dello strambo sulla diegesi – non segue lo sviluppo di una trama cronologicamente ordinata, ma si fonda sul susseguirsi non consequenziale di diversi episodi di vita del protagonista, i quali vengono raccontati direttamente al pubblico di lettori con uno stile marcatamente improntato sui registri del parlato. L'aspetto stilistico-linguistico dello *scrivere come si parla* viene addirittura tematizzato nelle opere: «Lì su quel treno lì c'erano quattro scrittori che scrivono come si parla. Che si sforzano, proprio, di scrivere come si parla. Che se nei libri gli scappa di scrivere due parole scritte come si scrive, appena se ne accorgono le cancellano subito e si vergognano anche»<sup>153</sup>. La scrittura mira quindi a riprodurre i modi dell'oralità nelle scelte lessicali, morfologiche e sintattiche, nonché nell'uso non convenzionale della punteggiatura – o nel suo rifiuto – e, soprattutto, nel tentativo di ricreare la prosodia tipica del parlato colloquiale attraverso il ricorso ad una grafia espressiva<sup>154</sup>. Come osserva Daniele Gregorin, che ha studiato nello specifico la resa e le funzioni dell'oralità nei romanzi di Nori, al di là delle forme ironiche e sarcastiche a cui l'autore spesso ricorre, «il comico si riflette sulla dimensione orale, pragmatica della lingua, sulle caratteristiche soprasegmentali, prosodiche invadendo così il ritmo del testo»<sup>155</sup> e creando quel *frame* orale che il lettore è in grado di riprodurre nella sua testa nonostante la lettura silenziosa. In questo modo lo strambo alter ego di Nori, pur raccontando episodi di vita al limite del drammatico, proprio grazie a questo particolare uso della lingua finisce per rendere tali disavventure divertenti e comiche. Ad esempio, quando Learco viene invitato alla fiera del libro di Torino

---

<sup>152</sup> Si tratta di sette romanzi pubblicati fra il 1999 e il 2003 (*Le cose non sono le cose*; *Bassotuba non c'è*; *Spinoza*; *Diavoli*; *Grandi ustionati*; *Si chiamava Francesca*, questo romanzo; *Gli scarti*) accomunati dalla presenza di Learco Ferrari, voce narrante e protagonista.

<sup>153</sup> P. NORI, *Gli scarti*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 69.

<sup>154</sup> Ad esempio, l'allungamento vocalico nelle diverse rese «Ma dàì!», «Ma dàai» o «Ma dàaii» riproduce le diverse intonazioni che si possono verificare nella comunicazione orale e che si traducono in diversi significati dell'esclamazione. Questo esempio è tratto dal saggio di DANIELE GREGORIN, *Paolo Nori e la saga di Learco Ferrari: comico e oralità*, in *Ridere in pianura: la specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, a cura di G. Fuchs e A. Pagliardini, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, Atti del convegno internazionale, Innsbruck, 28-29 maggio 2009, pp. 215-225.

<sup>155</sup> Ivi, p. 220.

dalla sua casa editrice non gli viene offerta alcuna stanza per il pernottamento, e commenta così:

Allora, visto che la mia casa editrice evidentemente pensavano che io dormivo sotto i ponti. Questi scrittori bohémien sono rotti a tutte le esperienze, deve aver pensato la mia casa editrice, magari offrirgli un albergo si offendono, deve aver pensato, visto che hanno pensato così che mi han preso per uno scrittore bohémien che mi piace dormir sotto i ponti e invece si sbagliano non sono, uno scrittore bohémien, visto che è andata così abbiamo trovato il fratello di un amico di Francesca, che ci ospitava a Torino, meno male meno male.<sup>156</sup>

Il distorcimento del linguaggio attuato dallo strambo può verificarsi in diverse modalità e in vari gradi – non sempre c'è una evidente torsione dell'eloquio –, per cui i poli estremi possono raggiungere esiti diversi fra loro. Si è appena visto come il ricorso ad un registro colloquiale può stravolgere il tipico assetto scritto dell'opera letteraria in senso comico. Le risorse dell'oralità, tuttavia, possono essere impiegate anche in altre direzioni, come ad esempio fa Remo Rapino in *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*, dando voce ad un anziano che scrive come parla; questa volta però non si tratta dell'italiano medio-colloquiale di Nori, ma dell'italiano tipico dei semicolti, che si riversa nello scritto carico di calchi e forme dialettali, oltre a errori di scrittura<sup>157</sup>. Infine, ci possono essere anche casi in cui il monologare delirante dello strambo può condurre al totale deragliamento del senso, fino a rendere incomprensibile o comunque appena intuibile il contenuto del testo. Questo accade, ad esempio, nei primi romanzi di Celati, di cui per ora basti citare un saggio del noto incipit di *Comiche*:

C'era un ignoto nella notte dal giardino il quale senza tregua mi rivolgeva verbigerazione molesta e irritante dice: – schioppatelo Otero Otero Aloysio Aloysio. Come a colpire con voce da spavento e pretese strane mettermi in grave stato d'agitazione non si capisce il motivo. Intende si vede prima svegliare di soprassalto aggiungendo ansia alla sorpresa per il fracasso di certi bidoni da lui rovesciati nell'oscurità.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> P. NORI, *Gli scarti*, pp. 129-130.

<sup>157</sup> Il terzo capitolo del presente lavoro è interamente dedicato all'analisi di questo recente romanzo, per cui si rinvia a tale sezione per approfondire il discorso dell'italiano "sgangherato" di Liborio. Sulle caratteristiche della scrittura dei semicolti cfr. ENRICO TESTA, *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 19-112.

<sup>158</sup> G. CELATI, *Comiche*, in *Romanzi, cronache e racconti* (a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri), Milano, Mondadori, 2016, p. 5.

In tutti questi casi è la deformazione del discorso a dare origine al riso. A tal proposito, è utile fare riferimento a ponderoso studio di Lucie Olbrechts-Tyteca<sup>159</sup> sul comico come forma di argomentazione. Secondo la teoria della studiosa, il comico è da considerarsi come quel particolare modo dell'argomentazione che ha come tratto distintivo il fatto di essere proprio una caricatura deformante dell'argomentazione stessa. La Olbrechts, anzi, sottolinea come il comico sia a tutti gli effetti un mezzo di autodistruzione del discorso, un'arma antiretorica perfino. Nel momento in cui il canale della comunicazione subisce delle interferenze e la struttura comunicativa si sfalda, il contenuto del discorso, per quanto serio possa essere, finisce inevitabilmente per essere investito dal contraccolpo comico generato dal cortocircuito dell'impianto retorico. Dunque, la Olbrechts sottolinea come il comico sia a tutti gli effetti un mezzo di autodistruzione del discorso, un'arma antiretorica perfino. Il meccanismo che sta alla base del riso qui è analogo a quello individuato da Bergson: a seguito di una distrazione o di una infrazione di una regola socialmente condivisa il riso insorge come strumento sanzionatorio di tale mancanza. Ciò si verifica anche nel caso delle infrazioni del codice linguistico, per cui il parlante che ha provocato lo scompaginarsi del discorso è responsabile e vittima del riso<sup>160</sup>.

Dunque, la Olbrechts passa in rassegna in maniera analitica tutte le possibili manifestazioni del comico del discorso, soffermandosi sia sui procedimenti retorici sia sulle componenti del linguaggio che, se soggetti a un'infrazione, possono diventare fonti del comico. I discorsi deformati dei personaggi strambi sono ricchi di simili infrazioni, che si verificano in particolare nel campo di quelli che la studiosa belga definisce *errori nell'impiego del linguaggio*<sup>161</sup>, i quali possono essere di natura grammaticale o ortografica: il monologare dello strambo è caratterizzato, in buona parte dei casi, da forzature della sintassi, errori di ortografia, etimologie sbagliate, trascrizioni inesatte di parole straniere, malapropismi e alterazioni di varia natura. Anche la scrittura che riproduce le

---

<sup>159</sup> L. OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Milano, Feltrinelli, 1977.

<sup>160</sup> Olbrechts, recuperando la distinzione di Dupréel, parla di *riso d'esclusione*, che appunto trae occasione dall'espulsione di un membro fuori della comunità, e *riso di accoglimento*, che al contrario è una manifestazione di comunione fra i membri di un gruppo (E. DUPRÉÉL, *Le problème sociologique du rire*, «Revue philosophique», II, 1928).

<sup>161</sup> L. OLBRECHTS-TYTECA, op. cit., p. 61

caratteristiche del parlato è percepita come sgrammaticata<sup>162</sup>. Tutte le storpiature della grammatica tradiscono un'eccentricità che allora viene sanzionata col riso.

Fra le tante distorsioni del discorso, la Olbrechts fa riferimento anche ai nomi propri di persona che possono generare accostamenti di idee comici. Su questo aspetto vale la pena di aprire una parentesi, perché, in effetti, appare lampante, anche ad uno sguardo rapido su una campionatura limitata di testi che ospitano lo strambo, che spesso i nomi dei personaggi – non solo del protagonista ma anche degli attanti che gli gravitano attorno – sono buffi, anomali, non convenzionali: Vitangelo Moscarda, Zeno Cosini, Perelà, Anselmo Bordigoni, Albino Saluggia, Palomar, Baldasseroni, Learco Pignagnoli, Learco Ferrari, Guizzardi detto Danci, Piccioli, Otero Aloysio, il prefetto Gonnella, il prof. Fresco Fico, Monica Guastavillani, Alik Farulli, Loperfido, marconte Berlocchio di Cagananza, Buttarelli, Cleofe, il dott. Orrigoni Scollamecca, Bonfiglio Liborio. Si potrebbe continuare ancora a lungo, ma questa lista basta a dimostrare che l'onomastica dello strambo è a sua volta caratterizzata dalla stramberia e, perché è così buffa, concorre a determinare il comico del personaggio.

A questo punto, dopo aver tracciato per quanto possibile una morfologia dello strambo, e dopo averne accertato la natura comica che scaturisce soprattutto dalle anomalie e dalle irregolarità del corpo e del linguaggio, prima di passare all'analisi ravvicinata di un campione di testi significativo, non sarà inutile ripercorrere una breve genealogia di strambi che fin dai primi del Novecento sembrano dare avvio a quella «controepopea dei marginali» che avrà il suo momento culminante nella seconda metà del secolo.

### 2.3. *La «controepopea dei marginali» a partire dal modernismo*

Per iniziare questa breve rassegna, torna ancora una volta utile fare riferimento all'affermazione di Giacomo Debenedetti, quando nota che i personaggi dei romanzi e dei

---

<sup>162</sup> Nori mette a tema nei suoi romanzi, sempre nell'ottica tragico-comica dello scrittore precario, anche questo aspetto che riguarda la percezione che il lettore "rigido" ha dello *scrivere come si parla*: «Una volta sono andato a Verona in un liceo, a leggere il mio romanzo, il professore aveva fatto leggere il libro a qualche studente e il giorno prima che arrivassi aveva chiesto al primo della classe come gli era sembrato. Professore, gli ha risposto lui, io non glielo volevo dire, ma ci sono molti errori» (P. NORI, *Gli scarti*, p. 105).

racconti novecenteschi sono portatori di difetti fisici. Il critico parla a tal proposito di una «invasione vittoriosa dei brutti, che a non lungo andare occuperanno tutto il territorio»<sup>163</sup>. Portando alle estreme conseguenze questa osservazione, Giuseppe Langella ha rilanciato la tesi debenedettiana asserendo che nella letteratura del Novecento si assiste all'irruzione degli strambi, quali espressione di un disagio e di un malessere diffusi, di un comune rinnegamento del mondo<sup>164</sup>. Prima che la categoria di strambo venisse proposta, Walter Pedullà, prendendo in prestito l'immagine che Svevo utilizza per riferirsi ai personaggi joyciani, parlava della stessa irruzione in questi termini: «Una massa di nevrotici, di smemorati, di pazzi, di idioti, di subnormali invade rapidamente i nostri romanzi [...] tutto quello che pensano lo si vede, perché girano col “cranio scoperchiato”»<sup>165</sup>. Ed è proprio il monologismo subnormale di cui si parlava poco fa, tipico delle scritture della stramberia, a conferire l'effetto “cranio scoperchiato”.

Anche Calvino, facendo il punto sulla letteratura italiana dei suoi anni, notava come «gli irregolari, gli eccentrici, gli atipici finiscono per rivelarsi le figure più rappresentative del loro tempo»<sup>166</sup>, e in particolare, nel Novecento, essi tornano alla ribalta nella scrittura letteraria perché portatori di una diversa percezione dei grandi mutamenti in atto: lo strambo offrendo il suo punto di vista si fa protagonista partecipe della modernità letteraria per confutare i criteri gerarchici ed economici propri della visione del mondo imperante. Viene da chiedersi se, per certi versi, lo strambo non sia un prodotto stesso della nevrosi che dilaga a partire dal secolo breve, e in effetti alcuni studiosi<sup>167</sup> hanno sottolineato come sia cruciale nella riflessione sul personaggio *farfelu* tenere conto anche dell'ambiente in cui esso si muove, perché il contesto storico-geografico sembra essere in relazione diretta con l'attivazione della stramberia.

Il Novecento sembra un secolo particolarmente idoneo alla proliferazione del personaggio strambo. Gli sconvolgimenti culturali dovuti alle scoperte scientifiche e alle nuove teorie filosofiche, le guerre e i suoi orrori, il miracolo economico e il fiorire della società

---

<sup>163</sup> G. DEBENEDETTI, op. cit., p. 198.

<sup>164</sup> Osservazione tratta dall'intervento di Langella alla citata presentazione del volume degli atti del seminario Mod sulla *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*.

<sup>165</sup> W. PEDULLÀ, *La rivoluzione della letteratura*, Roma, Bulzoni, 1972. (cit. in T. POMILIO, op. cit., p. 479).

<sup>166</sup> *Italo Calvino* (intervista a cura di M. CORTI), «Autografo», II, 6 (ottobre 1985), p. 53.

<sup>167</sup> In particolare, Palma Incarnato avanza l'ipotesi di un nesso fra ambiente e stramberia analizzando *Memoriale* di Paolo Volponi e *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, scegliendoli in quanto esempi di romanzi in cui viene narrata l'impossibilità di un ritorno alla normalità dopo il disastro bellico, in seguito al quale vengono irreparabilmente danneggiati uomini e rapporti sociali (P. INCARNATO, *Tra mito e modernità: gli strambi nel romanzo del secondo dopoguerra*, in *Le personnage farfelu*, pp. 341-354).



consumistica, l'omologazione di massa con conseguenti ribellismi anticonformistici, le tensioni degli anni di piombo e della guerra fredda, l'affermazione del modello economico neoliberista e la globalizzazione, l'arrivo di internet e dei computer: tanti cambiamenti a cui la letteratura ha cercato di dare un'interpretazione con i suoi mezzi, e uno di questi è la particolare specola del personaggio strambo.

Ai primi del Novecento, in una fase storica in cui numerosi stravolgimenti culturali e sociali – i nuovi paradigmi scientifici, la nascita della città moderna, il progresso, le macchine – si addensano nel giro di pochi anni, non c'è ancora una presa di coscienza collettiva sui mutamenti in atto e chi percepisce le implicazioni della modernità incombente paga il prezzo dell'esclusione e della marginalizzazione. In questa fase, dunque, Pirandello dà vita agli strambi Mattia Pascal, Vitangelo Moscarda, Serafino Gubbio e tutti gli altri personaggi che incarnano questo tipo di marginalità. Si tratta di personaggi in cerca di un'identità che è ormai persa nella molteplicità di forme che essa può assumere o nell'anonimato urbano della moderna città massificata, che girovagano disorientati in un mondo che non sanno più riconoscere e in una società per cui risultano inadeguati. Se è vero che la categoria più utilizzata per descrivere questi personaggi è quella di inetto, è anche vero – e lo si è rimarcato più volte finora – che molti sono i tratti che li confermano come autentici strambi. Mettendo a sistema quanto sparsamente detto nei paragrafi precedenti, si possono sintetizzare così i tratti della stramberia pirandelliana: le deformità fisiche a partire dal naso pendente a destra (e anche le sopracciglia ad accento circonflesso, le orecchie attaccate male, una gamba più arcuata dell'altra) di Vitangelo Moscarda e l'occhio inesorabilmente strabico di Mattia Pascal; l'attenzione fuori dal comune per i dettagli minimi, come il sassolino che per il protagonista di *Uno, nessuno e centomila* diventa degno di essere osservato al pari di una grande montagna, mentre è insignificante per tutti gli altri passanti<sup>168</sup>; il monologare fuori controllo, «a serpentina»<sup>169</sup>, che simula il parlato mettendo in crisi l'assetto scritto del testo e che si configura come la modalità espressiva prediletta dagli anomali pirandelliani in generale; le disavventure strampalate quasi da gag comica, come l'episodio della zuffa in casa di Mattia Pascal fra

---

<sup>168</sup> «Mi fermavo a ogni passo; mi mettevo prima alla lontana, poi sempre più da vicino a girare attorno a ogni sassolino che incontravo, e mi maravigliavo assai che gli altri potessero passarli avanti senza fare alcun caso di quel sassolino che per me intanto aveva assunto le proporzioni di una montagna invalicabile, anzi d'un mondo in cui avrei potuto senz'altro domiciliarmi» (L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2012, p. 27).

<sup>169</sup> E. TESTA, *Strambo: alcuni appunti sulla parola e sul personaggio*, p. 31.

la madre e la suocera<sup>170</sup>; i comportamenti stravaganti, come quando, ancora Mattia Pascal si mette a conversare con un canarino «rifacendogli il verso con le labbra»<sup>171</sup>, oppure come Vitangelo Moscarda che fa le prove davanti allo specchio per cercare di cogliere la sua immagine per come la vedono gli altri; il girovagare a zonzo per le città e per le strade – ed è significativo che Vitangelo Moscarda, nelle ultimissime battute del romanzo, aneli a una libertà che lo porti ad essere «tutto fuori. Vagabondo»<sup>172</sup>.

Altro strambo di cui si è parlato molto nelle pagine precedenti è Zeno Cosini, principalmente considerato come figura dell'inefficienza, in realtà egli sembra mostrare maggiormente i tratti della stramberia: Zeno è un personaggio dinamico e attivo – si muove continuamente da una parte all'altra della città, rivelando una natura da picaro cittadino; il suo è un monologare infarcito di lapsus, incoerenze, salti temporali che rendono movimentata la tessitura narrativa e rivelano la “simpatica” inaffidabilità di Zeno; inoltre, anche lui è caratterizzato dalla stranezza dei comportamenti, come le decisioni prese fuori da ogni norma e buon senso in tutti gli ambiti<sup>173</sup>, e l'attenzione per i dettagli ritenuti dalla massa insignificanti – emblematica la scena in cui osserva da vicino una mosca agonizzante e vi trova ispirazione per una poesia. Si potrebbe dire, poi, che la stramberia di Zeno si manifesti anche a livello gestuale, perché questo personaggio ha un'anomala percezione del proprio corpo che lo conduce, a un certo punto, a zoppicare, non riuscendo a sostenere l'idea che per il singolo movimento delle gambe siano coinvolti cinquantaquattro muscoli – una sorta di insostenibilità della complessità. Infine, che sia un personaggio buffo lo ammette egli stesso quando racconta i goffi tentativi di conquistare la più bella delle sorelle Malfenti: «Io sono un po' bizzarro, ma a lei dovetti apparire veramente squilibrato»<sup>174</sup>. È significativo, poi, che il critico Benjamin Crémieux abbia definito Zeno come uno «Charlot triestino», proprio per il suo modo di inciampare nelle cose della

---

<sup>170</sup> L'episodio è quello in cui a causa di discordie in famiglia, le madri dei consorti Pascal iniziano a lanciarsi gli impasti di farina e acqua (per la pasta che stavano preparando) fino a venire alle mani in una scena tragico-comica che suscita nel protagonista un riso isterico, il riso di chi è consapevole di assistere a una «tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare (la citazione è in L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Giunti, 2007, p. 64).

<sup>171</sup> Ivi, p. 144.

<sup>172</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, p. 204.

<sup>173</sup> Ad esempio, in ambito matrimoniale, scegliendo di sposare una delle sorelle Malfenti pur di avere come suocero proprio il Malfenti, e lavorativo, lanciandosi in affari azzardati che nessun “normale” farebbe.

<sup>174</sup> I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi e «Continuazioni»*, ed. critica a cura di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, Milano, Mondadori, 2004, p. 699.

vita<sup>175</sup>. Il parallelismo con Charlot è decisamente calzante, perché come si è notato già in precedenza, lo strambo letterario ha molto in comune con i buffi delle comiche cinematografiche.

Si potrebbe inserire in questo excursus di strambi anche il Perelà di Palazzeschi, che di fatto si configura come uno dei personaggi strambi più emblematici del Novecento, dal momento che, nella sua leggerezza di fumo, propone il punto di vista dirompente di una natura radicalmente altra, capace quindi di disvelare le ingiustizie del mondo in maniera inedita. Allo stesso modo il «buon cazzone» protagonista di *Il balordo* (1967) di Piero Chiara, sebbene tutt'altro che leggero come Perelà, sembra incarnare un'analogia forma di marginalità. Anselmo Bordigoni incarna il tipo del "balordo di paese", famoso per le gargantuesche dimensioni delle membra e per la sua attitudine assente, da pacato ottuso. Vittima delle angherie fasciste e delle maldicenze paesane per via del suo aspetto non conforme e per i suoi comportamenti apparentemente immorali – perché frequenta individui "loschi", ma in realtà del tutto innocui – egli viene sospeso dalla cattedra ed esiliato nell'Italia meridionale, dove si afferma come musicista di gran fama. Egli in effetti è appassionato di musica e già nel suo paese di origine faceva parte di un'orchestra stramba, composta da buffi figure. Il motivo della musica e della banda, che si lega alla dimensione della festa, è ricorrente in molte opere della linea comico-buffa oggetto di questa indagine, e infatti lo si ritroverà anche nel caso di studio su *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*. La dimensione festosa che per Bachtin è il culmine del rovesciamento delle gerarchie prestabilite, della rottura delle convenzioni sociali, in queste opere si ripropone sottoforma orchestrale. Nel caso del *Balordo*, poi, i membri dell'orchestra – «un gruppo di rifiuti del fascismo»<sup>176</sup> – sono anche grotteschi nelle caratteristiche fisiche: il capobanda, detto Ginetta perché omosessuale, ha «la faccia da manigoldo», il sassofonista è «un magrone storto di faccia e dalle mani lunghissime» che fa di mestiere il ladro, il batterista è «alto un metro e mezzo e senza le due dita interne della mano destra» per

---

<sup>175</sup> Svevo riporta l'osservazione di Crémieux nel suo *Profilo autobiografico* quando traccia una sintetica ma efficace descrizione del suo celebre personaggio: «[Zeno] passa continuamente dai propositi più eroici alle disfatte più sorprendenti. Sposa ed anche ama quando non vorrebbe. Passa la sua vita a fumare l'ultima sigaretta. Non lavora quando dovrebbe e lavora quando farebbe meglio ad astenersene. Adora il padre e gli fa la vita e la morte infelicissima. Rasenta una caricatura, questa rappresentazione; e infatti il Crémieux lo metteva accanto a Charlot, perché veramente Zeno inciampa nelle cose» (I. SVEVO, *Profilo autobiografico*, in *Racconti e scritti autobiografici*, vol. II, Milano, Mondadori, 2004, p. 812).

<sup>176</sup> P. CHIARA, op. cit., p. 15.

cui non può nemmeno «eseguire il saluto romano senza fare le corna», e il Bordigoni al pianoforte, lo si è detto, ha un «ridicolo aspetto»<sup>177</sup>.

Il Bordiga, come viene soprannominato dispregiativamente (*Bordegà* nei dialetti lombardi vuol dire lordare, insozzare), si fa inconsapevole portavoce di una denuncia contro le falsità e il perbenismo ipocrita della borghesia lombarda, ma è un portavoce anomalo: a differenza degli strambi più tipici, Anselmo Bordigoni non parla quasi per niente. Proprio il mutismo è tratto peculiare della sua stramberia, perché attraverso il silenzio attiva la denuncia più potente. Non parla, ma con la sua musica risale tutta l'Italia al fianco degli Alleati, capeggiando la banda festosa che accompagna la liberazione.

Anche il protagonista di *Memoriale* (1962), di Paolo Volponi, per lembi si avvicina al modello dello strambo, perché incarna una forma di follia visionaria che si manifesta con comportamenti allucinati e anomali che ricordano da vicino il capostipite della stramberia europea, Don Chisciotte. Vittima prima dei traumi bellici e dell'internamento in Germania, dove contrae la tubercolosi, infine dell'illusione di un ritorno alla società tramite l'accesso in fabbrica nell'età del boom economico, Albino Saluggia interpreta e racconta la realtà con il filtro deformante di una coscienza irreparabilmente alterata e visionaria. Una volta inseritosi nell'ambiente industriale, il protagonista è travolto da sentimenti di ammirazione e affetto per i macchinari e per il loro funzionamento, mentre sviluppa pensieri paranoici sui suoi colleghi, visti come «nemici» che non si rendono conto della «sovrumana bellezza»<sup>178</sup> della fabbrica e come artefici di una congiura ordita ai danni della sua produttività. L'attenzione per il dettaglio tipica dello strambo viene in questo caso rivolta ai pezzi dei macchinari, che nell'ottica allucinata di Albino si animano fino ad assumere le forme più disparate<sup>179</sup>. Anche se alla fine Saluggia finisce col comprendere l'impatto disumanizzante del sistema fabbrica<sup>180</sup>, egli se ne sente ormai talmente parte che quando si diffonde la voce di un imminente sciopero egli inizia a mitragliare tutti i provocatori in un'auto-allucinazione raccontata nel memoriale come se fosse davvero realtà. È in questo continuo scambio fra realtà e immaginazione che lo strambo

---

<sup>177</sup> Le citazioni sono tratte da *ivi*, pp. 13-15.

<sup>178</sup> P. VOLPONI, *Memoriale*, Torino, Einaudi, 2015, p. 50.

<sup>179</sup> «I pezzi che facevamo erano piccoli ed io mi misi a considerarli con attenzione. Per tutto l'orario di lavoro continuai a guardarli in tutti i modi e in tutte le dimensioni: alcuni crescevano come montagne, dove le rigature diventano strade, e altri s'impicciolivano, animandosi per comporre tutt'insieme delle creature sconosciute, o come vermi sopra un animale» (*ivi*, p. 151).

<sup>180</sup> «Le fabbriche, così come sono fatte oggi, annullano piano piano per tutti quelli che vi sono il sentimento di essere su questa terra» (*ivi*, p. 141).

volponiano ricorda l'hidalgo della Mancha: proprio come un Don Chisciotte che si ostina a credere di vivere in un'avventura cavalleresca, Albino finisce per modellare i dati di realtà sulle sue convinzioni allucinate<sup>181</sup>. Lo straniamento operato dallo sguardo alterato di questo personaggio strambo ha la funzione di disvelare aspetti della realtà occultati dalla società costituita, preannunciando e denunciando la condizione alienata dell'operaio.

Il dislocamento dello sguardo su piani "altri" è tipica anche di alcuni personaggi calviniani, che si qualificano come strambi per l'originalità dei loro punti di vista e dei loro comportamenti. Si è già avuto modo di parlare di Marcovaldo e della sua predilezione verso il dettaglio infinitesimale, e del signor Palomar, che si isola dalla vita sociale, considerata troppo caotica, per andare a zonzo alla ricerca di fenomeni naturali grandi e piccoli da osservare e indagare con una curiosità che rasenta l'ossessione. Ma anche il barone rampante Cosimo Piovasco di Rondò ha qualcosa dello strambo, se a un certo punto decide di spostare la sua dimora sopra gli alberi e di non scendervi mai più, preferendo osservare il mondo a distanza.

Ai margini vive anche uno degli strambi più strambi originati dalla penna di Malerba, Mozziconi, protagonista dell'omonimo romanzo del 1975, uno straccione filosofo che vive sotto i ponti del Tevere e che si rifiuta di associarsi agli altri barboni, rozzi e ignoranti. Emarginato dalla società, egli non esita a auto-emarginarsi anche dalla comunità di senza tetto della capitale, preferendo vivere in solitudine leggendo i giornali recuperati dalla spazzatura e formulando le sue strambe idee sul mondo, che poi scrive su pezzi di carta da arrotolare in bottiglie e rilasciare nel fiume.

A partire dagli anni '60 -'70 la schiera di strambi sembra giovare di un rinfoltimento: come nota Luigi Matt<sup>182</sup>, infatti, particolarmente in questi anni il filone delle narrazioni

---

<sup>181</sup> Bergson individua in questa inversione del senso comune, tipica di Don Chisciotte, la logica particolare che determina in un personaggio l'assurdità comica: «Abbiamo mostrato che il personaggio comico pecca per ostinazione di spirito e di carattere, per distrazione, per automatismo. Alla base del comico c'è una rigidità di un genere particolare, che induce ad andar dritti per la propria strada, senza ascoltare né voler sentire. [...] Si passerà, peraltro impercettibilmente, da colui che non vuole sentire nulla a colui che non vuole vedere nulla, e infine a colui che non vede più se non quel che vuole. Lo spirito che si ostina finirà per piegar le cose alla propria idea, invece di adattare il proprio pensiero alle cose. Ogni personaggio comico si trova dunque sulla via dell'illusione che abbiamo appena descritto, e Don Chisciotte ci fornisce il modello generale dell'assurdità comica» (H. BERGSON, op. cit., pp. 108-9).

<sup>182</sup> L. MATT, *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante*, Milano, Meltemi, 2021, pp.143-144.

che hanno al centro la rappresentazione della marginalità, soprattutto mentale, si afferma e si definisce nelle sue caratteristiche dominanti – prima fra tutte il flusso monologante e straniante dell'io che narra. Secondo lo studioso, questa linea narrativa che mette al centro il punto di vista marginale dello strambo si manifesterebbe compiutamente a partire da *Comiche* (1971), libro d'esordio di Gianni Celati che, assieme ai successivi romanzi dell'autore, dà un forte impulso alla linea di scritture della stramberia, che Matt ha originalmente rinominato «controepopea dei marginali». In particolare, per un curioso fenomeno, la folta schiera di proscrittori della lezione celatiana si caratterizza per una frequenza piuttosto alta di scrittori provenienti dall'area emiliano-romagnola, o in generale dall'area padana<sup>183</sup>. I nomi di spicco sono quelli di Ermanno Cavazzoni, Daniele Benati, Luigi Malerba, Ugo Cornia, Paolo Nori, Paolo Colagrande. Nelle opere di questi autori padani si produce di volta in volta una comicità che scaturisce dal miscuglio sempre originale di stramberia e assurdit . Pertanto, vista la rilevanza che questo gruppo riveste nella definizione della linea della narrativa fra comicit  e stramberia che si sta indagando, il capitolo seguente propone l'analisi di un piccolo campione di romanzi particolarmente esemplificativi, il quale, coprendo un arco temporale che va dagli anni '70 – con il fondamentale “caposcuola” Gianni Celati – fino a oggi, vuole anche fornire l'occasione per mostrare gli esiti pi  recenti di tale linea oggetto d'indagine.

---

<sup>183</sup> Fenomeno che   stato indagato in varie occasioni e sedi. Per una panoramica si vedano: P. KUON, M. BANDELLA (a cura di), *Voci delle pianure*, Atti del convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002; G. FUCHS, A. PAGLIARDINI (a cura di), *Ridere in pianura: la specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, Atti del convegno internazionale, Innsbruck, 28-29 maggio 2009.

## II. UN PERCORSO PADANO DAGLI ANNI '70 A OGGI: CELATI, CAVAZZONI, COLA-GRANDE

### 1. *Le Avventure di Guizzardi, Gianni Celati*

#### 1.1. *Gianni Celati, il creatore di mattoidi*

Gianni Celati (Sondrio, 1937 - Brighton, 2022), scrittore, traduttore e critico letterario, è un intellettuale di difficile, se non impossibile, classificazione. La manifesta idiosincrasia nei confronti delle categorizzazioni di qualunque sorta e verso i movimenti intellettuali del suo tempo, insieme con gli imprevedibili cambiamenti di direzione a cui l'autore ha sottoposto la propria produzione letteraria, ha portato alcuni studiosi a definire Celati come «una preda che fugge dagli artigli della critica con sorprendenti percorsi a zigzag»<sup>184</sup>, mettendo in azione una vera e propria «tecnica di depistaggio»<sup>185</sup>.

La parabola temporale che va dagli anni '70 al Duemila ha visto lo scrittore cimentarsi in diverse modalità di attraversamento del territorio della narrativa: dagli esordi comico-carnevaleschi alla Rabelais con i primi quattro “romanzi” (la ragione di queste virgolette verrà spiegata fra poco) da *Comiche* (1971) a *Lunario del paradiso* (1978) in cui forte è la sperimentazione linguistica, al cambio radicale di stile con il tipo “semplice” di narrazione per immagini inaugurato con il novellino contemporaneo *Narratori delle pianure* (1985) e perseguito anche sottoforma di «racconti d'osservazione» in *Verso la foce* (1989)

---

<sup>184</sup> E. MENETTI, *Gianni Celati e i classici italiani*, Milano, Franco Angeli, 2020, p. 22.

<sup>185</sup> Ibidem. A proposito della scelta di Celati di autoescludersi dal sistema della “società letteraria” è utile e anche divertente – il che non è fuori luogo dato il tema di questo studio – riportare quanto afferma Luigi Matt: «Gianni Celati ha incarnato alla perfezione un tipo di scrittore oggi, purtroppo, poco comune: quello che non cerca di rappresentare sé stesso facendo ricorso ad uno dei ruoli prestabiliti dal sistema mediatico. Impossibile immaginare qualcuno più lontano di lui dalle mostruose creature che affollano l'attuale bestiario letterario: sedicenti visionari che assumono pose ieratiche, paladini delle buone cause per i quali la letteratura è da condannare se non viene usata come strumento diretto di intervento sociale, creatori di storie catartiche il cui fine dichiarato è curare le anime dei lettori, romanzieri pop intenti a sfruttare l'ultimo libro per “promuovere la propria immagine” (mai espressione fu più grama). A Celati è sempre interessata solo la scrittura, soprattutto quella narrativa, perfettamente autosufficiente» (L. MATT, *Gianni Celati: la scrittura dello smarrimento*, «Treccani magazine», 18 gennaio 2022, <[https://www.treccani.it/magazine/linqua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi\\_355.html](https://www.treccani.it/magazine/linqua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_355.html)>).

– opera nata dalla collaborazione con il fotografo Luigi Ghirri –, passando poi per il racconto documentaristico e di viaggio (*Avventure in Africa*, 1998) e giungendo persino al genere fantastico con *Fata morgana* (2005). La sintesi è per necessità estrema, ma basti a rendere l’idea della multiformità delle avventure narrative di Celati. In questa sede, in cui il focus è sulla stramberia comica, sarà sufficiente concentrarsi sulla prima parte della parabola appena delineata, quella relativa agli esordi della scrittura celatiana.

Prima di entrare nello specifico delle scritture comico-buffe del primissimo Celati, non sarà affatto inutile soffermarsi brevemente su un aspetto tutt’altro che secondario: la duplice natura di narratore e saggista. Lo scrittore emiliano, infatti, si muove per tutta la sua carriera intellettuale sul doppio binario della scrittura e della riflessione sulla scrittura, in una osmosi continua di materiali dall’una all’altra. Fra i vari argomenti di cui il Celati critico si è occupato, un posto speciale spetta al comico e alle sue diverse forme e funzioni. Già in uno dei suoi primi articoli, *Trobadori, giullari, chierici ovvero la tradizione ideologica del riso* (1971), emergono alcune riflessioni significative che verranno poi sviluppate in scritti successivi; in particolare, vale la pena di riportare un’affermazione che va al cuore della questione capitale del comico, ovvero la sua storica subalternità al tragico: «il riso è un fenomeno di smembramento del sapere e dell’unità di visione del mondo, riducendo a frammenti caricaturali ciò che altrove ha valore di destino: entra perciò in perpetuo conflitto con la cultura occidentale alta che è accentratrice ed essenzialmente basata sul modello drammatico»<sup>186</sup>. Per Celati, dunque, il comico è scomodo perché mette in crisi l’impianto valoriale ed etico che l’uomo occidentale si è costruito, e per questo è stato escluso e svalutato per secoli.

