

Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
Corso di Perfezionamento
in Discipline filologiche e linguistiche moderne

***Riso modernista e tradizione europea.
Le novelle di Pirandello, Svevo e Palazzeschi***

Relatori:

Prof.ssa Lina Bolzoni

Prof. Raffaele Donnarumma

Candidato:

Alberto Godioli

Anno accademico 2012-2013

Riso modernista e tradizione europea.
Le novelle di Pirandello, Svevo e Palazzeschi

Introduzione. Riso, irregolarità, novella

1. Riso dell'autore, riso dei personaggi	1
2. Shaftesbury contro Hobbes: riso e tolleranza	4
3. L'originalità in Francia	8
4. Riso e violenza: da Balzac a Bergson	15
5. Novella e irregolarità	24

I. Gli originali di Pirandello: da zio Toby a Belluca

1. Riso e irregolarità nelle «Novelle per un anno»	30
2. Perazzetti e Marco Leccio: due archetipi sterniani	35
3. Dostoevskij, Gogol' e la follia: «Il treno ha fischiato...»	44
4. Reclusi ed evasi: umorismo, euforia, idiozia	47
5. I baffi del re: Maupassant e l'originalità	61
6. Riso e norma sociale: un doppio legame	67

II. Violenza, malafede, ipocrisia: verità e menzogne del riso in Svevo

1. Riso e menzogna romantica	75
2. Un'educazione alla malafede: burle riuscite da Balzac a Svevo	83
3. Santi e impostori: Dostoevskij nel «Corto viaggio sentimentale»	90
4. Svevo, Ojetti e il sorriso del «vecchio»	94
5. Ridere di tutto: Flaubert, Svevo e il modernismo	104

III. Il riso dei buffi: Palazzeschi, l'Ottocento e l'originalità

1. Dal clown ai buffi: originalità e avanguardia	109
2. Novella, riso, «naturali divergenze»	114
3. I «buffi» e il grottesco-patetico: Maupassant, Hugo	119
4. Modelli romanzeschi: Flaubert e Manzoni	124

<i>Conclusioni. Riso, modernismo, disagio della civiltà</i>	131
---	-----

<i>Bibliografia</i>	137
---------------------	-----

Introduzione. Riso, irregolarità, novella

1. Riso dell'autore, riso dei personaggi

Se il riso – nelle sue varie forme – può essere considerato il tratto distintivo del «modo italiano» nel quadro del modernismo europeo,¹ lo si deve soprattutto all'opera di Pirandello, Svevo, Palazzeschi e Gadda. In tutti e quattro i casi, il riso pertiene anzitutto all'atteggiamento dell'autore implicito, che mette in dubbio la complessiva serietà del mondo narrato: l'umorismo di Pirandello osserva da lontano «la compagine dell'esperienza quotidiana», scoprendola così «priva di senso, priva di scopo» [Um. 140], e attribuendole una portata drammatica solo in forme contaminate e paradossali; l'ironia sveviana, come quella di Zeno, predispone il soggetto a «ridere di tutto» [RC, 665], in particolare degli inganni e degli autoinganni che presiedono alla vita civile; il contro dolore di Palazzeschi esalta le pulsioni represses dalla serietà borghese, esibendo leggerezza ed euforia anche di fronte agli eventi più lacrimevoli; il riso gaddiano, specie nelle pieghe satiriche dominanti almeno fino al *Pasticciaccio*, dà sfogo a una «lettura consapevole della scemenza del mondo o della bamboccesca inanità della cosiddetta storia» [RR I, 761].² Nei concreti esiti testuali, la prospettiva d'autore si manifesta in modi innumerevoli: sul piano dei contenuti, ad esempio, la fisionomia dei personaggi o l'impianto diegetico possono turbare o impedire l'adesione emotiva del lettore agli eventi; sul piano della modalità enunciativa, a esiti analoghi può condurre il tono ironico, faceto o inattendibile della voce narrante. Il riso di cui stiamo parlando non affiora necessariamente sul piano tematico, basandosi piuttosto sul patto implicito fra autore e lettore: con una formula

¹ Alludo alla formula usata da Asor Rosa 2002: 281. La categoria di modernismo italiano è entrata nell'uso solo di recente: in merito al suo significato storiografico, e ai suoi rapporti con il contesto europeo, cfr. in particolare Somigli 2011, V. Baldi 2011, Tortora 2011, Castellana 2010, Donnarumma 2006.

² Per un riepilogo dei numerosi studi sulle forme del riso nei quattro autori in questione, rinvio alla bibliografia conclusiva; le analisi più significative, ad ogni modo, saranno citate a più riprese nel corso del lavoro.

generica ma di comodo, potremmo definirlo *riso dell'autore*,³ per distinguerlo da quello dei personaggi (sul quale torneremo a breve).

Anche limitando il confronto alla prospettiva dell'autore implicito, mi sembra legittimo interpretare la diffusione del riso nel modernismo italiano alla stregua di un fenomeno unitario, per quanto eterogeneo: al di là delle vistose differenze, non mancano infatti significative analogie. Non è accidentale che, in tutti e quattro i casi, il riso dell'autore sia spiegabile come reazione a una violenza originaria ravvisata nei meccanismi della vita civile: in termini diversi, viene comunque avvertito il peso di una norma arbitraria e onnipresente, che tende a eliminare o escludere le anomalie individuali. L'umorismo pirandelliano rivendica allora i diritti del soggetto anomalo, elevando a filosofia uno sguardo esterno – o comunque straniato – sulla legge comunitaria (è d'altronde l'autore stesso a notare, illustrandolo nei casi di Socrate e Cervantes, l'emblematico nesso tra fuga umoristica e reclusione materiale); Svevo muove dalle opposizioni tra malato e sano, vecchio e giovane, inetto e adatto, sebbene per stravolgerle e demistificarle attraverso l'ironia; il controdolore nasce come ribaltamento gioioso di una traumatica estraneità alla norma; la satira gaddiana, infine, dà voce al dolore di un soggetto emarginato e corrotto dall'«insufficienza dell'ambiente». Specie nei primi tre autori, ad ogni modo, il legame tra riso e anomalia si manifesta anche sul piano dei contenuti, attraverso il riso dei personaggi: da una parte, lo scherno collettivo ai danni dell'individuo «fuori di chiave», del buffo, dell'inetto; dall'altra le risate o i sorrisi – ora pacifici, ora livorosi – del personaggio isolato, il cui punto di vista sugli eventi risulterà più o meno sovrapponibile a quello dell'autore stesso. Diverso è il caso di Gadda, per il quale il riso è principalmente una modalità della voce d'autore, e occupa invece uno spazio tematico secondario: la violenza è reclamata dallo sfogo satirico del soggetto, mentre al rito civile dello scherno non è concessa particolare attenzione.⁴

La figura isolata dal dileggio pubblico o dal proprio stesso riso, in effetti, è sempre in qualche misura anomala o irregolare, per quanto il significato del

³ Ho preferito rinunciare all'espressione (in apparenza più precisa) *poetiche del riso*, che rischia di semplificare la varietà degli esiti raggiunti da ciascun autore: non sempre, come vedremo, le manifestazioni concrete del riso appaiono riducibili all'unità e alla coerenza di una poetica.

⁴ Mi sembrano episodi isolati, in questo senso, le risate collettive ai danni di Gonzalo nella *Cognizione*, o del commendatore Angeloni nel *Pasticciaccio*: non a caso, del resto, entrambi i personaggi – chiare proiezioni autobiografiche – vengono ampiamente vendicati dalla voce satirica dell'autore.

termine possa variare sensibilmente. In Pirandello, ad esempio, al riso comunitario vengono opposte almeno due categorie di personaggi: da una parte l'individuo segnato da un'involontaria mancanza o deviazione rispetto alla norma, che sia riconducibile a un difetto fisico, a una disgrazia coniugale o ad altre sventure (basta pensare alla «vecchia imbellettata», o a celebri novelle come *La patente* e *La verità*); dall'altra il tipo dell'umorista consapevole, che si distacca dalle consuetudini civili affrontando il rischio del ludibrio (Perazzetti in *Ma non è una cosa seria* e Memmo Viola in *Quando s'è capito il giuoco*, per tenersi alla narrativa breve). I confini tra i due gruppi sono peraltro instabili, in quanto la chiaroveggenza umoristica nasce spesso da uno stato d'eccezione fortuito: emblematici i casi di Mattia Pascal e di Enrico IV, o di Tommasino Unzio in *Canta l'Epistola*. Svevo declina il legame tra riso e personaggio *ex lege* in termini ancora diversi: l'anomalia, come vedremo, può essere quella idealizzata e rivendicata da Alfonso Nitti o Emilio Brentani, il cui bovarismo viene punito dal riso altrui; o quella più sottile di Zeno, che simula un adeguamento superficiale alla norma, esercitando in privato un'ironica (e a volte illusoria) alterità. Infine, i protagonisti palazzeschi si distinguono dal *nomos* collettivo nei modi più eterogenei: deformità grottesche, isolamento volontario, abitudini eccentriche. L'insegna dell'irregolarità può avvicinare, dunque, tipologie molto diverse tra loro, a ciascuna delle quali va dedicata un'attenzione specifica: resta però degno di nota il fatto che la grammatica del riso, in tutti e tre gli autori in esame, conceda uno spazio così ampio al dissidio tra la legge sociale e un personaggio che (più o meno consapevolmente) se ne allontana.

Questo lavoro si basa su due ipotesi: in primo luogo, che il conflitto fra pressione sociale e anomalie individuali (sul piano tematico e nella voce dell'autore) sia una chiave di lettura decisiva per comprendere le funzioni del riso nel modernismo italiano; in secondo luogo, che lo svolgimento modernista dei rapporti tra riso e irregolarità vada considerato da una prospettiva di lunga durata, tenendo conto almeno dei precedenti sette-ottocenteschi. Specialmente per questo secondo motivo si è deciso di centrare l'analisi sulle opere di Pirandello, Svevo e Palazzeschi, dove il riso è presente anzitutto come oggetto di rappresentazione: il riso dei personaggi è infatti, nei classici del realismo europeo, uno degli strumenti basilari per riflettere sulle tensioni tra individuo e norma; la rappresentazione del dileggio comunitario, o dell'isolamento dell'eccentrico, sarà dunque l'ideale punto

di partenza per una vasta indagine intertestuale e tipologica. Al contrario, avremo occasione di notare come le forme estreme del riso dell'autore emergano solo dopo la svolta modernista: il discrimine fondamentale in questo ambito è segnato da Flaubert – il primo realista a insinuare che la vita, nel suo complesso, non vada presa sul serio –, la cui lezione viene poi ripresa e sviluppata da alcuni grandi narratori del primo Novecento. Su questo snodo storico, decisivo nella parabola che mi propongo di delineare, dovremo d'altronde tornare a più riprese (in particolare nel capitolo su Svevo, e nelle conclusioni).

Prima di avviare l'analisi dei testi, ad ogni modo, sarà utile abbozzare una breve storia dei legami tra riso e legge sociale nella cultura europea a partire dal diciottesimo secolo, ovvero dall'epoca associata di solito all'origine del romanzo borghese moderno.⁵ Tenteremo fin dall'inizio di mostrare come la declinazione di questi legami in età modernista non sia separabile dalla loro lunga fortuna, dovuta almeno a tre ordini di motivi: l'importanza tematica, nel realismo ottocentesco, del conflitto tra individuo ridicolo e senso comune (controcanto grottesco di quella dialettica tra individuo e corpo sociale che costituisce, come già intuiva Hegel, uno dei principali nuclei simbolici della narrativa moderna); la centralità del riso nell'antinomia romantica tra soggetto isolato e omologazione sociale (basta pensare alle letture ottocentesche del *Don Chisciotte*, sulle quali Girard verifica la sua definizione di *mensonge romantique*); infine – ma è da qui che dovremo partire – il ruolo fondamentale svolto dal riso, già all'epoca di Hobbes e Locke, nella riflessione politica sulle libertà dell'individuo all'interno del contratto sociale. Esaminate da questo punto di vista, le funzioni del riso nel primo Novecento italiano appaiono connesse a problemi centrali nel percorso del realismo moderno, ma anche alle statutarie ambiguità implicite nella moderna idea di democrazia.

2. Shaftesbury contro Hobbes: riso e tolleranza

All'inizio del Settecento, Anthony Ashley Cooper – conte di Shaftesbury, illustre esponente del liberalismo *whig* – si sofferma sulla natura e sulle funzioni sociali del riso in due importanti scritti: *A Letter concerning Enthusiasm to Lord Somers*

⁵ Una sintesi ragionata della questione si trova ora in Mazzoni 2011: 73-106.

(1707), e *Sensus communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709). Fin dal primo testo viene promosso un uso pacifico e tollerante della *Raillery*, i cui veri obiettivi dovrebbero consistere nel tutelare il corpo sociale da ogni forma di fanatismo, e nel garantire uno sfogo fisiologico alle eccentricità di ognuno:

It was heretofore the Wisdom of some wise Nations, to let People be Fools as much as they pleas'd, and never to punish seriously what deserv'd only to be laugh'd at, and was, after all, best cur'd by that innocent Remedy. There are certain Humours in Mankind, which of necessity must have vent. [Shaftesbury, *Letter*, 14]

Solo la «Freedom of Raillery» [*Letter*, 20] può educare l'uomo a una benevola accettazione delle particolarità altrui; la libertà del riso, se impiegata nel modo giusto, è insomma la migliore garanzia di una società libera.⁶ A partire da Shaftesbury, il Settecento inglese esalterà con decisione crescente gli aspetti amabili del riso, nei quali si tende a riconoscere un'efficace dimostrazione della naturale bontà (e socievolezza) dell'uomo:

Laughter is the most delicious, sweetening, joyous Pleasure of the human Life; but more especially of a Life amicable, friendly, social. [Richard Cumberland, *A philosophical Enquiry into the Laws of Nature*, 232]⁷

My inquiries are confined to that species of laughter which is at once natural and innocent. Of this there are two sorts. [...] The former may be called *animal laughter*: the latter (if it were lawful to adopt a new word which has become very common of late) I should term *sentimental*. Smiles admit of similar divisions. [...] The one proceeds from the risible emotion, and has a tendency to break out into laughter. The other is the effect of good humour, complacency, and tender affection. [James Beattie, *Essay on Laughter and Ludicrous Composition* (1776), 587-89]

Il riso, prosegue Beattie, può esprimere al massimo grado le «tender sympathies of our social nature» [*Essay on Laughter*, 667]. La fiducia in simili qualità ha una valenza politica, prima che filosofica: è infatti parte integrante dell'autorappresentazione della nuova borghesia mercantile inglese, di idee

⁶ Di «benevola accettazione delle particolarità», in merito al riso di Shaftesbury e Sterne, parla Gregori 1987: 135.

⁷ Il testo è in realtà la traduzione, ad opera di John Towers, della *De legibus naturae disquisitio* (1672) di Cumberland: è comunque significativo che il trattato conosca la massima diffusione proprio nel corso del Settecento, quando il dibattito filosofico sul riso si fa più acceso (un'altra versione inglese della *Disquisitio* era già stata pubblicata nel 1727, a cura di John Maxwell: cfr. Tave 1960: 56).

liberali e lockiane (la *Lettera sulla tolleranza* viene pubblicata nel 1689, lo stesso anno del *Tolerance Act*). «At length Commerce, and her companion Freedom, ushered into the world their genuine offspring, True Humour», proclama Thomas Davies – il libraio che presentò Boswell al Dr Johnson – nel 1777 [*A genuine Narrative*, 48]; del resto, come vedremo, la tolleranza e l'elasticità implicite nello *humour* britannico erano sbandierate a fini propagandistici già da vari decenni.

Per comprendere il significato storico di queste teorie, ad ogni modo, è necessario anzitutto evidenziarne gli intenti polemici: l'insistenza dei pensatori liberali sugli aspetti pacifici del riso va letta come un tentativo di opporsi a due diverse istanze culturali, entrambe estranee all'ottimismo *whig*. La prima istanza è rappresentata dalla satira conservatrice di Swift e degli *Scriblerians*: ben lontano dalla bonomia, il riso swiftiano castiga l'individuo eccentrico in modo violento, riconoscendo in lui l'emblema di una società sempre meno coesa e razionale (malgrado le diffuse velleità scientiste e progressiste).⁸ Al riso crudele di Swift, animato da un estremo pessimismo sociale, si oppone la scuola di Shaftesbury;⁹ l'altro obiettivo polemico sarà Hobbes, le cui teorie sul riso tradiscono – sul piano teorico anziché pratico – un disincanto analogo a quello swiftiano. È celebre la definizione hobbesiana del riso come conseguenza di un senso inatteso di superiorità, evocato dalle debolezze altrui: «the passion of laughter is nothing else but a sudden glory arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmities of others» [*On Human Nature* (1650), XI, 13]. Un simile paradigma concede ben poco spazio non solo alle *infirmities*, ma anche all'eccentricità e alle licenze individuali: trasgredire la norma, o rivelarsi inadeguati ad essa, significa scoprire il fianco al dileggio collettivo; la *Raillery* diventa la violenza del branco, che fa corpo contro la sua preda per espellere il diverso e sfogare l'aggressività latente. Non si contano le critiche settecentesche alla formula hobbesiana, da parte dei filosofi liberali; esemplari le *Reflections on laughter* (1750) di Francis Hutcheson, dove la teoria di Hobbes viene respinta nel nome di un riso amichevole e rispettoso delle differenze tra gli individui:

The implanting then a sense of the ridiculous, in our nature, was giving us an avenue to

⁸ Cfr. Brillì 1973: 3-126.

⁹ È lo stesso Shaftesbury, in una lettera del 1725, a deprecare l'umorismo «osceno» e «profano» di Swift (cit. in Tave 1960: 37).

pleasure, and an easy remedy for discontent and sorrow. Again, laughter, like other associations, is very contagious: our whole frame is so sociable, that one merry countenance may diffuse cheerfulness to many [...]. We are disposed by laughter to a *good opinion* of the person that raises it [...] – laughter is none of the smallest bonds to common friendships. [*Reflections on laughter*, 35-36]

Nell'Inghilterra del Sei-Settecento, quindi, l'opposizione tra un'idea inclusiva e una esclusiva del riso rimanda al conflitto tra due prospettive antitetiche sulle basi delle società moderne: quanto deve sacrificare l'individuo, per aderire al patto sociale? fino a che punto il singolo può assecondare la propria indole, senza subire la pressione della norma comunitaria? Non a caso, simili domande ci riportano alla fondamentale antinomia che caratterizza fin dalle origini – com'è stato evidenziato di recente, a partire proprio dalla cultura inglese del Settecento – il concetto borghese di identità: da una parte, appunto, una definizione inclusiva («io sono io perché, per qualche aspetto fondamentale, sono come te»); dall'altra una definizione esclusiva («io sono come te perché né io né te siamo quell'altra cosa»)¹⁰. Nell'ambito del riso, non sarebbe difficile associare la prima opinione all'indulgenza predicata da Shaftesbury, la seconda allo scherno distanziante esaminato da Hobbes.

La tensione fra le due opposte teorie attraversa la letteratura e la filosofia inglese del diciottesimo secolo, ma nella seconda metà del Settecento prevale senza dubbio la linea inaugurata da Shaftesbury: gli ideali di *cheerfulness* e *good nature* diventano luogo comune, così come l'immagine di una società pronta ad accogliere elasticamente le anomalie individuali. Apice letterario di questa fase è il *Tristram Shandy* di Sterne (1759-67), dove il buonumore dei personaggi garantisce un'ideale sintesi tra integrazione sociale e ripiegamento di ciascuno sui propri innocui *hobby-horses*: in breve Toby Shandy diviene una figura proverbiale, emblema dell'*amiable original* al tempo stesso eccentrico e organicamente inserito nel tessuto sociale [Tave 1960: 140-62]. Lo zio Toby avrà molti eredi più o meno diretti nella narrativa inglese, fino all'Ottocento inoltrato: basta pensare alle bizzarrie di molti caratteri dickensiani, da Mr Pickwick al Mr Dick di *David Copperfield*, tutti o quasi accolti con simpatia dalla comunità in cui vivono (nonché dall'autore). Certo la società rappresentata da Dickens non è quella di Sterne, e

¹⁰ Cfr. Armstrong 2002: 295-96.

non a caso la sfera di autonomia entro cui si muove l'originale si fa più ambigua: lasciati liberi di sviluppare le proprie idiosincrasie, i caratteri dickensiani sembrano astrarsi in maniera irreversibile dal nucleo dinamico della vita sociale; sempre più spesso il protagonista incarna un ideale di *common sense* che lascia poco spazio ai capricci soggettivi, mentre agli originali è assegnato un posto preciso all'interno di una rigida – per quanto sorridente – tassonomia.¹¹ Si direbbe che, con il graduale sviluppo della società di massa, cresca anche l'attrito fra le istanze di originalità e l'omologazione imposta dalla norma: in Dickens il conflitto si risolve perlopiù in modi non traumatici, all'insegna di un tendenziale «agio della civiltà» (uniformarsi alla norma non è solo necessario, ma è anche l'unica via alla realizzazione del singolo);¹² ma in altre zone d'Europa, specialmente dopo la stagione rivoluzionaria, la norma sociale – e con essa il riso come sanzione della diversità – verrà concepita in termini meno pacifici.

3. L'originalità in Francia

Intorno alla fine del Seicento – a ridosso della Gloriosa Rivoluzione – inizia a diffondersi il mito dello *humour* inglese, nelle sue valenze politiche e patriottiche: solo in una nazione libera e prospera, infatti, l'individuo può coltivare indisturbato le proprie innocue eccentricità. La prima significativa occorrenza di queste idee si trova in un saggio di William Temple (*Of poetry*, 1690), dove la peculiare abbondanza di «originals» viene esplicitamente collegata all'«ease of our government»:

So there may be amongst us, for this vein of our stage, and a greater variety of humour in the picture, because there is a greater variety in the life. This may proceed from the native plenty of our soil, the unequalness of our climate, as well as the ease of our government, and the liberty of professing opinions and factions, which perhaps our neighbours may have about them, but are forced to disguise, and thereby they may come in time to be extinguished. [...] Thus we come to have more originals, and more that appear what they are; we have more humour, because every man follows his own, and takes a pleasure, perhaps a pride, to shew it.

On the contrary, where the people are generally poor, and forced to hard labour, their actions and lives are all of a piece; where they serve hard masters, they must follow his

¹¹ Moretti 1999: 213-17.

¹² Moretti 1999: 201-17.

examples as well as commands, and are forced upon imitation in small matters, as well as obedience in great: so that some nations look as if they were cast all by one mould, or cut out all by one pattern (at least the common people in one, and the gentlemen in another): they seem all of a sort in their habits, their customs, and even their talk and conversation.
[William Temple, *Of Poetry*, 91]

La «greater variety of humour» tipica della commedia inglese – rispetto alla tradizione francese – corrisponde alla «greater variety in the life», a sua volta legata al clima e soprattutto alle condizioni politiche; viceversa, dove mancano libertà e ricchezza, la gente sembra tutta uscita dallo stesso conio – «some nations look as if they were cast all by one mould, or cut all by one pattern». In termini analoghi, *The humourist* di Thomas Gordon (1725) esalta il «pleasing medley of characters» tipico della «prosperity» inglese:

The pleasing Medley of Characters and Humours particular to *Old England*, make up together a very fine Scene; and the general Face of Peace and Prosperity that covers all, will well enough excuse a warm Englishman in thinking it the finest Country in the World.
[Thomas Gordon, *The Humourist*, 239]

Ma l'attestazione più celebre e fortunata del tema è contenuta nel *Sentimental Journey* di Sterne, dove peraltro mi sembra ravvisabile un'eco dal passo di William Temple sulla «mould»:

The English, like ancient medals, kept more apart, and passing but few people's hands, preserve the first sharpnesses which the fine hand of nature has given them—they are not so pleasant to feel—but, in return, the legend is so visible, that at the first look you see whose image and superscription they bear.—But the French, Monsieur le Comte, added I, wishing to soften what I had said, have so many excellences [...] —if they have a fault—they are too *serious*. [*Sentimental Journey*, 50]

Se gli inglesi, aveva detto poco prima Yorick, arrivassero allo stesso livello di «politezza» dei francesi, perderebbero senza dubbio quella «distinta varietà e originalità di caratteri che li distingue, non solo tra loro stessi, ma anche dal resto del mondo». ¹³

¹³ «Should it ever be the case of the English, in the progress of their refinements, to arrive at the same polish which distinguishes the French, [...] we should at least lose that distinct variety and

Il paragone tra originalità inglese e conformismo francese, nato da un confronto letterario tra le rispettive tradizioni comiche, diventa un vero e proprio *topos* dopo il 1789, e non solo in Inghilterra: del resto, già nel 1790, Edmund Burke riconosceva nella violenza rivoluzionaria una folle determinazione ad abolire «the many diversities among men» [*Reflections on the Revolution in France*, 538]; non stupisce che – dopo i traumi del Terrore – gli intellettuali francesi dedichino particolare attenzione ai concetti di originalità e di *humour*, denunciando per contrasto (non necessariamente da posizioni conservatrici) l'aspetto oppressivo dell'*égalité*. «Ce que les Anglais peignent avec un grand talent, ce sont les caractères bizarres, parce qu'il en existe beaucoup parmi eux», scriveva Madame De Staël nel 1800 [*De la plaisanterie anglaise*, 228]: al contrario, noterà Alexandre Vinet in un saggio del 1837, «l'esprit français repousse l'humeur comme repousse toute individualité trop accentuée»;¹⁴ a respingere lo *humour* è appunto quella che Sterne chiamava «polish», ovvero il potere omologante di un codice sociale tanto raffinato quanto pervasivo. Secondo alcuni si tratta di un fenomeno inevitabile, ovvero del necessario costo della civilizzazione: «plus la société se perfectionne chez un peuple», leggiamo nei *Mémoires* di Friedrich von Grimm (1814), «moins il y a de caractères parmi ce peuple, et moins ses moeurs sont marqués»;¹⁵ altri avvertono, nella mancanza di originalità, un male tipico di un particolare modo di intendere i concetti di democrazia e uguaglianza. Esemplare il giudizio di Tocqueville sui pericoli di livellamento insiti non solo nella democrazia americana, ma anche in quella francese:

Tout était différent dans les anciennes sociétés. L'unité et l'uniformité ne s'y rencontraient nulle part. Tout menace de devenir si semblable dans les nôtres, que la figure particulière de chaque individu se perdra bientôt entièrement dans la physionomie commune. Nos pères étaient toujours prêts à abuser de cette idée que les droits particuliers sont respectables, et nous sommes naturellement portés à exagérer cette autre que l'intérêt d'un individu doit toujours plier devant l'intérêt de plusieurs. [Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, 334]

Parole quasi identiche si trovano, circa venticinque anni dopo la *Démocratie en*

originality of character, which distinguishes them, not only from each other, but from all the world besides» [*Sentimental journey*, 50].

¹⁴ *De l'humeur et des écrivains humoristiques*, 227.

¹⁵ *Mémoires historiques, littéraires et anecdotiques*, I, 185.

Amérique, nel saggio sulla libertà di John Stuart Mill (1859).¹⁶ La cultura francese resta però la più sensibile al graduale estinguersi dell'originalità, e al suo rapporto con le funzioni sociali del riso: il testo più significativo in proposito è indubbiamente *De l'originalité en France*, di Théophile Gautier (1837). L'articolo inizia proprio con una citazione dal *Viaggio sentimentale*, precisamente dal passo sulle «ancient medals»:

Maître Yorick [...] a dit (et il y a déjà quelque temps de cela), que les Français étaient comme ces vieilles pièces de monnaie qui, à force de passer de main en main, ont perdu leur empreinte et leur millésime. À mon avis, c'est ce qu'on a trouvé de plus juste et de plus fin sur notre caractère national [...]. En effet, de la manière dont notre vie est posée, rien n'est plus incommode qu'un type; toujours en contact les uns avec les autres, nous sommes tentés à chaque instant de dire comme l'homme dans *Cromwell*: «Voisin, votre coude est pointu». [*De l'originalité*, 13-14]

La pressione sociale induce il cittadino francese a cancellare o nascondere le proprie anomalie, fino a perdere ogni traccia di individualità:

Deux surfaces planes se peuvent frôler sans qu'il y ait dommage; exposez deux ciselures de haut relief à une action réciproque; l'une usera l'autre, ou même elles s'useront toutes deux. Je crois que tout est là; de là ce qu'on appelle politesse, de là le manque d'originalité. [*De l'originalité*, 14]

La riflessione sulla «politesse» ricorda quella di Yorick sulla «polish», ma presenta analogie ancora più forti con un passo dall'*Essay on the Freedom of Wit* di Shaftesbury: «All Politeness is owing to Liberty. We polish one another, and rub off our Corners and rough Sides by a sort of amicable Collision. To restrain this, is inevitably to bring a Rust upon Mens Understandings. 'Tis a destroying of Civility, Good Breeding, and even Charity it-self, under pretence of maintaining it» [*Essay*, 65]. L'asimmetria è però evidente: per Shaftesbury, il bisogno di «strofinare i propri spigoli» non impediva il libero sviluppo delle eccentricità individuali (con «Rough Sides» ci si riferisce all'estremismo e alla rigidità ideologica, non agli *hobby-horses*); in Gautier il processo è ben più violento, e i risultati più inquietanti.

¹⁶ «There has been a time when the element of spontaneity and individuality was in excess, and the social principle had a hard struggle with it. [...] But society has now fairly got the better of individuality; and the danger which threatens human nature is not the excess, but the deficiency, of personal impulses and preferences» [Mill, *On Liberty*, 189-90]. Il passo è citato, come quello di Tocqueville, in Moretti 1999: 114-15.

Lo strumento primario di questa invisibile violenza sociale è appunto il riso, che terrorizza il francese costringendolo a reprimere ogni forma di originalità:

Ce mot seul, «c'est un original», équivaut à un réprobation [...], l'apophtegme sacramentel est: *Il faut être comme tout le monde*. [...] D'ailleurs, l'originalité ne se développe que dans la retraite, et le Français n'a pas de chez lui; [...] cela est cause que dans son intérieur même, à peine il ose se laisser aller à sa nature. S'il ôtait le masque d'uniforme, s'il délaçait un peu ce corset de grande représentation, il courrait risque d'être surpris en flagrant délit d'individualité, ce qu'il ne voudrait pas pour un monde; il aurait peur qu'on ne se moquât de lui. [*De l'originalité*, 14-16]

Nelle righe di Gautier troviamo, non a caso, temi e motivi che diverranno ricorrenti anche nel modernismo italiano: ad esempio l'immagine degli obblighi sociali come soffocante «corsetto» (la pirandelliana *Marsina stretta*), o l'individuo irregolare che solo in segreto può abbandonarsi alle proprie inclinazioni (*La carriola*, per tenersi a Pirandello). Ancora più suggestivo, per l'anticipazione di *topoi* novecenteschi, è il passo che segue di poco quello appena citato:

Chez nous on craint plus un coup de lancette du *Figaro* qu'un coup d'épée. Il y a tel homme qui s'est laissé tuer par un article de journal, tel autre qui est mort d'un calembour. Une pointe, une épigramme suffisent pour arrêter le type qui ne demande qu'à se développer [...]. Voilà pourtant où la civilisation nous a menés. Je ne doute pas que d'ici à quelque cent ans on n'en vienne à arranger la vie de façon telle qu'un automate puisse en remplir les fonctions. [*De l'originalité*, 16-18]

Attraverso la continua minaccia del ridicolo, la società riduce i suoi membri a ingranaggi uguali e intercambiabili – *automates*, appunto. Se il nesso tra automa e società moderna è onnipresente nell'immaginario del primo Novecento, qui sarà utile soprattutto ricordarne la pervasività nel saggio di Bergson *Le rire* (1900), sul quale ci soffermeremo a breve: certo, come vedremo, nel testo bergsoniano le parti si invertiranno; la società verrà percepita come un ambiente fluido ed elastico, e il peccato di automaticità sarà piuttosto attribuito agli «originali». Importa notare, tuttavia, come Gautier rilevi già nel 1837 lo stesso fenomeno poi esaminato (e diversamente interpretato) da Bergson: esiste una continua tensione, sotterranea ma violenta, tra norma collettiva e originalità individuale; la più consueta via di sfogo per questa violenza latente è la pratica sociale del riso.

L'affermarsi di simili teorie si rispecchia naturalmente nelle funzioni letterarie

del riso, nonché nel dialogo con i modelli inglesi, a partire da Sterne: il *Tristram Shandy* e il *Sentimental journey* sono oggetto ora di riprese entusiaste ora di netti rifiuti, ma l'interpretazione è comunque alterata dalla diversa prospettiva sul rapporto fra legge sociale e irregolarità. Nella più celebre imitazione francese delle opere di Sterne, il *Voyage autour de ma chambre* di Xavier De Maistre (1794), il libero esercizio del capriccio soggettivo corrisponde a uno stato di astrazione dalla vita civile: il narratore, punito dalle autorità militari in seguito a un duello, si trova provvisoriamente confinato nella sua stanza. Si tratta di un pretesto narrativo, del quale non va però sottovalutata – per l'aspetto che ci interessa – l'importanza simbolica: come intuirà Gautier, l'unico luogo deputato all'originalità è «l'interieur»; il personaggio eccentrico non gode di un'autentica libertà, e può esprimersi solo nell'autismo della fantasia privata. La pagina finale del libro si regge proprio sull'antinomia tra la cattiva infinità dei capricci soggettivi e le inevitabili costrizioni della «bienséance» civile:

Charmant pays de l'imagination, toi que l'Être bienfaisant par excellence a livré aux hommes pour les consoler de la réalité, il faut que je te quitte. — C'est aujourd'hui que certaines personnes dont je dépends prétendent me rendre ma liberté, comme s'ils me l'avaient enlevée! [...] Ils m'ont défendu de parcourir une ville, un point; mais ils m'ont laissé l'univers entier: l'immensité et l'éternité sont à mes ordres. C'est aujourd'hui donc que je suis libre, ou plutôt que je vais rentrer dans les fers! Le joug des affaires va de nouveau peser sur moi; je ne ferai plus un pas qui ne soit mesuré par la bienséance et le devoir. [*Voyage*, 105-06]

La naturale socievolezza dell'*amiable original*, il clima di affabile indulgenza che circondava Shandy Hall, non sembrano più credibili. La distanza dalle coordinate ideologiche del *Tristram Shandy*, già chiara in De Maistre, si fa ancora più evidente dove meno acceso è l'entusiasmo nei confronti di quel modello: nel 1870 il saggista Paul Stapfer, pur ammirando l'ottimismo sociale di Sterne, ne sottolinea con disincanto l'inverosimiglianza («une idée noble et consolante se trouve au fond de toutes les oeuvres de Sterne: il croit que l'homme est capable de bonté et capable aussi de bonheur»).¹⁷ Un netto rifiuto del paradigma sterniano è invece formulato, negli stessi anni, da Hippolyte Taine:

¹⁷ Laurence Sterne: *sa personne et ses ouvrages*, 133.

Sterne est un malade humoriste et excentrique, [...] égoïste de fait, sensible en paroles, et qui en toutes choses prend le contre-pied de lui-même et d'autrui. Son livre est comme un grand magasin de bric-à-brac. [*Histoire de la littérature anglaise*, 146]

Le tre eterogenee riletture qui citate corrispondono, di fatto, alle tre interpretazioni dell'umorismo sterniano più diffuse nell'Ottocento francese:¹⁸ sfogo solitario di una fantasia distaccata (volontariamente o meno) dal consorzio umano; commovente espressione di un'idealistica – e anacronistica – fiducia nella bontà della natura umana, spesso declinata in chiave patetico-sentimentale; delirio patologico di una soggettività malata. In tutti e tre i casi l'incontro fra l'individuo eccentrico e la società viene meno, o si dà in forme traumatiche.¹⁹

Anche nel resto d'Europa, in diversi contesti politici e sociali, lo sternismo ottocentesco si attiene di solito a paradigmi simili. In Germania, ad esempio, il modello del *Tristram Shandy* viene ridotto ai canoni dell'ironia romantica, perdendo così l'originaria vocazione sociale a vantaggio dell'autonomia soggettiva: l'umorismo di Jean Paul, come notava Hegel, implica una totale «concentrazione dell'io in sé, per cui sono rotti tutti i vincoli, e che può vivere solo nella beatitudine dell'autogodimento [...]; la forma più diretta di questa negatività dell'ironia è la vanità di ogni cosa concreta, di ogni eticità» [Hegel, *Estetica*, 78].²⁰ In Italia, i più fedeli seguaci di Sterne tendono comunque a impostare diversamente il rapporto fra io e mondo: fin dalla prefazione didimeica al *Viaggio sentimentale*, Foscolo mette in rilievo gli aspetti patetici e utopici dell'amabilità sterniana;²¹ *Il manoscritto di un prigioniero* di Carlo Bini (1833), come e più del

¹⁸ Per una rassegna sistematica in merito, cfr. Bandry 2004.

¹⁹ L'interpretazione dell'umorismo sterniano in chiave eversiva e antisociale, d'altronde, non fa che sviluppare istanze già presenti nel testo: l'enfasi buffonesca di Tristram sulla propria eccezionalità sembra spesso fuori luogo, se pensiamo alla diffusa tolleranza che la cultura dell'epoca riservava alle bizzarrie individuali. Questo aspetto è colto con lucidità da Walter Scott, in un interessante passo della *Life of Laurence Sterne* (1823): «Sterne assumed the manner of his master [: Rabelais], only as a mode of attracting attention, and of making the public stare; and, therefore, his extravagancies, like those of a feigned madman, are cold and forced, even in the midst of his most irregular flights. A man may, in the present day, be, with perfect impunity, as wise or as witty, nay, as satirical, as he can, without assuming the cap and bells of the ancient jester as an apology; and that Sterne chose voluntarily to appear under such a disguise, must be set down as mere affectation, and ranked with his unmeaning tricks of black or marbled pages, employed merely ad captandum vulgus» [Scott, *Laurence Sterne*, 53; corsivo mio].

²⁰ Sulla ricezione tedesca di Sterne, rinvio a Large 2004 e Conrad 1978.

²¹ «Era opinione del reverendo Lorenzo Sterne, parroco in Inghilterra, che un sorriso possa aggiungere un filo alla trama brevissima della vita, ma pare ch'egli inoltre sapesse che ogni lacrima insegna a' mortali una verità»; «in questo libricciuolo, ch'ei scrisse col presentimento avverato della propria morte, trafuse con più amore il proprio carattere; quasi ch'egli nell'abbandonare la

Voyage di De Maistre, è un emblematico esempio di sternismo carcerario (sul nesso tra libertà umoristica e costrizione in un luogo chiuso, del resto, torneremo nel capitolo su Pirandello); nelle *Confessioni* di Nievo (1857-1858), lo *humour* inglese e quello italiano vengono avvicinati in virtù di un comune «disprezzo» per «la vita e le cose che sono in essa» [*Confessioni*, I 279]; apertamente misantropico, infine, è l'umorismo di Carlo Dossi, il quale nelle *Note azzurre* arriva a sostenere – proiettandosi sul suo modello – che il patetico sterniano sia solo un «falso tenerume» [*Note*, 80].²² Un discorso a parte meriterebbe Manzoni, che nei *Promessi Sposi* recupera – soprattutto in ambito metanarrativo – alcuni aspetti dell'umorismo di Sterne:²³ tuttavia il suo sguardo complessivo sulla vita sociale, e le funzioni principali assegnate al riso nel corso del romanzo, rimandano piuttosto all'«ironia di un Pascal che ha letto anche Voltaire» [Raimondi 1974: 115]. Nell'Ottocento europeo, dunque, l'agio della civiltà che traspare dalle opere di Sterne risulta sempre meno adeguato ai tempi: è comunque in Francia, per motivi sia politici sia culturali, che viene avvertito con maggiore consapevolezza il dissidio tra etichetta e originalità individuale. Anziché strumento di reciproca e benevola tolleranza, il riso verrà quindi considerato principalmente come un'arma al servizio dell'omologazione; per indagare su questo aspetto, ad ogni modo, sarà necessario uscire dall'ambito dello sternismo, volgendosi ad altre pratiche (e teorie) del riso.

4. Riso e violenza: da Balzac a Bergson

Ce livre contiendra plus de cent œuvres distinctes, les Mille et une Nuits ne sont pas si considérables; mais aussi notre civilisation est-elle immense de détails [...]. Aujourd'hui, l'égalité produit en France des nuances infinies. Jadis, la caste donnait à chacun une physionomie qui dominait l'individu, aujourd'hui, l'individu ne tient sa physionomie que de lui-même. [...] Cette fécondité n'existe pas en Angleterre, seul pays où les doctrines modernes soient en vigueur comme en France. En Angleterre, la société courbe la tête sous l'empire du devoir [...]. L'auteur ne sait encore aucun observateur qui ait remarqué combien les mœurs françaises sont littéralement parlant, au-dessus de celles des autres

terra, volesse lasciarle alcuna memoria perpetua d'un'anima sì diversa dalle altre» [Foscolo, *Viaggio sentimentale*, 11-12].

²² In merito all'«effetto Sterne» nell'Ottocento italiano, cfr. Mazzacurati 1990, Scannapieco 2002, Zava 2003, Santovetti 2004, Colombi 2008, Salsano 2011.

²³ Cfr. Raimondi 2004, Macchia 1994 e Nigro 2002a.

pays comme variété de types, comme drame, comme esprit, comme mouvement, tout s'y dit, tout s'y pense, tout s'y fait. L'auteur ici ne juge pas, il ne donne pas le secret de sa pensée politique entièrement contraire à celle du plus grand nombre en France, mais à laquelle on arrivera peut-être avant peu. Le temps n'est pas loin où la duperie coûteuse du gouvernement constitutionnel sera reconnue. Il est historien, voilà tout. Il s'applaudit de la grandeur, de la variété, de la beauté, de la fécondité de son sujet [...]. Aussi, n'est-ce pas par gloriole nationale, ni par patriotisme qu'il a choisi les mœurs de son pays, mais parce que son pays offrait, le premier de tous, l'Homme social sous des aspects plus multipliés que partout ailleurs. [Préfaces, *Une fille d'Ève*, 371-73]

La prefazione di Balzac a *Une fille d'Ève* (1839) risulta, dal nostro punto di vista, particolarmente interessante. È degna di nota, in primo luogo, la smaccata inversione dei termini nel paragone tra Inghilterra e Francia, i due paesi in cui sono in vigore «le dottrine moderne»: sarebbe la seconda a offrire la maggiore «varietà di tipi», proprio perché una forma più radicale di uguaglianza genera «sfumature infinite»; all'entusiasmo tecnico del narratore si unisce, peraltro, lo sconforto politico per il «dispendioso imbroglio del governo costituzionale». Mentre in Inghilterra l'appartenenza a un gruppo sociale costituisce un limite alla piena asserzione dell'individuo, il cittadino francese sembra del tutto libero di assecondare la propria particolare natura; gli unici ostacoli all'originalità si anniderebbero in provincia, dove il peso delle abitudini rischia di «annullare» le «più accentuate asperità dei caratteri», come si legge nella prefazione a *Eugénie Grandet* (1833):

Il se rencontre au fond des provinces quelques têtes dignes d'une étude sérieuse, des caractères pleins d'originalité [...]; mais les aspérités les plus tranchées des caractères, mais les exaltations les plus passionnées finissent par s'y abolir dans la constante monotonie des mœurs. [Préfaces, *Eugénie Grandet*, 200]

Eppure il punto di vista di Balzac su questo tema è tutt'altro che univoco, tanto che – nel giro di pochi anni – si giunge a una quasi completa palinodia. Al 1845 risale la prefazione a *Splendori e miserie delle cortigiane*, dove si lamenta la totale scomparsa delle sfumature nella società francese:

L'aplatissement, l'effacement de nos mœurs va croissant. Il y a dix ans, l'auteur de ce livre écrivait qu'il n'y avait plus que des nuances; mais aujourd'hui, les nuances disparaissent. [...] La littérature actuelle manque de contrastes, et il n'y a pas de contrastes possibles sans

distances. Les distances se suppriment de jour en jour. [...] Il faut bien accorder quelque chose au Dieu moderne, *la majorité*, ce colosse aux pieds d'argile dont la tête est bien dure, sans être en or, car elle est en alliage. [*Préfaces, Splendeurs et misères des courtisanes*, 416-19]

Dall'infinita varietà si passa al totale appiattimento: la Francia, da patria degli originali, ne diventa la nemesi. Più che di un cambiamento diacronico nel pensiero dell'autore si tratta, in realtà, di un'oscillazione da sempre attiva in Balzac: l'inquietudine per il livellamento della società francese è evidente anche in opere che precedono *Une fille d'Ève*, come *La Peau de chagrin* (1831), *L'illustre Gaudissart* (1833), *César Birotteau* (1837). Nell'epoca del trionfo della borghesia tutto si livella, e una «forza uniforme» rende gli individui simili a «monete da cento soldi» (affiora, di nuovo, la metafora già segnalata in Sterne e Gautier):

«La conséquence immédiate d'une constitution est l'aplatissement des intelligences. Arts, sciences, monuments, tout est dévoré par un effroyable sentiment d'égoïsme, notre lèpre actuelle» [...] - «Votre enseignement mutuel fabrique des pièces de cent sous en chair humaine», dit un absolutiste en interrompant. «Les individualités disparaissent chez un peuple nivelé par l'instruction». [*La Peau de chagrin*, 57]

Notre siècle reliera le règne de la force isolée, abondante en créations originales, au règne de la force uniforme, mais niveleuse, égalisant les produits, les jetant par masses, et obéissant à une pensée unitaire, dernière expression des sociétés. [*Gaudissart*, 561]

Heureux enfant qui, par un temps où tout se nivelle, ou tous les chapeaux se ressemblent, réussissait à créer des distances entre la fille d'un parfumeur et lui, rejeton d'une vieille famille parisienne! [*César Birotteau*, 234]

Alla fiducia nella possibilità di ritrarre personaggi originali si alterna, quindi, il timore che la democrazia cancelli ogni sfumatura. Il conflitto è pervasivo nell'opera di Balzac, ed è in parte avvicicabile alla continua tensione tra individuo e tipo; se limitiamo la nostra analisi alle forme del riso, ad ogni modo, la prospettiva balzachiana sembra meno incerta. Certo la *Comédie humaine* presenta un campionario infinito in ogni ambito del riso, e non mancano tracce (più o meno distorte) di una comicità gioviale ispirata a Rabelais, o di un umorismo capriccioso sul modello sterniano; tuttavia gli usi principali del riso da parte del narratore, nonché il modo in cui viene di solito rappresentato lo scherno come pratica comunitaria, tradiscono il pessimismo di Balzac circa la violenza omologante

esercitata dalla norme sociali.²⁴ Come è stato notato, il riso nella *Comédie* tende a sottolineare quanto sia «difficile d'échapper au malheur dans ce monde autrement que par la médiocrité [...]; tout sublime s'abîme dans le petit, sous le règne du roi-bourgeois et de la médiocratie» [Menard 1983: 409]. Il riso partecipa alla diagnosi in due modi: da una parte, attraverso gli attacchi satirici che l'autore indirizza al conformismo e alla mediocrità dilaganti; dall'altro, sul piano tematico, attraverso la rappresentazione del riso come esercizio sadico, e come strumento indispensabile del livellamento sociale.

Questa seconda funzione del riso è di particolare importanza: in Balzac la dimensione pubblica della beffa è davvero una «blessure de société», l'«avant-coureur de la Force brute» [Menard 1983: 218, 219]. La figura crudele del «moqueur», come del resto la sua vittima, è impensabile al di fuori della società, né esiste società senza derisione: «le moqueur est toujours un être superficiel et conséquemment cruel, le drôle ne tient aucun compte de la part qui revient à la Société dans le ridicule dont il rit, car la Nature n'a fait que des bêtes, nous devons les sots à l'Etat social» [*La Maison Nucingen*, 25]; «aucune société n'était complète sans une victime, sans un être à plaindre, à railler, à mépriser, à protéger» [*Les Paysans*, 695]. Se lo scherno malevolo e violento è presente in ogni forma di consorzio umano, l'epoca inaugurata dalla Rivoluzione sembra tuttavia esasperare questo principio. Esempio il confronto, istituito nella *Peau de chagrin*, tra gli scherzi gioviali di Rabelais e «railleries» livorose degli «enfants de la Révolution»:

Les railleries, les bons mots s'échappaient peu à peu de toutes les bouches; puis la calomnie élevait tout doucement sa petite tête de serpent et parlait d'une voix flûtée [...]. Entre les tristes plaisanteries dites par ces enfants de la Révolution à la naissance d'un journal, et les propos tenus par de joyeux buveurs à la naissance de Gargantua, se trouvait tout l'abîme qui sépare le dix-neuvième siècle du seizième. [*La Peau de chagrin*, 39-40]

Ponendo tutti sullo stesso piano, l'ideale dell'*égalité* scatena in realtà la lotta egoistica fra gli individui, sulla quale le distanze di classe esercitavano almeno un freno; chi non sa conformarsi a questa perpetua lotta per la vita è destinato alla derisione, cioè alla sconfitta. Questa legge dello scherno, universale ma amplificata dal «temps où tout se nivelle», si trova replicata in miniatura ovunque regni una superficiale uguaglianza, dal collegio all'ufficio:

²⁴ Per un esame accurato circa le varie funzioni del riso in Balzac, rinvio a Menard 1983.

Aussi faut-il avoir hanté les Bureaux pour reconnaître à quel point la vie rapetissée y ressemble à celle des collèges; mais partout où les hommes vivent collectivement, cette similitude est frappante: au Régiment, dans les Tribunaux, vous retrouvez le collège plus ou moins agrandi. Tous ces employés, réunis pendant leurs séances de huit heures dans les bureaux, y voyaient une espèce de classe où il y avait des devoirs à faire, [...] où l'on se moquait les uns des autres, où l'on se haïssait et où il existait néanmoins une sorte de camaraderie, mais déjà plus froide que celle du régiment, qui elle-même est moins forte que celle des collèges. A mesure que l'homme s'avance dans la vie, l'égoïsme se développe et relâche les liens secondaires. [*Les Employés*, 220; corsivi miei]

Come sosteneva Louis Lambert, un personaggio a cui la violenza del riso collegiale era particolarmente familiare, il concetto borghese di democrazia nasconde pur sempre un «contrat entre les forts contre les faibles» [*Louis Lambert*, 165]; a farne le spese sono anzitutto gli originali, vittime designate dello scherno.