Questa osservazione sul riso come frammentarietà esplosa, in opposizione e sfida all’unitarietà del reale, viene recuperata nel fondamentale saggio *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice* (1974) – poi incluso nella raccolta più importante dello studioso, *Finzioni occidentali* – in cui Celati ripercorre la parabola storica che ha portato a compimento quel «processo di decomposizione»<sup>187</sup> del riso che si è concluso con la sua totale

---

<sup>186</sup> G. CELATI, *Trobadori, giullari, chierici ovvero la tradizione ideologica del riso*, «Periodo ipotetico», n. 4/5, febbraio 1971, p. 3 (cit. in A.M. CHIERICI, *La multiforme comicità celatiana tra satira caricatura e novella*, in *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.* a cura di P. Schwarz Lausten e N. Palmieri, «Nuova prosa», n.59, Milano, Greco&Greco, 2012, Atti del convegno internazionale di studi, Copenhagen, 2-5 maggio 2009, p. 79).

<sup>187</sup> G. CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1986, p. 56.



sparizione dall'orizzonte culturale occidentale. Il punto di partenza scelto per la ricostruzione di questa traiettoria del comico è la tradizione del riso studiata da Bachtin. C'è da precisare che a Celati va proprio il merito di essere stato uno fra i primi a divulgare e promuovere le idee bachtiniane all'interno del dibattito critico in Italia<sup>188</sup>; infatti, quando egli ragiona su questi temi – a cavallo fra gli anni '60 e '70 – le teorie bachtiniane non sono ancora in circolazione nel panorama critico vista la mancanza di una edizione in lingua italiana dell'opera su Rabelais<sup>189</sup>, ma Celati, insieme ad altri come Piero Camposeresi, ha modo di leggere e studiare la prima traduzione francese de *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* uscita nel 1969.

Dunque, ritornando alla parabola di sfaldamento del riso tracciata da Celati nel suo saggio, fino alle soglie dell'età moderna il significato del comico coincide con quel rituale carnevalesco che Bachtin descrive appunto nel suo studio su Rabelais. Celati quindi ripercorre e sintetizza i dati morfologici del riso bachtiniano, inteso come una pratica di piazza<sup>190</sup> che chiama in causa il corpo sociale nel suo complesso e che ha come momento culminante il rovesciamento e la mescolanza di tutte le gerarchie, in un trionfo della trivialità e della burla che si manifesta in esaltazione del corpo e del cibo, della gioia dell'escrezione e del flusso di ingurgitazioni ed espulsioni: «questa è la morfologia sommaria d'un modo di spreco e di dispersione dei valori della società per mezzo del riso»<sup>191</sup>, il cui esito è la distruzione del dramma. Ai valori sublimanti che tengono unita la società in un sistema coeso di ordini e classi, questo tipo di comico sostituisce una «visione escrementale» che abbassa e riconduce a una dimensione tutta corporale, per cui Celati sintetizza che «la tradizione del riso è [...] il luogo geometrico dei linguaggi bassi»<sup>192</sup>.

Dal rinascimento in poi, però, le cose subiscono un mutamento: inizia un movimento repressivo nei confronti del comico che ha origine dalle idee di Descartes, che ne *Les Passions de l'âme*, recuperando la teoria dell'equilibrio degli umori, classifica il riso come una manifestazione di un eccesso che non va più esorcizzato attraverso l'esteriorizzazione – come avveniva nella festa carnevalesca – ma che va represso attraverso il

---

<sup>188</sup> L. MARFÉ, *Dalla parte di Babuc. La teoria del comico nei saggi di Gianni Celati*, in *Ridere in pianura: la specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, a cura di G. Fuchs e A. Pagliardini, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, Atti del convegno internazionale, Innsbruck, 28-29 maggio 2009, p.101.

<sup>189</sup> La prima traduzione italiana de *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* esce solo nel 1979.

<sup>190</sup> Celati indica la piazza come «il luogo di abolizione delle distanze interumane e della separazione tra le categorie sociali» (G. CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, cit., p. 56)

<sup>191</sup> Ivi, pp.54-55.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

controllo della volontà. Nei secoli successivi, il riso diventa esso stesso strumento repressivo – il riso di esclusione di cui parlava Dupréel e poi anche Bergson –, e da affare riguardante il corpo, il comico si sublima in questione metafisica: invece che libera espressione dei rabelaisiani «giganti buffoni» diventa ritenzione in se stessa della coscienza infelice<sup>193</sup>. Quello che avviene è un totale rovesciamento della *imagerie* associata al buffone, con il passaggio dalla pinguedine ridanciana dei buffi rabelaisiani alla levità malinconica dei saltimbanchi ottocenteschi. Oltre, quindi, alla «sparizione del corpo»<sup>194</sup> avviene anche un rovesciamento della funzione dell'oggetto comico, che da qualcosa *con* cui si ride, diventa qualcosa *di* cui ridere.

In questa eclissi del comico, Celati non ha un atteggiamento di rassegnazione, ma cerca una via d'uscita per far sì che il riso, che ormai si presenta ai moderni come «un ammasso di segni incomprensibili»<sup>195</sup>, possa tornare a essere un movimento collettivo di accoglimento (ridere *con*) piuttosto che un gesto di esclusione (ridere *di*). Lo scrittore ha un'idea di letteratura come terapia collettiva, come cioè movimento verso il fuori, che si traduce in un dialogo con gli altri. In questo senso allora per Celati c'è un'analogia fra scrittura e riso: perché raccontare significa ritrovare una dimensione di benessere condiviso, «quell'omogeneità del corpo sociale che Rabelais riusciva a descrivere attraverso le peripezie del corpo comico»<sup>196</sup>.

Fra il 1971 e il 1972 Celati insegna alla Cornell University di New York dove tiene un corso di letteratura comparata sugli scrittori maccheronici dal *Baldus* di Folengo al *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais; e successivamente, a partire dal 1973 inizia a insegnare al DAMS di Bologna e i suoi corsi di quegli anni vertono attorno al tema del corpo e della gag. Un ulteriore aspetto decisivo che concorre a definire la poetica celatiana del comico è proprio la sua grande passione per il genere cinematografico della *slapstick comedy*, che si caratterizza per sfruttare come risorsa della comicità l'esplosione mimica del corpo degli attori, che ha il suo culmine nelle gag e nelle bagarre. Per Celati la gag e la bagarre

---

<sup>193</sup> L. MARFÉ, op. cit., p. 103.

<sup>194</sup> Ivi, pp. 102-104.

<sup>195</sup> In una nota che accompagnava la prima edizione del libro, poi esclusa dalle successive edizioni, Celati dichiara che proprio la comicità è uno dei nodi rimasti bloccati nella nostra discussione e dialogo col passato, e aggiunge che il suo intento è di interrogare allora il fondo arcaico carnevalesco della comicità, «per vedere come nelle stratificazioni successive abbia perso definitivamente i propri connotati e si presenti a i moderni come *un ammasso di segni incomprensibili*» (cit. in M. BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 247, corsivo mio).

<sup>196</sup> L. MARFÉ, op. cit., p. 106.

corrispondono ai «due poli della gamma del comico corporeo»<sup>197</sup> nel cui spettro sono racchiuse tutte le infinite potenzialità del corpo comico nello spazio. E *Il corpo comico nello spazio* (1976) – di cui si è già avuto modo di parlare nel capitolo precedente in merito al corpo buffo del personaggio strambo – è il titolo dell’articolo che Celati dedica a questi aspetti del cinema slapstick, a cui si accompagna una minuziosa analisi della gestualità corporea degli attori di spicco di questo genere di film. Dunque, Buster Keaton, i fratelli Marx, Harry Langdon, Laurel e Hardy (cioè Stanlio e Ollio) e Charlie Chaplin sono i prototipi a cui Celati guarda quando crea i suoi strambi di carta: Guizzardi, Otero Aloysio, Garibaldi, Giovanni/Ciofanni. Ma prima di entrare nel merito delle opere narrative, bisogna soffermarsi ancora su un ultimo aspetto per completare il quadro degli elementi necessari a comprendere la natura della comicità celatiana e dei suoi personaggi strambi.

Non si è ancora detto, infatti, che Celati si forma nella Bologna degli anni '60, nell’epoca della contestazione giovanile e della Neoavanguardia<sup>198</sup>, in un’atmosfera ricca di stimoli culturali provenienti da più parti e in primis dalla Francia da cui giungono le teorie strutturaliste, i principi dell’*école du regard*, le traduzioni di testi capitali per la teoria letteraria (come quelli Bachtin su Dostoevskij e su Rabelais). Nella stessa stimolante atmosfera universitaria bolognese Celati trascorre gli anni della maturità, quando gli viene affidata la cattedra di Letteratura Angloamericana al DAMS, dove si distingue per i suoi corsi decisamente fuori dagli schemi accademici<sup>199</sup>. Anche altri docenti bolognesi, a loro volta eccentrici rispetto ai dogmi universitari, manifestano nella scelta dei temi per i loro corsi una propensione spiccata a trattare l’argomento della materialità corporea e del carnevalesco, formando così un solido retroterra comune attorno all’idea di frantumazione delle forme chiuse tradizionali e di recupero di ciò che viene di norma scartato. Fra questi docenti ci sono il francesista Piero Camporesi<sup>200</sup>, decisivo nel richiamare l’attenzione sul Carnevale e la cultura popolare, e Giuliano Scabia, le cui lezioni-laboratorio di

---

<sup>197</sup> G. CELATI, *Il corpo comico nello spazio*, op. cit., p. 185.

<sup>198</sup> Celati fa il suo noviziato proprio nella Neoavanguardia, come dimostra l’impianto sperimentale della sua prima opera *Comiche* (1971), ma non si lascerà mai coinvolgere del tutto.

<sup>199</sup> Nei corsi di Celati «si parla del rock degli Jefferson Airplane, di Bob Dylan, dei Beatles, del movimento punk» (N. PALMIERI, *Cronologia*, in G. CELATI, *Romanzi, cronache e racconti* a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri, Milano, Mondadori, 2016, p. XCV).

<sup>200</sup> Camporesi punta l’attenzione, nei suoi corsi e nei suoi scritti saggistici, sull’universo basso, corporale, e sulla dimensione bachtiniana del carnevale come momento di sovversione delle norme. Titoli dei suoi corsi sono, ad esempio, *La letteratura dei vagabondi e la tradizione furbesca dal Medioevo al Barocco* e *La letteratura dei folli*.

drammaturgia guardano più alla pantomima e alla commedia dell'arte – con cortei mascherati, performance di mimi, bande musicali – che alle performance dell'arte contemporanea. Così, quando l'Università di Bologna viene occupata, nel febbraio del 1977, gli studenti del DAMS animano la piazza antistante l'edificio con azioni spontanee, come improvvisazioni teatrali, spettacoli di mimi e clown. Si travestono e scendono per le strade mascherati, pronunciano discorsi *nonsense* o diretti a irridere il linguaggio stesso del movimento di contestazione: in poche parole inscenano un vero e proprio Carnevale a Bologna<sup>201</sup>. Celati stesso, pochi mesi prima, mette in scena uno spettacolo di strada, una recita di carnevale, in un quartiere di Bologna all'epoca emblema del degrado sociale, e vestendo i panni del cappellaio matto inscena una parodia dei professori universitari, categoria di cui lui stesso, non senza disagio, fa parte<sup>202</sup>.

Si è visto come il Celati saggista e il Celati “accademico sui generis” fondi molta della sua azione intellettuale sul tentativo di ripristinare il significato originario del riso come momento di condivisione e di ribaltamento festoso delle consuetudini inamidate. È in quest'ottica di recupero di una tradizione data per persa, ma sentita come necessaria, che bisogna leggere la parallela produzione narrativa dello scrittore: negli stessi anni in cui in *Finzioni occidentali* teorizza la parabola di decomposizione del comico, egli si dedica alla stesura dei suoi primi quattro “romanzi”, *Comiche* (1971), *Le avventure di Guizzardi* (1973), *La banda dei sospiri* (1976) e *Lunario del paradiso* (1978) – questi ultimi tre raccolti a trilogia in una posteriore edizione intitolata *Parlamenti buffi*<sup>203</sup> (1989) – che s'inscrivono a pieno titolo nel filone proprio del comico.

Il romanzo d'esordio *Comiche* già dal titolo fornisce un indizio lampante dell'impostazione generale dell'opera, che di fatti si potrebbe definire come la resa cartacea di una comica cinematografica. Qui, infatti, si susseguono riferimenti alle bagarre e ai moduli

---

<sup>201</sup> Per la ricostruzione del clima culturale di questi anni a Bologna si veda M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, in *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 235-271.

<sup>202</sup> E. MENETTI, *Gianni Celati e i classici italiani*, op. cit., p. 68.

<sup>203</sup> Il termine *parlamenti* dice molto dell'idea di letteratura che Celati veicola attraverso storie buffe e stralunate. Infatti, questo termine viene recuperato dall'italiano antico, e nello specifico dalla novellistica quattrocentesca (in particolare da Masuccio Salernitano), quando con «far parlamenti» s'intendeva il colloquiare, o anche il riunirsi per raccontarsi storie e fare ragionamenti insieme. Celati dunque riusa il termine per contrassegnare il suo ideale di narrazione giocosa e popolare, impostata sul puro gusto, disimpegnato e ludico, «di menar la lingua, ossia parlare con vane chiacchiere e fole senza senso» (G. CELATI, *Congedo dell'autore al suo libro*, in *Parlamenti buffi*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 8, cit. in E. MENETTI, *Gianni Celati e i classici italiani*, cit., p. 126).

celebri del grande schermo<sup>204</sup>. D'altronde Celati stesso, commentando il lavoro fatto su *Comiche*, scriveva a Calvino: «Ho voluto far parlare una voce in modo che il suo parlare equivalesse alle movenze di una maschera della degradazione, in modo che i tic mimici fossero tic verbali [...]. Si può far in modo da produrre per iscritto l'effetto di una smorfia di Stan Laurel?»<sup>205</sup>. Il protagonista, simile per fattezze e movenze ai fratelli Marx e a Charlie Chaplin<sup>206</sup>, è un professore paranoide perseguitato dai suoi colleghi in un'ambientazione sfuggente e ambigua, più onirica che reale, che assume a tratti le sembianze di una spiaggia di villeggiatura, a tratti quelle dei corridoi di scuola o di manicomio. L'identità onomastica e ontologica del protagonista è tutt'altro che certa: il nome cambia di continuo oscillando fra Otero Aloysio, Corindò, Tatò<sup>207</sup> e molti altri ancora; inoltre, su chi sia davvero questo io narrante schizzato e assediato ci sono molti dubbi, perché non è chiaro se in realtà sia piuttosto un ex professore ora chiuso in manicomio. Il romanzo, o piuttosto il pararomanzo, che il lettore si trova fra le mani coincide con il quaderno di appunti/diario su cui il protagonista riporta le torture-bagarre a cui i suoi colleghi-persecutori lo sottopongono, per cui la scrittura rispecchia il disadattamento di questo strambo schizofrenico. Celati crea così un «universo di parole che sono lì lì per perdere il loro significato, al limite del vuoto semantico»<sup>208</sup> per dare voce a un personaggio mattoide il cui linguaggio ricorda quello clandestino e sgrammaticato, ma incredibilmente fantasioso, degli studenti incolti di campagna<sup>209</sup>. Ma questo *récit brut*, come lo ha definito Calvino<sup>210</sup>, ricorda anche il linguaggio dei ricoverati manicomiali, a cui Celati aveva

---

<sup>204</sup> A tal proposito G. IACOLI, *Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani*, in *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, cit., pp. 121-142.

<sup>205</sup> Tratto dalla postfazione che accompagna la prima edizione di *Comiche* citata nelle *Notizie sui testi* in G. CELATI, *Romanzi, cronache e racconti* (a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri), cit., p. 1728.

<sup>206</sup> Ivi, p. 39.

<sup>207</sup> Da notare la stramberia dei nomi, il cui *nonsense* è fonte di ilarità. Da sottolineare anche che i continui slittamenti onomastici rispondono in qualche modo alla «logica illogica del sogno» e alle situazioni surreali in cui tutta l'opera è immersa. Giacomo Micheletti ipotizza, poi, che queste oscillazioni onomastiche possano essere un omaggio alla polionomasia del *Quijote*, lo strambo archetipo di tante narrazioni moderne (G. MICHELETTI, *Celati '70: Regressione, Fabulazione, Maschere del sottosuolo*, Firenze, Franco Cesati, 2021, p. 56).

<sup>208</sup> G. ALMANZI, *Il letamaio di Babele*, in *La ragion comica*, cit., pp. 46-7.

<sup>209</sup> Celati in una lettera a Calvino spiega che la lingua di *Comiche* trova la sua genesi dall'italiano scritto dai ragazzini semicolti di una scuola media di campagna dove Celati ha insegnato per un periodo: «I ragazzi scrivevano il loro italiano [...] con una capacità d'ironia e di tensione che mi sbalordivano; altroché infantilismo; i loro equivoci erano, voluti o no, dei capolavori di contestazione. L'insegnante poi interveniva a correggere proprio là dove l'effetto era più piacevolmente anarchico, dove la frase seguiva la curva del parlato o s'allungava straordinariamente per una specie di incontinenza affabulatoria» (G. CELATI, *Note ai testi*, in *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 1729).

<sup>210</sup> Calvino usa questa espressione in una lettera a Celati del novembre 1970, relativa al progetto «Ali Babà». Riferimento tratto da G. MICHELETTI, *Celati '70*, cit., p. 38.

avuto l'occasione di accedere grazie a degli scritti di alcuni pazienti che un amico psichiatra gli aveva fornito<sup>211</sup>.

Questo stessa «lingua di pure carenze»<sup>212</sup> – fatta di malapropismi, lapsus, gag verbali, inversioni sintattiche, balbetti, particelle strane, abolizione della virgola, versi disarticolati – caratterizza anche la prosa sgrammaticata del suo secondo libro, *Le avventure di Guizzardi*, il cui protagonista incarna ancora una volta il prototipo del mattoide, questa volta nella variante buffonesca e demente del picaro cittadino. Per ora ci limitiamo a dire solo questo su Guizzardi, perché fra poco scenderemo nel dettaglio dell'opera per capire a fondo come funziona questo strambo lunatico e come sconvolge il testo con il suo corpo comico e la sua lingua disarticolata.

L'anarchia linguistica diventa meno estrema negli ultimi due romanzi del Celati '70<sup>213</sup>, dove comunque al centro ci sono le vicende di personaggi eccentrici e «fuori squadra»<sup>214</sup> che esprimono il loro punto di vista straniante e comico sulle cose. Ne *La banda dei sospiri* il protagonista, Garibaldi, è il figlio piccolo e negletto di una famiglia casinara e rumorosa, emblema di quel teatro di marionette che per Celati è la vita sociale e familiare. Il bambino racconta in prima persona – e quindi con un linguaggio più chiarificato rispetto a quello di Otero e Guizzardi<sup>215</sup> – le scene quotidiane di vita della sua famiglia fuori di testa, e osserva dal suo punto di vista ancora infantile la commedia del sesso e del denaro che si consuma fra gli adulti di casa. Il comico di quest'opera nasce proprio dalla corporalità osservata da un bambino che è solo all'inizio della conoscenza degli impulsi sessuali del proprio corpo di maschio. Inoltre, il basso materiale e corporeo, per usare il lessico bachtiniano, pervade tutta la narrazione, con scene esilaranti di defecazioni e meteorismo, a cui Garibaldi, vero «eroe fetente»<sup>216</sup>, ricorre come arma contro chi lo

---

<sup>211</sup> Proprio questi scritti forniscono a Celati l'ispirazione per iniziare a scrivere *Comiche*. Per la dichiarazione di Celati si veda un passo della conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa riportato in G. CELATI, *Note ai testi*, in *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 1725.

<sup>212</sup> Così la definisce Celati stesso, come riporta Calvino nella già citata postfazione alla prima edizione di *Comiche*.

<sup>213</sup> Con l'espressione Celati '70 si può efficacemente indicare questa fase comico-carnevalesca, riprendendo l'etichetta che Micheletti ha anche posto a titolo del suo volume sul primo momento della scrittura celatiana.

<sup>214</sup> Appellativo usato per Pucci, il protagonista di *Costumi degli italiani* (2008), una raccolta di racconti in cui pur con un linguaggio rasoterra tornano i temi dell'eccentricità e della mattolica.

<sup>215</sup> Ma il linguaggio di Garibaldi resta pur sempre disarticolato, benché la sgrammaticatura non sia più l'effetto di un qualche disturbo mentale, ma riguarda piuttosto la lingua «di pure carenze» del bambino stesso, il suo linguaggio infantile.

<sup>216</sup> L'appellativo è di Guido Almansi, in op.cit., p. 56.

infastidisce<sup>217</sup>: «ed è così che a uno gli viene da chiedersi quanto potrà durare questa storia di seccature all'infinito senza mai requie, che ogni giorno ce n'è una. E l'unica risposta qual è? Fare delle scoregge. Difatti ne facevo un gran numero in giro per la casa per darmi sfogo»<sup>218</sup>.

In *Lunario del paradiso* vengono invece narrate, sempre in prima persona e in forma memorialistica, le vicende di un ragazzo che s'innamora su una spiaggia italiana di una giovane tedesca e la raggiunge in Germania dove passa con la famiglia di lei alcuni mesi. Il comico qui scaturisce dall'assurdità della situazione in cui Giovanni, il protagonista, si trova nel momento in cui varca la soglia di casa Schumacher: la ragazza di cui è innamorato è costantemente occupata nelle faccende domestiche, quindi, Ciofanni – il nome viene sistematicamente storpiato dall'accento tedesco del capofamiglia – viene intrattenuto dal padre, ex sergente nazista e rappresentante di lampadine, e dalla madre della ragazza. Il primo lo incastra in disquisizioni surreali e ossessive sul tema delle lampadine e, nelle occasioni in cui restano soli, lo inizia ad una ambigua vita sessuale; mentre la seconda lo provoca continuamente con sguardi e «toccamenti» a cui egli sottostà passivamente.

I mattoidi, stralunati<sup>219</sup>, schizoidi ed eccentrici personaggi di questo che Belpoliti ha definito «ciclo dei racconti della bagarre»<sup>220</sup> sono eroi di una marginalità che per Celati è salvifica: infatti, è proprio in queste figure poste al di fuori della *communitas* per la loro incompatibilità psicologica ed esistenziale che sopravvive la possibilità di sfuggire alle concezioni prestabilite e agli schemi codificati di qualunque genere. Lo strambo, infatti, non solo si fa portatore di una istanza di libertà sul piano sociale, ma consente all'autore che decide di dargli voce la realizzazione di una «felice insubordinazione della

---

<sup>217</sup> Ad esempio, per difendersi dalle sfuriate del padre Garibaldi attua un sistema difensivo basato sulla diarrea, che scarica come reazione automatica a ogni imposizione; o ancora, per vendicarsi del fatto che il padre non gli vuole comprare delle scarpe di gomma lo assedia con i suoi piedi puzzolenti.

<sup>218</sup> G. CELATI, *La banda dei sospiri*, in *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 482.

<sup>219</sup> Come nota Elisabetta Menetti *stralunato* è un termine che racchiude una complessità di significati che ruotano attorno alla dimensione del fuori ordinario e del comportamento bizzarro e imprevedibile (legato agli umori fisiologici e alle fasi lunari). In particolare, stralunato può anche indentificare una condizione di violenta reazione emotiva (nel gergo comune il *mal della luna* è l'epilessia) che si manifesta nell'espressione del volto sbigottita o stravolta, e ha che fare con gli occhi, che possono essere sbarrati o strabici. Ritorna allora la proprietà dello stralunato, del fuori norma, di vederci doppio attraverso il filtro sia della malinconia sia del comico (E. MENETTI, *Gianni Celati e i classici italiani*, cit., p. 132).

<sup>220</sup> M. BELPOLITI, *Gianni Celati, La letteratura in biblico sull'abisso*, in G. CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. XXXIII.

scrittura»<sup>221</sup>. Come alla fine dell'Ottocento c'era un generale ammalimento per la figura del saltimbanco per via della sua identità libera, svincolata dalle stringenti e grigie norme sociali, Celati mostra che oggi allo stesso modo «l'individuo civilizzato e sapiente» nutre un senso di fascinazione per «il primitivo, il pazzo e il fanciullo, cioè per quelle figure dell'estraneità in cui proietta le insufficienze del proprio razionalismo»<sup>222</sup>. Emblematica è allora la scena finale di *Comiche*, in cui Otero Aloysio alla guida del suo ciclomotore, al pari di un saltimbanco rivisitato, si stacca rapido da terra, e leggero vola verso il cielo con tutti i fogli del quaderno che svolazzano via, lasciandosi alle spalle la pesantezza del vivere, in direzione invece della libertà. Come gli anziani che abitano i villaggi isolati della pianura padana, portatori di una marginalità geografica, e che saranno oggetto delle narrazioni della seconda fase della produzione celatiana – quella che va da *Narratori delle pianure* in poi –, anche i clowneschi «fuori squadra» dei primi romanzi sono figure della semplicità, qualità tanto ricercata da Celati<sup>223</sup> perché tanto necessaria per restituire alla letteratura il suo valore di pura e gratuita fantasticazione, priva di scopi di alcuna sorta, cura per l'animo.

Le ragioni dietro la scelta di Celati di dar voce a personaggi emarginati non sono da rintracciarsi nella volontà di attuare uno sberleffo alle consuetudini accademiche (movente invece delle neoavanguardie) o nella preferenza estetica per la lingua viva; piuttosto, dietro il programma linguistico celatiano c'è una forte valenza politica legata all'emersione del rimosso e del proibito, alla spinta eversiva proveniente dal «basso». Il soggetto disadattato, non scolarizzato, a cui Celati dà di volta in volta voce è eversivo perché attraverso la sua non padronanza del comportamento e della lingua genera una spinta contraria alla logica del dominio.

---

<sup>221</sup> G. IACOLI, *Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani*, cit., p. 136.

<sup>222</sup> G. CELATI, *Theatrum ioculatorium*, «Periodo ipotetico», n. 8-9, dicembre 1974, p. 3 (cit. in A. M. CHIERICI, op. cit., p. 93).

<sup>223</sup> Alla fine degli anni '90 Celati insieme a un gruppo di scrittori legati da una sensibilità affine (fra cui Cavazzoni, Benati, Cornia e Talon) avviano il progetto della rivista *Il semplice. Almanacco delle prose* (1995-1997), con l'intento di raccogliervi varie prose scritte seguendo la poetica del "semplice" e con lo scopo di aprire una pista alternativa al mercato per una letteratura controcorrente. La poetica del "semplice" allude alla duplice etimologia del termine: da un lato il significato medicinale meno noto di "cura che dà sollievo", così come si auspica faccia la letteratura; dall'altro il significato più letterale, ovvero quello di "idiota", «designando cioè qualcuno che parla ed agisce in un modo strettamente personale, privato, proprio, singolare, strano, stravagante» (P. KUON, *La poetica del "semplice": Celati & co.*, in *Voci dalle pianure*, cit., p. 167).



## 1.2. *Danci, il picaro buffone: Le avventure di Guizzardi (1973)*

Visto il ruolo di maestro della mattolica, finora si è dedicato molto spazio a delineare la figura del Celati autore e critico della comicità carnevalesca, ma giunti a questo punto ci sono tutti gli elementi necessari per poter scendere nel dettaglio della testualità celatiana, analizzando ed esplorando le emblematiche *Avventure di Guizzardi*.

Prima di aprire il libro, è interessante soffermarsi per un istante sull'esterno: infatti, sulla copertina di tutte le edizioni dell'opera – dalla prima del 1973 fino all'ultima, recentissima, del 2023 – figura una fotografia della stella delle comiche mute, Harry Langdon, in una scena del film *Long Pants*, quasi a suggerire che «*Le avventure di Guizzardi* siano tutte una lunga didascalia del felice fotogramma»<sup>224</sup>. E in effetti le vicende narrate in prima persona dal protagonista rievocano le atmosfere quasi surreali, le scene comiche e la stramberia mimica e gestuale degli attori delle comiche cinematografiche. Ma c'è da dire che nella scrittura di Celati si realizza molto di più che un accompagnamento alle immagini, se aprendo poi il libro, ancora prima di trovarsi coinvolti nelle scene di azzuffate e di tragicomiche disavventure del protagonista, l'impressione è quella di sentire per la prima volta parlare l'attore muto.

Guizzardi, o più affettuosamente Danci<sup>225</sup>, è un «senza famiglia»<sup>226</sup> scappato di casa in seguito a una lite con i genitori, che racconta con il suo linguaggio sgangherato la serie di dis-avventure in cui si imbatte vagando, come un picaro metropolitano, da una città all'altra sempre accompagnato da strambe manie di persecuzione e dall'ansia di imminenti eventi infausti. Di fatto, come evoca il nome stesso, Guizzardi *guizza* da una disavventura all'altra, costantemente alla mercé di un corteo di squallide figure, al confine fra realistico e fiabesco, formato da mercanti taccagni, fantasmi dispettosi, vedove aggressive e ninfomani, condomini impertinenti, indovini folli, infermieri curiosi e impertinenti, mendicanti ciechi con figlie grasse da maritare, tutti che si susseguono senza sosta nell'aggreire e catturare nelle maniere più assurde e degradanti il povero protagonista. Il motivo delle vessazioni è principalmente legato alla condizione di deficienza mentale di Guizzardi – che a più riprese viene appellato con epiteti come: «demente», «matto», «imbecille» – e alla evidente incapacità linguistica di esprimersi in maniera regolare, a

---

<sup>224</sup> G. ALMANZI, *Il letamaio di Babele*, in op. cit., p. 54.

<sup>225</sup> «Io sono Guizzardi detto Danci», con questa formula il protagonista ama presentarsi alle persone.

<sup>226</sup> Così recita il sottotitolo dell'opera nell'edizione compresa nel volume *Parlamenti buffi* del 1989.

quanto sembra derivata «da malattia compiuta nella piccola infanzia»<sup>227</sup>, che è il segno tangibile del destino di incompiutezza a cui è condannato.

Dunque, prima ancora che le bagarre e i numerosi episodi di natura buffonesca<sup>228</sup>, sorgente principale del comico è proprio la «lingua di pure carenze» di Guizzardi. Si tratta di una parlata difettosa, «fatta tutta di parole d'accatto, mal scelte e mal coordinate»<sup>229</sup>, che concorre non solo a rendere delirante e visionario il monologare di Danci, ma anche a creare quegli equivoci linguistici e quegli strafalcioni tipici del parlare infantile o semi-colto che sono motivo di divertimento per chi li legge o ascolta. Se secondo la Olbrechts-Tyteca gli inciampi nell'articolazione linguistica compromettono la serietà di un'argomentazione ben fatta; qui, dove l'argomentazione si avvita su se stessa in un farneticare sconclusionato, l'esplosione comica si raddoppia.

Per avere un'idea di questa stramba parlata si può prendere come esempio un passo in cui Guizzardi, per difendersi dalle accuse di demenza avanzategli dai molesti inquilini del condominio in cui si ritrova a vivere con la vedova Coniglio, scrive loro una lettera in cui tenta di spiegare le ragioni delle sue carenze linguistiche, sperando in tal modo di porre fine alle vessazioni; ma il tentativo si rivela decisamente controproducente:

In essa lettera rammentavo i motivi di una mia parlata difettosa che era anche una disgrazia da compiangere più che una bizzarria da condannare. Siccome derivando da malattia compiuta nella piccola infanzia quando uno invece avrebbe più bisogno di correre per i prati che di ammalare. Ma però abbastanza legittima bisogna dire come parlata in quanto non straniera ma onestamente di origine locale. Il che non l'avessi mai fatto per mia sventura. Che in immediato tripudio di vittoria la perfida De Pasolis è corsa a mostrare tale scritto di casa in casa per tutto l'edificio. Non prima però di avere cerchiato a matita rossa ciascuno degli errori e strampalerie molteplici ivi contenuti. E si godevano un gran mondo quegli inquilini sghignazzando su quanto è ed è sempre stata la rovina della mia esistenza. Allora nell'incerto stato mentale io ero da ciò spinto con folle fiducia a scrivere anche alla Berdolo ai Verdura ai Parisotto ai Giacchino diversi biglietti deposti alle loro porte. Onde pregarli non badare a errori di lingua ma alla sostanza delle mie ragioni. Né deridessero il povero Danci per la sua disdetta più di quanto egli non meriti. Cercando cioè come si capisce una migliore udienza presso costoro e invano però. Che tutti anzi allora ogni giorno non facevano che correre dall'una porta all'altra leggendosi brani dei miei mal scritti col dire: “Senta un po' qua che roba!” E soprattutto commento: “Non si

---

<sup>227</sup> G. CELATI, *Le avventure di Guizzardi*, Torino, Einaudi, 2023, p. 44.

<sup>228</sup> Di cui fra poco si darà un saggio.

<sup>229</sup> G. ALMANI, *Il letamaio di Babele*, in op. cit., p. 50.

capisce niente!” Ovunque ripetuto: “Non si capisce un’acca!” O anche: “Non si capisce un cavolo!” E qualcuno persino: “Non c’è dubbio è demente!”<sup>230</sup>

Alla lettura risaltano immediatamente all’attenzione quegli «errori e strampalerie molteplici» che i destinatari della lettera avrebbero segnato di rosso: prima di tutto l’assenza di virgole, e in generale l’interpunzione minimale, poi le inversioni sintattiche, l’uso abnorme di gerundi e participi, gli impieghi assoluti del verbo e dei sostantivi (spesso privati dell’articolo, quasi da linguaggio telegrafico), le ripetizioni pleonastiche («ma però»), l’uso del *che* come generico collante morfosintattico, l’uso straniante delle marche proprie del linguaggio burocratico (come appunto l’uso indefinito dei verbi).

A livello lessicale, poi, la lingua di Guizzardi assume i connotati di un «*pastiche* deficitario (se non già deficiente)»<sup>231</sup> fatto di termini popolari e regionali (non solo settentrionali ma anche meridionali), gergalismi, voci letterarie, trovate tra l’anticheggiante e il popolare, neoformazioni, forme aferetiche a cavallo tra oralità regionale e italiano arcaico<sup>232</sup>, espressioni a metà fra il burocratico e il libresco («ivi», «onde») – traccia residuale di un’educazione scolastica avvenuta ma non davvero attecchita – fino a giungere alla disarticolazione definitiva della lingua con la resa di suoni prelinguistici<sup>233</sup>. Di notevole effetto comico, poi, è il ricco repertorio di risuffissazioni, veri e propri *celatismi*, come qualcuno<sup>234</sup> ha proposto di definirli tanto sono caratterizzanti della fabulazione celatiana. Traendo esempi da altri luoghi del romanzo, si possono trovare espressioni quali: «ammazzamento», «calamento», «nasamento», «sognamento», «spaventamento», «zimbellamento».

Talvolta dal processo di risuffissazione si ottengono veri e propri strafalcioni semantici, come ad esempio quando Guizzardi dice «a sua avvisaglia»<sup>235</sup> intendendo invece

---

<sup>230</sup> G. CELATI, *Le avventure di Guizzardi*, cit., pp. 44-5

<sup>231</sup> G. MICHELETTI, *Celati '70*, cit., p. 46. Per ulteriori dettagli sulla lingua di Guizzardi si rinvia alla utile rassegna dei tratti lessicali e morfo-sintattici che in questo volume Micheletti propone nel capitolo dedicato alle *Avventure di Guizzardi* (utili spunti presenti anche in quello relativo a *Comiche*).

<sup>232</sup> Secondo Micheletti, questo scavo archeologico nelle latenze della lingua – una vera e propria «emarginazione attuata dentro il linguaggio» – si traduce in un «plurilinguismo comico» che fa di Celati «uno dei più interessanti tra i maccheronici post-gaddiani dei '70» (Ivi, p. 75).

<sup>233</sup> «Suoni stranissimi usciti dalla mia bocca e neppure da me questa volta compresi. Dunque nel terrore cioè di un fraintendimento sono fuggito da quella casa anche un po’ gridando: “Auuh Auuh”»; «Le parole alle labbra giunte di soppiatto si trasmutavano in orrendi mugugni. E più forte cioè tentavo di esprimere anche poco più mugugno sempre uscendomi così: “Grrrh grrrh!” Per esempio. Ma mai parole no» (G. CELATI, *Le avventure di Guizzardi*, cit., p. 44, 84).

<sup>234</sup> Il riferimento è ancora una volta a Micheletti (*Ibidem*).

<sup>235</sup> G. CELATI, *Le avventure di Guizzardi*, cit., p. 151.

*avviso*, oppure quando in riferimento a una superficie non *contundente* usa invece il termine «contusivo»<sup>236</sup>, o, ancora, quando vuole dire che qualcuno ha battuto la *fronte* parla invece di «frontespizio»<sup>237</sup>.

Questo effetto comico a partire dalla lingua fraintesa e storpiata si verifica anche sotto forma di veri e propri malapropismi, per cui Guizzardi scrive «sottocchio» per *sottecchi*, «prudore» per *pudore*, «spasmotica» per *spasmodico*. Secondo Micheletti, che ha analizzato nel dettaglio la lingua dei mattoidi celatiani, questa «stilizzazione dell'equivoco» raggiunge esiti di un virtuosismo che «che trova un degno precedente novecentesco forse soltanto nell'arte di Totò»<sup>238</sup>. Lo strafalcione per equivocazione è il meccanismo principe della comicità ideata da Celati per il suo strambo: è proprio grazie a questa «antologia di geniali imbecillità linguistiche e grammaticali»<sup>239</sup> che la gag cinematografica, e quindi visuale, può essere tradotta efficacemente nella forma compiuta della gag verbale. Come sottolinea Giuliano Gramigna, il linguaggio di Guizzardi è «di un'assoluta corporalità: [...] soprattutto perché la sua articolazione sintattica, nell'estrema goffaggine, assurdità, protervia che ostenta, comunica immediatamente come potrebbe fare una smorfia, un gesto, un lazzo. I solecismi e quiproquo di Guizzardi sono altrettante “gaffes” fisiche»<sup>240</sup>.

Quello di Guizzardi è un uso straniato ma incredibilmente creativo della lingua che ricorda le scritture dei semicolti, non solo per la testualità fluviale ed ellittica, ma anche per l'uso incerto dell'italiano che si realizza, fra le altre cose, nell'incapacità di servirsi in modo coerente dei diversi registri linguistici (con risultante miscuglio di lessico burocratico e letterario e termini popolari) e soprattutto nei malapropismi. In effetti, quando Celati creava la parlata di Danci aveva in mente, oltre alla voce del ricoverato in manicomio da cui ha generato *Comiche*, questa volta anche la voce di sua madre<sup>241</sup>, del suo faticoso adattamento all'italiano<sup>242</sup>.

---

<sup>236</sup> Ivi, p. 64.

<sup>237</sup> «Egli si frattura molte ossa inoltre battuto sul selciato il frontespizio» (Ivi, p. 167).

<sup>238</sup> G. MICHELETTI, *Celati '70*, cit., p. 77.

<sup>239</sup> G. ALMANI, *Il letamaio di Babele*, in op. cit., p. 46.

<sup>240</sup> G. GRAMIGNA, *Fra Beckett e Pinocchio*, «Il Giorno», 17 ottobre 1973 (cit. in G. CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 1737).

<sup>241</sup> «Ci sono ancora tracce di quel ricoverato che aveva ispirato *Comiche*, ma la struttura sintattica delle frasi è quella di mia madre, del suo adattamento all'italiano: un adattamento melodico perché il dialetto di mia madre era una nenia con sottili modulazioni melodiche. Ecco perché non c'è neanche una virgola nelle frasi, perché vanno lette come una nenia continuamente modulata» (G. CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 117, cit. in G. CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 1735).

<sup>242</sup> A tal proposito, vale la pena di riportare lo spezzone intitolato *Comiche e semicolti* tratto dalla prefazione (non a caso) di Paolo Nori all'ultima edizione delle *Avventure di Guizzardi*, perché sintetizza in maniera calzante – e comica – quanto appena detto: «Le comiche, sicuramente, quei film muti in bianco e nero

Per Celati calarsi nella lingua della diversità, sia essa follia, malattia o ignoranza, significa attuare una *regressione formale*<sup>243</sup> dello scrittore, che non può concedersi di parlare con la propria voce. Questo meccanismo regressivo ha a che fare col procedimento dello straniamento di Šklovskij, perché attraverso di essa si produce un salutare shock che mette in crisi le letture consolidate del reale e permette di vedere il proprio mondo da un nuovo punto di vista, «per quanto possibile sottratto ai condizionamenti percettivi che sono stati prodotti dalla Storia, dalle razionalizzazioni e dal senso comune»<sup>244</sup>. E in un certo senso questa è anche la funzione di Bachtin e del Carnevale, che per Celati va letto come momento di straniamento, di rovesciamento.

Sebbene gli effetti comici dell'opera siano in buona parte delegati agli ingranaggi della lingua, l'altro polo ineliminabile della comicità qui – e come d'altronde nella maggioranza delle scritture della stramberia – è il corpo, con i movimenti goffi e la sua materialità talvolta grottesca. In Guizzardi avviene una felice fusione tra il corpo comico del personaggio maldestro che ha come prototipo l'attore delle comiche cinematografiche e il corpo grottesco «sregolato e disarticolato»<sup>245</sup> alla Rabelais.

Un primo meccanismo comico è dato dal dipanarsi stesso delle vicende, che consiste nella reiterazione di uno stesso modulo di volta in volta variato, ma sempre incentrato sul medesimo tipo di scena grottesca: ovvero, l'aggressione, o il concorso di aggressori, ai

---

velocissimi popolati di acrobati sfortunatissimi, e i semicolti, quelli che parlano in italiano come se lo sapessero ma non lo san bene, come mia nonna, che era nata nel 1915 e la cui lingua madre era il dialetto di un paese che si chiama Basilicanova, il dialetto parmigiano nella sua variante basilicanovese, e che l'italiano, quando lo parlava, e lo scriveva, lei non c'era tanto in confidenza, non era mai riuscita a capire la funzione della lettera acca, non sapeva mai dove mettere le acca, e c'erano certe parole, come il boiler, che lei per tutta la vita l'ha chiamato bolide, e il miele, lei per tutta la vita l'ha chiamato la mela, e diceva "È passata una ambulanza a sirene spietate", e nelle *Avventure di Guizzardi*, e anche nei successivi *La banda dei sospiri* e *Lunario del paradiso*, la sintassi dei protagonisti di Celati è un po' quella lì strampalata dei semicolti e la velocità è quella delle comiche, una via di mezzo tra mia nonna Carmela e Buster Keaton, questo *Avventure di Guizzardi*» (P. NORI, *Prefazione*, in G. CELATI, *Le avventure di Guizzardi*, cit. p. 8).

<sup>243</sup> «Io penso che la malattia proprio perché sindrome di certi condizionamenti, possa, se assunta come modello formale, restituirci i nodi della sindrome e dunque ricreare sperimentalmente un punto di vista alternativo: solo che questo implica che alla malattia ci passi proprio in mezzo o dentro, per via linguistica, senza concederti di parlare con la tua voce; e questa la considero una *regressione formale*, come quella del logico che può solo parlare con le sue espressioni» (G. CELATI, lettera del 6 febbraio 1972 a I. Calvino, cit. in M. BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 133-134. Corsivo mio).

<sup>244</sup> «La regressione formale invece concerne solo diciamo il tuo sguardo, la capacità di fornirti strumenti che ti restituiscano un reale per quanto possibile sottratto ai condizionamenti percettivi che sono stati prodotti dalla Storia, dalle razionalizzazioni e dal senso comune, senza che ciò implichi che quel reale è più reale di un altro, è solo un'alternativa» (G. CELATI, *Ali Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*, in «Riga 14», cit. p. 145).

<sup>245</sup> G. CELATI, *Il corpo comico nello spazio*, cit., p. 187.

danni del soggetto vulnerabile, il quale non appena riesce a fuggire da una situazione subito si trova intrappolato in un'altra più assurda. La riproposizione di questo schema ha come effetto culminante quella tensione che sfocia nelle numerose scene di fuga folle e di bagarre, come ad esempio nell'episodio in cui Danci s'imbatte in un corteo funebre e, colto dall'ansia improvvisa di essere assalito, per fuggire si lancia in un salto<sup>246</sup> che però lo fa piombare direttamente sul carro, per cui il morto finisce per scivolare via dalla cassa scatenando il parapiglia generale:

È nato generale scompiglio al punto che la furia umana accaloratasi facevano come un mucchio dove si picchia e tira e spinge da tutte le parti e poi nello scozzonamento ha pure rovesciato il carro. Rovesciandosi il carro io sloggiato di casa devo fare un bel salto. Ma cioè salto in fretta e proprio dentro la bara aperta vado: "Plumpf!" A cadere. Dove qui assisto supino al pugilato incredibile del funerale sopra di me: "Piglia!" "To'!" "Ah sì?" "Eccoti!" "Ti sta bene!" "Ne vuoi ancora?" "Vedrai!" E simili. Il parente del morto col coperchio della bara bacchettava a destra e manca tutti stendendo come mitraglia. Un lottatore suo nemico alle spalle sorpresolo con colpo di crocifisso lo faceva demordere: "Aoooh!" E costui colpito lasciava il coperchio cadere sventuratamente dritto sulla bara: "Spomp!" Rinchiudendomi dentro come morto nell'immenso buio e terrore che scalciavo: "Aiuto aiuto!" Da nessuno ascoltato tutti intenti a darselo: "Tang!" "Ouc!" "Cluc!" "Ciaf!" "Brutto muso!" "Me la pagherai!" "Stai a vedere!" "A me!" "Sei morto!"<sup>247</sup>.

Numerose altre sono le scene di questo tipo, altre invece si limitano alla semplice gag, come ad esempio l'episodio in cui Guizzardì viene assoldato da un furfante come borseggiatore di passanti, e nell'atto di scippare una borsetta con il manico del suo inseparabile ombrello<sup>248</sup>, questo resta impigliato e Danci è costretto a implorarne la restituzione.

Un altro importante dispositivo comico è legato alla regressione basso-corporale del protagonista attuata tramite la continua trasformazione di Danci di volta in volta in

---

<sup>246</sup> Il motivo del salto è molto ricorrente in tutta l'opera e rinvia alle immagini delle acrobazie alla Buster Keaton, per cui Guizzardì – e il nome è parlante – *guizza* da una parte all'altra, lanciandosi in salti e arrivando persino a spiccare il volo: «sono fuggito volando fuori dalla finestra con il grido disperato che mi esce dalle bocca: "ahuuu!"» (p. 19), «la mia costituzione svelta e propensa al volo» (p. 24), «Dall'uno all'altro letto quale acrobata facevo sì dei bei voli» (p. 113), «Allora un giorno mi sono votato a tentare la fuga con gambe levate per strade e vicoli stretti in salita come ce n'erano in quel quartiere. Cercando levarmi in volo di lesti salti a sguzzare via libero purtroppo senza riuscita» (p. 122-3). «E correvo ora volando sotto la luna in grandi puntate e cerchi qua e là ora a gambe svelto che saltavo su in alto fin che voglio chi sa come» p. 167

<sup>247</sup> G. CELATI, *Le avventure di Guizzardì*, cit., p. 73.

<sup>248</sup> Fuchs nota come l'ombrello che Danci non vuole mai abbondare ricorda l'inseparabile bastone di Chaplin (G. FUCHS, "Il mondo sottosopra": *Avventure di Guizzardì di Celati e Il poema dei lunatici di Cavazzoni*, in *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, cit., p. 130).

donnina, serva, infermiere<sup>249</sup>. La sua identità non è fissa ma subisce continue commutazioni e metamorfosi spesso in senso degradante, ad esempio quando la vedova Coniglio lo costringe a travestirsi da donna, per cui, una volta riuscito a fuggire dalle grinfie della focosa vedova, si troverà a vagabondare per le strade in gonna e tacchi – causa di goffi inciampamenti – attirando gli sguardi vogliosi di passanti:

Quando passa casualmente un prete campagnolo in bicicletta dicendo: “Dove va questa fanciulla smarrita?” Saltatami l’ira al cervello volevo dargli d’ombrello e spuntandogli perciò lo rincorrevo onde colpirlo nel capo. [...] E nel mio procedere di strabalzi ossia piuttosto inciampando nella vasta sottana per di più con tacchi di donna spesse volte andavo lungo disteso d’impensata a terra.<sup>250</sup>

L’escalation degradante delle trasmutazioni ha però il suo culmine nella metamorfosi animale, ricordando da vicino la trasformazione di asino di Pinocchio, alle cui avventure sono effettivamente ispirate quelle di Guizzardi<sup>251</sup>. Questa si realizza in primis nell’altissimo tasso di analogie con il mondo animalesco per descrivere stati fisici, come la «margrezza infinita come di cani spelati»<sup>252</sup>, o gli atteggiamenti del protagonista, come quando terrorizzato all’idea di finire in gattabuia manda «un gemito come ad esempio un cane che tema le botte»<sup>253</sup> o quando, rifiutando l’offerta dell’amico di condividere il letto preferisce dormire sullo scendiletto «come avrebbe fatto un cane fedele. E anche abbaiando delle volte per ischerzo s’intende»<sup>254</sup>; oppure quando, imprigionato dalla vedova Coniglio nell’appartamento patisce «quale gatto famelico che miagoli alla porta»<sup>255</sup>. Ma l’apice della retrocessione ad animale avviene nel momento in cui, catturato da un mendicante cieco, viene rinchiuso in una gabbia con delle galline a mangiare granoturco allo scopo di ingrassarlo e destinarlo poi a sposo delle grasse e grottesche figlie. Qui Danci

---

<sup>249</sup> «Invece dopo è successo mi hanno per sbaglio non so più come vestito da infermiere in carica e matri-colato nel posto di un altro infermiere morto o forse scappato nottetempo» (G. CELATI, *Le avventure di Guizzardi*, p. 89).

<sup>250</sup> Ivi, pp. 67-8.

<sup>251</sup> Dice Celati riguardo alla genesi di Guizzardi: «Seguivo uno sviluppo lineare, come quello in *Pinocchio*: dove a ogni capitolo si riparte e può succedere di tutto» (G. CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 117). I richiami a Pinocchio partono fin dal titolo *Le avventure di...*, ma si trovano anche nelle numerose figure fiabesche e stralunate in cui il protagonista s’imbatte, nella condizione stessa di emarginazione e di vagabondaggio, spesso in compagnia di furfanti del calibro di Lucignolo, e nel motivo della minaccia dei gendarmi e della gattabuia.

<sup>252</sup> G. CELATI, *Le avventure di Guizzardi*, cit., p. 80. Questo dato rinvia anche all’aspetto malandato e disarmonico tipico del personaggio strambo.

<sup>253</sup> Ivi, p. 120.

<sup>254</sup> Ivi, p. 23.

<sup>255</sup> Ivi, p. 52.

s'impregna di «quell'odore di volatili sulla specie di carne da mangiare molle e grassoccia ma non cotta»<sup>256</sup> che gli resterà appiccicato per sempre, anche una volta liberatosi da quella gabbia.

La bachtiniana esaltazione carnevalesco-grottesca del dato materiale trova piena espressione nella scena della fuoriuscita di Danci dal monte di Ierusalemme e immondizia trasportato dal furgone-netturbino in cui si è buttato nella rocambolesca fuga dall'appartamento della vedova Coniglio, in una vera e propria «epopea dell'immondizia»<sup>257</sup>:

Si udivano i conducenti netturbini cantare a squarciagola: “Piri pari trabagghiari ohili ohilà!” Che abbordata curva forsennatamente mi rispedivano a capofitto cioè a nuotare nella poco igienica merce tra stracci bottiglie scarpe e altro che non saprei da ridire. Ancora una volta rispunto io benché ovunque cosparso di oggetti inauditi quali per esempio fiori e frutti o pezze unte o addosso per collana uno sgonfio pneumatico se non addirittura i marci interni di un volatile casalingo degustato allo spiedo. Non dura però molto anche questa libera uscita perché così tanto smosso e smorto che parevo un pulcino mezzo annegato dopo un'altra scervellatissima curva qui saltavo io piantato definitivo di testa e collo in quel vituperio delle genti di questa valanga di spazzatura.<sup>258</sup>

Anche il motivo del cibo costella tutto il romanzo, con scene di sapore Rabelaisiano che vanno da abbuffate smodate, a cui Guizzardi viene costretto da donne che vogliono ingrassarlo o a cui lui stesso si abbandona per sfogo: «Di filato estraevo pasticcini di riso e stiaciate unte e crocchette di patate generalmente fritte e bomboloni e biscotti all'anice e altre varie specialità indigestibili di questa donna. E tutto nella bocca infilavo come forsennato compiendo cioè per nervosismo spropositi»<sup>259</sup>; fino a episodi di grottesche deprivazioni, come quando il furfante Mantovani costringe Danci, già da giorni a digiuno, a risputare la parte di panino che aveva già masticato per potersene cibare lui stesso:

Io mandato a comperare un panino di mortadella subito pensavo bene addentarlo appena ricevuto a scanso che dopo altrimenti resto digiuno. E difatti addentavo. Mantovani all'istante arrivatomi addosso obbliga tramite morsa che stringe la gola né permette il mandar giù insomma a rimettere fuori quanto avevo già introdotto. Inghiottendoselo immantinate lui assieme al resto.<sup>260</sup>

---

<sup>256</sup> Ivi, p. 133.

<sup>257</sup> G. ALMANZI, *Il letamaio di Babele*, in op. cit., p. 58.

<sup>258</sup> G. CELATI, *Le avventure di Guizzardi*, cit., p. 65.

<sup>259</sup> Ivi, p. 40.

<sup>260</sup> Ivi, p. 129.



Altra sorgente del comico è il motivo dell'attrazione sessuale. Sebbene Danci non rappresenti l'ideale maschile diffuso, ma anzi è connotato da tratti infantili, come il corpo gracile e l'abito bianco emblema di purezza, egli è sempre oggetto delle più strampalate *avances* amorose a cui lui alternativamente sottostà passivamente o tenta di sottrarsi con violenza, «essendo un po' digiuno in tale materia»<sup>261</sup>. Prima la vedova Coniglio lo acquista come una sorta di *toy-boy*, o schiavo sessuale, al fine di avere «atti notturni di grande concupiscenza» ovvero «atti strampalati che a me non piace per niente fare»<sup>262</sup>; poi nella sequenza ambientata in ospedale l'infermiera Poggi tenta di sedurlo con gli sguardi, «ma me non mi incanta che gli ho mandato tre quattro onde magnetiche. E le spiego: “Tu sei capra e non ti voglio”»<sup>263</sup>; infine, l'episodio più grottesco ha a che fare con la già citata reclusione nella stia di galline, dove Danci viene messo all'ingrasso finché un giorno le due orrende figlie del mendicante cieco, «grasse e spropositate come donna cannone di circo sia nel davanti sia nel didietro»<sup>264</sup>, si denudano davanti a lui, mostrandogli la loro «roba di grasso come dal salumiere ma poi con pance molto nere nel mezzo delle due salsicce» e costringendolo a «fargli il solletico in certi qual posti», strappandosi «Danci a turno come burattino perché le toccassi conformemente tenendomi stretto il dito che glielo dovevo mettere»<sup>265</sup>, e per finire «quelle due mi macinavano come macinino da caffè. Ossia girandomi entrambe la manovella [...] con grande disastro sopravvenuto che non voglio riferire e non riferirò»<sup>266</sup>. Alla luce dello sguardo ingenuo e stralunato di Danci, gli atti sessuali risultano straniati e deformati, assumendo connotati decisamente grotteschi. Come si è mostrato nel capitolo precedente, un tratto che accomuna molti strambi è proprio il loro difficile relazionarsi col mondo femminile; in questo caso, la disfunzionalità consiste nel disinteresse totale del personaggio per la sfera erotica, che a tratti sfocia in vera repulsione.

Pia Schwarz Lausten nota un aspetto rilevante, ovvero che «Guizzardi sta letteralmente sotto agli altri, sia sotto il corpo enorme di Ida Coniglio sia sotto il mucchio di gente nelle bagarre, ed è sottomesso anche in senso sociale e psicologico: viene irriso come un pazzo

---

<sup>261</sup> Ivi, p. 29.

<sup>262</sup> Entrambe le citazioni tratte da ivi, p. 41.

<sup>263</sup> Ivi, p. 110.

<sup>264</sup> Ivi, p. 132.

<sup>265</sup> Ivi, p. 135.

<sup>266</sup> Ivi, p. 136.

o un folle medievale su cui gli altri sputano e tirano l'immondizia»<sup>267</sup>. Dunque, come un buffone di corte, Guizzardi vaga di città in città subendo le angherie e suscitando il riso e l'ilarità degli *altri*. Il tratto del vagabondare<sup>268</sup>, caratteristico delle scritture della stramberia, è effettivamente molto presente in quest'opera e si accompagna al motivo di lunga tradizione della *strana coppia*<sup>269</sup>, dal momento che le transizioni da una disavventura all'altra sono riempiti da momenti di cammino in cui Guizzardi è quasi sempre in compagnia di un altro strambo: all'inizio «Io e Piccioli da quei grandi amiconi che eravamo tutto il tempo noi stavamo insieme cioè andando a zonzo»<sup>270</sup>; dopo la fuga da casa Coniglio «Cammina che ti cammina con le luci comincianti dell'alba mentre che l'indovino Clò sempre parlava a me senza cessa»<sup>271</sup>; con lo sciacchino Mantovani<sup>272</sup>, dopo essere fuggiti dall'ospedale, «cammin facendo per le strade da vagabondi senza una meta»<sup>273</sup>, «e continuano le nostre peregrinazioni verso zone poco abitate per addocchio di cibo in questo sobborgo con il pericolo che tutti la gente ci credessero due briganti»<sup>274</sup>; fino al ritorno alla città di partenza, con una chiusura circolare del peregrinare, ma questa volta Guizzardi è solo e vecchio, e «trascorre ossia la giornata da puro vagabondo senza un tetto che molto però tema incontri di pericolo»<sup>275</sup>.

Gerhild Fuchs ha sottolineato in uno saggio<sup>276</sup> come questa condizione vagante del personaggio lo riallinei alla tradizione del picaro, di cui Guizzardi assume anche altre caratteristiche, come la marginalità sociale con tendenza alla furfanteria, la quotidiana lotta per la sopravvivenza, l'identità precaria con continui travestimenti e trasformazioni, e infine la narrazione simil-autobiografica con struttura episodica, che rispecchia un modo

<sup>267</sup> P. SCHWARZ LAUSTEN, *L'abbandono del soggetto. Un'analisi del soggetto narrato e quello narrante nell'opera di Gianni Celati*, «Revue Romanes», n. 37- 1, 2002, p. 109.

<sup>268</sup> Da notare che il soprannome inglese di Chaplin, *The Tramp*, significa «vagabondo».

<sup>269</sup> Cfr. S. BRUGNOLO, *Strane coppie. Antagonismo e parodia dell'uomo qualunque*, Bologna, il Mulino, 2013. Interessante anche quanto afferma Giancarlo Alfano: «Un forte istinto spinge [...] il poeta comico, dopo aver creato il suo personaggio centrale a fargli gravitare intorno altri personaggi che presentano gli stessi tratti generali. [...] un fatto segnalato dai medici, e cioè che gli squilibrati di uno stesso tipo sono indotti da una attrazione segreta a cercarsi fra loro» (G. ALFANO, *L'umorismo letterario*, cit., pp. 97-8).

<sup>270</sup> G. CELATI, *Le avventure di Guizzardi*, cit., p. 26.

<sup>271</sup> Ivi, p. 79.

<sup>272</sup> Descritto come un «colosso brutto di volto e tutto scaruffato al pari di orso che non vuole mai pettinarsi» (Ivi, p. 125).

<sup>273</sup> Ivi, p. 121

<sup>274</sup> Ivi, p. 125.

<sup>275</sup> Ivi, p. 142.

<sup>276</sup> G. FUCHS, *Le peregrinazioni dei personaggi come sorgente del comico nella narrativa padano-emiliana (dalla Neoavanguardia agli anni Novanta)*, in *Ridere in pianura*, cit., pp. 79-95. Cfr. anche G. FUCHS, «Il mondo sottosopra»: *Avventure di Guizzardi di Celati e Il poema dei lunatici di Cavazzoni*, in *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, cit., pp. 123-142.

di vivere determinato più dal caso che dall'intenzionalità<sup>277</sup>. Per cui Fuchs ha etichettato Guizzardi con l'espressione calzante di *buffone picaresco*, proprio perché ha la proprietà di accogliere in sé sia la tradizione picaresca, che in qualche modo ha come esito moderno proprio le figure di Harry Langdon e Buster Keaton, sia quella comico-carnevalesca del buffone, che ha come antecedenti Rabelais ma anche i maccheronici italiani, come Fogliengo e Pulci<sup>278</sup>.

La stramberia di Guizzardi si realizza nelle forme del giullarismo, della buffoneria clownesca, dell'afasia demenziale, dell'infantilismo da gag, e così via. In tutti questi casi però può valere quanto dice Bachtin sul potere dello sguardo del folle:

Il motivo della follia, per esempio, è molto caratteristico per tutto il grottesco perché permette di guardare il mondo con occhi diversi, non offuscati dal punto di vista «normale», cioè dalle idee, dalle sensazioni e dai giudizi comuni. Nel grottesco popolare la follia è una parodia gioiosa dello spirito ufficiale, della serietà unilaterale, della «verità» ufficiale. È la follia *della festa*.<sup>279</sup>

E allora si capisce perché Celati dirà: «*Guizzardi* è un libro felice: un libro di espurgazione delle malinconie attraverso il riso, come insegna Rabelais»<sup>280</sup>.

## **2. Storia naturale dei giganti, Ermanno Cavazzoni**

### *2.1. Ermanno Cavazzoni, collezionista di idioti*

L'esperienza comico-carnevalesca di Celati si conclude con gli anni '70, ma la sua lezione ha un impatto fortissimo su tutta una generazione di scrittori, che accoglieranno e rielaboreranno in modalità diverse e personali sia i temi della marginalità e della difficoltà dello stare al mondo di personaggi che deviano dalla cosiddetta normalità, sia i modi

---

<sup>277</sup> G. FUCHS, "Il mondo sottosopra", cit., p. 128. Questa natura picaresca di Guizzardi lo accomuna anche a Pinocchio, a tal proposito si veda G. MICHELETTI, *Celati '70*, cit., p. 63 e sgg.

<sup>278</sup> Fra l'altro, pare proprio che il personaggio del picaro, tipicamente legato alla tradizione romanzesca spagnola, abbia come avuto come modelli proprio le figure del Margutte di Pulci e del Cingar folenghiano. (cfr. G. FUCHS, *Le peregrinazioni dei personaggi come sorgente del comico nella narrativa padano-emiliana*, cit., pp. 85-86).

<sup>279</sup> M.M. Bachtin, op. cit., p. 47.

<sup>280</sup> G. CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 117.

di una scrittura che Luigi Matt ha etichettato come «parlato dei “marginali”»<sup>281</sup>, caratterizzata cioè dal tentativo di rendere gli effetti di un’oralità spesso non inquadrabile socialmente o storicamente.

Fra questi autori, Ermanno Cavazzoni (Reggio Emilia, 1947) è il principale erede della *funzione Celati*<sup>282</sup>, mettendo a punto delle storie che pullulano di personaggi strambi e divertenti, alcune volte sballati direttamente usciti fuori dal manicomio, altre volte semplici idioti che, pur nella loro comica imbecillità, offrono un modello di resistenza al processo di livellamento antropologico e sociale che caratterizza la contemporaneità occidentale: dal *Poema dei lunatici* (1987), all’emblematica raccolta *Vite brevi di idioti* (1997), passando per l’irriverente *Gli scrittori inutili* (2002) e per la balzana gigantologia della *Storia naturale dei giganti* (2007), per il bassomondo della *La valle dei ladri* (2014) fino alla recente distopia demenziale de *La galassia dei dementi* (2018).

Inoltre, insieme al suo maestro – o come preferisce definirlo, «fratello maggiore»<sup>283</sup> – Gianni Celati, e agli altri epigoni affini al mondo narrativo della marginalità (come Daniele Benati, Ugo Cornia e Stefano Benni) porta avanti il progetto della rivista «Il semplice» (1995 -1997), con lo scopo di creare una pista alternativa alla narrativa promossa dal mercato, attraverso la promozione di una prosa semplice, ovvero che non adotti «il modo di scrivere che a noi veniva da chiamare il “letterariese”», ma che sia caratterizzata da uno stile che «deve appartenere alla natura del parlare», per raggiungere la «felicità del parlare»<sup>284</sup>.

Questa felicità della parola Cavazzoni la trova nel linguaggio dei pazzi, degli ingenui, dei dementi, insomma di tutte quelle figure che deviano dalla norma sociale e, per

---

<sup>281</sup> L. MATT, *Narrativa*, in *Modernità italiana: cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 122-129.

<sup>282</sup> L. MATT, *Gianni Celati: la scrittura dello smarrimento*, cit.

<sup>283</sup> «Celati indubbiamente ha avuto un peso molto grande, un vero e proprio fratello maggiore». Nella stessa intervista Cavazzoni racconta della prima volta che ha preso fra le mani un libro di Celati: «Poi arrivarono i romanzi di Celati, prima ancora di conoscerlo personalmente. *La banda dei sospiri*, il primo suo libro che ho letto, mi influenzò moltissimo: era pieno di “errori sintattici”, potremmo chiamarli così, rispetto alla bella forma che rendevano però viva la lingua. Non avevo mai pensato, prima di leggere lui, che si potesse scrivere anche così» (E. CAVAZZONI, *Un po’ sballati, un po’ idioti, un po’ dementi. Giocare alla letteratura: un’intervista a Ermanno Cavazzoni*, a cura di Graziano Graziani, «il Tascabile», 4 luglio 2022). In un’altra intervista addirittura dirà: «Celati mi ha letteralmente terremotato» (E. CAVAZZONI, *Eroismi d’antan. I giganti di Ermanno Cavazzoni e la nostalgia per gli autori del passato*, intervista a cura di Filippo Cavazzoni, «Linkiesta», 19 gennaio 2022).

<sup>284</sup> E. CAVAZZONI, *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, intervista a cura di Luciano Nanni, in «Parol. Quaderni d’arte e di epistemologia», n.14, 1998.

mancanza di educazione scolastica o per difetto intrinseco, si discostano anche dal modo comune di esprimersi. Parlando delle sue esplorazioni negli antichi archivi manicomiali emiliani, Cavazzoni racconta di essersi imbattuto in vari documenti che lo hanno colpito in particolare per il modo di esprimersi dei pazienti, ovvero per la loro capacità di spiegare dei concetti di base ma con immagini non convenzionali, a cui un “normale” mai penserebbe:

Mi ricordo di aver trovato in una lettera un’espressione di una paziente, una signora anziana, che trovo straordinaria e che poi ho usato nel libro, che diceva al medico per iscritto: “ho le braccia che mi sembrano due pezzi di corda”, per dire che non riusciva neanche a sollevarle. Mi annotavo frasi di questo tipo, ripromettendomi di utilizzarle, magari aggiustandole un poco. La pazzia a volte produce delle espressioni verbali anomale, un po’ sbagliate, ma molto più espressive che se fossero dette in una lingua pulita e corrente.<sup>285</sup>

Il senso di stupore generato da un’immagine inattesa e originale, o da un giro di frase strampalato ma in sé coerente, è alla base del meccanismo comico delle opere di Cavazzoni: è un tipo di riso che nasce dallo straniamento e dal rovesciamento del senso comune, dalla presa in giro del pensare razionale. A tal proposito si riporta un’ultima illuminante citazione dell’autore proprio sui temi dello stupore e della comicità:

Una delle cose [...] che io apprezzo molto nelle faccende letterarie e con me Celati e gli altri, è lo stupore, uno degli elementi in un testo letterario più forti, più importanti: suscitare un certo stupore, una certa attenzione, una certa sorpresa; l’altro elemento è una leggera comicità; io sono personalmente convinto che i testi cosiddetti riusciti [...] sono necessariamente e sempre leggermente comici; la riuscita di un testo scritto produce un sotterraneo e inevitabile riso, un riso che si estende dal semplice sorriso di piacere per ciò che si sta leggendo ad un riso vero e proprio per le sorprese che le parole presentano.<sup>286</sup>

Nell’universo cavazzoniano lo stupore e la follia rimandano anche al mondo dei poemi cavallereschi, di cui lo scrittore emiliano è un grande appassionato e cultore. Egli ha infatti scritto molto riguardo a Luigi Pulci e Ludovico Ariosto, che pone sulle vette più alte della letteratura di tutti i tempi. In particolare, egli reputa l’*Orlando furioso* come la messa in scena di «un mondo di idioti forsennati»<sup>287</sup>, quali sono i cavalieri erranti, pervasi da

---

<sup>285</sup> E. CAVAZZONI, *Un po’ sballati, un po’ idioti, un po’ dementi. Giocare alla letteratura: un’intervista a Ermanno Cavazzoni*, cit.

<sup>286</sup> E. CAVAZZONI, *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, cit.

<sup>287</sup> Cit. in G. FUCHS, “Il mondo sottosopra”, cit., p. 133.

ossessioni, manie, idee fisse; dunque, i rimandi alla follia, all'erranza e alla lunaticità di Orlando percorrono costantemente buona parte della produzione dell'autore, a partire dal suo esordio.

Cavazzoni esordisce nel 1987 con *Il poema dei lunatici*, un romanzo emblematico in cui sono presenti tutti gli ingredienti della linea comica che ha al centro lo strambo-idiota, a partire dal protagonista, il sedicente «ispettore» Savini, che va in esplorazione di tutti i pozzi della vasta pianura alla ricerca di messaggi in bottiglia depositati da misteriosi abitanti delle acque sotterranee. Si tratta di un'immersione totale dentro la mente visionaria di un matto scappato per un mese – il tempo di un ciclo lunare – dal manicomio nel tentativo di trovare una risposta a questo fenomeno dei pozzi, aiutato dalle tante altre strambe figure che incontra nel cammino. Le analogie con il Guizzardi celatiano sono numerose, a partire dalla narrazione in prima persona, che garantisce la totale immersione nel mondo surreale e lunare del protagonista visionario, passando poi per la condizione di erranza e vagabondaggio<sup>288</sup> di Savini, anche lui in coppia con un altro strambo – il prefetto Gonnella –, e per la sostanziale difficoltà di decodificare correttamente i dati di realtà, con conseguente confusione, ai limiti dell'idiozia, dei piani tra finzione e reale<sup>289</sup>. Ma in comune ci sono poi anche i temi della sessualità impacciata – con il personaggio della Vaporiera<sup>290</sup> che ricorda molto da vicino Ida Coniglio – e della identificazione animale – «li su due piedi ho miagolato come se fossi un pavone», «mi è uscito l'ululato angoscioso che fa l'alocco»<sup>291</sup>. Non da ultimo, anche Savini usa astruse perifrasi per esprimere

---

<sup>288</sup> La condizione di vagabondaggio e di erranza dei personaggi di Cavazzoni e di quelli di Celati è riconducibile alla stessa matrice padana dei due autori, che a sua volta porta in sé l'eredità dei cavalieri erranti della tradizione cavalleresca che per la gran parte ha avuto origine proprio in quei luoghi (nella Ferrara di Ariosto e Boiardo e nella Mantova di Folengo, ad esempio). Numerosi studiosi si sono confrontati sul tema e in particolare la già ricordata G. FUCHS, *Le peregrinazioni dei personaggi come sorgente del comico nella narrativa padano-emiliana*, op. cit., ma in generale tutto il volume curato dalla stessa autrice, *Ridere in pianura*, op. cit.