La diagnosi di Balzac ricorda quella avanzata, negli stessi anni, da Théophile Gautier. Va segnalata, però, un'asimmetria fra i due autori: nell'articolo di Gautier l'abbondanza di originali viene ritenuta un segno di elasticità sociale, mentre il conformismo francese è paragonato alla rigidità meccanica degli *automates*; in Balzac la società borghese – proprio a causa della violenza e del caos che vi regnano – appare fluida e flessibile, mentre gli originali risultano troppo rigidi e coerenti per farne parte. L'eccentrico è escluso dal consorzio umano, attraverso il riso, proprio perché non sa distaccarsi dalle proprie idee fisse: le quali a loro volta possono essere virtuose e ammirevoli («ce dévouement aux grandes choses qui dégénère en duperie»: *Le Cousin Pons*, 382), o esprimere grotteschi rancori:

La jalousie formait la base de ce caractère plein d'*excentricités*, mot trouvé par les Anglais pour les folies non pas des petites mais des grandes maisons. [*La Cousine Bette*, 59]

È significativo come il termine «excentricité», e con esso l'ideale inglese degli *originals* integrati nel corpo sociale, sia qui respinto in modo esplicito: l'originale è di solito un folle, ora commovente nel suo chisciottismo (Pons), ora – anche se meno spesso – odioso e meschino (Bette). La patologica rigidità dell'individuo irregolare, opposta al dinamismo violento della norma sociale, anticipa alcuni aspetti delle teorie bergsoniane (sulle quali torneremo a breve): in Balzac è comunque più forte, e più frequente, la simpatia nei confronti del personaggio

deriso dalla comunità; come è stato evidenziato da Curtius, la passione dei monomaniaci balzachiani conserva spesso – nel ridicolo – una traccia di grandezza, in quanto segno di inconsapevole resistenza «all'uniformità dell'epoca borghese» [Curtius 1969: 83-84].

Patologici (e patetici) o meno, gli originali di Balzac sono vittima di un dileggio violento e prevaricante, che esprime la tendenza della società all'omologazione o alla radicale espulsione del diverso: è questo l'aspetto che più ci interessa del riso nella *Comédie humaine*, in quanto illustra in modo esemplare una linea dominante nella cultura del romanticismo e del realismo francese. Pur muovendosi entro coordinate estetiche e ideologiche lontane da quelle di Balzac, anche il grottesco hughiano esibisce la violenza comunitaria sull'individuo anomalo o deforme: quest'ultimo è di solito oggetto o di una spietata derisione, o di una morbosa (e altrettanto sadica) curiosità. L'urto spiazzante fra alto e basso, predicato nella celebre *Préface* al *Cromwell* (1828), trova una sede congeniale nella sublime sofferenza del mostro deriso: basta pensare a Quasimodo, al Triboulet di *Le roi s'amuse*, e soprattutto alla figura di Gwynplaine nell'*Homme qui rit*, la cui evangelica innocenza si oppone alla crudeltà gratuita degli aristocratici inglesi. Certo, il nesso tra riso e violenza in Hugo non implica un atteggiamento sospettoso nei confronti della democrazia, come dimostra l'evoluzione egualitaria del pensiero hughiano: l'accanimento nei confronti dell'originale è piuttosto associato alle ingiustizie dell'*ancien régime*, o viene comunque rappresentato perlopiù in ambienti estranei alla medietà borghese.²⁵ Sul piano ideologico, dunque, il caso di Hugo rappresenta una deviazione rispetto al fenomeno che stiamo cercando di isolare: resta però significativa, sul piano estetico, la forte istanza hobbesiana che soggiace alla sua concezione del riso. Più pertinente alla nostra rassegna è comunque un'altra tendenza, sviluppatasi nella letteratura francese a partire dagli anni Trenta: quella legata alla fortuna del personaggio ridicolo-patetico, ovvero il piccolo borghese schernito dalla comunità perché incapace – suo malgrado – di adeguarsi alla norma. Si tratta della forma del riso più adatta a rendere conto dell'oggettivo «affollamento verso il medio» di una società in cui (come dichiara il Monsieur Proudhomme di Henri Monnier) «tout est bourgeois»: da una parte il lettore è invitato a simpatizzare con il deriso, perché estraneo alla media cui

²⁵ Sul rapporto fra riso e ideologia in Hugo, rinvio a Prévost 2002.

vorrebbe conformarsi; dall'altra non può darsi alcuna forma di identificazione, perché anche nella vittima sono ben riconoscibili i segni della *bêtise* dilagante.²⁶ Ridicolo-patetica per eccellenza, non a caso, è la professione di copista: negli *Employés* di Balzac, in *Bouvard et Pécuchet*, ma anche in opere minori come *Messieurs les ronds-de-cuir* di Courteline (1892), l'atto passivo della copiatura è metafora di un inarrestabile istinto all'omologazione. Il maggiore interprete di questa formula è, naturalmente, Flaubert: l'episodio d'infanzia che apre *Madame Bovary*, nel quale Charles viene condannato a scrivere venti volte sulla lavagna *ridiculus sum*, condensa in modo emblematico il carattere violento, pervasivo e ottuso del codice borghese (sulla cui validità, peraltro, la stessa vittima non nutrirà mai il minimo dubbio).

Non sorprende che il secolo si chiuda con *Le rire* di Henri Bergson, pubblicato nel 1900. Al centro del saggio è l'idea del riso come «geste social», come atto di violenza diluita – in sostituzione di una vera e propria «répression matérielle» – allo scopo di punire un comportamento ritenuto antisociale [*Le rire*, 16]. L'impianto non differisce molto da quello balzachiano, come suggerisce anche la similitudine con la vita di collegio:

S'il est permis de comparer aux petites choses les grandes, nous rappellerons ici ce qui se passe à l'entrée de nos Écoles. Quand le candidat a franchi les redoutables épreuves de l'examen, il lui reste à en affronter d'autres, celles que ses camarades plus anciens lui préparent pour le former à la société nouvelle où il pénètre et, comme ils disent, pour lui assouplir le caractère. Toute petite société qui se forme au sein de la grande est portée ainsi, par un vague instinct, à inventer un mode de correction et d'assouplissement [...]. [*Le rire*, 60]

Ancora più vicina ai canoni della *Comédie humaine* (salvo l'attenuarsi delle note patetiche) è l'antitesi tra l'elasticità sociale e i rigidi automatismi degli individui derisi: la vita in società presuppone «une attention constamment en éveil, [...] une certaine élasticité du corps et de l'esprit» [15]; l'originale invece, in preda alla «raideur de l'idée fixe» [14], si rivela – alla stregua di un automa o «pantin» [20] – inadeguato alle esigenze comunitarie, e per questo viene castigato con il riso. Il giudizio di Bergson su questo meccanismo è ambivalente: da un lato l'autore ammette la crudeltà implicita nel dileggio («il y entre l'intention inavouée

²⁶ Per un'articolata definizione del personaggio «ridicolo-patetico», cfr. Fiorentino 1998.

d'humilier», 61), dall'altro il fine – per quanto inconsapevole – sembra giustificare i mezzi («il est nécessaire que l'homme vive en société, et s'astreigne par conséquent à une règle», 69). Il saggio cerca dichiaratamente di tralasciare il primo aspetto, per evidenziare l'utilità sociale dello scherno:

[Le rire] a pour fonction d'intimider en humiliant. Il n'y réussirait pas si la nature n'avait laissé à cet effet, dans les meilleurs d'entre les hommes, un petit fonds de méchanceté, ou tout au moins de malice. Peut-être vaudra-t-il mieux que nous n'approfondissions pas trop ce point. Nous n'y trouverions rien de très flatteur pour nous. [...] Dans cette présomption nous démêlerions d'ailleurs bien vite un peu d'égoïsme, et, derrière l'égoïsme lui-même, quelque chose de moins spontané et de plus amer [...]. Ici, comme ailleurs, la nature a utilisé le mal en vue du bien. C'est le bien surtout qui nous a préoccupé dans toute cette étude. [*Le rire*, 84]

Sebbene contro voglia, Bergson deve comunque riconoscere il carattere perturbante della beffa comunitaria: l'utilità non può nascondere del tutto la «méchanceté» e l'«égoïsme». A interessarci in questo momento, più delle varianti individuali, è ancora una volta l'attenzione alla violenza hobbesiana implicita nel riso.

Nell'Ottocento francese, insomma, si diffonde l'idea che il significato principale del riso consista nell'esclusione violenta degli individui originali, da parte di un corpo sociale compatto e uniforme: alla tradizione del romanzo realista, da Balzac a Flaubert, spetta un ruolo primario in questo processo. Una simile prospettiva sul riso è ravvisabile, del resto, anche in altri classici della narrativa europea del diciannovesimo secolo: lo dimostrano ad esempio, ciascuna a suo modo, alcune figure emblematiche della tradizione russa – Akakij Akakievic nel *Cappotto*, Marmeladov in *Delitto e castigo*, e soprattutto Myskin nell'*Idiota*. È interessante che, in quest'ultimo caso, Dostoevskij si ispiri anche a un modello del riso bonario (il *Pickwick*), interpretato però – alla stregua di un Don Chisciotte romantico – come vittima innocente di un hobbesiano accanimento derisorio:

L'idea principale del romanzo è rappresentare un uomo positivamente buono. Non c'è nulla di più difficile al mondo, e specialmente adesso [...]. Ricorderò soltanto che di uomini buoni nella letteratura cristiana il solo compiuto è Don Chisciotte. Ma egli è buono esclusivamente perché nello stesso tempo è anche ridicolo. Pickwick di Dickens (un'idea molto più debole di Don Chisciotte; tuttavia enorme) è anch'egli ridicolo e per questo solo ti prende tutto.

Appare la compassione per il buono deriso che non conosce il suo valore e perciò appare anche la simpatia del lettore. Questa eccitazione della compassione è anche il segreto dello humour. [Dostoevskij, *Epistolario*, II 119; lettera a S. A. Ivanova del 13 gennaio 1868]

Malgrado la dichiarata parentela con Dickens, l'enfasi sulla violenza dello scherno collettivo rimanda piuttosto a Balzac (basta pensare al cugino Pons, anch'egli definito in termini donchisciotteschi, per quanto il grottesco sia qui ben più marcato):²⁷ fatto non casuale, vista l'importanza del realismo romantico francese nella nascita e nell'evoluzione del realismo russo.²⁸ Sulle peculiarità di Myskin e di altri originali dostoevskiani, nonché sulla loro influenza nel ventesimo secolo, torneremo senz'altro in seguito; ciò che importa sottolineare, per ora, è come l'espulsione dell'individuo anomalo tramite il riso sia un *topos* familiare a molti degli autori più influenti del realismo ottocentesco: Balzac, Gogol, Flaubert, Dostoevskij, ma anche (lo vedremo) Verga e Maupassant.

Su questo tema torneranno, con insistenza ossessiva, i modernisti italiani più inclini alla rappresentazione del riso come pratica sociale: Pirandello con i suoi personaggi spinti ai margini della vita comunitaria, Palazzeschi con i suoi buffi, Svevo con una lunga trafila di personaggi irregolari (dai primi inetti a Zeno). Una simile pervasività tematica, come si è detto all'inizio, non andrà disgiunta dal fatto che il riso – in termini ben diversi dallo scherno bergsoniano – sia un'istanza centrale nella prospettiva di questi autori sul mondo rappresentato: cercheremo appunto di dimostrare come l'umorismo di Pirandello, il contro dolore di Palazzeschi, l'ironia di Svevo siano anzitutto una reazione agli strumenti dell'esclusione sociale, primo fra tutti lo scherno collettivo; e come, proprio a causa di questa tensione tra riso sociale e riso d'autore, la rappresentazione dell'originalità nei modernisti italiani si distingua dai moduli del realismo ottocentesco. Tutti e tre gli autori, comunque, riflettono con particolare intensità sulle funzioni sociali del riso, rigettando in partenza le teorie ottimistiche (shaftesburiane) in merito: teorie che circolavano peraltro anche nella cultura

²⁷ Anzi, il grottesco in questo caso è tanto esasperato da respingere addirittura l'istinto sociale allo scherno: «Cette face grotesque, écrasée en forme de potiron, attristée par des yeux gris surmontés de deux lignes rouges au lieu de sourcils, était commandée par un nez à la Don Quichotte, comme une plaine est dominée par un bloc erratique. Ce nez exprime, ainsi que Cervantes avait dû le remarquer, une disposition native à ce dévouement aux grandes choses qui dégénère en duperie. Cette laideur, poussée tout au comique, n'excitait cependant point le rire. La mélancolie excessive qui débordait par les yeux pâles de ce pauvre homme atteignait le moqueur et lui glaçait la plaisanterie sur les lèvres» [*Le cousin Pons*, 382].

²⁸ Il punto di riferimento, su questo tema, è Fanger 1998.

italiana del primo Novecento, come dimostra ad esempio l'attività editoriale di Angelo Fortunato Formiggini, che con la collana «Classici del ridere» (1912-1938) cerca di promuovere una concezione del riso quale propulsore della «simpatia umana».²⁹

Obiettivo principale dei prossimi capitoli sarà quindi mostrare come, muovendo da un complesso confronto con la tradizione sette-ottocentesca, i modernisti italiani intendano il nesso tra riso e violenza comunitaria. Una simile impostazione ci permetterà, spero, di avanzare qualche ipotesi in merito ad alcuni problemi fondamentali: perché il riso gioca un ruolo così importante nei maggiori narratori italiani del primo Novecento? in quale misura questo fenomeno rinvia a una forma – latente o manifesta – di disagio politico? come interpretare l'apparente paradosso per cui, nel dialogo intertestuale con i classici del *secolo serio*,³⁰ al tema del riso spetta un ruolo fondamentale? e infine, qual è il nesso tra la pervasività tematica del riso e il rapporto turbato – tipico del realismo modernista – con la serietà del quotidiano? Prima di procedere con l'analisi dei testi, tuttavia, sarà utile chiarire un'altra premessa metodologica di questo lavoro: la scelta di soffermarsi in particolare sul *corpus* novellistico degli autori in questione.

5. Novella e irregolarità

Tra Otto e Novecento, le più importanti definizioni della forma novella condividono – pur declinandolo in termini eterogenei – un particolare interesse per la categoria dell'irregolarità. Secondo una celebre affermazione di Goethe, la struttura della novella si basa sul «verificarsi di un avvenimento inaudito» (*eine sich ereignete unerhörte Begebenheit*):³¹ la formula è ripresa e sviluppata da Lukács, che in *Teoria del romanzo* (1911) riconosce nella narrazione breve il manifestarsi della «straordinarietà e problematicità della vita» [Lukács 1962: 83]; rinunciando alle gradazioni intermedie tipiche del romanzo, la novella isola dal corso degli eventi il caso traumatico, l'eccesso. Idee simili si trovano in un articolo

²⁹ La formula è tratta dalla tesi di laurea di Formiggini (1907), poi pubblicata con il titolo *Filosofia del ridere* [Formiggini 1989]; sulla concezione «umanitaria» del riso in Formiggini, e sulla sua ricezione in ambito italiano, cfr. Gaudiuso 2000, Guicciardi 1982 e Raimondi 1982.

³⁰ La formula è tolta da Moretti 2001.

³¹ Eckermann, *Colloqui*, 363 (25 gennaio 1827).

di Pirandello, *Romanzo, racconto, novella* (1897), dove il gusto della novella per gli «eccessi» viene avvicinato ai canoni della tragedia greca:

La novella e la tragedia classica pigliano il fatto, a dir così, per la coda; e di questa estremità si contentano: intese a dipingerci non le origini, non i gradi della passione, non le relazioni di quella con i molti oggetti che circondano l'uomo, [...] ma solo gli ultimi passi, gli eccessi, insomma. [*Romanzo, racconto, novella*, 159]

Sull'importanza dell'eccesso nel codice novellistico insiste anche Boris Ejchenbaum, nel suo fondamentale *Com'è fatto il «Cappotto» di Gogol'* (1919). Attraverso l'analisi di un testo esemplare, Ejchenbaum illustra il legame privilegiato tra novella e grottesco, inteso come abnorme dilatazione dei particolari: «lo stile del grottesco esige che, in primo luogo, la situazione o l'avvenimento descritti siano esclusi in un mondo, piccolo fino al fantastico, di vicissitudini artificiali, [...] isolato dalla grande realtà, [...] cosicché le correlazioni usuali e i legami (psichici e logici) risultino in questo modo ricostruiti ex novo, [...] e ogni piccolo particolare possa crescere fino a misure colossali» [Ejchenbaum 1968: 254]. In epoca più recente, e muovendo dall'analisi di altri autori (Maupassant, Verga, Cecov), Florence Goyet ha elaborato una convincente definizione della novella ottocentesca come genere della «*caractérisation paroxystique*» [Goyet 1993]: la realtà così raffigurata assume connotati abnormi e superlativi, anche quando l'oggetto (come accade spesso in Maupassant o Cecov) è proprio la mediocrità del mondo borghese. Ancora più interessante, dal nostro punto di vista, è la lettura dei rapporti tra irregolarità e novella «moderna» avanzata nel 2002 da Andreas Gailus, in un saggio sullo sviluppo del genere nell'Ottocento tedesco (*La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*). A partire dalle *Conversazioni di profughi tedeschi* di Goethe, e muovendosi poi all'interno del suo canone nazionale, Gailus arriva a proporre una formula di validità generale:

Le *Conversazioni* mettono in scena il disturbo di un sistema da parte di un corpo estraneo. Come reagisce un insieme ben definito di dialoghi e di rapporti all'intrusione di un elemento eterogeneo? Continuerà a esistere (espellendo la novità, integrandola o riformando le proprie strutture) – o sarà invece il disturbo a sopraffare il sistema e a dissolverne i confini? [...] Il paradigma goethiano diventerà un modello. La novella tedesca del «lungo» XIX secolo (1789-1914) è appunto la *forma della crisi* [...]. *Tutte le novelle*

articolano, in modi diversi, *uno stesso problema*: grazie all'intreccio fondato sulla crisi, esse tematizzano i confini dei sistemi sociali, psichici, narrativi. Da Goethe fino a Musil la novella rappresenta in forme sempre nuove un nocciolo disfunzionale e asimbolico posto nel cuore del sistema: un elemento eccessivo e traumatico che minaccia *dall'interno* le unità organizzate. [Gailus 2002: 505-06]

La novella racconta di solito, secondo Gailus, «il disturbo di un sistema» (collettivo o individuale) di fronte a un «nocciolo disfunzionale e asimbolico», e le conseguenti reazioni di adeguamento o espulsione del disturbo. Una simile ipotesi ha il merito di spiegare perché la novella sia una forma congeniale alla rappresentazione del problema sul quale ci siamo soffermati in precedenza: i meccanismi dell'omologazione e dell'esclusione degli individui irregolari, mediante la pratica sociale del riso.

Ma teniamoci pure, per il momento, a una definizione più vaga della novella, e a un concetto più astratto di irregolarità: malgrado le varie sfumature, tutte le proposte qui esaminate colgono l'essenza del genere nella sua propensione all'*ex lege*, al parossismo; davvero, come suggerisce un significativo titolo palazzeschiiano, si tratta di una forma simbolica dedita all'*issimo*, in tutte le sue possibili declinazioni. Anche in questi termini, è chiara la disposizione della forma novella al riso: lo dimostra già il *Decameron*, dove le novelle di beffa e di motto sono basate di solito sulla provvisoria infrazione di una norma [Todorov 1970]. Analogamente, nella novella ottocentesca, la fenomenologia del ridicolo poggia in larga parte sul gusto per l'esagerazione e il paradosso. Anche limitando lo spoglio ai grandi novellisti già citati, la campionatura sarebbe vasta: eventi accidentali che causano una radicale alterazione nel carattere di un personaggio (*La confession de Théodule Sabot* di Maupassant, *Chirurgia* di Cecov);³² individui che rinunciano umoristicamente a un contatto diretto con il mondo, ponendosi in uno stato d'eccezione rispetto alla vita (*Il cocodrillo* di Dostoevskij); casi di *bêtise* spinta all'estremo (*Les dimanches d'un bourgeois de Paris*, o numerosi altri racconti di Maupassant). Ad ogni modo, dei possibili legami tra riso e irregolarità novellistica,

³² Nella *Confession de Théodule Sabot*, il protagonista - un falegname ateo - decide improvvisamente di convertirsi per accettare un'importante commissione da parte del parroco; in *Chirurgia* un giovane sacrestano, in precedenza esemplare per devozione e mansuetudine, rivela un'inattesa ferocia durante la dolorosa estrazione di un dente. È degno di nota che entrambe le situazioni siano riprese, per quanto ribaltate in modo speculare, nelle *Novelle per un anno*: nel *Tabernacolo* (1903) troviamo infatti un muratore devoto, che accetta a malincuore un lavoro proposto dal più agguerrito ateo del paese; nell'*Avemaria di Bobbio* (1912), un notaio razionalista si sorprende a pregare devotamente in preda al mal di denti.

ci interessano soprattutto le conseguenze tematiche: e in quest'ambito – come suggeriva la formulazione di Gailus – a prevalere è appunto la funzione sociale del riso come strumento per punire, ed espellere, il personaggio irregolare. In Maupassant, ad esempio, la crudeltà della beffa collettiva è un motivo ricorrente; indicative le prime pagine del *Cieco*, parabola di uno fra i tanti «buffoni-martiri» del novelliere maupassantiano:

J'ai connu un de ces hommes dont la vie fut un des plus cruels martyres qu'on puisse rêver. [...] Il devint un souffre-douleur, une sorte de bouffon-martyr, de proie donnée à la férocité native, à la gaieté sauvage des brutes qui l'entouraient. On imagine toutes les farces cruelles que sa cécité put inspirer. [...] Puis on se lassa même des plaisanteries; et le beau-frère enrageant de le toujours nourrir, le frappa, le gifla sans cesse, riant des efforts inutiles de l'autre pour parer les coups ou les rendre. [*L'aveugle*, CN, 453-54]

Molti altri testi indugiano, in termini analoghi, sull'accanimento gratuito nei confronti dello zimbello di turno: basta citare *Le docteur Héraclius Gloss* (1875), *Madame Baptiste* (1882), *Ce cochon de Morin* (1882), *L'âne* (1883), *La ficelle* (1883), *Le gueux* (1884). Il fenomeno sociale del riso, dunque, viene di solito associato – con disincanto hobbesiano – alla barbarie e alla ferocia umana.³³

Tra i novellieri dell'Ottocento italiano, il più attento osservatore del dileggio comunitario è senza dubbio Verga. Soprattutto in *Vita dei campi*, la beffa collettiva è onnipresente: «i vicini ridevano sul naso» a Jeli, rinfacciandogli il tradimento della moglie [*Jeli il pastore*, TN, I 156]; Malpelo è «avvezzo a vedersi ingiuriato e beffato da tutti» [*Rosso Malpelo*, TN, I 169]; «la gente si metteva a ridere» di Gramigna, nel finale del racconto [*L'amante di Gramigna*, TN, I 197]. In termini ancora più efficaci, l'atteggiamento della comunità rurale nei confronti del personaggio ridicolo o anomalo viene suggerito dall'inizio di *Pentolaccia*, un altro *cocu* perseguitato dal pubblico ludibrio:³⁴

Giacché facciamo festa come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa nel paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele, adesso viene «Pentolaccia» ch'è un bello originale anche lui, e ci fa bella figura fra tanti matti che hanno avuto il giudizio nelle calcagna, e hanno fatto tutto il contrario di quel che

³³ Sulla crudeltà del riso nelle novelle di Maupassant, cfr. Grandadam 2007: 192-213 e 355-68.

³⁴ Un'articolata rassegna sul riso dei personaggi verghiani, con particolare riguardo a *Vita dei campi*, è già proposta da Accorsi 2006: 249-54.

suol fare un cristiano il quale voglia mangiarsi il suo pane in santa pace. [*Pentolaccia*, TN, I 208]

Com'è usuale in Verga, l'autore non simpatizza con l'«originale», né esprime un giudizio sui meccanismi che regolano la vita sociale: si limita a esporne la crudeltà, e a presentarli come un fatto inevitabile. La malizia dello scherno collettivo è visibile pure nei *Malavoglia*³⁵ e in *Mastro Don Gesualdo*:³⁶ è comunque nella misura breve che il tema raggiunge il massimo rilievo, data la sua particolare affinità con il principio strutturale che sta alla base della forma novella. Tra il meccanismo di fruizione della novella e l'irrisione dell'originale si crea, in altre parole, una singolare forma di *mise en abîme*: la reazione della comunità al «disturbo» rappresentato dal personaggio anomalo riecheggia, in forma più o meno distorta o alterata, la posizione del lettore di fronte all'eccezionalità del caso narrato. Uno speculare effetto metatestuale è evocato dal riso o dal sorriso del personaggio eccentrico, che esercita uno sguardo straniato sulle convenzioni del senso comune: fenomeno più raro nella novella ottocentesca, ma sul quale torneremo a più riprese (soprattutto esaminando il rapporto fra Pirandello e le novelle di Dostoevskij).

È proprio in virtù di questa affinità tra contenuto e struttura che, anche nei casi di Pirandello Palazzeschi e Svevo, mi è sembrato utile centrare l'analisi sulla forma novella: senza dubbio, come cercherò di documentare attraverso frequenti richiami testuali, la tensione tra riso comunitario e individuo irregolare (o tra riso individuale e norma comunitaria) è declinata dagli stessi autori anche in opere di altro genere; tuttavia, mentre nei romanzi o nei drammi il tema compare di solito in modo diluito o episodico, in ambito novellistico tende a occupare il primo piano, assumendo spesso una funzione strutturale marcata. Spero, dunque, che questa preliminare restrizione del campo d'indagine possa portare con sé un doppio vantaggio: da una parte, la forma novella dovrebbe offrire una prospettiva

³⁵ «Ora i suoi nemici gli ridevano sotto il naso, a motivo di quei lupini che se l'era mangiati il diavolo; e gli toccava anche recitare il deprofundis per l'anima di Bastianazzo» [*Malavoglia*, TR, II 487]; «Per otto giorni 'Ntoni non ebbe il coraggio di metter piede nella strada. Come lo vedevano tutti gli ridevano sul naso, e Piedipapera andava dicendo: - Avete visto le ricchezze che ha riportato 'Ntoni di padron 'Ntoni?» [559]; «Rocco Spatu, e Cinghialenta, che avevano sempre qualche soldo, gli ridevano sul naso, dalla porta della taverna, facendogli le corna» [607].

³⁶ Così, ad esempio, Gesualdo cerca di consolare Bianca, poco dopo il matrimonio: «Tutto il paese sotto i piedi voglio metterti!... Tutte quelle bestie che ridono adesso e si divertono alle nostre spalle!» [*Mastro Don Gesualdo*, TR, III 156].

ideale per comprendere alcuni aspetti fondanti del riso modernista, e del suo rapporto con la tradizione ottocentesca; dall'altra, un esame del nesso tematico tra riso e originalità può aiutarci a definire meglio la fisionomia della novella modernista italiana, nonché la sua posizione nel sistema novecentesco dei generi.

I. Gli originali di Pirandello: da zio Toby a Belluca

1. Riso e irregolarità nelle «*Novelle per un anno*»

In un discusso saggio del 1983, Elio Gioanola osservava come l'intera opera di Pirandello fosse leggibile come «un gigantesco sistema di difese eretto contro la paura della follia vera» [Gioanola 1983: 119]; la follia, del resto, non è che la forma più conclamata e perturbante assunta dall'irregolarità individuale. In questo capitolo cercheremo di mostrare, in primo luogo, come il riso pirandelliano si fondi appunto su questo processo difensivo, e a sua volta ne costituisca lo strumento fondamentale; vedremo inoltre come l'analisi del riso – e dei suoi rapporti con la tradizione europea – possa rivelare aspetti significativi del processo in questione, evidenziando fenomeni ai quali la psicologia d'autore (il metodo rivendicato da Gioanola) non può o non vuole interessarsi. In che modo il riso di Pirandello rinvia al dissidio fra norma sociale e individuo anomalo? Qual è il rapporto fra le ossessioni personali e i *topoi* del riso sette-ottocentesco, con cui Pirandello dialoga assiduamente? In quale misura il nesso tra riso e irregolarità viene declinato in termini peculiari, e dove invece l'autore si attiene a un codice di lunga durata?

Per rispondere a simili domande, le *Novelle per un anno* rappresentano un ideale punto di partenza:¹ il legame tra le forme del riso e i meccanismi dell'esclusione sociale vi si manifesta, infatti, in modi particolarmente efficaci e pervasivi, anzitutto sul piano tematico. Il riso dei personaggi nel *corpus* novellistico, e in generale nell'opera di Pirandello, è stato finora oggetto di scarsa attenzione critica:² eppure la vastità del repertorio, nonché il suo particolare rilievo nelle

¹ Nel riferirmi al *corpus* novellistico di Pirandello, userò spesso – per comodità – la designazione vulgata di *Novelle per un anno*: ad ogni modo, come dimostrato da Lugnani 2007: 59-92, il titolo oggi diffuso riflette solo in parte la complessa e controversa vicenda del macrotesto pirandelliano.

² Luperini 1997 esamina il riso dei personaggi in due importanti novelle dell'ultima fase, *La prova* e *C'è qualcuno che ride*; un'indagine analoga, su un campione testuale più vasto, è stata poi proposta in un saggio di Maria Grazia Accorsi [Accorsi 2006], che si sofferma in particolare su due fondamentali tipologie – lo scherno corale ai danni del «matto», e la risata folle che consegue allo sguardo straniato sulle proprie sventure. Vanno infine segnalati gli studi di Paola Casella [soprattutto 2002 e 2011], nei quali viene in effetti dedicato ampio spazio al riso (umoristico o meno) dei personaggi. Sarà comunque necessario tenere conto, oltre che di questi lavori specifici, dei cospicui rilievi in merito sparsi negli innumerevoli studi più generali sul riso pirandelliano, o

novelle, è innegabile, e invita senz'altro ad approfondire l'indagine. Lo schema seguente si limita a elencare i testi in cui il tema del riso è oggetto di una qualsiasi forma di *mise en relief*: ripetizione lessicale, collocazione nell'epilogo o in un momento decisivo del racconto, assegnazione di un ruolo narrativo marcato (spesso, ad esempio, il riso o il timore del ridicolo determinano le azioni di un personaggio). Ci è sembrato utile disporre i titoli in ordine cronologico, con evidenziazioni che saranno spiegate a breve:

1895	<i>«In corpore vili»</i>	«Risa» degli astanti di fronte al litigio fra Cosimino e la Sgriscia
1896	<i>Sole e ombra</i>	«Estro comico» e ilarità del protagonista, che ha deciso di suicidarsi
1897	<i>Acqua e li</i>	«Fragorosa risata», «ridere come un matto» di Calajò
1897	<i>Il marito di mia moglie</i>	Risate di disincanto, da parte del protagonista in punto di morte
1898	<i>Pallottoline!</i>	Jacopo Maraventano considera la vita «roba da ridere»
1900	<i>La maestrina Boccarmè</i>	«Stridula risata» della compagna di collegio
1901	<i>Il vitalizio</i>	Risa festose dei paesani, ai festeggiamenti per i cento anni di Maràbito
1901	<i>Il vecchio Dio</i>	Il protagonista Aurelio è oggetto di frequenti «lazzi» e «risatine»
1902	<i>Lontano</i>	«Lazzi» e risa dei «monellacci» allo straniero
1902	<i>La berretta di Padova</i>	Cirlincìo è lo «zimbello di tutta Girgenti», ed è atterrito dal «dileggio» collettivo
1902	<i>Al valor civile</i>	Il misantropo Bruno Celesia è «bersaglio di tutte le frecce», «in fama di jettatore, deriso, anziché compianto, per le sue domestiche sventure»
1902	<i>Tanino e Tanotto</i>	Riso gioioso, innocente, dei due bambini
1902	<i>Il corvo di Mizzaro</i>	I pastori si «spassano a tormentare» il corvo
1903	<i>Il tabernacolo</i>	Le sventure di Spatolino suscitano le «beffe dei nemici (e anche degli amici)»
1903	<i>La signora Speranza</i>	Galleria dei «tipi buffi» della pensione, e dei reciproci «scherzi»; «scherno» collettivo nei confronti di Biagio Speranza e Carolina
1904	<i>Sua Maestà</i>	«Risa» dei paesani, di fronte alla «farsa» dei due sosia di Vittorio Emanuele

sulle *Novelle per un anno*: osservazioni utili si trovano, in particolare, in Polacco 2011, Cantelmo 1997, Patrizi 1997, Lauretta 1990, Grossi 1985, Mineo 1984, Milioto 1980.

1904	<i>La buon'anima</i>	Il protagonista è perseguitato dal sorriso beffardo del defunto Cosimo, primo marito della moglie
1904	<i>La mosca</i>	«Sorriso mostruoso», d'odio, del morente Zarù
1904	<i>Formalità</i>	Beffa di Gabriele Orsani ai danni dell'assicuratore
1904	Scialle nero	I paesani fanno «pubblicamente strazio del rispetto per tanti anni tributato a quella donna» (Eleonora); il fratello si accanisce sulla protagonista «per prevenir le beffe che aspettava da tutti»
1905	<u>Fuoco alla paglia</u>	Simone è uno di quei tipi «buoni soltanto da far ridere il paese»; «tutti ridevano di lui». Riso finale, «d'arguta spensieratezza», di Simone, ormai umoristicamente estraneo alla vita sociale
1905	L'eresia catara	«Clamorosa irrefrenabile risata» dei presenti, di fronte al Lamis che declama la sua lezione nell'aula vuota
1905	Lo scaldino	«Gran risata della gente» per le disgrazie di Papa-re
1905	<u>Una novella che non farò</u> [Un matrimonio ideale]	«Beffe della gente» nei confronti degli sposi, un nano e una gigantessa; riso gioioso di questi ultimi
1905	<i>La casa del Granella</i>	«Risate» degli spiriti che infestano la casa
1905	Va bene	Cosmo Amidei, ritenuto generalmente un «imbecille», è «sbeffeggiato da tutti i monelli»
1906	<i>La toccatina</i>	Riso liberatorio – nel finale – dei due protagonisti, entrambi paralizzati da un colpo apoplettico
1907	<i>La cassa riposta</i>	Beffa dell'avvocato Piccarone, ai danni dell'oste
1909	Mondo di carta	Il Balicci, monomaniaco della lettura, è oggetto del riso collettivo
1909	<i>La giara</i>	Riso pervasivo, tanto da parte del coro quanto da parte dei protagonisti (Dima in particolare)
1910	<i>Non è una cosa seria</i>	Riso umoristico, in apparenza folle e immotivato, di Perazzetti
1910	<i>L'uccello impagliato</i>	Riso di «scherno» del protagonista, poco prima del suicidio
1910	Musica vecchia	Scherno generale nei confronti del maestro Saporini
1910	Pensaci, Giacomino!	Riso dei «maligni» ai danni del professore
1910	La morta e la viva	«Lazzi» e «motteggi» della folla, per il doppio matrimonio di Nino Mo
1911	Canta l'Epistola	Lo scherno collettivo tormenta il protagonista, contribuendo alla sua scelta suicida

1912	<i>I nostri ricordi</i>	Burla crudele, ordita dal narratore ai danni di uno sconosciuto
1912	<i>L'Avemaria di Bobbio</i>	Il racconto si chiude sulle «risa» dell'amico, che accompagnano il disappunto di Bobbio
1912	<i>Certi obblighi</i>	Derisione collettiva verso il marito tradito
1912	<i>La verità</i>	Risa sguaiate del pubblico durante la confessione di Tararà
1912	<i>Il coppo</i>	Riso finale del protagonista, mentra medita il suicidio
1912	<i>L'imbecille</i>	«Ghigno frigido» di Fazio, ormai deciso a suicidarsi e indifferente alla vita
1912	<i>Tu ridi</i>	Misteriose risate notturne di Anselmo
1913	<i>Quando s'è capito il guoco</i>	Riso umoristico, indifferente, di Memmo Viola nella scena conclusiva del racconto
1913	<i>Nel gorgo</i>	«Sorriso vano» del Daddi impazzito
1914	<i>L'ombra del rimorso</i>	Bellavita è lo zimbello del paese: «tutti ridevano di lui», a causa del suo assenso alla relazione tra sua moglie e il notaio
1914	<i>Il treno ha fischiato...</i>	Scherzi sadici dei colleghi a Belluca; suo riso folle, innocente, dopo il ricovero in manicomio
1915	<i>Frammento di cronaca di Marco Leccio</i>	Timore, da parte del figlio, che il padre sia oggetto di scherno; sorrisi compassionevoli del tenente colonnello, quando Marco Leccio si presenta alla visita
1916	<i>Candelora</i>	Sorriso umoristico, distaccato, di Nane Papa
1916	<i>Piuma</i>	Riso irrefrenabile e disincantato di Amina, sul letto di morte
1916	<i>Un «goj»</i>	Risate di Daniele Catellani, per lo scherzo ordito ai danni del suocero
1917	<i>Donna Mimma</i>	Le risate di scherno dei compaesani sanciscono l'espulsione della protagonista dalla comunità
1920	<i>Pena di vivere così</i>	La signora Leuca ride «come una matta», apparentemente senza motivo
1923	<i>La fuga</i>	Riso folle, liberatorio, del protagonista fuggito da casa
1923	<i>Ritorno</i>	Riso grottesco e perturbante dei paesani
1931	<i>Uno di più</i>	Risate crudeli della moglie di Abele Nono
1931	<i>Soffio</i>	Ghigno lugubre del protagonista, personificazione della morte
1934	<i>C'è qualcuno che ride</i>	Riso innocente dei contadini, contrapposto alla beffa sadica dei «maggioventi»
1935	<i>La prova</i>	Riso innocente dei due frati (per il sollievo dello scampato pericolo), seguito da un riso più violento

1935	<i>Fortuna d'esser cavallo</i>	Il cavallo è tormentato dalle risa sadiche dei suoi persecutori
1936	<i>Una sfida</i>	Riso livoroso di Schwarb nei confronti del sorvegliante; riso algido, indifferente, di quest'ultimo mentre il primo si getta dalla finestra
1936	<u><i>La tartaruga</i></u>	Riso evangelico e infantile del protagonista Myshkow, opposto al riso – senile e malizioso – dei suoi figli

Sul piano diacronico, è utile notare fin da ora come la presenza tematica del riso si addensi in alcune fasi ben precise: 1904-1905, all'altezza del *Mattia Pascal* e di alcuni importanti scritti teorici (ad esempio *L'umorismo di Cervantes*, che di lì a poco confluirà nell'*Umorismo*); 1910-1912, periodo di intensa riflessione sulla fisionomia del personaggio umoristico e grottesco-patetico, anche in novelle in cui il riso non appare come tema (*La patente*, *La tragedia di un personaggio*, «*Ho tante cose da dirvi...*»); 1934-1936, anni in cui è evidente l'attenzione ai risvolti crudeli e perturbanti del riso. Ma a interessarci, per il momento, è piuttosto lo sguardo sincronico sulla varietà delle occorrenze: si passa dall'ilarità regressiva e infantile alla smorfia carica d'odio, dall'euforia liberatoria al disincanto del suicida, dal distacco umoristico alla cattiveria dello scherno. Le categorie per noi più significative sono due, non a caso le più diffuse: da un lato l'irrisione pubblica ai danni di un individuo anomalo, gruppo all'interno del quale bisognerebbe certo distinguere diverse gradazioni (dai toni moderati del *Frammento di cronaca* al sadismo esibito di *Scialle nero* o *Canta l'Epistola*); dall'altro il riso che esprime la solitudine, sofferta o volontaria, del personaggio irregolare. Le attestazioni del primo tipo sono segnalate nella griglia in grassetto, quelle del secondo sono sottolineate: le novelle in cui prevalgono le due categorie sono in tutto 42, sulle 62 radunate dall'elenco. In entrambi i casi, ed è questo che importa notare, è chiaro il nesso con l'esclusione del soggetto anomalo: lo scherno collettivo illustra la violenza esercitata dalla norma sociale, mentre il riso del personaggio isolato sancisce una condizione di estraneità alla norma.

La frequenza delle due categorie in questione non sorprende, anche perché si tratta delle pratiche del riso più congeniali ai moduli dell'umorismo pirandelliano. Due sono, infatti, i meccanismi umoristici più usati da Pirandello: il primo inizia esibendo il lato comico di un personaggio o di una situazione («avvertimento del contrario»), per poi scoprirne il *pathos* latente, che infine risulta inquinato da un

atteggiamento di radicale *epoché* («sentimento del contrario»); il secondo muove dalla sofferenza di un personaggio («sentirsi vivere»), che in seguito si distanzia dalla propria tragedia cogliendone gli aspetti ridicoli («vedersi vivere»)³. I due schemi possono naturalmente sovrapporsi e contaminarsi: lo vedremo ad esempio nell'analisi del *Treno ha fischiato...*, dove l'avvicinarsi tra riso e lacrime dipende sia dall'ambiguità della voce autoriale, sia dal distanziamento di Belluca dal proprio dramma. Importa comunque notare che, per quanto riguarda il riso dei personaggi, ciascuno dei due moduli umoristici assegna un ruolo fondamentale a una delle tipologie su cui ci siamo soffermati: nel primo caso, l'avvertimento del contrario è spesso indotto dal dileggio comunitario nei confronti del protagonista; nel secondo, il distacco del personaggio dalle miserie vissute è di solito sancito da un riso euforico o amaro, ma comunque solitario. Le funzioni egemoni del riso in Pirandello sembrano dunque ruotare, con ambivalenza ossessiva, intorno al tema dell'esclusione dalla vita associata: il trauma viene evocato dalla cattiveria bergsoniana dello scherno collettivo, per poi essere almeno parzialmente superato tramite il riso del personaggio escluso, o attraverso l'*epoché* umoristica suggerita dall'autore. Nei paragrafi che seguono cercheremo di definire meglio il fenomeno, che qui abbiamo solo delineato: decisivo, in questo senso, sarà il confronto con alcuni modelli particolarmente familiari a Pirandello (su tutti Sterne, Dostoevskij e Maupassant). Speciale attenzione sarà dedicata a singoli testi – o gruppi di testi – esemplari, dove il dialogo con la tradizione risulta più sintomatico: tenteremo comunque di inserire le analisi puntuali nel quadro complessivo dell'opera pirandelliana, e della sua stratificazione cronologica.

2. Perazzetti e Marco Leccio: due archetipi sterniani

Per esaminare il modo in cui Pirandello rappresenta la solitudine dell'originale, un utile punto di partenza è suggerito dal complesso rapporto con un campione del riso benevolo e aggregante, quale Sterne. La presenza del *Tristram Shandy* nell'opera pirandelliana è stata oggetto di numerosi studi, incentrati però quasi

³ La distinzione tra i due tipi di umorismo è proposta da Casella 2011: 113-19.

esclusivamente su *Uno, nessuno e centomila*:⁴ eppure anche nelle *Novelle per un anno* non mancano echi significativi, per quanto finora trascurati. Un episodio marginale ma degno di nota si trova forse nella *Cassa riposta* (1907), quando l'oste Dolcemàscolo espone agli amici la sua intenzione di beffare il cavalier Piccarone: «con un gesto furbesco, che gli era abituale, strizzò un occhio e con l'indice teso si tirò giù la palpebra dell'altro» [NPA, I 653]. Lo stesso gesto è attribuito da Sterne alla regina di Navarra, nel *Fragment* sui baffi: «The queen of Navarre touched her eye with the tip of her fore finger – as much as to say, I understand you all» [*Tristram Shandy*, 314]. In questo caso non va esclusa, tuttavia, la presenza di un filtro manzoniano; alla fine del XXVI capitolo dei *Promessi Sposi*, l'illustrazione di Gonin commenta allo stesso modo (probabilmente citando Sterne)⁵ le astuzie di Bortolo in difesa di Renzo:



[*Promessi Sposi*, 508]

Più univoci e più significativi, ad ogni modo, mi sembrano i due calchi sterniani sui quali ci soffermeremo. Ciascuno dei due invita a riflettere su una precisa categoria di personaggi, in cui Pirandello si avvicina particolarmente ai canoni sterniani: l'umorista consapevole, pronto a cogliere sfumature di ilarità in ogni aspetto della vita quotidiana, e l'*amiable original*, ridicolo e al tempo stesso degno di simpatia. In entrambi i casi, come il parallelo confermerà, Pirandello si distanzia dall'archetipo: nel primo, per il radicale distacco dell'umorista dai meccanismi

⁴ Gli studi più articolati sullo sternismo di Pirandello sono Zava 2003, Mazzacurati 1995 e 1990: in tutti e tre i casi, l'analisi verte soprattutto sul romanzo del 1926.

⁵ Non mi risulta che l'analogia sia ancora stata segnalata. Per analisi più sistematiche circa lo sternismo di Manzoni, rimando comunque a Nigro 2002a e 2002b, e a Raimondi 2004.

della vita associata; nel secondo, per l'exasperazione sia dell'istanza grottesca sia di quella patetica.

Fra i tanti umoristi che popolano il novelliere di Pirandello, il più sterniano è senza dubbio Perazzetti, protagonista di *Non è una cosa seria* (1910) e narratore di *Zuccarello distinto melodista* (1914). Così esordisce il personaggio, nel secondo testo:

- Ero, - cominció a dire, guardandosi al solito le unghie, - ero, amici miei, in uno di quei momenti, purtroppo non rari, in cui la ragione (ne ho, per disgrazia, ancora un poco), sicura d'aver raggiunto alla fine quell'«assoluto» che tutti affannosamente, senza saperlo, andiamo cercando nella vita...

- Io, no,
- Io, no,
- Io, no, } lo interrompemmo a coro.

Bestie, se vi dico *senza saperlo!* [*Zuccarello distinto melodista*, NPA, III, 512]

Una vaga assonanza sterniana è già ravvisabile nell'andamento desultorio del discorso, interrotto dagli incisi del narratore extrediegetico («cominció a dire, guardandosi al solito le unghie») e dello stesso Perazzetti («ne ho, per disgrazia, ancora un poco»). Ma la spia più marcata è indubbiamente l'uso della graffa per segnalare la sovrapposizione di voci in coro, alla maniera dei libretti d'opera. Il medesimo vezzo tipografico è infatti ricorrente nel *Tristram Shandy*:

God bless } 'em all—said my uncle Toby and my father,
Duce take } each to himself. [*Tristram Shandy*, 256]

Just heaven! { What masticators!—
 { What bread!— [*Tristram Shandy*, 440]

And accordingly the abbess, giving the pitch note, set off thus:

Abbess, } Bou -- bou -- bou --
Margarita, } ---ger, -- ger, -- ger

Margarita, } Fou -- fou -- fou --
Abbess, } ---ter, -- ter, -- ter. [*Tristram Shandy*, 459]

Is Amandus } still alive?
Is my Amanda } [*Tristram Shandy*, 463]

La tessera intertestuale induce ad accostare Perazzetti al personaggio-narratore Tristram, e a cogliere le analogie ma soprattutto le differenze. In *Zuccarello*, poco dopo il passo citato, il personaggio pirandelliano espone le sue teorie sulle condizioni della felicità umana, in termini che ricordano le pagine di Sterne sull'*hobby horse*:

Un nostro pernicioso errore è questo: immaginarci che, per diventare un dio, bisogna attingere con straordinarii mezzi altezze inaccessibili. No, amici miei. Niente fuori di noi, nessun'altezza. Coi mezzi piú comuni e piú semplici, un punto dentro di noi, il punto giusto, preciso, dove s'inserisca quel seme piccolissimo, che a mano a mano da sé sviluppandosi diverrà un mondo. Tutto è qui. Saper trovare in noi questo punto giusto per inserirvi il piccolo seme divino che è in tutti e che ci farà padroni d'un mondo. [*Zuccarello distinto melodista*, NPA, III 514]

Anche Tristram riconosce la tendenza di ognuno a rendersi padrone di un mondo, attraverso il ripiegamento sul proprio innocuo «cavalluccio a dondolo»: lo *humour*, secondo Sterne, serve appunto a mettere in comunicazione questi mondi e a integrarli nel tessuto sociale; i suoi strumenti sono l'autoironia nei confronti delle proprie idiosincrasie, e la sorridente indulgenza verso le originalità altrui. In Pirandello, una simile armonia è recisamente negata: alla fine della novella, Perazzetti dovrà ammettere che il rifugio dell'originale nel suo «piccolo mondo» non può che implicare un amaro isolamento dalla vita collettiva; è questo il significato della «tragica, sconsolante solitudine» che pervade il mondo sotterraneo di Zuccarello [517]. La netta astrazione dai meccanismi della vita sociale, del resto, riguarda direttamente anche la figura dell'umorista: lo dimostra la vicenda di *Non è una cosa seria*, in cui l'eccentricità di Perazzetti si spinge fino alla scelta di sposarsi con una «povera scema», «per guardarsi del pericolo di prendere moglie» [*Non è una cosa seria*, NPA, II 1806]; un paradosso che somiglia, ben più che alla bizzarria pacata di Tristram, alle scandalose anomalie di certi personaggi dostoevskiani.⁶ Lo slittamento dei modelli, come vedremo, non è accidentale.

⁶ Il matrimonio per burla di Perazzetti richiama, infatti, un importante episodio dei *Demoni*: le nozze di Stavrogin con Maria, zoppa e demente, in segno di sarcastico spregio alle proprie origini aristocratiche. L'analogia è già segnalata in De Michelis 1972: 188.

La vena sterniana di *Zuccarello* trova un solido riscontro in un testo di un anno posteriore, *Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra sulla carta nel tempo della grande guerra europea* (1915): stavolta però la figura in primo piano non è un umorista, ma un originale inconsapevolmente perso nel proprio mondo. Il protagonista è un patriota garibaldino, i cui figli si trovano al fronte durante la prima guerra mondiale; dopo essersi offerto come volontario, ed essere stato naturalmente rifiutato, Leccio si chiude in casa e combatte la sua guerra simulandola sulle carte geografiche, con l'aiuto di un altro vecchio reduce:

Il 21 luglio, anniversario della battaglia di Bezzecca, Marco Leccio s'era chiuso nello studio, divenuto dai primi d'agosto dell'anno scorso non un solo campo di battaglia ma parecchi campi di battaglia [...].

Tutto quello che diceva, da undici mesi, della guerra europea là nello studio col reduce Tiralli, curvo ora su questa ora su quella carta geografica, irta di bandierine, dei varii fronti della guerra, stese su tante tavole sorrette dai cavalletti, Dio liberi se si fosse messo a ripeterlo lì davanti alla commissione! [*Frammento di cronaca*, NPA, III, 1173-75]

Il tipo è senza dubbio esemplato sullo zio Toby del *Tristram Shandy*, il cui *hobby horse* consiste appunto nel simulare in miniatura celebri assedi e combattimenti, assistito dal fedele Trim;⁷ il legame con l'umorismo inglese, peraltro, è ribadito dal fatto che una prima versione della novella sia stata pubblicata (con il titolo *La guerra su la carta*) sotto lo pseudonimo swiftiano *Grildrig*.⁸ L'immagine della guerra su carta era già presente, va detto, nel coevo *Berecche e la guerra* (1914): ma nel *Frammento* gli echi puntuali da Sterne sono molto più sistematici, e rivelano una marcata volontà allusiva. In primo luogo, la sciatica del protagonista

⁷ Cfr. in particolare il secondo volume del romanzo, a partire dal capitolo III: «When my uncle Toby got his map of *Namur* to his mind, he began immediately to apply himself, and with the utmost diligence, to the study of it [...]. In a fortnight's close and painful application, [...] he was right eloquent upon it, and could make not only the attack of the advanced counterscarp with great order;—but having, by that time, gone much deeper into the art, than what his first motive made necessary, my uncle Toby was able to cross the *Maes* and *Sambre*; make diversions as far as *Vauban's* line, the abbey of *Salsines*, &c. and give his visitors as distinct a history of each of their attacks, as of that of the gate of *St. Nicolas*, where he had the honour to receive his wound» [*Tristram Shandy*, 73-74]. Di *Namur* come scenario di battaglia (sebbene di altre battaglie) si parla anche in *Berecche e la guerra*, testo – come vedremo – strettamente imparentato con il *Frammento di cronaca*: «Sul serio hanno pensato che il Belgio neutrale potesse lasciarsi invadere quietamente e lasciarli passare senza opporre la minima resistenza, a Liegi, a Namur» [*Berecche e la guerra*, NPA, III, 584].