<sup>289</sup> Ad esempio, contagiato dal suo amico Nestore – uno strambo a metà strada fra il Barone rampante e Palomar, per via della vocazione a stare sui tetti a osservare da distante i fenomeni del mondo (E. CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit., pp. 55-56) – convinto che la città sia una quinta teatrale e gli abitanti attori, Savini girovaga per le strade sospettoso che sia tutta una messa in scena, e se ne persuade a tal punto che arriva a credere che le case sono fatte di cartone e la luna è una palla artificiale.

<sup>290</sup> La figura della vaporiera è legata al personaggio di Nestore, il quale racconta a Savini della sua esperienza coniugale con questa donna dalla particolare veemenza erotica: «Era una specie di caldaia a vapore e aveva una forza inumana. Io credo che il principio fosse comunque quello della caldaia a vapore, perché entrava in pressione e cresceva di temperatura, e allora io ero un povero stantuffo nelle sue mani. Io credo che dentro per un po' anche bollisse, e avesse bisogno di questo come di un decompressore» (ivi, p.50). Come in Guizzardi, anche qui è messa in atto una visione straniata dell'atto sessuale e c'è l'analogia con un macchinario (il macchinino da caffè nel caso di Guizzardi).

<sup>291</sup> Ivi, pp. 256, 259.

concetti banali<sup>292</sup> e costruisce le frasi talvolta in maniera strampalata; ma la differenza principale è che il particolare parlato di Savini è esente dalle storture estreme della sintassi e dall'anarchia lessicale di Guizzardi, rimanendo quindi nei canoni di una sintassi piana – sebbene ci siano alcune inversioni *alla Guizzardi* – e di un lessico perfino colto, sebbene usato in maniera straniante.

Il comico di Cavazzoni – e qui sta la sua originale interpretazione della lezione celatiana – nasce allora non tanto dalle gag verbali, ma scaturisce dallo slogamento fra le parole e il loro contenuto: attraverso una voce narrante dalla dizione semplice, con ritmo e tono quasi parlato, che produce un discorso in se stesso coerente, vengono costruite e raccontate le storie più assurde, grottesche e sorprendenti<sup>293</sup>. Come si vedrà fra poco, l'esito massimo di questo meccanismo comico di contrasto è raggiunto in *Storia naturale dei giganti*, dove con un linguaggio pseudo-saggistico uno studioso delirante formula le teorie più balzane.

## 2.2. Quando lo strambo fa il gigantologo: *Storia naturale dei giganti* (2007)

L'innominato protagonista della *Storia naturale dei giganti*<sup>294</sup> è un sedicente studioso dalla vita sociale non particolarmente attiva, il quale abita ancora con la zia e trascorre le

---

<sup>292</sup> Particolarmente divertente la perifrasi degli insulti e delle bestemmie che un albergatore non disposto ad accoglierlo nella sua struttura gli indirizza: «E aggiungeva, da parte sua personale, dei nomi di animali poco considerati e vili, rivolgendoli a me precisamente; e anche nominava dei personaggi di chiesa ammirati, che però li gli venivano in mente come nemici dell'albergo e di lui stesso» (Ivi, p. 31).

<sup>293</sup> Cfr. O. JORN, *Il comico sofferto di Ermanno Cavazzoni*, in *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co*, cit., p. 157.

<sup>294</sup> E. CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, Macerata, Quodlibet, 2021. Rispetto alla prima edizione del 2007, l'edizione del 2021, a cui qui si fa riferimento, risulta rivista e ampliata dall'autore, con la riscrittura di alcuni capitoli e l'aggiunta di altri nuovi. Da notare anche che il volume è uscito nella collana "Compagnia Extra" della Quodlibet, nata nel 2008 proprio per iniziativa di Cavazzoni e Celati, insieme a Jean Talon, con lo scopo di promuovere la linea non convenzionale della letteratura che mette al centro la stramberia, la marginalità, il grottesco e il comico – quasi a ripercorrere gli intenti del «Semplice» questa volta direttamente in campo editoriale –, e in poche parole per dare spazio a questo genere di scritture che vengono rapidamente accantonate dal sistema editoriale dominante. Nella collana sono stati pubblicati o ripubblicati gli scritti, fra gli altri, di Gianni Celati (con *Comiche*, *Costumi degli italiani*, *Studi d'affezione per amici e altri*, etc.), Daniele Benati con il suo (non più) introvabile *Opere complete di Learco Pignagnoli*, Luigi Malerba (le *Strategie del comico e Il pataffio*), Paolo Nori, Ugo Cornia, Paolo Albani (*I mattoidi italiani*), Giorgio Manganelli, nonché autori stranieri – perché affini alla "poetica" – fra cui Georges Perec, Kafka e Flaubert (*Bouvard e Pécuchet*). Dice Cavazzoni: «Nella collana "Compagnia Extra" pubblichiamo libri "memorabili", ma che sovente hanno anche un risvolto leggermente comico. Abbiamo pubblicato Kafka, proprio perché anche i suoi libri, come "Il processo", sono popolati da una comicità surreale e da idee strambe. Ma oltre ai classici abbiamo pubblicato libri di autori contemporanei distanti anni luce dalla forma del romanzo classico alla Moravia. Libri che hanno la forma del dizionario, dell'enciclopedia... anche il

sue giornate a raccogliere materiale per la stesura di una monografia sul tema dei giganti. Il problema è che l'intera ricerca è condotta nella convinzione che i giganti siano realmente esistiti all'epoca dei poemi cavallereschi – che fra l'altro sono la fonte primaria dell'intero studio –, e che per intrinseca inadeguatezza alla sopravvivenza si siano precocemente estinti.

In una sorta di gioco metaletterario, *Storia naturale dei giganti* è di fatto il libro sui giganti che il protagonista sta scrivendo, il risultato in fieri di tali balzane ricerche; e, in quanto ancora allo stadio di abbozzo, esso è infarcito di numerose annotazioni, che però non riguardano solamente la ricerca e il suo iter creativo, ma consistono per buona parte in note su faccende personali dello studioso che, come pensieri intrusivi, continuano a distrarlo comicamente dal lavoro. Tali annotazioni, che messe insieme assumono i connotati di una storia parallela – come si vedrà, quella dell'ossessione amorosa del giovane studioso per la difficile Monica Guastavillani – sono aggiunte in coda o in mezzo ai capitoletti riguardanti la materia sui giganti, come improvvisi lampi di pensiero privato che invadono la mente per associazione con gli argomenti studiati; in alternativa, essi possono costituire perfino capitoletti a sé, e questo si verifica soprattutto nella seconda parte dell'opera, con l'intensificarsi delle preoccupazioni che tormentano lo scrivente. In ogni caso, le parti private si distinguono da quelle trattatistiche perché sono scritte in corsivo, come si può notare nell'esempio che segue, e occupano quasi metà dell'opera. L'incipit della *Storia naturale* consiste proprio in una di queste annotazioni:

[1. *Foglio staccato*]

*Questo scritto deve essere ancora perfezionato e pulito delle note mie personali, che sono andato via via scrivendo a margine, prima di essere pubblicato come studio scientifico. Dico questo come promemoria, se mai scomparissi nell'etere o venissi assorbito da una forza aliena o da un buco nero vagante.*

*Però voglio che sia dedicato a Monica Guastavillani, anche se da lei per la verità non ho avuto un aiuto, anzi, da lei ho sempre avuto un implicito invito a lasciar perdere. I giganti non l'hanno mai interessata. Eppure sono stati una cosa gloriosa, a quanto dicono i poemi di cavalleria; una popolazione gloriosa di cui oggi poco si sa, dei loro usi,*

---

mio libro sui giganti ha una forma narrativa insolita» (E. CAVAZZONI, *Eroismi d'antan. I giganti di Ermanno Cavazzoni e la nostalgia per gli autori del passato*, cit.).



*costumi, caratteri fisici, tendenze sessuali, sistemi riproduttivi, manie, sociologia; e poi decadenza e scomparsa, perché a questo mondo tutto finisce [...].*<sup>295</sup>

Già dall'incipit si capisce come il protagonista non sia solo uno studioso anomalo, ma anche un personaggio eccentrico, o *strambo*, nel suo modo di rapportarsi alle cose: uno studioso anomalo perché analizza i suoi oggetti di studio non con gli strumenti canonici dell'analisi scientifica, ma con quelli della fantasia letteraria; un personaggio eccentrico perché nell'interpretare i fenomeni della vita privata egli assume punti di vista imprevedibili e assurdi rispetto a quelli condivisi dal senso comune. In realtà, scindere i due aspetti è forse superfluo: l'ipotesi dell'eventuale sparizione nell'etere o dell'assorbimento da parte di una forza aliena lasciano subito immaginare che chi scrive sia in realtà una sorta di deviato mentale, con strane ossessioni circa la scrittura accademica e i giganti, e che quindi la qualifica di studioso sia frutto di un'auto-attribuzione da disadattato.

Riepilogando, ci sono due filoni che si intrecciano, quello pertinente alla gigantologia e quello relativo allo sfondo privato della vita dello studioso, con al centro la disperata *quête* amorosa. Dunque, per facilitare l'analisi dell'opera si procederà a ricostruire separatamente le due linee, partendo per praticità da quella che riguarda le vicende private.

All'inizio della vicenda – che coincide con l'inizio della stesura dell'opera sui giganti – il protagonista, in conformità con il prototipo dello *strambo*, è un tipo solitario e completamente digiuno di esperienze amorose, ma comunque ben disposto all'idea di averne. L'incontro fulminante con Monica Guastavillani – e il cognome è parlante – avviene in una pizzeria: lui è seduto da solo al suo tavolo, mentre lei pare annoiarsi in compagnia del suo fidanzato, un tale Barbieri, e così avviene uno scambio di sguardi che accende la fiamma. Successivamente i due hanno modo di incontrarsi per strada e da lì inizia una frequentazione che per Monica è clandestina, in quanto già fidanzata. Lo studioso, dunque, si trova nella scomoda situazione di dover condividere con un altro uomo la stessa donna, e questo fatto è all'origine di una gelosia che, se all'inizio è messa in sordina, col procedere dalla vicenda diventerà di proporzioni incontrollabili, fino quasi a portarlo alla pazzia – se non fosse già un po' matto di suo –, alla maniera di un metropolitano Orlando furioso.

---

<sup>295</sup> Ivi, p. 7.

I primi sintomi della gelosia si manifestano sottoforma di strampalate riflessioni che, se da un lato interferiscono con la stesura della gigantologia, dall'altro subiscono l'influenza dello sguardo analitico di studioso. Di seguito un esempio di queste annotazioni:

*Io prenderei appunti anche su Monica Guastavillani. Mentre Barbieri, che è il suo fidanzato e quindi è in una posizione di studio più facile, non ha nessuna curiosità. Ma Barbieri non la interroga mai? non prende appunti? dicevo a Monica. («Appunti?», dice Monica). Sì, appunti...che so? sulle mucose; o sui suoi peli, di Monica. («Prendere appunti sui peli... ma che peli?»). Beh, dicevo io, anche sulla peluria. («Non ho peluria»). Sì che ce l'ha, dappertutto, quasi invisibile, («Appena un po' sulle braccia forse»), sulle braccia, poi sulla pancia, sono piccolissimi, però ce li ha; sulla schiena, le scendono giù, e qui giù ha un po' di coda.*

*«Monica, qui giù hai un po' di coda», fa un ricciolino, è quasi invisibile, però c'è, sul coccige. Le femmine umane rifiutano ogni idea di avere la coda, o un ricordo lontano di coda.*

*«Ce la vedi tu la coda».*

*«Barbieri non te l'ha mai detto che hai la coda, un avanzo, minuscolo?».*

*«Non gli interessa a Barbieri; poi non si vede».*

*Si vede, dicevo a Monica. Perché non te la fai crescere? («Ma non cresce»). Bisogna curarla, le dicevo; te la curo io, te l'ariccio, te la innaffio.<sup>296</sup>*

Si tratta di un modo di esperire la gelosia del tutto deragliato, dal momento che il protagonista traspone la concorrenza con Barbieri sul piano di una competizione “a chi ne sa di più” del corpo della ragazza. Del tutto anomala è, poi, la modalità scelta per descrivere il corpo femminile come se fosse, appunto, l'oggetto di una ricerca scientifica; e ancora più anomala è l'insistenza sui dettagli impoetici della peluria, fino a sconfinare nell'assurdo e nel fantastico con addirittura il riferimento alla coda. Come si vedrà fra poco, anche l'esposizione della storia dei giganti subisce un analogo processo di straniamento, dal momento che è condotta col tono oggettivo di un qualunque trattato serio, ma il materiale stesso su cui si fonda la ricerca è di tipo fantasioso, in quanto, come già accennato, la bibliografia del ricercatore è costituita in buona parte da poemi cavallereschi.

A mano a mano che le settimane passano – l'arco di tempo in cui si svolgono le vicende delle parti annotate in corsivo coincide con i sei mesi impiegati per la stesura del libro – la relazione fra i due degenera, poiché la ragazza avvia frequentazioni con altri uomini, dimostrando così di essere particolarmente disinibita. Tutto ciò suscita nello studioso una gelosia sempre più incontrollata che lo porta a distrarsi dalla ricerca sui giganti e ad

---

<sup>296</sup> Ivi, p. 110.

aumentare le annotazioni sui fatti privati della sua vita. Nel frattempo, essendo affascinato dall'ipotesi della vita aliena, egli si reca a una conferenza sull'intelligenza extraterrestre e conosce il professor Fresco Fico, sedicente esperto di tale materia, il quale cerca di adescare lo studioso nel suo circolo di affiliati con l'obiettivo in realtà di estorcergli denaro. Il professor Fico, inoltre, lo illude che sia possibile cedere agli alieni un campione di esseri umani allo scopo di far loro studiare la specie *sapiens*; allora lo studioso, nelle sue annotazioni sempre più deliranti, inizia a sperare che i vari amanti della sua Monica vengano prelevati dagli extraterrestri.

La gelosia per questa sorta di Angelica lasciva lo porta a sviluppare, con il furore di un Orlando moderno, soluzioni sempre più assurde. Ad esempio, nel momento in cui il protagonista viene a sapere che la sua amata ha relazioni con molti uomini e che alcuni di questi non risultano all'altezza della sua bella – perché magari troppo bassi o puzzolenti, o per altre ragioni spesso frutto della fantasia dello studioso – egli specula sull'opportunità di istituire una commissione per l'amministrazione di Monica

*che stabilisse volta per volta chi ha libero accesso alle mucose e chi no; una commissione paritetica fatta ad esempio da me e Barbieri, che valuti chi potrebbe andare bene per Monica senza farla un giorno soffrire; chi è pulito [...]. La commissione poi giudica se per caso non è più adatta ad uno la Carla Bonetti, ad un altro la Bonati [...]. Non si può privare nessuno di una soddisfazione legittima.<sup>297</sup>*

L'idea è quindi di distribuire questi malfatti spasimanti fra le amiche brutte e zitelle di Monica («la Carla Bonetti», «la Bonati»). Dunque, nella mente deviata – ma per questo originale e buffa – dello studioso la gelosia è neutralizzata con l'esercizio di un pensiero raziocinante che viene applicato anche a ciò che normalmente si gestisce con altri strumenti, diversi da quelli dell'oggettività scientifico-burocratica.

Alla fine la ragazza lo molla, forse stanca delle sue stramberie, le quali se all'inizio la divertivano, alla fine la turbano («Non capisco quello che dici», «Fai dei discorsi che non li capisco»<sup>298</sup>); lui allora finge di impiccarsi ma finisce solo per diventare lo zimbello del condominio, dal momento che la zia, con cui condivide l'appartamento, lascia entrare tutti i pettegoli del palazzo e li fa assistere alla scena ridicola di lui appeso con la corda che passa non attorno al collo, ma sotto le ascelle. L'ultima annotazione registra i deliri notturni dello studioso, che in un'intensa sessione onirica vede apparirgli in corteo la zia

---

<sup>297</sup> Ivi, pp. 226-7.

<sup>298</sup> Ivi, p. 211 (entrambe le citazioni).

che rovista nell'immondizia, Monica, Barbieri, Fresco Fico, una lista di tutti i nomi dei giganti citati nel suo libro e così via. La sera del giorno dopo, infine, si reca su un colle per fantasticare sulle forme che le nuvole assumono: cani barboni arruffati che si trasformano in un cervello aperto, che a sua volta dà luogo a una Groenlandia aerea che poi diventa un frate cappuccino, il quale infine lascia il posto a «un immenso gigante scansafatiche che occupa semidisteso tutto l'orizzonte rossiccio, e tardava molto a dilatarsi e a evaporare nel cielo»<sup>299</sup>.

Per quanto riguarda la parte monografica sui giganti, il meccanismo di continua interferenza dei fatti amorosi privati durante la stesura dello studio non è il solo a mettere a repentaglio l'intera operazione. Infatti, è in primis l'argomento scelto come oggetto della ricerca a rendere il progetto insensato e assurdo: i giganti sono frutto dell'invenzione mitologica e letteraria, per cui pensare di tracciarne un profilo evolutivo utilizzando i mezzi della ricerca scientifica è paradossale. L'operazione risulta quindi ridicola, tanto più se si pensa che il materiale primario consultato è costituito da poemi cavallereschi trattati alla stregua di vere e proprie fonti storiche.

I giganti sono creature goffe, sgradevoli e grottesche, per cui farne l'oggetto di una trattazione equivale a rendere il discorso inevitabilmente ricco di lessico afferente alla sfera basso-corporea. Per cui, il tono oggettivo con cui la trattazione è condotta viene continuamente contraddetto e abbassato, in senso bachtiniano, dai contenuti volgari e corporali. Per cominciare, basta vedere il vocabolario impiegato per descrivere la stupidità, la goffaggine e le rozze abitudini dei giganti: le imprese di Morgante «hanno quel tanto di masochistico che sfiora la coglioneria»<sup>300</sup>, i giganti «è notorio che hanno un cervello semplicistico, senza molte vedute, un po' da coglioni»<sup>301</sup>, essi «non fanno carriera; [...] verso di loro sono duri a morire i pregiudizi, ad esempio che sono coglioni. Molti lo sono, è vero (sugli altri non mi pronuncio)»<sup>302</sup>. All'interno di una frase sintatticamente imposta sul modello espositivo si possono improvvisamente innestare sconcezze e volgarità: «E si vede come sia costitutiva del gigante la puzza, una certa arcaica consanguineità col maiale; la razza promette cioè quelle incontinenze intestinali che saranno la loro

---

<sup>299</sup> Ivi, p. 340.

<sup>300</sup> Ivi, p. 39.

<sup>301</sup> Ivi, p. 62.

<sup>302</sup> Ivi, p. 57.

inconcludente attività principale, ad un certo punto del '500»<sup>303</sup>; magari accostate a riferimenti colti, con conseguente effetto di contrasto comico: ad esempio, si veda il passo in cui si descrivono le abitudini dei giganti da guerra, prelevati dai loro siti originari in Africa e Asia e portati ai confini dell'occidente cristiano per implementare l'esercito moro:

Trasportati lontano, a contatto col cristianesimo e quindi col vino e con la birra, e per via della situazione cameratesca in cui si fa a gara nel bere, per poi passare alle gare di forza e di spavalderia, agli scherzi pesanti, all'allegria fuorimisura, fino alle più chiassose gare di scorregge e di rutti, che nei giganti assemblati sono tipiche: vuoi per un fattore di macro-conformazione intestinale, vuoi perché sono espressione della loro cultura, infatti i giganti danno alla scorreggia un significato articolato, quasi fosse una lingua seconda che hanno di riserva, ma nella quale più autenticamente parla l'io, parla il subconscio, l'es e il super-io; a volte la usano retoricamente, come forma enfatica; o per un commento sistematico della parlata vocale, propria e altrui; o quando siano in vena comunque di sproloquiare.<sup>304</sup>

Come si può notare dal passo appena citato, anche quando l'argomento è di natura bassocorporea, esso viene trattato con impassibile rigore analitico, persino avvalendosi di Freud, o, in diversi luoghi dell'opera, di altre autorità della scienza e dell'economia, come Darwin e Keynes. Proprio Darwin è preso in causa reiteratamente nell'opera a supporto di argomentazioni esilaranti, fra cui quella relativa all'anomalo percorso evolutivo dei giganti: in particolare, secondo lo studioso di gigantologia, la razza dei giganti sarebbe andata molto velocemente incontro all'estinzione soprattutto per via della insufficiente prolificità della specie, da imputare alla repulsione dei giganti nei confronti delle gigantesse, creature non solo scarse in numero, ma anche orripilanti:

D'altronde vorrei vedere Darwin nei loro panni; gli dicessero: o ti congiungi con una gigantessa o si estingue la razza; e intanto vedesse passare quelle belle ragazze di sedici anni che passano per i libri di cavalleria, dal colorito bianco e vermiglio, dall'aria fine, ne vedesse passare una con le sue damigelle, lei più bella di tutte, e fossero sulla riva del Nilo, [...] e Darwin all'ombra, con la prospettiva invece di unirsi carnalmente a una di queste immense gigantesse caimane, anzi, con la prospettiva di mettersi in fila, perché le gigantesse sono poche e quando vanno in calore hanno rapporti multipli e reiterati [...], e naturalmente essendo rare, senza concorrenza, non curano molto l'estetica, anzi, a detta di chiunque (qualunque autore lo dice) fanno schifo; è una cosa immonda quella loro cavità pelosa, le esalazioni, i modi spicci; sentirle dire: «a chi tocca?», rivolta a quella fila di omaccioni tristi in attesa; Darwin io dico che piuttosto andrebbe giù al Nilo e

---

<sup>303</sup> Ivi, p. 75.

<sup>304</sup> Ivi, p. 52.

rapirebbe la damigella bianca e vermiglia, molle e tenerina; se poi fosse alto otto metri, con le conseguenti difficoltà di riproduzione che hanno i giganti, io dico che a questo punto finirebbe la razza, e Darwin stesso dovrebbe ricredersi sulla adattabilità della specie.<sup>305</sup>

Il ricorso ai numi del sapere per articolare le argomentazioni sulla fenomenologia del gigante realizza una parodia del sapere scientifico che ha i connotati del rovesciamento comico-carnevalesco delle gerarchie teorizzato da Bachtin, che consiste appunto nell'abbassamento di ciò che è alto e nell'innalzamento di ciò che è basso: in *Storia naturale dei giganti*, il contenuto basso-corporeo viene elevato perché reso materiale di ricerca scientifica, e quindi trattato con intenzioni serie all'interno di un saggio monografico; allo stesso tempo, i riferimenti colti – come quelli a Darwin o ad altre autorità del sapere, fra cui anche Bachtin<sup>306</sup> stesso – subiscono un processo di degradazione, dal momento che vengono usati a supporto di uno studio demenziale sulla fenomenologia di creature irreali, grottesche e deformi.

Il rovesciamento colpisce anche il genere stesso in cui l'opera s'inquadra: il saggio, che è il genere che più di tutti è connotato dal rigore e dall'attendibilità, qui viene invece degradato e svilito in ogni aspetto. Infatti, l'abbassamento ridicolizzante della forma e del contenuto della monografia prosegue anche nell'apparato bibliografico collocato alla fine di *Storia naturale dei giganti* («Elenco delle principali opere citate»), che si caratterizza per un alto grado di inconvenzionalità rispetto allo standard di una bibliografia che si rispetti. In particolare, gli autori non sono disposti in ordine alfabetico, e neppure in ordine di citazione, creando in questo modo confusione all'interno di quella che dovrebbe essere una delle sezioni più sistematiche di uno studio scientifico. Inoltre, ciascun riferimento non si limita a riportare titolo, autore e data di pubblicazione, ma si estende anche a osservazioni dell'autore che risultano esilaranti per via della loro schiettezza, come si può notare dagli esempi che seguono:

Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente*, 1876; questo è un libro che può riuscir comico e fantasioso, quando si è di buon umore; altrimenti è il libro di un povero citrullo.

[...]

---

<sup>305</sup> Ivi, pp. 101-2.

<sup>306</sup> «il legame stretto tra i giganti e le funzioni intestinali è stato già messo in luce (Gianni Celati, citato, e Michail Bachtin, ai quali rimando)» (E. CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, cit., p. 288).

Bernardo Tasso, *Amadigi*, 1560; e *Il Floridante*, 1587; postuma edizione, un po' stanca, e che anche da leggere stanca, ma non dico che abbia fatto male a scriverla Bernardo Tasso; si vede che nel mondo ce n'era bisogno.<sup>307</sup>

Altra manifestazione del rovesciamento gerarchico delle categorie del sapere è data dalla presenza in bibliografia, accanto ai numerosi autori prestigiosi e realmente esistiti, di nomi del tutto inventati che non rispondono ad alcuna autorevolezza nel campo del sapere, e anzi sono il simbolo della cialtroneria para-scientifica; è il caso del professor Fresco Fico, l'esperto di vita aliena che circuisce lo studioso di gigantologia:

Fresco Fico, *Gli alieni fra noi*, 2000; ma in vendita solo per vie private, e, dico la verità, ad un costo altissimo: uno continua a pagare anche quando possiede già il libro, come una sorta di tassa che dura tutta la vita.<sup>308</sup>

I commenti ai titoli possono anche prendere una piega delirante e assurda, come nel caso del riferimento bibliografico relativo alla *Bibbia*, nel quale vengono semplicisticamente sintetizzate in una sola frase le complesse teorie – religiose e scientifiche – della creazione dell'universo, fuse insieme e ridicolizzate nel momento in cui si riconduce il mistero supremo della vita a un uovo di gallina insensatamente esploso:

*La Bibbia* (תנ"ך); la prima edizione di Johann Gutenberg è del 1455; inizia con la creazione dell'universo, avvenuta nel 3761 a.C., una domenica, ma poi l'inizio dell'universo è stato retrodatato di 15 miliardi di anni (non si è appurato in che giorno della settimana), e sembra che sia uscito da un uovo, l'Uovo Cosmico, si diceva nel 1927, chiamato poi Big Bang, e grande come un uovo di gallina, il quale poi è scoppiato, non si sa ancora il perché o a che scopo.<sup>309</sup>

Questo meccanismo di banalizzazione di una realtà complessa lo si ritrova anche in altri punti all'interno della trattazione. Un caso particolarmente interessante in cui ciò avviene si verifica quando l'argomento gigantologico riconduce per analogia al funzionamento del mondo umano, che posto a paragone con quello assurdo e insensato dei giganti ne esce a sua volta ridicolizzato. Come sottolinea Luigi Matt, questo procedimento di interscambio continuo fra fantastico e quotidiano – che si realizza in uscite come: «Le gigantesse fanno dei calcoli; tengono il gigante maschio come forza lavoro, non potendo percepire da lui in caso di separazione un assegno vitalizio, o una cifra forfettaria, o la

---

<sup>307</sup> Ivi, pp. 354, 356.

<sup>308</sup> Ivi, p. 353.

<sup>309</sup> Ivi, p. 351.

liquidazione»<sup>310</sup> – rientra nella più generale dinamica che consiste da un lato nel tentativo allucinato e degenerare «di trasfigurare la realtà attraverso il ricorso a un immaginario iper-letterario, dall'altro nell'incapacità di leggere le imprese cavalleresche se non alla luce delle limitate esperienze di italiano medio del Duemila»<sup>311</sup>. Come se «il personaggio portasse occhiali con lenti che appiattiscono la visione, inibendo qualsiasi percezione della prospettiva»<sup>312</sup>, avviene un continuo interscambio fra finzione e realtà, fra fantasia e storia vera. Proprio questa deformazione dello sguardo, tratto distintivo della stramberia del personaggio cavazzoniano, conduce a un differente modo di vedere le cose, che offre persino la possibilità di ridere – o quanto meno sorridere – della tragicità della Storia. Nel passo che segue si potrà notare come, attraverso il procedimento dell'appiattimento e della banalizzazione, gli eventi della Storia rievocati vengono svuotati della loro tragicità, lasciando invece emergere con trasparenza l'insensatezza che regola le faccende umane:

E qui si vede quanto il gigante si è inflazionato; [...] cioè è enorme la massa nominale, il numero, ma non vale niente; è l'inflazione, anche tra i giganti, come nella moneta; è una legge dell'economia. Come il marco tedesco dopo la prima guerra mondiale, che per comprare un filoncino di pane nel settembre 1923 ci volevano dieci milioni; nell'ottobre ci volevano due miliardi e duecentoventi milioni, aumentando poi di giorno in giorno e poi d'ora in ora, e infatti non si usciva con il portafoglio ma con cesti, poi con canestri, poi con la carriola, quindi tutta la nazione germanica era scontenta, e da questo clima è nato il nazismo.<sup>313</sup>

Come si può notare, l'attrito fra l'argomento serio chiamato in causa (in questo caso la crisi del marco e l'ascesa del nazismo) e gli strumenti formali e figurativi utilizzati per parlarne – il linguaggio basico (si veda il trittico *cesti*, *canestri*, *carriola* che crea un climax ascendente che induce al riso), il ricorso a passaggi logici semplificati e l'accostamento con i goffi giganti – genera un inevitabile effetto comico.

Alla parodia del mondo scientifico e accademico si unisce allora anche la parodia della storia tragica recente, in un quadro di sostanziale insofferenza del giovane studioso per la mediocrità dell'uomo contemporaneo. Significativo è a tal proposito il passo in cui lo studioso riporta la teoria di Vico secondo cui i giganti non sarebbero una razza a parte rispetto a quella umana, ma che piuttosto «noi, i normali, siamo una penosa, degenera,

---

<sup>310</sup> Ivi, p. 152.

<sup>311</sup> L. MATT, *Giganti in pizzeria*, in *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante*, Milano, Meltemi, 2021, p. 147.

<sup>312</sup> Ivi, p. 146.

<sup>313</sup> E. CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, cit., pp. 290-1.



secca e malata discendenza da un'umanità gigante e sanissima», e a una simile affermazione commenta: «Si può accettare. È quel che dicono anche le lucertole: che un tempo nel mesozoico tutte loro erano dei brontosauri; adesso però si sono ridotte male [...]»<sup>314</sup>. Il parallelismo è svilente per la specie *sapiens*.

Ma il rovesciamento comico-parodico si estende anche al mondo della politica contemporanea e il capitolo significativamente intitolato *Giganti ladroni* ne fornisce un esempio. In questo si affronta il tema dei giganti che, partiti dalle terre orientali, una volta raggiunto l'Occidente sono per la prima volta entrati a contatto con le opulenze dei paladini; dunque, istigati dalle ricchezze infinite di questi ultimi, «i [giganti] più dotati si sono evoluti in ladroni da strada», perché «la vita consumistica della nostra cultura occidentale già operante a quei tempi coi suoi miraggi, coi suoi luccichii, ha un potere terribile di corruzione»<sup>315</sup>. E aggiunge:

Ciò nonostante quella di ladrone è una carriera che non ha mai arricchito nessuno; tranne in politica, dove i ladroni sono in misura normale, anche al giorno d'oggi, vestono anche in giacca e cravatta, hanno l'auto blu, e non hanno bisogno di andare con dei cammelli lungo le strade non asfaltate; e le soubrette della televisione si consociano con costoro spontaneamente. I giganti erano ingenui in fondo, non si sarebbero mai messi in politica ad esempio, non avevano la mentalità.<sup>316</sup>

Dunque, l'atteggiamento critico e derisorio dello studioso nei confronti del genere umano è il sintomo di un'insofferenza verso realtà la mediocre e prosaica, per cui l'intera operazione di ricostruzione storica del profilo dei giganti assume i connotati di un tentativo di evasione in un altrove fantastico popolato da giganti, fate e cavalieri. Proprio come Don Chisciotte, che per sfuggire al grigiore della quotidianità si ossessiona con la lettura di romanzi cavallereschi e finisce per impazzire, anche lo studioso di Cavazzoni trova nei poemi, da quelli eccelsi ai più mediocri che la letteratura dei secoli passati abbia prodotto, una via di fuga; e isolato in questa dimensione fantastica arriva a confondere fra di loro il piano della realtà e quello dell'immaginazione. Ma mentre l'hidalgo cervantiano, vestendosi con un'armatura improvvisata e montando in sella a Ronzinante, nel tentativo di emulare i paladini e i cavalieri erranti si lancia in un'avventura reale, lo studioso di

---

<sup>314</sup> Ivi, pp. 281-282.

<sup>315</sup> Ivi, p. 79.

<sup>316</sup> Ivi, p. 81.

gigantologia intraprende un'avventura puramente mentale, perché nel mondo contemporaneo nessun tipo di avventura è davvero più possibile.

E proprio Don Chisciotte è l'oggetto di una delle elucubrazioni più deliranti del gigantologo, il quale recupera e ribalta a favore delle sue teorie una delle scene più celebri dell'opera di Cervantes, l'episodio della lotta con i mulini a vento scambiati per giganti:

Don Chisciotte dimostra piuttosto che i giganti ci sono ancora, ma sono diventati dei meccanismi. Infatti Don Chisciotte viene molto lealmente disarcionato; non ha combattuto col vuoto, con un rumore, un abbaglio, un'allucinazione. [...]. *Io credo che Don Chisciotte abbia visto giusto*. Abituati a riconvertirsi e assumere impieghi sempre nuovi, i giganti hanno cessato di presentarsi come organismi biologici; dal XVII secolo in avanti staranno camuffati dentro le macchine e avranno grande sviluppo [...]. Già nei vecchi giganti c'erano molti elementi che ricordavano la faccenda meccanica, Don Chisciotte li riconosce, le grandi braccia che già da sempre erano sembrate pale; il movimento tonto e circolare, che sempre avevano avuto in guerra; la loro impassibilità di guardiani ubbidienti, la nullità sentimentale. [...]. *Don Chisciotte in conclusione non sbaglia (non del tutto)*, e suoi lettori restano colpiti dalla verità dell'avventura, che i mulini sono veramente giganti evoluti.<sup>317</sup>

Al centro di quest'opera non ci sono davvero i giganti con la loro genealogia e morfologia, ma c'è il gigantologo<sup>318</sup> con la sua visione allucinata del reale e del fantastico: una figura che si muove ai margini della società investendo il suo tempo negli studi più strampalati e così offrendo, a chi voglia seguirlo, la sua peculiare visione delle cose; e seguirlo equivale a lasciarsi sorprendere e divertirsi osservando la realtà da un punto di vista straniato, in cui fantastico e quotidiano si mescolano rivelando la ridicolezza dell'uomo contemporaneo. In ultima analisi, le «armi del comico» cavazzoniano consistono nella parodia continua della società, della politica, dell'italiano medio, della letteratura stessa, attuata per mezzo dello sguardo diverso e a tratti perfino candido dell'idiota, ovvero del personaggio strambo.

---

<sup>317</sup> Ivi, pp. 272-3. Corsivo mio.

<sup>318</sup> Se fosse davvero esistito, questo studioso avrebbe avuto tutte le caratteristiche per rientrare nel repertorio dei *Mattoidi italiani* realizzato da Paolo Albani, autore noto per il suo interesse per l'universo delle bizzarrie intellettuali. Si tratta di un catalogo di studiosi (o sedicenti tali) realmente esistiti, o ancora esistenti, che hanno elaborato nei più disparati campi del sapere teorie balorde e fuori dalla realtà, in netto contrasto con la razionalità scientifica, e che Albani ha definito appunto col termine *Mattoidi*. Fra questi, in effetti, c'è una figura che molto da vicino ricorda lo studioso di Cavazzoni, cioè Emiddio Manzi, un frate napoletano che nel 1852 ha scritto *La gigantologia*, un testo in cui con molta convinzione dimostra che i giganti sono creature realmente esistite (P. ALBANI, *I mattoidi italiani*, Macerata, Quodlibet, 2012).