⁸ Cfr. Casella 1997: 117-26. Indicativa anche la nota redazionale, che definiva la novella un «commentario sentimentale», con implicito rimando al *Sentimental Journey*.

– sulla quale il narratore torna con insistenza – richiama l’analogo disturbo che affligge il padre di Tristram:

«E Marco» diceva «state tranquille: ora cammina col bastone». La sciatica. Se l’è presa Marco Leccio, a poco più di quarant’anni, nella campagna romana. Una di quelle!... ma una di quelle! [...] Istintivamente, mentre il suo animo è acceso e in subbuglio, fa quei gesti per placare, per non smuovere la sua sciatica, che vuol calma, ordine, riposo. [*Frammento di cronaca*, NPA, III, 1173]

I was begot in the night betwixt the first Sunday and the first Monday in the month of *March*, in the year of our Lord one thousand seven hundred and eighteen. I am positive I was. [...] — But pray, Sir, What was your father doing all *December, January, and February?*—Why, Madam,—he was all that time afflicted with a *Sciatica*. [*Tristram Shandy*, 8-9]

Altre spie inequivocabili sono l’allusione al concepimento del primo figlio di Marco Leccio (calcata sull’incipit del romanzo sterniano), e soprattutto la ripresa fedele dell’aneddoto sui Goti che deliberano prima da ubriachi e poi da sobri:

Don Agostino, sta’ zitto! La colpa è tua. Tua, perché mia moglie, quando concepì quel disgraziato, che fu nel primo anno del nostro matrimonio, piangeva sempre, e piangeva per te che t’eri fatto prete. Perciò quel figliolo lì m’è nato con la chierica. Hai capito? Sta’ zitto. [*Frammento di cronaca*, NPA, III, 1170]

I wish either my father or my mother, or indeed both of them, as they were in duty both equally bound to it, had minded what they were about when they begot me; had they duly consider’d how much depended upon what they were then doing. [*Tristram Shandy*, 5]

«Sai che si racconta degli antichi Goti?» Marco Leccio lo guarda in cagnesco. [...] «Sono i padri antichi dei tedeschi d’oggi», risponde placido e col suo solito risolino arguto il Lanzetti. «È una storiella che ti può giovare. Si dice, dunque, che gli antichi Goti avevano il saggio costume di discutere due volte ogni impresa da tentare: una prima volta, ubriachi, e la seconda volta a digiuno. Ubriachi, perché ai loro consigli non mancasse ardimento; a digiuno, perché non mancasse prudenza. [*Frammento di cronaca*, NPA, III, 1188]

The ancient Goths of Germany [...] had all of them a wise custom of debating every thing of importance to their state, twice, that is,—once drunk, and once sober:—Drunk—that their councils might not want vigour;—and sober—that they might not want discretion. [*Tristram Shandy*, 305]

È chiara, dunque, la volontà di plasmare il personaggio di Marco Leccio a partire da una matrice sterniana: eppure, anche in questo caso, l’affinità esteriore non

deve impedire di cogliere le profonde differenze. È utile in questo senso lo spunto offerto da una recensione di Giorgio Falco alla raccolta *Berecche e la guerra*, ad oggi l'unico studio nel quale vengano presi in considerazione gli echi sterniani nel *Frammento*;⁹ riporto il testo integralmente, data la sua scarsa reperibilità, anche se a interessarci sono soprattutto i primi tre capoversi:

Se il nostro povero amico G. Rabizzani fosse ancora vivo e volesse ristampare una seconda edizione del suo bellissimo *Sterne in Italia*, dovrebbe oggi aggiungere un capitolo per studiare le molteplici evidenti relazioni di somiglianza che corrono tra alcune pagine di *Berecche e la guerra* e il *Tristram Shandy*, e più propriamente tra Marco Leccio e Tobia Shandy, tra Tiralli e il caporale Trim. Ma le somiglianze sono superficiali. Molta distanza corre tra lo Sterne e il Pirandello, la cui arte manca della finezza di tocco e soprattutto della simpatica bonomia e della larga visione delle cose e del mondo che è in ogni opera del grande umorista inglese.

Il Pirandello difetta di simpatia umana. I suoi personaggi escono fuori, come l'homunculus di Wagner, dalle sue storte e dai suoi alambicchi, figli dell'incubo e della fantasia: noi non possiamo sentirci partecipi della loro stravagante natura, e i loro casi riescono difficilmente a commuoverci. Chi potrebbe mettersi nei panni di Berecche o di Ciàula? La loro deformazione grottesca, la loro smorfia caricaturale può maravigliarci, può interessarci magari come un clinico s'interessa a un inverosimile caso di patologia: ma noi sappiamo già di essere immunizzati da questo genere di malattia, e non temendo il contagio, restiamo indifferenti. La luna scoperta da Ciàula ci sembra veramente più grande e più sorprendente della luna solita, perché l'arte del Pirandello nel trattare il maraviglioso è veramente profonda ed efficacissima: ma, in conclusione, questa luna più grande e più sorprendente che ci dice di nuovo? che orizzonti ci allarga? in che modo insomma rientra nella nostra vita? Niente di Ciàula è in noi, nessun vincolo di fraternità umana ci lega a lui, perché noi possiamo palpitare con lui della sua scoperta.

Non solo i personaggi. La stessa visione tragica della vita che fa spasimare il Pirandello, a noi ci sfiora appena l'epidermide con un brivido leggero. Sol sentiamo subito che la «sua tragedia» non coincide con la nostra tragedia. Egli ammucchia nelle sue opere cadaveri su cadaveri, perché è il cadavere infatti quello che più lo impressiona nella morte; ma noi la morte ci atterrisce, molto più che per sé stessa, per la vita che siamo costretti a lasciare e pel tormentoso mistero dell'al di là. Egli riempie le sue opere di pazzi, ma di «veri pazzi», di pazzi normali, degnissimi tutti del manicomio, perché è la pazzia in se stessa che lo turba e

⁹ Sulla figura di Giorgio Falco, cfr. Tortorelli 1997: 193-223. Un vago riferimento alla fisionomia sterniana di Marco Leccio si trova anche in Acocella 2006: 84n («gli echi diffusi de *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* che pervadono l'opera pirandelliana spingono a riconoscere in questo teatro di guerra, fatto di carte geografiche, «la mappa di Namur», punto di partenza del *dadà* di zio Tobia»).

lo spaventa; ma noi ci commoviamo di più di fronte a una di quelle savie follie che ci fanno dubitare della nostra saggezza.

Ho già detto altra volta su queste colonne che il Pirandello rimane sempre uno dei nostri più grandi novellieri moderni. Confermo pienamente il giudizio e aggiungo che nessuno di quei giovani che con tanta leggerezza oggi lo rinnegano ha fatto niente che possa reggere anche lontanamente al paragone con l'opera sua. Il che naturalmente non vuol dire che l'arte del Pirandello non possa discutersi; ma vuol dire però che, discutendola e parlando dei suoi difetti, s'intende sempre guardare a un punto di riferimento assai alto: metterla cioè in relazione non ai piccoli contemporanei, su cui sovrasta da re, ma a quei maggiori scrittori di tutte le epoche e di tutti i paesi, dinanzi ai quali, anche se sta un gradino più basso, ha il diritto, come un grande di Spagna, di stare a capo coperto. [Falco 1920: 103]

Più che le reazioni soggettive – comunque condivisibili e non accidentali – suscitate dagli «stravaganti» pirandelliani («i loro casi riescono difficilmente a commuoverci»), è degno di nota il fenomeno oggettivo segnalato da Falco: in Pirandello, il personaggio eccentrico subisce da una parte una «deformazione grottesca» e «caricaturale», dall'altra un'inflazione patetica spesso troppo affettata per riuscire credibile. C'è senz'altro del vero, insomma, nell'idea che gli originali delle *Novelle per un anno* siano dei «veri pazzi, degnissimi tutti del manicomio»: dovremo però tornare in seguito sull'ambiguo rapporto tra umorismo e follia, nonché sull'attrazione-repulsione fobica di Pirandello per il tema della malattia mentale. È comunque indubbio che l'eventuale adesione emotiva del lettore alle vicende della figura irregolare non possa fondarsi sul principio della «simpatia umana»: come vedremo in seguito, l'obiettivo dell'autore non è promuovere un'empatia basata sulla vicinanza, ma al contrario inscenare una radicale (e spesso inverosimile) estraneità alle consuetudini della vita associata; anche per questo, la distanza che ci separa dal personaggio originale viene compensata da un artificioso rincaro di *pathos*.¹⁰

L'amiable original sterniano è ridicolo in misura moderata, e suscita nel lettore un senso di comune appartenenza al tessuto sociale; Pirandello altera invece il modello nelle direzioni del grottesco e del patetico, secondo un procedimento ben visibile nel *Frammento*. Al contrario dello zio Toby, infatti, Marco Leccio è un incompreso e un emarginato; la gente ne ignora il dolore per la partenza del figlio al fronte, e del suo dramma percepisce solo la superficie ridicola:

¹⁰ Sulla scarsa credibilità del patetico pirandelliano, cfr. in particolare Donnarumma 2012.

«Niente, papà...» sorride afflitto il figliuolo. E se lo vorrebbe portar via subito, per non tenerlo così esposto alla ridicola realtà, che ha assunto per gli altri, il suo papà che è vecchio e non sa che oggi non si pensa più così, non si va più a spasso vestiti così, con quel cappello di quella foggia, per esempio [...]. [*Frammento di cronaca*, NPA, III, 1174]

Staccarsi da questo figlio non sapeva neppure: e perciò solo aveva tentato. Ora, non soffriva per altro. A chi non lo sapeva (e non lo sapeva nessuno) poteva parer ridicola tutta quella disperazione per non esser stato arruolato volontario a 67 anni. [III, 1179]

Nel *Frammento* non si registra, è vero, un accanimento collettivo ai danni dell'eccentrico, come accade invece di frequente nelle *Novelle per un anno*: la violenza dello scherno cede il passo a quella sovraperpersonale della guerra, la cui assurda crudeltà stride con l'ingenuo patriottismo di Marco Leccio. Sta di fatto che – rispetto all'archetipo sterniano – l'irregolare viene qui spinto ai margini della vita comunitaria; anche in questo senso è chiara la parentela di Marco Leccio con il protagonista di *Berecche e la guerra*, perseguitato dalla sorte (in termini anche più eclatanti) e ormai astratto dal corso degli eventi.¹¹ Se fosse dotato della necessaria chiaroveggenza, il protagonista del *Frammento* potrebbe fare sue le parole di Marmeladov citate nell'*Umorismo*: «oh! signore, forse, come gli altri, voi stimate *ridicolo* tutto questo; [...] ma per me non è *ridicolo*, perché io *sento* tutto ciò...» [*Um.*, 116]. Ancora una volta riscontriamo uno slittamento dal modello sterniano a un paradigma riconducibile a Dostoevskij: la metamorfosi è determinata – di nuovo – da un aumento della tensione tra comunità e individuo irregolare.¹² Come nel caso del parallelo con Sterne, non potremo però limitarci a

¹¹ «Non cangerà mai – questo è certo – il malanimo, il chiuso rancore di sua moglie contro di lui, il rammarico della sua vita tramontata senz'alcun ricordo di vera gioja. E nessuna potenza umana o divina potrà ridar la luce degli occhi alla sua più piccola figliuola, da sei anni cieca» [*Berecche*, NPA, III, 580]. «Berecche ora sostiene che non soffre più nulla, proprio più nulla. Al massimo, ecco, può ammettere, ammette d'aver l'idea astratta del suo dolore. [...] In realtà però non sente nulla. Piange, sì... forse, ma come un commediante, come un commediante su la scena, per l'idea soltanto del suo dolore» [III, 608].

¹² È significativo, da questo punto di vista, il fatto che la vicenda del *Frammento* alluda – deformandola umoristicamente – alla realtà biografica: nel 1915 Pirandello si dichiarava interventista, malgrado i turbamenti privati per la partenza del figlio Stefano al fronte. La scelta di evocare in un testo sulla guerra i valori dello *humour* sterniano (amabilità, tolleranza, benevolenza), per poi alterarli in senso grottesco-patetico, andrà quindi collegata anche a inquietudini ideologiche ed emotive. I debiti verso il *Tristram Shandy* confermano insomma le ipotesi avanzate da Lucio Lugnani, nel commento alla novella: «In concomitanza con eventi violenti e angoscianti, la scrittura umoristica, che svela la dimensione seria del comico ma è anche terapia contro il patetico, e che resta predominante qui come in *Berecche e la guerra*, ritrova in certo modo le sue origini riflessive, descrittive e digressive» [Lugnani 2007: III 724]. Per indagini biografiche sull'esperienza pirandelliana della Grande Guerra, rinvio a Meli 2007 e Benvenuto 2006.

constatare le somiglianze: gli originali di Pirandello differiscono anche dalle figure grottesco-patetiche di Dostoevskij, proprio a causa del diverso trattamento riservato al *pathos*. Per chiarire meglio questo aspetto, tuttavia, sarà utile passare all'esame di altri testi.

3. Dostoevskij, Gogol' e la follia: «Il treno ha fischiato...»

Per quanto la celebre formula «veniamo tutti dal *Cappotto* di Gogol'» sia con ogni probabilità apocrifia, è indubbio che la contaminazione di comico e tragedia in Dostoevskij prenda le mosse dal modello gogoliano: è nota, del resto, la definizione ottocentesca dell'arte di Gogol' come «riso attraverso le lacrime». ¹³ Risulta altrettanto chiara, però, la volontà di affrancarsi dal modello, in particolare per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi: mentre in Gogol' la dominante grottesca impedisce ogni scavo psicologico, Dostoevskij assegna dignità e *pathos* anche a figure in apparenza ridicole (Marmeladov, ad esempio). ¹⁴ Certo, in Gogol' l'istanza patetica non manca del tutto; si tratta però di una drammaticità affettata, volutamente poco credibile, e funzionale al parossismo del grottesco. Nella figura di Marmeladov, il grottesco serve da paradossale appoggio per il tragico; nei caratteri di Gogol', invece, la lettura non può fermarsi all'elemento *larmoyant*, che anzi viene costantemente turbato da un senso di farsa trascendentale. Lo scarto emerge con chiarezza dal paragone fra due novelle centrate su un tema simile, *Il cappotto* di Gogol' e *Cuore debole* di Dostoevskij: nel secondo testo, la statura drammatica dell'impiegato impazzito non è compromessa dalle sfumature ridicole; al termine della lettura, a prevalere è senza dubbio la nota lacrimevole. ¹⁵ Diversa è la funzione del patetico nel *Cappotto*, come attestano le pagine sulle angherie subite da Akakij:

I giovani impiegati ridacchiavano e facevano dello spirito su di lui, il solito spirito da ufficio;

¹³ A proporre la formula fu Puskin, in una recensione del 1836. Cfr. Gippius 2004: 203.

¹⁴ Per una sintesi del dibattito critico sui rapporti fra Gogol' e Dostoevskij, cfr. Tynjanov 1968 (in particolare 135-36) e Fanger 1998: 152-66. Allo studio di Tynjanov (146-49) rimando anche per un primo confronto tra i «caratteri» (o «tipi») gogoliani e quelli di Dostoevskij.

¹⁵ Il protagonista, il copista Vasja, è un essere «tanto buono, dolce, ma imperdonabilmente debole», come lo definisce l'amico Arkadij [*Cuore debole*, RA, 216]. Folle d'amore per Lizan'ka, la gioia delle nozze imminenti lo induce a trascurare il lavoro: tuttavia, la notizia (falsa) che un ritardo nella consegna di alcune copie potrebbe causare la sua partenza per il servizio militare, e quindi la separazione dall'amata, lo getta in preda allo sconforto; il tentativo disperato di rispettare la scadenza lo condurrà prima al delirio, poi alla morte.

[...] pur in mezzo a tutti questi tormenti egli non faceva il minimo errore nello scrivere. Solamente, quando lo scherno era troppo insopportabile, quando gli urtavano il braccio, impedendogli di lavorare, diceva: «Lasciatemi in pace, perché mi offendete?». E in queste parole, nella voce con cui le pronunciava, c'era qualcosa di strano. Si avvertiva in esse qualcosa di così degno di pietà, che un giovane, da poco assunto, [...] si fermò ad un tratto, come trafitto. [...] E quel povero giovanotto si copriva gli occhi con la mano, e molte volte in seguito tremò, nella sua vita, vedendo quanta disumanità vi sia nell'uomo, e quanta feroce rozzezza era nascosta nella colta, raffinata mondanità e, Dio!, persino in un uomo che la società riconosce nobile e onesto. [*Il cappotto*, 101-03]

L'enfasi patetica è evidente nel candore di Akakij («perché mi offendete?»), così come nella reazione del «povero giovanotto», riecheggiata dall'indiretto libero («quanta disumanità vi sia nell'uomo»); il dispendio emotivo del lettore è però ostacolato, se non impedito, da almeno due fattori. In primo luogo, l'esagerazione grottesca tende a spogliare la vicenda dei suoi connotati umani: in Gogol', come sostiene Calvino, «la carica dell'accanimento derisorio è portata alle estreme conseguenze, e supera la soglia del particolare per mettere in questione l'intero genere umano» [*Saggi*, I 198]; l'assidua ricerca dell'eccesso, confermata peraltro dal finale fantastico del racconto, blocca l'adesione di solito implicita nei moduli del realismo. In secondo luogo, la figura di Akakij non può commuovere fino in fondo perché a separarlo dai colleghi è «una differenza squallida, imbecille» [Fiorentino 1998: 79]: come accadrà anche in Flaubert – basta pensare a un'altra coppia di impiegati patetici, Bouvard e Pécuchet – la norma e l'abnorme sembrano equivalersi sul piano della *bêtise*.

Rispetto all'antinomia tra Gogol' e Dostoevskij, la posizione di Pirandello è complessa: da un lato Dostoevskij viene evocato esplicitamente nell'*Umorismo*, e – come vedremo anche in seguito – è più presente sul piano intertestuale; dall'altro, anche in Pirandello il *pathos* è in ultima analisi smorzato, sebbene per vie diverse rispetto al modello gogoliano. Un'ideale base di confronto è offerta dalla storia di un altro impiegato ammattito, il Belluca di *Il treno ha fischiato....*. Le analogie con il *Cappotto* sono evidenti, a cominciare dall'indugio sul sadismo dei colleghi:

Circoscritto... sí, chi l'aveva definito così? Uno dei suoi compagni d'ufficio. Circoscritto, povero Belluca, entro i limiti angustissimi della sua arida mansione di computista, senz'altra memoria che non fosse di partite aperte, di partite semplici o doppie o di storno, e di defalchi e prelevamenti e impostazioni; note, librimastri, partitarii, stracciafogli e via

dicendo. Casellario ambulante: o piuttosto, vecchio somaro, che tirava zitto zitto, sempre d'un passo, sempre per la stessa strada la carretta, con tanto di paraocchi. Orbene, cento volte questo vecchio somaro era stato frustato, fustigato senza pietà, cosí per ridere, per il gusto di vedere se si riusciva a farlo imbizzire un po', a fargli almeno almeno drizzare un po' le orecchie abbattute, se non a dar segno che volesse levare un piede per sparar qualche calcio. Niente! S'era prese le frustate ingiuste e le crudeli punture in santa pace, sempre, senza neppur fiatare, come se gli toccassero, o meglio, come se non le sentisse piú, avvezzo com'era da anni e anni alle continue solenni bastonature della sorte. [*Il treno ha fischiato...*, NPA, I, 589]

La dedizione e la mansuetudine del protagonista ricordano senz'altro quelle di Akakij, per il quale «oltre a questo lavoro sembrava che non esistesse nulla» [*Il cappotto*, 105]; come il copista gogoliano, Belluca «seguitava a ricopiare fino a tarda notte, finché la penna non gli cadeva di mano e gli occhi non gli si chiudevano da sé» [*Il treno ha fischiato...*, NPA, I 592]. Tuttavia, il turbamento del *pathos* è qui più sottile:¹⁶ l'oltranza mostruosa del grottesco viene sostituita dall'*epoché* umoristica, e dalla fuga euforica del personaggio.

In Gogol' come in Flaubert, il dissidio tra norma e abnorme si apre sul nulla: il mondo pervaso dalla *bêtise* è irredimibile, l'unica via di fuga consiste nell'assurdo (Gogol') o nel rigore della forma (Flaubert). In Pirandello, invece, il nichilismo è meno scoperto: tanto il personaggio irregolare quanto la legge sociale sono cose da ridere, ma la dimensione umoristica o vitalistica dell'*oltre* può offrire un paradossale rifugio al mito dell'autenticità. Alla fine della vicenda, Belluca – con il suo «sorriso d'impudenza» – ha riscattato il suo statuto di irregolare, senza per questo integrarsi nella norma: con una svolta psicologica banale ma impensabile in Gogol' o Flaubert, l'impiegato trova una via di fuga nella semplice idea che «il mondo esisteva». La proiezione del dramma nell'*oltre* è del resto onnipresente nelle novelle pirandelliane, pur assumendo forme eterogenee: a volte è lo stesso personaggio a evadere dal proprio dramma (Belluca, il protagonista di *Fuoco alla*

¹⁶ Non a caso, Pirandello si preoccupa – ben più di Gogol' – di motivare almeno in parte il dramma del personaggio, spiegandone la maniacale dedizione al lavoro con un'inflazione di sventure domestiche: «Aveva con sé tre cieche, la moglie, la suocera e la sorella della suocera: queste due, vecchissime, per cataratta; l'altra, la moglie, senza cataratta, cieca fissa; palpebre murate. Tutt'e tre volevano esser servite. [...] Con lo scarso provento del suo impieguccio di computista poteva Belluca dar da mangiare a tutte quelle bocche? Si procurava altro lavoro per la sera, in casa: carte da ricopiare. E ricopiava tra gli strilli indiavolati di quelle cinque donne e di quei sette ragazzi finché essi, tutt'e dodici, non trovavan posto nei tre soli letti della casa» [*Il treno ha fischiato...*, NPA, I 592]. In Gogol', al contrario, tanto lo zelo disumano di Akakij, quanto il suo patologico attaccamento all'idea del cappotto, restano volutamente immotivati.

paglia, quello di *Pallottoline!*, e molti altri ancora); altrove la tendenza si manifesta come *epoché*, affidata a un portavoce dell'autore (Perazzetti in *Zuccarello distinto melodista*) o più spesso all'intesa tra autore e lettore impliciti (un'intesa fondata, anzitutto, sulle sottili modulazioni della voce narrante).¹⁷ Per la tendenza a inquinare il *pathos*, l'umorismo di Pirandello potrà allora avvicinarsi al grottesco gogoliano, o al *comique qui ne fait pas rire* di Flaubert: tuttavia, mentre in Gogol' e Flaubert il punto di arrivo è un nichilismo conclamato, in Pirandello la filosofia del lontano mantiene un fondo consolatorio – e, ciò che più importa sottolineare, sembra contemplare una possibilità di riscatto per il personaggio deriso. Restano comunque da chiarire i motivi profondi di questa asimmetria rispetto al ridicolo-patetico ottocentesco: dovremo inoltre chiederci, più in generale, perché l'immaginario pirandelliano torni tanto spesso sull'esclusione dell'individuo anomalo, e sulle paradossali vie di fuga dalla violenza comunitaria. Cercare una risposta a simili domande significherà, tra l'altro, indagare ulteriormente il nesso – ineludibile in Pirandello – tra riso e follia: il confronto con Dostoevskij, in questo senso, si rivelerà ancora una volta di particolare importanza.

4. Reclusi ed evasi: umorismo, euforia, idiozia

Lo scherno collettivo pone la sua vittima sotto ricatto: una volta ricevuta la patente del ridicolo, il personaggio dovrà adeguarsi al proprio ruolo di emarginato, o impegnarsi a recuperare – quando possibile – il decoro perduto. È sintomatico, in questo senso, il modo in cui Pirandello declina il *topos* dell'adulterio: nella maggior parte dei testi centrati su questo tema, il marito arriva a uccidere la moglie infedele, o minaccia di farlo; spesso a motivare la reazione non è però l'impulso della gelosia, ma la paura del ludibrio collettivo. Tramite il riso, la pressione omologante della vita associata diviene quindi una sorta di trappola, arrivando a determinare le azioni del personaggio. Accade così nella *Verità*, dove il protagonista – imputato per uxoricidio – confessa di aver agito solo per evitare le «ingiurie»:

¹⁷ Su questo risvolto polifonico dell'umorismo insiste in particolare Lugnani 2007: 45-47.

Certe ingiurie... sì, Eccellenza, mi rivolgo ai signori giurati; certe ingiurie, signori giurati, altro che beccare, tagliano la faccia all'uomo! E l'uomo non le può sopportare! [*La verità*, NPA, I, 661]

Meno diretto, ma analogo, il meccanismo di *Va bene*: rivalendosi sulla moglie, Cosmo Amidei cerca di ribellarsi alle «beffe atroci» dalle quali si sente perseguitato [*Va bene*, NPA, II 69]. La tragedia viene solo sfiorata, infine, in *Certi obblighi*, dove il protagonista si rivela disposto a «scannare» la coniuge, anche se contro voglia, pur di mettere a tacere la «baja» dei compaesani. Pirandello riprende uno schema narrativo ben attestato nella storia del genere, trattandolo però in modo inconsueto. Nel *Decameron*, l'adulterio compare in due diversi tipi di novelle, distinguibili in base alle norme di una rigida *Stiltrennung*: da una parte le beffe ai danni dei mariti, dove il registro basso impedisce ogni deviazione della *fabula* in senso tragico (nei testi della settima giornata, i *cocu* derisi non arrivano mai a vendicarsi); dall'altra le storie di infedeltà a esito luttuoso, nelle quali al riso non viene concesso alcuno spazio (si pensi alla vicenda di Guglielmo Rossiglione, nella quarta giornata). Per trovare qualcosa di simile alla formula di Pirandello, e alla sua contaminazione fra ridicolo e sinistro, sarà invece opportuno scendere fino alla novella naturalista: più precisamente, al Verga di *Vita dei campi*. Tre testi della raccolta (*Cavalleria rusticana*, *Jeli il pastore*, *Pentolaccia*) narrano casi di adulterio, l'esito dei quali è sempre funesto: in tutti gli episodi – specie negli ultimi due – a innescare la violenza non è solo la gelosia del marito, ma anche l'onta del dileggio pubblico.¹⁸ L'epilogo tragico di *Cavalleria rusticana* è preparato dall'ingiuria che Santa rivolge a compare Alfio: «Avete ragione di portarle dei regali [...], perché mentre voi siete via vostra moglie vi adorna la casa!» [*Cavalleria*, TN, I 194]. In modo anche più scoperto gli «improperii» sobillano Pentolaccia alla vendetta, così come il soprannome beffardo induce Jeli a «lavare le corna nel sangue»:

Stavolta parve proprio che il diavolo andasse a stuzzicare Pentolaccia il quale dormiva, e gli soffiasse nell'orecchio gl'improperii che dicevano di lui, e glieli ficcasse nell'anima come un chiodo. «E quel becco di Pentolaccia!», dicevano, «che si rosica mezzo don Liborio!», «e ci mangia e ci beve nel brago!», «e c'ingrassa come un maiale!». [*Pentolaccia*, TN, I 224]

¹⁸ Un confronto tra Verga e Pirandello – in merito alle novelle di adulterio – viene suggerito pure da Accorsi 2006, che accenna alle somiglianze tra *Pentolaccia* e *La verità* (256-57).

Una volta infine il ragazzo della mandra glielo disse in faccia, una volta che vennero alle brutte, per certe pezze di formaggio tosate. «Ora che don Alfonso vi ha preso la moglie, vi pare di essere suo cognato, e avete messo superbia che vi par di esser un re di corona, con quelle corna che avete in testa». [...] Fu da quel momento che lo chiamarono per soprannome «Corna d'oro», e il soprannome gli rimase, a lui e tutti i suoi, anche dopo che ci si lavò le corna, nel sangue. [*Jeli il pastore*, TN, I 168-69]

In entrambi gli autori, dunque, l'irrisione attira il marito in un'autentica trappola sociale. Non va trascurata, però, una fondamentale differenza: alcuni personaggi pirandelliani riescono infatti ad aggirare la trappola, trasformando la propria sventura coniugale in un rifugio, in una paradossale difesa della propria libertà, o addirittura in un'arma. La novità introdotta da Pirandello rispetto allo schema verghiano è particolarmente evidente in due novelle coeve, *Quando s'è capito il giuoco* (1913) e *L'ombra del rimorso* (1914): nel primo caso Memmo Viola accetta senza scomporsi la relazione della moglie con Gigi Venanzi, ma delega a quest'ultimo anche gli oneri coniugali meno gradevoli (come quello di duellare per difendere l'onore della moglie); nel secondo caso Bellavita – il marito – riversa il ridicolo sull'amante della moglie, seguendolo come un'ombra e trattandolo con affettata deferenza. Le due vicende, a prima vista eterogenee, si fondano sullo stesso meccanismo: il personaggio non rimuove la propria opprimente condizione, ma la sfrutta paradossalmente a proprio vantaggio; la trappola delle corna diventa un modo per esautorarsi dai doveri coniugali e rinchiudersi in un «perpetuo letargo filosofico» [*Quando s'è capito*, NPA, III, 709], o per vendicarsi dei torti subiti. Il ruolo assegnato dalla società diventa insomma un carcere volontario, una difesa dai pericoli della vita: questo modulo, lo vedremo, è tutt'altro che secondario nelle *Novelle per un anno*.

Per comprendere meglio le parabole di Memmo Viola o di Bellavita, comunque, sarà necessario leggerle all'interno di una tipologia più ampia: numerosi, nel novelliere pirandelliano, sono i testi in cui il protagonista si sottrae agli effetti traumatici della derisione collettiva, grazie a espedienti di varia natura. La via di fuga più drastica è quella del suicidio: vi ricorrono, ad esempio, Eleonora in *Scialle nero* (1904), estenuata dal «dileggio» dei compaesani [NPA, I, 70], nonché Tommasino Unzio in *Canta l'Epistola* (1911), «stanco della baja che tutti gli davano» [I, 450]. Altrove si tratta di un'evasione euforica, sancita da un riso antitetico allo scherno comunitario: si pensi al «bel riso d'arguta spensieratezza»

di Simone Lampo, su cui si chiude *Fuoco alla paglia* (1905) [I, 333]; al sorriso «d'impudenza» di Belluca nel *Treno ha fischiato...* (1914) [I, 589]; o alla timida allegria di Myshkow, alla fine della *Tartaruga* (1936). Non mancano poi personaggi che – come Bellavita o Mimmo Viola – convertono la sventura in un vantaggio, pur senza evadere visibilmente dalla loro condizione di bersagli del riso: è il caso del nano e della gigantessa in *Un matrimonio ideale* (1905), che non cercano di evitare le «beffe della gente», ma al contrario rivendicano la loro condizione e si prendono «una vendetta meravigliosa contro la natura» [II, 382]; o di Nino Mo in *La morta e la viva* (1910), il quale non esita ad accogliere in casa la prima moglie creduta morta e a vivere in perfetta bigamia, malgrado lo «scandalo» e i «lazzi» del coro popolare [III, 89].

A loro volta, le novelle appena citate fanno parte di un insieme ancora più ampio: quello dei testi in cui il personaggio ha a che fare con una reclusione metaforica o letterale, e si impegna di solito a uscirne. Il riso, in questi casi, è spesso coinvolto solo marginalmente: dovremo comunque delineare in un primo momento il quadro completo, prima di tornare ai nodi tematici da cui siamo partiti. Sarebbe possibile raggruppare il vasto *corpus* in sei categorie distinte:

- 1) Il personaggio si distanzia dalle proprie miserie, o dalle convenzioni sociali, grazie a una riflessione umoristica più o meno compiuta: accade ai protagonisti di *Se...* (1894), *Pallottoline!* (1898), *Notizie dal mondo* (1901), *Quand'ero matto* (1902), *Acqua amara* (1905), *Pauro d'esser felice* (1911), *La tragedia di un personaggio* (1911), *Leviamoci questo pensiero* (1912), *La trappola* (1912), *Pena di vivere così* (1920), *Rimedio: la Geografia* (1922). Il processo può condurre ora a una pacifica atarassia, ora all'amarezza e al disincanto. In altri casi il distacco assume la forma di un'indifferenza glaciale e perturbante, come nell'assassino Petix della *Distruzione dell'uomo* (1921) o nel «frigido» Jo Kurtz di *Una sfida* (1936); non a caso si tratta di novelle tarde, comunque posteriori al 1920. A volte, infine, la «filosofia del lontano» non è già acquisita dal personaggio, ma viene raggiunta con un improvviso slancio epifanico: è il caso di *Marsina stretta* (1899), di *Concorso per referendario al Consiglio di Stato* (1902), e della *Fuga* (1923: come nella *Trappola*, il titolo è emblematico). In tutti gli esempi qui evocati, il distanziamento del personaggio è sottolineato da sorrisi o risate di varia intensità e natura.

- 2) Una versione perturbante dell'umorista è ravvisabile nella figura del suicida: lo attestano in modi diversi *Sole e ombra* (1896), *E due!* (1901), *L'uccello impagliato* (1910), *L'imbecille* (1912), *Da sé* (1912), *Il coppo* (1912), *Pubertà* (1926), *Un'idea* (1934).
- 3) Solo in parte analoga è la prospettiva dei morenti, che si distanziano dal mondo dei vivi con serenità o con amarezza: *Il giardinetto lassù* (1897), *Il marito di mia moglie* (1897), *Formalità* (1904), *La mosca* (1904), *La morte addosso* (1908), *Filo d'aria* (1914), *Piuma* (1916), *I piedi sull'erba* (1934).
- 4) Spinto da necessità materiali più che filosofiche, il personaggio cerca di uscire (in modo temporaneo o definitivo) da una situazione angosciante: emblematica, in questo caso, l'uscita dal «ventre della montagna» in *Ciàula scopre la luna* (1912). Spesso il personaggio tenta di sottrarsi all'oppressione del nucleo familiare: succede in *Capannetta* (1884), e non sorprende che il primo racconto pirandelliano a noi noto verta su questo tema; evasioni dalla famiglia si trovano anche in *Volare* (1907), *Il lume dell'altra casa* (1909) e *Uno di più* (1931), mentre di altro genere è la fuga grottesca inscenata *Un invito a tavola* (1902). In altri testi, la liberazione si rivela impossibile o velleitaria: il modulo è declinato, con varie sfumature, in *Lontano* (1902), *Il viaggio* (1910), «*Leonora, addio!*» (1910), *Notte* (1912), *Rondone e rondinella* (1913), *La maschera dimenticata* (1918), *Lucilla* (1932). Alla stessa categoria, infine, possono essere ascritti i testi in cui a fuggire da uno stato di cattività sono degli animali: *Il corvo di Mizzaro* (1902), il gallo nella *Liberazione del re* (1914), il cavallo maltrattato di *Fortuna di essere cavallo* (1935).
- 5) Di fronte a una realtà intollerabile, un riparo è a volte offerto dall'inconscio, come in *Tu ridi* (1912) o nella *Realtà del sogno* (1914). Con un movimento simile, il personaggio può rifugiarsi nel proprio «piccolo mondo» sotterraneo (*Zuccarello distinto melodista*, 1914), nel proprio patologico *hobby horse* (*Frammento di cronaca di Marco Leccio*, 1915), o infine in un abbandono privato al capriccio (*La carriola*, 1917).
- 6) Con un paradosso che ormai ci è familiare, il personaggio rinuncia a evadere o non può farlo, ma eleva la propria condizione a quella di un carcerato volontario; la reclusione, figurale o concreta, diventa così una garanzia di libertà. È la strategia di Biagio Speranza nella *Signora*

Speranza (1903) e di Perazzetti in *Non è una cosa seria* (1910), entrambi sposatisi «per guardarsi dal pericolo di prendere moglie»; in modo simile si comporta Chiàrchiaro nella *Patente* (1911), dove la soffocante etichetta di jettatore – non potendo essere rimossa – viene sfruttata a fini professionali. In altri casi, l'immobilità imposta dal destino è meno metaforica, e tanto più imprevedibile risulta la reazione del personaggio: nel finale della *Toccatina* (1906), Beniamino Lenzi e Cristoforo Golisch convertono la loro paralisi in un motivo di ilarità; meno drammatica la condizione di Zi' Dima nella *Giara* (1908), dove però il movimento è analogo – il personaggio accetta la condizione di recluso, sfruttandola a proprio vantaggio. È significativo che, nella raccolta eponima, la novella sia seguita immediatamente dalla *Cattura* (1918), costruita sul medesimo impianto: catturato dai briganti, il Guarnotta si adegua alla prigionia con umoristica serenità, e finisce per trovarsi perfettamente a proprio agio.

Da *Quando s'è capito il giuoco* alla *Cattura*, abbiamo citato in tutto 67 testi: il campionario – che potrebbe del resto essere ampliato – rappresenta una buona porzione delle *Novelle per un anno*, e include testi molto diversi tra loro. Non è difficile, tuttavia, notare fra gli esemplari dei vari gruppi una forte affinità strutturale, e una significativa insistenza sulla sfera semantica della prigionia: si incontrano carceri burlesche (*La giara*), di invenzione (*Non è una cosa seria*), reali («*Leonora, addio!*»), psicologiche (*La trappola*, *Il coppo*, *La carriola*, e molti altri casi)¹⁹ – ma sempre di reclusione, e del modo di aggirarla, si tratta.

Una simile ricorsività si spiega, in parte, con la particolare predisposizione della forma novella ad accogliere le strutture e i temi appena rilevati: l'impianto stesso del genere, fondato sull'improvvisa rottura di una regola generale, si presta bene a narrare vicende di reclusioni e di fughe. Ma senza dubbio una simile spiegazione non basta, anche perché questa tendenza dell'immaginario pirandelliano (pur culminando nelle novelle) trova ampi riscontri nelle opere di altro genere; la prigionia è in Pirandello una vera e propria *métaphore obsédante*, e come tale è

¹⁹ «Tutti i suoi doveri [...] stavano come irsute sentinelle a guardia del reclusorio della sua coscienza. Da circa venti anni, egli vi stava carcerato, a scontare un delitto che, in fondo, non aveva recato male se non a lui» [*Il coppo*, NPA, I, 673]. «Quello che hai fatto resta, come una prigionia per te. E come spire e tentacoli t'avviluppano le conseguenze delle tue azioni. [...] E come puoi più liberarti? Come potrei io nella prigionia di questa forma non mia, ma che rappresenta me quale sono per tutti, quale tutti mi conoscono e mi vogliono e mi rispettano, accogliere e muovere una vita diversa, una mia vera vita?» [*La carriola*, NPA, III, 559].

stata esaminata dalla critica in almeno quattro occasioni. Il primo a occuparsene in modo sistematico – con particolare riguardo al teatro – è stato Giovanni Macchia: in *Pirandello o la stanza della tortura* (1980), l'abbondanza di luoghi chiusi viene ricondotta da una parte a un accanimento dell'autore sul personaggio e sul lettore-spettatore, dall'altra a un disagio della civiltà tipicamente novecentesco (come suggeriscono i paralleli con Kafka, Beckett e Proust); sottolineando i risvolti sadici del fenomeno, tuttavia, Macchia rimuove un aspetto per noi decisivo – la possibilità, ben attestata, che il personaggio evada dalla prigionia o la renda perlomeno gradevole.²⁰ I rilievi di Macchia vengono poi sviluppati in senso diverso da Elio Gioanola (nel già citato *Pirandello, la follia*), che collega una serie di temi ricorrenti – la clausura, il suicidio, la morte-in-vita, l'immobilità – a una sola ossessione originaria: la paura di impazzire, di cadere in preda alla follia nei suoi aspetti più violenti e incontrollabili. Le innumerevoli figure di evasi, o di carcerati volontari, rappresenterebbero quindi un tentativo di sublimare la «follia vera», che viene di solito trasfigurata in superiore saggezza, in santità o in euforia: sullo stesso procedimento è tornata nel 2006 Federica Pedriali, dove un'attenzione speciale è riservata al paradosso (che abbiamo esemplificato sopra, al punto 6) della «creazione di spazio dalla mancanza di spazio»;²¹ anche Lucio Lugnani – nella sua introduzione alle *Novelle* – individua il nesso tra l'attenzione pirandelliana per la figura del recluso e una poetica fondata sulle contraddizioni, a partire da quella tra follia e senno.²²

Anche dove non si dà un'esplicita equivalenza, insomma, il recluso è spesso figura dell'individuo irregolare, e più precisamente del folle ingabbiato o espulso dalla società; le funzioni primarie del riso pirandelliano ruotano tutte intorno a questo nucleo simbolico, e anzi ne costituiscono il principale sintomo. In primo

²⁰ «Pirandello intende negare ai suoi personaggi (martirizzati dagli altri e da se stessi, dalla pazzia, dalle malattie, dalla gelosia, e dalla stessa impossibilità di capire, addirittura di sapere; usciti dai loro cimiteri, dai manicomi, dalla notte dell' intelletto, dementi irriconoscibili, contesi) qualsiasi liberazione. Sta qui il senso, ben diverso da quello di Artaud, del suo concetto di crudeltà» [Macchia 2000: 194].

²¹ Pedriali 2006: 138. I carcerati volontari di Pirandello vengono implicitamente interpretati come proiezioni simboliche di un ideale di follia fredda e razionante, sul modello di Amleto: come nei versi shakespeariani riportati in esergo, il paradosso consiste nell'aprire un spazio mentale infinito a partire da una reclusione materiale («I could be bounded in a nut-shell, and count myself a king of infinite space»).

²² «Quel mondo sarà perennemente attraversato da conflitti polari non risolvibili, da istanze contrarie non conciliabili, da valori contrapposti che simultaneamente vigono e guidano le azioni dei protagonisti. Sarà perciò un mondo fobico e chiuso, nel quale i personaggi sono tutti reclusi che cercano una via di scampo e di fuga» [Lugnani 2007: 48].

luogo, lo scherno nei confronti del personaggio eccentrico (o del recluso) esibisce la violenza comunitaria ai danni del diverso: il riso, in questo senso, è il più sottile e il più diffuso tra gli strumenti di controllo e castigo sociale. In secondo luogo, il riso solitario dell'*ex lege* risponde di solito all'esigenza di addomesticare il trauma dell'esclusione: l'allontanamento dalle «forme» della vita civile non conduce sempre alla morte o alla follia, come Pirandello teme e in fondo crede, bensì a una superiore saggezza umoristica, o addirittura alla felicità. Infine, anche quando il riso pertiene solo allo sguardo dell'autore sul mondo, l'evidente (per quanto fragile) fondo consolatorio è analogo: se le schermaglie della vita associata sono solo una grottesca pantomima, l'anormalità del soggetto non costituisce una condanna, ma una liberazione. Risulta confermato quanto già visto in merito a *Il treno ha fischiato...*: quando si tratta di personaggi derisi ed emarginati, Pirandello non si limita al movimento a due fasi tipico del grottesco-patetico ottocentesco, che santificava il folle esasperando l'istanza patetica; le diverse funzioni del riso producono invece un movimento tripartito, dove il *pathos* dell'anormalità viene sospeso (dall'atteggiamento umoristico dell'autore) o addirittura superato (dal riso del personaggio stesso).²³

Perché, quindi, Pirandello evoca continuamente il trauma dell'esclusione, salvo poi limitarne – attraverso il riso – la portata drammatica? La psicologia d'autore offre, come abbiamo visto, spiegazioni in larga parte condivisibili; del resto, esaminato da questa prospettiva, l'umorismo pirandelliano risulta particolarmente vicino all'umorismo secondo Freud, ovvero un sistema di difese volto a scongiurare un possibile dispendio emotivo.²⁴ Eppure una simile impostazione resta a mio avviso insufficiente, anche perché – come vedremo – comportamenti in parte analoghi verso il potenziale trauma dell'esclusione si trovano anche in Svevo e in Palazzeschi: non ci stiamo quindi occupando solo di un'ossessione privata, ma anche (e soprattutto) di un fenomeno condiviso perlomeno all'interno del modernismo italiano. Alla diagnosi psicologica è necessario affiancare, insomma, una diagnosi storica: in questo senso, credo che la funzione difensiva del riso sia favorita anzitutto da un generale esaurimento del *pathos* dell'irregolarità, che invece costituiva un aspetto fondamentale

²³ La definizione dell'umorismo pirandelliano come movimento a tre fasi è proposta da Casella 2002 e 2011.

²⁴ Mi riferisco alla teoria formulata nel *Motto di spirito* (250-58), e ripresa nel saggio *L'umorismo* del 1927 (499-508).

nell'estetica e nell'immaginario del realismo romantico. Il riso diventa così la via maestra per dialogare con la tradizione ottocentesca, e superarla: se Balzac e Dostoevskij (o ancora Maupassant) evidenziano la tragedia del personaggio deriso ed espulso dalla comunità, nei modernisti italiani gli stessi meccanismi dell'esclusione sociale vengono spesso presentati come una cosa da ridere, e trascesi da forme superiori di umorismo, di ironia o di comico. Prima di chiarire e sviluppare questa ipotesi generale, ad ogni modo, sarà utile tornare al caso specifico di Pirandello, e al suo complesso rapporto con i modelli: i *topoi* che abbiamo radunato poco sopra – evasione dagli obblighi sociali, fuga più o meno metaforica dalla realtà, prigionia volontaria – trovano infatti significativi precedenti nella tradizione ottocentesca.

Non è un caso, anzitutto, che la parabola di alcuni evasi pirandelliani – specie in ambito coniugale – possa ricordare gli stereotipi del *vaudeville*: non è certo questa la linea che più ci interessa ricostruire, ma varrà comunque la pena occuparsene. Il Memmo Viola di *Quando s'è capito il giuoco*, in particolare, ha numerosi tratti in comune con Chanal, protagonista di *La main passe!* di Feydeau (1904); dopo aver scoperto la relazione della moglie Francine con l'amico Massenay, Chanal reagisce in modo del tutto imprevisto:

Laisse donc! Il faut être philosophe!... surtout devant ce qu'on ne peut pas empêcher. [...] Je le sais bien, mes pauvres petits. Mais alors si vous ne l'avez pas fait pour m'embêter, c'est donc que vous vous aimez? (Tous deux lèvent les yeux au ciel.) Et j'irais moi, me mettre en travers pour vous en empêcher? Allons donc! [*La main passe!*, 148-49]

Indifferente alle probabili beffe, il marito tradito si rifiuta di adempiere i propri obblighi sociali, e al contrario delega volentieri le responsabilità coniugali a Massenay. L'affinità è poi corroborata da uno snodo narrativo: dopo aver rinunciato al proprio ruolo, Chanal lascia che i due spasimanti della moglie (Massenay e il deputato Coustillou) si sfidino a duello; la sua indifferenza «filosofica» è analoga a quella di Memmo Viola, che delega a Gigi Venanzi la difesa dell'onore della moglie. Si tratta certo di assonanze generiche, ma l'aria di famiglia è degna di nota: un rapporto simile lega la novella *La buon'anima* a un atto unico di Labiche, *Le clou aux maris* (1858), dove il protagonista Picquefeu è tormentato dal ritratto del defunto primo marito della moglie; più pirandelliano di Bartolino Fiorenzo, Picquefeu lascia volentieri al suo posto l'immagine del suo predecessore,

grazie alla quale può sottrarsi alle opprimenti attenzioni della moglie. Certo, rispetto a questi modelli, Pirandello attribuisce al contegno dei mariti un valore filosofico più generale: aggirando il ricatto del pubblico ludibrio, personaggi come Memmo Viola o Nane Papa denunciano la natura a sua volta risibile degli obblighi sociali. La vacuità del *vaudeville*, ad ogni modo, offre a Pirandello un vasto repertorio di snodi narrativi paradossali, con i quali disinnescare il *pathos* attribuito dal realismo serio-tragico al tema della fedeltà coniugale.

Ma proprio sulla tradizione del realismo serio converrà puntare l'analisi, e cercare i principali modelli dei prigionieri e degli evasi pirandelliani: in questo senso, il punto di riferimento decisivo è senza dubbio Dostoevskij. Si deve ancora a Gioanola l'intuizione di una linea Dostoevskij-Pirandello, che individua nel primo «l'inventore delle strutture narrative atte a veicolare la totalità dell'opposizione nevrotica e psicotica», ovvero il dissidio tra il *logos* sociale e l'isolamento del folle [Gioanola 1983: 20]; l'ipotesi sarà confermata, e precisata, dall'esame intertestuale. La presenza dostoevskiana in Pirandello non è stata finora oggetto, stranamente, di particolare attenzione:²⁵ eppure il materiale d'indagine sarebbe cospicuo, a partire proprio dalle *Novelle per un anno*. Una prima spia indicativa si trova nella *Giara*, il testo che meglio esemplifica il tema – carico, come abbiamo visto, di sovrasensi figurali – della prigionia volontaria. Il «caso nuovo» esposto dalla novella è celebre: per fare riparare una giara, don Lollò Zirafa si rivolge a Zi' Dima, il conciabrocche del paese; aggiustando il recipiente dall'interno, Dima finisce per restare «imprigionato lì, nella giara da lui stesso sanata»; l'unico modo per liberarlo sarebbe rompere la giara, perdendola definitivamente. Di fronte alle pretese di don Lollò, che ne esigerebbe il pagamento integrale, Dima sceglie di restare chiuso nella giara, e di proseguire così normalmente la propria vita (arrivando a «far festa», la sera stessa, con i contadini); esasperato da tanta noncuranza, don Lollò causa la rottura della giara, liberando a malincuore l'artigiano. Se escludiamo la liberazione finale, la struttura è identica a quella dell'«avvenimento insolito» narrato nel *Cocodrillo* (1865) di Dostoevskij: recatosi al Passage con la moglie e un amico per assistere all'esibizione di un cocodrillo, Ivan Matveic si avvicina troppo all'animale e ne viene «fagocitato interamente» [*Il cocodrillo*, RA, 670]; scorgendo la vittima che,

²⁵ La schedatura più sistematica resta quella compiuta da De Michelis 1972.

sana e cosciente, «affiorava dall'interno», i presenti ridono per la stranezza del caso (come i contadini della *Giara*). Nasce così una lite tra la moglie di Ivan, decisa a far «sbudellare» il coccodrillo, e il padrone di quest'ultimo, che pretenderebbe un lauto rimborso; l'amico di Ivan chiede addirittura consiglio a un anziano avvocato, in modo simile a quanto accade nel testo di Pirandello.²⁶ Ma ad avvicinare i testi è soprattutto il paradossale contegno del protagonista: come Zi' Dima, Ivan «si sistema con una certa comodità» all'interno del coccodrillo [681], sfruttandolo anzi come un rifugio dal contatto diretto con il mondo. La scelta comporta notevoli vantaggi, perché l'uomo-coccodrillo diventa in breve una celebrità mondana, partecipando a feste e ricevimenti.