### 3. *La vita dispari*, Paolo Colagrande

#### 3.1. *Paolo Colagrande e la comicità della natura umana*

Assieme a Paolo Nori (Parma, 1963), Paolo Colagrande (Piacenza, 1960) è il principale esponente di quella seconda generazione di scrittori padani che hanno seguito la strada aperta da Celati, e proseguita da Cavazzoni, di una letteratura fuori dagli schemi canonici, percorsa da una onnipresente vena comica, la cui consistenza varia da autore a autore – in base all’originalità di ciascuno – ma che scaturisce sempre da personaggi strambi e fuori margine. Proprio con Nori, insieme anche a Daniele Benati e Ugo Cornia – altri «matti padani»<sup>319</sup> –, è stato tra i curatori e collaboratori de «L’acalappiacani. settemestrale di letteratura comparata al nulla» (2008 - 2010) edito da DeriveApprodi, una rivista letteraria sgangherata che raccoglieva gli strampalati racconti degli stessi curatori e di tanti altri scrittori, fra cui Cavazzoni.

Colagrande esordisce nel 2007 con *Fideg* (Premio Campiello Opera Prima), un libro “scritto come si parla” che, raccontando le vicende tragicomiche di un aspirante scrittore di provincia alle prese con la sua prima opera – il cui dattiloscritto, prima ancora che finire nella rete fognaria dell’editoria contemporanea, viene per errore macerato dalle acque di un autolavaggio –, imbastisce una corrosiva rappresentazione del mondo editoriale e di tutti quegli autori mediocri “da classifica delle vendite”. La stessa vena comica e irriverente, che scaturisce dalla visione rasoterra del personaggio buono ma sempre un po’ scalognato, la si ritrova in *Kammerspiel* (2008), caratterizzato ancora una volta da un linguaggio parlato che attinge indiscriminatamente un po’ al dialetto, un po’ al lessico colto e pure desueto, e un po’ perfino ai barbarismi.

Particolarmente interessante è l’operazione che Colagrande compie nel suo ultimo romanzo, *Salvarsi a vanvera* (2022), in cui recupera lo sfondo storico della Seconda guerra mondiale, raccontando attraverso la voce di un’anziana ebrea le vicende che da bambina l’hanno salvata dalla deportazione. Ma queste salvifiche vicissitudini e gli espedienti escogitati per sfuggire alla cattura sono buffi, a tratti grotteschi, in definitiva quasi divertenti per il loro essere *a vanvera*: in particolare, lo stratagemma principale sfrutta la scoperta di una miniera di carbone attorno alla quale un gruppo di ebrei crea la leggenda

---

<sup>319</sup> W. Pedullà, *Le armi del comico*, op. cit., p. 102.

della presenza di una «salamandra ignifera gigante cinese» in grado di fare cose terribili, per cui i tedeschi se ne tengono alla larga consentendo che a lavorarci siano solo ebrei e garantendo così la loro sopravvivenza. La tragedia qui viene raccontata con i modi della commedia, e questo, dice Colagrande, è possibile grazie all'intrinseca comicità della natura umana:

Il tema, come si vede, è profondamente tragico [...], ma la tragedia deve fare i conti con un impianto incongruo e sgangherato: l'uomo, organicamente comico, e la comicità rovina le pose e sbugiarda le imposture. Il comico è la nostra parte naturale, buona e onesta. [...] Mi affascina il comico che è dentro di noi, che non ci accorgiamo quasi mai di avere, che guida le nostre azioni quando facciamo programmi rigidi, dichiarazioni lapidarie o quando indossiamo una divisa, qualunque divisa. Se c'è un Dio è sicuramente un Dio umorista: ci ha creato costituzionalmente inadeguati per osservarci nella nostra inadeguatezza e riderne.<sup>320</sup>

Questo contrasto tragico-comico pervade anche un'altra importante opera dell'autore, *La vita dispari* (2019, Premio Selezione Campiello Giuria dei Letterati), a cui si è scelto di dedicare un'analisi specifica proprio per la peculiarità dello strambo che mette in scena.

### 3.2. *Buttarelli, o del vivere irregolare: La vita dispari* (2019)

Il centro di gravità a cui ruota attorno tutta la vicenda della *Vita dispari* è Buttarelli, il protagonista, la cui misteriosa scomparsa induce un atipico narratore a volerne raccontare la vita, dall'infanzia fino al tragico epilogo. Si potrebbe dire che, come molti strambi della letteratura, anche Buttarelli è portatore di un diverso sguardo sul mondo, che però non ha a che fare con lo strabismo, ma, piuttosto, col vederci a metà. Infatti, caratteristica primaria di Buttarelli – che è il cognome, il nome non verrà mai svelato – è la sua particolare idiosincrasia per qualunque forma di linea verticale che divida simmetricamente una superficie intera, come ad esempio in un libro la riga centrale che separa la pagina destra pari, da quella sinistra dispari. Questo genere di linee di demarcazione fa scattare un «meccanismo di errore»<sup>321</sup> nel cervello di Buttarelli che gli rende indecifrabile quanto

---

<sup>320</sup> P. COLAGRANDE, *Se c'è un Dio è sicuramente umorista: "Salvarsi a vanvera" ce lo ricorda*, intervista a cura di Micaela Ghisoni, «PiacenzaSera.it», 05 febbraio 2022.

<sup>321</sup> P. COLAGRANDE, *La vita dispari*, Torino, Einaudi, 2019, p. 24.

contenuto nella porzione sinistra dello spazio. Da qui l'insofferenza per la pagina pari che spiega il titolo del romanzo: la vita di Buttarelli è dispari perché il lato pari delle cose gli è incomprendibile, anzi, addirittura gli risulta impossibile da vedere. Questo «malessere oscuro e perverso di origine neurobiologica»<sup>322</sup>, che ricorda molto da vicino la «malattia compiuta nella piccola infanzia» di Guizzardi, è alla radice dell'irregolarità del personaggio e della stramberia dei suoi comportamenti. Infatti, la sperequazione causata dal difetto di visione ha come conseguenza una crisi di percezione della realtà che condiziona la sua mentalità e il suo rapporto con le categorie "normali", fra cui la scuola, la famiglia, la vita amorosa e il lavoro.

Ma c'è anche un'altra forma di asimmetria che condiziona per sempre il modo di Buttarelli di concepire il mondo, legata a un'informazione acquisita in tenera età, quando, leggendo la pagina dispari di un libro di scienze, scopre che c'è un animale che si chiama cefalopode Argonauta Argo, una specie di mollusco marino in cui la femmina può raggiungere i venti centimetri di lunghezza, mentre il maschio a stento arriva al centimetro. Nel momento in cui «la figura del cefalopode Argonauta Argo entra nell'autocoscienza di Buttarelli»<sup>323</sup>, lui inizia a leggere tutti i fenomeni umani, compreso il rapporto fra maschio e femmina, sulla falsa riga di questo grande scompensamento del mondo animale. Buttarelli costruisce quindi l'assoluta certezza di una sua piccolezza e inferiorità rispetto all'altro sesso, che trova la sua piena realizzazione nell'immagine dell'altissima Maribel, la meschina e autoritaria direttrice della scuola Dioscoride Polacco.

A scuola egli è l'oggetto di continue vessazioni e ingiustizie da parte, non solo dei compagni di classe che lo vedono come debole e strano, ma anche dagli insegnanti, dai metodi educativi repressivi e incapaci di capire la diversità di Buttarelli, preso di mira proprio per le difficoltà nell'apprendimento dovuto al suo difetto di visione, scambiate invece per attitudine negligente allo studio. Egli è costretto ad adottare un macchinoso sistema di lettura per poter leggere anche la pagina pari dei libri; mentre per prendere gli appunti deve inventare una personale crittografia fatta di segni logografici capaci di registrare «non solo la sostanza oggettiva ma anche per così dire l'emotività e la psicologia» della spiegazione del docente. L'irregolarità di Buttarelli si scontra continuamente con il modo canonico di vivere negli ambiti sociali, per cui risulta sempre frainteso: ad esempio,

---

<sup>322</sup> Ivi, p. 23.

<sup>323</sup> Ivi, p. 28.

su segnalazione del bullo della classe, l'insegnante di scienze sorprende Buttarelli a scrivere i suoi appunti, scambiandoli per scarabocchi, e lo fa avvicinare alla cattedra, ma quando Buttarelli spiega che non si tratta di disegni ma della lezione stessa, l'insegnante, offesa e indignata lo invita a leggere questi fantomatici appunti:

Buttarelli [...] seguendo la sequenza dei logogrammi come un solista davanti allo spartito aveva cominciato a ripetere la lezione parola per parola, con anche la mimica, le pause di stile e qualche smanceria espressiva nei passaggi cruciali. Aveva finito con l'apparato digerente del dollaro marino, interrompendosi a metà di una frase, cioè dove si era interrotta la professoressa. [...] Quello che era successo nell'ora di scienze era molto irregolare, anzi toccava punte di irregolarità che non potevano essere ragionevolmente ammesse [...]: era irregolare che uno studente prendesse appunti con dei logogrammi, ma era ancora più irregolare che lo studente, chiamato punitivamente alla cattedra per ripetere quello che il professore aveva appena detto, lo ripetesse sul serio, per filo e per segno come non avrebbe saputo fare il professore stesso; cioè, qualunque scolare nella stessa situazione sarebbe stato impreparato, e questo era regolare, diciamo conforme al modello-base dello studente che invece di stare attento disegna.<sup>324</sup>

È evidente in questo passo che, sebbene vengano raccontati episodi di sfortuna e incomprensione, l'irregolarità di Buttarelli funziona come una cartina tornasole che disvela i paradossi del «modello-base» e delle convenzioni sociali, diffondendo così nel testo una permanente sensazione di ridicolezza che neutralizza la tragicità della situazione del protagonista.

Come da prototipo, anche questo strambo va in coppia: in questo caso l'amico si chiama Bioli, un tipo «molto timido, di quella timidezza mistica che, a una stima frettolosa, può essere scambiata per ritardo mentale»<sup>325</sup>, anche lui quindi un emarginato; però, nota il narratore, a differenza di Buttarelli, Bioli non è irregolare, perché «rientra nel modello-base di vittima contemplato dalle teorie massimaliste dell'epoca secondo cui oppresso e oppressore non sono che due facce della stessa medaglia»<sup>326</sup>. Buttarelli è un fuori norma in una società piena di norme, spesso insensate. In tutta questa irregolarità, la madre s'imbarca in un paradossale tentativo di omologazione del figlio, invitandolo ripetutamente e senza risultato a guardare e imitare gli altri, a «entrare nel branco» e ad «abituarsi a quell'insieme di azioni mediocri che formano il cosiddetto senso comune», ma

---

<sup>324</sup> Ivi, p. 41-2.

<sup>325</sup> Ivi, p. 48.

<sup>326</sup> *Ibidem*.

soprattutto cercando di «non essere mai se stesso per più del trenta per cento»<sup>327</sup> o, come riformulerà in un consiglio successivo, «non essere se stesso per più del quindici-venti per cento, quindi con ulteriore riduzione della precedente aliquota»<sup>328</sup>.

Buttarelli vive in maniera straniata e alterata ogni fase dell'esistenza, e così anche l'adolescenza e la scoperta dell'amore, caratterizzata dal «rapporto un po' macchinoso con l'universo delle donne»<sup>329</sup> tipico dello strambo. Il mutamento fisico che accompagna l'adolescenza e la relazione con il mondo femminile sono infatti fortemente condizionati dalla biologia del cefalopode Argonauta Argo e dalla consapevolezza dell'asimmetria fra i due sessi. Tutta la seconda parte del romanzo è dedicata all'esilarante esperienza dell'innamoramento di Buttarelli per la compagna di scuola Eustrella, la «donna col cappello» che diventa la musa ispiratrice di strampalate poesie. Ecco la descrizione di come, ormai adolescente, Buttarelli si accorge per la prima volta della ragazza:

Diciamo che dopo tanti anni vissuti con la benda sugli occhi, Buttarelli si era per caso accarezzato la faccia e aveva sentito i peli della barba. E allora si era tolto la benda, che è un gesto facile se lo conosci, e aveva scoperto che era aumentata la distanza tra lo sguardo e i piedi, e che la visuale davanti non trovava più ostacoli vivi insormontabili, cioè si poteva vedere oltre le teste e i corpi, oppure ci si poteva concentrare proprio sui corpi, abbassando di poco lo sguardo [...]. A un certo punto Buttarelli si era girato, a destra o forse a sinistra ma la cosa è indifferente, e aveva visto l'Eustrella.<sup>330</sup>

Fino a questo punto il sentimento d'amore viene processato dalla mente asimmetrica di Buttarelli come pura concettualizzazione astratta. Arriva il momento in cui però la tempesta ormonale tipica dell'adolescenza, che accompagna la scoperta della sessualità, investe anche lui; questa nuova esperienza viene però vissuta in maniera straniante, in quanto Buttarelli interpreta anche questo scombussolamento fisiologico nei termini del cefalopode, e più precisamente lo riconduce alla «stagione fertile del cefalopode» – come recitano i titoletti dei vari paragrafi che compongono questa parte. Per cui, in questa nuova fase di maturità «il cappello dell'Eustrella usciva dal mondo delle idee e cominciava ad avere un senso biologicamente plausibile, cioè la corazza minerale della femmina in periodo fertile»<sup>331</sup>. Ma tutti questi processi che accadono nel suo corpo turbano il

---

<sup>327</sup> Ivi, p. 47.

<sup>328</sup> Ivi, p. 125.

<sup>329</sup> Ivi, p. 171.

<sup>330</sup> Ivi, p. 57.

<sup>331</sup> Ivi, p. 81.

protagonista, che fatica a comprendere le sue stesse sensazioni. Quando un'altra compagna di classe, l'Otilia, in una paradossale rivalità con le altre amiche di Buttarelli tenta di sedurlo vestita da ballerina di Charleston, il ragazzo s'irrigidisce, incapace di interpretare il tumulto che lo sorprende, e tenta di svincolarsi indirizzando il pensiero altrove, con conseguente effetto comico-straniante:

Bisogna però dire che in tutto questo bel teatro Buttarelli a un certo punto aveva sentito una specie di urto di nausea e si era dovuto sedere: nausea non vuol dire disgusto, perché non è che non gli piacesse lo spettacolo, anzi gli piaceva molto. E il problema era proprio lì, a livello chimico e neurofisiologico, per un conflitto sorto fra le ragioni del disinteresse e quelle del sistema endocrino dove un numero incontrollato di ormoni si erano gettati nel torrente circolatorio di Buttarelli raggiungendo punti cruciali. Come dire che gli ormoni erano scesi in piazza per manifestare, provocando un deficit di irrorazione nel tratto gastrointestinale. E la protesta si alimentava di attimo in attimo, con grande mobilitazione di neuroni per arginarla [...]. E proprio in questo effetto [...] era subentrato appunto l'urto di nausea, che Buttarelli aveva saputo governare [...] con accorgimenti per così dire compensativi che consistevano nel trasferire il peso della nausea su pensieri lontani. E infatti, seduto sulla sedia, era ritornato con la mente alla storica crisi del '29 evocata dalle scarpe dell'Otilia, e alle holding americane della gomma e del tungsteno.<sup>332</sup>

Alla fine, Buttarelli, incapace di conquistare l'Eustrella si affida ai consigli strampalati del compagno della madre, un certo Fulgenzio, con esiti esilaranti: Buttarelli finisce per ritrovarsi fidanzato con otto ragazze simultaneamente, nessuna delle quali è però l'unica di cui è innamorato, e non sapendo come liberarsene è costretto alla fine a inventarsi una serie assurda di panzane.

Le fasi successive della vita di Buttarelli seguono il percorso canonico standardizzato del cittadino comune, quindi dopo il diploma ottiene la laurea – quelle d'ingegnere – e inizia a lavorare come progettista per una società di impianti idraulici «dove gli era stato affidato un lavoro bellissimo, chiuso solo in una stanza di dieci metri quadrati con finestra a nord, a disegnare tutto il giorno progetti da adattare a misura del committente»<sup>333</sup>. In questo contesto lavorativo incontra Ciarma Shwartz, «alta come una torre e vestita come un'educatrice svizzera»<sup>334</sup>, perfettamente conforme ai canoni del cefalopode Argonauta Argo femmina, con cui si sposa e ha una figlia. Sebbene il percorso sia canonico, appunto, il modo in cui esso viene vissuto è del tutto fuori norma: Buttarelli a lavoro funziona come

---

<sup>332</sup> Ivi, pp. 101-2.

<sup>333</sup> Ivi, p. 158.

<sup>334</sup> Ivi, p. 160.



una macchina automatica che produce inarrestabilmente un progetto dopo l'altro senza sosta, arrivando quasi a non mangiare più («perfino i famosi neuroni che presiedevano al controllo della fame erano fuggiti dall'area di origine per aiutare la stesura degli elaborati»<sup>335</sup>). Questa iper-produttività ingolfa la catena di lavoro, perché gli altri comparti dell'azienda non riescono a stare dietro a tutti i progetti da realizzare, per cui il capo invita Buttarelli a prendersi una vacanza, finanziata dall'azienda.

A questo punto la storia prende una piega imprevedibile e quasi surreale: durante la sua vacanza in Costa Rica Buttarelli entra in contatto con un mondo totalmente nuovo e s'innamora di Berengaria, una ragazza del posto che lo colpisce per la sua esotica bellezza:

Facendo un vaglio severo delle fonti diremo che Berengaria era un esempio di bellezza di cui si potrebbe parlare a lungo ma basterà dire che non se ne trovano a ogni angolo di strada, soprattutto qui, dove abitiamo e dove abitava Buttarelli, e infatti lui non ne aveva mai viste, e detto questo gli altri particolari restano ai margini della cronaca perché rientrano nelle variabili di gradimento della bellezza che attraverso il cosiddetto processo contemplativo si tuffa nel flusso del divenire cosmico secondo un principio dionisiaco, e quello che ho appena detto direi che è la sintesi dei sentimenti di Buttarelli seduto al Pueblo Guerrero Sanchez Tamarindo, che mentre beve il Cucaracha Killer e altre bevande spiritose entra poco alla volta nel flusso del divenire cosmico secondo un principio dionisiaco.<sup>336</sup>

La passione amorosa, pur vissuta con una certa inconsapevolezza da parte di Buttarelli<sup>337</sup>, viene ricambiata da Berengaria, e i due si godono senza pensieri i dieci giorni di villeggiatura. Quando però giunge il momento del ritorno in Italia, la situazione sfocia in un crescendo di complicazioni dovute al fatto che Buttarelli vorrebbe portare Berengaria con sé ma, sebbene Ciarma non abiti più con lui da tempo, i due non sono formalmente divorziati; per cui, per introdurre legalmente la ragazza sudamericana in Italia, Buttarelli ricorre a tutta una serie stratagemmi folli – come farla provvisoriamente sposare con un portinaio grasso e orripilante, nella speranza poi di sistemare le cose in tempi migliori –

---

<sup>335</sup> Ivi, p. 192.

<sup>336</sup> Ivi, p. 200-1.

<sup>337</sup> «Il caso di Buttarelli si presenta però con tratti peculiari, perché a differenza della generalità degli uomini nordoccidentali che, pur nelle varie contingenze che favoriscono l'ingresso singolo o massivo di donne nude sconosciute nei letti, sanno con precisione cosa ci hanno fatto insieme nelle ore che precedono il risveglio e son preparati a raccontarlo [...], insomma a differenza della totalità degli uomini nordoccidentali Buttarelli non si ricordava niente delle ore prima del risveglio e in linea di massima era portato a escludere che in quelle ore fossero successe cose diverse dal dormire. Quindi potevamo avanzare tutta questa parentesi, ma pazienza» (ivi, 206).

che si riveleranno deleteri, perché alla fine la ragazza se ne tornerà in Costa Rica. Buttarelli, ridotto ad uno stato di miserabile apatia, si convince a farsi visitare da un medico, un tale Orrigoni Scollamecca, dai metodi alquanto discutibili, il quale dopo avergli estorto una buona dose di denaro, alla fine si rivela essere uno scappato di manicomio fintosi medico.

L'ultimo atto della vita di Buttarelli – la metafora teatrale non è casuale, dal momento che è molto ricorrente nel romanzo stesso – è legato a un atto sovversivo ideato da Bioli, suo amico dai tempi della scuola, che ispirato da ideali anarchici è deciso a fare fuori una lista di «colpevoli malfattori». Nella lista accuratamente redatta, Buttarelli nota una certa suor Alboina, alta un metro e novantasette, istituttrice di scuola per l'infanzia e indicata nella scheda di Bioli come: «DEMONIO CORRUTTORE, FIGLIA DELL'OSCURANTISMO CLASSISTA, CALUNNIATRICE E BOIA, SERVA E SICARIA DEL CAPITALE, VENERATA COME SANTA DALLA FECCIA BORGHESE, ASSASSINA E SOPRAFFATTRICE DEI DEBOLI»<sup>338</sup>. Buttarelli ovviamente ha una scarsa cognizione dei moventi politici dell'amico, ma quando questi gli indica come vittima prescelta la suora Alboina, Buttarelli si rende subito disponibile a collaborare, essendosi riattivata in lui l'immagine della direttrice Maribel della sua scuola d'infanzia, causa di infinite vessazioni e simulacro originario della femmina di cefalopode Argonauta Argo femmina. I due effettivamente si armano di una pistola e attuano il piano di eliminazione della suora, ma nel momento in cui Buttarelli sta per sparare la storia s'incepisce. Buttarelli viene trovato morto ma senza armi, allo stesso tempo però viene visto da altri in stato confusionale su un autobus. La parabola esistenziale di Buttarelli si conclude in maniera irregolare, senza che ci sia una univoca versione dei fatti, o una spiegazione logica dell'accaduto.

Come si è potuto notare ripercorrendo tutta la vicenda di Buttarelli, il comico di questo romanzo sorge dalla assurda vicenda del personaggio strambo e dai comportamenti fuori regola che assume nei riguardi della vita associata e dei fatti dell'esistenza, nonostante al fondo la sua sia una vicenda triste. Anche le scelte onomastiche dei vari personaggi concorrono in buona misura a rendere un generale effetto comico alla storia: Fulgenzio, Ottilia, Eustrella, Ciarma Schwartz, Berengaria, Orrigoni Scollamecca... Buttarelli stesso ha un nome che evoca una condizione di anomalia, come rileva il narratore stesso:

---

<sup>338</sup> Ivi, p. 275.

Buttarelli non si poteva dire che fosse brutto o fosse bello, un discorso che abbiamo già affrontato. Diciamo che Buttarelli era esteticamente pleonastico e, a livello di simpatia, simpatico magari come la sabbia nel letto, e questa sensazione già un po' si affacciava al suono fondamentale del nome che inevitabilmente si proietta sul carattere perché, come diceva un amico mio e di Gualtieri, ogni nome porta in sé una certa carica di destino.<sup>339</sup>

Tuttavia, come si sarà notato leggendo tutti i passi citati, a suscitare ilarità è soprattutto il modo in cui lo strambo viene raccontato: la vera arma comica che Colagrande mette in campo è la voce narrante. Quello che racconta la vita dispari di Buttarelli è un «narratore scriteriato» – come lo definisce l'autore stesso<sup>340</sup> –, che si perde in digressioni spesso inutili e in discorsi che, anche quando paiono avere una logica, concludono in maniera bizzarra e irrazionale. L'effetto quasi allucinatorio di questo tipo di narrazione nasce dal fatto che le situazioni descritte e la lingua utilizzata per descriverle partono da direzioni sempre divergenti: come nota Lorenzo Tomasin «il grigiore quotidiano si trova investito da una precisione vertiginosa e quasi scientifica, di sapore gaddiano», mentre «la degenerazione patologica è passata al filtro di un'ironia distaccata e canzonatoria», cosicché la normalità borghese finisce per essere «verbalizzata con toni epici», invece i «drammi o addirittura tragedie rotolano in descrizioni quasi freddamente burocratiche»<sup>341</sup>.

La voce che racconta è quindi strettamente apparentata a quella dei personaggi strambi che descrive, e di fatto a parlare è il nipote di Gualtieri, un altro degli storici amici di Buttarelli, un personaggio sempliciotto, accanito fumatore e assiduo frequentatore del bar di quartiere. A proposito dell'ambientazione, non si è ancora detto che lo sfondo da cui parte tutta la parabola esistenziale di Buttarelli è di fatto un «sobborgo mediopolitano» che ha come strada cardine Via Furio Muratori; si tratta di una piccola area periferica che il narratore indica come una «sintesi topografica della storia»<sup>342</sup>: in altre parole, siamo di fronte a una doppia marginalità, da un lato quella sociale e psicologica del protagonista e delle persone che gli gravitano attorno – Gualtieri, Bioli, i fratelli Landemberger (proprietari del bar che si trova proprio in Via Muratori) –, dall'altro quella geografica del luogo in cui le vicende si avviano. In questo contesto quasi paesano in cui tutti vociferano

---

<sup>339</sup> Ivi, p. 213.

<sup>340</sup> P. COLAGRANDE, *Inno contro la simmetria*, intervista a cura di Chiara Roverotto, «Bresciaoggi», 18 agosto 2019.

<sup>341</sup> L. TOMASIN, *Epica normalità, burocratica tragedia*, «Il sole 24 ore», 25 agosto 2019.

<sup>342</sup> P. COLAGRANDE, *La vita dispari*, op. cit., p. 9.

di tutti, Buttarelli è una sorta di figura simbolica degna delle memorie del paese, uno “scemo del villaggio” a cui si finisce per affezionarsi.

Leggendo questa strana biografia si ha l'impressione che tutta la ricostruzione della storia di Buttarelli sia il frutto di un pomeriggio al bar, dove il gruppo di amici, i tipici personaggi da bar di periferia, seduti attorno al tavolino rievocano i ricordi, spesso contraddittori e alterati, del loro caro compagno venuto a mancare. E in effetti il narratore dichiara di basare il suo racconto principalmente sulle testimonianze dello zio Gualtieri e degli altri amici della combriccola del bar:

La storia di Buttarelli sbanda un po' nel finale e questo non per colpa mia. Cerco solo di mettere i fatti in processione con qualche sentimento e un po' di carne sulle ossa, ma il problema sono le fonti: quella principale è Gualtieri, mio zio Vilmer Gualtieri detto Gualtieri, e già non è una bella partenza.

Gualtieri, come può confermare chi lo ha conosciuto di persona, raccontava le cose per intermittenze e ricadute, per così dire, con un andamento centrifugo che disperdeva il discorso in tanti temi satellite, magari interessanti, ma di poca economia d'insieme.<sup>343</sup>

Da questo passo, che è l'incipit del romanzo, emerge che l'intera operazione di ricostruzione biografica poggia su fonti inaffidabili e contraddittorie: tutto il racconto della vita di Buttarelli è allora un collage di ricordi sghembi e inattendibili, basati sul passa parola di voci. Ciò che ne risulta è allora, come lo ha definito Francesco Roncen, un «romanzo per sentito dire»<sup>344</sup>, o anche, come suggerisce Nicola Cosentino, una «biografia rimbalzata»<sup>345</sup>, con conseguente esilarante disarticolazione del genere biografico, che trova la sua compiuta realizzazione nel carattere stesso del narratore: la voce narrante, caratterizzata da un tono colloquiale e dallo stile divagante, appare fin da subito ben lontana dall'ideale di narratore asettico e distaccato che tanto più dovrebbe caratterizzare un'opera d'impostazione biografica.

Dunque, uno dei meccanismi comici che scatta all'interno dell'opera di Colagrande è anche quello della parodia dei generi e delle discipline; infatti, a questa “macro-parodia” del genere biografico, si assommano anche le numerose “micro-parodie” del linguaggio filosofico, di quello poetico, accademico e della critica letteraria disseminate in tutto il

---

<sup>343</sup> Ivi, p. 5.

<sup>344</sup> F. RONCEN, *Su “La vita dispari” di Paolo Colagrande*, «La Balena Bianca», 11 settembre 2019.

<sup>345</sup> Dice Cosentino: «Un monologo da bar su un'intera vita rimbalzata di versione in versione, e giunta alla foce ampiamente sfigurata, e piena di parallelismi che si contraddicono tra loro» (N. H. COSENTINO, *Una biografia rimbalzata: “La vita dispari” di Paolo Colagrande*, «minima&moralia. Blog di approfondimento culturale», 7 ottobre 2019).

romanzo: «una specie di inversione del tempo che come dicono i filosofi è solo l'immagine mobile dell'eternità»<sup>346</sup>, «conosceva le lettere dell'alfabeto soltanto in recto e in verso, per usare espressioni dell'odierno umanesimo digitale»<sup>347</sup>, «La caduta della benda [...] non gli aveva aperto gli occhi su un universo di luminose esperienze, come direbbe la migliore prosa contemporanea»<sup>348</sup>, ma soprattutto si veda l'esilarante commento ad una delle inafferrabili poesie di Buttarelli (che recita: «Linea di fuoco/come una vagabonda/ostilità atmosferica»):

La struttura simbolica del verso poetico abita tutta dentro la psicologia del parlante, e il parlante è per così dire una fusione tra il poeta e il mondo evocato nel suo parlare nel momento stesso in cui le parole si staccano dalla fonte come un pezzo di nuvola. Questa cosa non la diceva Gualtieri, la dico io adesso facendo una sintesi della migliore saggistica contemporanea.<sup>349</sup>

Anche se Buttarelli non può essere ascritto a quella schiera di matti monologanti che costituisce la maggioranza degli strambi letterari, la voce che ne riporta i pensieri e le azioni è comunque eccentrica e fuori dal comune: fa discorsi strani, accosta concetti fra loro incongruenti creando cortocircuiti logici, si perde in digressioni para-filosofiche dal profilo marcatamente anticonvenzionale, che, come si è potuto vedere nei passi che sono stati citati nelle scorse pagine, sono attribuite talvolta al punto di vista del protagonista, talvolta a Gualtieri o ad altri. Vale la pena riportare un'ulteriore porzione di testo, perché particolarmente esemplificativa del tenore delle digressioni:

La domanda più antica, diceva Gualtieri, che attraversa la storia e la geografia ma anche tutte le cosiddette stratificazioni, i ceti sociali, le fasce di reddito, le politiche economiche, il calciomercato, e persino le fiammelle delle candeline dei compleanni, è questa: come farò. Detta così a tono basso, senza enfasi e con punto interrogativo implicito. [...].

Facendo un conto all'ingrosso e ipotizzando che uno dica quella frase quattro volte al giorno – sto facendo una media con diversa distribuzione di variabili a seconda dell'età, dello status, delle opinioni politiche, dei gusti –, in una vita intera calcolata su aspettative ragionevoli, una persona potrebbe farsi la domanda più di centomila volte [...].

Ma quello che si vuol dire – perché questa era solo una premessa – è che si tratta sempre di una domanda retorica, perché in realtà non ce la si può fare: non ce la faremo e nessuno ce la farà. [...].

Il ragionamento è ancora una volta di Gualtieri, rivisto con qualche aggiustamento sintattico, qualche raddrizzatura di coerenza e molti tagli, sfofamenti e sfrondature e a essere

---

<sup>346</sup> Ivi, p. 13.

<sup>347</sup> Ivi, p. 26.

<sup>348</sup> Ivi, p. 57.

<sup>349</sup> Ivi, p. 59.

onesti anche qualche mia contaminazione autobiografica, perché neanch'io smetterò mai di farmi questa domanda dove, a veder bene, si addensa il dramma del genere umano e si svela, in una sintesi organica, la sua inettitudine di fronte ai misteri eterni ma anche ai miserabili casi della vita.

Sembra un discorso balordo, e magari lo è, ma è confacente alla storia di Buttarelli che abbiamo lasciato sul letto di camera sua a chiedersi in buona sostanza come farà.<sup>350</sup>

Il narratore, continuando a straniare gli eventi col suo modo anomalo e umoristico di raccontare, mostra continuamente il rovescio comico di tutte le tragedie del protagonista, ma non solo: a essere tragica non è solo la condizione di Buttarelli, che vive da irregolare entro una società tutta impostata sulla simmetria del senso comune, ma è la condizione di tutto il genere umano. Così, *La vita dispari* diventa la metafora di un supremo e più generale rovesciamento: se nel consorzio umano lo strambo è l'elemento fuori squadra che suscita il riso, all'interno dell'universo è l'umanità stessa a risultare fuori squadra, insensata e ridicola, persino dannosa. Fra le tante teorie strampalate dello zio Gualtieri che forniscono materiale di digressione al narratore, ce n'è una che coglie nel segno:

Poi ci si chiede, diceva sempre Gualtieri, perché il comportamento umano è così confuso e irragionevole e il corpo si muove come guidato da una mano ubriaca, con tutti quei movimenti intempestivi che fanno morir dal ridere i numerosi alieni che ci osservano dai loro terminali come se fossero davanti a un documentario

[...].

Guardando questi documentari è naturale che gli alieni si facciano l'idea, che è poi quella corretta, di un pianeta dove ci sarebbe un'abbondante vita intelligente ma poi ci sono questi altri strani elementi di disturbo che per un evidente complesso di inferiorità devono a tutti i costi far cose irragionevoli tipo lanciarsi a vicenda dentro dei razzi da qui a lì senza scopo, e far dei danni gratuiti perché non sanno cos'altro fare, a differenza di tutti gli altri esseri della natura come la capra o il capriolo, il rombo, l'aguglia, il pesce scia-bola, il cinghiale, l'orice, il bongo e il toporagno che invece lo fanno e ci riescono bene. Per fortuna, dice un alieno, che questi esseri cosiddetti umani sono una minoranza, altrimenti chissà cosa ne sarebbe del pianeta. Ma poi, si chiede lo stesso alieno, a cosa serve questa minoranza di cosiddetti umani?

Ah non lo so, dice un altro alieno, forse per far ridere.

Col suo sguardo quasi surreale sulle cose, raccontato da voci altrettanto strambe e assurde, Buttarelli si smarca dalla logica del senso comune, scontrandosi continuamente con i canoni della vita sociale: in questo scontro, allora, lo strambo, col suo sguardo insofferente alle simmetrie – che in fondo altro non sono che una metafora delle norme

---

<sup>350</sup> P. COLAGRANDE, *La vita dispari*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 140-1.

sociali, delle aspettative di genere, dei codici linguistici, di qualunque supposta verità –, rivela che i canoni stessi su cui si regge la società sono sbilenchi e asimmetrici, insensati ai limiti del ridicolo.





### III. IL CASO RAPINO: *VITA, MORTE E MIRACOLI DI BONFIGLIO LIBORIO*

#### 1. Remo Rapino, uno scrittore “fuori margine”

Alla «controepopea dei marginali» che è stata fin qui delineata, e che ha come principale centro propulsore il gruppo padano avviato da Gianni Celati, partecipa anche uno scrittore che, pur non essendo di area emiliana, si connette a tale linea di scrittura perché – allo stesso modo di Celati, Colagrande e soprattutto di Cavazzoni – mette in scena quell’umanità emarginata e derisa che ha però la dote di offrire una visione altra del mondo e della società (e nel caso specifico di Rapino anche della Storia), mettendo allegramente e inconsapevolmente in discussione gli schemi e i codici sociali dominanti.

Remo Rapino (Casalanguida, 1951) proviene da un’area geografica forse ancora più periferica della provincia padana da cui originano gli idioti e i cervelli fuori squadra di Celati & Co., ovvero l’Abruzzo meridionale – una vera zona di margine, né proprio al centro, né totalmente al sud dell’Italia. Ex professore di filosofia nei licei locali, da anni si dedica alla scrittura di poesia e prosa<sup>351</sup>, con particolare attenzione ai temi della marginalità sociale e degli “ultimi”. Significativi in tal senso sono *Vite di sguincio. Balenghi, sognatori quasi eroi* (2017), un’opera che racchiude una serie di storie di persone semplici, relitti di un’umanità povera e ingenua ma capace di resistere agli urti della storia e della vita; e *Fuori Margine* (2018), una raccolta di venti figure «“fuori norma”, lunatici, giullari e matti»<sup>352</sup> che vagano nella città di Lanciano (dove risiede l’autore), sul modello dei repertori di matti delle varie città realizzati da Roberto Alajmo e da Paolo Nori<sup>353</sup>.