Il tono dei due racconti è senza dubbio diverso: Ivan Matveic è soprattutto un bersaglio satirico, emblema dell'intellettuale vacuo e distaccato dalla società; Zi' Dima, al contrario, è un esempio della superiorità umoristica alla quale tende la pirandelliana filosofia del lontano. L'impianto del *Coccodrillo*, ad ogni modo, si basa sul paradossale ribaltamento di uno stato di reclusione: è questo l'aspetto che viene recuperato nella *Giara*, e di cui non a caso si ricorderà – in racconto del 1949 – anche Palazzeschi.²⁷ L'episodio della *Giara* aiuta a individuare la principale base di dialogo tra Pirandello e Dostoevskij: appunto la sfera semantica dell'isolamento, e in generale dell'estraneità alle leggi della vita associata. *Il coccodrillo* rappresenta, in questo senso, un'eccezione nell'opera dostoevskiana: a differenza di Pirandello, infatti, Dostoevskij di solito declina questi temi in chiave seria o tragica, anziché comica o umoristica. Lo scarto è evidente, ad esempio, nel diverso trattamento riservato al motivo del matrimonio per burla: come si è già accennato, l'eversione di Perazzetti in *Non è una cosa seria* (e di Biagio nella *Signora Speranza*) ripete quella di Stavrogin nei *Demoni*, degradandola però dalla tragedia alla farsa. Un analogo abbassamento si può riscontrare nell'*Imbecille*, che pure viene definito una «tragedia», rispetto alla novella che ne rappresenta il

²⁶ Cfr. *Il coccodrillo*, RA, 678-88, e *La giara*, NPA, III, 11-12. Nella conversazione tra l'amico di Ivan e l'avvocato, l'enfasi cade sull'originalità della vicenda: «il caso in effetti è uno dei più insoliti» [RA, 679]; «è un caso estremamente curioso: non ci si sa raccapezzare, e soprattutto il danno è che non ci sono precedenti finora» [685]. Don Lollò si esprimerà in termini analoghi, insistendo sulla delicatezza del «caso nuovo, che deve risolvere l'avvocato!» [*La giara*, NPA, III, 11].

²⁷ Alludo alle forti tracce dostoevskiane, finora non segnalate, ravvisabili in *Dagobert*: la protagonista (Theodora Broock) vive insieme a un gigantesco coccodrillo, al quale si rivolge con lo stesso nome del primo marito; l'ipotesi più accreditata, presso le amiche di Theodora, è che il «Dagobert n. 1» sia stato mangiato dalla bestia, divenuta così il «Dagobert n. 2». Come accadeva in Dostoevskij, anche in questo caso il coccodrillo scrive «conferenze» e partecipa a ricevimenti [*Dagobert*, TN, 339-40].

seguito [*Sua Maestà*, NPA, I, 479]: la figura dell'aspirante suicida Luca Fazio, ormai indifferente alla vita e disposto a uccidere il politicante Leopoldo Paroni, è calcata sul Kirillov dei *Demoni* (che assumeva, con analoga indifferenza, la responsabilità dell'omicidio di Satov).²⁸ Anche in Pirandello il «ghigno frigido» del suicida ha toni cupi e inquietanti, ma il *pathos* è quantomeno turbato dal senso di «buffoneria» generale [*L'imbecille*, NPA, I, 477]: inoltre, ben più che in Dostoevskij, l'autore sembra qui pienamente solidale al punto di vista del personaggio; la follia perde i suoi aspetti patologici, e diventa anzitutto sintomo di una superiore serenità. Una maggiore distanza dal personaggio anomalo, e un'enfasi dostoevskiana sulle sfumature morbose, emergono invece nel più tardo *La distruzione dell'uomo*: il delirio omicida di Nicola Petix, che stravolge la filosofia del lontano in senso brutale e sadico, mostra notevoli punti di contatto con gli allucinati monologhi di Raskolnikov.²⁹ Si tratta comunque di uno dei rari testi pirandelliani in cui a prevalere è il lato disumano della malattia mentale, anziché la sublimazione euforica o umoristica.

Nelle *Novelle per un anno*, insomma, l'opera di Dostoevskij è usata anzitutto come un repertorio di personaggi alienati, o comunque estranei agli obblighi e ai rituali del senso comune. La tendenza è ben visibile anche in opere di altro genere: nell'atto unico *All'uscita* (1916), ad esempio, il *topos* del dialogo tra i morti è indubbiamente filtrato dal dostoevskiano *Bobok* (1873).³⁰ In parte analogo è il caso del *Turno*, dove l'originale atteggiamento di Marcantonio Ravì verso il matrimonio della figlia ricorda quello di Mar'ja Aleksandrovna nel *Sogno dello zio* (1859): in entrambi i casi, la protagonista è spinta ad accettare le nozze con un uomo anziano, con la promessa che – morto il primo marito – potrà facilmente sposare il fidanzato (il quale, a sua volta, dovrebbe semplicemente aspettare il turno).³¹ Né il Ravì né Mar'ja Aleksandrovna, va detto, sono autentici esempi di

²⁸ L'analogia è rafforzata dalla presenza, in entrambi gli episodi, di una confessione affidata a un biglietto: in Dostoevskij a scriverla è il suicida (Kirillov), in Pirandello è invece il politico minacciato di morte (Paroni). Il debito intertestuale è già segnalato in De Michelis 1972: 188.

²⁹ L'assonanza è notata, stavolta, da Gioanola 1983: 176-77.

³⁰ Cfr. De Michelis 1972: 188.

³¹ Così Mar'ja Aleksandrovna invita la figlia a sposare lo zio, un anziano principe: «Con il principe non ci sarebbe nulla da fingere. Va da sé che tu non puoi amarlo... di amore, ma per di più egli stesso è *impotente* a esigere quell'amore... [...] Permettimi di farti vedere le cose dal mio punto di vista, e vedrai che sarai subito d'accordo con me. Il principe vivrà un anno, due a dir tanto, e io credo che sia meglio essere una giovane vedova che una matura zitella, senza nemmeno parlare del fatto che alla sua morte sarai tu una principessa, libera, ricca, indipendente! [...] [Vasja] se ha almeno una goccia di buon senso capirà, naturalmente, che essere geloso del principe è assurdo,

saggezza umoristica: a prevalere, specie nella novella di Dostoevskij, è la satira contro l'atteggiamento opportunistico e cinico dei genitori. Vicino ai toni pirandelliani, comunque, è lo sguardo straniato sulle convenzioni sociali, a partire dalla «commedia» del matrimonio [*Il sogno dello zio*, RA, 513]. Ad ogni modo, la tangenza intertestuale più significativa riguarda ancora una volta le *Novelle per un anno*, e ci riporta in termini più espliciti al tema della follia. Come molti testi dell'ultimo Pirandello,³² *La tartaruga* (1936) è fondata sull'antinomia tra due forme di riso: uno sadico e livoroso, carico della malizia connaturata alla vita civile; l'altro ingenuo e vitalistico, legato alla dimensione creaturale. Nella novella in questione, all'innocente giocondità del protagonista Myshkow si oppone il ghigno dei suoi figli John e Helen, che si accaniscono sulla tartaruga portata a casa – come un portafortuna – dal padre:

Con la punta del piede John la rovescia sulla scaglia, e subito allora si vede la bestiola arremgiar con gli zampini [...]. Helen, a quella vista, senza punto alterare i suoi occhi da vecchia, sghignazza come una carrucola di pozzo arrugginita per la caduta precipitosa d'un secchio impazzito. Non c'è, come si vede, da parte dei ragazzi alcun rispetto della fortuna che le tartarughe sogliono portare. [...] Tutti e due la sopporteranno solo a patto ch'essa si presti a esser considerata da loro come uno stupidissimo giocattolo da trattare così, con la punta del piede. Il che a Mister Myshkow dispiace moltissimo. [*La tartaruga*, NPA, III, 745]

Malgrado le apparenze innocue, il riso dei bambini tradisce una brutale freddezza, la stessa che presiede alle beffe ordite dagli adulti. Ai giovani aguzzini viene attribuita una paradossale senilità, cui fa fronte la «giovanilità» del padre:

È preso di sgomento per la sua inguaribile giovanilità, in un mondo che accusa con relazioni così lontane e inopinate la sua decrepitezza. [...] Torna ad aprir le labbra al suo vano sorriso, più smorto che mai, e non ha il coraggio di confessare per qual ragione il suo amico

ridicolo [...]. Infine capirà... cioè voglio semplicemente dire che, alla morte del principe, potrai sposarti un'altra volta, con chi vorrai...» [*Il sogno dello zio*, RA, 480-81]. Questo invece il «ragionamento», pressoché identico, di Marcantonio Ravi: «Ne aveva, a buon conto, settantadue, don Diego! E non c'era dunque da temer pericoli di nessuna sorta. Più che matrimonio, in fondo, sarebbe stata un'adozione. Stellina entrerebbe come una figliola nella casa di don Diego: né più né meno. [...] Col tempo e con la mano di Dio avrebbe lei composto in pace il corpo del marito benefattore, e allora, ecco, allora sì il giovanotto! Bella, ricca, allevata come una principessina, sarebbe stata un vero panin di zucchero; e i giovanotti, così, a sciame, come le mosche, attorno a lei» [*Il turno*, TR, I 214-15].

³² Penso in particolare a *C'è qualcuno che ride* (1934) e alla *Prova* (1935), entrambi esaminati da Luperini 1997.

gli ha regalato quella tartaruga. Ha una rara ignoranza di vita Mister Myshkow. [*La tartaruga*, NPA, III, 746]

Il «vano sorriso» viene contrapposto alla malizia dello scherno («la derisione sguaatamente fredda di quei due figli», III, 746), ed è segno di un candore estraneo alle leggi della vita comunitaria; l'affetto per la tartaruga porterà davvero fortuna a Myshkow, determinando il divorzio dalla moglie, e quindi la liberazione dalla sua mostruosa famiglia. Nella costruzione di questa figura isolata e anomala, mi sembra che Pirandello attinga di nuovo a un archetipo dostoevskiano. L'indole mansueta, insieme all'abnorme «giovanilità», avvicina il protagonista della *Tartaruga* a quello dell'*Idiota*: il paragone è suggerito dalla chiara affinità onomastica (Myshkin-Myshkow), oltre che dalla comune insistenza del narratore sul carattere infantile del personaggio.³³ In entrambi i casi, però, il mito regressivo della purezza rinvia a una forma più drastica di irregolarità: nell'*Idiota*, i tratti infantili di Myshkin sono il principale sintomo di una patologica fragilità mentale, da cui il personaggio sarà alla fine soggiogato; Myshkow è invece – secondo un procedimento ormai familiare – l'ennesima sublimazione dell'individuo «fuori di chiave», dunque del folle (nella fattispecie, dell'idiota).

Il parallelo tra *L'idiota* e *La tartaruga* permette insomma di evidenziare le diverse prospettive di Dostoevskij e Pirandello su un tema per entrambi fondamentale: quello dei rapporti fra *logos* comunitario e devianza psicopatologica. In Dostoevskij, il problema è svolto nei termini tipici del romanticismo: da una parte, la reclusione del folle è vista come un atto arbitrario di violenza collettiva;³⁴ dall'altra la malattia non viene negata, ma al contrario

³³ L'indole fanciullesca del principe è un tema centrale del romanzo, e trova conferma nei giudizi avanzati dagli altri personaggi sul carattere di Myshkin. Così, ad esempio, il protagonista riassume la diagnosi del medico Schneider: «mi disse d'esser pienamente convinto che io stesso ero un fanciullo in tutto e per tutto, cioè completamente un bambino, che dell'adulto avevo soltanto la statura e il viso, ma come sviluppo, come anima, carattere e forse anche intelligenza non ero adulto, e così sarei rimasto anche se fossi vissuto fino a sessant'anni» [*L'idiota*, 86]. In termini simili si esprime Ivan Petrovic, rivedendo Myshkin a distanza di anni: «Siete cambiato poco da allora, anche se quando vi ho visto eravate solo un bambino di dieci, undici anni. È rimasto qualcosa nei vostri tratti...» [624]; il concetto viene ribadito, poche pagine dopo, dallo stesso principe («Ho ventisette anni, eppure so di essere come un bambino» [638]). Sul tema dell'infanzia nella *Tartaruga*, rimando invece a Pupo 2007 (49-56).

³⁴ Indicative, in questo senso, le prime pagine del già citato racconto *Bobok*: «Io non me la prendo, sono un uomo timido; eppure, ecco, di me hanno fatto anche un pazzo. [...] Mi viene in mente la storiella spagnola, di quando i francesi, due secoli e mezzo fa, costruirono in patria il primo manicomio: "Hanno chiuso tutti i loro matti in un edificio speciale, per persuadere che solo loro sono normali". Ecco la realtà: rinchiudendo altri in manicomio, non dimostrerai il tuo senno» [*Bobok*, RA, 713-15].

esibita come un tragico segno di martirio, o comunque di estraneità al grigiore della norma.³⁵ In Pirandello, di solito, la santità implicita nella follia non è invece di carattere tragico, ma assume un aspetto umoristico o (specie nell'ultimo periodo) vitalistico: la malattia viene trasfigurata in una logica superiore o in una superiore serenità, risarcendo così il personaggio irregolare della sua condizione di recluso o emarginato. Trova insomma un'ulteriore conferma l'asimmetria rilevata nell'analisi del *Treno ha fischiato...*: il folle dostoevskiano è definito da un processo a due fasi, in cui alle apparenze ridicole segue una fissazione sull'istanza patetica e patologica; in Pirandello il *pathos* viene turbato dal punto di vista dell'autore, oppure superato (come nei testi esaminati in questo paragrafo) dall'evasione umoristica o regressiva del personaggio. La tendenza a smorzare il dramma dell'esclusione può dipendere sia – come si è visto – dalla psicologia d'autore, sia dal logorarsi di una retorica del martirio già ampiamente sfruttata nel realismo romantico; su questa seconda ipotesi torneremo nei capitoli seguenti, avvalendoci anche dei casi di Svevo e Palazzeschi. Ad ogni modo, per quanto il fenomeno sia visibile anche in testi di tono e argomento serio,³⁶ il riso svolge un ruolo decisivo nel complesso dialogo di Pirandello con i moduli del *pathos* ottocentesco.

5. I baffi del re: Maupassant e l'originalità

Nelle variazioni pirandelliane sulla figura del recluso, un modello più generico ma significativo è Maupassant; non per nulla un altro autore ossessionato, come Dostoevskij, dal tema della follia. Un esempio degno di nota, anche se estraneo al problema del riso, è offerto dalla vicenda della *Realtà del sogno* (1914): la

³⁵ Fanger 1998 (201) applica a Dostoevskij un noto giudizio di Hauser sull'arte romantica: «La malattia rappresenta la negazione dell'ordinario, del ragionevole, del normale». La particolare sensibilità dostoevskiana agli eccessi patologici è sottolineata, con intenti polemic, da Nabokov 1987.

³⁶ Un caso di follia sfiorata, e sublimata, si trova ad esempio nella novella *Notte* (1912). Il protagonista, Silvestro Noli, sta tornando a casa in treno, al termine di un lungo viaggio di lavoro: l'allontanamento dalla famiglia ha costituito una provvisoria evasione dalle angosce quotidiane, e da una realtà domestica opprimente. Così vengono esposti i pensieri del personaggio, durante la marcia del treno: «*Mai più! mai più! mai più!* Da quanto tempo il fragor cadenzato delle ruote gli ripeteva nella notte queste due parole? Mai più, sì, mai più, la vita gaja della sua giovinezza, mai più» [*Notte*, NPA, I, 520]. Mi pare che la ripetizione ossessiva dell'avverbio sia una marcata allusione al celebre ritornello «*Nevermore*», in *The raven* (1844-1849) di Poe: tuttavia, mentre nell'ipotesto si profila una discesa graduale e irredimibile in una follia patologica («*And my soul shall be lifted nevermore*»), in Pirandello si tratta di un'evasione lucida, composta, e per di più temporanea.

protagonista, timida e pudica all'eccesso, si rifiuta di parlare con altri uomini all'infuori del marito; un giorno si imbatte in un amico del marito, dal quale si sente – senza alcun fondamento – provocata. La notte seguente sognerà un incontro amoroso con il presunto provocatore; il ricordo del sogno la tormenta, fino a causare una «crisi di nervi» alla vista dell'amante immaginario:

Ecco: ella lo aveva tradito in sogno. [...] Udendo nella saletta d'ingresso la voce di lui, ella sussultò, d'improvviso scontraffatta. [...] E tutto l'essere le si rivoltava dentro, in quell'abbandono disperato, udendo attraverso l'uscio chiuso le espressioni di festosa accoglienza del marito a colui, con cui ella la notte avanti, nel sogno, lo aveva tradito. E la voce di quell'uomo... oh Dio... le mani, le mani di quell'uomo... D'improvviso, mentre si convelleva tutta su la poltrona, strizzandosi con le dita artigliate le braccia e il seno, cacciò un urlo e cadde a terra, in preda a una spaventosa crisi di nervi, a un vero assalto di pazzia.
[*La realtà del sogno*, NPA, III, 487]

La trama presenta una certa analogia con una novella di Maupassant, *Réveil* (1883). Jeanne, moglie del signor Vasseur, condivide con il personaggio pirandelliano lo stato di isolamento («Depuis trois ans qu'elle était mariée, elle n'avait point quitté le val de Ciré, où son mari possédait deux filatures», 831); partita per un breve periodo di villeggiatura lontano dal marito, viene corteggiata da una coppia di giovani. Uno dei due pretendenti finisce per entrare nell'immaginario onirico di Jeanne:

Bien souvent en ses rêves son visage la hantait: elle le revoyait tel qu'il était dans la vie, doux, délicat, humblement passionné; et elle s'éveillait obsédée du souvenir de ces songes, croyant l'entendre encore, et le sentir près d'elle. Or, une nuit (elle avait la fièvre peut-être), elle se vit seule avec lui, dans un petit bois, assis tous deux sur l'herbe. Il lui disait des choses charmantes en lui pressant les mains et les baisant. [...] Et quand elle le revit, ignorant du trouble qu'il avait produit, elle se sentit rougir; et pendant qu'il lui parlait timidement de son amour, elle se rappelait sans cesse, sans pouvoir rejeter cette pensée, elle se rappelait l'enlacement délicieux de son rêve. [*Réveil*, CN, 835-36]

È chiara la somiglianza tra le due vicende, rafforzata peraltro dal carattere provvisorio dell'evasione: in entrambi i casi, la protagonista farà ritorno – più o meno volentieri – all'opprimente realtà coniugale. Più vaga, ma più legata alle funzioni del riso, è un'eco ravvisabile nella *Toccatina* (1906): le risate conclusive dei due paralitici, malgrado la beffarda «toccatina» della morte, somigliano infatti

alle esplosioni di gioia di un omologo maupassantiano. Mi riferisco a *Toine* (1885), il cui protagonista – un pantagruelico oste normanno – è pure vittima di uno scherzo della morte:

Toine, en effet, était surprenant à voir, tant il était devenu épais et gros, rouge et soufflant. C'était un de ces êtres énormes sur qui la mort semble s'amuser, avec des ruses, des gaietés et des perfidies bouffonnes, rendant irrésistiblement comique son travail lent de destruction. [...] Il arriva que Toine eut une attaque et tomba paralysé. [*Toine*, CN, 480-81]

Come e più dei due personaggi pirandelliani, Toine reagisce alle burle del destino con un riso gioviale e liberatorio, arrivando addirittura a sfruttare l'immobilità per covare le uova delle sue galline [487]. L'affinità tra i due testi potrebbe in questo caso essere accidentale: mi pare tuttavia sintomatica l'insistenza, da parte di entrambi gli autori, sul ribaltamento carnevalesco di un'obiettiva perdita di libertà.

L'influenza di Maupassant, ad ogni modo, non si limita alla categoria di testi su cui ci siamo soffermati finora. Sull'intero *corpus* delle *Novelle per un anno*, sono stati finora segnalati almeno quattro calchi puntuali: nella *Balia* (1903), la scena in cui «un giovinastro» si offre di succhiare il latte alla protagonista che si sente «scoppiare il seno» [NPA, II, 124] allude senza dubbio a *Idylle* (1884); in *Tutto per bene* (1906), la scoperta postuma dell'infedeltà della moglie deriva da *Les bijoux* (1883); nella *Morta e la viva* (1910), il ritorno dal mare della sposa creduta morta ripete lo schema di *Le retour* (1884); infine, nel *Buon cuore* (1936), il marito sterile disposto a tutto perché la moglie abbia un figlio – condizione necessaria per ereditare un'ingente somma – è un prestito da *L'héritage* (1884).³⁷ La rassegna, d'altra parte, potrebbe continuare: in *Gioventù* (1902), per esempio, l'idea del figlio che – vegliando la madre morta – ne scopre casualmente gli amori giovanili sembra ripresa da *La veillée* (1882);³⁸ *Il tabernacolo* (1903) ribalta invece l'impianto di una novella del 1883, *La confession de Théodule Sabot* (in Maupassant un falegname ateo si converte per ottenere una commissione dal curato, mentre in Pirandello un manovale devoto accetta di lavorare per il più incallito ateo del paese).

³⁷ Le analogie sono già rilevate in Barbina 2008: 189-90, che include nell'elenco anche assonanze più generiche.

³⁸ Il motivo viene peraltro ripreso da Maupassant in *Une vie* (1883), quando Jeanne trova le lettere d'amore della madre Adélaïde.

Ma il testo in cui la presenza di Maupassant mi sembra più carica di significato è indubbiamente *Sua Maestà* (1904). Come nell'*Imbecille* (scritta otto anni dopo, ma collocata appena prima nella raccolta *La rallegrata*), la vicenda si svolge nel paese di Costanova: il Consiglio comunale è appena stato sciolto, e si attende l'insediamento del Regio Commissario Amilcare Zegretti. Al suo arrivo, si scatena una feroce rivalità fra quest'ultimo e l'ex-sindaco, Decenzio Cappadona: entrambi, infatti, sono sosia perfetti del re Vittorio Emanuele II, e nessuno dei due è disposto a rinunciare al primato. Così viene descritto il cavalier Decenzio:

Lo chiamavano a Costanova *Sua Maestà*, perché era il ritratto spiccicato di Vittorio Emanuele II vestito da cacciatore: la stessa corporatura, gli stessi baffi, lo stesso pizzo, lo stesso naso rincagnato all'insù; Vittorio Emanuele II insomma, *purus et putus, purus et putus*, come soleva ripetere il notajo Colamassimo che sapeva il latino. [...] I maligni dicevano che non aveva altri titoli per esser sindaco di Costanova fuor che quella straordinaria somiglianza, e che non aveva fatto in vita sua altri studii oltre a quello attentissimo sul ritratto del primo re d'Italia. [*Sua Maestà*, NPA, I, 481]

La comparsa di un'altra replica del sovrano, con tanto di «baffoni» e «occhi da vitellone» [I, 486], non può che destare lo stupore e l'invidia del Vittorio Emanuele di paese:

Gli aspettanti lo mirano delusi, toccandosi sotto sotto coi gomiti, e il cavalier Decenzio Cappadona si fa avanti con la sua impostatura regale, quando tutt'a un tratto – è uno scherzo? un'allucinazione? – dietro quello spilungone miope scende maestoso su la predella della vettura un altro Vittorio Emanuele II, più Vittorio Emanuele II del cavalier Decenzio Cappadona. I due uomini, così davanti a petto, si guatano allibiti. Nessuno degli ex-consiglieri osa farsi avanti; anche il capostazione, che s'era proposto di presentare l'ex-sindaco al Regio Commissario, rimane inchiodato al suo posto; e quell'altro Vittorio Emanuele che è il commendatore Amilcare Zegretti, proprio lui, il Regio Commissario. [*Sua Maestà*, NPA, I, 483]

Il problema è subito individuato dal consigliere Melchiorino Palì: «O si rade uno o si rade l'altro» [I, 484]; nel frattempo gli abitanti di Costanova, nell'ilarità generale, dibattono su quale sia l'imitazione più somigliante. A prevalere sarà il Cappadona, il quale – «avendo tutto il paese dalla sua» – potrà alla fine insediarsi «di nuovo trionfante nel Municipio di Costanova, più Vittorio Emanuele che mai» [I, 492]. Mi pare che l'idea del sosia del sovrano, e della sua gara con un rivale,

derivi appunto da una novella di Maupassant (*Les dimanches d'un bourgeois de Paris*, 1880); il protagonista Patissot, grazie a un attento e devoto studio dell'immagine di Napoleone III, arriva a somigliargli perfettamente:

A force de contempler le souverain, il fit comme beaucoup: il l'imita dans la coupe de sa barbe, l'arrangement de ses cheveux, la forme de sa redingote, sa démarche, son geste – combien d'hommes, dans chaque pays, semblent des portraits du prince! – Il avait peut-être une vague ressemblance avec Napoléon III, mais ses cheveux étaient noirs – il les teignit. Alors la similitude fut absolue; et, quand il rencontrait dans la rue un autre monsieur représentant aussi la figure impériale, il en était jaloux et le regardait dédaigneusement. Ce besoin d'imitation devint bientôt son idée fixe, et, ayant entendu un huissier des Tuileries contrefaire la voix de l'empereur, il en prit à son tour les intonations et la lenteur calculée. Il devint aussi tellement pareil à son modèle qu'on les aurait confondus [...]; on en parla au ministre, qui manda cet employé devant lui. Mais, à sa vue, il se mit à rire, et répéta deux ou trois fois: «C'est drôle, vraiment drôle!». [*Les dimanches*, CN, 137]

A rafforzare l'analogia è l'inciso sulla larga diffusione della moda («combien d'hommes, dans chaque pays, semblent des portraits du prince!»), del quale risuona una probabile eco in Pirandello («in ogni città era raro il caso che non ci fosse per lo meno uno che non somigliasse o non si sforzasse di somigliare a Vittorio Emanuele II, o anche a Umberto I», I 481); inoltre, l'accento alla differenza nel colore dei capelli – «ses cheveux étaient noirs – il les teignit» – trova riscontro nelle esclamazioni indignate di Amilcare Zegretti:

Imbecille! Buffone! Così nero? Quando mai Vittorio Emanuele II fu così nero? Biondo scuro e con gli occhi cilestri: ecco com'era Vittorio Emanuele II; com'era lui, insomma, il commendator Zegretti, che aveva perciò quasi un diritto naturale a professarne la somiglianza. [...] Ma dove, ma quando lo vide mai lei, Vittorio Emanuele, che ha fatto calunniare lì, in quel ritratto? Non era mica così nero, sa? [*Sua Maestà*, NPA, I, 486, 490]

Un tono maupassantiano, del resto, si può riconoscere anche nella resa eroicomico delle schermaglie di paese: la «guerra ferocissima tra i due re» [I, 490] ricorda l'«extrême agitation» del borgo di Canneville in *Un coup d'État* (1883), dove – in seguito alla caduta di Napoleone III – un invasato medico repubblicano cerca di rovesciare il sindaco fedele all'impero; il «sourire ineffaçable et moqueur» del busto di Napoleone, di fronte alle tirate del golpista, somiglia a quello con cui il

ritratto di Vittorio Emanuele assisterà al litigio tra i due sosia.³⁹

Una volta rilevato il probabile nesso intertestuale, sarà necessario definire quali aspetti del riso maupassantiano vengano ripresi – e sviluppati – da Pirandello. Nelle *Dimanches d'un bourgeois*, a prevalere è senza dubbio la nota satirica, temperata al limite dalla fisionomia grottesco-patetica di Patissot: il protagonista è, da una parte, il ridicolo emblema di una stupidità diffusa («Il était plein de ce bon sens qui confine à la bêtise», CN, 139); dall'altra, suscita a tratti compassione per l'incapacità di uniformarsi alla media. Patissot, insomma, è un originale solo in apparenza: in realtà è un campione difettoso (e per questo sintomatico) della norma comunitaria, ovvero dell'istanza che rende impossibile – nell'ambito della vita civile – ogni forma di originalità. È proprio quest'ultima la principale funzione del riso in *Sua Maestà*: la novella infatti non mi sembra solo – com'è stato segnalato – una satira leopardiana dell'«orgoglio umano»,⁴⁰ ma soprattutto un apologo sulla reciproca esclusione tra sfera pubblica e autenticità. La ridicologgine di Zegretti e Cappadona, in effetti, può essere interpretata in due modi. Da un lato ci si può limitare a condividere la prospettiva degli abitanti di Costanova, pronti a distanziarsi dai due sosia con le armi (bergsoniane) dello scherno collettivo:

Del Cappadona era nota a tutti la somiglianza con Vittorio Emanuele II, e perciò, se si fosse raso lui e il Regio Commissario fosse entrato in sua vece da Vittorio Emanuele in Costanova, lo scandalo non si sarebbe evitato. [...] Tutto il paese sarebbe crepato dalle risa; fin le case di Costanova avrebbero traballato per un sussulto di spaventosa ilarità; fino i ciottoli delle vie sarebbero saltati fuori, scoprendosi come tanti denti, in una convulsione di riso. [*Sua Maestà*, NPA, I, 484]

³⁹ «Et bientôt l'homme reparut portant sur l'épaule droite le Bonaparte de plâtre, et tenant de la main gauche une chaise de paille. M. Massarel vint au-devant de lui, prit la chaise, la posa par terre, plaça dessus le buste blanc, puis se reculant de quelques pas, l'interpella d'une voix sonore: "Tyran, tyran, te voici tombé [...]". Aucun cri, aucun battement de mains n'éclata. Les paysans effarés se taisaient; et le buste aux moustaches pointues qui dépassaient les joues de chaque côté, le buste immobile et bien peigné comme une enseigne de coiffeur, semblait regarder M. Massarel avec son sourire de plâtre, un sourire ineffaçable et moqueur» [*Un coup d'État*, CN, 1139]. «Nessuno poté assistere però alla scena più buffa, che si svolse nella sala del Municipio, dove una mattina dovettero pur trovarsi di fronte tutt'e due, quei Vittorii Emanueli. E ce n'era pure un terzo, lí, dipinto a olio, grande al vero, che se li godeva dall'alto della parete, così ammusati» [*Sua Maestà*, NPA, I, 486].

⁴⁰ È l'ipotesi di Stasi 1995: 229, che comunque sottolinea come la satira leopardiana dell'antropocentrismo sia più marcata nell'altro componente del dittico su Costanova, *L'imbecille*: «- Costanova è un gran paese, - disse poi. - L'universo, tutto quanto, gràvita attorno a Costanova. Le stelle, dal cielo, non fanno altro che sbirciar Costanova; e c'è chi dice che ridano; c'è chi dice che sospirino dal desiderio d'avere in sé ciascuna una città come Costanova. Sa da che dipendono le sorti dell'universo? Dal partito repubblicano di Costanova» [*L'imbecille*, NPA, I, 472].

Dall'altro lato, è legittimo chiedersi se gli stessi paesani non siano affetti – in forme meno evidenti – dalle tendenze derise nei due protagonisti. In fondo, a destare lo «scandalo» non è la grottesca velleità di imitare il re, ma il fatto che tale velleità venga sbugiardata dal sopraggiungere di un secondo imitatore: di per sé la contraffazione non è un problema, tanto che gli stessi abitanti saranno pronti a rieleggere Cappadona al termine del racconto, una volta espulso il secondo sosia. La comunità, dunque, non sarebbe estranea al vizio che viene castigato: il caso dei due pseudo-re non fa che rendere manifesto un meccanismo pervasivo della vita sociale, e per questo suscita uno scherno tanto più violento da parte del coro.

Come Maupassant con Patissot, Pirandello si serve di due apparenti eccezioni comiche per evidenziare un fenomeno generale: la legge della vita sociale è l'omologazione, i cui sintomi sono chiari tanto nel borghese medio quanto nei suoi doppi grotteschi; l'autenticità e l'originalità non sono possibili, all'interno di un mondo in cui l'individuo nasce contraffatto. Per usare i termini di Girard, il desiderio è sempre mediato – in forme più o meno ridicole – dalla norma sociale: questo schema mimetico viene definito da Girard una «prigione»,⁴¹ con una scelta metaforica ormai familiare. Pirandello, ad ogni modo, non abbandona del tutto quella che Girard definisce «menzogna romantica»: l'autenticità è impensabile entro i confini dell'esistenza comunitaria, ma se ne contempla il recupero nella sfera paradossale dell'*oltre*. Da questo punto di vista, la «tragedia» umoristica dell'*Imbecille* e la «farsa» di *Sua Maestà* sono davvero complementari:⁴² la seconda espone, attraverso un caso parossistico, la natura posticcia dei rapporti sociali; la prima suggerisce che l'unico rifugio possibile per l'individuo originale (dunque autentico) sia una fuga dalla vita, qui declinata nella forma drastica del suicidio.

6. *Riso e norma sociale: un doppio legame*

Nel corso della nostra analisi abbiamo esaminato varie funzioni del riso, solo in parte riconducibili all'idea di umorismo teorizzata dall'autore stesso. Particolare

⁴¹ Di prigione si parla esplicitamente nella premessa d'autore all'edizione americana: «A basic contention of this essay is that the great writers apprehend intuitively and concretely, through the medium of their art, if not formally, the system in which they were first imprisoned together with their contemporaries» [Girard 1965: 3].

⁴² I termini sono tolti dalle righe iniziali di *Sua Maestà*, aggiunte nella versione del 1922: «Accanto alla tragedia, però, si ebbe anche la farsa a Costanova, quando fu sciolto il Consiglio comunale e arrivò da Roma il Regio Commissario» [NPA, I, 479].

attenzione è stata concessa al riso dei personaggi, specialmente nelle due forme più diffuse: lo scherno corale nei confronti del soggetto eccentrico, e il riso solitario di quest'ultimo. In entrambi i casi, il riso esibisce un dissidio tra norma collettiva e originalità individuale: da un lato la comunità «ride del matto», dall'altro è il personaggio a «ridere come un matto»;⁴³ a emergere è comunque la pressione esercitata dalla legge condivisa sulla libertà del folle, o dell'irregolare. Oltre al riso dei personaggi, è stato ovviamente necessario considerare quello dell'autore: o meglio l'atteggiamento di «perplessità tra il pianto e il riso» che definisce l'umorismo secondo Pirandello [*Um.* 112], e che emerge in primo luogo nella contaminazione diegetica fra il patetico e il grottesco. Di questo aspetto del riso pirandelliano, senza dubbio il più noto e il più studiato, si è cercato soprattutto di sottolineare il legame con il riso dei personaggi fuori di chiave: l'«anormalità» dell'autore umoristico [*Um.* 126] è omologa a quella dei tanti protagonisti che fuggono dal loro dramma, per riparare in un *oltre* che assume di volta in volta varie sfumature (euforia, panismo, disincanto); i continui passaggi della voce narrante tra *pathos* e riso, tra adesione e distanza, rinviano allo stesso movimento messo in pratica dai matti e dagli evasi che affollano le pagine di Pirandello.

Nelle sue forme egemoni, insomma, il riso fa capo a un dissidio originario, nel quale sarebbe lecito individuare il nucleo dell'intera poetica pirandelliana: da un lato l'onnipresenza di una civiltà legiferante, pronta a espellere le anomalie; dall'altro un bisogno soggettivo di autenticità e di libertà, destinato a non trovare soddisfazione nella sfera dei rapporti sociali. È proprio questo nocciolo conflittuale a suggerire una lettura del caso pirandelliano all'interno di una parabola di lunga durata, il cui dominio trascende il problema – d'altronde sintomatico – del riso: alludo alle metamorfosi letterarie della tensione tra *nomos* comunitario e irregolarità, e alla loro fondamentale importanza nel definire i grandi snodi storiografici della narrativa moderna. Credo che il vantaggio esegetico di una simile prospettiva resti ancora in larga parte da sfruttare, specie per quanto riguarda il dialogo del modernismo con la tradizione ottocentesca; questo capitolo, naturalmente, si è limitato a verificarne la validità nell'ambito specifico della narrativa breve pirandelliana. Il confronto con Sterne, anzitutto, ha

⁴³ Un'antinomia fra queste due tipologie del riso viene istituita da Accorsi 2006.

evidenziato la tendenza di Pirandello a spingere la figura dell'eccentrico verso i margini della vita comunitaria: l'originale pirandelliano mostra i segni della polarizzazione romantica tra istanza soggettiva e legge comunitaria, come ribadiscono peraltro i legami intertestuali con i classici del realismo romantico (su tutti Dostoevskij). Pirandello si distingue però anche dal paradigma dostoevskiano, proprio a causa dell'ambiguo risarcimento che il riso può opporre al *pathos* dell'esclusione; se la vita associata esclude ogni forma di esistenza originale o autentica (in questo senso l'Ottocento francese, Maupassant in particolare, esercita un'influenza considerevole), l'ilarità degli evasi o dei reclusi volontari – come del resto l'umorismo del soggetto che scrive – si impegna a tracciare una via di fuga più o meno credibile.

Il riso pirandelliano denuncia insomma un profondo disagio della civiltà, e cerca di porvi rimedio con l'ambiguità che gli è statutaria: è indubbio che vadano lette in questo senso le evasioni del soggetto verso il «lontano», o in una metafisica della natura che ricorda il «sentimento oceanico» descritto da Freud [*Disagio della civiltà*, 558].⁴⁴ Si rende però necessario, a questo punto, il confronto con la stagione letteraria che per prima ha codificato la relazione paradossale tra soggetto e civiltà moderna: il romanticismo, appunto. In età romantica, il conflitto originario può manifestarsi in forme eterogenee e contraddittorie, ma comunque leggibili in un *continuum* tra due poli: da una parte i risvolti solipsisti dell'ironia schlegeliana, che celebra la massima espansione del soggetto ed esibisce l'irrilevanza del mondo fenomenico; dall'altra la via serio-tragica, che indugia sul carattere traumatico della collisione tra individuo e norma. Il secondo polo, del resto, non fa che partire dal grande tema dell'ironia romantica – l'inadeguatezza della realtà, di fronte alla cattiva infinità dell'anima –, esasperandone gli esiti oggettivi: sarà questa una delle vie maestre del realismo romantico, secondo una linea interpretativa suggerita da Hegel e sviluppata da Lukács. Rispetto alla dicotomia appena delineata, la posizione di Pirandello è in un certo senso ibrida: il *pathos* dell'anomalia viene evocato in modo ossessivo, ma anche messo in dubbio attraverso l'emancipazione solipsista offerta dal riso.

Se lo spiraglio di una fuga nell'oltre distingue Pirandello dai canoni serio-tragici del realismo romantico (e in generale del realismo ottocentesco), ad allontanarlo

⁴⁴ Un accenno alla definizione freudiana del «sentimento oceanico» si trova anche in G. Baldi 2006: 251.

dalle forme estreme dell'ironia romantica è proprio la conclamata ambiguità di tale fuga. Indicativo, in proposito, è un giudizio formulato nella prima parte dell'*Umorismo*:

Un altro senso, dicevamo, e questo filosofico, fu dato alla parola *ironia* in Germania. Lo dedussero Federico Schlegel e Ludovico Tieck direttamente dall'idealismo soggettivo del Fichte; ma deriva in fondo da tutto il movimento idealistico e romantico tedesco post-kantiano. L'io, sola realtà vera, spiegava Hegel, può sorridere della vana parvenza dell'universo: come la pone, può anche annullarla; può non prender sul serio le proprie creazioni. Onde l'ironia: cioè quella forza – secondo il Tieck – che permette al poeta di dominar la materia che tratta; materia che si riduce per essa – secondo Federico Schlegel – a una perpetua parodia, a una farsa trascendentale. Trascendentale più d'un po', osserveremo noi, questa concezione dell'ironia: né, del resto, se consideriamo per poco donde ci viene, poteva essere altrimenti. Tuttavia essa ha, o può avere, almeno in un certo senso, qualche parentela col vero umorismo. [*Um.* 10]

Pirandello censura nell'ironia romantica il carattere «trascendentale più d'un po'», ovvero il rifiuto di confrontarsi con i limiti del mondo oggettivo: la critica somiglia a quella avanzata da Hegel, che vedeva in questo tipo di ironia una hybristica (e fichtiana) inflazione del soggetto ai danni del mondo reale.⁴⁵ Come nel caso di Hegel (anche se in termini inevitabilmente diversi), la diffidenza pirandelliana va ascritta a due ordini di motivi: sul piano estetico, la negazione della realtà esterna risulta inaccettabile, per un autore che si muove ancora – sebbene problematicamente – nell'orizzonte del realismo; sul piano dell'ideologia e dell'inconscio politico, Pirandello attribuisce agli istituti civili un'importanza troppo grande perché il soggetto possa davvero, e fino in fondo, farne a meno.

In Pirandello, di conseguenza, la liberazione promessa dal riso non potrà dare una risposta certa alla domanda fondamentale: è possibile una vita autentica, fuori dalle convenzioni della vita associata? L'antinomia programmatica tra vita e

⁴⁵ «Questa figura non è soltanto la vanità di ogni contenuto etico dei doveri, dei diritti e delle leggi – non è soltanto il Male, e, precisamente, il Male intimamente e interamente universale –, ma essa vi aggiunge anche la forma, cioè la vanità soggettiva, di sapere se stessa come questa vanità di ogni contenuto, e di sapersi, in questo sapere, come l'Assoluto» [*Filosofia del diritto*, § 140, 287]. Un'allusione all'ironia schlegeliana si trova inoltre in un importante passaggio della *Fenomenologia*: «Questa vanità che è capace di vanificare ogni verità per tornarsene poi in se stessa, e che si pasce del suo proprio intelletto il quale, dissolvendo ogni pensiero, non sa ritrovare un contenuto, ma soltanto l'arido Io, questa vanità è una soddisfazione che deve venir lasciata solo a se stessa; essa, infatti, fugge l'universale e cerca soltanto l'esser-per-sé» [*Fenomenologia*, 13]. Sulla critica hegeliana all'ironia «distruttiva» teorizzata da Schlegel, rimando in particolare a Finlay 1988: 142-57.

forma, nella sua univocità, è in questo senso fuorviante: si tratta piuttosto di opporre la «vita in sé, concepibile solo nei modi organizzati del vivere civile», a una non-vita dai connotati incerti e mutevoli [Gioanola 1983: 55]. Il rapporto con la norma sociale si configura allora, per usare una categoria psicanalitica, come *doppio legame*: il soggetto avverte il bisogno di sottrarsi all'ordine prestabilito, ma al tempo stesso fatica a concepire un'alternativa credibile. Non siamo lontani dal fenomeno che Franco Moretti – a proposito del romanzo ottocentesco – ha definito «paradosso di Waterloo»: l'«integrazione sociale» risulta problematica, perché da una parte è necessaria, dall'altra costringe il soggetto a rinunciare a quei valori di libertà e di autenticità che pure la legittimavano.⁴⁶ Secondo Moretti, a questo meccanismo va ricondotta l'ambiguità dei finali «tristi» che abbondano dopo la crisi del romanzo di formazione classico:

«To double business bound», un certo tipo di individuo moderno *deve* dunque disfarsi proprio di ciò di cui *non può* disfarsi. Ed ecco la grande invenzione del finale realistico: dove *può* accadere, e di fatto accade, proprio ciò che *non dovrebbe*. [...] Il paradosso di Waterloo viene così risolto nell'unico modo possibile: non sciogliendolo, ma fissandolo in un doppio binario dell'esistenza. Di fronte a un finale costruito a questo modo, il lettore continuerà a *credere* nei principi di legittimità, poiché non è stato loro contrapposto nessun valore superiore: potrà dunque «non abbandonarli». E insieme potrà «non viverli»: perché l'immodificabile realtà del racconto gli dice che sono irrealizzabili, e che in qualche modo grava su di loro una minaccia prossima al destino. [...] Meglio pensare che avremmo potuto vivere in modo ben diverso e ben più coraggioso se – a un certo punto – una realtà «esterna, dura, grossolana e brutale» non ci avesse imposto il suo «così è». [Moretti 1999: 140-41]

Proprio mettendo in dubbio – attraverso l'umorismo e il riso – la natura perentoria del «così è», Pirandello turba il *pathos* implicito nella lotta impari fra il soggetto e le necessità sociali: come si è visto, risiede qui il discrimine rispetto alle tendenze tragico-patetiche del realismo romantico («finale triste» incluso). Eppure, qualcosa di analogo rimane: il lettore di Pirandello può aderire alla

⁴⁶ «Sto parlando di quel corto circuito tra politica e cultura che abbiamo già più volte evocato, e che potremmo chiamare "paradosso di Waterloo": nel mondo dei fatti si ebbe una restaurazione – in quello dei valori, mai. [...] Mai più scomparsa dall'orizzonte della coscienza borghese, questa discrepanza ha reso irreversibilmente problematico il concetto di "integrazione sociale". Essa infatti deve avere luogo, e accade così che quel principio di realtà [...] induca prima o poi a rinunciare a quei valori cui, pure, l'universo sociale affidava la sua legittimità. È una rinuncia *necessaria*: "bisogna pur vivere". Ma anche *ingiustificabile*» [Moretti 1999: 140].

superiore saggezza predicata dalla filosofia del lontano, e insieme potrà «non viverla», perché tale saggezza viene proiettata in una dimensione paradossale, contraddittoria, e a tratti funerea. Anche a questo, probabilmente, si deve il particolare successo di pubblico riscontrato – fin dagli anni venti – da un autore in apparenza così eversivo e antisociale.

Se il disagio della civiltà è sempre, in qualche modo, paragonabile a un doppio legame, nel caso di Pirandello la diagnosi sembra più calzante che altrove. Nell'ambito del modernismo italiano, il solo autore a soffrirne in termini più conclamati è forse Gadda: davvero, per il soggetto gaddiano, non è possibile adeguarsi a una civiltà corrotta alle radici (come suggerisce, in ultima analisi, l'ironia sveviana), né vivere in pace al di fuori del *nomos* collettivo (è questa la strada tentata ambigualmente dall'umorismo, e percorsa con più decisione dal contro dolore di Palazzeschi). Il riso gaddiano, in effetti, non offre una via di fuga dalle costrizioni imposte al soggetto, ma costituisce al limite un malinconico risarcimento di fronte all'insufficienza dell'ambiente: non a caso, se in Pirandello prevale l'*epoché* umoristica, per Gadda la forma egemone è una satira assoluta e pervasiva.⁴⁷ Non stupisce ad ogni modo che, in termini peculiari ma comunque avvicinati a Gadda, il doppio legame pirandelliano si manifesti anzitutto come equivocità ideologica: in forma particolarmente acuta, Pirandello tradisce un'ambivalenza tipica di molti intellettuali del primo Novecento, il cui «sovversivismo» oscilla «tra l'espressione delle istanze più radicali della classe dominante e la polemica contro di questa, sorretta prevalentemente da spinte anarcoidi, nelle quali si manifesta però un reale disagio sociale» [Luperini 1981: 49-50].⁴⁸ L'individualismo anarcoide può quindi trascinare in un'insofferenza reazionaria verso la società di massa, esposta in modo esemplare dalla tirata di Adriano Meis nel *Mattia Pascal*:

Allegrî tutti, anzi felici, noi potremmo essere a un sol patto, secondo un avvocato imperialista che frequenta il mio caffè: a patto d'esser governati da un buon re assoluto. [...] La causa vera di tutti i nostri mali, di questa tristezza nostra, sai qual è? La democrazia, mio caro, la democrazia, cioè il governo della maggioranza. Perché, quando il potere è in mano

⁴⁷ Un parallelo tra il riso di Pirandello e quello di Gadda, entrambi considerati come spie di un disagio della civiltà, viene già proposto da Donnarumma 2006: 131-33.

⁴⁸ Anche Mazzacurati 1995 si sofferma sulla «resistenza disorganica, oscillante e anarcoide, alle istituzioni che pure ne dirigevano la crescita e le funzioni» (193). Sulle ambiguità ideologiche di Pirandello cfr. inoltre, in particolare, Providenti 2000 e Manotta 1998: 93-97.

d'uno solo, quest'uno sa d'esser uno e di dover contentare molti; ma quando i molti governano, pensano soltanto a contentar se stessi, e si ha allora la tirannia più balorda e più odiosa: la tirannia mascherata da libertà. Ma sicuramente! Oh perché credi che soffra io? Io soffro appunto per questa tirannia mascherata da libertà... [Mattia Pascal, TR, I 448-49]

Se la prospettiva di Pirandello sui meccanismi del riso comunitario poteva definirsi di marca hobbesiana, in pieno ambito ideologico l'ascendenza è ancora più evidente: il *pactum unionis* è indispensabile alla vita dell'uomo, ma porta necessariamente con sé i vincoli del *pactum subiunctionis*; poiché la democrazia non è altro che una dittatura della maggioranza, tanto varrebbe allora affidarsi alla guida di un sovrano assoluto, unica garanzia contro l'egoismo selvaggio dei singoli.

La fissazione pirandelliana per il folle-saggio, per l'evaso, per il recluso volontario, non fa che tradurre sul piano dell'immaginario questo doppio legame con la civiltà: gli evasi soddisfano il desiderio di una fuga radicale ed eclatante, mentre i reclusi compiono un paradossale rovesciamento del «disagio per la costrizione formale» in «agio di formati» [Pedriali 2006: 135]; in entrambi i casi, però, l'affrancamento dai vincoli non può che suscitare incertezza e inquietudine. Non per nulla, come si è visto, l'evasione più attestata nelle *Novelle per un anno* è quella del suicida: proprio come la morte, la fuga nell'oltre è al tempo stesso «leggerezza, liberazione» e «orrore del vuoto, immobilità fredda» [Lugnani 2007: 49], o rappresenta (specie nell'ultima fase) una regressione altrettanto equivoca. In ogni caso, nella gestione di una simile ambiguità, il riso può costituire per Pirandello lo strumento più flessibile ed efficace: in primo luogo permette il superamento del *pathos* romantico, senza tuttavia rimuovere gli aspetti traumatici dell'urto fra individuo e società; in secondo luogo risponde a un'esigenza – storica e psicologica – di fuga dalla civiltà, evitando però di gli oneri di responsabilità e di coerenza imposti dalla logica diurna. A questa doppia funzione vanno ascritti, credo, sia il riso dei personaggi «matti», sia quello – in larga misura omologo – rivendicato dall'autore:

Non ho tristezze io; ma rido, ma rido, ma rido che è un'allegrezza a vedere. Egli è che ho veduto la Terra, in cui tutti siamo, piccoli e grandi uomini, da un punto un po' troppo alto, e mi è paruta, la salvi chi può!, un limone... A quell'altezza si ride, come matti. Diciamo proprio sul serio? Facciamo proprio sul serio? Oh come tutto è sciocchezza! [Lettere

giovani, 238; alla sorella Lina, 10 dicembre 1887]

II. Violenza, malafede, ipocrisia: verità e menzogne del riso in Svevo

1. Riso e menzogna romantica

È indubbio che la maggior parte dei protagonisti sveviani condivide almeno una marca distintiva. Si tratta infatti quasi sempre di personaggi isolati, in conflitto più o meno aperto con una legge che si manifesta anche – se non principalmente – attraverso il riso: l’aspirante letterato, costretto a misurarsi con una *doxa* che vede nella letteratura l’attività «ridicola e dannosa» per eccellenza;¹ l’inetto o il malato, superiore ai sani quanto a chiarezza, ma condannato al ridicolo nelle strette della vita quotidiana; il vegliardo, ancora desideroso di affermazione e riconoscimento, ma indotto a farsi da parte per non incorrere nella sanzione del ridicolo. Quale può essere l’esito di simili attriti fra soggetto e società? La varietà delle soluzioni narrative sveviane dipende soprattutto dalle diverse strategie escogitate per rispondere a questa domanda. In ordine logico e cronologico, la prima possibilità risiede nella collisione traumatica fra le due istanze: il soggetto si irrigidisce nella propria anomalia, rivendicandola e idealizzandola, e viene di conseguenza schiacciato dal *nomos* comunitario. È quanto succede ad Alfonso Nitti e a Emilio Brentani, entrambi colpevoli – tra l’altro – di prendersi troppo sul serio, e per questo incapaci di adeguarsi alla vita; ma lo stesso può dirsi del «buon vecchio» nella *Novella* del 1926, morto «stecchito» nel tentativo di rivendicare teoricamente l’importanza degli anziani (o meglio la propria) all’interno della società.