---

<sup>351</sup> Si segnalano in particolare le raccolte poetiche *La vita buona* (Mobydick, 2003), *La profezia di Kavafis* (Mobydick, 2003) e *Le biciclette alle case di ringhiera* (Tabula Fati, 2017); le raccolte di racconti *Cantate inattuali* (Carabba, 2010), *I ragazzi che dicevano okay* (Carabba, 2011), *Esercizi di ribellione* (Carabba, 2012), *Vite di sguincio. Balenghi, sognatori quasi eroi* (Carabba, 2017), *Fuori margine* (Bibliografica, 2018); e i recenti romanzi *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio* (minimum fax, 2019), *Cronache dalle terre di Scarciafratta* (minimum fax, 2021) e il prossimo alla pubblicazione *Fubbàll* (minimum fax, 2023).

<sup>352</sup> R. RAPINO, *Un cocciamatte ci insegna a guardare il mondo*, intervista a cura della redazione di D’Abruzzo, «D’Abruzzo. Edizioni Menabò», 30 marzo 2020.

<sup>353</sup> Alajmo con il *Repertorio dei pazzi della città di Palermo* (Palermo, Sellerio, 1994) e poi con il *Repertorio dei pazzi d’Italia* (Milano, Il Saggiatore, 2012) mette in insieme una serie di microracconti tragicomici che hanno al centro i tipici strambi di città, quei soggetti eccentrici che popolano ogni centro abitato. Paolo Nori, sulla scia di Alajmo, ha realizzato per marcos y marcos dei repertori di matti per numerose città (Bologna, Torino, Padova, Andria, Cagliari, Roma, Livorno, Parma, etc.), mettendo insieme gli scritti dei

Quella di “fuori margine” è un’etichetta che si presta bene a descrivere anche la natura dell’autore stesso di questi scritti; infatti, Rapino è una sorta di *outsider*, come molti lo hanno definito, uno scrittore che si muove fuori dai circuiti convenzionali dell’editoria e che, prima di ottenere il prestigioso riconoscimento del Premio Campiello nel 2020 con il suo romanzo *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio* (minimum fax, 2019)<sup>354</sup> – in una sorta di controepopea degli scrittori marginali –, era noto solo a livello locale. Oltre all’opera che lo ha portato alla ribalta e di cui fra poco ci occuperemo, nel 2021 pubblica, sempre per minimum fax, *Cronache dalle terre di Scarciafratta*, una sorta di romanzo polifonico in cui si susseguono brevi resoconti di storie degli abitanti di un paese remoto e ormai disabitato dell’Appennino interno, voci di emarginati che risuonano come una nostrana *Antologia di Spoon River*, in parte ricordando la raccolta celatiana *Narratori delle pianure*, anche questa composta di brevi racconti ispirati da incontri che l’autore ha avuto con le genti padane lungo le sue esplorazioni nelle aree remote della pianura.

In effetti, fra Rapino e gli scrittori padani è possibile rintracciare un rapporto di filiazione esplicitato in parte dallo stesso autore in diverse occasioni, nelle quali fra l’altro egli ha dimostrato un particolare attaccamento alla poetica di Cavazzoni evocandone a più riprese gli «idioti esemplari» delle *Vite brevi di idioti* e la coppia di ingenui lunatici Savini e Gonnella del *Poema dei lunatici*<sup>355</sup>; ma, soprattutto, la dimensione della follia e della visionarietà quasi surreale di certi personaggi cavazzoniani, oltre all’inclinazione al peregrinare e allo andare a zozzo, la si ritrova anche nelle opere dell’autore abruzzese, come si vedrà fra poco nella storia di Liborio. Anche altri studiosi hanno rilevato questa contiguità fra l’esperienza dei matti padani e quella di Rapino; in particolare Ermanno

---

partecipanti ai suoi seminari in giro per l’Italia, e ottenendo così un campionario di figure strambe da tutta la penisola raccontate con un tono generale da “chiacchiera da bar”.

<sup>354</sup> Il romanzo è finito anche nella Dozzina del Premio Strega 2020 ed è stato finalista al Premio Napoli 2020. Notevole è stata la risonanza mediatica del libro, grazie anche all’iniziativa di minimum fax chiamata *Le voci della follia*, ovvero una sfida sui social in cui attori famosi sono stati chiamati a recitare, rivisitandolo secondo la loro varietà regionale di lingua, l’incipit del romanzo.

<sup>355</sup> Si veda in particolare lo scritto che Rapino ha pubblicato sul blog online «minima&moralia», in cui l’autore fornisce un quadro genealogico, un’ipotesi anagrafica che vede Liborio come l’ultimo arrivato nel cortile degli strambi letterari, che raduna dal Don Chisciotte, al principe Myškin (protagonista dell’*Idiota* di Dostoevskij), da Beuvar e Pecuchet al Macario di Juan Rulfo, fino a giungere al Learco Pignagnoli di Daniele Benati e a tutti gli idioti di Cavazzoni e i matti di Nori. Dice Rapino: «Bonfiglio Liborio è l’ultimo ad entrare nel cortile. Il cortile ha una forma circolare, ma non sempre il cerchio è rotondo. Liborio si mette in un angolo, ai margini di quell’insolito universo. Ermanno Cavazzoni lo definirebbe dotato di una idiozia esemplare» (R. RAPINO, *Il principe Myškin e altri idioti. Appunti per un’ipotesi anagrafica*, «minima&moralia. Blog di approfondimento culturale», 12 novembre 2019).

Paccagnini e Gino Ruozzi hanno entrambi sottolineato come *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio* sia frutto di un interessante incrocio fra la tradizione del mondo lunatico, idiota e folle che dal nostro Rinascimento giunge a Cavazzoni, e la linea dei romanzi di ricostruzione storica e letteraria in chiave autobiografica, che ha come esponente europeo il *Tristram Shandy*<sup>356</sup> (1759-1767) di Lawrence Sterne e come massimo rappresentante italiano l'Ippolito Nievo delle *Confessioni d'un Italiano* (1867), «per l'andamento narrativo, quasi scanzonato, il primo, e per l'atteggiamento da *homo senza lettere* dichiarato per il suo narrare da Carlo Altoviti del secondo»<sup>357</sup>.

*Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio* rappresenta un interessante caso di studio non solo perché, anche qui, lo strambo che ne è protagonista è portatore di una funzione comica capace di ribaltare il tragico della condizione marginale e smascherare l'ottusità dei meccanismi sociali consolidati; ma soprattutto perché, in questo caso, attraverso lo sguardo semplice dello "scemo del villaggio", avviene un rovesciamento a più larga scala che coinvolge la Storia stessa: mentre le narrazioni dominanti del Novecento sono tutte improntate su toni drammatici e gravi, Liborio invece le priva del loro peso, perché raccontando tutta la sua vita finisce per ripercorrere l'intera Storia di un'epoca in versione alleggerita, secondo il suo originale punto di vista. Come si vedrà dalla seguente analisi, in questo romanzo ad alta tensione tragicomica, le "armi del comico" sono date dal singolare intreccio di personaggio, lingua ed eventi (storici e personali).

## 2. Il personaggio: Bonfiglio Liborio, lo strambo «cocciamatte»

### 2.1. La storia di Bonfiglio Liborio

Bonfiglio Liborio ha la fama di essere un «cocciamatte»<sup>358</sup>, come lo chiama la gente del suo paese, ovvero una testa matta che si aggira per le strade del paese, il tipico scemo

---

<sup>356</sup> Proprio una delle citazioni in esergo poste in apertura del primo capitolo del romanzo di Rapino è tratta dal *Tristram Shandy* sterniano.

<sup>357</sup> E. PACCAGNINI, *Con il Carnevale fuori e la Quaresima dentro*, «La Lettura. Corriere della Sera», 1 gennaio 2019; si vedano anche E. PACCAGNINI, *Narrazioni tra emarginazione, eccentricità, bizzarria e follia*, «Nuova Antologia», anno 156, fasc. 2296, n. 4 (ottobre-dicembre 2019), pp. 126-7 e G. RUOZZI, *La vita di Liborio scandita dalla storia*, «Il Sole 24 Ore», 13 settembre 2020.

<sup>358</sup> Il termine è dialettale abruzzese, per cui la *e* finale è in realtà la resa grafica di quella che nel parlato sarebbe la vocale indistinta, dunque andrebbe letto /cocciamattə/.

del villaggio che tutti conoscono e deridono per le sue stranezze, ma che nessuno si cura di ascoltare seriamente. Di storie da raccontare Liborio ne avrebbe molte, dato che tutta la sua vita è consistita in un susseguirsi di eventi infausti e di disavventure memorabili – che lui chiama «segni neri», attingendo a un immaginario semplice, legato a credenze quasi ancestrali – ma anche di piccole gioie e gratificazioni. Giunto all'età di 84 anni, ormai definitivamente solo e malato, Liborio decide di mettere per iscritto tutti i fatti della sua vita, come esplicita nelle pagine iniziali, in una sorta di dichiarazione d'intenti:

Così allora mi è venuto alla mente e pure al cuore questo sghiribizzo intricante di raccontare tutto quello che mi è successo da quando sono nato a mò che c'ho più di ottant'anni, certo quello che mi ricordo tra na ripensata e l'altra, che non mi posso ricordare tutti i fatti e i fattarelli. Ho preso allora un quaderno con le righe tutte dritte così non vado storto e sono partito con una bella Bic nera, che scrive bene, qua sul tavolo di marmo della cucina.<sup>359</sup>

Tutto il romanzo, quindi, è una sorta di resoconto autobiografico scritto in prima persona in un lungo flusso monologante che ripercorre l'intera esistenza del protagonista, dalla nascita, avvenuta nel 1926, fino alla morte, sopraggiunta nel 2010, in coincidenza con il finire della scrittura. L'atto della scrittura ha infatti per Liborio la funzione di allontanare la morte, «ma mò non ci voglio pensare [alla morte], che prima devo finire di scrivere questa storia mia di cocciamatte [...] per questo scrivo, scrivo e riscrivo, così la morte aspetta»<sup>360</sup>.

Liborio però è solamente in grado di scrivere come parla, e il suo parlato è quello tipico di chi, in un'Italia ancora lontana dall'unificazione linguistica, «appena appena sapeva l'italiano»<sup>361</sup>, grazie ai pochi anni di scuola elementare. Dunque, Liborio scrive in un italiano arrangiato e sgrammaticato, che segue il flusso dell'oralità e si appoggia alle strutture e al lessico del dialetto, e che viene arricchito da gergalismi e da espressioni idiomatiche, in un meticcio linguistico di notevole efficacia espressiva. La lingua è una grande protagonista del romanzo, per questo ad essa e alle implicazioni comiche che ne scaturiscono verrà dedicato un approfondimento più avanti.

---

<sup>359</sup> R. RAPINO, *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*, Roma, minimum fax, 2019, 15.

<sup>360</sup> *Ibidem*.

<sup>361</sup> *Ivi*, p. 36.

Come si evince dagli estremi anagrafici, Liborio attraversa tutto il Secolo Breve fino alla prima decade del nuovo secolo, per cui il racconto della storia personale finisce inevitabilmente per intrecciarsi ai fatti della Storia grande, in una continua osmosi fra dimensione privata e dimensione collettiva che fa di Liborio una specie di testimone del secolo. Il valore memoriale della narrazione è esplicitato anche dalle citazioni in esergo – unico segnale della presenza dell'autore nel testo – che accompagnano ciascuno dei quattordici capitoli, più il congedo finale (*Amen*) e il glossario; ad esempio, i versi «Sono uscito incontrando la storia sul suo terreno/e sono tornato a riferirvi quello che ho visto» (Charles Upton, *Panic Grass*) che aprono il capitolo *1944... 1946*, e i versi «Tanto v'ho raccontato/perché sappiate di me/come d'uno fra voi» (Giulio Stocchi, *Compagno poeta*) che invece sono posti ad apertura del capitolo *1969... 1977*, insistono sia sul ruolo del personaggio come testimone degli eventi che hanno toccato la collettività, sia sulla dimensione del racconto come momento di ascolto del diverso e di fissazione della memoria.

Liborio ripercorre tutta la sua esistenza «per vedere di capire come mai sta coccia mia da quasi normale s'è fatta na cocciamatte, tutta una matassa sgarbugliata fuori di cervello»<sup>362</sup>, perché, di fatto, quella che viene comodamente etichettata come follia dalla gente del paese (recita l'incipit: «Mò, quelli là, gli altri, tutta la gente di sto cazzone di paese, vanno dicendo che sono matto») è in realtà il risultato degli ingiusti meccanismi della Storia e dell'azione emarginante della società ai danni del soggetto svantaggiato e debole. Già dalla nascita Liborio è colpito da numerosi «segni neri», a partire dal forte temporale che ostacola l'arrivo della levatrice al momento del parto, poi la perdita del latte materno, la morte sul lavoro del nonno Peppe «comunista o socialista, di Nenni però»<sup>363</sup>, poi lo sfratto e infine la morte precoce della madre, sopraggiunta lo stesso giorno in cui il Duce annuncia l'entrata in guerra dell'Italia. L'unica fonte di gioia nella misera infanzia di Liborio sono gli anni di scuola elementare, che vengono rievocati con particolare affetto soprattutto perché legati al ricordo dell'amato maestro Cianfarra Romeo, una delle poche figure della sua esistenza in grado di capirlo e di valorizzarlo, e che gli dona il libro *Cuore*, da cui Liborio non si separerà mai nel corso della sua vita. Ma, nonostante la grande passione per la scuola, in quegli anni di grandi divari sociali a un

---

<sup>362</sup> Ivi, p. 5.

<sup>363</sup> Ivi, p. 10.

ragazzo povero e senza padre non è concesso di proseguire gli studi, per cui il destino è solo uno: quello della fatica di un duro lavoro. Così, Liborio trova impiego prima nell'ambito della produzione di funi presso la bottega del «funaro», un uomo violento, abbruttito da una vita di stenti, che sfoga la sua frustrazione sui giovani che lavorano per lui; poi presso il barbiere, dove finalmente trova un po' di serenità. Anche il grande amore della sua vita, Giordani Teresa, è ostacolato dalla condizione di povertà di Liborio, che è costretto a vedere la donna da lui amata sposarsi in un matrimonio combinato con un uomo più ricco. Gli eventi del 1943, con le rappresaglie seguite all'armistizio, stravolgono di nuovo l'esistenza del personaggio che è costretto a riadattarsi di volta in volta ai cambiamenti impostigli dagli eventi esterni.

Dunque, la condizione di povertà e di svantaggio socioculturale viene acuita dai numerosi fatti storici a cui Liborio è soggetto e che lo destinano a una vita precaria: egli vive gli anni del fascismo, poi quelli della guerra, assiste, partecipando a modo suo, alle rappresaglie avvenute nelle storiche giornate del 5 e 6 ottobre 1943 a Lanciano – la città mai nominata ma sfondo riconoscibile della storia – quando ai soprusi nazisti decine di giovani lancianesi reagiscono, anche a costo di perdere brutalmente la vita, impegnandosi in coraggiose azioni di resistenza; subito dopo la fine della guerra Liborio fa esperienza della leva militare obbligatoria che per la prima volta gli fornisce l'occasione di uscire dal suo paesino e andare al «nordo», al ritorno poi vivrà il clima di fermento per le elezioni del 1948 e la festa per la nascita della Repubblica; negli anni della ricostruzione e del boom economico, spinto dalla povertà e dalla mancanza di lavoro, partecipa al grande flusso migratorio verso i grandi poli industriali del Nord Italia, dove con l'esperienza presso la Borletti di Milano, la Santa Rosa di Bologna e la Ducati di Borgo Panigale, sconta il prezzo della mercificazione del lavoro umano e della deumanizzazione nei meccanismi della fabbrica con una forma di alienazione che contribuisce non poco a fare della sua testa una «cocciamatta»; a Bologna prende parte alle rivolte operaiste dell'autunno caldo del 1969 e, a causa di un episodio di ribellione accaduto in fabbrica, viene diagnosticato come malato psichiatrico e rinchiuso nel manicomio di Imola, luogo in cui qualunque forma di «follia» o di divergenza mentale o sociale veniva messa a tacere, fino alla storica emanazione della Legge Basaglia (1978); dopo quasi dieci anni in ospedale psichiatrico, Liborio è libero di tornare a casa, ma ormai, tante cose sono cambiate nel suo paese e dentro di lui, e sentendosi come un estraneo in patria, passa gli ultimi anni della

sua vita solo e come un barbone, con delle voci in testa che gli impediscono di stare in casa e lo spingono a vagare tutto il giorno per le strade del paese, mentre sullo sfondo si susseguono gli eventi della grande Storia, la caduta del muro di Berlino, nel 1989, la fine della Prima Repubblica e l'ascesa di Berlusconi, fino alla tragedia dell'11 settembre 2001, con l'attentato di New York.

Come nota Simone Giorgio, la pazzia di Liborio non è una condizione di partenza, ma è il punto d'approdo della sua vita, dopo il lungo percorso di emarginazione che i perversi meccanismi della storia hanno alimentato<sup>364</sup>.

## 2.2. Elementi di stramberia: un «cocciamatte» un po' Charlot e un po' picaro

La stramberia di Liborio, allora, sta tutta nella sua mente semplice di pover'uomo di paese, che a causa della miseria non ha potuto sviluppare adeguati strumenti intellettuali per interpretare il reale, e che si trova a dover fronteggiare le dinamiche incomprensibili della storia e dell'economia. Nonostante questa inadeguatezza, Liborio è dotato di quella proprietà, tipica dello strambo, di riuscire a vedere le cose da angolature inedite, per cui con la sua «sguardatura»<sup>365</sup>, ovvero con il suo sguardo semplificato e privo di sovrastrutture, è in grado di restituire una visione limpida e schietta, straniata e persino buffa, dei meccanismi spesso insensati che regolano la vita e la società: «i matti sono fatti così, vedono un poco strauss il mondo e fanno le cose come vengono»<sup>366</sup>.

Numerose sono le occasioni in cui Liborio sorprende il lettore con le sue osservazioni ingenuie, dirette e senza inibizioni. Ad esempio, in una fase serena della sua vita, con la liberazione del 25 aprile da poco avvenuta, la conquista della bella Giordani Teresa e il lavoretto preso la bottega del barbiere, come un fulmine a ciel sereno egli riceve «una cartolina che c'era sopra il mio nome, Bonfiglio Liborio, che dovevo andare a fare il soldato in un posto dell'Alta Italia c'era scritto, che io proprio non ci pensavo a quella cosa che mi credevo che la guerra era finita e che il soldato non si doveva fare più»<sup>367</sup>. Così, accettata la realtà assurda delle cose, è costretto a partire per Tauriano di

---

<sup>364</sup> S. GIORGIO, *Il Novecento come una storiella: su "Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio" di Remo Rapino*, «Le parole e le cose», 25 febbraio 2021.

<sup>365</sup> Ivi, p. 5.

<sup>366</sup> Ivi, p. 234.

<sup>367</sup> Ivi, p. 60.

Spilimbergo, in Friuli, dove invece di maneggiare armi e bombe, come credeva, si ritrova invece a pelare patate e a pulire i bagni:

Va bene che non ci stava più la guerra ma a me non mi davano mai un fucile o una bomba a mano vera, solo quelle finte che erano come buatte [barattoli] piccole di pomodoro, che mi mandavano sempre in cucina a pelare le patate, che poi, balengo che ero, mi sfreggiavo sempre il ditone, e le verdure o a caricare la spesa viveri o peggio ancora per giornate intere a pulire i cessi alla turca con l'acido muriatico che dopo avevo tutti gli occhi brucianti e rossi che piangevi un sacco senza un dolore che ti faceva piangere davvero. Anche perché alla caserma ci stavano un sacco di soldati, cannoni e pure carri armati che però stavano sempre fermi forse perché ci mancava la benzina o perché nessuno li sapeva portare bene. Certe volte pensavo che forse ogni tanto era meglio un poco di guerra, pure senza morti, che fare su e giù tra le cucine e i cessi, che poi erano pure alla turca e per cacare era una tragedia tutte le volte che uno doveva cacare.<sup>368</sup>

Il sistema della leva obbligatoria viene messo in ridicolo dalle osservazioni semplici di Liborio, che ne sottolineano così tutto il nonsenso. Sempre in questo passo emerge anche la natura quasi buffonesca del personaggio, che nella sua goffaggine si taglia ripetutamente il pollice col pelapatate e che, a furia di usare l'acido muriatico si trova a lacrimare senza avere un «dolore che ti faceva piangere davvero».

In effetti Liborio, pur nella tristezza delle disavventure che gli capitano, ha i tratti di uno Charlot che diverte con il suo muoversi impacciato nel mondo. Per esempio, ritornato alla sua città natale dopo gli anni trascorsi al nord Italia fra il lavoro nelle fabbriche e il manicomio, Liborio passa molto tempo in strada camminando «da carcerato solitario, con il passo un poco sbandato»<sup>369</sup>, indossando un cappotto a scrima di pesce con la martingala fuori stagione, e per questo fonte di ilarità per i compaesani, e portandosi dietro le cose che possono servirgli durante la giornata dentro buste di plastica («e anche se non ci ero parevo proprio un barbone di quelli che avevo visto a Milano»<sup>370</sup>); inoltre, per difendersi dalle folate di vento, ha la balzana idea di riempirsi le tasche di pietre: «nelle saccocce ci mettevo due o tre pietre per lato e andavo tranquillo controvento e più il vento era forte [...] più a me mi veniva da ridere che quello s'infuriava e io me ne stavo fermo e dritto come un fuso». Quando in paese ci si accorge che Liborio porta le pietre nelle tasche lo iniziano a chiamare «Liborio la preta», allora come in una scena da film comico muto, Liborio per vendetta finge di tirare all'indirizzo dei suoi schernitori le pietre e sottolinea:

---

<sup>368</sup> Ivi, p. 65.

<sup>369</sup> Ivi, p. 224.

<sup>370</sup> Ivi, p. 205.



«ma facevo solo la finta di tirare le pietre che con tutto quell’asfalto non era come una volta che ce ne stavano tante in giro, e se le perdevo poi il vento mi faceva a me la sua vendetta e mi si portava chissà dove»<sup>371</sup>.

La natura buffonesca del personaggio emerge anche in altre scene che hanno le caratteristiche di vere gag comiche, come quando Liborio, non sapendo più chi votare alle elezioni del 1994 – non trovando il simboletto dell’ormai estinto Partito Comunista, a cui era iscritto – per sostenere comunque la sua fazione (la sinistra) va in giro per il paese con un generico cartello con su scritto FORZA, guadagnandosi così la fama fra i compaesani di essere un berlusconiano di Forza Italia.

Emblematica della stramberia “alla Charlot” del personaggio è anche la scena dell’uscita dall’ospedale psichiatrico di Imola: in piena notte con indosso un camice da dottore – che ha rubato per rivendicare il suo contributo positivo all’interno del manicomio con la promozione di attività utili a tutti i “matti” ricoverati, come quella della creazione di un orto nel cortile – Liborio immagina se stesso come una nuvola:

siccome era notte e il camice era tutto bianco se qualcuno mi vedeva da lontano per la strada che andava alla stazione gli poteva sembrare che in giro per la strada ci stava come una nuvola che camminava [...], e poi mi veniva pure un altro pensiero che cioè quando mi morivo per sempre ci poteva pure uscire una bella lapide, [...]: QUI RIPOSA LIBORIO BONFIGLIO/CHE È STATO NUVOLA PER STRADA.<sup>372</sup>

Come nota Rossano De Laurentiis, in questa evanescenza di Liborio evocata dall’immagine della nuvola si può scorge una parentela con un altro strambo della letteratura italiana, il Perelà di Palazzeschi, il quale, al termine della storia, passando per il camino si dissolve in una nuvola di fumo<sup>373</sup>. Inoltre, la scena condivide la vena surreale e quasi lunare con il cavazzoniano *Poema dei lunatici*, in cui l’ispettore Savini si aggira di notte nella vasta pianura alla ricerca delle misteriose creature che abitano i pozzi<sup>374</sup>.

---

<sup>371</sup> Ivi, p. 209-210 (anche la citazione precedente).

<sup>372</sup> Ivi, pp. 182-3.

<sup>373</sup> R. DE LAURENTIIS, *Remo Rapino, Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*, «Bollettino ‘900. Electronic Journal of ‘900 Italian Literature», n. 1-2, gennaio-maggio 2022.

<sup>374</sup> Fra l’altro, è interessante notare come Rapino per scrivere il capitolo sul ricovero in manicomio, per una strana coincidenza, si sia documentato presso gli stessi archivi manicomiali di Imola a cui avevano attinto anche Celati e Cavazzoni (la casualità del fatto è stata ammessa da Rapino durante una lezione tenuta all’Università D’Annunzio di Chieti-Pescara, nell’ambito del seminario di dialettologia *Il dialetto nella narrativa contemporanea: incontro con Remo Rapino*, tenutosi il 28 aprile 2022 presso il Campus universitario di Chieti).

Proprio come gli strambi di Cavazzoni e di Celati, ma anche come altri strambi che si è avuto modo di citare nei capitoli precedenti, anche Liborio ha una spiccata tendenza al vagabondaggio, prima a più larga scala, muovendosi da una parte all'altra d'Italia, poi a scala ridotta, andando a zonzo «ruva ruva», e cioè vicolo per vicolo, per il centro abitato del suo paese. A imparentarlo con gli idioti e i lunatici padani c'è forse anche il fatto che buona parte delle peregrinazioni di Liborio hanno luogo proprio nella Pianura Padana, e in special modo in Emilia, fra Bologna, Borgo Panigale, Imola e Bagnacavallo, un piccolo paese dove Liborio, non sapendo in quale altro posto andare, trascorre qualche mese accudendo il suo vecchio compagno di naja Ermes Venturi, malato di sifilide, e facendo lavori stagionali in campagna fino a quando non gli arriva una voce da bar sulle promettenti possibilità di lavoro presso la Ducati, e si sposta di nuovo alla volta di Bologna. Liborio è in continuo movimento da un luogo all'altro, non ha una vera e propria patria, dal momento che nel suo paese d'origine («che poi se era ancora mio non lo sapevo mica»<sup>375</sup>) ha a malapena una casa (che più che una casa è «na mezza bicocca sgarrupata»<sup>376</sup>), ed è per di più un senza famiglia. Tutte queste caratteristiche rendono Liborio affine al modello del picaro già delineato per quanto riguarda il personaggio di Guizzardi; e come hanno notato anche Alessandro Mantovani e Simone Giorgio, proprio in virtù del fatto che «ogni episodio [...] termina col protagonista che, volontariamente o meno, abbandona il posto dove si trova»<sup>377</sup>, *Vita, morte e miracoli* assume per certi versi i tratti di un romanzo picaresco.

Tipiche del picaro sono anche le «cattiverie rivoltose» che Liborio compie, le quali però non sono da interpretare come vere monellerie, ma piuttosto come gesti di ribellione alle ingiustizie, come atti potenzialmente rivoluzionari contro i soprusi subiti. Particolarmente comica è la prima «cattiveria rivoltosa» che Liborio attua per vendicarsi delle violenze del mastro funaro durante gli anni di gavetta presso la sua bottega:

allora mi è venuta l'idea della cattiveria da fare, che il funaro se lo meritava preciso per tutte le botte che dava ai ragazzi di bottega, che per me quello era come un peccato mortale e io non lo potevo assolvere nei secoli dei secoli. [...] Così mentre la mazza del campanile suonava che era dopo mezzanotte mi sono acciucato [accovacciato] davanti alla serranda della funeria e mi sono fatto la più bella cacata della vita mia che pure la

---

<sup>375</sup> R. RAPINO, *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*, op. cit., p. 187.

<sup>376</sup> Ivi, p. 192.

<sup>377</sup> S. GIORGIO, cit.; A. MANTOVANI, *La fatica oscura della semplicità. Su "Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio" di Remo Rapino*, «La Balena Bianca», 4 novembre 2019.

panza ci è rimasta contenta di quella liberazione materiale, e giacché mi ci trovavo con un ferro ho aperto un po' di balle di canapa e ci ho pisciato dentro a sfreggio totale, alla fine gli ho allendato pure una bella racazzanna [sputazza], affanculo pure maestr' Antonio Funicelle. Forse quella è stata la mia più rivoltosa cattiveria fino ad allora, però se lo meritava il funaro per tutte le sue malizie e peccati mortali e veniali nella questione lavorativa.<sup>378</sup>

Liborio, con questo e altri gesti di rivendicazione sociale, si fa portavoce dei più deboli assumendo, senza averne però la coscienza, una funzione politica e anarchica. Un altro aspetto che emerge da questo passo è il comico, a cui concorre soprattutto la dimensione basso-corporea, con le immagini della defecazione e il ricorso al linguaggio dispemico, che, come si vedrà, caratterizza l'eloquio liboriano lungo tutto il romanzo.

L'abbassamento materiale come dispositivo comico viene impiegato soprattutto come sistema invettivale che Liborio aziona per sfogare le delusioni di varia natura, da quella politica, a quella lavorativa, fino a quella amorosa. È in particolare quest'ultimo genere di delusione che fornisce gli esempi più esilaranti, con Liborio che a distanza di quarant'anni rivede il suo primo amore Giordani Teresa, mai perdonata per averlo preferito al grasso ma ricco Maccarone "lo stoffaro":

Maccarone non ci aveva più un capello in testa e la pancia arrivava un'ora prima di lui tanto che era ciacciotto e lei pure, Madonna mia, pareva una buatta di sottaceto grande grande che ci aveva pure il fiatone quando respirava, che a me mi veniva da ridere perché pensavo questi due quando si devono fare una botta devono chiamare i pompieri col muletto che li mette a ricasco di chicca e patana, e poi ero pure un poco contento che gli volevo dire a quella Giordano Teresa che se mi si sposava a me mò era ancora un fiore e che io ci avevo ancora tutti i capelli anche se erano un poco bianchicci ai lati ma non avevo la testa come un uovo allessato come quello stoffaro di Maccarone, che faceva proprio schifo e pure prima.<sup>379</sup>

Fra l'altro, come accade spesso nelle opere che hanno al centro lo strambo, il sistema onomastico del romanzo è frutto di evidenti scelte evocative del carattere dei personaggi: Maccarone evoca il ridicolo, Liborio Bonfiglio richiama da un lato la libertà quasi anarchica del protagonista, dall'altro la bontà del suo animo, il dott. Mattolini Alvisè a sua volta ha un cognome parlante, dal momento che lavora con i matti del manicomio.

---

<sup>378</sup> R. RAPINO, *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*, op. cit., pp. 33-34.

<sup>379</sup> Ivi, pp. 194-5.

Come si è già accennato e come si è potuto intuire dai passi fin qui citati, il tratto che più contraddistingue Liborio è la lingua: egli, dunque, appartiene a pieno titolo a quella schiera di matti monologanti che una volta entrati nella struttura testuale la ingarbugliano, e, al pari degli altri strambi incontrati nel nostro percorso, anche nel caso del «coccia-matte» abruzzese il flusso di ricordi narrati in un italiano raffazzonato ma ricco di una vitale figuralità ha la proprietà di rendere allegre anche le miserie della vita.

### 3. L'allegria del linguaggio come dispositivo di rovesciamento comico

#### 3.1. *Tratti della lingua «sgarbugliata» di Liborio*

L'immersione nella viva voce del protagonista consiste di fatto nella calata nell'universo linguistico e figurativo del personaggio, che costringe ad abbandonare le convenzionali forme del pensiero e a adottare il punto di vista, «la sguardatura», del “matto”: l'acquisizione del bagaglio linguistico di Liborio fa scattare un prolifico meccanismo di straniamento che consente l'accesso a nuove e diverse forme di conoscenza del reale.

La lingua di Liborio, che è la risorsa primaria non solo dell'elocutio ma anche dell'inventio di *Vita, morte e miracoli Bonfiglio Liborio*, è un codice espressivo fatto di un impasto di gergalismi, dialettalismi, modi di dire, neologismi, che rispecchia e ricrea il parlato del protagonista – Maurizio Dardano, infatti, lo definisce un «parlato “ricostruito”»<sup>380</sup> –, e che a livello grafico prospera di sgrammaticature e calchi deformanti del parlato. In questo senso, la lingua del romanzo di Rapino si inserisce appieno nella linea di «linguaggi antitradizionali»<sup>381</sup>, caratterizzata dall'ampio sfruttamento delle risorse del parlato, che Luigi Matt ha individuato come una tendenza nel panorama letterario contemporaneo. Dunque, il dialetto, che spesso vira verso l'italiano regionale, in questo caso non è il mezzo per ottenere una ricercata verisimiglianza, ma è piuttosto uno degli ingredienti

---

<sup>380</sup> M. DARDANO, “*Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*” di Remo Rapino, in *Come sono fatti questi romanzi?: le forme della narrativa italiana di oggi*, Firenze, Cesati, 2021, p. 108. Lo scritto di Dardano fornisce una dettagliata analisi linguistico-stilistica del romanzo.

<sup>381</sup> «Le soluzioni più intensamente praticate negli ultimi decenni sono senza dubbio la riproduzione (o spesso reinvenzione) del parlato di personaggi che scontano una marginalità socioculturale o psicologica [...]» (L. MATT, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Ariccia, Aracne, 2014, p. 156). In effetti, nei precedenti capitoli si è visto come scrittori Celati, Nori, Cavazzoni, Colagrande, al netto delle differenze e delle peculiarità specifiche, ricorrono tutti ai registri e alle forme gergali del parlato.

dell'originale parlata della voce narrante, un «dialetto per idioletto» secondo la definizione di Giuseppe Antonelli<sup>382</sup>. Non si tratta quindi di una scrittura propriamente dialettale, ma di innesti di forme e strutture dialettali all'interno di un contesto che vuole avvicinarsi, seppur fallendo, allo standard dell'italiano. Per molti versi la lingua di Liborio ha le caratteristiche dell'italiano popolare, quella varietà parlata dalle fasce della popolazione analfabeta o semicolta<sup>383</sup>. L'impressione che ne risulta è quella di un italiano arrangiato e «claudicante»<sup>384</sup>, che si appoggia in più occasioni al dialetto, e per questo ricco di gaffe linguistiche che sono, come suggeriscono le teorie della Olbrechts-Tyteca, anche fonte di comico.

### 3.2. *Strafalcioni comici: errori di ortografia, risuffissazioni, malapropismi*

Nonostante nel racconto di Liborio siano rievocati gli anni di tragici eventi storici e i drammi di un'esistenza misera, costellata di «segni neri» e di disgrazie, la scrittura sgangherata del protagonista ha la proprietà di investire l'intera narrazione di un'allegria di fondo data sia dalla resa grafica delle parole, sia dal particolare sistema figurale, fatto di immagini semplici, contadine e popolari.

Per quanto riguarda il primo aspetto, quello grafico, la scrittura è ricca di errori di ortografia che in qualche modo hanno il potere di sdrammatizzare la gravità del discorso, come accade nel caso dell'italianizzazione impropria, con conseguente storpiatura comica, dei forestierismi. Ad esempio, durante un'adunata fascista in piazza, nel momento

---

<sup>382</sup> G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia: la parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006, p. 102. Secondo il linguista si può parlare di *dialetto per idioletto* sia nel caso in cui la lingua a base regionale o dialettale diventi l'unica in cui è scritto il romanzo, sia nel caso in cui il dialetto sia adottato come ingrediente di un personale impasto linguistico.

<sup>383</sup> In particolare, Marco Di Giacomo ha analizzato la lingua del romanzo a partire dai due poli del dialetto e dell'italiano popolare in M. DI GIACOMO, *La lingua di cocciamatte. Dialetto abruzzese e italiano popolare in Remo Rapino*, «Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana», Anno 13 (2020), Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, pp. 145-156. Dice lo studioso: «I due ingredienti fondamentali della lingua di Liborio sono dunque il dialetto, che spesso vira verso l'italiano regionale, e l'elemento popolare, che sia per le caratteristiche grafico-fonetiche sia per quelle morfosintattiche e lessicali rientra pienamente nella "grammatica dell'italiano popolare" ben descritta dagli studi sul tema. La scelta di alludere con decisione ai tratti dell'italiano popolare appare evidente fin dal titolo, dove il nome del protagonista compare nell'ordine cognome nome (Bonfiglio Liborio), con un tipico uso burocratico che presenta ricadute sulla scrittura popolare». Di Giacomo nota anche che il fatto di anteporre il cognome al nome è un'abitudine che Liborio estende anche alle altre persone, come una sorta di ipercorrettismo socioculturale, dovuto alla probabile reminiscenza dell'appello in classe.

<sup>384</sup> S. GIORGIO, op. cit.

solenne dell'attesa della voce del Duce che proclama l'Impero d'Africa, Liborio, passando comicamente in rassegna le figure dei generali e delle figure istituzionali che sulla balconata della Casa di Conversazione fanno bella mostra di sé, individua il Segretario del fascio, che ha «la faccia da *bulldocco* feroce»<sup>385</sup>; oppure, durante i tragici eventi post-armistizio del 1943, Liborio vede i tedeschi fare la loro entrata in città a cavallo di «*gips* e moto con una specie di baule portacristiani a fianco che si chiamava *saidecarro*»<sup>386</sup>. Nella fase discendente del “miracolo economico”, proprio quando ha trovato l'armonia nei rapporti lavorativi e sociali, Liborio viene drammaticamente licenziato per esubero dalla fabbrica di marmellate Santa Rosa, per cui si rivolge al sindacato nella speranza di trovare nuove occasioni di lavoro e commenta: «che va bene che il *bum* era scorto da parecchio, ma un *bummarello* pure arrangiato poteva sempre riuscire un'altra volta»<sup>387</sup>. Persino i traumatici eventi del 2001, con l'attentato terroristico alle Torri Gemelle, vengono depotenziati della loro drammaticità nel momento in cui Liborio scrive «Niu Iork»<sup>388</sup>.

Abbondante di esempi è anche il folto apparato di forme aferetiche, tipiche delle scritture semicolte, che conferisce leggerezza al monologo di Liborio: «ci stava un paesano *stremista* del mio paese che ha detto che era vero, che pure giù all'Italia c'erano stati i partigiani e che quelli della Maiella erano famosi pure a Bologna e che il sangue tutti l'avevano dato per la *mocrazia*»<sup>389</sup>. O ancora si possono trovare: «conomia» per *economia*, «goisti» per *egoisti*, «gegner» per *ingegnere*, «gnoranza», «lergico» per *allergico*, «mare Driatico» (con tanto di iniziale maiuscola), «nome nagrafico», «Pocalisse» (in riferimento all'Apocalisse attesa con la venuta dell'anno 2000)<sup>390</sup>.

Anche il repertorio di risuffissazioni, molte delle quali sono creazioni originali di Liborio attraverso l'adattamento all'italiano di forme dialettali, è consistente: «citronanza di teste» per indicare il rischio che i ricoverati del manicomio, muniti di zappa, potessero aprirsi la testa come un «citrone» (ovvero un *cocomero*), «pesore» per *peso*, «spesati» per giorni *spesi*, «confermazione», «tracollamento», «sfortunamenti» per *sfortune*, quando

<sup>385</sup> R. RAPINO, *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*, op. cit., p. 21.

<sup>386</sup> Ivi, p. 50 (corsivo mio).

<sup>387</sup> Ivi, p. 127 (corsivo mio).

<sup>388</sup> Ivi, p. 223. Altri esempi di errata trascrizione di forestierismi sono: «film guestern con gli indiani e i couboi» (p.86), «blugins» (p. 113), «fubbàllo» (p. 127), clauun (p. 170).

<sup>389</sup> Ivi, p. 114 (corsivi miei).

<sup>390</sup> Ivi, rispettivamente: pp. 97, 98, 129, 151, 175, 186, 200, 220.

prende a pugni il caporeparto fa un «macellamento», per cui poi è costretto ad andare a «processamento», poi scrive «commovimenti» per indicare dei *fatti commoventi*, usa «filamenti» al posto di *film*, «rivoticamento corporale»<sup>391</sup>, per *atto sessuale* (dove «rivoticamento» viene dal dialettale «rivoticarsi», ovvero *rigirarsi, scompigliarsi*).

Notevoli fonti del comico linguistico di Liborio sono anche, e soprattutto, i malapropismi alla Totò, ovvero quei vocaboli soggetti a deformazione del significante per accostamento paraetimologico a parole più note, che stemperano la serietà dei fatti narrati. Ad esempio, nel rievocare le rivolte degli studenti bolognesi del '68 Liborio parla di «teste calorose» (ovviamente al posto di *teste calde*), oppure nello stilare il curriculum riempie il modulo con i suoi numerosi «lavori saltanti» (invece che *saltuari*), il manicomio addirittura viene rinominato prima «posto pazzesco» e poi «mattatoio», con eloquenti ed esilaranti traslazioni dei significati; sempre con le finanze al limite, Liborio è in continua ricerca di nuovi lavori, perché «i soldi si stavano ad asciugare» (invece che *prosciugare*, volendo alludere all'espressione *prosciugamento delle finanze*); quando poi, prende a pugni il cronometrista della Ducati che non gli vuole rivelare a cosa servono tutte le migliaia di pezzi prodotti dagli operai, Liborio si accorge di avergli rotto «il sette nasale»; esilaranti sono anche il padrone del bar frequentato dal vecchio Liborio negli ultimi anni di vita al suo paese natale che «si guardava i film *porco*», e la Sordicchia, compagna di senilità, che viene accusata dalla gente del paese di essere stata da giovane una prostituta, e che quindi, scrive Liborio, «poteva avere pure qualche malattia *affettiva*»<sup>392</sup>.

### 3.3. Figuralità materiale e formularità popolaresca

L'altro aspetto che conferisce al romanzo di Rapino una sorta di allegria di fondo è, come si diceva, il sistema figurale, che se da un lato si costruisce attorno all'uso di similitudini semplici che attingono a un immaginario tipicamente popolaresco, dall'altro lato trova compimento in una partitura linguistica articolata in una rete di frasi ritornanti – quasi come dei refrain o leitmotiv – che danno un ritmo musicale alla narrazione e tengono unita tutta l'impalcatura del testo.

---

<sup>391</sup> Ivi, pp. 175, 92, 113, 114, 136, 137, 145, 151, 181, 188, 197.

<sup>392</sup> Ivi, pp. 117, 128, 156, 183, 118, 136, 200, 218 (corsivi miei).

Dunque, l'espressività di Liborio coniuga la fantasia linguistica e visionaria del «cocciamatte» con la saggezza dal sapore popolare degli umili. Lo si vede subito nelle prime pagine, quando nel rievocare le avversità della sua primissima infanzia propone una similitudine dai toni quasi contadini: «Le disgrazie sono come le *cirasce* [ciliegie], una tira all'altra». Altre similitudini e metafore simili sono: «nuvole basse che parevano *melanzane* allungate», «Le case nascevano come i *funghi* dopo un'acquata forte», «Il cuore mi batteva come un *trattore* che stava ad arare un *campo*», «Era tutto un fumo di *pane* caldo che si raffredda subito e ci resta per aria solo il ricordo», «Io dentro mi sentivo solo una strisciata di segni neri come le ruote delle gomme sull'asfalto dopo una frenata di colpo», «Un poco c'ero pure portato a diventare dai e dai na cocciamatte, come se uno ti pianta una *cipolla* e quella solo cipolla può diventare», «La testa mi ribolliva di cose passate e di paure come una pentola di *fascioli* sul fuoco». Perfino un drammatico incidente viene raccontato ricorrendo a similitudini alimentari, al limite del grottesco, che attenuano il portato tragico del contenuto: «tutti parlavano di un certo Guidone che proprio a un incrocio l'avevano squacciato come una *filacciana* [fico] matura, e chi l'aveva visto raccontava che pareva proprio una *marmellata di frutta rossa*»<sup>393</sup>. Lo stesso straniamento grottesco<sup>394</sup>, dato dall'impegno di immagini incongruenti con il contenuto narrativo, scatta quando Liborio descrive l'aspetto del suo amico Boschetto, vittima di un incidente sul lavoro costatagli l'amputazione di un braccio:

Ci stava solo Boschetto, ancora più ritirato di altezza, che mi salutava tutto dispiaciuto con il suo mezzo braccio che per aria mi pareva come un ramo spezzato di ulivo con le vene che ormai non ci passava più il sangue e s'era seccato, e forse si vergognava, e allora si rigirava per la discesa, con le spalle piegate come se sopra ci stava una pietra gigante.<sup>395</sup>

Questo passo fornisce anche l'occasione per mostrare come il linguaggio di Liborio sia caratterizzato da una dimensione fortemente corporale<sup>396</sup>, che esalta, appunto, «le vene che ormai non ci passava più il sangue», «le spalle piegate», ma anche il campo semantico

<sup>393</sup> Ivi, in ordine: pp. 12, 45, 84-5, 46-7, 77, 92, 129, 185, 165, 124 (corsivi tutti miei).

<sup>394</sup> Il distanziamento grottesco ha la funzione di schermare quanto di terribile si verifica nella realtà, al modo del grottesco medievale e rinascimentale studiato da Bachtin: «Il grottesco medievale e rinascimentale, pervaso dalla percezione carnevalesca del mondo, libera il mondo da ciò che esso può avere di terribile e spaventoso e lo rende totalmente inoffensivo, gioioso, luminoso. Tutto ciò che era terribile e spaventoso nel mondo comune, nel mondo carnevalesco si trasforma in gioioso "spauracchio comico"» (M. M. BACHTIN, op. cit., p. 56).

<sup>395</sup> R. RAPINO, *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*, op. cit., pp. 150-151.

<sup>396</sup> Cfr. M. DARDANO, op. cit., p. 114. Anche Dardano sottolinea la predilezione di Liborio per la descrizione della corporeità.



della defecazione e della puzza, umana e animale – con una funzione carnevalesca che si collega a quell'allegria sotterranea da carnevale che, come si vedrà fra poco, esplode nel testo con il motivo ricorrente della banda e della festa –: «allora lui [Mattolini] si fece una bella risata a bocca piena, non il solito sorriso di uno *stitico forte* che finalmente ha *cacato* uno *stronzetto scemo*», «Forse il Padreterno qualcosa mi voleva far capire, ma allora, Padreterno mio bello, *piscia chiaro* che si capisce bene tutte le cose» (con ricadute al limite della blasfemia), «Solo quello ci mancava! Che mi *cacavano* addosso pure i piccioni della piazza, [...] e più uno era disgraziato, quelli, i piccioni, più gli *cacavano* addosso e se uno ci aveva una camicia pulita appena appena messa ci *cacavano* ancora di più», «Che quando c'è la guerra mica che la guerra è la stessa cosa per tutti. Chi sta già nella *merda* ci si trova ancora di più fino al collo e chi non ci sta allora al massimo sente solo la *puzza*». Ripetutamente Liborio si sofferma sui dati materiali e basso-corporei della realtà che lo circonda:

Che poi alle case dove si abitava mica ci stava il bagno, che questo stava fuori, in comune con tutti, che là per cacare e pisciare pure la fila dovevi fare, che se ti scappava, eh se ti scappava erano davvero cazzi tuoi, che poi tutte le puzze si mischiavano, cessi, monnezza, muffa, cavoli allessati, tutto un tampeggio dentro a una nebbia che non faceva uscire niente e allora quelle puzze te le dovevi sugare una a una, che un poco ti toglievano pure la fame, e meno male che là da mangiare tutti i giorni già sapeva di miracolo.<sup>397</sup>

Il paradossale effetto comico che qui scaturisce dal riferimento alle puzze e alla “fortuna” della stomaco che si chiude è analogo a quello che scatta nel romanzo di Colagrande e che nasce dal contrasto fra il tono del discorso e il suo contenuto, quindi dall'accostamento del tono leggero al contenuto tragico. Il meccanismo attuato da Liborio si potrebbe, inoltre, interpretare rovesciando gli strumenti critici forniti da Pirandello: se l'umorismo è il risultato di un percorso che parte da una situazione comica e che termina, grazie all'atto riflessivo, col senso di compatimento per la sofferenza che si cela dietro al ridicolo, il comico di Liborio parte dal dolore di una misera vita, ricca sì, ma di eventi nefasti dovuti anche agli eventi storici traumatici, e giunge a neutralizzarli e ridicolizzarli attraverso una parlata gergale ed espressiva<sup>398</sup>.

---

<sup>397</sup> R. RAPINO, *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*, op. cit, in ordine pp. 176, 14, 7, 47, 83 (corsivi tutti miei).

<sup>398</sup> In questo senso si potrebbe dire che il riso suscitato dal personaggio di Rapino funziona come una formazione di compromesso fra il tragico – sia quello della Storia sia quello della vita dell'emarginato – e la

Questa dinamica la si può osservare anche nelle espressioni in cui Liborio attinge alle figure animali e dell'animalità: parlando del misero arredamento della sua casa fa riferimento a «un materazzo di lana vecchia, che le pecore di quella lana s'erano morte da più di cent'anni», mentre per riferirsi alla propria sfortuna si compara frequentemente a un cane con commento finale spesso di una ironia paradossale: «è come dire che un cane moccica sempre lo sgarrato e quello ero io, lo sgarrato non il cane, *che se ero cane già era qualcosa di meglio, ma un bel cane però, non il randagio che sono già*», e sempre sulla linea della comparazione canina e paradossale:

Guarda a Cristo io dicevo, a chi tanto e a chi niente, che veramente il cane moccicava allo sgarrato e io ero il più sgarrato di tutti e i cani non ci mancavano mai, in grazia a Dio, anzi certe volte pensavo che se era una cosa *andava a finire che ero io che moccicavo al cane*.<sup>399</sup>

Frequente è, poi, anche il ricorso all'immaginario “da bar” e dei giochi da tavola, che Liborio impiega nelle situazioni più disparate, come quando descrive i fascisti che governano la sua città durante un raduno di piazza: «e tondo tondo un annuolamento di soggettucci sfasciolati che contavano come il *due di coppa a briscola* secondo me»; oppure quando spiega col suo linguaggio semplice il meccanismo elettorale promosso dalla “legge truffa” del 1953: «si doveva battagliaire per non fare passare una legge della truffa per le elezioni che era come se uno ad esempio *gioca a zichinetto* e punta dieci lire e vince, e non vince solo venti lire, ma quaranta o cinquanta lire»; o ancora ecco come spiega la fine del miracolo economico: «cominciarono a dire che il bum stava per finire e che l'Italia nella conomia poteva fare il pesce [morire] o *fare un top a tavola fiorita* come succede nel gioco dello zecchinetto [perdita totale della posta in gioco]»; e per sintetizzare icasticamente l'andamento delle sue sfortune dice: «come quando alla vigilia di Natale giochi alla *tombola* e hai una sola cartella e i numeri tuoi non escono mai [...] che manco un mezzo ambetto stitico ti attocca»<sup>400</sup>.

Oltre a questa figuralità concreta e basso-corporea, l'altro meccanismo che concorre a rendere l'impianto del testo ricco di figure e di immagini è il particolare «sistema di

---

gioia di vivere che scavalca le censure dell'inammissibilità – perché è moralmente inaccettabile ridere di ciò che è tragico – e trova comunque una strada per esplodere.

<sup>399</sup> Ivi, in ordine pp. 13, 77, 107 (corsivi miei).

<sup>400</sup> Ivi, in ordine pp. 28, 76, 97, 219 (corsivi tutti miei).

ridondanze e risposdenze strutturali», che come evidenza Simone Giorgio, scaturisce dalla particolare dote affabulatrice di Liborio, che di fatto si qualifica come «una sorta di animale linguistico»<sup>401</sup>, anche per via della sua predisposizione a cogliere i refrain e i motivetti con cui viene a contatto e che poi ripropone lungo tutto il monologo. Prendendo spunto dalla distinzione proposta da Giorgio fra leitmotiv di tipo identitario e quelli di natura sonora, si vedrà ora in cosa consistono precisamente tali motivetti ritornanti.

Il primo genere di refrain ha dunque a che fare con la necessità di Liborio di costruire e confermare la propria identità sia fisica che psicologica attraverso la rievocazione ossessiva dei giudizi e dei commenti che altri hanno dato sul suo conto nel corso degli anni e delle esperienze. Il motivo che più di tutti ritorna, e che è presente dalle prime pagine fino alle ultime, è legato a un ricordo della madre, che sempre gli diceva che aveva gli occhi uguali a quelli del padre mai conosciuto («A me mia madre mi diceva che io avevo gli occhi uguali ai suoi»<sup>402</sup>); segue poi il ricordo del maestro Cianfarra Romeo, che oltre ad avergli regalato il libro *Cuore* – uno dei pochi oggetti d’affezione di Liborio, conservato in tutti i suoi spostamenti e mai abbandonato fino alla vecchiaia – e ad avergli fornito insegnamenti indimenticabili («dovevo dire ancora grazie al maestro Cianfarra Romeo che mi aveva insegnato a scrivere preciso e senza zampe di gallina»<sup>403</sup>), soprattutto lo elogiava per gli ottimi risultati scolastici, grande motivo di orgoglio per Liborio. Altro refrain costante per tutta la seconda metà della storia è una frase che, con varie modulazioni sul tema, gli ripeteva il dottor Mattolini Alvisè negli anni di reclusione manicomiale: «mi diceva sempre con un sorrisetto Ehi però mica è tanto fuori questo Bonfiglio Liborio»<sup>404</sup>. Queste ripetizioni, dunque, hanno la duplice funzione di mantenere viva la coscienza di sé del protagonista e di arricchire la struttura della narrazione con una fitta rete di rimandi intratestuali a delle immagini vivide e significative.

Il genere di leitmotiv “sonori” è invece strettamente legato all’impianto orale della narrazione di Liborio, che quindi implica il ricorso a tutta una serie di strategie del parlato, con l’uso di deittici (a partire dall’incipit: «Mò, quelli là, gli altri»), di forme fatiche e segnali discorsivi che animano l’eloquio («sessanta, toh, settanta», «alé», «e dai, mò

---

<sup>401</sup> S. GIORGIO, op. cit. L’analisi di Giorgio sulla struttura testuale di *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio* è di particolare interesse e acume, perché fa luce su una dinamica decisiva per il rovesciamento carnevalesco della Storia (quella con la S maiuscola) di cui si parlerà più avanti.

<sup>402</sup> R. RAPINO, *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*, op. cit., p. 7 e *passim*.

<sup>403</sup> Ivi, p. 128.

<sup>404</sup> Ivi, p. 157.

mettici una pezza»), di dislocazioni a sinistra e così via, che concorrono a dare ritmo e musicalità alla narrazione. Ad alimentare l'impressione di musicalità del testo ci sono anche alcuni “segnali acustici” che Liborio coglie nell'ambiente circostante e che ripropone anche al di là del mero contesto in cui li recepisce: di particolare rilevanza sono lo «jame jame, occhei occhei» che si scambiano i giovani lancianesi durante la rivolta anti-tedesca del '43 e che Liborio rievoca ossessivamente anche a distanza di anni<sup>405</sup>, e i rumori dei macchinari all'interno della fabbrica « bistanclaque bistanclaque, tata tatan tata-tan, tutum tutum, tututum»<sup>406</sup>. A ricorrere in tutto il monologo sono anche i detti popolari («sopra al cotto l'acqua bollita», «dai e dai anche la cipolla diventa aglio», «casca un asino povera bestia casca un uomo tutti a ridere», «l'acqua è poca e la papera non galleggia»<sup>407</sup>) e, soprattutto, frasi e blocchi interi di testo che Liborio ripropone usando sempre le stesse parole e le stesse espressioni, al modo dei cantori dell'antica Grecia che si avvalevano di formule ricorsive per ricordare meglio le storie. Ad esempio, Liborio in più occasioni ripercorre da capo, in micro-sequenze, tutta la storia della sua vita per ricapitolare quanto detto fino a quel punto (ad esempio: «il padre che se ne vola come un uccello e si perde, la temporalata di quando sono nato, don Nicola e commar'Elisa che non arrivavano, mia mamma che perde il latte, nonno Peppe che si sfragella, e lo sfratto e mia madre che sputa sangue maligno»<sup>408</sup>); oppure fantastica a più riprese sulla scritta che desidererebbe per la sua lapide, quindi ogni tanto ritornano le diciture in carattere maiuscolletto del tipo «QUI RIPOSA LIBORIO BONFIGLIO» seguito di volta in volta da «CHE È STATO NUVOLA PER STRADA», oppure «GIRASOLE», o nel finale «fiommista»<sup>409</sup>. Fra gli altri leitmotiv – ma sono davvero molti – c'è quello della ricerca del numero più grande del mondo, fissazione che Liborio si porta dietro da quando è bimbo, la ricorrente fantastica sull'eventualità – mai realizzatasi – di «un bel Liborietto» come erede, oppure anche il ricordo del nonno Peppe che era socialista di Nenni.

Il contesto sonoro creato dai rinvii interni al testo e dalla cadenza affabulatoria di Liborio trova una sorta di esplicitazione e concretizzazione in quello che è il leitmotiv in assoluto più presente: quello della banda, della festa e del carnevale.

---

<sup>405</sup> Quando è in manicomio, ad esempio, racconta nuovamente tutti i fatti della sua vita, compreso il concitamento di quelle giornate dell'ottobre 1943, a una ricoverata sua compagna.

<sup>406</sup> Ivi, p. 100.

<sup>407</sup> Ivi, in ordine pp. 70 e *passim*, 92 e *passim*, 160 e *passim*, 176 e *passim*.

<sup>408</sup> Ivi, p. 10.

<sup>409</sup> Ivi, p. 183, 111, 249.

## 4. Il carnevale della Storia

### 4.1. *Il Novecento alleggerito: «la sguardatura» di Liborio come strategia di straniamento*

La combinazione del punto di vista semplice del personaggio strambo e della partitura linguistica quasi musicale del testo non toglie gravità solo alla vicenda personale di Liborio, ma, nel momento in cui quest'ultima s'intreccia con gli eventi che hanno segnato il secolo, anche la Storia grande finisce per essere investita di una leggerezza inedita: è questo il meccanismo più originale del romanzo di Rapino, perché coniugando il tipo letterario del "matto" con l'inflazionato sfondo storico del '900 è capace comunque di offrire una visione nuova e, soprattutto, festosa del XX secolo.

Sebbene gli eventi dell'ottobre '43, con l'uccisione di numerosi giovani partigiani da parte dei tedeschi, siano intrisi di una drammaticità difficile da stemperare, Liborio da un lato racconta i terribili eventi di cui è stato testimone con grande *pathos*, dall'altro però, per via del suo linguaggio gergale, finisce per rendere quasi bozzettistiche certe truci scene:

E ho visto un altro [partigiano] che si mise a correre da solo contro una mucchia di tedeschi, e gli altri che chiamavano e gli gridavano dove cazzo vai, ma lui niente, correva e sparava con un moschetto scemo che manco una mosca uccideva e mentre correva mandava a fanculo tutti quanti, poi di colpo s'è fermato, fermo come una pietra e ciao ciao ci vediamo.<sup>410</sup>

Dal punto di vista del «cocciamatte» la corsa ideologica del partigiano verso la morte certa appare insensata, una follia, a maggior ragione che il moschetto «manco una mosca uccideva». Il meccanismo bozzettistico che appiattisce la crudeltà delle scene violente, anche attraverso l'uso di espressioni popolaresche e un linguaggio "terra terra", viene applicato pure alla descrizione di alcune immagini dell'autunno caldo del '69:

che poi pure gli studenti tanto *facevano il pesce*, cioè si morivano come pesci nella rete dei pescatori, e *sopra al cotto la polizia ci buttava l'acqua bollita*, che la polizia ci menava sempre con le manganellanne e ci faceva piangere con i lacrimoceni, [...] e alla fine ci si mettevano pure i fascisti *a cacare il cazzo*, che certe volte se uno andava a mettere

---

<sup>410</sup> Ivi, p. 52.

un manifesto per lo sciopero si poteva ritrovare all'ospedale con le *ossa strapazzate* e il *sette nasale a zigo zago*.<sup>411</sup>

Un procedimento analogo viene attuato anche nella rievocazione del crollo delle Torri Gemelle, l'11 settembre 2001:

hanno fatto un attacco di guerra alla Merica con due apparecchi che vanno per aria e due sacramenti di costruzioni che quasi toccavano il culo delle nuvole si sono sfragellati *come due biscotti secchi del forno* e una montagna di poveri disgraziati si sono bruciati, e quelli che non si volevano fare bruciare si sono gettati dalle finestre e hanno fatto una brutta morte lo stesso.<sup>412</sup>

Quando nel 1989 Liborio sente la notizia della caduta muro di Berlino, la delusione per la fine di un sogno di riscatto – fino a quel momento incarnato dal simbolo comunista – viene espressa da un'immagine icastica e comica: «e io che mi credevo che il comunismo doveva ancora venire e invece si era morto per strada come un malato di cuore»<sup>413</sup>.

L'effetto comico-straniante più evidente è però dato dalla rievocazione degli anni che Liborio trascorre nel Nord Italia, dove è testimone attivo dei grandi stravolgimenti in atto fra gli anni '60 e '70, fra le contraddizioni del *boom* economico e il lavoro in fabbrica. Liborio, pur non avendo un vera coscienza politica, si riconosce negli ideali di sinistra non solo per il legame affettivo col nonno Peppe, «comunista o socialista di Nenni», ma proprio perché egli stesso è parte di quel mondo di sottoproletari e di ultimi della storia, vittime del sistema capitalistico che l'ideologia marxiana vuole riscattare:

Allora mi sono rifatto due conti e come era già arrivata la primavera ho deciso che diventavo comunista. Per la verità all'inizio ero un poco dubitante perché potevo pure diventare socialista di Nenni come mio nonno, ma con tutte le incazzature che avevo socialista mi pareva poco e poi alla fine però comunisti e socialisti avevano la stessa faccia di Garibaldi Giuseppe che si chiamava Fronte Popolare, e allora comunista mi pareva una cosa più forte per far incazzare il signor Maccarone e signora, che con tutti i soldi che avevano di sicuro erano della Croce.<sup>414</sup>

Tuttavia, ciò che spinge Liborio a iscriversi al Partito è un basilare senso di rivalsa per le ingiustizie private, subite a causa delle crudeli logiche sociali che escludono i poveri perfino dalla possibilità di coronare un sogno d'amore. Si vede in questo passo come le

---

<sup>411</sup> Ivi, p. 136.

<sup>412</sup> Ivi, p. 223 (corsivo mio).

<sup>413</sup> Ivi, p. 201.

<sup>414</sup> Ivi, pp. 72-73.

scelte politiche di Liborio siano frutto di una vertiginosa semplificazione delle dinamiche sociali, con la costante tendenza a ricondurre alla sfera privata i grandi movimenti della storia: la dicotomia fra Partito Comunista e Democrazia Cristiana viene ridotto all'opposizione fra la miseria di Liborio e l'opulenza dei signori Maccarone.

Liborio non è in grado di comprendere cosa sia un'ideologia, né tantomeno è in grado di intendere le ragioni teoriche dietro la filosofia marxista, per cui quando il segretario del partito comunista locale raccomanda a tutti gli iscritti di leggere il giornale e qualche libro, egli orgogliosamente dice davanti a tutti

che il maestro Cianfarra Romeo mi aveva fatto leggere il libro Cuore e tutti si sono messi a ridere e la cosa mi ha dato un poco fastidio ma sono rimasto zitto e poi quello io avevo letto, ce l'avevo ancora e ogni tanto me lo rileggevo, con tutte quelle belle storie dentro, e glielo stavo per dire a quelli ma questo non l'ho detto se no quelli, i compagni, erano capaci di morirsi dalle risate e va a finire che per colpa mia si perdevano pure le elezioni e pure il libro Cuore diventava una specie di segno nero.<sup>415</sup>

Non essendo dotato di alcun tipo di sovrastruttura concettuale, il suo modo di rapportarsi al mondo della politica è eminentemente basato sui dati empirici e sulle proprie necessità. Lo si vede bene quando Liborio inizia ad accusare i danni psicologici del lavoro in fabbrica: l'assordante frastuono dei macchinari a cui è sottoposto durante le ore di lavoro alla Borletti di Milano diventa un'ossessione al punto che «quei rumori che ci avevano messo le tende sotto i miei capelli» e «il fracasso dalla mia testa non se ne andò più manco a pagarlo a peso d'oro, a volte era di meno a volte ci stava da impazzire come sotto a un bombardamento a tappeto della guerra»<sup>416</sup>; per cui Liborio è costretto a farsi visitare da un medico, il quale gli spiega che «quei rumori che sentivo bistanclaque bistanclaque bistanclaque, tata tatan tatatan, tutum tutum, tututum, erano solo un fatto pissicologico»<sup>417</sup>. Allora Liborio per risolvere il suo problema decide di rivolgersi al sindacato, fiducioso che questo possa spiegargli le cause del suo disagio e fornirgli una pronta soluzione, ma deve scontrarsi con la tragicomica realtà:

---

<sup>415</sup> Ivi, p. 74.

<sup>416</sup> Ivi, pp. 153, 93. Da notare ancora una volta l'espressività del repertorio d'immagini a cui Liborio ricorre, che si può apprezzare anche nel seguente passo, sempre relativo ai rumori della fabbrica: «forse mi si stava a marcire qualcosa dentro con il mio cervello che si stava a trasformare in una specie di mela, normale fuori ma col verme dentro che scavava, scavava e quello forse era il rumore dello scavo, bistanclaque bistanclaque, tata tatan tatatan, tutum tutum, tututum.» (p.100).

<sup>417</sup> Ivi, p. 91.

Riponevo bella stirata dentro al portafoglio, la tessera n. 2238 della CGIL-FIOM, e andavo pure alle riunioni per vedere se si poteva fare qualcosa per quei cazzi di rumori strappapelle. Quelli del sindacato ti stavano a sentire, che erano pure educati, poi dicevano che ci stavano le cose personali e i problemi di tutti insieme, e che io ci avevo come una forma grave di lienazione che però questa lienazione dipendeva dalla ingiustizia del capitalismo selvaggio che quello era una brutta roba per gli operai e dopo mi spiegavano che solo se si aggiustava i problemi di tutti insieme allora mi poteva passare la lienazione alla testa che mi faceva sentire i rumori che però erano personali, che io facevo di sì con la testa per non sembrare troppo dondinito, ma quel tutum tututum là rimaneva e non se ne andava mai e se gli altri non lo sentivano come me stavo proprio inguaiato che dovevo aspettare prima che si aggiustava i problemi di tutti insieme e poi venivo io dopo che schiattava brutta roba del capitalismo selvaggio e sfruttatore, che poi per me erano i fratelli Borletti, ma non lo potevo dire perché il sindacato non poteva pensare alle cose personali e così il giro ricominciava e io non ci entravo mai a quel cazzo di giro per levarmi dalla testa quella lienazione forte che ci avevo.<sup>418</sup>

A Liborio, che incarna un punto di vista semplice e pragmatico, non interessa risolvere il problema del «capitalismo selvaggio», perché gli sarebbe sufficiente liberarsi del disagio contingente dei rumori alienanti nella testa; per cui, dato che le ragioni marxiste gli sono incomprensibili, nel momento in cui prova a spiegarle a parole sue, esse vengono sottoposte a un processo di semplificazione che ne mette comicamente in luce le velleità teoriche e i limiti pratici.

Come una sorta di Forrest Gump – e il paragone è stato più volte avanzato da Rapino stesso – Liborio assiste e prende parte agli eventi senza tuttavia rendersi conto davvero della loro rilevanza, generando così un effetto comico che è ben esemplificato dall'episodio della «cattiveria rivoltosa» commessa nella fabbrica Santa Rosa di Bologna: Liborio, per vendicarsi dei commenti discriminatori indirizzatigli del capo reparto «un poco sofferente di razzismo», decide di versare della polvere di colla all'interno delle vasche piene di marmellata in fase di produzione, compiendo inconsapevolmente quello che nell'ottica operaista è un atto dal carattere rivoluzionario; per cui quando un collega lo vede e lo plaude per il suo gesto, Liborio non comprende e si preoccupa di tutt'altro:

alla fine del turno [il collega] mi è venuto vicino che io mi credevo che era per un mezzo ricatto, ma quello mi ha stretto la mano e mi ha detto che anche quella poteva essere una specie di lotta di classe e se n'è andato che mi pareva quasi contento, di passo rapido, e io non ho fatto manco in tempo a dirgli che non era quella cosa che diceva lui ma solo polvere di colla che ci avevo messo dentro al macchinario della bollitura, che poi era marmellata di pesche e gli volevo dire di non comprarla per un poco di tempo, che era

---

<sup>418</sup> Ivi, pp. 93-94.



meglio se si prendeva le altre marmellate, se no gli si poteva attaccare la bocca e che quella era una bella lotta poi per poterla spicciare.<sup>419</sup>

Le azioni sovversive di Liborio rientrano appieno nel concetto di lotta di classe, ma egli le compie spontaneamente in nome di una rivalsa personale nei confronti dei soprusi subiti, senza che a muoverlo sia una chiara coscienza politica e collettiva: tant'è che, quando il compagno operaio gli nomina esplicitamente la «lotta di classe», Liborio – comica-mente – non comprende, anzi crede ci sia stato un equivoco e il suo cruccio è quello di avvertire il collega di non comprare quella marmellata piena di colla.

Un altro esempio di come l'ingenuità di Liborio si offre occasione comica è dato dall'incontro con un gruppo di estremisti bolognesi che gli si presentano con il loro nome di battaglia:

Giannetto appena appurato che ero un fiommista subito mi fa conoscere un gruppetto di amici suoi, che non so se erano fiommisti pure loro, ma mi ricordo che ci avevano dei nomi strani [...]. Uno si chiamava Libero e vabbò, che io che avevo per nome Liborio mi ci potevo pure trovare contento, poi veniva Lenino, un altro Bacunino e un altro ancora aveva per nome un cognome, Malatesta, che solo a sentirlo mi rivenivano dentro tutti i rumori della Borletti, e a completare l'opera t'arriva uno che si chiamava Palmiro, proprio come Togliatti che s'era già morto, e che io pensavo che forse potevano essere pure parenti alla lontana.<sup>420</sup>

Il «cocciamatte» non comprende che i nomi «strauss» dei compagni sono simbolici e che omaggiano i punti di riferimento del pensiero anarchico-comunista, dimostrando ancora una volta di saper interpretare la realtà solo grazie a categorie pragmatiche e basilari, come quella della parentela che giustificerebbe il nome del compagno Palmiro.

Tuttavia, è proprio la mentalità semplice di Liborio che gli consente di giungere al cuore delle questioni più cruciali che riguardano la collettività, perché riconducendo al lato pratico ed essenziale i fenomeni dell'economia e della politica ne illustra con trasparenza l'insensatezza, come quando nonostante la fase di tracollo economico post-miracolo nelle fabbriche si continuava a produrre senza sosta, con ritmi serrati e alienanti, e si chiede:

Ma allora che serviva a fare le corse a lavorare, e che ci facevano con tutti quei cilindretti e rondelle mi chiedevo, se ci stava il tracollo sì e il bum no, allora lavoriamo più piano

---

<sup>419</sup> Ivi, p. 120-1.