Ma a Svevo sembra interessare di più una seconda via, che comporta un adeguamento esteriore alla legge; questo esito può manifestarsi in due modi, spesso compresenti all’interno dello stesso personaggio. Innanzitutto, l’irregolare può adeguarsi a una norma da lui considerata deteriore, e al tempo stesso restare convinto della propria superiorità: basta pensare – ci torneremo a breve – all’ambigua autoironia di Zeno, o alla disinvoltura con cui Mario Samigli (al termine di *Una burla riuscita*) concilia vantaggio economico e segrete velleità

¹ La formula è tratta da una celebre pagina del diario sveviano, datata 1902: «Io, a quest’ora e definitivamente ho eliminato dalla mia vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura» [RSA, 736].

letterarie. A ben guardare, e anche su questo dovremo interrogarci, non siamo lontani dall'atteggiamento con cui Svevo stesso gestisce il dissidio tra attività commerciale e scrittura: «credette sempre che anche a chi ha il talento di fare dei romanzi spetti una vita degna di essere vissuta; e se per ottenerla bisognava rinunciare all'attività per cui si era nati, bisognava rassegnarsi».² Una simile ambivalenza mi pare ascrivibile alla nozione sartriana di *malafede*, vale a dire il convincersi di non essere ciò che si è:

[Le formulazioni della malafede] sono costruite in modo da restare in perpetua disgregazione, e perché sia possibile un perpetuo scivolamento dal presente naturalistico alla trascendenza e viceversa. Infatti si vede facilmente l'uso che la malafede può fare di tali giudizi, che mirano tutti a stabilire che io non sono ciò *che sono*. Se io fossi soltanto ciò che sono, potrei per esempio prendere in seria considerazione il rimprovero che mi si fa, interrogandomi con scrupolo, e forse sarei costretto a riconoscerne la verità. Ma per l'appunto mediante la trascendenza, sfuggo a tutto ciò che sono. [Sartre, *L'essere e il nulla*, 97-98]

La formula si potrebbe applicare senza fatica all'ironia grazie a cui Zeno evita «de se définir exactement», sfuggendo «au carcan d'un personnage circonscrit et stabilisé» [Fusco 1973: 376-77]; ma anche all'ironia di Svevo/Schmitz, «sempre ammirato di quello che potrebbe essere e mai ossequiente a quello che è».³ E in effetti, tra malafede e ironia si dà uno stretto legame di parentela: lo intuiva già Hegel, che nei *Lineamenti di filosofia del diritto* classificava entrambe le categorie tra le figure della «soggettività assolutizzata». La malafede, o cattiva coscienza [*böses Gewissen*], è la separazione premeditata tra il «volere particolare» e un «sapere» che resta ancorato all'universale [*Filosofia del diritto*, 269]; l'ironia o coscienza ironica [*ironisches Bewusstsein*], specie nella sua declinazione schlegeliana, è l'atto hybristico di un Io che si pone idealmente sopra la legge, pur rispettandola di fatto:

Qui la soggettività, nella sua relazione con l'oggettività etica, la mantiene a un tempo distinta da sé, sa sé come ciò che *vuole* e *decide* così, e che può anche, *altrettanto bene*, volere e decidere altrimenti. «Voi prendete una legge che, di fatto e schiettamente, sia legge essente-in-sé-e-per-sé; Io ci sto e mi ci ritrovo, ma sono anche al di là di Voi, Io sono anche al di là di quella legge» e posso farla diventare *così* o *così*. [Hegel, *Filosofia del diritto*, 287]

² Così si esprime Svevo nel *Profilo autobiografico* del 1928 [RSA, 808].

³ *Cronaca della famiglia*, RSA, 715 (agosto 1897).

Non a caso il riso sveviano è già stato avvicinato all'ironia romantica, proprio per la comune ambizione a liberare l'Io dalla contingenza; in termini simili si potrebbe giustificare il frequente parallelo con l'umorismo freudiano, un altro meccanismo volto a emancipare il soggetto da una realtà considerata (almeno provvisoriamente) irrilevante.⁴ Sul nesso tra malafede e ironia torneremo in seguito: per il momento, importa solo sottolineare come quest'ultimo rappresenti una delle soluzioni esperite dagli irregolari sveviani per adeguarsi alla norma sociale. Un percorso speculare, e complementare, ha luogo quando il personaggio si uniforma alla legge dal basso, nascondendo – per amore del quieto vivere – le istanze vergognose e inconfessabili del proprio Io: una tattica avvicinabile di volta in volta alla dissimulazione (onesta o meno), al cinismo, e più spesso all'ipocrisia. Non a caso Hegel esaminava quest'ultima insieme a malafede e ironia, definendola come la tendenza a «porsi esteriormente, in generale, come buono, coscienzioso, pio, ecc. – e questa, in tal modo, è soltanto un'acrobazia dell'atteggiamento che vuole ingannare *gli altri*» [*Filosofia del diritto*, 271]; simili acrobazie non mancano certo nell'opera di Svevo, dalle false ingenuità di Zeno ai rancori dissimulati dal protagonista di *Vino generoso*.

Da questa sommaria rassegna emerge un primo dato significativo. Con estrema coerenza e crudeltà, Svevo demolisce uno dei fondamentali postulati della girardiana «menzogna romantica»: la superiorità etica del personaggio anomalo nei confronti della società che minaccia di escluderlo. In ciascuno dei tre casi esaminati, l'irregolare si rivela animato da una forma distorta della volontà di potenza: l'irrigidimento di Alfonso Nitti e dei suoi omologhi è anzitutto cecità di fronte al mondo reale, bovarismo, infondata presunzione («io merito di più, merito altro», pensa Mario Samigli prima di essere burlato); grazie alla malafede, Zeno – o Mario Samigli dopo la beffa – si convince della propria superiorità sulla media degli esseri umani; l'ipocrisia, infine, dissimula una vasta gamma di pulsioni aggressive, oltre al risentimento dell'emarginato contro i detentori della norma.

⁴ Per quanto riguarda l'ironia romantica, cfr. Moloney 1998: 39-41. Le stesse pagine accostano l'autoironia dei personaggi sveviani alle strategie difensive con le quali lo *schlemiel*, il tipo ebraico del buffone, si sottrae alla pressione normativa esercitata dalla realtà; sul legame con l'ironia ebraica, intesa come «difesa [...] nei riguardi del processo assimilativo», si era già soffermato nel 1974 Giuseppe Antonio Camerino [Camerino 2002: 257]. In merito all'ironia dei personaggi, e in particolare di Zeno, rinvio inoltre a G. Baldi 2011, Musarra 1994, Langella 1992 e Savelli 1991. La categoria di umorismo è invece applicata, con diverse sfumature, da Vianello 2000 e Contarini 1998.

Lo sguardo di Svevo sul soggetto eccentrico (se stesso incluso, come vedremo) può dunque assumere connotati nietzscheani, in termini naturalmente opposti agli equivoci del superomismo protonovecentesco; sempre a Nietzsche, nonché indirettamente a Hobbes, si potrebbe ricondurre l'idea che i rapporti umani siano governati dalle istanze complementari della volontà di potenza e della dissimulazione:

Fino a quando l'individuo vorrà ergersi di fronte ad altri individui, stando alla condizione naturale delle cose, egli utilizza l'intelletto al massimo solo per la finzione: ma poiché l'uomo, allo stesso tempo per necessità e per noia, vuole essere in società e come in gregge, ha bisogno di un trattato di pace che miri alla scomparsa dal suo mondo almeno del più grossolano *bellum omnium contra omnes*. [Nietzsche, *Su verità e menzogna fuori del senso morale*, 31]⁵

L'irregolare, insomma, non è estraneo al *bellum omnium contra omnes*: anch'egli è pronto a mentire e a mentirsi, ora per istinto gregario ora per «ergersi di fronte ad altri». Una simile prospettiva sul rapporto fra legge comunitaria e anomalia si riverbera, è facile constatarlo, nella morfologia del riso sveviano. Sul piano tematico, per cominciare, è sempre forte l'attenzione allo scherno come strumento di violenza: in *Una vita*, l'ufficio di Alfonso Nitti è popolato di buffoni e *blagueurs* pronti a ridere «alle spalle altrui» [338], come gli *employés* balzachiani o i colleghi di Akakij nel *Cappotto*; ma anche la prima visita ai Maller è segnata – in modo traumatico – dal riso prevaricante dei padroni di casa.⁶ La schedatura potrebbe estendersi con agio alle opere successive: basta ricordare il terrore del ridicolo provato da Emilio Brentani,⁷ la visione dei «buffoni che mi deridono» nelle prime

⁵ Il passo è citato anche da Benussi 2007: 121; le idee sveviane circa l'«impossibilità di vivere senza menzogna» sono collegate alla lettura di Nietzsche in Benussi 2009: 149. Per un'indagine complessiva sull'influenza nietzscheana in Svevo, rimando in particolare a Mariani 2009.

⁶ Ballina è esplicitamente definito il «buffone della banca» [RC, 15], mentre più tardi si parlerà di «quel buffone di Alchieri» [374]; «intelligentemente *blagueur*» è invece il White, probabilmente calcato sul Bixiou degli *Employés* [Palmieri 2004: 1267]. Per quanto riguarda l'esordio mondano di Alfonso, la natura violenta del riso dei Maller viene esibita a più riprese, attraverso lo sguardo straniato del protagonista: «Udiva alla destra lo scoppio della voce di Santo a cui rispondevano la voce e le risate di una donna; le parole non arrivava a comprendere, risonavano confuse come in un vuoto. Santo uscì ridendo sgangheratamente; aveva la bocca piena» [29-30]; «Francesca rideva sgangheratamente, rideva Macario e non seppa trattenersi neppure la cantatrice stessa [: Annetta] con grave danno della canzone che ne risultava qua e là mozza [...]; in quanto ad Alfonso non aveva riso che per fare come gli altri» [39].

⁷ «Allora egli rinunziò a quelle aggressioni, racchetato, lieto. Ella non era appartenuta a nessuno ed egli poteva esser certo di non venir deriso. [...] Anzi ebbe una trovata: bisognava cercare un terzo su cui scaricare questo disturbo, questo danno e non poche beffe» [*Senilità*, RC, 430].

pagine della *Coscienza* [RC, 629], e ovviamente l'intera vicenda di *Una burla riuscita*. Ancora più importante delle beffe altrui, ad ogni modo, è il rapporto intrattenuto con il riso dai protagonisti sveviani. La rigidità psicologica che connota la categoria degli *hybristes* si traduce, immancabilmente, nell'impossibilità di ridere: Alfonso «credeva di avere dello spirito e ne aveva di fatto nei soliloqui», ma a casa dei Maller capisce presto di non saper sorridere [RC 29, 32]; Emilio è colpevole, come la sorella Amalia, «di prendere la vita tanto sul serio» [RC, 598]; analogamente, il *Buon vecchio* è condannato allo scacco proprio dalla mancanza di autoironia.⁸ Ben più disinvolti, invece, sono i personaggi in malafede, la cui inclinazione al riso è illustrata in modo esemplare da Zeno:

La ridda delle ultime sigarette, formatasi a vent'anni, si muove tuttavia. Meno violento è il proposito e la mia debolezza trova nel mio vecchio animo maggior indulgenza. Da vecchi si sorride della vita e di ogni suo contenuto. [Zeno, RC, 632]

[Mio padre] mi disse: «Ho paura che non saprò dire a te quello che penso, solo perché tu hai l'abitudine di ridere di tutto». Mi sorrise come se avesse voluto pregarmi di non risentirmi di quelle sue parole [...]. Io rinunciai a discutere e convincerlo che a questo mondo v'erano molte cose di cui si poteva e doveva ridere. [665]

Fu un vero raccoglimento il mio, uno di quegli'istanti rari [...] in cui si cessa finalmente di crederci e sentirsi vittima. In mezzo a quel verde rilevato tanto deliziosamente da quegli sprazzi di sole, seppi sorridere alla mia vita ed anche alla mia malattia. [1066]

L'abitudine a «ridere di tutto» e di se stessi, direbbe Sartre, permette a Zeno di «sfuggire a tutto ciò che è»; anche quando implica una forma di *understatement*, l'obiettivo è sempre dimostrare – per vie più o meno tortuose – la propria superiorità.⁹ Non solo nella *Coscienza*, l'emancipazione implicita in questo tipo di ironia viene regolarmente sbugiardata dalla voce d'autore, se non dal personaggio stesso: «volevo mutarmi, e tuttavia incassavo il premio per essere fatto tanto malamente; anche quando si ha il desiderio della metamorfosi, il più vivo, si sorride affettuosamente ai propri difetti» [Orazio Cima, RSA, 616]. Con analoga

⁸ «Anche quando un vecchio paga sapendo che i favori non possono più essergli regalati, egli finisce sempre col falsare le avventure d'amore e merita presto il riso di Beaumarchais e la musica di Rossini. Il mio buon vecchio – tanto intelligente – non rise delle parole pur così poco elaborate della giovinetta» [La novella del buon vecchio, RSA, 453]; «Eppure seduciamo», disse il vecchio sicuro della sua esperienza. «Quando ci capita non è tanto male», osservò il dottore sorridendo. Anche il vecchio tentò di sorridere, ma fu una smorfia» [489].

⁹ L'autoironia di Zeno, come nota Vianello 2000: 9, è l'atteggiamento di chi «fingendo di abbassarsi dimostra la propria superiorità».

lucidità viene esaminato il riso, o il sorriso, degli ipocriti: «era meglio sorriderle ancora una volta e andare via in pace», pensa Aghios congedando la moglie, «ma il rancore c'era nell'animo suo ed era male» [*Corto viaggio sentimentale*, RSA, 514]; innumerevoli, nelle *Continuazioni*, i sorrisi con i quali il vecchio Zeno sublima pulsioni ostili o erotiche. Emblematico un passo di *Vino generoso*, in cui – durante una lite di argomento politico – il «sorriso benevolo» rivolto al nipote fatica a celare il risentimento del protagonista:

M'arrabbiavi smodatamente: «Ti appenderemo», urlai, «non meriti altro. La corda al collo e dei pesi alle gambe». Mi fermai stupito. Mi pareva di non aver detto esattamente il mio pensiero. Ero proprio fatto così, io? No, certo no. Riflettei: come ritornare al mio affetto per tutti i viventi, fra i quali doveva pur esserci anche Giovanni? Gli sorrisi subito, esercitando uno sforzo immane per correggermi e scusarlo e amarlo. Ma lui me lo impedì, perché non badò affatto al mio sorriso benevolo e disse, come rassegnandosi a una mostruosità: «Già, tutti i socialisti finiscono in pratica per ricorrere al mestiere dei carnefici». [259]

Come nel caso di Pirandello, sarà infine necessario considerare il riso dell'autore, oltre a quello dei personaggi: anche in questo caso, si tratta forse dell'aspetto più evidente e meglio studiato. Tipica dello sguardo sveviano sulla materia narrata, in particolare, è l'ironia volta a smascherare le menzogne dei protagonisti: l'effetto viene ottenuto attraverso procedimenti ormai ben noti, dal narratore ironico al dialogo nascosto tra autore implicito e narratore inattendibile.¹⁰ Importa qui sottolineare, piuttosto, il rapporto complesso e destabilizzante fra l'ironia dell'autore e quella dei personaggi. La sorridente malafede di Zeno, di Mario Samigli o di Aghios, infatti, trova un archetipo nell'atteggiamento esistenziale di Svevo stesso; il parallelo è rafforzato, qualora non bastasse la dominante ironica e umoristica della narrativa sveviana,¹¹ dalle testimonianze epistolari:

La mia indifferenza per la vita sussiste sempre: anche quando godo della vita a te da canto, mi resta nell'anima qualche cosa che non gode con me e che m'avverte: bada, non è tutto come a te sembra e tutto resta comedia perché calerà poi il sipario. Di più l'indifferenza per

¹⁰ Sulle strategie ironiche legate alla voce narrante sveviana, rimando in particolare a G. Baldi 2011, Vianello 2000, Musarra 1994, Waage Petersen 1979.

¹¹ In questo caso, come nel resto del capitolo, il termine *umorismo* viene usato nell'accezione freudiana: a indicare, quindi, una forma di sorridente distacco da una possibile causa di dispendio emotivo.

la vita è l'essenza della mia vita intellettuale. In quanto è spirito o forza, la mia parola non è altro che ironia [...]. Ho un grande timore che essendo felice diverrei stupido. [*Diario per la fidanzata*, RSA, 681]

Ostentata «indifferenza», conflitto tra adesione alla vita («felicità») e ripiegamento speculativo: potrebbe essere il monologo di un personaggio, ma a parlare è l'autore; e per quanto il brano risalga al 1896, è facile rendersi conto di come – anche nelle opere narrative più tarde – la parola sveviana «non *sia* altro che ironia». Il riso ironico nei confronti del personaggio in malafede, insomma, è in larga misura autoironico: ma in questo modo, l'autore non fa che cogliere se stesso nel flagrante esercizio di un'abitudine alla quale guarda con forte sospetto («anche quando si ha il desiderio della metamorfosi, il più vivo, si sorride affettuosamente ai propri difetti»). Non credo sia necessario stabilire se la facilità alla menzogna, ben ravvisabile nell'ironia dell'autore e in quella dei personaggi, richieda al lettore implicito un giudizio severo o indulgente:¹² il dato più significativo, a mio avviso, è proprio l'ambiguità di un corto circuito nel quale l'ironia viene smascherata dalla prospettiva dell'ironista; non può che derivarne un giudizio instabile, e nietzscheanamente *extramurale*, sulla tensione tra vero e falso. Il fenomeno è in larga misura di evidenza intuitiva, ed è legato a due verità acquisite della critica sveviana: da un lato l'inevitabile circolarità tra menzogna e scrittura, dall'altro la tendenza dell'autore a riflettersi – almeno in parte – nei personaggi.¹³ Per quanto ci riguarda, ci limiteremo a mostrare (soprattutto nel paragrafo conclusivo) come una simile circolarità rimandi a una peculiare meditazione sui meccanismi dell'ironia e dell'umorismo, e come questa meditazione si collochi all'interno della lunga parabola del riso tra realismo romantico e modernismo.

¹² L'indulgenza di Svevo nei confronti dei personaggi ironici e autoironici è sostenuta, ad esempio, da G. Baldi 2011, Vianello 2000, Jeuland Meynaud 1985. In parte condivisibile mi sembra il rilievo mosso da Cavaglion 2000, che invita a non «attribuire una valenza morale, o peggio moralistica, al discorso sveviano» sulla tendenza umana a mentire: credo però che lo studioso ecceda nel senso opposto, quando nega la presenza di malafede o ipocrisia nel concetto sveviano di menzogna; né mi sembra possibile ridurre l'ambiguità di Svevo all'immagine del «buon vicino di casa» che «scherza e, in buona fede, si fa gioco di noi lettori» (111-12).

¹³ Per entrambi gli aspetti, un fondamentale punto di partenza resta Lavagetto 1979. La circolarità dell'ironia, che abbiamo qui cercato di delineare, intrattiene chiari legami con la «circolarità obbligatoria» di cui parla Lavagetto: «Per guarirsi dal vizio di scrivere, Svevo deve capirsi meglio, trovare la “radice malata”; ma non può farlo che scrivendo; deve rincarare la dose con la speranza di autoimmunizzarsi. Non c'è via di salvezza al di fuori di questa circolarità obbligatoria» [9]. A Lavagetto 1992 (181-99) rinvio, inoltre, per un'approfondita analisi in merito alle funzioni della menzogna in Svevo.

Tornando ai caratteri generali del riso sveviano, e ai suoi affioramenti tematici, è ormai chiaro il legame pervasivo con le sfere della falsità e della violenza.¹⁴ Le eccezioni sono senza dubbio rare, e periferiche: la società raffigurata nel dittico *Cimutti-In serenella* (1900-1914), ad esempio, può definirsi una vera e propria utopia del riso, in cui i rapporti fra padrone e lavoratori sono regolati dalla bonomia e dalla giovialità; ma anche altrove, il carattere spontaneo e sincero dell'allegria popolare è oggetto di sporadiche esaltazioni.¹⁵ Tuttavia si tratta, appunto, di deroghe occasionali: è innegabile che il riso venga considerato anzitutto come un travestimento – più o meno sofisticato – della volontà di potenza. È proprio questa funzione aggressiva e al tempo stesso mistificante del riso, e di conseguenza il suo costituirsi in un linguaggio vario e complesso, ad affascinare Svevo. Tracce di un simile interesse abbondano nell'intero *corpus* narrativo e teatrale,¹⁶ ma l'apice viene probabilmente raggiunto nella fase aperta da *Zeno* e chiusa dalle *Continuazioni*: lo suggerisce già, ad apertura di pagina, la straordinaria frequenza lessicale dei verbi legati alla sfera semantica qui discussa. In questa fase di intensa meditazione sul riso, alle novelle spetta senz'altro un ruolo capitale: soprattutto perché, come Svevo intuisce bene, l'impianto e il repertorio tematico della forma novella sono particolarmente adatti a indagare il nesso tra riso e irregolarità. Non a caso, le prove più significative di Svevo nella narrativa breve rappresentano tutte personaggi anomali, alle prese con un'inattesa rottura dell'ordine consueto (la beffa di *Una burla riuscita*,

¹⁴ Per quanto riguarda il secondo termine, è significativo il parallelo – di ascendenza darwiniana – tra il riso e l'atto ferino del mostrare i denti: «il grosso uomo rise, mostrando i suoi bei denti di carnivoro» [*Corto viaggio sentimentale*, RSA, 303]. Del resto, come si legge nelle *Continuazioni*, «il riso è un esercizio sano, e fra gli esercizi violenti l'unico che fosse permesso ai vecchi» [RC, 1143, corsivo mio].

¹⁵ Per quanto riguarda i due racconti muranesi, basta pensare all'alta frequenza di risate e sorrisi attribuiti al padrone (Perini) e agli operai, nelle righe conclusive del frammento *Cimutti*: «Qualche barzelletta di Bortolo del quale il dialetto puro, veneziano, costituiva per loro che non erano veneti una fonte di liete risate [...]. Non fu sgridata. L'arrosto fu salvo tuttavia e dell'ingenuità della Nilda si rise in casa, in deposito e in corte per molti giorni. [...] "Comanda, padrone?" "Nulla, nulla" disse il signor Perini avviandosi verso casa sua; poi si fermò, e sorridendo, le chiese: "Credi che Cimutti sarà qui per le quattro?". Ella si confuse, ma subito, sorridendo, disse guardando il cielo: "Chi lo può sapere?"» [RSA, 160-61]. Sfumature analoghe vengono attribuite al riso di Renata, la serva delle *Continuazioni*: «Pare che tutto ciò la diverta enormemente perché è sempre di buon umore ed è tanto bello d'essere serviti da gente sorridente. [...] Per andare al mio studio debbo passare davanti alla cucina e immancabilmente sento echeggiare da lì il suono un po' roco del riso abbondante e sincero di Renata» [RC, 1192].

¹⁶ Anche nelle commedie, naturalmente, l'attenzione al riso emerge a più riprese: di particolare interesse il caso di *Inferiorità* (1921), al quale accenneremo nel paragrafo seguente. Sul teatro sveviano, rinvio soprattutto a Benussi 2007, F. Bertoni 2004, Gasparro 1994, Guidotti 1986 e Rimini 1974.

l'infatuazione senile del *Buon vecchio*, le licenze conviviali di *Vino generoso*, la gita in treno di *Corto viaggio sentimentale*); l'uso consapevole dei moduli tipici del genere trova indiretta conferma, peraltro, nelle frequenti allusioni di Svevo alla tradizione novellistica italiana.¹⁷ Ad ogni modo, anche nel caso di Svevo, a interessarci è soprattutto la funzione privilegiata svolta dalla novella nel dialogo con la tradizione ottocentesca, specie per quanto riguarda le funzioni sociali del riso e la fisionomia del personaggio *ex lege*: su questi problemi ci soffermeremo nelle pagine che seguono, attraverso l'analisi di alcuni episodi esemplari.

2. Un'educazione alla malafede: burle riuscite da Balzac a Svevo

L'«impiegatuccio» Mario Samigli, protagonista di *Una burla riuscita* (1926), è uno scrittore mancato. Dell'uomo di lettere conserva in parte le abitudini, dedicandosi nel tempo libero alla stesura di favole, ma soprattutto le ambizioni: malgrado l'insuccesso del romanzo giovanile, «egli continuava a considerarsi destinato alla gloria» [RSA, 199]. Su tali ingenuità fa leva Enrico Gaia, abile commesso viaggiatore, per ordire una beffa ai danni dell'«amico»: simulando l'interesse da parte di un editore tedesco, il Gaia accende nella vittima la speranza di una tardiva consacrazione; il miraggio svanirà presto, lasciando Samigli amareggiato «come in altre età i cornuti e gli scemi, coloro che la burla meritavano» [254]. Ma gli effetti dello scherzo non si limitano al disinganno finale: la burla è «riuscita» in un senso più profondo, non previsto dal Gaia. Per un fortuito giro di investimenti legati al presunto contratto editoriale, al termine della vicenda Samigli guadagna un'ingente somma di denaro: l'inattesa ricchezza permette all'impiegato di condurre insieme al fratello una vita agiata, e di affrancarsi dalla condizione di inetto. Malgrado perseveri nell'attività di favolista, rivendicando la superiorità del letterato, alla fine del racconto la vittima esibisce un pragmatismo anche superiore a quello dell'aguzzino:

Mario dapprima urlò: «io quel sozzo denaro non lo voglio». [...] I denari furono molto utili ai due fratelli. Data la modestia delle loro abitudini, garantivano loro per lunghissimi anni, se non per sempre, una vita più facile. E la smorfia che Mario aveva abbozzato incassandoli,

¹⁷ «Adorava la burla come gli antichi toscani», si legge del Gaia in *Una burla riuscita* [RSA, 201]. Ancora più significativi sono i richiami puntuali contenuti in *Una vita* (alla novella sacchettiana di Fra Michele Porcelli, RC 45) e nella *Coscienza di Zeno* (a *Decameron* I 10, RC 1069).

non la ripeté quando li spese. E talora gli parve persino che gli fossero provenuti – premio pregiatissimo – dalla sua opera letteraria. [264]

Lo scherno, dunque, riesce nella sua funzione più autentica, sebbene inconsapevole: castigando l'inettitudine altrui, il persecutore vuole «imporre le sue propensioni e perfino i suoi organi agli altri» [264]; per quanto Gaia non se ne renda conto, e Mario non voglia ammetterlo, è proprio questo l'esito della burla.¹⁸ In quest'ultimo snodo risiede, come cercherò di mostrare a breve, un aspetto fondamentale della novella.

Per chiarire le implicazioni dell'apologo sveviano, sarà utile anzitutto rilevarne gli incunaboli ottocenteschi, finora trascurati. Così viene introdotta, nelle fasi iniziali del racconto, la figura di Enrico Gaia:

Non è mestiere da dilettante quello del commesso viaggiatore. Prima di tutto egli passa la vita lontano dal tavolo, l'unico posto ove si possa fare versi e prosa; ma poi il commesso viaggiatore corre, viaggia e parla, soprattutto parla fino all'esaurimento. [...] Tutta la sua vita aveva *fatte* le piccole città dell'Istria e della Dalmazia, e poteva vantarsi che quand'egli arrivava in una di quelle città, per una parte della popolazione (i suoi clienti) il ritmo monotono della vita di provincia si accelerava. Egli viaggiava accompagnato da una chiacchiera inesauribile, dall'appetito e dalla sete, insomma le tre qualità sociali per eccellenza. Adorava la burla come gli antichi toscani, ma pretendeva che la sua fosse una burla più amabile. Non v'era cittadella per cui fosse passato, dove non avesse designato lui la persona da burlare. [*Una burla riuscita*, 217]

Del Gaia viene esaltato in primo luogo il successo professionale, nonché le «qualità sociali»: appetito, sete, e soprattutto chiacchiera inesauribile. Al talento retorico del personaggio si lega, inoltre, la passione per le burle («adorava la burla come gli antichi toscani»). È profonda la somiglianza con un altro commesso viaggiatore e burlone dilettante, il protagonista dell'*Illustre Gaudissart* di Balzac (1833):¹⁹

¹⁸ Una diversa lettura del titolo viene proposta da Verbaro 1996, secondo cui la burla sarebbe «riuscita» per tre motivi: in primo luogo, perché Mario non si avvede in tempo del tranello; in secondo luogo, perché (contro le intenzioni dello stesso Gaia) sembra concludersi in modo lieto, con l'arricchimento del beffato; infine, perché – sul piano metaletterario – il narratore si prende gioco del suo personaggio, e del lettore in cerca di un'interpretazione univoca. Per un'analisi complessiva del racconto, rimando inoltre a Pimpinelli 1994, Loda 1982, Lavagetto 1979 (109-165), Robison 1972.

¹⁹ «Conobbe molto di Balzac e qualche cosa di Stendhal», dichiara Svevo nel *Profilo autobiografico* del 1928 [RSA, 801]: l'ammirazione per l'autore della *Comédie humaine* è provata, del resto, anche dalla comparsa del *Louis Lambert* in un episodio del primo romanzo sveviano [RC, 106-07]. Sulla

Il existe à Paris un incomparable Voyageur, le parangon de son espèce, un homme qui possède au plus haut degré *toutes les conditions inhérentes à la nature de ses succès*. Dans sa parole se rencontre à la fois du vitriol et de la glu: de la glu, pour appréhender, *entortiller sa victime* et se la rendre adhérente; du vitriol, pour en dissoudre les calculs les plus durs. [...] Vous eussiez reconnu en lui l'homme aimable de la grisette [...], qui gouaille les voyageurs timides, dément les gens instruits, *règne à table et y gobe les meilleurs morceaux*. [Gaudissart, 564-65; corsivo mio]

Le condizioni che determinano il successo di Félix Gaudissart sono omologhe alle «qualità sociali» del Gaia: indole conviviale («il règne à table et y gobe les meilleurs morceaux») e abilità oratoria, ovvero capacità di alternare «du vitriol et de la glu» per «entortiller sa victime». Anche in Balzac simili talenti convivono con la passione per le beffe, riecheggiata peraltro dall'onomastica:

Jamais nom ne fut plus en harmonie avec la tournure, les manières, la physionomie, la voix, le langage d'aucun homme. Tout souriait au voyageur et le voyageur souriait à tout. [...] Calembours, gros rire, figure monacale, teint de cordelier, enveloppe rabelaisienne; vêtement, corps, esprit, figure s'accordaient pour mettre de la gaudisserie, de la gaudriole en toute sa personne. Rond en affaires, bon homme, rigoleur [...]. [Gaudissart, 564-65; c.m.]

La parentela si fa ancora più forte, se pensiamo che anche il commesso viaggiatore di Svevo ha un nome parlante: Gaia richiama naturalmente la gaiezza, come Gaudissart la *gaudisserie*.

Altri dettagli rafforzano la somiglianza tra i due personaggi, a partire dalla comune insistenza del narratore sull'uso idiomatico del verbo *faire*:

Tutta la sua vita aveva «fatte» le piccole città dell'Istria e della Dalmazia [Una burla riuscita, 217]

«Je pars demain pour Amboise. Je *ferai* Amboise en deux jours, et t'écrirai maintenant de Tours» [Gaudissart, 575; corsivo mio]

«Comment, monstre d'homme, tu me parles tranquillement de *faire* des enfants, et tu crois que je te souffrirai ce genre-là?» – «Ah! ça, deviens-tu bête, ma Jenny?... C'est une manière de parler dans notre commerce» [Gaudissart, 569; c.m.]

presenza di Balzac in Svevo, cfr. in particolare F. Bertoni 2004 (1219-35), Lazzarin 2002, Sechi 2000, Moloney 1998 (60-65) e D'Antuono 1986.

Le tangenze osservate finora rimandano, ad ogni modo, a una più cospicua affinità strutturale. Come si è accennato, se il movente della burla sveviana è l'aggressività individuale, l'obiettivo inconsapevole è l'assimilazione della vittima alla legge comunitaria («imporre le sue propensioni e perfino i suoi organi agli altri»): anche da questo punto di vista, la beffa è per eccellenza la forma sociale del riso. Analogamente, il *gros rire* di Gaudissart è lo strumento di una forza omologante che pervade la moderna società parigina: gli scherzi del protagonista, come la sua professione, rimandano all'essenza di un'epoca segnata dalla «force uniforme, mais niveleuse, égalisant les produits, les jetant par masses, et obéissant à une pensée unitaire» [Gaudissart, 561]. A questo punto, però, emerge anche il principale discrimine tra i due testi. Quale istanza viene opposta, infatti, al dilagare della «force uniforme»? In entrambi i casi i burloni finiscono per subire una contro-burla, ma il significato di quest'ultima cambia sensibilmente da Balzac a Svevo. Giunto a Vouvray (Turenna), dove sperava di trovare facili vittime, Gaudissart è truffato da un astuto contadino, che lo induce ad accettare un contratto fasullo dal folle del paese; alla deriva borghese – e maliziosa – della burla si oppone, in una «lotta crudele», la sana beffa rurale:

L'illustre Gaudissart devait rencontrer là, dans Vouvray, l'un de ces railleurs indigènes dont les moqueries ne sont offensives que par la perfection même de la moquerie, et avec lequel il eut à soutenir une cruelle lutte. [Gaudissart, 576]

L'indole faceta dei contadini di Vouvray viene collegata al vitalismo carnevalesco dello spirito rabelaisiano, ed è priva di tratti meschini o violenti. Non importa sottolineare, nel nostro caso, che questa *moquerie* innocente alla fine prevalga sulla beffa urbana di Gaudissart: a interessarci è piuttosto l'opposizione antropologica tra il commesso viaggiatore e le sue vittime designate. Nei classici del realismo romantico, in effetti, al riso come arma di castigo sociale fa fronte quasi sempre un'istanza moralmente superiore: ora una forma di allegria gioviale in grado di trascendere la miseria della beffa interessata (come nel *Gaudissart*), ora l'innocenza grottesco-patetica dell'inerte vittima del riso (papà Goriot o cugino Pons, per tenersi a Balzac). Non si trovano invece segni, in *Una burla riuscita*, di simili antinomie: in primo luogo perché l'idea di un'innocenza primigenia del riso, paragonabile a quella dei contadini di Vouvray, è quasi del

tutto assente in Svevo (anzi, come nella commedia *Inferiorità*, anche le beffe in apparenza innocue tendono ad assumere sfumature perturbanti);²⁰ ma soprattutto perché il potenziale bersaglio, Mario, è tutt'altro che estraneo alle pulsioni aggressive che motivano le azioni del Gaia.

Nel primo capitolo, soffermandosi sulle innocue ambizioni del letterato, Svevo accenna a ridicole manie di persecuzione:

Allo scoppio della guerra italiana, Mario temette che il primo atto di persecuzione che l'I. e R. Polizia avrebbe esercitato a Trieste, sarebbe venuto a colpire lui – uno dei pochi letterati italiani restati in città – con un bel processo che forse l'avrebbe mandato a penzolare dalla forca. Fu un terrore e nello stesso tempo una speranza che lo agitò, facendolo ora esultare ed ora sbiancare dal terrore. Egli si figurava che tutti i suoi giudici, tutto un consiglio di guerra composto dei rappresentanti di tutte le gerarchie militari, dal generale in giù, avrebbe dovuto leggere il suo romanzo, e – se ci doveva essere giustizia – studiarlo. Poi certamente sarebbe giunto un momento un po' doloroso. [...] [La polizia] però si dimostrò del tutto ignorante della letteratura paesana, e lo lasciò in pace, per il corso di tutta la guerra, il povero Mario disilluso e rassicurato. [*Una burla riuscita*, RSA, 201-02]

Nessun «consiglio di guerra» degnerà Mario dell'attenzione sperata: a castigare le fantasie letterarie dell'impiegato è piuttosto la censura del riso, più subdola e più umiliante. Le manie di Samigli ricordano quelle di un altro scrittore velleitario, lo Stepan Trofimovic dei *Demoni*:²¹

Amava straordinariamente la sua condizione di «perseguitato» e per così dire di «esiliato». [...] Egli credette sinceramente per tutta la vita che in certe sfere lo temessero continuamente, e che i suoi passi fossero necessariamente noti e contati e che ciascuno dei tre governatori, succedutisi da noi negli ultimi venti anni, al governo della nostra provincia,

²⁰ Nella scena finale di *Inferiorità*, il timido borghese Alfredo viene ucciso dal servo Giovanni, convinto da due «amici» della vittima a simulare per scherzo una rapina. L'epilogo tragico viene prefigurato, per vie allusive, dal divertito racconto di una beffa campestre da parte di Giovanni: «GIOVANNI (*già ridendo*) Se si tratta di ridere io sono pronto. Io ho già fatto ridere anche al mio paese. Ho collaborato a una burla bellissima. (*Ridendo fortemente al ricordo*) Oh! Bellissima! C'era il vecchio Mari che aveva una casa. Lui era un avaraccio famigerato e tutti sapevano che la casa non era stata assicurata. Per burla, una sera, d'accordo con altri, andai ad avvisarlo che la sua casa ardeva. Egli si trovava su un podere, lontano parecchi chilometri, ove sorvegliava la mietitura. Vederlo correre! (*Soffocando dal ridere*) Lui che era abituato a non muoversi che sulla sua carrettina! Non me lo perdonò più! Aveva ragione. Tanto più che alcuni giorni più tardi la casa pigliò fuoco per davvero! (*Sorpresa di Alberighi mentre Giovanni continua a ridere*)» [*Inferiorità*, TS, 447-48].

²¹ Non è dato rintracciare, nell'opera sveviana, menzioni esplicite dei *Demoni*. La familiarità di Svevo con i romanzi di Dostoevskij, ad ogni modo, è indubbia: lo confermano, fra l'altro, le analogie testuali – relative soprattutto a *Zeno* e all'*Assassinio di via Belpoggio* – discusse in Adamo 2004: 40-45.

fosse arrivato portando già con sé un certo pregiudizio sul conto suo, trasmessogli dall'alto prima di ogni altra cosa, alla consegna della provincia. Se qualcuno avesse voluto allora persuadere l'onestissimo Stepan Trofimovic, con prove inconfutabili, che non aveva proprio nulla da temere, egli si sarebbe certamente offeso. [*I demoni*, 5-7]

Anche qui lo scrittore sublima la propria inferiorità sociale, impancandosi a martire del libero pensiero. Il calco da Dostoevskij chiarisce, se ce ne fosse bisogno, l'oggetto fondamentale dell'ironia sveviana: l'atteggiamento di superiorità, e al contempo di vittimismo, tenuto dall'individuo irregolare nei confronti del mondo che tende a escluderlo. Il tirocinio della beffa non condurrà il protagonista, come accade di solito, a ridimensionare la propria *hybris*: al contrario farà in modo che la superbia divenga più flessibile, sofisticata, e adatta a convivere con la soddisfazione delle esigenze materiali. Nessuna traccia, naturalmente, dell'autenticità e dell'innocenza tipica di molti zimbelli balzachiani (o dostoevskiani, se pensiamo al prototipo di Myskin). Seguendo da un simile punto di vista la parabola di Mario, in effetti, non si faticherebbe a riconoscere – dalla più ingenua alla più sofisticata – le tre principali forme di autoinganno codificate dalla psicologia; lo stato d'animo del personaggio all'inizio della novella è uno smaccato esempio di bovarismo, secondo la definizione di Jules de Gaultier (*Le Bovarysme*, 1902):

On peut se représenter ici deux lignes, prenant naissance en un même point idéal, la personne humaine: l'une figurant tout ce qu'il y a dans un être de réel [...], l'autre figurant l'image que [...] le même être se forme de lui-même, de ce qu'il doit devenir, de ce qu'il veut devenir. [...] Cet angle est l'indice bovaryque: il mesure l'écart qui existe en chaque individu entre l'imaginaire et le réel, entre ce qu'il est et ce qu'il croit être. [*Le Bovarysme*, 11]

D'ailleurs cette tentative de réformer la réalité collective, selon les exigences du rêve individuel, comporte un principe d'insuccès plus essentiel encore que la disproportion qui éclate entre des deux forces antagonistes qui se heurtent ici. [18-19]

L'insuccesso è al contempo origine e conseguenza del bovarismo, una forma reattiva di «idéalisme exasperé» che conduce fino a una vera e propria «haine du réel» [19]: con lo stesso risentimento, leggiamo all'inizio di *Una burla riuscita*, Mario considera «il proprio insuccesso nella vita come una conseguenza di circostanze che non dipendevano da lui», e nel sonno arriva a «proclamare coi sospiri e i gridi "Io merito di più, io merito altro"» [RSA, 205-07]. Quando la burla

del Gaia lo costringe a un urto diretto con il mondo esterno, Mario deve elaborare una seconda forma di mistificazione, fondata su un'ammissione solo inconscia della realtà:

Mai sospettò di essere stato burlato, ma è certo che la parte più fine del suo cervello, quella dedicata all'ispirazione, inconscia e incapace d'intervenire nelle cose di questo mondo per altro scopo che di riderne o di piangerne, l'ammise. [RSA, 241]

La strategia è quella del diniego (*Verleugnung*) freudiano: un parziale «ripudio della realtà», costruito sulla formula «so bene che... ma comunque...». ²² Si tratta però di un equilibrio precario, destinato a essere infranto dalla contingenza:

Fu sorprendente come [...] Mario ad un tratto, da solo, senza che nessuno gli avesse detto un'altra parola, si sentisse addirittura mancare scoprendo intera la burla. [...] Rimasto solo, gli parve d'essere sicuro e di aver eliminato definitivamente ogni dubbio. La burla aveva lo stesso scopo di tutte quelle di cui il Gaia aveva cosperso l'Istria e la Dalmazia, e delle quali ora Mario ricordava di aver riso di cuore. [...] E Mario ricordando questo, subito pianse com'era la legge della burla. [...] Egli era stato burlato come in altre età i cornuti e gli scemi, coloro che la burla meritavano. [...] Lo straziava la persuasione di aver perduto irrimediabilmente la ragione della sua vita. Mai più gli sarebbe stato concesso di ritornare allo stato in cui era vissuto sempre, nutrendosi delle solite porcheriole condite da quel sogno alto che stereotipava il sorriso sulle sua labbra. [RSA, 251-54]

La «legge della burla» impone a Mario un brusco avvicinamento al principio di realtà: non resterà che assecondarlo, o soccombere. La scelta di omologarsi alla norma è già evidente nelle righe appena citate, dove l'indiretto libero sottolinea il conformismo del personaggio («egli era stato burlato come in altre età i cornuti e gli scemi, *coloro che la burla meritavano*»); ma il culmine del processo risiede nell'avvedutezza con cui – al termine del racconto – Mario saprà gestire l'inatteso guadagno economico. Come si è anticipato, ad ogni modo, l'adesione alla legge comunitaria non lo priverà delle illusioni di superiorità: oltre ad aver incassato il denaro con una «smorfia», anche in seguito il romanziere mancato vuole convincersi che l'agio finanziario sia un «premio pregiatissimo della sua opera

²² «Le patient, quelquefois dans l'embarras, quelquefois très à l'aise, emploie la formule: "Je sais bien que... mais quand même..."»; «c'est le temps de la première *Verleugnung*, de la répudiation de la réalité» [Mannoni 1969: 11-12, 30]. La categoria viene applicata al comportamento di Mario Samigli anche in Lavagetto 1979: 149-56.

letteraria» [RSA, 263-64].

Il compromesso è reso possibile, appunto, dalla malafede: ovvero, direbbe Sartre, dall'«arte di formare concetti contraddittori, che riuniscono in sé un'idea e la negazione di quest'idea». Non è un caso che le categorie qui applicate a Mario Samigli (bovarismo, diniego, malafede) siano le stesse usate da Franco Moretti per definire gli autoinganni di Julien Sorel nel *Rosso e il nero*:²³ ad avvicinare i due testi è la prospettiva dell'autore sulla menzogna romantica, ovvero sull'exasperata antinomia fra l'arbitrarietà della legge sociale e l'autenticità solitaria dell'*ex lege*. Esibendo le mistificazioni di Julien, l'ironia stendhaliana decostruisce (sebbene ambigualmente) una tipica antinomia romantica, vale a dire il fatale dissidio fra idealismo giovanile e prosa del mondo; in modo ben più deciso, Svevo muove da un altro *topos* del realismo romantico – la purezza dell'individuo deriso – e ne esibisce ironicamente l'infondatezza. L'ironia dell'autore, insomma, limita le implicazioni drammatiche dell'irregolarità, avvicinando l'anomalia alla norma: sebbene in termini molto diversi da Pirandello, la forma egemone del riso è anche qui un modo per sospendere o superare il tradizionale *pathos* dell'individuo escluso.

3. Santi e impostori: Dostoevskij nel «Corto viaggio sentimentale»

In *Corto viaggio sentimentale* (1925-1928), il protagonista Aghios possiede senza dubbio alcuni tratti tipici del personaggio irregolare. Lo sottolinea l'esplicita contrapposizione all'«uomo normale», il compagno di viaggio Borlini:

«Ma perché ci sono, gli affari? Non forse per la famiglia? Quando penso agli affari, penso alla famiglia». L'Aghios rimase ammirato. Quest'era la presentazione del vero uomo normale! Non gli era simpatico. L'uomo normale voleva che tutti pensassero a lui [...]. Come era migliore lui, che non domandava niente. [*Corto viaggio sentimentale*, RSA, 549]

Di nuovo, la rivendicazione dell'anomalia coincide con uno smaccato atteggiamento hybristico: «come era migliore lui, che non domandava niente». Certo l'indole di Aghios è ben diversa da quella del *sentimental traveller* sterniano, ingenuo e bendisposto nei confronti del mondo: pur sforzandosi a più riprese di

²³ Moretti 1999: 96-99.

risultare generoso e benevolo, il personaggio sveviano indulge volentieri alle istanze più meschine della propria natura, e in generale della natura umana.²⁴ Il mito dell'*amiabile original*, insomma, è oggetto di un'evidente parodia: l'ipotesi suggerita dal parallelo con Sterne potrebbe comunque essere ulteriormente precisata, a partire dai debiti – più nascosti, ma non meno significativi – con un ipotesto ottocentesco.

Il senso di superiorità e di estraneità provato da Aghios sembra trovare un'ideale manifestazione simbolica in un episodio cruciale della novella, nel quale il personaggio sogna di viaggiare nel cosmo:

Insomma il signor Aghios era avviato verso il pianeta Marte, sdraiato su un carrello che si moveva traverso lo spazio come sulle rotaie. Egli vi era sdraiato bocconi e invece di pavimento il carrello aveva delle assi su cui, dolorante, poggiava il suo corpo. Una delle assi passava sul suo petto e rendeva più pesante la tasca che vi era. Sotto a lui c'era lo spazio infinito e al di sopra anche. La terra non si vedeva più e Marte non ancora. [...]

Previde quel pianeta. Ebbene, egli lo avrebbe popolato di gente che avrebbe intesa la sua lingua, mentre egli non avrebbe intesa la loro. Così egli avrebbe comunicata loro la propria libertà e indipendenza, mentre loro non avrebbero potuto incatenarlo con le loro storie, che certo non mancavano loro. [*Corto viaggio sentimentale*, RSA, 597]

«Sdraiato su un carrello», Aghios si dirige verso Marte; durante il tragitto cerca di prefigurarsi l'incontro con gli alieni, fino al dettaglio dell'incomprensione linguistica. La sequenza presenta numerose analogie, a mio avviso, con una novella di Dostoevskij, *Il sogno di un uomo ridicolo* (1877); il protagonista è una vittima del dileggio comunitario, moralmente superiore – come Myskin – alla società che lo deride. Il personaggio tradisce il proprio desiderio di fuga in un episodio onirico, durante il quale immagina di vagare nello spazio e di cercare rifugio su un altro pianeta:

Mi addormentai senza accorgermene e continuai a meditare sugli stessi pensieri. [...] Era come se fossi diventato cieco e muto, giacevo disteso e supino su qualcosa di duro, senza

²⁴ «La smania di benevolenza che caratterizza tutto il viaggio di Aghios ricorda un altro passo del romanzo di Sterne [...]. Ma gli auspici di Yorick trovano concretizzazioni autentiche, per quanto eccentriche o deviate da sentimenti meno edificanti; mentre i propositi di generosità e concordia di Aghios rimangono virtuali, inceppati dalle circostanze (nell'incontro con i contadini), da idiosincrasie caratteriali (nella conversazione con Borlini), dal richiamo prioritario dell'interesse (nella sollecitudine verso Bacis)» [C. Bertoni 2004: 1270-71]. Un confronto con il *Sentimental Journey* è proposto anche in Saccone 2012: 191-205.

riuscire a vedere nulla [...]. *Ero chiuso in una bara e mi stavano portando via. [Il sogno di un uomo ridicolo, RA, 815-16; c.m.]*

Un essere scuro e sconosciuto mi prese trascinandomi con sé nello spazio. [...] Volavamo nell'immensità dello spazio ormai lontani dalla Terra. [817, c.m.]