<sup>420</sup> Ivi, p. 133.

pensavo, ci facciamo un bicchiere, due chiacchiere, na risatella [...]. A che serviva tutta quella furia della Madonna, dai e dai a fare bulloni e rondelli e telai [...]. Ma chi ci correva dietro dicevo io se non c'era più il bum, ma chi ti sentiva e chi ti capiva, io dicevo che bisognava fare come nei lavori di campagna quando si miete il grano o si raccoglie la frutta, l'uva, la liva, ogni tanto una pausetta di rilassamento, colazione e vino e gazzosa, ma pure una pennichella sotto la quercia ci stava bene e poi si tornava a fatiare, ma piano senza quell'urra urra di fare, di correre, di fare ancora e correre ancora, ma per dove se il bum rallentava e scalava le marce. Al posto di costruire cento e più 750 GT se ne potevano fare cinquanta, sessanta, toh settanta, e tutti stavamo più contenti e poi era bastante per comprare il pane e la pasta che sono le cose che serviva di più per campare la giornata, per trovarsi accontentati nella vita. Che uno si deve accontentare se no ti vengono le stranezze mentalistiche.<sup>421</sup>

Fino a giungere alla domanda fondamentale, ma che nessuno sembra porsi: «volevo almeno sapere questo, cioè a che servivano quei pezzi che cacciavo belli traforati e oliati dalla macchina [...] che io facevo trecento su per giù pezzi al giorno, quasi millecinquecento in una settimana, cinquemila in un mese [...]»<sup>422</sup>. Una domanda questa che diventa ossessiva al punto che Liborio finisce per aggredire fisicamente il caporeparto che col cronometro incita gli operai ad aumentare sempre di più il ritmo di produzione. In effetti, pur nell'inconsapevolezza, «anche le figure dei vinti come Liborio fanno Storia. Di qui nascono, a volte, le rivoluzioni, da chi vede nel mondo quello che gli altri non vedono, da chi cerca nel mondo l'invisibile e si fa domande che gli altri non si fanno, da chi riesce a coniugare logica e fantasia»<sup>423</sup>.

Lo sguardo di Liborio ha dunque la doppia funzione di rivelare con leggerezza e semplicità il fondo profondo delle cose e, allo stesso tempo, di togliere gravità alla narrazione dei fatti della Storia rendendola quasi comica. A questo punto sembra calzante fare riferimento a un'osservazione di Milan Kundera, contenuta nella voce *Comico* della sua *Arte del romanzo*:

---

<sup>421</sup> Ivi, pp. 137-8. Da notare il ritmo cadenzato del passo, dato dalla ripetizione simil-anaforica di «Ma allora che serviva», «A che serviva tutta quella furia», «Ma chi ci correva dietro», «ma chi ti sentiva e chi ti capiva», che conferisce musicalità al narrato-parlato.

<sup>422</sup> Ivi, p. 143. In queste pagine in cui emerge l'ossessione di Liborio per i pezzi, «tra rondelle e bulloni e cilindri», riecheggia l'Albino Saluggia del *Memoriale* di Volponi. Inoltre, anche in Volponi è presente la dimensione oppressiva del rumore della fabbrica, resa come in Rapino, tramite la musicalità della partitura testuale ottenuta, nel caso di Volponi, dalla ripetizione della parola «rumore» (si veda in particolare P. VOLPONI, *Memoriale*, cit., pp. 38-39: «dovunque un *rumore* schietto, diverso dal *rumore* che si sentiva fuori della fabbrica. Era il *rumore* dell'aria compressa [...]. Dal fondo dell'officina che attraversavamo veniva il *rumore* alterno e schiacciante delle presse. Dopo il primo momento s'avvertiva il *rumore* continuo dei torni e dei trapani [...]. Bisognava aspettare per sentire il *rumore* degli uomini [...]» e il passo continua ancora a lungo).

<sup>423</sup> Remo Rapino, «Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio», intervista a cura di Rai Letteratura.

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. [...] 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.<sup>424</sup>

Lo straniamento, nel senso šklovskijano del termine, generato dal punto di vista alternativo e comico di Liborio apre, dunque, nuove strade della conoscenza che consentono, grazie al ricorso a quella leggerezza che ribalta la delusione e la sofferenza in piacere e libertà (Liborio è a modo suo anche un personaggio anarchico), di smitizzare perfino la Storia.

#### 4.2. *La banda, la festa e il carnevale*

In questo processo di smitizzazione della grande Storia, come si accennava in precedenza, un ruolo chiave è affidato al leitmotiv della festa, con i motivi ritornanti della banda e del carnevale che attraversano il romanzo nella sua interezza, a partire dalle prime pagine, quando Liborio rievoca le feste di settembre della sua città natale, con tutte le bancarelle di dolciumi e caramelle, ma «due cose sopra di tutto mi piacevano, la cassarmonica tutta lucente di luci con la banda sotto e il maestro con la bacchetta che per me era come la bacchetta magica»<sup>425</sup>; Liborio rievoca la gioia di sentire la banda suonare il Rigoletto e la Traviata, e le marce lungo le vie del paese con un seguito di gente dietro a battere il tempo con le mani, insieme a «un pugno di scemi del paese con qualche balengo di accompagnamento»<sup>426</sup>.

Perfino nel raccontare delle adunate fasciste e delle convocazioni del popolo in piazza per le comunicazioni di Mussolini, i ricordi di Liborio si soffermano sulle canzoni e canzonette trasmesse nell'attesa del Duce e sulla banda che suona a festa:

intanto si guardava il faccione del Duce appeso sulla facciata della torre, con gli occhi neri che guardava la gente uno a uno e i labbroni serrati che non ridevano mai anche se era un giorno di festa. *Ma* ci stava pure la banda, e che mica ci poteva mancare la banda, che suonava la canzone del Piave che non passa lo straniero zum zum e poi Giovinezza

---

<sup>424</sup> M. KUNDERA, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988 (cit. in G. RUOZZI, *Percorsi tra autori comici del Novecento*, op. cit., p. 300).

<sup>425</sup> R. RAPINO, *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*, op. cit., pp. 38.

<sup>426</sup> Ivi, p. 40.

giovinezza primavera di bellezza, [...], Aspetta e spera faccetta nera, che me l'ero imparato a memoria per quanto mi faceva ridere e se mi riusciva ci facevo pure la tromba con la bocca e i piattini con le mani.

mica era uno scherzetto la guerra, che mica era come giocare a guardie e ladri la guerra, quella na cosa brutta assai era. *Ma* intanto la banda suonava le sue musiche e a me mi bastava per stare bene e contento almeno per una volta, mi bastava fare la tromba con la bocca e non mi angustiavo più.<sup>427</sup>

I due passi riportati sono tratti da due episodi diversi, il primo si riferisce alla celebrazione della vittoria d'Africa del 1936 con la proclamazione dell'Impero, il secondo all'annuncio dell'entrata in guerra dell'Italia, ma in entrambi i casi il pattern narrativo è pressoché identico, con ripetizione degli stessi blocchi frasali (che qui sono stati omessi nella loro interezza per via della loro estensione) e delle stesse strategie retoriche. In particolare, è significativo quel «Ma» avversativo che ha esattamente la funzione di fare da cesura fra il primo momento carico di cupezza e il secondo di rovesciamento allegro: la musica ha allora la funzione di esorcizzare l'angoscia generata, rispettivamente, dall'immagine grottesca del dittatore nel Liborio bambino e dalla consapevolezza della tragedia imminente della guerra. C'è poi la vera festa, quella del 25 aprile, con la fine della guerra, che Liborio associa al mutamento nel repertorio delle canzoni: la banda non suona più il Rigoletto e la Traviata, ma «Fratelli d'Italia e una cantata nuova che faceva Bella ciao ciao ciao»<sup>428</sup>.

Anche nel raccontare le esperienze di vita che esulano da un reale momento di festa, Liborio continua a servirsi delle immagini della banda e dalla musica per descrivere sensazioni e situazioni che si trova a fronteggiare. Questo accade con un'altissima frequenza nella rievocazione dell'alienante contesto sonoro della fabbrica milanese:

dentro la testa ha cominciato a risuonare come un'orchestra di porte di ferro sbattute dal vento, un fischiamento forte di treni a vapore, un dai e dai di piatti di banda e grancasse, ma una cosa che le orecchie non ce la facevano a sopportare tutta quella sarabanda di rumoracci stonati. Poi la notte stessa mi sono risvegliato come da un brutto sonno tutto sudato e tremolante che mi pareva di essere diventato una foglia e nella testa un'altra volta, più di prima, tutto un bistanclaque bistanclaque bistanclaque, un tata tatan tatatan, un tutum tutum, tututum.<sup>429</sup>

---

<sup>427</sup> Ivi, pp. 21, 30 (corsivo mio).

<sup>428</sup> Ivi, p. 57.

<sup>429</sup> Ivi, p. 90.

Ma nonostante tutto Liborio trova il lato positivo anche nelle situazioni più difficili, per cui anche se il reparto che gli viene assegnato è quello più rumoroso di tutti lui «stava contento come una Pasqua e faceva i salti da solo come un ragazzino dietro la banda quando c'erano le feste, che finalmente aveva un lavoro sicuro con uno stipendio»<sup>430</sup>.

Un altro contesto in cui il discorso di Liborio si accorda al motivo della banda è quello dei comizi del Partito, a cui si reca soprattutto perché «all'inizio suonavano la musica» ma siccome lo mettevano in prima fila a sventolare la bandiera, «con quella cazzo di bandiera non potevo mai battere le mani bene»<sup>431</sup>. Quando, poi, gli giunge la notizia della morte di Togliatti, si rammarica di non essere potuto andare a Roma perché «c'era pure la banda [...] che a me la banda mi era sempre piaciuta pure ai funerali oltre che alle feste»<sup>432</sup>.

Sempre afferente alla sfera figurativa della festa, c'è anche l'immagine della giostra, che Liborio impiega nei contesti più disparati, ad esempio per descrivere il clima frenetico della storica campagna elettorale per le elezioni del '48 («La giostra non si fermava mai») o, dopo essere stato licenziato per l'ennesima volta, per esprimere la condizione di perenne ricerca di una stabilità lavorativa («E così ho ricominciato il giro della giostra»); ma quella della giostra viene utilizzata anche come immagine di una condizione psicologica o esistenziale: nel rievocare i primi ricordi della sua vita «la testa se ne correva per conto suo come una giostra senza freni», in carcere «i pensieri facevano come una giostra che se ne andava per conto suo», al manicomio i giorni sono tutti uguali perché «non c'è fine e non c'è inizio quando la testa gira al contrario come una giostra rotta»<sup>433</sup>.

C'è poi la metafora del carnevale che Liborio usa in varie occasioni; fra queste, è interessante menzionare il momento in cui, giunto in Friuli per adempiere all'obbligo di leva, Liborio si deve in fretta abituare alla realtà della caserma e alla vita militare, che a differenza di come se l'era figurata, seria e rigorosa, è invece il regno del caos: «le divise piccole le portavano quelli più grossi e le divise più larghe le portavano quelli più magri così che sembrava più un carnevale che un battaglione, per non dire degli scarponi che nessuno aveva la sua misura precisa, a parte i più fortunati, i più svelti e i più raccomandati»<sup>434</sup>. La rispettabilità che dovrebbe avere la figura del soldato viene comicamente

---

<sup>430</sup> Ivi, p. 86.

<sup>431</sup> Ivi, p. 74.

<sup>432</sup> Ivi, p. 101.

<sup>433</sup> Ivi, pp. 75, 127, 7, 9, 147, 221.

<sup>434</sup> Ivi, p. 65.

rovesciata dall'inadeguatezza delle divise, e in questo modo anche la serietà che ci si aspetterebbe dal mondo militare viene carnevalizzata dallo sguardo schietto di Liborio<sup>435</sup>.

Il carnevale ritorna anche quando si parla delle prostitute frequentate da Liborio, che come lui sono destinate a una vita triste e misera di condanna ai margini della società, per cui, nonostante l'allegria che sono costrette a dimostrare, anche loro come Liborio sono «carnevale fuori e quaresima dentro, un camposanto con i fiori, ma sempre camposanto era»<sup>436</sup>: un'immagine, questa, che si presta bene a sintetizzare il tono tragicomico del romanzo stesso, in cui convivono in una tensione straniante le due spinte opposte del riso e del pianto.

E l'immagine del carnevale torna anche nell'ultimo visionario capitolo conclusivo, al limite fra il sogno e la realtà, in cui Liborio immagina di tenere una festa «di saluti e abbracci [...] per uscire dalla vita e entrare nella morte»<sup>437</sup>, con tanto di musica della banda proveniente dalla piazza:

L'idea buona per rifarmi un poco di coraggio mi venne intorno alla settimana che era Carnevale quando ogni scherzo vale, [...], ecco mi frullava alla mente che dovevo fare una bella mangiata generale con tutte le cose più buone da mangiare e da bere e pure il dolce alla fine, una cosa grossa fino a schiattare, quello poteva essere un bel saluto che poi tutti se lo ricordavano e così poi dicevano Però mica tanto matto quella cocciamatte di Bonfiglio Liborio.<sup>438</sup>

Si tratta di una festa di congedo a cui prendono parte tutti i personaggi che hanno attraversato la sua vita, sia quelli positivi che quelli negativi – come il crudele funaro e il cronometrista della Ducati, con cui immagina di fare pace –, sia quelli conosciuti che quelli mai incontrati dal vivo – come il padre, Coppi e Bartali e perfino Palmiro Togliatti. In una sorta di sfilata di carnevale in cui si azzerano gli odi e le amarezze, Liborio fa spazio per tutti nella sua casa, le cui pareti si dilatano sempre di più fino a contenere tutto il corteo festoso di figure.

Dalla prima all'ultima pagina i leitmotiv della festa, del carnevale e della banda costruiscono un reticolo di allegria che si spande in tutto il testo in una sorta di metafora

---

<sup>435</sup> Da notare che questa raffigurazione del battaglione comico-carnevalesco ricorda in parte la parata dei partigiani nel racconto di Fenoglio *I ventitré giorni della città di Alba*, dove a dominare è l'elemento di caotica multiformità delle divise, in parte sottratte agli ufficiali fascisti, determinando così un sovvertimento carnevalesco delle gerarchie e dei ruoli.

<sup>436</sup> R. RAPINO, *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*, op. cit., p. 125.

<sup>437</sup> Ivi, p. 235.

<sup>438</sup> Ivi, p. 233.

continuata che alleggerisce la pesantezza delle storie raccontate. Quella del carnevale diventa allora una vera e propria allegoria del secolo: la Storia, vista dagli occhi del «cocciamatte» e raccontata attraverso la sua particolare prosa affabulatrice assume i tratti di un carnevale in cui si susseguono in una parata festosa tutti gli eventi del Novecento, che mostrati nella loro insensatezza e assurdit  vengono spogliati della consueta gravit  con cui vengono solitamente narrati. In definitiva, come nota Simone Giorgio<sup>439</sup>, nella bocca del vecchio scemo del paese i fatti storici vengono ridotti a *cunto*, e in questo modo la grande Storia viene comicamente abbassata a storiella da bar.

---

<sup>439</sup> S. GIORGIO, *Il Novecento come una storiella: su "Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio" di Remo Rapino*, «Le parole e le cose», 25 febbraio 2021.





## CONCLUSIONE

Il percorso appena compiuto, ricco ma certamente non esaustivo, fra le opere che incrociano il punto di vista del personaggio strambo con le risorse del comico dimostra una certa vitalità della linea narrativa esaminata. Come si è visto, è soprattutto all'interno del nucleo di scrittori padani radunati attorno a Gianni Celati che questo filone della comicità assume maggiore vigore, e in special modo negli ultimi decenni del Novecento. Tuttavia, sembra che questa tendenza a rappresentare il mondo dal punto di vista deragliato e carnevalesco di un personaggio fuori norma stia emergendo anche nel nuovo millennio, e anche fra autori che fuoriescono dal raggio padano, come dimostra il caso di Remo Rapino: sarebbe quindi interessante proseguire l'indagine, facendo una ricognizione fra le opere più recenti, al fine di verificare se ci siano effettivamente nella contemporaneità autori che continuano ad alimentare la «controepopea dei marginali». Un esempio potrebbe essere *Sangue di Giuda* (minimum fax, 2021), del giovane esordiente pugliese Graziano Gala, il quale compie un'operazione che per certi versi ricorda quella di Rapino, affidando la narrazione a un vecchio emarginato che, con una parlata immaginifica e contaminata di dialetto, raccontando di sé finisce per tracciare un ritratto tragicomico e carnevalesco di un sud Italia arretrato e pervaso dalla delinquenza malavitoso.

Prestando la voce a personaggi che non rispecchiano i canoni della cosiddetta normalità, ancora una volta la letteratura si qualifica come risorsa vitale e necessaria per poter accedere a diverse modalità di conoscenza del reale, per poter rinnovare lo sguardo attraverso cui si è soliti giudicare il mondo, la società e perfino la Storia. Come si è più volte dimostrato, lo sguardo strabico del personaggio fuori norma conduce, in maniere sempre diverse e originali nei testi, al rovesciamento comico delle consuete gerarchie e dei dogmi seri, spingendo il lettore a ridere perfino dei drammi: è in questa dinamica che è possibile scorgere un'altra delle proprietà della letteratura, ovvero il suo essere luogo della contraddizione e dell'ambivalenza, uno spazio in cui è possibile essere allegri anche davanti al racconto delle tragedie.



## BIBLIOGRAFIA

### Opere

CALVINO, ITALO, *Marcovaldo*, in *Romanzi e racconti*, vol. I (a cura di M. Barengli e B. Falchetto), Milano, Mondadori, 1998 [1963].

CAVAZZONI, ERMANNO, *Il poema dei lunatici*, Milano, La nave di Teseo, 2020 [1987].

CAVAZZONI, ERMANNO, *Storia naturale dei giganti*, Macerata, Quodlibet, 2021 [2007].

CELATI, GIANNI, *Comiche*, in *Romanzi, cronache e racconti* (a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri), Milano, Mondadori, 2016 [1971], pp. 3-128.

CELATI, GIANNI, *Le avventure di Guizzardi*, Torino, Einaudi, 2023 [1973].

CELATI, GIANNI, *La banda dei sospiri*, in *Romanzi, cronache e racconti* (a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri), Milano, Mondadori, 2016 [1976], pp. 313-500.

CELATI, GIANNI, *Lunario del paradiso*, in *Romanzi, cronache e racconti* (a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri), Milano, Mondadori, 2016 [1978], pp. 501-732.

CHIARA, PIERO, *Il balordo*, Milano, Mondadori, 2021 [1967].

COLAGRANDE, PAOLO, *La vita dispari*, Torino, Einaudi, 2019.

NORI, PAOLO, *Bassotuba non c'è*, Milano, Mondadori, 2020 [1999].

NORI, PAOLO, *Gli scarti*, Milano, Feltrinelli, 2003.

PIRANDELLO, LUIGI, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Giunti, 2007 [1904].

PIRANDELLO, LUIGI, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2012 [1926].

RAPINO, REMO, *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*, Roma, minimum fax, 2019.

RAPINO, REMO, *Cronache dalle terre di Scarciafratta*, Roma, minimum fax, 2021.

SVEVO, ITALO, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi e «Continuazioni»*, ed. critica a cura di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, Milano, Mondadori, 2004 [1923], pp. 623-1085.

VOLPONI, PAOLO, *Memoriale*, Torino, Einaudi, 2015 [1962].

## Bibliografia generale

AFRIBO A., ZINATO E., *Modernità italiana: cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011.

AJELLO EPIFANIO, *Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni*, «Studi novecenteschi», vol. 38, n.81, 2011, pp. 185-198.

AJELLO E., D'ORLANDO V., LOIGNON S., NOYARET N. (a cura di), *Le personnage farfelu dans la fiction littéraire (XX et XXI siècles) des pays européens de langues romanes*, «Sinestésie», anno XII, 2014 (ma 2016), Atti del Convegno internazionale, Università di Caen, 9-11 ottobre 2014. Consultabile all'indirizzo <<https://www.sinestasierivistadistudi.it/le-personnage-farfelu/>> [Data di ultima consultazione: 13/05/2023].

AJELLO, EPIFANIO, *Per una breve araldica di personaggi strambi nella letteratura italiana*, in *Le personnage farfelu*, «Sinestésie», anno XII, 2014 (ma 2016), Atti del Convegno, pp. 23-31.

AJELLO, EPIFANIO (a cura di), *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, «Sinestésie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», anno XIX, 2020, Atti del Seminario MOD, Università degli studi di Salerno, 28 febbraio - 1° marzo 2019. Consultabile all'indirizzo <<https://www.sinestasierivistadistudi.it/genealogia-e-morfologia-del-personaggio-strambo/>> [Data di ultima consultazione: 13/05/2023].

AJELLO, EPIFANIO, *Premessa*, in *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, «Sinestésie», anno XIX, 2020, Atti del Seminario MOD, Salerno, 2019, pp. 9-20.

ALBANI, PAOLO, *I mattoidi italiani*, Macerata, Quodlibet, 2012.

ALFANO, GIANCARLO, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci, 2016.

ALMANSI, GUIDO, *La ragion comica*, Milano, Feltrinelli, 1986.

ANTONELLI, GIUSEPPE, *Lingua ipermedia: la parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006.

BACCINO, PIETRO, *Difendere i particolari. Gianni Celati, i folli, gli altri*, «Allegoria», n. 82, anno XXXII (luglio-dicembre 2020), pp. 133-148.

BACHTIN, MICHAÏL MICHAÏLOVIČ, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

BELPOLITI, MARCO, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

BARILLI, RENATO, *Il comico da Pirandello a Palazzeschi*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 301-319.

BERGSON, HENRI, *Il riso: saggio sul significato del comico*, Milano, Feltrinelli, 2011.

- BORSELLINO, NINO, *La tradizione del comico: letteratura e teatro da Dante a Belli*, Milano, Garzanti, 1989.
- BRUGNOLO, STEFANO, *Strane coppie. Antagonismo e parodia dell'uomo qualunque*, Bologna, il Mulino, 2013.
- CELATI, GIANNI, *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986.
- CELATI, GIANNI, *Il corpo comico nello spazio*, in «Riga» n. 40, a cura di M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 182-190.
- CHIERICI, ANNA MARIA, *La multiforme comicità celatiana tra satira caricatura e novella*, in *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.* a cura di P. Schwarz Lausten e N. Palmieri, «Nuova prosa», n.59, Milano, Greco&Greco, 2012, pp. 79-97.
- CIRILLO, SILVANA (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, Roma, Donzelli, 2005.
- CIVITA, ALFREDO, *Teorie del comico*, Milano, UNICOPLI, 1984.
- CORTI, MARIA (a cura di), *Italo calvino*, intervista, «Autografo», II, 6 (ottobre 1985), pp. 47-53.
- DARDANO, MAURIZIO, *Come sono fatti questi romanzi?: le forme della narrativa italiana di oggi*, Firenze, Cesati, 2021.
- DEBENEDETTI, GIACOMO, *Personaggio e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, Milano, il Saggiatore, 1977.
- DI GIACOMO, MARCO, *La lingua di cocciamatte. Dialecto abruzzese e italiano popolare in Remo Rapino*, «Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana», Anno 13 (2020), Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, pp. 145-156.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda, Palazzeschi*, in *Modi di ridere*, a cura di E. Zinato, Pisa, Pacini, 2015, pp. 173-207.
- FERRONI, GIULIO, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.
- FERRONI, GIULIO, *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizioni del Prisma, 2012.
- FREUD, SIGMUND, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere 1905-1908*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1972.
- FUCHS G., PAGLIARDINI A. (a cura di), *Ridere in pianura: la specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, Atti del convegno internazionale, Innsbruck, 28-29 maggio 2009, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011.

FUCHS, GERHILD, *Le peregrinazioni dei personaggi come sorgente del comico nella narrativa padano-emiliana (dalla Neoavanguardia agli anni Novanta)*, in *Ridere in pianura: la specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, a cura di G. Fuchs e A. Pagliardini, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, pp. 79-95.

FUCHS, GERHILD, "Il mondo sottosopra": Avventure di Guizzardi di Celati e Il poema dei lunatici di Cavazzoni, in *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, a cura di P. Schwarz Lausten e N. Palmieri, «Nuova prosa», n.59, Milano, Greco&Greco, 2012, pp. 123-142.

IACOLI, GIULIO, *Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani*, in *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, «Sinestesie», anno XIX, 2020, Atti del Seminario MOD, Salerno, 2019, pp. 121-142.

INCARNATO, PALMA, *Tra mito e modernità: gli strambi nel romanzo del secondo dopoguerra*, in *Le personnage farfelu dans la fiction littéraire (XX et XXI siècles) des pays européens de langues romanes*, «Sinestesie», anno XII, 2014 (ma 2016), Atti del Convegno internazionale, Università di Caen, 9-11 ottobre 2014, pp. 341-354.

JORN, OLE, *Il comico sofferto di Ermanno Cavazzoni*, in *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.* a cura di P. Schwarz Lausten e N. Palmieri, «Nuova prosa», n.59, Milano, Greco&Greco, 2012, pp. 155-172.

KUON P., BANDELLA M. (a cura di), *Voci delle pianure*, Atti del convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002.

LUPERINI R., CATALDI P., MARRUCCI M., *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo, 2012.

LUPERINI, ROMANO, *Dal modernismo a oggi: storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci, 2018.

MAGHERINI S., NOZZOLI A., TELLINI G. (a cura di), *Le forme del comico*, Atti delle sessioni plenarie del XXI congresso ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

MANETTI B., TORTORA M. (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2022.

MARFÉ, LUIGI, *Dalla parte di Babuc. La teoria del comico nei saggi di Gianni Celati*, in *Ridere in pianura: la specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, a cura di G. Fuchs e A. Pagliardini, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, pp. 99-108.

MATT, LUIGI, *Narrativa*, in *Modernità italiana: cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 119-180.

MATT, LUIGI, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Ariccia, Aracne, 2014.

MATT, LUIGI, *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante*, Milano, Meltemi, 2021.

- MENETTI, ELISABETTA, *Gianni Celati*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, vol. IV: *Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 391-406.
- MENETTI, ELISABETTA, *Gianni Celati e i classici italiani*, Milano, Franco Angeli, 2020.
- MICHELETTI, GIACOMO, *Crani scopercchiati. Appunti su psicopatologia e narrativa italiana anni '60*, in *Letteratura e scienza*, Atti delle Rencontres de l'Archet, Morgex, 16-21 settembre 2019, Torino, Centro di Studi storico-letterari "Natalino Sapegno", 2021, pp. 199-205.
- MICHELETTI, GIACOMO, *Celati '70: Regressione, Fabulazione, Maschere del sottosuolo*, Firenze, Franco Cesati, 2021.
- MINOIS, GEORGES, *Storia del riso e della derisione*, Bari, Dedalo, 2004.
- MUZZIOLI, FRANCESCO, *La scrittura dell'incertezza in Comiche di Gianni Celati*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di S. Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 521-542.
- OLBRECHTS-TYTECA, LUCIE, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- ORLANDO, FRANCESCO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
- PACCAGNINI, ERMANNINO, *Narrazioni tra emarginazione, eccentricità, bizzarria e follia*, «Nuova Antologia», anno 156, fasc. 2296, n. 4 (ottobre-dicembre 2019), pp. 126-142.
- PALAZZESCHI, ALDO, *Il controdolore*, Roma, Millelire Stampa Alternativa, 2000.
- PATRIZI, GIORGIO, *Da Dossi a Gadda. La via comica al Novecento*, in *Le forme del comico*, Atti del XXI congresso ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 203-221.
- PATRIZI, GIORGIO, *Da Margutte a Guizzardi, passando per Sterne. Stramberie e metaletteratura*, in *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, «Sinestesie», anno XIX, 2020, Atti del Seminario MOD, Salerno, 2019, pp. 43-58.
- PEDULLÀ, WALTER, *Le armi del comico: narratori italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2001.
- PIRANDELLO, LUIGI, *L'umorismo*, Firenze, Luigi Battistelli Editore, 1920 (II edizione aumentata).
- PONTIGGIA, GIUSEPPE, *Le sabbie immobili*, Bologna, il Mulino, 1991.
- POMILIO, TOMMASO, *Gazzarre Ilarità Comiche Travestimenti. Il comico dall'età delle neoavanguardie*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche* a cura di S. Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 479-488.

- RACCHETTA, LUCA, *Vitaliano Brancati. La realtà svelata*, Firenze, Firenze Atheneum, 2006.
- RUOZZI, GINO, «*Questo Campanile? Si vede che non è ancora suonata la sua ora*». *Percorsi tra autori comici del Novecento*, in *Le forme del comico*, Atti del XXI congresso ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 297-332.
- SANTARCANGELI, PAOLO, *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Firenze, Olschki, 1989.
- SCAFFAI, NICCOLÒ, *Stile e nevrosi di un narratore strambo: sul «Male oscuro» di Giuseppe Berto*, in *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, «Sinestesie», anno XIX, 2020, Atti del Seminario MOD, Salerno, 2019, pp. 83-93.
- SCHWARZ LAUSTEN, PIA, *L'abbandono del soggetto. Un'analisi del soggetto narrato e quello narrante nell'opera di Gianni Celati*, «Revue Romane», n. 37- 1, 2002, pp. 105-129.
- SCHWARZ LAUSTEN P., PALMIERI N. (a cura di), *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, Atti del convegno internazionale di studi, Copenhagen, 2-5 maggio 2009, «Nuova prosa», n.59, Milano, Greco&Greco, 2012.
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR BORISOVIČ, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.
- SPUNTA, MARINA, *Aspetti del comico nell'opera di Gianni Celati, Daniele Benati e Ermanno Cavazzoni*, in *Ridere in pianura: la specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, a cura di G. Fuchs e A. Pagliardini, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, pp. 123-138.
- STAROBINSKI, JEAN, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Boringhieri, 1984.
- TANDA, GABRIELE, *Un riso che si rinnova: nuovi strumenti critici per l'umorismo dopo Pirandello*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Sassari, 2018.
- TESTA, ENRICO, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- TESTA, ENRICO, *Eroi e figuranti: il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- TESTA, ENRICO, *Strambo: alcuni appunti sulla parola e sul personaggio*, in *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, «Sinestesie», anno XIX, 2020, Atti del Seminario MOD, Salerno, 2019, pp. 21-42.
- ZINATO, EMANUELE (a cura di), *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, Pisa, Pacini, 2015.
- ZINATO, EMANUELE (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Treccani, 2020.



## SITOGRAFIA

ALVINO, GUALBERTO, *Gadda e «il vecchio relitto sgradevole e rozzo»*, «Treccani magazine», 20 maggio 2020, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi\\_265.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_265.html) (ultima consultazione 08/06/2023).

CAVAZZONI, ERMANNINO, *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, intervista a cura di Luciano Nanni, in «Parol. Quaderni d'arte e di epistemologia», n.14, 1998, <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm> (ultima consultazione 08/06/2023).

CAVAZZONI, ERMANNINO, *Eroismi d'antan. I giganti di Ermanno Cavazzoni e la nostalgia per gli autori del passato*, intervista a cura di Filippo Cavazzoni, «Linkiesta», 19 gennaio 2022, <https://www.linkiesta.it/2022/01/storia-naturale-giganti/> (08/06/2023).

CAVAZZONI, ERMANNINO, *Un po' sballati, un po' idioti, un po' dementi. Giocare alla letteratura: un'intervista a Ermanno Cavazzoni*, a cura di Graziano Graziani, «il Tascabile», 4 luglio 2022, <https://www.iltascabile.com/letterature/sballati-idioti-dementi/> (ultima consultazione 08/06/2023).

COLAGRANDE, PAOLO, *Inno contro la simmetria*, intervista a cura di Chiara Roverotto, «Bresciaoggi», 18 agosto 2019, <https://www.bresciaoggi.it/argomenti/cultura/inno-contro-la-simmetria-1.7561897> (ultima consultazione 08/06/2023).

COLAGRANDE, PAOLO, *Se c'è un Dio è sicuramente umorista: "Salvarsi a vanvera" ce lo ricorda*, intervista a cura di Micaela Ghisoni, «PiacenzaSera.it», 05 febbraio 2022, <https://www.piacenzasera.it/2022/02/se-ce-un-dio-e-sicuramente-umorista-salvarsi-a-vanvera-ce-lo-ricorda/417396/> (ultima consultazione 08/06/2023).

COSENTINO, NICOLA H., *Una biografia rimbalzata: "La vita dispari" di Paolo Colagrande*, «minima&moralia. Blog di approfondimento culturale», 7 ottobre 2019, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/libri/biografia-rimbalzata-la-vita-dispari-paolo-colagrande/> (ultima consultazione 08/06/2023).

DE LAURENTIIS, ROSSANO, *Remo Rapino, Vita, Morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*, «Bollettino '900. Electronic Journal of '900 Italian Literature», n. 1-2, gennaio-maggio 2022, <http://www.boll900.it/2022-i/DeLaurentiis.html> (ultima consultazione 18/06/2023).

GIORGIO, SIMONE, *Il Novecento come una storiella: su "Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio" di Remo Rapino*, «Le parole e le cose», 25 febbraio 2021, <https://www.leparoleelecose.it/?p=40835> (ultima consultazione 18/06/2023).

MANTOVANI, ALESSANDRO, *La fatica oscura della semplicità. Su "Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio" di Remo Rapino*, «La Balena Bianca», 4 novembre 2019,

<https://www.labalenabianca.com/2019/11/04/bonfiglio-liborio-remo-rapino/>(ultima consultazione 18/06/2023).

MATT, LUIGI, *Gianni Celati: la scrittura dello smarrimento*, «Treccani magazine», 18 gennaio 2022, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi\\_355.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_355.html) (ultima consultazione 08/06/2023).

PACCAGNINI, ERMANNINO, *Con il Carnevale fuori e la Quaresima dentro*, «La Lettura. Corriere della Sera», 1 gennaio 2019, [https://www.minimumfax.com/web/content/press/52867/article\\_attachment](https://www.minimumfax.com/web/content/press/52867/article_attachment) (ultima consultazione 18/06/2023).

RAPINO, REMO, *Il principe Myškin e altri idioti. Appunti per un'ipotesi anagrafica*, «minima&moralia. Blog di approfondimento culturale», 12 novembre 2019, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/principe-myskin-altri-idioti-appunti-unipotese-anagrafica/> (ultima consultazione 18/06/2023).

RAPINO, REMO, *Un cocciamatte ci insegna a guardare il mondo*, intervista a cura della redazione di D'Abruzzo, «D'Abruzzo. Edizioni Menabò», 30 marzo 2020, <https://dabruzzo.it/2020/03/30/un-cocciamatte-ci-insegna-a-guardare-il-mondo/> (ultima consultazione 18/06/2023).

RONCEN, FRANCESCO, *Su "La vita dispari" di Paolo Colagrande*, «La Balena Bianca», 11 settembre 2019, <https://www.labalenabianca.com/2019/09/11/22819/> (ultima consultazione 08/06/2023).

RUOZZI, GINO, *La vita di Liborio scandita dalla storia*, «Il Sole 24 Ore», 13 settembre 2020, [https://www.minimumfax.com/web/content/press/53470/article\\_attachment](https://www.minimumfax.com/web/content/press/53470/article_attachment) (ultima consultazione 18/06/2023).

TOMASIN, LORENZO, *Epica normalità, burocratica tragedia*, «Il sole 24 ore», 25 agosto 2019, [https://www.ilsole24ore.com/art/epica-normalita-burocratica-tragedia-ACBNnPf?refresh\\_ce=1](https://www.ilsole24ore.com/art/epica-normalita-burocratica-tragedia-ACBNnPf?refresh_ce=1), (ultima consultazione 17/06/2023).

Presentazione del libro: *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, diretta YouTube, 9 dicembre 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=K1MzU8UBVUE&ab\\_channel=EdizioniSinestesia](https://www.youtube.com/watch?v=K1MzU8UBVUE&ab_channel=EdizioniSinestesia) (ultima consultazione 08/06/2023).

Remo Rapino, *"Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio"*, intervista a cura di Rai Letteratura, <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2020/03/Remo-Rapino-Vita-morte-e-miracoli-di-Bonfiglio-Liborio-43730990-0fd4-4b85-9823-ceade496d88d.html> (ultima consultazione 18/06/2023).

Voce «strambo», GDLI, <https://www.gdli.it/sala-lettura/vol-xx/20> (ultima consultazione 08/06/2023).