La posizione del viaggiatore, e la descrizione del panorama, sono senz'altro vicine al testo sveviano; la somiglianza è ribadita da ulteriori dettagli, ad esempio gli accenni al pianeta Marte e i problemi di comunicazione con il popolo alieno.²⁵ Altrettanto evidenti, però, sono le differenze. Come anticipato, l'«uomo ridicolo» di Dostoevskij si distingue per il suo candore evangelico: lo dimostra, fra l'altro, il suo profondo sconvolgimento per il caso lacrimevole di una povera bambina, incontrata all'inizio del racconto.²⁶ Rispetto al modello, le fantasie erotiche ispirate ad Aghios dalla fanciulla Anna appaiono come una degradazione parodica:

E l'Aghios si domandò: «Ma perché la mia figliuola ha da giacere così sotto a me? È il sesso? Io non la voglio». E urlò: «Io sono il padre, il buon padre virtuoso». Subito Anna fu seduta lontano da lui, ad un angolo del carrello, in grande pericolo di scivolarne nell'orrendo spazio e l'Aghios gridò: «Ritorna, ritorna, si vede che su quest'ordigno non si può stare altrimenti». E Anna obbediente ritornò a lui come prima, meglio di prima. [RSA, 599]

Date le premesse, non stupisce che i due personaggi intrattengano un rapporto radicalmente diverso con il riso: al contrario del personaggio dostoevskiano, quello di Svevo sa bene come guardarsi dallo scherno, che del resto lo ossessiona fin dalle prime righe della novella.²⁷ Inoltre, a differenza del suo antenato, Aghios è in grado di trarre vantaggio dal potere mistificante del riso: proprio in questo modo può salvarsi dal castigo sociale, e adeguarsi a una norma che pure disdegna in segreto. Hanno valore sintomatico, dunque, i frequenti sorrisi con cui il

²⁵ «A un tratto, per esempio, mi era nata una strana idea: *se fossi vissuto prima sulla Luna o su Marte*, e là avessi commesso l'atto più vergognoso e più disonesto che si possa immaginare, [...] e se poi, capitando sulla Terra, avessi continuato a mantenere la coscienza di ciò che avevo fatto su quell'altro pianeta, [...] avrei avuto vergogna di ciò che avevo fatto, oppure no?» [Il sogno di un uomo ridicolo, RA, 814; c.m.]. «Quella gente non insisteva nel farsi capire da me, essi mi amavano comunque, sapevo però che anche loro non avrebbero mai compreso me, e per questo non ho quasi mai parlato della nostra Terra» [822].

²⁶ «Ma perché non ho aiutato quella bambina? [...] Sentivo per lei una grande compassione, ricordo, tanto da provarne uno strano dolore, che era perfino incredibile nella mia situazione» [Il sogno di un uomo ridicolo, RA, 812-13].

²⁷ «Bisognava abbreviare quegli addii ridicoli se prolungati fra due vecchi coniugi. Ci si trovava bensì in uno di quei posti ove tutti hanno fretta e non hanno il tempo di guardare il vicino neppure per riderne, ma il signor Aghios sentiva costituirsi nell'animo proprio il vicino che ride. Anzi lui stesso diveniva quel vicino» [RSA, 501].

protagonista nasconde – come imposto dalla *Kultur* – le pulsioni ostili o erotiche: «Era meglio sorriderle ancora una volta e andare via in pace. Ma il rancore c'era nell'animo suo ed era male» [RSA, 514]; «Una graziosa giovanetta si fece in disparte, fin dove Aghios la guardò con un sorriso che volle paterno, pensando però che non sarebbe stato male se lo scompiglio in quel breve spazio l'avesse gettato su lei» [RSA, 516]. Se la maschera ipocrita garantisce una sorta di assoluzione pubblica, in privato una funzione analoga è svolta dall'indulgenza umoristica verso se stessi. Dall'ipocrisia si passa quindi alla malafede, intesa come rifiuto di assumere la responsabilità per ciò che si è:

Ridestandosi il signor Aghios giunse al suo mondo con un giudizio sintetico: «Io sono un vecchio che non amerebbe nessuno e da nessuno sarebbe amato se non ci fossi io stesso che amo e da cui sono amato». Bisognava rischiarare il mondo a cui egli ritornava. *Sorrise, perché non ci fu amarezza*. Le cose erano così e ne risultava una situazione comoda come la sua età esige. Poi la sua asserzione andava attenuata: non si poteva dire ch'egli amasse qualcuno, ma egli amava intensamente tutta la vita, gli uomini, le bestie e le piante, tutta roba anonima e perciò tanto amabile. [RSA, 529; c.m.]

L'uso disinvolto del riso, d'altronde, rimanda più in generale a un atteggiamento opportunistico nei confronti della menzogna: attribuendo le proprie bugie a un'inclinazione immodificabile della specie umana, il viaggiatore sveviano si dispensa dal pentirsi;²⁸ accadeva l'opposto nel *Sogno di un uomo ridicolo*, dove l'assillo dominante del protagonista risiede appunto nella tendenza umana a mentire.²⁹ Insomma, se il personaggio di Dostoevskij è un martire dell'estraneità alla legge comunitaria, in Svevo il nome Aghios ha valenza puramente antifrastica: nel corso del racconto, lo scarto dalla norma si rivela sempre più illusorio. Come in *Una burla riuscita*, l'ironia sveviana mira anzitutto a smontare il manicheismo

²⁸ Aghios riflette più volte sulla propria facilità alla menzogna, considerandola sempre con curiosità più che con rimorso: «Mentiva. Bastava indirizzarsi fra uomini una sola parola per correre il rischio di dover dire una menzogna. Si era nella verità fra sconosciuti soltanto» [RSA, 526]; «Ora invece si sentiva sollevato dalla gentilezza che riceveva. Rientrava con un sospiro di sollievo nel consorzio umano, non accorgendosi che anche quel puntello poggiava su una menzogna» [RSA, 526]; «La menzogna con coloro che ci conoscono s'adattava a tutte le circostanze per essere più credibile. Nel treno che correva era suggerita dal capriccio» [RSA, 532].

²⁹ L'eroe dostoevskiano arriva addirittura ad accusarsi di aver trasmesso la piaga della menzogna, senza volerlo, alla popolazione aliena: «Il fatto è che io... Finii per corromperli tutti! [...] Io contagiai quella Terra felice e innocente. Essi impararono a mentire, incominciarono ad amare la menzogna, e a conoscerne la bellezza. [...] Dopo di che nacque la sensualità, la sensualità diede origine alla gelosia, e la gelosia alla crudeltà...» [*Il sogno di un uomo ridicolo*, RA, 827].

tipico dell'immaginario romantico; il bersaglio principale, in questo caso, è proprio l'umorismo ambiguo e disonesto del personaggio stesso.

4. Svevo, Ojetti, e il sorriso del «vecchio»

Molte delle opere successive alla *Coscienza* hanno per protagonista un «vecchio», o «vegliardo»: *Vino generoso* (1926-1927),³⁰ *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* (1926), *Corto viaggio sentimentale* (1925-1928), numerosi frammenti, e naturalmente le *Continuazioni* (1927-1928). In che senso questi personaggi si possono definire irregolari, rispetto al mondo che li circonda? Si tratta senza dubbio di un'irregolarità parodica, specie se pensiamo ad alcune tra le principali declinazioni della stessa categoria nel realismo romantico. Sul versante serio-tragico, l'individuo anomalo per eccellenza nel romanzo ottocentesco è il giovane: figura mobile e irrequieta, la cui «anima» (per usare i termini di Lukács) non può che collidere disastrosamente con la prosa del mondo; il prototipo è quello dell'eroe stendhaliano, specie se trascuriamo – come molti lettori, ottocenteschi e non, hanno fatto – l'ambigua ironia con cui Stendhal si distanzia dal personaggio.³¹ Nei confronti di un simile paradigma, i vegliardi sveviani costituiscono un ovvio ribaltamento comico: la loro esclusione dal nucleo dinamico della società è fisiologica, anziché imposta da un principio di autorità ingiusto e repressivo; la loro volontà di affermazione sociale o privata non fa capo a grandi ideali (condivisibili o velleitari che siano), ma a uno schietto narcisismo o a una malcelata *libido*. La mitologia romantica della gioventù, insomma, viene smantellata per vie diverse e complementari rispetto a *Senilità*: in quel caso il protagonista era un giovane inetto, escluso da un mondo governato non dagli adulti – come in Stendhal – ma dai forti; se nel *Rosso e il nero* la solitudine dell'eroe dipendeva da un eccesso di energia, Svevo (ispirandosi a Flaubert) la attribuisce anzitutto alla debolezza e alla falsa coscienza del personaggio, con chiari esiti degradanti. Nelle opere tarde la parodia diventa anche più radicale, fissandosi sul tipo del vegliardo che aspira a una seconda gioventù: l'eroe non solo è in malafede, ma non è nemmeno più vittima di un'oggettiva esclusione; il

³⁰ Una prima redazione della novella, dal titolo *Ombre notturne*, risale però al 1914: cfr. C. Bertoni 2004: 899-907.

³¹ Sulla funzione simbolica della gioventù nel romanzo europeo del primo Ottocento, rinvio di nuovo a Moretti 1999 (soprattutto 3-15).

risentimento si fa quindi più tenue e assume sfumature farsesche, perdendo quei residui di drammaticità ancora ravvisabili nel bovarismo di Alfonso Nitti o di Emilio Brentani.³² Uno scarto analogo si può constatare se pensiamo a un altro *topos* dell'irregolarità romantica, stavolta di registro grottesco-patetico: appunto la figura dell'individuo deriso, eticamente superiore alla comunità che lo schernisce. Anche in questo caso, dall'ingiustizia tragica si passa alla farsa: il vecchio sveviano, infatti, teme ossessivamente il dileggio collettivo ma non lo subisce mai, al contrario della pirandelliana «vecchia imbellettata»; al limite rischia di esserne vittima, ma solo quando arriva a meritarlo oggettivamente, ossia quando si lascia guidare dall'egoismo grezzo e dalla vanità (si pensi al *Buon vecchio*, la cui fiducia nelle proprie abilità di seduttore è davvero degna del «riso di Beaumarchais e della musica di Rossini» [RSA, 453]). Anche da questa prospettiva, insomma, Svevo rovescia il *pathos* tradizionalmente associato ai temi della solitudine e dell'emarginazione sociale.

Elaborando in senso ironico e parodico la figura del vecchio, le ultime opere sveviane raggiungono esiti del tutto peculiari, sui quali ci dovremo soffermare; tuttavia sarà prima necessario esaminare una vicenda intertestuale finora inesplorata, ma senz'altro utile per ricostruire lo sfondo entro cui si muovono i vegliardi sveviani. Nel 1898, due anni dopo *Senilità*, Ugo Ojetti pubblica un romanzo intitolato *Il vecchio*: la trama verte sulla vita familiare di Alessandro Zeno, un anziano senatore assillato dall'incombere della morte, e impegnato a costruire un'immagine di sé che risulti tollerabile alla propria coscienza. Malgrado le evidenti spie, l'opera (la cui fortuna, del resto, fu breve) non è mai stata presa in esame dalla critica sveviana; fa eccezione un cursorio accenno di John Gatt-Rutter, che si limita però a segnalare la consonanza onomastica, e a riportare (citandolo da una recensione dell'epoca) un monologo piuttosto simile al finale della *Coscienza di Zeno*:³³

³² Sul tema della vecchiaia in Svevo, cfr. soprattutto Benussi 2007: 193-250, Magris 1984, Contini 1980.

³³ «Non lasceremo le recensioni di *Senilità* senza soffermarci su un interessante spunto che rientra nelle possibili genealogie di Zeno Cosini e del terzo romanzo di Svevo che porta il suo nome. Nel numero del 12 febbraio del 1898 del *Marzocco* troviamo la recensione intitolata "Un nuovo romanzo" di Enrico Corradini, su *Il vecchio* di Ugo Ojetti, un gran successo in libreria, il cui protagonista è un vecchio egoista di nome Alessandro Zeno che vagheggia la fine del mondo; il Corradini cita dal romanzo: [segue il passo riportato a testo]. Questo non può non richiamare il finale de *La coscienza di Zeno*, in cui il tema della fine del mondo è trasposto suggestivamente nel bel mezzo della Grande Guerra» [Gatt-Rutter 1991: 250].

«Chi verrà qui, dopo ch'io sarò morto? Sì, sì, io vorrei che nulla fosse profanato, che tutto scomparisse con me quasi per un incendio portentoso. Che gioia sarà quella dell'ultimo uomo che vedrà l'ultimo sole calare e saprà che la terra si infrangerà con lui e che nessuno gli sopravviverà per trar profitto da quel che egli seppe o che egli ebbe, e per dimenticarlo! Egli vedrà morire il mondo e sarà simile a chi l'ha creato». [*Il vecchio*, 136]

Eppure, a una lettura più attenta, le analogie si rivelano molto più cospicue. Di nuovo al finale della *Coscienza*, ad esempio, ci porta una battuta di Emilio Assueti, un amico di Zeno:

Ma la scienza è l'occupazione più brutale, più bassa, più dannosa tra tutte le occupazioni dell'uomo. [...] L'uomo è un animale sensuale come tutti gli animali; la scienza sviluppa il cervello, organo inutile, a danno degli organi utili che noi abbiamo in comune con le bestie.ⁿ
[Nota: In quest'ultima pagina si ripete qualche pensiero esposto con acuta arguzia nel *Jardin d'Epicure* da Anatole France, maestro di perfezione.] [*Il vecchio*, 179]

È forte la somiglianza con le righe sveviane che precedono la «carastrofe inaudita»: «[La salute] non può appartenere che alla bestia che conosce un solo progresso, quello del proprio organismo. [...] La talpa s'interrò e tutto il suo corpo si conformò al suo bisogno. Il cavallo s'ingrandì e trasformò il suo piede. Di alcuni animali non sappiamo il progresso, ma ci sarà stato e non avrà mai leso la loro salute. Ma l'occhialuto uomo, invece, inventa gli ordigni fuori del suo corpo e se c'è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca in chi li usa. Gli ordigni si comperano, si vendono e si rubano e l'uomo diventa sempre più furbo e più debole» [RC, 1084]. Anche il richiamo in nota ad Anatole France è peraltro significativo, se si pensa che l'epilogo di *Zeno* era già stato avvicinato all'*Île des pingouins* (1908):³⁴ il testo di Ogetti è anteriore a quello di France, e senz'altro presenta maggiori assonanze con Svevo; l'omaggio al «maestro di perfezione» attesta comunque la presenza di un vocabolario comune, con il quale l'autore della *Coscienza* avrà intrattenuto un dialogo complesso e articolato. Altre, più minute corrispondenze con il terzo romanzo sveviano si possono individuare in singoli periodi o sintagmi: «[La zia Marta] fiutò del tabacco. Il senatore non fiutava tabacco e pensò che quello era un vero segno di vecchiaja e di debolezza» [66]; «Per un attimo fuori di questa misera persona egli si liberò vivendo orgoglioso nell'altra. *Fu un attimo di coscienza*» [346, corsivo dell'autore]. Suonano familiari

³⁴ Lavagetto 1979: 206.

al lettore della *Coscienza*, inoltre, l'egoismo del protagonista nel piangere la morte della moglie, il meschino confronto con le malattie altrui, l'insistenza su lemmi quali *simulazione* e *ipocrisia*:

Pure fu contento che dopo poche ore tutta la città sapesse che egli era stato colpito da tanto dolore. [*Il vecchio*, 22]

Egli si accorse della verità ridicola. «Essi si illudono che tutta la notte io abbia sofferto per la morte di Nannetta; non sanno da quale egoismo io sia stato contorto e abbattuto». [79]³⁵

E Alessandro Zeno si rammentò che il ministro aveva cinque anni più di lui e soffriva di un cardiopalma prima o poi mortale, e lì per lì avrebbe voluto rammentarglielo per affermare una sua certa superiorità. [51]³⁶

Pure da quell'atto di simulazione egli intuì la regola di tutta la sua vita futura, dove nessuno avrebbe mai dovuto scoprire la codardia sfrenata, l'incubo strangolante della paura. [80]

Si pungeva, si dilaniava, si derideva tra sé e sé crudelmente, e in quella improvvisa franca rivelazione delle sue ipocrisie e della sua reale miseria trovava temporaneamente sollievo. [275]

Ancora più numerose, ad ogni modo, sono le analogie con le *Continuazioni*, a partire dalla composizione della famiglia: proprio come nel quarto romanzo sveviano, lo Zeno di Ojetti ha un figlio pittore (Andrea), una figlia (Luisa), un genero (Giorgio), un nipotino (Gino); specialmente il rapporto con Andrea, e con il suo mestiere di artista, verrà ripreso fedelmente da Svevo. Le riserve di Alessandro Zeno sul ritratto della moglie, dipinto dal figlio, ricordano quelle del vecchio sveviano verso lo «sgorbio» vendutogli da Alfio:³⁷

Più tardi, prima di comporre la salma nella cassa, Andrea che era pittore potente cominciò al lume dei ceri il ritratto della madre. Il padre andava e veniva per la camera [...]; mai guardava il quadro. Pensava: «Egli ritrarrà solo la figura della morta. È giovane: non sa

³⁵ Si vedano, ad esempio, le negazioni di Zeno nel capitolo sulla morte del padre: «il mio dolore non era solo egoistico come potrebbe sembrare» [RC, 654].

³⁶ Pressoché identico è l'atteggiamento di Zeno nei confronti della malattia di Copler: «La sua parola sembrava quella di un sano ed io – voglio essere sincero – ne sofferisi. [...] [Augusta] disse che la mia malattia non disturbava nessuno e ch'ella non era neppur convinta ch'io credessi d'esser ammalato, perché altrimenti non avrei avuto tanta gioia di vivere. Così il Copler ritornò allo stato d'inferiorità cui era condannato» [RC, 802].

³⁷ «Ritornato al dipinto, pensai: "M'ha truffato. Mi diede il peggiore dei suoi lavori". [...] Dapprima fu una cosa spiacevole avere dinnanzi agli occhi quello sgorbio» [RC, 1131]. «Un giorno Alfio volle regalarmi un altro suo lavoro che io non volli appendere alla parete della mia stanza. Lo misi in un cassetto ed assicurai Alfio che ogni giorno lo guardavo» [1135].

intendere la morte perché non la sente. Dipinge con affetto, senza il vero dolore». [*Il vecchio*, 47]

Al senatore il ritratto cominciato parve un'opera orrenda, irrisoria alla morte per quella crudezza di linee quasi incise. [53]

Al pari di Zeno Cosini, Alessandro Zeno «non aveva mai approvato la professione del figlio, che non dava guadagni stabili»: «molte volte lo aveva esortato a tentare un concorso per qualche cattedra d'arte, così da poter fidare sopra un salario certo; ma Andrea si era sempre ribellato, perché in ogni occupazione fissata dalla volontà altrui vedeva una mortificazione del proprio ingegno» [*Il vecchio*, 97-98].³⁸ Malgrado la diffidenza per le scelte del figlio, e la sua incapacità «di intendere non pur l'arte del figlio ma anche l'antica fungosa arte accademica», il protagonista decide di non ostacolarne la vocazione: tanto gli basta per crederci «il più liberale dei padri, poiché lasciava che Andrea a suo piacere vivesse in quel passatempo fastoso» [100-01].³⁹ L'estraneità del vecchio all'arte dei «giovani» resta comunque un pesante ostacolo alla comprensione tra padre e figlio, e spesso – come nelle *Continuazioni* – è all'origine di accese dispute:⁴⁰

Mentre si toglievano le mense del pranzo, Giorgio aveva interrogato Andrea sul quadro mandato a Parigi, e avendo il padre osservato che un suo collega pittore celebre non aveva approvato quest'ultima opera di lui quanto altre precedenti, Andrea si era difeso:

– Quello è un vecchio: non mi capirà mai, anzi più progredirò, più mi condannerà.

E il senatore:

– I vecchi, i vecchi! Essi vi hanno creati.

– Appunto perché ci hanno creati, devono lasciar che anche noi creiamo.

[*Il vecchio*, 102-03]

³⁸ «Abbandonò il Ginnasio subito dopo la riforma Gentile che poco gli si confaceva ed io non protestai con una sola parola. Gli dissi solamente che così egli perdeva la possibilità di acquistare un rango accademico, con tono un po' commosso; perdo anch'io una speranza. Gli parve un'intromissione inammissibile e disse che fra me e lui c'era non solo una differenza d'età ma molto di più» [RC, 1122]. «Io so che non fa una grande stima di me. Per lui, artista, un buon commerciante è un bestione di cui non va tenuto conto» [1125]. «Non aveva nessuno che gl'insegnasse, per paura che un maestro riuscisse a falciare la sua personalità» [1127].

³⁹ «Quando mi domandava del denaro gliene davo senza batter ciglio. Gli dicevo solo delle parole dolci. Certo dovevo avere un aspetto strano poco affettuoso. Intanto che l'accarezzavo urlavo dentro di me: "Come son buono, come son buono!". Il sentimento di essere tanto buono minaccia di portarci ad essere meno buoni» [RC, 1145].

⁴⁰ «Alfio tentò di attaccarmi: "Sai, quello che tu devi conquistare con tanto sforzo, altri, meglio preparati di te all'arte lo fanno senza sforzo alcuno, guardando, come si guarda la natura stessa". Io mi arrabbiai e negai che lo sforzo fosse reso necessario dalla mia debolezza. [...] Io che sempre avevo confessato di non intendere nulla di pittura m'arrabbiavo perché mio figlio gridava d'essere del mio stesso parere» [RC, 1144].

- Non lo capisce! Dì tu, Giovanni, se egli può capir qualche cosa d'arte.
- D'arte no, ma è un vecchio espertissimo a giocar in borsa le azioni, le male azioni bancarie.

Alla parola *vecchio* Alessandro Zeno si scosse:

- Insomma il suo massimo torto è d'esser vecchio? [...] Insomma, lasciando da parte l'onestà, se egli fosse stato in giovinezza un pittore eccellente e poi, fissatosi nella sua maniera, non intendesse le vostre massime nuove, lo si dovrebbe segregare dal consorzio umano?

- Se fosse onesto, egli se ne dovrebbe allontanare da sé: se fosse intelligente, egli dovrebbe ancora avvedersi che la fiaccola gli si spegne tra mano. Dovrebbe lasciare il campo a noi. [...] Parliamo del Vecchio, del Vecchio che si rinchiude nel passato e nega l'aurora solo perché non potrà vedere il giorno. [...] Quel vecchio, se è così cieco deve ritirarsi, deve deporre le armi dalle mani inette. Voi, senatore, dite che non lo vogliamo lasciar vivere. Vivere? Me egli deve lasciar vivere noi. Noi, lo lasceremo tranquillamente morire. [144-46]

Anche al di fuori dell'ambito artistico, Alessandro è consapevole della distanza incolmabile che lo separa dal figlio, sulla quale si interroga con accenti molto simili a quelli del personaggio sveviano: «Quel che di nobile, di libero, di umano era in Andrea non dal brutto atto generativo gli era venuto, ma dal suo indipendente sviluppo tra la vita ambiente [...]. Come poteva esser derivato da lui, tutto da lui quel giovane ribelle, irriverente, così dissimile?» [*Il vecchio*, 167-68].⁴¹ Nel suo radicale egoismo, e nel suo terrore della morte, il vecchio non avverte nemmeno più la spontaneità dell'amore paterno; è lui stesso a confessare la propria ipocrisia, e il proprio risentimento verso i giovani e i sani, attraverso monologhi che lo stesso Zeno Cosini (in improbabili intervalli di enfatica sincerità) avrebbe potuto condividere:⁴²

«E io lo odio? No, non è odio questo perché vedendolo soffrire, soffirei io stesso; [...] perché io così immiserito e inetto all'azione non sono più capace d'odio o d'amore i quali per loro natura spingono all'azione. Non è odio, è un sentimento più gretto, più meschino, più freddoloso: io lo invidio e lo guardo aguzzando gli occhi, mal comprendendolo, soltanto

⁴¹ «Aveva ereditato da me solo questa parte della sua giornata. Il resto non era mio, ma non era neppure del nonno che gli avevo scelto e neppure della nonna. Dove era andato a fornirsi di quella sua pittura, e di quella sua solitudine? La personalità? Io che avevo invano tentato di somigliare agli altri non ci avevo mai pensato. La ribellione? Quando ne sentii il desiderio me ne pentii subito [...]. Sentire innata la ribellione, come avveniva ad Alfio, è un vero segno di debolezza» [RC, 1127-28].

⁴² «M'ero sempre sentito minacciato dal colpo apoplettico che proprio sentivo arrivare. La vicinanza della morte non mi rendeva veramente buono perché poco amavo tutti coloro che dal colpo non erano minacciati ed avevano quell'aspetto odioso di gente sicura che compiangere, commiserare e si diverte» [RC, 1198].

sentendo che è più forte. [...] Pensavo alle risa che i giovani farebbero se scavassero e vedessero il brago delle fondamenta dove eleviamo il candido monumento del nostro disdegnosissimo orgoglio. Ipocrisia e paura, invidia e impotenza: ecco i punti saldi delle nostre prediche e dei nostri insegnamenti». [*Il vecchio*, 341-42]

La psicologia di Alessandro Zeno si basa, in effetti, proprio sul dissidio tra le istanze deteriori dell'egoismo e un'amara consapevolezza dei propri vizi, declinata in senso enfatico e spesso iperbolico; a ragione Capuana, in una recensione del 1898, rimproverava all'autore l'«inopportuna serietà», la «voluta gravità nella scelta del soggetto e dei mezzi per svolgerlo» [*Cronache letterarie*, 269]. Sarà appunto la gravità del conflitto, e l'incapacità di stemperarla, a condurre il personaggio al finale tragico: il romanzo si chiude con il suicidio del senatore, ormai estenuato dalla lotta interna alla propria coscienza. Proprio in questo aspetto risiede il discrimine nei confronti dello Zeno sveviano: anche nel protagonista delle *Continuazioni*, infatti, «la virtù non fu grande, ma il desiderio ne fu eccessivo» [RC, 1147]; tuttavia, il conflitto viene superato attraverso le ambigue armi dell'autoironia e dell'umorismo. Come il narratore di *Orazio Cima*, Zeno «sorridente affettuosamente ai propri difetti» e in generale alla vita; riesce così a evitare le insidie del rimorso, malgrado alcuni sporadici (e poco credibili) affioramenti:

Mio padre mi rimproverava di ridere di tutte le cose ed anche mio figlio mi rimprovera la stessa cosa. Lasciando stare l'amarezza che deve provocare in me tale accordo, l'imposizione di mio figlio mi è molto più dura di quella che mai fu quella di mio padre, che in fondo mi faceva ridere. [RC, 1126]

Mi spavento quando talvolta penso che la gente possa essere migliore di quanto io abbia sempre pensato o la vita più seria di quanto mi sia sempre apparsa. Il sangue mi sale alla testa come se stessi per ribaltarmi. [1165]

Se il personaggio di Ojetti è troppo serio per praticare fino in fondo l'ipocrisia e la malafede, quello di Svevo si trova perfettamente a suo agio nella menzogna: l'umorismo è insomma per il vecchio Zeno un'arma di sopravvivenza, e al tempo stesso una comoda via alla mistificazione. Anche grazie all'impianto omodiegetico, la prospettiva dell'autore in merito resta incerta, e lascia irrisolta l'ambiguità di fondo: da una parte il protagonista delle *Continuazioni* è superiore agli omologhi «seri» (da Alfonso Nitti allo Zeno di Ojetti), per la sua capacità di adeguamento;

dall'altro, la sua disinvoltura nel mentire e nel mentirsi è moralmente deprecabile. La prospettiva dell'autore è insomma a sua volta ironica, nel senso della *unstable irony* definita da Booth: «l'unica verità, dichiarata o implicita, risiede nell'impossibilità di ricostruire in modo stabile le rovine dell'ironia; l'autore – per quanto ne possiamo inferire, e spesso si trova molto lontano da noi – rifiuta di dichiararsi, anche solo per allusioni, a favore di un'asserzione stabile» [Booth 1974: 240].⁴³

Nella caratterizzazione del vegliardo, e nella definizione della sua fisionomia umoristica, le novelle rappresentano un decisivo prologo alle *Continuazioni*: anche in questo ambito, l'influenza del romanzo di Ojetti è tutt'altro che secondaria. Sebbene alcune tracce del *Vecchio* siano ravvisabili anche in altre opere,⁴⁴ gli episodi più significativi fanno capo alla *Novella del buon vecchio* e a *Vino generoso*: due testi in cui la figura del vecchio assume, come vedremo, connotati opposti e complementari. Il *Buon vecchio* ha numerosi tratti in comune con Alessandro Zeno: entrambi, per cominciare, sono malati di angina, ed è proprio questo disturbo ad alimentare – specie dopo la morte della moglie – la loro ossessione;⁴⁵ entrambi vengono designati dal narratore con il semplice epiteto «il vecchio», e si irritano quando vengono chiamati in questo modo da altri personaggi;⁴⁶ per tutti e due, inoltre, la speranza di affrancarsi dai vizi personali si rivela ben presto illusoria.⁴⁷ Ma anche il saggio *Dei rapporti fra vecchiaia e*

⁴³ Di *unstable irony*, in rapporto alla *Coscienza*, parla anche Vianello 2000: 12. Le categorie di Booth vengono inoltre riprese e discusse in G. Baldi 2011.

⁴⁴ In *Corto viaggio sentimentale*, l'immagine della lotta per il posto nel treno (usata come metafora del conflitto fra giovani e vecchi: «è una crudele lotta questa per lo spazio», RSA 517) riprende forse un passo di Ojetti: «Il vecchio tacque, il giovane non gli badò, salì nel vagone di prima classe come in una lussuosa terra conquistata e chiamò con la mano e con la voce rugginosa gli altri. [...] Gli altri accorrevano, urtando gli Zeno, non curando i gridi delle guardie, assaltando il treno come fosse stata una fortezza» [*Il vecchio*, 121-22].

⁴⁵ Il terrore della «grande angina» torna a più riprese nella *Novella del buon vecchio* (cf. in particolare RSA 469, 472, 482-83). Per quanto riguarda Alessandro Zeno, che la sua malattia sia proprio l'angina è precisato in una lettera di Andrea alla sorella [*Il vecchio*, 283].

⁴⁶ «Aprì i giornali, lesse gli aggettivi che vi si dedicavano a lui, "il vecchio patriota, l'illustre magistrato, il simpatico vecchio [...]". La parola *vecchio* tornava insistentemente, oscurava quelli aggettivi di lode, offuscava quello specchio in cui egli con compiacenza contemplava l'onorata immagine dei suoi meriti pubblici» [*Il vecchio*, 46]. «S'adagiò così volentieri in così grande dolcezza da sentirsi ferito allorché essa gli disse di non amare i giovini e di preferire i vecchi. Fu un brutto risveglio di sentirsi dare del vecchio e un dolore di dover inchinarsi per ringraziare della gentile dichiarazione» [RSA, 454].

⁴⁷ «Riguardò i suoi sogni orgogliosi del dì innanzi, quando gli parve di essere dalla età candida purificato e santificato fuori dalla turba sensuale e brutta. Invano, invano! Egli non aveva che ragioni di umiltà e di fralezza, egli non era tollerato su la terra» [*Il vecchio*, 147-48]. «Per una mezz'ora gli affari lo riebbro tutto. Anche tale calma fu per lui un argomento di soddisfazione. [...] La tranquillità gli appariva quale una prova di forza e qui certamente s'ingannava» [RSA, 449-50].

gioventù, intrapreso dal personaggio sveviano nella seconda parte della novella, trova un parziale riscontro nel testo di Ojetti; analoga è soprattutto l'idea – del resto di ascendenza nietzscheana – che le leggi promulgate dai vecchi siano frutto del risentimento, e non possano che risultare dannose ai giovani:⁴⁸

Ora a quel modo che il governo dei Vecchi è rovina di una nazione perché sia in buona fede che in perfidia essi fanno leggi e morali atte a ridurre i giovani fiacchi e degni di morte come essi ormai sono; a quel modo che le scuole sono un tradimento della vecchiaia contro la gioventù e tendono solo ad abbassare gli ingegni giovani audaci al livello dei maestri affraliti dagli anni e dalle obsolete dottrine, così la schiavitù burocratica [...] è stata ed è causa di decadenza altrettanto potente che l'antica schiavitù giuridica e la medievale schiavitù monastica. [*Il vecchio*, 99-100]

«Adesso io insegno quelle norme di ipocrisia ai giovani solo per vendetta, così da renderli artificialmente deboli e schiavi come io necessariamente sono». [273]

«Io predico la mortificazione, perché sono morente, chiamo come per maleficio la nebbia perché non sento più il sole». [274]

Ancora più significativo, per quanto più circoscritto, è il legame con *Vino generoso*. L'episodio cruciale del testo sveviano è il sogno del protagonista, descritto nelle pagine conclusive: «[mi trovai] in una grotta vastissima, rozza, [...], oscura, nella quale io sedevo su un treppiedi di legno accanto ad una cassa di vetro, debolmente illuminata di una luce che io ritenni fosse una sua qualità» [RSA, 142]. La cassa si rivela presto un «ordigno» al servizio di un rito sacrificale: la terza persona che vi si sdraierà sarà la vittima. In preda al terrore, il vecchio invoca il nome della figlia, perché prenda il suo posto nell'ordigno: si sveglia quindi urlando «Emma, Emma», atto interpretato dalla moglie (con un malinteso simile ad alcune scene del romanzo di Ojetti) come un segnale di affetto paterno.⁴⁹ Oltre a mutuare temi e immagini da Freud,⁵⁰ mi sembra che le pagine di *Vino generoso* si ispirino a una lunga sequenza onirica del *Vecchio*, di poco precedente al suicidio del

⁴⁸ «Il primo capitolo era anch'esso una prefazione. Bisognava pur descrivere lo stato attuale delle cose! I vecchi abusavano della gioventù e la gioventù disprezzava i vecchi. I giovini facevano delle leggi per impedire ai vecchi di restare alla direzione degli affari e dal canto loro i vecchi ottenevano delle leggi per impedire l'ascensione dei giovini quando erano troppo giovini» [RSA, 494].

⁴⁹ «Mi domandò: "Hai sognato?". E poi, commossa: "Invocavi tua figlia. Vedi come l'ami?"» [RSA, 146]. Cfr., ad esempio, il modo in cui i figli fraintendono l'insonnia di Alessandro Zeno, dopo la morte della moglie: «Egli si accorse della verità ridicola. "Essi si illudono che tutta la notte io abbia sofferto per la morte di Nannetta; non sanno da quale egoismo io sia stato contorto e abbattuto"» [*Il vecchio*, 79].

⁵⁰ Per un'articolata analisi degli echi freudiani in *Vino generoso*, rinvio a V. Baldi 2010b: 297-300.

protagonista. Viaggiando «a piedi nudi per un paese montano», Alessandro Zeno scorge «gruppi di uomini giovani e di amabili donne che giacevano e cantavano e ridevano e si baciavano»; poco dopo si trova però da solo, di fronte a una «grotta oscura e paurosa»:

Finalmente sentì la meta. Si slargava la gola in un pianoro recinto da abeti, e di tra gli abeti si intravedeva una grotta oscura e paurosa come una fauce. Là dentro egli sentì il Nemico, e vi corse in un ultimo slancio, non curando il lancinar delle piaghe più e più squarciate dalle pietre aguzze. [...] Quanto tempo camminò nelle grotte? Sul terreno umido e sabbioso le pene dei piedi lacerati si addolcivano. [...] Egli provò più curiosità che odio per colui che nel fondo ventre della montagna lo attirava. Vide un chiaror giallo fuor da una largura ed entrò. Steso sopra un letto di roccia era un corpo sotto una coltre lilla, e in fondo sopra un'eminenza ardevano due candele che gocciavano e fumigavano [...]. Dopo un attimo di sorpresa egli si avanzò con brevi gesti recisi, quasi un'altra volontà lo movesse meccanicamente, e alzò la coltre. *Allora il vecchio vide il suo stesso cadavere. Egli era a se stesso il nemico più acre!* [*Il vecchio*, 373-74]

La grotta buia, il «chiarore» proveniente dal letto di roccia, l'immagine funerea sono indubbi punti di contatto con il testo sveviano. Pochi capitoli prima, del resto, una riflessione del protagonista evocava l'idea del banchetto e della vittima sacrificale, in stretta relazione con il rapporto fra giovani e vecchi: «Io morirò per segnare il trionfo e la festa dei sopravvenenti. C'è gaudio di alcuno senza dolore d'altri? C'è banchetto senza ecatombe di selvaggina e di erbe e di grani? [...] C'è giovinezza se non sopra i cadaveri?» [*Il vecchio*, 304].

Il protagonista di *Vino generoso* condivide paure, egoismi e sensi di colpa sia con il *Buon vecchio*, sia con Alessandro Zeno: a differenza di questi ultimi, tuttavia, riesce a superare gli assilli e le insidie della vecchiaia, mettendone in dubbio la serietà. Il buon vecchio muore nel tentativo di espiare e sublimare i peccati senili con la stesura di un improbabile trattato edificante; il personaggio di Ojetti si suicida perché si rende conto che una simile redenzione è impossibile. Al contrario, il padre di Emma nasconde con disinvoltura il proprio egoismo, arrivando a dissociarsene: «Io quell'onta neppure più sentii»; «non era la mia la vita del sogno e non ero io colui che scodinzolava e che per salvare se stesso era pronto d'immolare la propria figliuola» [RSA, 147]. Non a caso, nella prima stesura della novella, questo tipo di rimozione veniva associato in modo esplicito alla capacità di «sorridere» a se stesso e agli altri:

Il sogno inventa di tali leggi e di tali espressioni. Ora si può riderne ma allora mi parve ragionevole [...]. [RSA, 176]

Quella vita bisognava tenerla segreta per sfuggirne l'onta. Bisognava poi dimenticarla per saper ancora sorridere o anche solo respirare. E anche badare di non ripiombarci. [177]

Ancora una volta il riso del personaggio, e l'ironia con cui Svevo ne rivela le ambiguità, privano il dissidio con le leggi comunitarie (a partire, in questo caso, dal naturale avvicendamento tra le generazioni) delle potenziali sfumature patetico-tragiche.

5. *Ridere di tutto: Flaubert, Svevo e il modernismo*

È utile a questo punto citare di nuovo, in forma più estesa, una pagina già ricordata del *Diario* per Livia Veneziani:

La mia indifferenza per la vita sussiste sempre: anche quando godo della vita a te da canto, mi resta nell'anima qualche cosa che non gode con me e che m'avverte: bada, non è tutto come a te sembra e tutto resta comedia perché calerà poi il sipario. Di più l'indifferenza per la vita è l'essenza della mia vita intellettuale. In quanto è spirito o forza, la mia parola non è altro che ironia ed io ho paura che il giorno in cui a te riuscisse di farmi credere nella vita (è cosa impossibile) io mi troverei grandemente sminuito. [...] Ho un grande timore che essendo felice diverrei stupido. [*Diario per la fidanzata*, RSA, 681; 12 gennaio 1896]

Come si è accennato, la rivendicazione di un'ironia assoluta – sintomo di una radicale indifferenza alla «comedia» della vita – avvicina l'autore a un tipo di personaggio ben rappresentato nei suoi testi: appunto l'individuo che, muovendosi sul sottile confine tra saggezza superiore e malafede, si ritiene capace di «ridere di tutto». Ma Svevo non è certo l'unico autore dell'epoca a tenere un simile atteggiamento, e a esperirlo nei concreti esiti testuali: in generale, le forme estreme dell'«ironia» giocano un ruolo decisivo negli sviluppi del realismo europeo fra Otto e Novecento. Senza dubbio, per tracciare una storia esauriente di questo riso *assoluto*, sarebbe necessario uscire dal dominio della narrativa: per tenersi al diciannovesimo secolo, l'idea che la vita umana nel suo complesso sia riducibile a farsa trova una sua prima codificazione nell'ironia romantica; ma il concetto gode di ampia fortuna anche in altri ambiti dell'estetica e della filosofia

ottocentesca, dalle pagine di Baudelaire sul *comique absolu* (*De l'essence du rire*, 1855) all'*incipit parodia* che apre l'edizione 1886 della *Gaia scienza*. A interessarci, tuttavia, è la diffusione di simili idee nei generi letterari votati alla mimesi del quotidiano: da questo punto di vista, è facile individuare una svolta epocale nelle opere di Flaubert. Per i grandi narratori del primo Ottocento, la vita è una cosa seria, durante la quale possono avvicinarsi eventi ridicoli, tragici o grotteschi: compito del romanzo è rendere giustizia a questo «mélange du grave et du burlesque», o «alternation of tragic and comic scenes»,⁵¹ arginando l'istanza del riso entro limiti precisi. È appunto il confine tra serio e comico-grottesco a venire messo in discussione da Flaubert: l'autore esibisce il proprio distacco da una realtà ormai pervasa dalla *bêtise*, sulla quale viene esercitata un'ironia nichilista e distruttiva. Esempari, in questo senso, alcune dichiarazioni programmatiche contenute nell'epistolario:

Ce qui m'empêche de me prendre au sérieux, quoique j'aie l'esprit assez grave, c'est que je me trouve très ridicule, non pas de ce ridicule relatif qui est le comique théâtral, mais de ce ridicule intrinsèque à la vie humaine elle-même, et qui ressort de l'action la plus simple ou du geste le plus ordinaire. [*Correspondance*, I 307; lettera a Louise Colet, 21 agosto 1846]

Autrefois je saisissais assez nettement dans la vie les choses bouffonnes des sérieuses; j'ai perdu cette faculté! L'élément pathétique est venu pour moi se placer sous toutes les surfaces gaies, et l'ironie plane sur tous les ensembles sérieux. Ainsi donc le sens dans lequel tu dis que je me plais aux farces n'est pas vrai; car, ou en trouve-t-on, de la farce, du moment que tout l'est?

[*Correspondance*, I 348-49; a Louise Colet, 18 settembre 1846]

Non siamo lontani dal senso di «comedia» trascendentale descritto, cinquant'anni dopo, da Svevo. Ma non sarebbe difficile ritrovare accenti analoghi, malgrado le significative peculiarità dei singoli casi, in altri grandi narratori tra fine Ottocento e inizio Novecento: basta pensare alla *Neue Ironie* musiliana, marcata da un'«assoluta (religiosa) mancanza di rispetto» per le «forme sociali» e «moralì» della vita;⁵² oppure – in ambito italiano – al clima di «enorme pupazzata» che pervade il realismo di Pirandello, al dilagare del ridicolo celebrato da Palazzeschi nel *Controdolore*, all'irredimibile «scemenza del mondo» denunciata dalla satira

⁵¹ Le due citazioni provengono rispettivamente da Manzoni [*Lettera a Chauvet*, 177] e da Dickens [*Oliver Twist*, 127].

⁵² *Diari*, II 932; quaderno 21, 1923.

gaddiana. Il fenomeno varia in modo cospicuo da un autore all'altro, ma mi sembra indubbia anche l'analogia di fondo: la tendenza a ridurre il mondo intero a farsa – tramite la satira, l'umorismo, l'ironia – contribuisce a definire una linea tutt'altro che secondaria nel realismo modernista.⁵³

La pervasività raggiunta dalle forme del riso va collegata, almeno in parte, a quel dissidio fra individuo e società che sta alla base dell'ideologia romantica, o almeno della sua componente ironica: la distanza rivendicata dall'Io nei confronti del mondo, in Flaubert come in Svevo o Pirandello, è avvicicabile a quella «soggettività assolutizzata» che Hegel attribuiva all'ironia schlegeliana; a segnare il discrimine è appunto la felice estraneità di quest'ultima all'orizzonte del realismo, entro cui si muovono invece gli autori elencati nella nostra breve rassegna. Se il divario tra «anima» e prosa del mondo, tra aspirazione alla libertà e necessaria uguaglianza, è all'origine della moderna coscienza borghese e delle sue aporie,⁵⁴ il romanzo del primo Ottocento inscenava un compromesso – pacifico o meno – tra i due poli: Balzac o Stendhal possono denunciare l'arbitrarietà e la violenza del *nomos*, ma il rapporto fra individuo e società resta per loro una cosa seria; tale serietà emerge anzitutto dall'importanza assegnata ai fatti narrati, e al loro valore drammatico. Flaubert e Pirandello, Musil e Svevo, arrivano invece a insinuare che le schermaglie della vita associata siano, nel loro complesso, del tutto irrilevanti: a determinare una simile metamorfosi avrà contribuito, possiamo qui solo accennarlo, il graduale appiattimento politico e sociologico solitamente identificato (malgrado le variabili locali) nella cesura simbolica del 1848.⁵⁵ Il riso modernista sviluppa insomma alcune istanze radicali dell'ironia romantica, servendosi per fare implodere i paradigmi tradizionali del realismo: la stessa categoria del tragico non è più pensabile, ormai, fuori da questa diffusa impressione di pagliacciata.⁵⁶ Da qui l'abbondanza, in molti degli autori citati, di personaggi che si distanziano ridendo dalla compagine dell'esistenza civile: il loro

⁵³ Ho cercato di esaminare il problema, rifacendomi anche ai casi di Joyce e Kafka, in Godioli 2011: 175-89.

⁵⁴ È la tesi sviluppata, a partire da Hegel e Lukács, in Moretti 1999; da assunti analoghi muove, inoltre, l'impianto storico e teorico di Mazzoni 2011.

⁵⁵ In merito alla svolta epocale rappresentata dal 1848, è d'obbligo il rinvio a Lukács 1964 (in particolare 275-331 e 332-87). Sulla riduzione della storia «a congerie farsesca o tragicomica», accentuatasi appunto dopo il 1848, cfr. inoltre Luperini 2007: 3-30.

⁵⁶ Per quanto riguarda la contaminazione di tragico e grottesco nella narrativa modernista, rinvio in particolare a Savettieri 2011.

riso – euforico o amaro – riecheggia quello del narratore verso le miserie del mondo narrato.

All'interno di questa parabola, l'atteggiamento di Svevo si distingue per lucidità e disposizione all'autocritica. Una spia era già presente nel *Diario*: «la mia parola non è altro che ironia, ed io ho paura che il giorno in cui a te riuscisse di farmi credere nella vita (è cosa impossibile) io mi troverei grandemente sminuito»; simili inquietudini affioreranno, sporadicamente, nei monologhi dei personaggi («Mi spavento quando talvolta penso che la gente possa essere migliore di quanto io abbia sempre pensato o la vita più seria di quanto mi sia sempre apparsa»).⁵⁷ Ridere di tutto è davvero un segno di superiorità sulle miserie del mondo, e sulla sua legge omologante? La trascendenza postulata da questo tipo di «ironia» è reale? Non sarà piuttosto uno strumento della malafede e dell'accidia, anche quando il riso assume le forme – a prima vista nobili – dell'autoironia? Svevo affronta simili domande in modo più deciso rispetto a molti altri modernisti, pur senza uscire da una strategica ambiguità: il distacco garantito dall'ironia è una menzogna, ma al tempo stesso è un «ordigno» indispensabile alla sopravvivenza. Cercare di risolvere un simile dilemma, fissandolo in un giudizio morale o in una rivendicazione orgogliosa, sarebbe impoverire la realtà: il riso infatti – in ogni sua forma – non è mai un fenomeno completamente decifrabile, e non può quindi essere oggetto di analisi univoche. Di particolare interesse mi sembra, da questa prospettiva, la pagina iniziale di *Soggiorno londinese* (1926):

Guardatevi in uno specchio ed avrete un'occasione unica di poter studiare come una fisionomia umana s'atteggi per date idee o impressioni [...]. Guarda, guarda, quei grossi mustacchi! Darwin ne attribuiva la nascita al bisogno di certi roditori e molti altri mammiferi di essere avvisati quando i buchi in cui si muovono per celarsi o per aggredire si restringono. [...] Io rido all'idea di vedermi munito di un ordigno che m'addobba e non mi serve a niente e rido ancora allo scoprirmi un rudere di bestia che impomata l'ordigno oramai tanto inutile. Sono un museo ambulante. Ride subito anche la mia immagine. Ridiamo insieme. E il riso è un'espressione che cela invece che rivelare il pensiero. Quando si studia non bisogna ridere perché il riso cela troppe cose. [TS, 893]

Guardandosi allo specchio, nell'atto di «impomatarsi» i baffi, Svevo coglie la pervasiva ridicolaggine dell'essere umano. Non sorprende trovare un'immagine

⁵⁷ *Continuazioni*, RC 1165.

quasi identica in una lettera (già citata) di Flaubert: «Ce qui m'empêche de me prendre au sérieux, quoique j'aie l'esprit assez grave, c'est que je me trouve très ridicule, non pas de ce ridicule relatif qui est le comique théâtral, mais de ce ridicule intrinsèque à la vie humaine elle-même, et qui ressort de l'action la plus simple ou du geste le plus ordinaire. *Jamais par exemple je ne me fais la barbe sans rire, tant cela me paraît bête*» [*Correspondance*, I, 307, corsivo mio]. Ad ogni modo, mentre Flaubert non dubita che il «ridere di tutto» sia un'estrema rivincita sull'idiozia universale,⁵⁸ Svevo – come abbiamo visto – è molto più diffidente. Anche al vaglio dell'analisi più lucida, sarà tuttavia impossibile ricondurre a unità le ambivalenze del riso: «il riso è un'espressione che cela invece che rivelare il pensiero», «quando si studia non bisogna ridere perché il riso cela troppe cose»; ne consegue, e non potrebbe essere altrimenti, un perpetuo moto circolare. Denunciando la malafede implicita nel riso dei personaggi (o dell'autore allo specchio), l'ironia sveviana arriva a corrodere se stessa: ma un simile corto circuito è senza uscita, se proprio l'ironia è la condizione di sopravvivenza del soggetto («la mia parola non è altro che ironia»). L'esito sarà, come nel classico paradosso di Epimenide, una verità instabile e sempre differita.

⁵⁸ «Et vous voulez que je ne remarque pas la sottise humaine, et que je me prive du plaisir de la peindre! Mais le comique est la seule consolation de la vertu. Il y a, d'ailleurs, une manière de la prendre qui est haute; c'est ce que je vais tâcher de l'aire dans mes deux bonshommes. Ne craignez pas que ce soit trop réaliste! J'ai peur, au contraire, que ça ne paraisse impossible, tant je pousserai l'idée à outrance» [*Correspondance*, IV 788-89; lettera a George Sand, 8 aprile 1874].

III. Il riso dei buffi: Palazzeschi, l'Ottocento e l'originalità

1. Dal clown ai buffi: originalità e avanguardia

Dei tre autori in esame, Palazzeschi è senza dubbio quello che rivendica nel modo più coerente il diritto dell'individuo all'originalità. Se Pirandello si premura di dare ai suoi folli una parvenza logica e razziocinante, se Svevo tende a ridimensionare le differenze ontologiche tra norma e anomalia, in Palazzeschi la diversità individuale viene esibita ed esasperata, come un segno gioioso dell'inesauribile varietà della natura: il *logos* comunitario, con la sua violenza omologante, è solo un goffo tentativo di addomesticare e camuffare la realtà. Il proclama più esplicito in merito si trova forse in *Varietà*, manifesto edito da «Lacerba» nel gennaio 1915:

Io sono arcisicuro che se avessero detto all'uomo: vai, fai il mondo, esso ci avrebbe dato fuori una piattaforma talmente pari, talmente liscia e tirata a pulimento da non poterci star ritti nemmeno con i gomiti. Dove mette la mano questo benedetto uomo, sedicente creatore, agisce con un principio che è esattamente opposto a quello della creazione, a quello che è il principio fondamentale di essa. Avete mai trovato, voi che faceste il giro del mondo, una creatura uguale a voi? [TR, I 1257]

Voi fate pompa di pensarla come il vostro illustre inquilino, e come cento altri della vostra via, come potete pensare uguale ad un altro se uguali non siete? Qualcosa avrete dovuto per forza ritorcere là sotto la cute dei vostri capelli. [1258]

Al dissidio tra *varietas* e uguaglianza viene attribuita l'ampiezza di un conflitto fra natura e vita sociale. La prima ci ha creato tutti diversi, attraverso la seconda l'uomo si condanna a un graduale «pulimento»: «Natura ci à fatti nudi e differenti, noi non ripariamo a ricuoprirci per sembrar tutti uguali», ammonisce l'autore di fronte alla pervasiva «infezione di uguaglianza» [1262]. Il concetto palazzeschiiano di «pulimento» ricorda, non a caso, le riflessioni di Théophile Gautier sulla *politesse* (a loro volta derivate, abbiamo visto, da Sterne e Shaftesbury): «Deux surfaces planes se peuvent frôler sans qu'il y ait dommage; exposez deux ciselures de haut relief à une action réciproque; l'une usera l'autre, ou même elles s'useront toutes deux. Je crois que tout est là; de là ce qu'on appelle politesse, de là le manque d'originalité» [*De l'originalité*, 14]. Del resto, poche righe dopo, *Varietà*

recupera la metafora dello «stampo», omologa all'«empreinte» di Gautier: «Se eravate proprio padroni del vostro stampo avreste certo saputo romperlo» [TR, 1261].

Non importa qui stabilire un eventuale contatto diretto con il saggio di Gautier, ma evidenziare come la diagnosi storica di Palazzeschi sviluppi un *topos* già ben attestato nell'Ottocento francese: andrà comunque registrato un lieve cambio di accento, in quanto a prevalere non è più la *pars destruens* (la condanna dell'uguaglianza), ma un'esasperata apologia della diversità. Spunti analoghi abbondano anche in opere anteriori, ad esempio nel *Codice di Perelà* (1911):

La cottura, la maggiore o minore compattezza della pasta, il lievito, faranno che all'uscita dal forno le ciambelle non saranno uguali fra loro. Ve ne sarà taluna con un grosso buco tondo, taluna oblungo, un poco più piccolo, più ovale, taluna ne uscirà addirittura senza, otturata. [...] La natura che tutti lodano come maestra di perfezione, mio caro signor Perelà, non è meno manuale del dolciere che fa le ciambelle, e gli uomini per quanto si assomiglino tutti fra loro, portano addosso le più strane varianti. [TR, I 183-84]

La teoria delle «ciambelle», esposta da Donna Giacomina, verrà ripresa anche in un altro manifesto del 1915, *Equilibrio*: «Dovevate sapervi fare da voi al momento buono, invece vi siete lasciati fare come tante ciambelle, colpa vostra» [TR, I 1275]. Quanto simili posizioni fossero aliene al senso comune dell'epoca emerge dal confronto con un passo dall'*Elogio della vecchiaia*, pubblicato da Paolo Mantegazza nel 1893:

Vi sono debolezze e viltà e iniquità nell'uomo, che non possiamo approvare, né giustificare; ma nel giovane risvegliano lo sdegno e nel vecchio invece ispirano la tolleranza. *Nella gran fabbrica degli uomini, assai più difficile di quella delle ciambelle, vengon fuori dei gobbi, dei nani, degli idioti, tanto nel corpo come nell'anima; e dacché non possiamo ucciderli, dobbiamo accontentarci di tollerarli, studiando intanto di perfezionare quella fabbricazione, che finora è sempre nello stato infantile e mitologico della più oscura ignoranza. Dalla tolleranza all'indulgenza non vi è che un passo, e indulgenti son tutti i vecchi sani e buoni.* [*Elogio della vecchiaia*, 47, corsivo mio]

Nulla esclude che Palazzeschi conoscesse l'*Elogio*, data la fama dell'autore a cavallo dei due secoli: è comunque significativo che all'immagine proverbiale delle ciambelle, e dunque al concetto di *varietas*, venga qui attribuito un segno opposto. Per quanto oggi possano suonare inquietanti, le idee di Mantegazza riflettono le

ambizioni tassonomiche e normative della *doxa* positivista: a loro volta, simili ambizioni discendono in parte da quella tendenza all'omologazione già denunciata nel 1837 da Gautier («l'apophtegme sacramental est: *Il faut être comme tout le monde*»). D'altronde, il lessico di Mantegazza – «studiando intanto di perfezionare quella fabbricazione» – è proprio quello irriso in *Varietà*: «Mi tornò alla mente la voce di mio padre: “La perfezione... neppure con le macchine”. Che cos'è dunque questa atroce perfezione? Che cosa sono mai queste terribili macchine?» [TR, I 1256]. Davanti a simili aberrazioni, non si può reagire che con un'ilarità mista a sgomento: «Vorrei ridere ma ò paura» [1263].

Malgrado la paura, sarà appunto il riso l'antidoto opposto da Palazzeschi alla forza uniformante della legge comunitaria.¹ Sia nella fase avanguardistica del *Controdolore* e dell'*Incendiario*, sia negli esiti più propriamente ascrivibili al modernismo, l'immaginario palazzeschiiano si regge su due assunti: da una parte la società reprime il diverso, e in generale le pulsioni naturali, sfogando il proprio sadismo sulle anomalie più vistose e inemendabili; dall'altra, l'autore reagisce a questa violenza con un riso leggero e disumano, a volte riecheggiato (come vedremo) dalla paradossale ilarità della vittima stessa. Il concetto fondamentale, rivendicato fin dal *Controdolore*, è che il diverso e il deforme – proprio in quanto segno della felice varietà naturale – debbano muovere al riso: e se il portatore della diversità è troppo implicato nel suo dramma per esultarne, sarà l'autore a farlo per lui. Anche in questo caso, dunque, il riso disinnesci (in modi del tutto peculiari) il *pathos* romantico dell'irregolarità. Certo le tonalità di questo riso possono variare, come dimostra la parabola del novelliere: la negazione del dramma può assumere connotati ora crudeli e urtanti (*Il gobbo*), ora lietamente umoristici (*Il dono*); resta però immutata l'attenzione a personaggi che «si dibattono in un disagio fra la generale comunità umana», oltre all'idea che di questo disagio si possa – e si debba – ridere.² Per risalire agli affioramenti originari di simili istanze nell'opera di Palazzeschi, bisognerà comunque retrocedere alle prime raccolte in versi: è infatti nell'*Incendiario* (1910) che

¹ Tra i numerosi studi di carattere generale sul riso di Palazzeschi, rinvio in particolare a Tellini 2006, Guaragnella 2007, Pieri 1980, Guglielmi 1979.

² Come leggiamo nella premessa del 1957 a *Tutte le novelle*, «il titolo che meglio le scopre [: le novelle] e le accentua è quello della seconda raccolta: *Il palio dei buffi*, e sotto tale insegna, si può aggiungere, tutta l'opera s'informa» [TN, 965]. Sulle variazioni del riso tra le prime novelle e i testi degli anni trenta, cfr. Donnarumma 2012.

l'«estraneità all'ordine normale degli uomini» comincia a essere declinata in chiave comico-farsesca.³

Anche negli esordi poetici, il riso è la via maestra al superamento dei cascami romantici e decadenti: l'immagine del poeta-saltimbanco, che risponde al dileggio comunitario con un'ilarità eversiva e beffarda, ribalta la malinconia e il vittimismo impliciti nella solitudine romantica. In questo processo si rivela decisivo il modello delle protoavanguardie francesi di fine Ottocento, come il fumismo e lo zutismo: a loro si deve il graduale slittamento dalla mitologia spleenetica del *clown bianco* (svilupata, e condotta al punto di rottura, da Laforgue) alle acrobazie demoniache del *clown rosso*, che diverrà poi un *topos* delle avanguardie europee.⁴ Non stupisce che sia proprio la cultura francese a elaborare una reazione così estrema alla violenza omologante della civiltà di massa: nella Francia di inizio Ottocento veniva colto con particolare lucidità, lo attesta Gautier insieme a molti altri, il nesso fra omologazione sociale e terrore dello scherno; è naturale che questa sensibilità alla violenza della beffa ponga le premesse a un'inversione dei ruoli, assegnando al riso del clown (individuo marginale per eccellenza) un valore esplosivo e liberatorio. Per inciso, se l'influenza tematica della poesia fumista in Palazzeschi è ormai assodata dalla critica, mi sembra che significative conferme possano arrivare da ulteriori indagini intertestuali. Un testo cruciale come *La passeggiata*, ad esempio, dovrà senz'altro molto alla moda dei *poèmes-reclames*, lanciata da poeti e canzonieri zutisti come Maurice Mac-Nab; una speciale somiglianza è ravvisabile con una «decina» di Germain Nouveau, inclusa nel volume collettaneo *Dixains réalistes* (1876):

J'ai du goût pur la flâne, et j'aime, par les rues, / les réclames des murs fardés de couleurs
crues, / la Redingote Grise, et Monsieur Gallopau; / L'Hérissé qui rayonne au-dessous d'un
chapeau; / la femme aux cheveux faits de teintes différentes. / Je m'amuse bien mieux que
si j'avais des rentes / avec l'homme des cinq violons à la fois, / Bornibus, la Maison n'est
pas au coin du Bois, / le kiosque japonais et la colonne-affiche... / Et je ne conçois pas le
désir d'être riche. [*Dixains réalistes*, XIX, 23]⁵

³ Cito da Barbaro 2008 (10), cui rimando per un'accurata analisi in merito alle funzioni del riso nel Palazzeschi poeta.

⁴ Per una ricostruzione dettagliata del fenomeno, cfr. di nuovo Barbaro 2008: 13-65.

⁵ Cortellessa 2006: 88 propone invece, come ipotesi della *Passeggiata*, la *Grande complainte de la ville de Paris* di Laforgue (1886). L'ipotesi è senz'altro plausibile, anche se le affinità con il testo di Nouveau mi sembrano maggiori: la *Complainte* è infatti in prosa, e non esplicita – a differenza della *Dixaine* – il motivo della passeggiata. Ad ogni modo, più che al singolo testo, l'influenza va

La rassegna potrebbe continuare, ampliandosi ad altre movenze tipiche del primo Palazzeschi.⁶ Il caso della *Passeggiata* mi sembra comunque particolarmente degno di nota, perché evidenzia il principale punto di contatto fra la poetica palazzeschiana e le avanguardie francesi di fine secolo: il gusto per il ribaltamento ludico delle pressioni omologanti imposte dalla modernità, qui rappresentate dall'idiozia degli *slogan* pubblicitari.

Anche attraverso il dialogo con la cultura francese, come dimostrano le poesie dell'*Incendiario*, Palazzeschi imposta dunque il nesso tra riso e originalità in termini avanguardistici: da una lato la società si fa beffe del diverso, dall'altro il diverso può trovare un riscatto ridendo della società nel suo complesso, nonché della propria diversità. In questo senso, fra i tre autori che stiamo considerando, Palazzeschi è al contempo il più lontano e il più vicino ai moduli romantici: lontano perché, come si è visto, nega nel modo più reciso ed esibito il *pathos* dell'esclusione sociale; vicino perché al grigiore della vita civile oppone una personale mitologia della diversità, ben più solida dell'*oltre* pirandelliano. Passa anche di qui il discrimine tra le poetiche tipicamente moderniste, votate alla perplessità e all'aporia, e le tendenze eroico-patetiche dell'avanguardia.⁷ All'altezza della prima guerra mondiale verranno meno gli eccessi avanguardistici, ma resterà comunque invariato – nei termini generali – questo doppio ruolo del riso: al sadismo bergsoniano dello scherno comunitario fa fronte un riso altrettanto disumano, ma di una leggerezza euforica. Se nell'*Incendiario* la seconda istanza è assegnata anzitutto alle pose clownesche del poeta, nei testi narrativi il ribaltamento gioioso dell'irregolarità pertiene all'autore implicito, ma talvolta anche ai personaggi: ancora nelle *Sorelle Materassi* (1934), il riscatto finale delle protagoniste dipende dalla loro improvvisa e «schietta giocondità» [TR, I 811], grazie alla quale evadono dalla trappola del dilleggio collettivo («in tutti i modi le

probabilmente ascritta a una *koiné* diffusa: sui debiti testuali di Palazzeschi verso questo codice resta, forse, ancora molto da indagare. Per uno studio complessivo sulle avanguardie francesi di fine Ottocento, cfr. Grojnowski 2000.

⁶ Si pensi, ad esempio, all'uso del verso ribattuto nelle poesie di Mac-Nab: «Le silence / lence / lence, / Grâce à son timbre strident, / Se balance / lance / lance / A la main du président!» [*La sonnette des Hydropathes, Poèmes mobiles*, 143]. L'effetto di eco è piuttosto simile a quello creato da Palazzeschi in *Carovane*: «Ma che cos'è tutto quel passare, / tutto quell'andare, quel sostare?... / Son tutte carovane carovane carovane... / vane vane vane vane vane... / ane ane ane ane ane... / eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee... / e... e... e... e... e...» [TP, 222].

⁷ Sul momento «eroico-patetico» implicito in ogni avanguardia, e sul conseguente legame tra avanguardia e romanticismo, cfr. Sanguineti 2010: 54-58.

avevano beffate e offese», 798). Per indagare a fondo le diverse funzioni del riso nelle opere narrative, e precisare i termini del dialogo con i paradigmi ottocenteschi, sarà comunque opportuno fissare l'attenzione – ancora una volta – sulle novelle.

2. Novella, riso, «naturali divergenze»

Anche nel novelliere, abbondano le allusioni entusiaste all'inesauribile ricchezza della natura, e in particolare alle fisiologiche divergenze tra individui: «gli uomini e i casi loro sono tutti differenti», leggiamo nel *Ricordo della moglie* (1937); «anche i morti, come i viventi, non sono uguali, ma sono diversi tutti» [TN, 611]. Ancora più esplicito un passo del *Re pomodoro*, edito una prima volta nel 1929 e rielaborato nel 1954:

È doveroso da parte nostra rendere lode al Signore di un tale fenomeno, che non ci volle tutti uguali come i convolvoli, i quali allorché appare il sole insieme si aprono, e [...] tutti insieme raggrinzoliscono e muoiono: avendoci insegnato nascere il bello della vita dai contrasti, ed essere nati noi all'unico scopo di vivere contrastando. [TN, 352]

In *Carburo e Birchio* (1932), parlando dei *birchi* ovvero «bastardi», il narratore li definisce «pronti ad acciuffare dalla vita l'infinita varietà delle sue battute» [TN, 110]; in *Bistino e il Signor Marchese* (1934), nel «sorriso» del servo «si nascondevano queste parole: "Come è inesauribile la vita, e come è bello vivere"» [TN, 430]. Del resto non sorprende che, nelle narrazioni brevi, il fascino della varietà diventi un autentico *Leitmotiv*: come intuiva Lukács, è nella novella che si manifesta, più che altrove, la «straordinarietà e problematicità della vita» [Lukács 1962: 83]. Un senso analogo va attribuito all'insistenza sulla novità o sulla stranezza dei casi narrati: *Il ricordo della moglie* espone «un fatto di relativa importanza ma di sapore allettante» [TN, 605], mentre *Il dono* (1937) si concentra sul momento in cui i «pensieri e osservazioni» di Telemaco, «dopo elaborazione lunghissima di una vita, sboccarono in un fatto nuovo» [TN, 715]; nel *Punto nero* (1937), il mancato rientro a casa di Fanfulla è un «caso inusitato»; analogamente, il «fatterello» di *Legami ignoti* (1954) dimostra «quanto vi sia di misterioso ed imprevisto nella natura dell'uomo» [TN, 92], e lo stesso può dirsi del «soggetto d'eccezione» trattato nel *Giorno e la notte* (1948) [TN, 60]. La trama stessa delle

ultime tre novelle citate, d'altronde contigue nella silloge del 1957, si regge sul medesimo meccanismo: il protagonista nasconde un *punto nero*, una capriccio inatteso, al quale può abbandonarsi solo in privato. Come avrebbe detto Gautier, «l'originalité ne se développe que dans la retraite».

Nelle novelle di Palazzeschi, insomma, si ha davvero l'impressione «che il superlativo *sia* la sola cosa importante e che il resto non conti o troppo poco» [*«Issimo»* (1926), TN 241]: ben più della media al narratore interessano gli scarti e i picchi, di qualsiasi tipo. In questo senso va intesa la centralità, nell'immaginario dell'autore, dei dislivelli sociali. Quasi tutte le novelle, infatti, mettono in scena personaggi estranei alla mediocrità borghese: molti testi concedono ampio spazio al rapporto fra un servo o una serva e un padrone spesso nobile (*La veglia, La gloria, Amore, Bistino e il signor Marchese, Lupo, Il dono*); più in generale è evidente la curiosità per il tema della ricchezza iperbolica (*L'Angelo, Industria, Perfezione, Silenzio, Ricchezza*), e addirittura per le diseguaglianze del mondo feudale (*Il re bello, Re Pomodoro*); un ruolo complementare è svolto dalle figure ai margini della vita civile, come il criminale (*Il ladro*), i poveri (*Carburo e birchio*), l'artista da *bohème* (*Vita*), il buffone del villaggio (*Lumachino, Il gobbo*). Non per nulla, nelle poche novelle centrate sul grigiore della vita borghese, è chiara la paradossale ricerca di un eccesso che riscatti l'irrilevanza dello sfondo: il «mediocre» protagonista di *«Issimo»* (1926) si propone di accedere al superlativo diventando «l'uomo di cui fu meno pronunziato il nome e non fu scritto una volta soltanto» [TN, 244]; in *Pochini e Tamburini* (1929) e in *La porta accanto* (1955), lo squallore è stravolto – sul modello, lo vedremo, di *Bouvard et Pécuchet* – dal grottesco gioco di specchi della strana coppia.⁸ In termini ancora più scoperti che non in Pirandello, l'insofferenza per l'omologazione borghese può quindi assumere sfumature schiettamente regressive e reazionarie;⁹ il gusto per lo spiazzamento del lettore si spinge, così, fino all'esplicita apologia delle disparità sociali, come suggerito ad esempio da un frammento del 1914: «Dai malcontenti dei tanti dislivelli sociali ò sentito invocare spesso un diluvio universale, o un

⁸ Per una definizione teorica del concetto di «strana coppia», con ampi riferimenti a Flaubert, cfr. Brugnolo 2005.

⁹ Lo studio più articolato sull'ideologia palazzeschiana è finora Contorbia 2002, nel quale tuttavia non viene esaminato l'aspetto che ho appena cercato di evidenziare. Nella sua analisi di *Due imperi... mancati*, Guglielmi 1979 sottolinea il vagheggiamento di un «paese dell'utopia», in cui «non dovranno esserci disuguaglianze» (128): mi sembra, comunque, che una simile istanza egualitaria resti marginale nell'opera di Palazzeschi; anche nelle novelle posteriori al 1920, a prevalere è una forte curiosità narrativa – se non un'esplicita fascinazione – per i dislivelli sociali.

terremoto generale. Il primo dovrebbe fare il pari alzando il livello, il secondo abbassandolo. Sarebbero essi per caso degli aspiranti ai secondi piani?» [Spazzatura, II, TR I 1312].

Più delle ricadute ideologiche importa ora chiarire, ad ogni modo, come l'antinomia tra uniformità coatta e naturale *varietas* determini le funzioni del riso. Cercheremo di renderne conto, soffermandoci sulle raccolte del 1921 (*Il Re bello*) e del 1937 (*Il palio dei buffi*): la restrizione mi è sembrata opportuna sia per omogeneità cronologica con il *corpus* di Svevo e Pirandello, sia perché – come vedremo – il dialogo con i modelli ottocenteschi risulta particolarmente fitto. Sul piano tematico, anzitutto, la violenza della norma sociale è spesso rappresentata dal dileggio pubblico: tipici sono gli «Ah! Ah! Ah! Ah!» corali che sommergono gli zimbelli palazzeschi, dal «cittadino senza professione» della *Bomba* (1913) alla serva Aleppina nella *Gloria*;¹⁰ le novelle, in questo senso, non fanno che sviluppare un motivo da sempre caro a Palazzeschi, anche in opere di altro genere (basta pensare all'indugio sul ludibrio sadico in *Comare Coletta* o *Postille*, ma anche nelle pagine conclusive di *Perelà*).¹¹ È sempre il meccanismo del comico bergsoniano, ovviamente invertito di segno: se in Bergson la malizia dello scherno era un male necessario al «perfectionnement général» [*Le rire*, 16], in Palazzeschi questa «perfezione» – ovvero l'adeguamento forzato al *nomos* – acquista tratti mostruosi e perturbanti. Di particolare interesse, per la riflessione sul carattere punitivo del dileggio, sono due racconti in un certo senso complementari: *Il gobbo* (1912) e *Lumachino* (1931). Nel primo, la prodigiosa ilarità del gobbo Mecheri soddisfa almeno due esigenze collettive: in primo luogo i paesani, al pari di «Papi e Imperatori» in altri tempi – l'analogia fa riflettere –, hanno bisogno di un buffone che li diverta e al tempo stesso li faccia sentire superiori (le «frecciate» rivolte ai «diritti» non offendono, se vengono da creature «non invidiate da nessuno», TN 227); in secondo luogo, quando Mecheri si accanisce sui propri omologhi, le sue burle danno sfogo al risentimento sociale nei confronti del diverso («gli altri, i diritti, come dovevano non ridere quando era un gobbo a scatenare l'ilarità, e

¹⁰ «Io ho rischiato la pelle» «Ah! Ah! Ah! Ah!» Tutti s'erano riavvicinati a poco a poco. «Sicuro, ho rischiato la pelle» «Ah! Ah! Ah! Ah!»» [*La bomba*, TN, 457-58]; «Un giorno, avvicinatasi a quella gente, guardinga, sospettosa, osò: «Ma loro lo sanno, vero, di quello che son fatti i quadri?» «Ah! Ah! Ah!» «Cara! Cara!» «Adorabile!» «Un tesoro». La sua voce venne sepolta dalle risate. Corse muta in un angolo, impaurita, proprio come il cane» [*La gloria*, TN, 197].

¹¹ «Perelà in mezzo, livido, umiliato, senza difesa contro lo sciame terribile, si sentiva travolgere dai piccoli urti, e le grida, le risa gli ferivano il cuore. Alle finestre, alle porte delle case nessuno inveiva più, tutti ridevano sconciamente, fino a smascellarsi» [TR, I 308].

aprire la gazzarra? come potevano i gobbi pretendere d'essere rispettati sulla terra? [...] dovevano per forza rimanere il ludibrio dell'umanità», TN 228). La svolta ha luogo quando gli altri gobbi ordiscono una beffa ai danni del loro aguzzino, mettendolo di fronte a un falso gobbo, che il protagonista non esita a deridere; quando quest'ultimo rivela la propria natura di «diritto», vanificando l'insolenza di Mecheri, la reazione dei congiurati esaspera il livore implicito in ogni forma di scherno comunitario:

Quattro risate insolenti, cattive, velenose gracchiarono nell'aria ad un tempo e Mecheri, volgendosi, scorse quattro gobbi che lo stringevano in quadrato. [...] La beffa corse su tutte le bocche, facendo le spese delle molte ore d'ozio e di noia della città provinciale. [TN, 233]

Di fronte alla violenza dello scherno, la vittima è annichilita: «Tentò di ridere ancora, di riattaccare la vena del suo riso prodigioso, ma non vi riuscì; [...] qualche cosa si era rotto, schiantato dentro: la molla della gioia nel congegno della sua anima». L'incapacità di ridere sancisce la rovina di Mecheri, che sparisce dal paese e muore dimenticato da tutti; ed è sempre la mancanza di controdolore ad alienargli le simpatie della voce narrante. Lo dimostra la crudele leggerezza delle righe finali, quando «gli spazzini» trovano il cadavere del gobbo avvolto in «un mucchio di cenci»: «“Toh! È un gobbo” esclamò quello sollevandolo. “Davvero” rispose l'altro» [TN, 234].

In *Lumachino*, invece, il *pathos* del pubblico ludibrio è negato non solo dal tono leggero della narrazione, ma anche dai candidi sorrisi del protagonista: il «povero zimbello» [TN, 544] guadagna, così, quella autentica superiorità sulle miserie del mondo civile che era negata a Mecheri. L'acrimonia dello scherno sociale, verso le grottesche e innocue smanie erotiche del mostruoso Lumachino, non è qui meno accesa che nel *Gobbo*: «Le risate delle ragazze scoppiavano, squillavano riempiendo la stanza, perché o ridevano in modo sconveniente o lo prendevano in giro in modo spietato» [TN, 546]. Il buffo stavolta finisce letteralmente alla sbarra, per aver sequestrato – quando lavorava alle Poste – le corrispondenze amorose delle ragazze del paese; l'evento, è ovvio, non può che suscitare l'ilarità collettiva: «“È qui per via di donne”, disse taluno: “Ah! Ah! Ah! Ah!”. Alzarono le spalle senza interesse. “È un povero idiota” aggiunse il terzo per concludere» [546]. Eppure l'imputato trascende senza fatica la propria condizione, appunto grazie al suo riso «ebete e beato»: «Gli piaceva tanto di vederle ridere e loro non chiedevano di

meglio che soddisfarlo, le risate insolenti, crudeli e ingenuie nel medesimo tempo, gli riempivano l'animo di felicità» [542]; «Un riso ebete e beato ch'era già una confessione; rispondeva ai litiganti disfacendosi di beatitudine sul loro viso minaccioso» [545]. Non a caso, al contrario del *Gobbo*, la vicenda si conclude in modo paradossalmente lieto: il tribunale destituisce Lumachino, e lo degrada a bidello; ma al protagonista, per conservare la propria allegria, basta sapere che potrà tenere con sé le carte trafugate («tremava: era felice», TN 547).

Quella formata da Lumachino e Mecheri non è, del resto, l'unica coppia speculare nel *Palio dei buffi*. Il marchese Onorio (*Il lupo*) e il signor Telemaco Bollentini (*Il dono*) sono entrambi misantropi, ed entrambi vittime della meschinità umana: il primo viene brutalmente rapinato da due «giovinastri», il secondo subisce una burla triviale dalla serva Petronilla. Le loro reazioni sono però opposte: Onorio si chiude nel suo palazzo, dove i paesani ne ritroveranno il cadavere sepolto – come nel caso di Mecheri – «in un mucchio di stracci» [TN, 491]; Telemaco spiazza invece i suoi derisori, accogliendo lo scatologico «dono» con imperturbabile serenità. Il parallelo evidenzia un aspetto fondamentale, e d'altronde intuitivo, del controdolore: nelle sue forme più autentiche, il riso sorge sempre dalla sofferenza causata da un trauma (dal trauma della diversità, precisamente); la morte più o meno simbolica, il silenzio, la solitudine, ne sono la necessaria premessa. Nel nietzscheanesimo da burla di Palazzeschi, Mecheri e Onorio dunque sono gli uomini superiori che, tramontando, preparano la leggerezza sovrana di un parodico *Übermensch* (Lumachino, Telemaco); peraltro, ciò che Zarathustra rimproverava agli *höheren Menschen* era appunto l'incapacità di ridere («Imparate a ridere di voi stessi come si deve ridere!»).¹² I buffi palazzeschi sembrano insomma ripetere, nelle loro diverse risposte alla violenza comunitaria, la parabola delineata dall'autore in un *Lazzo giovanile*:¹³

Schivare il dolore, fermarsi inorriditi alle sue soglie, è da vili. Entrarci e rimanervi impantanati fino al collo senza la forza per uscirne, è da deboli e poltroni. Entrarci e

¹² «Schivi, umiliati, goffi, simili a una tigre che ha fallito il salto: così vi ho visti spesso, voi uomini superiori, strisciare di lato. Avete fallito un lancio. [...] Una cosa tanto più è alta di qualità, tanto più raramente riesce. Voi qui uomini superiori, non siete forse tutti falliti? State di buon animo, che cosa importa! Quante cose sono ancora possibili! Imparate a ridere di voi stessi come si deve ridere!» [*Zarathustra*, 100-02].

¹³ La raccolta *Lazzi, frizzi, schizzi, ghirigogoli e ghiribizzi* è stata pubblicata solo nel 1956, ma include – come avvisa l'autore nella premessa – «pensieri, divagazioni, osservazioni [...] appartenenti alla prima gioventù» [TR, I 1657].

risolutamente andare, flagellando la propria anima senza pietà, [...] pescare il punto luminoso nelle tenebre, la perla, è eroismo grande. Uscirne carbonizzato e guarito, con questo superbo fiore all'occhiello e un garbato sorriso sulle labbra. Sublime filtro: ironia. [Lazzi, frizzi, schizzi, TR, 1351]

3. I «buffi» e il grottesco-patetico: Maupassant, Hugo

Il parallelo tra *Il gobbo* e *Lumachino* offre anche un buon punto di partenza per indagare il rapporto con i modelli ottocenteschi: sintomatica, in particolare, è un'immagine attestata in entrambe le novelle. Mentre a Mecheri si rompe la «molla della gioia», le smanie erotiche di Lumachino vengono paragonate a «un meccanismo che abbia la molla rotta»:

Tentò di ridere ancora, di riattaccare la vena del suo riso prodigioso, ma non vi riuscì; si provava, tremava, barcollava, assalito da un tremito convulso che si sforzava di nascondere. Qualche cosa si era rotto, schiantato dentro: la molla della gioia nel congegno della sua anima. [*Il gobbo*, TN, 233]

Lumachino voleva l'amore vero, irrompente, che scoppia nella prima gioventù, e che in lui scoppiava a vuoto tutti i giorni, come un meccanismo che abbia la molla rotta, l'amore che fa perdere la testa e commettere le pazzie. [*Lumachino*, TN, 542]

Il riso comunitario riduce il bersaglio a un pupazzo a molle: non a caso, il meccanismo del *ressort* era per Bergson l'emblema del comico di ripetizione.¹⁴ Se la molla spezzata simboleggia l'estrema violenza dello scherno subito, anche l'asimmetria tra i due personaggi è significativa: Mecheri non sopravvive alla rottura della molla, mentre Lumachino «scoppia» gioiosamente «a vuoto tutti i giorni». Nello stilema palazzeschiiano va dunque ravvisata un'ascendenza bergsoniana, oltre che una variazione rispetto al tema – anch'esso ricorrente nel

¹⁴ L'immagine della molla è usata, ad esempio, per descrivere gli effetti comici ottenuti da una marionetta di Laurent Mourguet, dall'iterazione ossessiva di un'idea fissa, e da una scena del *Malade imaginaire*: «Nouvelle récidence, nouveau châtement. Sur le rythme uniforme du ressort qui se tend et se détend, le commissaire s'abat et se relève, tandis que le rire de l'auditoire va toujours grandissant. Imaginons maintenant un ressort plutôt moral, une idée qui s'exprime, qu'on réprime, et qui s'exprime encore, un flot de paroles qui s'élançe, qu'on arrête et qui repart toujours. [...] Et chaque fois qu'Argan se soulève de son fauteuil, comme pour fermer la bouche à Purgon, nous voyons celui-ci s'éclipser un instant, comme si on l'enfonçait dans la coulisse, puis, comme mû par un ressort, remonter sur la scène avec une malédiction nouvelle» [*Le rire*, 35-36, corsivo mio]. L'analogia con Bergson, per quanto riguarda *Il gobbo*, è segnalata anche da Donnarumma 2012.

Re bello e nel *Palio* – della «corda» rotta nel personaggio in punto di morte:¹⁵ credo, comunque, che sia possibile rintracciare anche un'eco intertestuale più precisa.

La molla più o meno spezzata nella vittima dello scherno, infatti, è un motivo frequente nelle novelle di Maupassant:

La jeune femme, qui n'avait pas prononcé un seul mot depuis l'insulte, mais qui tremblait *comme si tous ses nerfs eussent été mis en danse par un ressort*, enjamba tout à coup le parapet du pont sans que son mari ait eu le temps de la retenir, et se jeta dans la rivière.

[*Madame Baptiste* (1882), CN, 735-36; c.m.]

C'était une brave créature qui avait *une sorte d'âme à ressorts*, partant par bonds dans l'enthousiasme. Elle manquait d'équilibre, comme toutes les femmes restées filles à cinquante ans. [...] Ses longs cheveux tordus en spirales s'étaient souvent déroulés et pendaient *comme si leur ressort eût été cassé*. [*Miss Harriet* (1883), CN, 980-81]

[Ils] s'inclinaient, sautillaient pareils à deux vieilles poupées qu'aurait fait danser *une mécanique ancienne, un peu brisée*, construite jadis par un ouvrier fort habile, suivant la manière de son temps. [*Menuet* (1882), CN, 715]

La signora Baptiste, insultata da tutto il paese a causa di una violenza subìta in gioventù, trema «come se una molla le avesse fatto ballare tutti i nervi»; Miss Harriet, una zitella evitata da tutti, ha un'anima «a molle», e i suoi capelli ricordano «molle rotte»; gli anziani ballerini di *Minuetto* somigliano a «pupazzi mossi da un vecchio meccanismo, un po' rovinato». Tutti personaggi irregolari e derisi dalla comunità, nei primi due casi fino a conseguenze tragiche: tanto la signora Baptiste quanto Miss Harriet, estenuate dalla loro condizione, sceglieranno di suicidarsi. In Maupassant, il *ressort* rotto o quasi sembra dunque una costante del tipo grottesco-patetico, dove il secondo termine non è meno importante del primo: il gusto per l'enfasi drammatica è tutt'altro che estraneo all'autore, come basterebbe a dimostrare l'esibita commozione per il destino delle due suicide.¹⁶ L'indugio sentimentale maupassantiano non può che essere

¹⁵ «Dalla gola le salì uno strappo come la corda di un violino troppo tesa che si schianta, e cadde giù pesantemente nel mezzo della stanza, producendo un cupo rimbombo per tutta la casa» [*La veglia*, RB, 232]; «Dopo esser rimasto a lungo in quella tensione orrenda, ne uscì con un guizzo e un grido rauco, secco, che parve come la corda dell'arco essergli schiantata nel petto» [*Il Re bello*, TN, 397]; «Le corde del vecchietto, nella lunga esistenza tirate e stiracchiate tanto, ebbero un ultimo strappo definitivo» [*Lo zio e il nipote*, TN, 760].

¹⁶ Per quanto riguarda *Madame Baptiste*, è significativo il congedo finale tra il narratore di primo livello e l'uomo che gli ha appena riferito la vicenda: «Nous franchissions la porte du cimetière. Et j'attendis, très ému, qu'on eût descendu la bière dans la fosse pour m'approcher du pauvre garçon

rifiutato da Palazzeschi: il parallelo suggerisce, ad ogni modo, come il controdolore muova anche dalle istanze patetiche codificate dal realismo ottocentesco, attraversandole e superandole.

In generale, l'influenza di Maupassant sugli originali di Palazzeschi (non solo nelle novelle) mi sembra tutt'altro che secondaria, e resta in gran parte da definire: un'ammissione indiretta ma eloquente si trova, a proposito, nell'*Interrogatorio della contessa Maria* (1926), dove Maupassant viene citato fra gli autori preferiti della contessa.¹⁷ Il tema non è stato ancora oggetto, comunque, di indagini sistematiche: i rilievi più notevoli restano quelli avanzati nel 1935 in un breve articolo di Franco Antonicelli (che individuava in *Une vie* la principale fonte per la trama delle *Sorelle Materassi*),¹⁸ e nel 1951 in un saggio di Eurialo De Michelis, il quale segnalava alcuni non meglio precisati «spunti dal Maupassant» nelle novelle *Anima* e *Industria*.¹⁹ Varrà la pena sviluppare i cursori accenni di De Michelis, senz'altro fondati: in *Anima* (1911), infatti, la scoperta dell'infedeltà della moglie ormai morta deriva probabilmente da *Les bijoux* (1883), mentre la funzione narrativa assegnata al gioiello ricorda quella delle lettere nella *Veillée* (1882); in *Industria* (1913), la compravendita dei bambini contamina spunti prelevati dalla *Mère aux monstres* (1883) e *Aux champs* (1882). Di particolare interesse è appunto il secondo testo palazzeschiano, di cui si può evincere la dominante grottesca già da un sommario riassunto: una coppia di ricchi borghesi, non potendo avere figli, riesce – dopo molte insistenze – ad acquistarne uno da una povera famiglia di campagna; presto il sistema si diffonde in tutto il paese, dando origine a un vero e proprio mercato, che culminerà con una morbosa asta

qui sanglotait et lui serrer énergiquement la main. Il me regarda avec surprise à travers ses larmes, puis prononça: "Merci, monsieur." Et je ne regrettai pas d'avoir suivi ce convoi» [CN, 736]. Il medesimo sconvolgimento è provato, al termine di *Miss Harriet*, dagli amici del narratore: «"Je pris dans mes mains la tête défigurée, puis, lentement, sans terreur et sans dégoût, je mis un baiser, un long baiser, sur ces lèvres qui n'en avaient jamais reçu". Léon Chenal se tut. Les femmes pleuraient. On entendait sur le siège le comte d'Etraille se moucher coup sur coup. Seul le cocher sommeillait. Et les chevaux, qui ne sentaient plus le fouet, avaient ralenti leur marche, tiraient mollement. Et le break n'avancait plus qu'à peine, devenu lourd tout à coup comme s'il eût été chargé de tristesse» [CN, 996].

¹⁷ «"C'è però uno che mi ha dato leggendo un piacere vivo e profondo, unico dei moderni che mi abbia creato come un bisogno di stringergli la mano forte, da camerata, e di gridargli: 'bravo, tu hai capito qualcosa della vita, e del tuo tempo, sei al centro delle cose il tuo sorriso è grande come quello del Creatore'. È Maupassant" — "Maupassant? Ma anch'io lo amo"» [TR, II 1175].

¹⁸ La figura del figlio di Jeanne, in effetti, ha molti aspetti in comune con Remo, e la monomania materna ricorda da vicino quella di Teresa e Carolina. Cfr. *Secondo tempo di Palazzeschi*, ora in Antonicelli 1985: 17.

¹⁹ De Michelis 1952: 274. Più vaga mi sembra l'analogia tra *Un cas de divorce* e il *Principe bianco*, rilevata in Febbraro 2007: 280.

per aggiudicarsi un bambino gobbo. A *Aux champs* si ispira l'episodio iniziale, nel quale i borghesi – specialmente la moglie – insistono per ottenere un fanciullo dai contadini:

Par un après-midi du mois d'août, une légère voiture s'arrêta brusquement devant les deux chaumières, et une jeune femme, qui conduisait elle-même, dit au monsieur assis à côté d'elle:

- Oh! regarde, Henri, ce tas d'enfants! Sont-ils jolis, comme ça, à grouiller dans la poussière. L'homme ne répondit rien, accoutumé à ces admirations qui étaient une douleur et presque un reproche pour lui. La jeune femme reprit:

- Il faut que je les embrasse! Oh! comme je voudrais en avoir un, celui-là, le tout petit.

[CN, 680]

Les deux ruraux hochaient la tête en signe de refus; mais quand ils apprirent qu'ils auraient cent francs par mois, ils se considèrent, se consultant de l'oeil, très ébranlés. Ils gardèrent longtemps le silence, torturés, hésitants. [682]²⁰

Dalla *Mère aux monstres* vengono invece le frequenti allusioni alla sfera semantica dell'industria,²¹ ma soprattutto l'immagine del bambino deforme venduto in fiera: la *mère* è «une femme abominable, un vrai démon, un être qui met au jour chaque année, volontairement, des enfants difformes, hideux, effrayants, des monstres enfin, et qui les vend aux montreurs de phénomènes» [CN, 938]; «Elle établit même des enchères entre eux quand le sujet en vaut la peine» [943]. Ancora una volta, se accostiamo *Industria* ai due ipotesti, a risaltare è la totale negazione del *pathos*: entrambe le novelle di Maupassant si soffermano sull'aspetto lacrimevole delle vicende esposte,²² mentre il narratore palazzesco esibisce la propria indifferenza alla patetica asta del bambino gobbo. Certo, qui la negazione non è ancora un compiuto ribaltamento gioioso, ma risponde piuttosto ai meccanismi

²⁰ «“Ma che bel bambino! Bello bello bello! Ce ne sono molti ve' di belli quassù, ma questo è il più bello di tutti” La giovine madre che teneva in collo il fanciullo sorrideva. “Ventotto mesi! Ma sembra di quattro anni! Davvero! Ma che bei ricci!... Gli occhi... Vuoi venire con me?”» [*Industria*, RB, 235].

²¹ «Ces affreux industriels» [CN, 938], «une fabrique de monstres» [939], «fabriquer ses phénomènes» [943], «ces monstres-là sont fabriqués au corset» [944].

²² In *Aux champs* il narratore indugia sulle lacrime dei contadini, di fronte all'ira del figlio (ormai adulto) che non era stato venduto: «La bonne femme pleurait dans son assiette. Elle gémit tout en avalant des cuillerées de soupe dont elle répandait la moitié»; «Les deux vieux se taisaient, atterrés, larmoyants» [CN, 685]. Nel finale della *Mère aux monstres*, il lettore implicito è invitato a condividere la commozione del narratore per le deformità dei bambini: «Une paire de petites béquilles gisait à terre et m'émuet. Je m'aperçus alors que ces trois petits êtres étaient difformes, bossus et crochus, hideux»; «Le docteur me dit: “Ce sont les produits de la charmante femme que tu viens de rencontrer”. Une pitié profonde pour elle et pour eux m'entra dans l'âme» [943-44].

paradossali dello *humour* nero, che sottintendono la natura deplorabile dei fatti narrati: lo conferma, peraltro, il cenno satirico a Giolitti in chiusura («Non è vero che questa industria è straordinaria? Ma il più straordinario è questo: che il nostro buon Giolitti non abbia ancora pensato di farne un monopolio di Stato» [RB, 252]). Non sarà questa la via seguita dal controdolore, e non a caso il racconto non verrà mai più pubblicato dopo *Il Re bello*: resta comunque evidente, rispetto ai *monstres* di Maupassant, la programmatica smorzatura del trauma della deformità.

Il rapporto con Maupassant esemplifica, insomma, il dialogo di Palazzeschi con i paradigmi grottesco-patetici fissati dalla tradizione ottocentesca: questi ultimi offrono un repertorio di situazioni estreme e disturbanti, la cui portata drammatica è tuttavia rimossa dalla spiazzante leggerezza del narratore, e a volte dal riso dei personaggi stessi (*Lumachino*). Non sorprende, in questo senso, che almeno due novelle palazzeschiere siano legate – sebbene per vie indirette – a Hugo: la prima è proprio *Industria*, in quanto la «madre dei mostri» di Maupassant si ispira a sua volta ai *comprachicos*, i mercanti di bambini deformati di cui si parla a lungo nell'*Homme qui rit* (1869); la seconda è *Il gobbo*, che – grazie al probabile filtro del *Rigoletto* – riecheggia la vicenda di *Le roi s'amuse* (1832).²³ Anche nel caso di Triboulet, il ruolo di buffone concesso all'individuo deformato si rivela un privilegio temporaneo, e subordinato alla violenza dei rapporti sociali: il tragico scherzo ai danni del giullare spezzerà l'inganno, e inchiederà il protagonista alla sua condizione di emarginato. Se tuttavia la sorte del buffone hughiano conserva sfumature tragiche, niente di simile si trova – lo abbiamo visto – nel *Gobbo*: è dunque ambigua, com'era prevedibile, la parentela tra il grottesco di Palazzeschi e l'interesse rivendicato nel *Cromwell* per «le difforme et l'horrible [...], le comique et le bouffon».²⁴ Mentre in Hugo il riso è un punto di partenza per l'enfasi patetica, nel *Re bello* o nel *Palio* avviene l'esatto contrario: l'analogia resta però degna di nota, e dimostra ancora una volta la paradossale vicinanza dei «buffi» agli esiti più melodrammatici dell'immaginario romantico.

²³ L'eco hughiana nella *Mère aux monstres* è già segnalata in Spada 1983: 244. All'analogia tra *Il gobbo* e *Rigoletto* si accenna invece, senza richiami a Hugo, in Pestelli 2000: 196-97.

²⁴ «Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon» [Hugo, *Cromwell*, 418]. Il passo viene citato, in merito alla funzione del grottesco in Palazzeschi, da Ferraris 2002: 335n.

4. Modelli romanzeschi: Flaubert e Manzoni

Le narrazioni brevi di Maupassant costituiscono senza dubbio il principale modello ottocentesco nel Palazzeschi novelliere, ma altrettanto sicura – per quanto non ancora studiata – è la presenza di echi considerevoli dai classici del romanzo realista: sarà quindi utile indagare come l'autore prelevi idee e immagini dalla forma *seria* per eccellenza, adeguandole a un'idea di novella fondata sull'eccesso e sulla caratterizzazione parossistica. Nel nostro esame del canone romanzesco palazzeschiano, varrà la pena accennare anzitutto a un episodio periferico; passeremo subito dopo ai due modelli più verificabili sul piano intertestuale. Sebbene un racconto giovanile celebri la «*Fisiologia del matrimonio dell'immenso Balzac*» [*Alla morte non si sfugge*, RB, 162], in effetti, la presenza di quest'ultimo nel *Re bello* e nel *Palio* è trascurabile: per incorrere in una traccia significativa sarebbe necessario uscire dal *corpus* novellistico, e rifarsi piuttosto alle *Sorelle Materassi*. Genericamente balzacchiana, per cominciare, è la rappresentazione della morbosa curiosità dei paesani, cioè dell'«accanimento dei luoghi dove la vita langue» [TR, I 640]: come nel preambolo a *Eugénie Grandet*, la provincia è il luogo in cui di solito «les exaltations les plus passionnées finissent par s'abolir dans la constante monotonie des mœurs», e in cui la vita «s'en va, s'adouçissant toujours» [*Préface a Eugénie Grandet*, 200]. Ma sono riscontrabili anche analogie più puntuali, in particolare tra le due sorelle e la *Cousine Bette*: al pari della balzacchiana cugina povera, Teresa e Carolina non hanno alcuna esperienza della vita, passano tutto il loro tempo a cucire abiti, e malgrado ciò si vestono secondo la moda dei tempi andati;²⁵ il loro risentimento per la sorella graziosa e sfaccendata ricorda quello di Bette per Adeline, così come la gelosia maniacale per Remo è analoga a quella del personaggio di Balzac per lo scultore Wenceslas. Un'indiretta conferma arriva peraltro da un sintagma in apparenza

²⁵ «Oggetti che nessuno al mondo avrebbe osato portare, e che al momento di adornarsene assumevano un'importanza decisiva; se ne abbellivano come di cose preziose e di attualità, capaci di mandare in estasi la gente. Ciò che lascia capire con chiarezza ch'erano fuori dalla vita, non solo, ma del tempo direttamente» [*Sorelle Materassi*, TR, I 544]; «Si vestivano [...] con meno fronzoli ma sempre in parte doviziosa, e soprattutto con qualche cosa che nulla aveva a che fare con le mode vigenti» [TR, I 558]. In termini simili viene descritto l'abbigliamento di Bette: «Avec le temps, la cousine Bette avait contracté des manies de vieille fille, assez singulières. Ainsi, par exemple, elle voulait, au lieu d'obéir à la mode, que la mode s'appliquât à ses habitudes et se pliât à ses fantaisies toujours arriérées. [...] Le chapeau de trente francs devenait une loque, et la robe un haillon. La Bette était, à cet égard, d'un entêtement de mule; elle voulait se plaire à elle seule et se croyait charmante ainsi» [*Cousine Bette*, 64].

innocuo, ma che per Balzac designava appunto il dittico composto da *Cousine Bette* e *Cousin Pons*: «Giudicavano ancora misura di prudenza il non sbandierare troppo, ai *parenti poveri*, la loro prosperità e le loro ricchezze» [TR, I 570; c.m.].²⁶

L'episodio è per noi marginale, non riguardando direttamente le novelle: è però degna di nota la preferenza accordata al Balzac dei *Parenti poveri*, ovvero al creatore di personaggi irregolari, eccessivi, grotteschi. Balzacchiana, in questo senso, è anche l'attenzione di Palazzeschi alla figura del monomaniaco: «i sentimenti veri e grandi sono male compresi sempre», leggiamo nel *Ricordo della moglie*, «e sovente scherniti» [TN, 622]; Balzac avrebbe in effetti condiviso una simile esaltazione delle idiosincrasie patologiche, già esplicita in *Perelà*,²⁷ e variamente declinata in novelle quali *L'Angelo*, *Amore*, *Vita*, *Lumachino*, *Lo zio e il nipote*, *Il dono*. Ma una analoga predilezione per il carattere eccezionale (spesso in senso grottesco) emerge pure dal dialogo con Flaubert, un modello di gran lunga più attestato nel *corpus* novellistico. La ripresa più smaccata si trova forse in *Perfezione*:

E Chicco ripeteva: «girare... girare...». [...] Conobbe i colori di tutti i cieli e di tutti i mari, della terra, del deserto e dei ghiacciai, oceani, fiordi, laghi e fiumi; e quelli dell'umana pelle. Conobbe gli amori di un'ora e di un giorno; vide come vivono gli elefanti e le balene, gli orsi e le giraffe, come crescono le banane e gli edelweiss. Fece una collezione strepitosa di cartoline illustrate. [*Perfezione*, TN, 525]

È chiara l'eco dal celebre *incipit* del sesto capitolo (parte terza) dell'*Éducation sentimentale*: «Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. Il revint» [*L'éducation sentimentale*, 448]. Già in questo calco, a prima vista neutrale, si manifesta una fondamentale asimmetria. Nel passo flaubertiano, infatti, l'irredimibile disincanto di Frédéric coincide con il definitivo congedo dal mito romantico della gioventù: il sogno di un destino eccezionale si spegne in questa indifferenza, nella certezza di essere condannati all'omogeneità

²⁶ La formula è attestata anche nel *Giorno e la notte*: «La salutavano con una certa fretta, come si saluta il cugino di campagna o il caro *parente povero*» [TN, 58; c.m.].

²⁷ «Per divenir pazzo non occorre che una cosa: un grande cervello da gettare magnificamente in un sol pugno al vento, loro non ne hanno tanto da arrivare a tirarlo su con due dita. Qui sono i grandi signori, i miliardari delle teste umane che spesero per un solo capriccio tutto il loro denaro, essi sono ora appagati, felici, l'oggetto che poterono comperare colma tutta la loro vita» [*Perelà*, TR, I 264]. Sulla concezione balzacchiana dell'idea fissa come sintomo di grandezza d'animo, rimando in particolare ad Astruc 1999, oltre che ai classici Curtius 1969 e Zweig 1961.

borghese. Viceversa, la patologica passività di Chicco è appunto un segno di estraneità alla norma: l'indole atarassica e imperturbabile è spinta al grado superlativo, e sancisce una differenza ontologica impensabile nell'ipotesto. Nell'immaginario di Flaubert, in effetti, è quasi impossibile sfuggire alla soffocante pervasività della media borghese: gli unici individui eccezionali pertengono al dominio del grottesco, sono cioè definiti da una forma di inadeguatezza (culturale o fisiologica) rispetto alla norma; e anche quando tale inadeguatezza sfiora il sublime, come nella Félicité di *Un cœur simple*, l'autore si guarda bene dallo scorgervi un valore da opporre alla *bêtise*. Più di una volta, comunque, Palazzeschi muoverà proprio dai tipi grotteschi di Flaubert, pur alterandone notevolmente il significato.

Mi sembra indubbia, ad esempio, la parentela fra il gioviale becchino Napoli – le cui viti, nel *Ricordo della moglie*, traggono vantaggio delle proprietà fertilizzanti dei cadaveri – e il collega Lestiboudois in *Madame Bovary*, anch'egli intento a sfruttare a fini agricoli la vicinanza dei morti:

La sua casetta rustica [...] era circondata da una vite giunonica, che si caricava di grappoli anche negli anni di magra, anzi, era proprio in quelli che formava un solo grappolo intorno alla casa. I contadini passandoci sotto col pensiero a quelle dei loro campi sgombre, pensavano: «figlio d'un cane!» [*Il ricordo della moglie*, TN, 607]

Le gardien, qui est en même temps fossoyeur et bedeau à l'église (tirant ainsi des cadavres de la paroisse un double bénéfice), a profité du terrain vide pour y semer des pommes de terre. D'année en année, cependant, son petit champ se rétrécit, et, lorsqu'il survient une épidémie, il ne sait pas s'il doit se réjouir des décès ou s'affliger des sépultures. «Vous vous nourrissez des morts, Lestiboudois!» lui dit enfin un jour M. le curé. Cette parole sombre le fit réfléchir; elle l'arrêta pour quelque temps; mais, aujourd'hui encore, il continue la culture de ses tubercules, et même soutient avec aplomb qu'ils poussent naturellement. [*Madame Bovary*, 391]

Anche in questo caso, l'analogia mette in risalto una divergenza di fondo. Se Lestiboudois si distingue dalla media solo per il suo vile opportunismo, il medesimo espediente diviene in Napoli un'anomalia gioiosa, un sano esercizio di controdolore («tanta serenità Napoli aveva saputo diffondere per la terra sulla quale risiedeva con tenerezza paterna» [TN, 607]); Palazzeschi riconduce lo scarto dal *logos* collettivo a una metafisica della differenza, carica di euforia per la varietà del mondo. In termini simili, alcune strane coppie palazzeschiane elaborano

l'archetipo di *Bouvard et Pécuchet*; in *Pochini e Tamburini* (1929), per esempio, l'incontro fortuito tra i due impiegati non può che ricordare l'*incipit* del romanzo:

In una mattina di dicembre umida e fredda, s'incontrarono nell'anticamera di quegli uffici [...]. Si guardarono insieme: «Pochini». «Tamburini». Da quel giorno furono impiegati in quel medesimo ufficio e reparto. Avevano tutti e due vent'anni, e venne decretata così la loro amicizia della quale, fino dal principio, si fecero leva per il graduale contatto con la nuova vita e con gli altri. [*Pochini e Tamburini*, TN, 528]²⁸

La familiarità con l'ultima opera di Flaubert sarà confermata in seguito dalle prime righe di un'ulteriore variazione sul tema della strana coppia, *La porta accanto* (1955): «Vi siete mai chiesti quali sono le ragioni che stabiliscono una corrente di simpatia fra uomini che appena si conoscono o che addirittura si vedono per la prima volta?» [TN, 288]. Allo stesso modo il narratore di *Bouvard et Pécuchet* si interrogava sull'immediata amicizia fra i due: «Ils s'étaient, tout de suite, accrochés par des fibres secrètes. *D'ailleurs, comment expliquer les sympathies? Pourquoi telle particularité, telle imperfection indifférente ou odieuse dans celui-ci enchante-t-elle dans celui-là? Ce qu'on appelle le coup de foudre est vrai pour toutes les passions. Avant la fin de la semaine, ils se tutoyèrent*» [*Bouvard et Pécuchet*, 675; c.m.]. Al contrario di quanto accadeva per Lestiboudois, la diversità di Bouvard e Pécuchet è a tratti considerata dal narratore in termini euforici: anche i due impiegati sono coinvolti dalla *bêtise* dilagante, ma la riscattano in parte con le loro ingenuità e ambizioni enciclopediche.²⁹ È questo interesse per il caso eccezionale che viene ripreso, e sviluppato, nei due testi di Palazzeschi: Pochini e Tamburini, come in seguito Orfeo Chimichì e Licurgo Pericoli, dimostrano come anche nello squallore borghese sia possibile imbattersi in individui straordinari, originali, interessanti.

Nella sua rilettura della tradizione ottocentesca, Palazzeschi non rinuncia insomma a due fondamentali assiomi programmatici: in primo luogo le differenze tra i singoli esseri umani esistono, per quanto la civiltà si accanisca a rimuoverle;

²⁸ «Comme il faisait une chaleur de 33 degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert. [...] Quand ils furent arrivés au milieu du boulevard, ils s'assirent à la même minute, sur le même banc. Pour s'essuyer le front, ils retirèrent leurs coiffures, que chacun posa près de soi; et le petit homme aperçut écrit dans le chapeau de son voisin: Bouvard; pendant que celui-ci distinguait aisément dans la casquette du particulier en redingote le mot: Pécuchet» [*Bouvard et Pécuchet*, 669].

²⁹ Sull'atteggiamento ambiguo – e comunque non interamente satirico – di Flaubert nei confronti dei due protagonisti, cfr. in particolare Kempf 1990.

inoltre queste «naturali divergenze» sono di per sé entusiasmanti, e ricche di potenziale narrativo. È inevitabile che simili postulati vengano messi in dubbio da autori come Balzac, particolarmente scettico sul destino dell'originalità nei regimi democratici, e soprattutto Flaubert, che coglie nell'idea stessa di originalità una forma recidiva di menzogna romantica; proprio questa asimmetria determina lo sguardo obliquo di Palazzeschi – specie del Palazzeschi novelliere – sul realismo del diciannovesimo secolo. Non sorprende, date le premesse, che il romanzo più presente nel *Re bello* e nel *Palio* siano i *Promessi Sposi*: un romanzo storico, ambientato in epoca preborghese, nonché incentrato su forti contrasti sociali, antropologici e morali. Evidenti spie non mancano in opere di altro genere,³⁰ ma è appunto nelle novelle che i richiami si addensano e diventano sistematici. Un'eco circoscritta si trova anzitutto in «*Issimo*», dove l'anonimo protagonista invidia tra gli altri «quello che lo guardava con indifferenza e *la faccia da me ne impipo*, quasi non fosse lui quel desso» [TN, 244; c. m.]: ovvio prestito dai manzoniani tumulti di San Martino («si contentavano di guardargli in viso, con un'aria, come si dice, di me n'impipo» [*Promessi Sposi*, 255]). Ma il legame risulta ben più significativo, ed esteso, in altri testi.

Nell'*incipit* di *Lupo*, il luogo d'origine del protagonista viene celato da tre asterischi («Il marchese Onorio era il superstite della famiglia Costantino Pila di P*** in provincia di S***» [TN, 478]): a un identico espediente ricorre spesso, come è noto, il narratore dei *Promessi Sposi*.³¹ La trama allusiva culmina nell'episodio cruciale del racconto, la violenta rapina subita da Onorio, che di fatto ripete fedelmente l'incontro fra Don Abbondio e i bravi:

Accadde una sera in uno di quei ritorni, che nelle gole della montagna fiancheggiando il burrone, giunto alla svolta vi scorse in fondo due figure di dubbio aspetto, giovinastri nell'atteggiamento di chi aspetta qualcuno con cattivo proposito. All'apparire di Lupo si fecero nel mezzo del viottolo. Senza rallentare, seguì il cammino, anzi, avvicinandosi a

³⁰ Esempio un passo delle *Sorelle Materassi*, in cui il narratore ironizza sul mancato matrimonio di Carolina e Teresa: «Era la loro distrazione assoluta che le aveva fatte rimanere zittelle [...]. La colpa era di esse, esclusivamente, e non come diceva Giselda malignando e sottovoce, che nemmeno il diavolo le aveva volute» [TR, I 546]. È chiara l'allusione alle dicerie delle «amiche» su Perpetua, nel primo capitolo dei *Promessi Sposi*: «Aveva passata l'età sinodale dei quaranta, rimanendo celibe, per aver rifiutati tutti i partiti che le si erano offerti, come diceva lei, o per non aver mai trovato un cane che la volesse, come dicevan le sue amiche» [*Promessi Sposi*, 27].

³¹ La prima occorrenza si trova nel capitolo quarto: «Il padre Cristoforo da *** era un uomo più vicino ai sessanta che ai cinquant'anni. [...] Era figliuolo d'un mercante di *** (questi asterischi vengon tutti dalla circospezione del mio anonimo)» [*Promessi Sposi*, 67]. Circa l'uso degli asterischi in Manzoni, rinvio a Terrusi 2010.

quelli rinfrancando il passo sicuro, e sempre meglio accorgendosi che l'aspettato poteva essere lui senz'altro. [...] «Dateci quello che avete addosso, il vostro portafoglio». «Fuori!» Assalito da un fremito d'ira e di sdegno che non riusciva a contenere, Lupo si guardava intorno. «Non c'è nessuno e nessuno può venire in vostro soccorso, siete solo con noi, statene certo». [...] «Galantuomini», ripeteva prendendo tempo per riflettere al caso suo: «sì, galantuomini». [TN, 488-89]

«Che i due descritti di sopra stessero ad aspettar qualcheduno, era cosa troppo evidente», scrive Manzoni [*Promessi Sposi*, 16]: allo stesso modo, i «giovinastri» stanno «nell'atteggiamento di chi aspetta qualcuno». Inevitabilmente il marchese si accorge che «l'aspettato poteva essere lui», al pari del curato [«l'aspettato era lui», *Promessi Sposi*, 16]; il calco è poi rafforzato da altri dettagli, come il tentativo di rinfrancare il passo, il gesto di guardarsi intorno alla ricerca di soccorso, l'epiteto «galantuomini». ³² Certo l'«ira» e lo «sdegno» del marchese misantropo sono ben lontani dalla codardia di Don Abbondio, ma l'accostamento proietta comunque un'ombra ridicola sull'episodio traumatico: anche in questo modo, viene suggerita l'idea che il funesto epilogo dipenda proprio dall'eccessiva serietà del personaggio, dalla sua incapacità di superare umoristicamente il proprio dolore.

A Don Abbondio si alludeva già in una novella giovanile di Palazzeschi, *L'Angelo* (1912), dove il dialogo tra Don Pasquale e la serva Drusilla parodizza la scena in cui – nel primo capitolo del romanzo – il curato riferisce a Perpetua l'incontro con i bravi. ³³ Così, infatti, Drusilla convince il parroco a raccontare il fatto sconvolgente (la richiesta, avanzata da un'anziana signora americana, di celebrare il funerale di un cane):

Cosa doveva raccontare? Quella donna era capace di far nascere un putiferio. [...] «Che c'è, vecchio scimunito?» «Senti però, senti, se parli t'ammazzo! Drusilla, t'ammazzo! T'affogo nel pozzo!» «Ma parli, giuraddio!» [RB, 108-09]

«È la provvidenza divina», esclamerà Drusilla di fronte all'ingente somma elargita dalla padrona del cane; ancora meno equivocabile sarà l'uso, sempre ad opera

³² «Volgeva intanto la faccia all'indietro, torcendo insieme la bocca, e guardando con la coda dell'occhio, fin dove poteva, se qualcheduno arrivasse; ma non vide nessuno. [...] Affrettò il passo, recitò un versetto a voce più alta [...]; quando si trovò a fronte dei due galantuomini, disse mentalmente: ci siamo; e si fermò su due piedi» [*Promessi Sposi*, 16-17].

³³ Il parallelo viene già proposto in Guerricchio 1995: 20.

della serva, dell'epiteto «baggiano» [«è un povero baggiano», RB, 114].³⁴ Altri personaggi, invece, sono rievocati nell'ultima novella su cui ci soffermeremo, *Perfezione* (1937). Anzitutto, i genitori impongono a Chicco gli studi giuridici perché «pasticci e imbrogli ce ne saranno sempre a questo mondo» [TN, 523], con evidente richiamo al vocabolario dell'Azzeccagarbugli;³⁵ poco oltre, commentando la tendenza degli amici del protagonista a sentirsi padroni del suo destino, il narratore riecheggia le parole di Manzoni sulla superbia dell'Innominato:

L'uomo, benedetto, per quanto si prostri e inchini ai piedi dell'Altissimo finisce sempre col sentirsi un po' più in su, lo fa e non se ne accorge poverino. [TN, 526]

Il selvaggio signore dominava all'intorno tutto lo spazio dove piede d'uomo potesse posarsi, e non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto. [*Promessi Sposi*, 378]

La disamina potrebbe forse proseguire, ma credo che le allusioni rilevate finora permettano già di isolare una regola generale. Non è un caso, infatti, che la memoria palazzeschiana si concentri sulle violenze del «potere sociale»³⁶ nei confronti di personaggi che a tale potere sono estranei: la crudeltà dei «giovinastri» su Onorio amplifica quella dei bravi su Don Abbondio, i soprusi dei genitori e degli amici verso Chicco ripetono quelli dell'Azzeccagarbugli e dell'Innominato ai danni di Renzo e Lucia. Il romanzo dei rapporti di forza è anche quello in cui meglio emergono i dislivelli e i contrasti, specie quando l'individuo isolato si imbatte nell'arbitrio del potere: è appunto questo il *topos* manzoniano che Palazzeschi privilegia, come al solito negandone le sfumature traumatiche attraverso il riso supremo e liberatorio del controdolore.

³⁴ «“Sai come ci chiamano in questo paese, noi altri dello stato di Milano?” “Come ci chiamano?” “Ci chiamano baggiani” “Non è un bel nome” “Tant'è: chi è nato nel milanese, e vuol vivere nel bergamasco, bisogna prenderselo in santa pace”» [*Promessi Sposi*, 341].

³⁵ «“Se poi la scappata fosse tutta vostra, via, non mi ritiro: ho cavato altri da peggio imbrogli...”» [*Promessi Sposi*, 56]; «“Diavolo!” esclamò il dottore, spalancando gli occhi. “Che pasticci mi fate? Tant'è; siete tutti così: possibile che non sappiate dirlle chiare le cose?”» [56].

³⁶ Alludo alla formula usata da Italo Calvino, nel suo saggio sui *Promessi Sposi* come «romanzo dei rapporti di forza» [*Saggi*, 328-41].

Conclusioni. Riso, modernismo, disagio della civiltà

Il mio lavoro ha preso avvio dall'evidente concomitanza, all'interno del modernismo italiano, di poetiche fondate – sia pure in termini diversi – sul riso: l'umorismo pirandelliano, l'ironia di Svevo, il controdolore di Palazzeschi vanno senza dubbio considerati nella loro singolarità, ma al tempo stesso ho creduto opportuno intenderli come spie di un fenomeno generale; al quadro andrebbero poi aggiunte le molteplici manifestazioni della satira e del comico nell'opera di Gadda, alle quali si è potuto riservare solo qualche rapido accenno. Oltre a istituire un parallelo tra queste eterogenee poetiche del riso, allo scopo di cogliere alcune fondamentali affinità, ho cercato di esaminare i casi di Pirandello, Svevo e Palazzeschi da una prospettiva di lunga durata: per farlo, si è reso anzitutto necessario chiamare in causa problemi contigui, ma non del tutto sovrapponibili, al nostro dato di partenza. In primo luogo, abbiamo considerato il legame tra riso d'autore e rappresentazione del riso nei personaggi: in tutti e tre i narratori si verifica in questo ambito una sorta di polarizzazione, in quanto a prevalere sono da una parte lo scherno comunitario ai danni del singolo, dall'altra la risata solitaria del soggetto escluso; quest'ultima, a sua volta, tende a riflettere o riecheggiare l'atteggiamento (umoristico, ironico, controdoloristico) dell'autore sul mondo narrato. Una simile antinomia tra diletto collettivo e ilarità dell'*ex lege* ha suggerito, quindi, un'ulteriore definizione del campo d'indagine: le funzioni del riso nel modernismo italiano rinviano al problema capitale dell'originalità, ovvero al conflitto tra le spinte omologanti della vita civile e le aspirazioni del soggetto all'autenticità, alla specificità, al riconoscimento. Anche per questo motivo mi è sembrato utile, per evidenziare il ruolo svolto dal riso negli autori in esame, centrare l'analisi sulla forma novella: il genere dell'irregolarità, dell'urto fra legge e anomalia, si rivela in questo senso un prezioso banco di prova; lo conferma del resto la particolare frequenza tematica del riso, nei tre *corpora* esaminati.

Una volta istituito il nesso tra riso d'autore, riso dei personaggi e *topos* dell'originalità, diviene senza dubbio più agevole inserire i casi specifici del modernismo italiano entro un orizzonte storiografico più ampio: il legame tra riso e anomalie individuali è infatti un nodo fondamentale del realismo europeo, fin

dalle origini del romanzo moderno (si potrebbe senz'altro allargare ulteriormente il raggio, ma a interessarci qui è l'ambito della narrativa realista). Nel paradigma egemone dello *humour* inglese sette-ottocentesco, ad esempio, la fiducia nel riso come pratica civile benevola riflette un'idea elastica dei rapporti fra società e individuo: gli *amiable originals* di Sterne e Dickens vengono di solito accolti senza traumi nel corpo sociale, anche perché l'eccentricità è avvertita come un diritto inalienabile del cittadino; in questa visione improntata all'agio della civiltà, ognuno appare libero di esercitare i propri innocui *hobby horses*, e la tolleranza implicita nel riso sancisce tale pacifica convivenza. La rivoluzione romantica, ma anche le sanguinose rivoluzioni storiche di fine Settecento, renderanno inattuale il paradigma shaftesburiano: in Europa, e specialmente in Francia, si diffonde l'idea che l'*égalité* – nelle sue forme coatte e omologanti – tenda a soffocare la libertà dell'individuo, dunque il suo diritto all'originalità. In letteratura, il riso comunitario a spese del personaggio anomalo diventa allora una via per denunciare l'appiattimento della vita civile: in Balzac, ma anche in Dostoevskij e talvolta in Maupassant, l'insofferenza per l'invisibile «force niveleuse» delle società democratiche si accompagna all'enfasi patetica sul grottesco martirio degli irregolari, ai quali viene di solito riconosciuta una forma di superiorità morale; si tratta del resto di un modulo assai diffuso nell'immaginario del diciannovesimo secolo, come confermano le numerose letture in senso tragico-elegiaco del *Don Chisciotte*, o addirittura del *Tristram Shandy*. La tendenza perverrà alla rottura con Flaubert (seguito, in parte, da Maupassant): in *Madame Bovary*, e più ambiguamente in *Bouvard et Pécuchet*, l'originalità risulta una vuota illusione retorica, in un mondo ormai livellato dal grigiore borghese.

Le forme del riso modernista in Italia, a mio avviso, sono tutt'altro che estranee a questa parabola: lo dimostra anzitutto il fitto dialogo intertestuale – che ho tentato di ricostruire – con molti degli autori appena citati, da Sterne a Balzac, da Dostoevskij a Maupassant. Di particolare importanza è il recupero di un modulo tipico del realismo romantico, cioè il ludibrio collettivo ai danni di un personaggio abnorme. Ma proprio qui risiede anche il principale discrimine: del tutto diversa, rispetto ai canoni del realismo romantico, è la prospettiva dei modernisti italiani sul potenziale trauma dell'esclusione, e sullo statuto del personaggio deriso; è d'altronde sintomatico che quest'ultimo venga spesso raffigurato nell'atto di ridere, gesto piuttosto raro negli zimbelli di Balzac o Dostoevskij. L'atteggiamento

ironico o umoristico dei singoli autori verso gli eventi narrati, così come il riso del personaggio *ex lege*, tende appunto a limitare o sospendere il *pathos* dell'irregolarità: l'umorismo di Pirandello può essere letto come una sublimazione raziocinante della follia, e inoltre – invitando a contemplare *da lontano* le schermaglie della vita civile – ridimensiona la portata drammatica dell'isolamento; l'ironia di Svevo insinua che l'irregolare non sia poi tanto lontano dalla regola, e predica un'adesione disincantata e opportunistica alle leggi dei «sani»; il controdolore di Palazzeschi ribalta in euforia carnevalesca, o in sovrana leggerezza, un costante senso di «disagio fra la generale comunità umana». La comune tendenza a smorzare il *pathos* – malgrado le innegabili differenze specifiche – non può essere fortuita, e va quindi ascritta almeno in parte a fattori di ordine generale: un ruolo determinante, per cominciare, andrà assegnato al graduale esaurirsi della mitologia romantica legata all'emarginazione, nei suoi aspetti tragici o grottesco-patetici; lo stesso Pirandello, che pure recupera il motivo ottocentesco del riso tra le lacrime, di fatto sottopone il momento lacrimevole a una sistematica *epoché*. Del resto, le varie forme di straniamento esercitate sull'urto fra individuo e società rinviano a un fenomeno ancora più diffuso, tipico di una linea primaria del modernismo europeo: da Flaubert a Musil, l'inclinazione a *ridere di tutto* sconvolge i paradigmi canonici del realismo, sabotandoli dall'interno. Diventa così possibile, tra l'altro, avvicinare i tre casi in esame a quello – per certi versi eterogeneo – di Gadda, un altro narratore in cui il dissidio tra individuo e società occupa un ruolo centrale: è vero, da una parte, che il riso gaddiano si distingue per la dominante satirica, e per il risentimento di un soggetto che non attenua né rimuove il trauma dell'esclusione; tuttavia anche il caso di Gadda è pienamente inscrivibile nel quadro del modernismo europeo, proprio a ragione del carattere pervasivo e assoluto del riso, che turba in modo irreversibile il rapporto con la serietà del quotidiano.

Se il riso assoluto è un tratto diffuso nel modernismo europeo, non si può comunque sottovalutarne la peculiare diffusione nel primo Novecento italiano: è forse lecito avanzare in merito una serie di ipotesi storiche e sociologiche, valide almeno per Pirandello, Palazzeschi e Gadda (il contesto di Svevo è, naturalmente, diverso). Abbiamo già accennato al fatto che il riso, nei modernisti italiani, sia legato a una profonda ambivalenza ideologica, e in particolare a un certo scetticismo verso i benefici della democrazia: a cosa è dovuto un simile

atteggiamento, e fino a che punto si tratta di una peculiarità italiana? Per rispondere compiutamente, sarebbe certo necessario un altro studio. Resta ad ogni modo possibile accennare ad alcuni fattori che, in qualche misura, contraddistinguono la situazione italiana all'inizio del ventesimo secolo: in primo luogo, il pessimismo civile è una tendenza ben radicata nell'immaginario nazionale, e da secoli presiede alle autorappresentazioni della cosiddetta «italianità»;¹ all'inizio del Novecento, una simile disposizione sarà stata aggravata dalla diffidenza verso l'endemico trasformismo del governo parlamentare. Al quadro appena delineato andrebbero poi aggiunti ulteriori motivi di disagio: ad esempio lo sviluppo tardivo di una società di massa, che avrà inevitabilmente rafforzato, negli intellettuali italiani dell'epoca, il senso di spaesamento storico; e naturalmente – a partire dagli anni venti – gli equivoci interni al fascismo, che esasperano un rapporto già controverso con il principio di autorità (emblematici i casi di Pirandello e Gadda). Il pericolo dell'ovvietà e dello schematismo incombe, ma simili ipotesi restano in larga parte verificabili: certo non mancano, nelle opere degli autori in esame, spie testuali del nesso tra una visione farsesca del mondo, un generico disagio della civiltà, e un più circostanziato imbarazzo per lo scenario politico italiano; nel corso del lavoro abbiamo avuto modo di affrontare alcuni testi significativi in questo senso, anche se analisi più specifiche in proposito restano senza dubbio auspicabili.

Per i limiti e gli interessi dichiarati all'inizio, sarebbe sufficiente aver dimostrato come le diverse funzioni del riso nei modernisti italiani siano in realtà sintomi di un fenomeno unitario, legato non solo alla parabola della narrativa europea tra Otto e Novecento, ma anche a un diffuso malessere di ordine storico e politico. Un malessere privo, peraltro, di un'autentica *pars construens*, se si escludono improbabili fantasie regressive, reazionarie o apocalittiche: come è stato giustamente sostenuto, l'«ironia modernista» – potremmo dire, più in generale, il *riso* – è spia di una radicale «indecisione» ideologica, di un'estrema sfasatura tra soggetto e prassi [Moretti 1987: 243]. È indicativo, da questo punto di vista, che Pirandello, Svevo, Palazzeschi e Gadda condividano un particolare interesse per la figura di Amleto: i tratti fondamentali restano quelli che più affascinavano la cultura romantica – rinuncia alle menzogne del mondo, estraneità a un tempo

¹ Il problema è esaminato, in termini innovativi, da Patriarca 2010.

uscito dai cardini –, ma la tragedia cede naturalmente il passo al riso, nelle sue varie forme. L'Amleto del *Mattia Pascal*, «sconcertato» di fronte al buco nel cielo di carta, diventa un emblema dell'*epoché* umoristica sui fatti del mondo contingente; la «profetica anima» di Zeno degrada quella dell'eroe shakespeariano, rifiutandone la purezza e la coerenza etica nel nome di una morale ironica e flessibile;² Palazzeschi muove dalle pose amletiche di Laforgue, ben riconoscibili nel *Principe bianco*, salvo poi farsi beffe dello «scioccone» di Danimarca e dei suoi malinconici «problemi»;³ l'Amleto gaddiano, infine, è ben lontano dall'abulia o dal dubbio attribuitigli da Pirandello e Svevo: simboleggia anzi la scelta autodistruttiva dell'Io satirico, che per «rivendicare la facoltà santa del giudizio» è costretto a «lacerare la possibilità», e a «negare se stesso».⁴ Quattro letture senza dubbio diverse, ma unite dal ruolo egemone svolto dal riso: davvero l'umorismo, l'ironia o la satira – elevati a un grado *assoluto* – sembrano l'unico modo per aprire al soggetto un *infinite space*, a fronte della virtuale reclusione in un guscio di noce imposta dalle miserie della vita civile. Il legame con Amleto è rafforzato, del resto, dal fatto che il riso nasca – in tutti e quattro i casi – da una morte simbolica, ovvero da una definitiva rinuncia alla conciliazione tra anima e prosa del mondo: è chiara, in Pirandello, la perturbante vicinanza tra la figura dell'umorista e quella del suicida; in Svevo, l'ironia di Zeno è il naturale seguito del suicidio di Alfonso, e della malinconica inerzia di Emilio; il controdolore è stato giustamente definito «una litote infinita e ambigualmente leggera», «simile al

² «Sento un'ammirazione grande per la profetica anima mia» [RC, 727]. La declinazione in termini ironici del dramma di Amleto è già presente nella *Cronaca della famiglia* (1897): «Dopotutto si capisce come mia moglie prenda sul serio anche la vita. Essa occupò i suoi posti uno dopo l'altro con grande serietà. [...] Quanta capacità di felicità e d'infelicità! A me *il dubbio perenne non solo sull'essere o non essere* ma anche sul mio e tuo dà tanta morale indifferenza che tutto quanto mi può succedere potrà addolorarmi, irritarmi, anche farmi piangere, ma non stupirmi!» [RSA, 714-15; c.m.]. In merito alla presenza di Amleto come «modello di figure abuliche» in Svevo, cfr. Adamo 2004 (30-34), oltre a Jonard 1969: 48-52.

³ Alludo a un passo dall'*Interrogatorio della contessa Maria*: «"Essere o non essere" ciangotta il vecchio Amleto. Caro, povero stupidone! "tale è il problema". Già. Essere, essere, eppure lo sai anche te il problema qual è, non è necessario che te lo dica io, stai pur sicuro» [TR, II 1257]. Un accenno dissacrante al dramma di Shakespeare si trovava già nel *Controdolore*: «Il soliloquio di Amleto, la gelosia di Otello, la pazzia di Lear, le furie di Oreste, la fine di Margherita Gautier, i gemiti di Osvaldo, veduti e ascoltati da un pubblico intelligente, devono suscitare le più clamorose risate» [TR, I 1225]. Sull'importanza del tipo amletico in Palazzeschi, con particolare riferimento a Laforgue, rinvio a Barbaro 2008: 34-36; utili anche i rilievi avanzati da Febbraro 2007 (94-96, 248, 276, 350, 406).

⁴ Cito il monologo amletico di Gonzalo, che apre il tratto VII della *Cognizione del dolore* [RR I 703-04]; di «impero etico», in opposizione alle «promissioni della vita consueta», si parla anche in «Amleto» al *Teatro Valle*, SGF I 539-40. La lettura gaddiana di Amleto viene esaminata in Biondi 2002 e in Savettieri 2008 (168-69).

suicidio di un uomo che abbia due anime»;⁵ nella satira gaddiana, come si è detto, l'Io dolorante arriva a «negare se stesso». Sebbene ciascuno conservi modi e tonalità peculiari, nei modernisti italiani il «coraggio di ridere» è davvero omologo – come suggeriva Leopardi – al «coraggio di morire»:

In fine il semplice *rider alto* vi dà una decisa superiorità sopra tutti gli astanti o circostanti, senza eccezione. Terribile ed *awful* è la potenza del riso; chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire. [*Zibaldone*, 1187]

⁵ È il giudizio espresso da Pasolini in un saggio del 1974, *Per una poesia di Palazzeschi* [Saggi, II, 2646]; sul nesso tra riso e suicidio in Palazzeschi, rinvio inoltre a Tellini 2006: 12-15.

Bibliografia

I. Testi citati in forma abbreviata

Balzac, Honoré de

La Comédie Humaine, éd. par P.-G. Castex et alii, Paris, Gallimard, 1976, voll. IV (*L'illustre Gaudissart*), VI (*Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau, La Maison Nucingen*), VII (*Le Cousin Pons, La cousine Bette, Les Employés*), IX (*Les Paysans*), X (*La peau de Chagrin*), XI (*Louis Lambert*).

Préfaces, in *La Comédie Humaine*, éd. par M. Bouteron et R. Pierrot, Paris, Gallimard, 1960, vol. XI.

Beattie, James

Essay on Laughter and Ludicrous Composition, in *Essays*, Edinburgh, 1776

Bergson, Henri

Le rire: essai sur la signification du comique, Paris, PUF, 2004.

Burke, Edmund

Reflections on the Revolution in France, Hammondsworth, Penguin, 1981.

Calvino, Italo

Saggi 1945-1985, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

Capuana, Luigi

Cronache letterarie, Catania, Giannotta, 1899.

Cumberland, Richard

A philosophical Enquiry into the Laws of Nature, Dublin, 1750

Davies, Thomas

A genuine Narrative of the Life and Theatrical Transactions of Mr. John Henderson,
London, 1777.

De Maistre, Xavier

Voyage Voyage autour de ma chambre, Paris, Corti, 1984.

Dickens, Charles

Oliver Twist, London, Penguin, 2008.

Dossi, Carlo

Note azzurre, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 2010.

Dostoevskij, Fëdor

Epistolario, a cura di E. Lo Gatto, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1950.

RA *Racconti,* a cura di G. Spindel, Milano, Mondadori, 1997.

L'Idiota, trad. di A. Polledro, Torino, Einaudi, 1994.

I demoni, trad. di F. Gori, Milano, Garzanti, 2000.

Eckermann, Johann Peter

Colloqui con il Goethe, a cura di G.V. Amoretti, Torino, UTET, 1957.

Feydeau, Georges

La main passe!: pièce en quatre actes, Paris, Librairie Théâtrale, 1907.

Flaubert, Gustave

Correspondance, éd. par J. Bruneau, Paris, Gallimard, 1980.

Œuvres, éd. par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, 1991-1992, voll. I
(*Madame Bovary*), II (*L'éducation sentimentale, Bouvard et Pécuchet*).

Foscolo, Ugo

Viaggio sentimentale lungo la Francia e l'Italia, traduzione di Didimo Chierico,
Milano, Mondadori, 1970.

Freud, Sigmund

Opere, a cura di C. Musatti, Torino, Boringhieri, 1966-1980, voll. V (*Il motto di spirito*), X (*Il disagio della civiltà, L'umorismo*).

Gadda, Carlo Emilio

RR I *Romanzi e Racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1994.

SGF I *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991.

de Gaultier, Jules

Le Bovarysme, Paris, Mercure de France, 1921.

Gautier, Théophile

De l'originalité *De l'originalité en France*, Paris, L'Archange Minotaure, 2003.

Gogol', Nikolaj

Il cappotto, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Rizzoli, 2006.

Gordon, Thomas

The Humourist: Being essays upon several subjects, London, 1720.

Grimm, Friederich von

Mémoires historiques, littéraires et anecdotiques, Paris, 1814

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

Estetica, a cura di N. Merker, Milano, Feltrinelli, 1978

Fenomenologia dello spirito, a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2008.

Lineamenti di filosofia del diritto, a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2006.

Hobbes, Thomas

Human Nature, ed. by J.C.A. Gaskin, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Hugo, Victor

Cromwell, in *Théâtre complet*, éd. par J.J. Thierry et J. Méléze, Paris, Gallimard, 1963-1964.

Hutcheson, Francis

Reflections upon Laughter, London, 1750.

Leopardi, Giacomo

Zibaldone, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2011.

Mac-Nab, Maurice

Poèmes mobiles, Paris, Vanier, 1886.

Mantegazza, Paolo

Elogio della vecchiaia, Padova, Muzzio, 1993.

Manzoni, Alessandro

Promessi Sposi, a cura di S.S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002.

Lettera a Chauvet, in *Scritti di estetica*, vol. VI, prima parte, a cura di U. Colombo, Milano, Edizioni Paoline, 1967.

Maupassant, Guy de

CN *Contes et Nouvelles*, éd. par L. Forestier, Paris, Gallimard, 2008.

Mill, John Stuart

On Liberty, in *Utilitarianism*, London, Fontana-Collins, 1978.

Musil, Robert

Diari 1899-1941, a cura di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1980.

Nietzsche, Friedrich

Su verità e menzogna fuori del senso morale, a cura di G. Ferraro, Napoli, Filema, 2000.

Zarathustra *Così parlò Zarathustra*, trad. di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1986.

Nievo, Ippolito

Confessioni *Le confessioni di un italiano*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1981.

Nouveau, Germain *et alii*

Dixains réalistes, Paris, Librairie de l'Eau-Forte, 1876.

Ojetti, Ugo

Il vecchio, Milano, Galli, 1898.

Palazzeschi, Aldo

TN *Tutte le novelle*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1975.

TP *Tutte le poesie*, a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 2002.

TR *Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, Milano, Mondadori, 2004.

RB *Il re bello*, a cura di R. Guerricchio, Milano, La vita felice, 1995.

Pasolini, Pier Paolo

Saggi *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

Pirandello, Luigi

NPA *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1985-1990.

TR *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1973.

Um. *L'Umorismo*, in *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006.

Romanzo, racconto, novella, a cura di F. Rappazzo, in «Allegoria», 8, 1991, 155-60.

Lettere giovanili da Palermo e da Roma, a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1993.

Sartre, Jean-Paul

L'essere e il nulla, trad. di G. Del Bo, Milano, Il saggiatore, 1980.

Scott, Walter

Life of Laurence Sterne, in *The miscellaneous prose works of Sir Walter Scott*, vol. III, Edinburgh, 1834.

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper [Earl of]

Characteristicks of men, manners, opinions, times, rist. anast., Westmead, Gregg International, 1968, vol. I (*A Letter concerning Enthusiasm to Lord Somers, An Essay on the Freedom of Wit and Humour*).

[Madame de] Staël, Anne-Louise Germaine Necker

De la plaisanterie anglaise, in *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions*, Paris, Flammarion, 1991.

Stapfer, Paul

Laurence Sterne: sa personne et ses ouvrages, Paris, Thorin, 1870.

Sterne, Laurence

Sentimental Journey A Sentimental Journey and other writings, ed. by T. Parnell, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Tristram Shandy The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, ed. by I. Campbell Ross, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Svevo, Italo

RSA *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di C. Bertoni, Milano, Mondadori, 2004.

RC *Romanzi e «continuazioni»*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, Milano, Mondadori, 2004.

TS *Teatro e saggi*, a cura di F. Bertoni, Milano, Mondadori, 2004.

Taine, Hippolyte

Histoire de la littérature anglaise, Paris, Hachette, 1863.

Temple, William

Of Poetry, in *The works of Sir William Temple*, London, 1814.

de Tocqueville, Alexis

De la démocratie en Amérique, éd. par E. Nolla, Paris, Vrin, 1990.

Verga, Giovanni

TN *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 2008.

TR *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983.

Vinet, Alexandre

De l'humeur et des écrivains humoristiques, in *Mélanges*, Paris, 1869.

II. Saggi e studi

Accorsi, Maria Grazia

2006 *Da «ridere del matto» a «ridere come un matto»: il riso dei personaggi nella narrativa di Pirandello*, in Dillon Wanke – Tellini 2006: 247-83.

Acocella, Silvia

2006 *Controluce: effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Napoli, Liguori.

Adamo, Sergia

2004 *La biblioteca russa di Svevo*, in «Aghios», 4, 25-53.

Antonicelli, Franco

1985 *Scritti letterari 1934-1974*, a cura di F. Contorbia, Pisa, Giardini.

Armstrong, Nancy

2002 *La morale borghese e il paradosso dell'individualismo*, in Moretti 2001b: I 689-725.

Asor Rosa, Alberto

2002 *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente, una storia anomala*, in Moretti 2001b: 255-306.

Astruc, Alexandre

1999 *Balzac et l'idée fixe*, «Le magazine littéraire», 373, 23.

Baldi, Giorgio

2011 *Menzogna e verità nella narrativa di Svevo*, Napoli, Liguori.

2009 *Il «buon vecchio»: un anti-Zeno?*, in Sechi 2009: 65-83.

2006 *Pirandello e il romanzo*, Napoli, Liguori.

Baldi, Valentino

2011 *A cosa serve il modernismo italiano?*, in «Allegoria» 63, 66-82.

2010a *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio.

2010b *Il sogno come contenuto e come forma in «Vino generoso» e nella «Novella» di Italo Svevo*, in «Strumenti Critici» 2, 289-308.

Balsamo, Luigi – Cremante, Renzo

1982 *Angelo Fortunato Formiggini: un editore del Novecento*, a cura di L. Balsamo e R. Cremante, Bologna, Il Mulino.

Bandry, Anne

2004 *Romantic to Avant-garde: Sterne in Nineteenth- and Twentieth- century France*, in De Voogd – Neubauer 2004: 32-67.

Barbaro, Marta

2008 *I poeti-saltimbanchi e le maschere di Aldo Palazzeschi*, Pisa, ETS.

Bàrberi Squarotti, Giorgio

1985 *Metamorfosi della novella*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Foggia, Bastogi.

Barbina, Alfredo

2008 *Gli «svaghi» della ricerca*, in «Ariel», 3, 181-91.

Benussi, Cristina

2009 *«Dove la vita può trasmettersi per vie dirette e precise»: il teatro*, in Sechi
2009: 141-64.

2007 *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo*, Trieste, EUT.

Benvenuto, Aurelio

2006 *Un nuovo epistolario di Pirandello*, «Esperienze Letterarie», 3, 95-105.

Bertoni, Clotilde

2004 *Apparato genetico e commento*, in Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, Milano, Mondadori.

Bertoni, Federico

2004 *Apparato genetico e commento*, in Italo Svevo, *Teatro e saggi*, Milano, Mondadori.

Biondi, Benedetta

2002 *Amleto in Gadda*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2

Booth, Wayne

1974 *A Rhetoric of Irony*, Chicago, Chicago University Press

Brilli, Attilio

1973 *Retorica della satira*, Bologna, Il mulino.

Brugnolo, Stefano

2005 *Le strane coppie tra modernità e postmodernità*, in «Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università di Sassari», 2, 255-70.

Cacciaglia, Norberto – Fava Guzzetta, Lia

1994 *Italo Svevo scrittore europeo: atti del Convegno Internazionale*, a cura di N. Cacciaglia e L. Fava Guzzetta, Firenze, Olschki.

Camerino, Giuseppe Antonio

2002 *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Napoli, Liguori.

Cantelmo, Marina

1997 *L'isola che ride. Teoria, poetiche e retoriche dell'umorismo pirandelliano*, a cura di M. Cantelmo, Roma, Bulzoni.

Casella, Paola

2011 *Modi di funzionamento dell'umorismo in Pirandello*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 37, 113-29.

2002 *L'umorismo di Pirandello: ragioni intra e intertestuali*, Fiesole, Cadmo.

1997 *Strumenti di filologia pirandelliana*, Ravenna, Longo.

Castellana, Riccardo

2010 *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica» 1, 23-45.

Cavaglioni, Alberto

2000 *Italo Svevo*, Milano, Mondadori.

Colombi, Roberta

2008 *Umorismo ottocentesco. Un'indagine post-pirandelliana*, «Pirandelliana», 2, 73-87.

Conrad, Peter

1978 *Shandyism: The Character of Romantic Irony*, Oxford, Blackwell

Contarini, Silvia

1998 *L'umorismo di Zeno*, in «Narrativa», 13, 29-36.

Còntini, Gabriella

1980 *Il quarto romanzo di Svevo*, Torino, Einaudi.

Contorbia, Franco

2002 *Su Palazzeschi 'politico'*, in Tellini 2002: 177-205.

Cortellessa, Andrea

2006 *I piedi di Leopardi*, in Dillon Wanke – Tellini 2006: 69-105.

Cox, Roger

1980 *Dostoevsky and the ridiculous*, in «Dostoevsky Studies» 1, 103-09.

Curtius, Ernst Robert

1969 *Balzac*, Milano, Il saggiatore.

D'Antuono, Nicola

1986 *Amore e morte in «Senilità» e altro su Svevo*, Salerno, Laveglia.

De Michelis, Eurialo

1972 *Dostoevskij nella letteratura italiana*, in «Lettere Italiane», 2, 177-201.

1952 *Narratori antinarratori*, Firenze, La Nuova Italia.

De Vecchi Pellati, Nicoletta

1998 *Pirandello: uno stile «fuori di chiave»*, Brescia, Grafo.

De Voogd, Peter – Neubauer, John 2004

2004 *The reception of Laurence Sterne in Europe*, London, Continuum.

Dillon Wanke, Matilde – Tellini, Gino

2006 *Palazzeschi e i territori del comico*, a cura di M. Dillon Wanke e G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

Donnarumma, Raffaele

2012 *Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia*, in *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, Santarcangelo di Romagna, 28-29 maggio 2010 [atti in corso di stampa].

2006 *Gadda modernista*, Pisa, ETS.

Ejchenbaum, Boris

1968 *Com'è fatto «Il cappotto» di Gogol'*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 231-47.

Falco, Giorgio

1920 *Luigi Pirandello. «Berecche e la guerra»*, in «L'Italia che scrive», 3, 103.

Fanger, Donald

1998 *Dostoevsky and Romantic Realism*, Evanston, Northwestern University Press.

Febbraro, Paolo

2007 *La tradizione di Palazzeschi*, Roma, Gaffi.

Ferraris, Denis

2002 *Il motivo del «buffo» nella novellistica palazzeschiana*, in *Tellini 2002*: 323-39.

Finlay, Marike

1988 *The Romantic irony of semiotics*, Berlin, de Gruyter.

Fiorentino, Francesco

1998 *Raccontare il medio: il personaggio ridicolo-patetico*, in *Il personaggio romanzesco*, a cura di F. Fiorentino e L. Carcereri, Roma, Bulzoni, 69-91.

Formiggini, Angelo Fortunato

1989 *Filosofia del ridere*, a cura di L. Guicciardi, Bologna, Clueb.

Fusco, Mario

1973 *Italo Svevo. Conscience et réalité*, Paris, Gallimard.

Gailus, Andreas

2002 *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in Moretti 2001b: II 505-36.

Gasparro, Rosalba

1994 *Il teatro di Svevo e la drammaturgia europea*, in Cacciaglia – Fava Guzzetta 1994: 99-133.

Gatt-Rutter, John

1991 *Alias Italo Svevo: vita di Ettore Schmitz, scrittore triestino*, Siena, Nuova Immagine.

Gaudiuso, Donata

2000 *La «Filosofia del ridere», le forme del comico e una collana di Classici*, in «Problemi», 116, 138-47.

Gioanola, Elio

1983 *Pirandello, la follia*, Genova, Il Melangolo.

Gippius, Vasilij

2004 *Gogol'*, ed. by R. Maguire, North Carolina, Duke University Press.

Girard, René

2002 *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani.

1965 *Deceit, desire and the novel*, Baltimore, Johns Hopkins Press.

Godioli, Alberto

2011 *«La scemenza del mondo». Riso e romanzo nel primo Gadda*, Pisa, ETS.

Goyet, Florence

1993 *La nouvelle, 1870-1925*, Paris, PUF.

Grandadam, Emmanuèle

2007 *Contes et nouvelles de Maupassant: pour une poétique du recueil*, Rouen, PURH.

Gregori, Flavio

1987 *Il wit nel «Tristram Shandy». Totalità e dialogo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Grossi, Paolo

1985 *L'iperbole e l'enfasi: note sulla novellistica di Pirandello*, in Bàrberi Squarotti 1985: 283-94.

Guaragnella, Pasquale

2007 *Filosofie del ridere nel tempo del moderno: note ed appunti*, in Tellini – Jung 2007: 111-24.

Guerricchio, Rita

1995 *Introduzione* in A. Palazzeschi, *Il re bello*, Milano, La vita felice, 7-35.

Guglielmi, Guido

1998 *La prosa italiana del Novecento. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi.

1986 *La prosa italiana del Novecento. Umore, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi.

1979 *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il futurismo*, Torino, Einaudi.

Guicciardi, Luigi

1982 *Le vicende editoriali dei «Classici del ridere»*, in Balsamo – Cremante 1982: 227-63.

Guidotti, Angela

1986 *Zeno e i suoi doppi: le commedie di Svevo*, Pisa, ETS.

Jeuland Meynaud, Maryse

1985 *Zeno e i suoi fratelli: la creazione del personaggio nei romanzi di Italo Svevo*, Bologna, Patron.

Jonard, Norbert

1969 *Italo Svevo et la crise de la bourgeoisie européenne*, Paris, Les Belles Lettres.

Kempf, Roger

1990 *Bouvard, Flaubert et Pécuchet*, Paris, Grasset.

Langella, Giuseppe

1992 *Italo Svevo*, Napoli, Morano.

Large, Duncan

2004 «*Sterne-Bilder*»: *Sterne in the German-speaking world*, in De Voogt – Neubauer 2004: 68-84.

Lauretta, Enzo

1990 *La persona nell'opera di Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Milano, Mursia.

Lavagetto, Mario

1992 *La cicatrice di Montaigne: sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi.

1979 *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi.

Lazzarin, Stefano

2002 *Alfonso Nitti e la «Question du costume»*. Note su «Una vita» e la tradizione del *Bildungsroman*, in «Rivista di letteratura italiana», 2, 125-52.

Loda, Claudio

1982 *La nuova dimensione dell'inetto in «Una burla riuscita» di Italo Svevo*, in «Otto/Novecento», 5, 93-112.

Lugnani, Lucio

2007 *Introduzione e Commento*, in L. Pirandello, *Tutte le novelle*, Milano, Rizzoli.

Lukács, György

1964 *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi.

1962 *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar.

Luperini, Romano

2007 *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza.

1999 *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza.

1997 *La prova del riso*, in *Cantelmo 1997*: 69-88.

1981 *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher.

Macchia, Giovanni

2000 *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori.

1994 *Manzoni e la via del romanzo*, Milano, Adelphi.

Magris, Claudio

1984 *La scrittura e la vecchiaia selvaggia: Italo Svevo*, in *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 190-211.

Mannoni, Octave

1969 *Clefs pour l'imaginaire*, Paris, Seuil.

Manotta, Marco

1998 *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori.

Mariani, Maria Anna

2009 *Svevo e Nietzsche*, in «Allegoria», 59, 71-91.

Mazzacurati, Giancarlo

1995 *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino.

1990 *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi.

Mazzoni, Guido

2011 *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino.

Meli, Piero

2007 *Il dramma allo specchio. Pirandello, la guerra e la «reciprocità dell'illusione»*, in «Otto/Novecento», 1, 101-06.

Menard, Maurice

1983 *Balzac et le comique dans la «Comédie Humaine»*, Paris, PUF.

Milioto, Stefano

1980 *Le novelle di Pirandello*, a cura di S. Milioto, Agrigento, Centro nazionale di studi pirandelliani.

Mineo, Nicolò

1984 *Pirandello siciliano ed europeo*, a cura di N. Mineo, Catania, CUE.

Moloney, Brian

1998 *Italo Svevo narratore: lezioni triestine*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana.

Musarra, Franco

1994 *Un buon osservatore alquanto cieco. Alcune considerazioni sull'ironia nella «Coscienza di Zenò»*, in Cacciaglia – Fava Guzzetta 1994: 413-31.

Moretti, Franco

2001a *Il secolo serio*, in Moretti 2001b: I 689-725.

2001b *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi.

1999 *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi.

1987 *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi.

Nabokov, Vladimir

1987 *Lezioni di letteratura russa*, Milano, Garzanti.

Nigro, Salvatore Silvano

2002a *La tabacchiera di Don Lisander*, Torino, Einaudi.

2002b *Introduzione e Commento*, in A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, Milano, Mondadori.

Palmieri, Nunzia

2004 *Apparato genetico e commento*, in I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»*, Milano, Mondadori.

Pampinelli, Paola

1994 *Le «favolette» di Mario Samigli*, in Cacciaglia – Fava Guzzetta 1994: 487-99.

Patriarca, Silvana

2010 *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza.

Patrizi, Giorgio

1997 *Pirandello e l'umorismo*, Roma, Lithos.

Pedriali, Federica

2006 *La farmacia degli incurabili. Da Collodi a Calvino*, Ravenna, Longo.

Pestelli, Corrado

2000 *Il palio dei savi e dei normali*, in «Studi Italiani», 11, 175-212.

Pieri, Piero

1980 *Ritratto del saltimbanco da giovane: Palazzeschi 1905-1914*, Bologna, Patron.

Polacco, Marina

2011 *Pirandello*, Bologna, Il Mulino.

Prévost, Maxime

2002 *Rictus romantiques: Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, PUM.

Providenti, Elio

2000 *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al fascismo*, Roma, Salerno.

Pupo, Ivan

2007 *Quasi una pietra. Per uno studio variantistico de «La tartaruga»*, in «Pirandelliana», 1, 47-78.

Raimondi, Ezio

2004 *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, Il Mulino.

1982 *I «Classici del ridere»*, in Balsamo – Cremante 1982: 207-25.

1974 *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi.

Rimini, Ruggero

1974 *La morte nel salotto: guida al teatro d'Italo Svevo*, Firenze, Vallecchi.

Robison, Paula

1972 *«Una burla riuscita»: Irony as Hoax in Svevo*, in «Modern Fiction Studies», 1, 65-80.

Saccone, Eduardo

2010 *Ritorni. La seconda lettura*, Napoli, Liguori.

1991 *Commento a «Zeno»: saggio sul testo di Svevo*, Bologna, Il Mulino.

Salsano, Roberto

2011 *Varianti dell'umorismo tardo ottocentesco: Carlo Dossi e Alberto Cantoni*, in «Esperienze Letterarie», 1, 75-92.

Sanguineti, Edoardo

2010 *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli.

Santovetti, Olivia

2004 *The Sentimental, the «Inconclusive», the Digressive: Sterne in Italy*, in De Voogt – Neubauer 2004: 199-220.

Savelli, Giulio

1991 *Microstrategie dell'ironia e dell'umorismo nella «Coscienza di Zeno»*, in «Lingua e Stile», 3, 393-428.

Savettieri, Cristina

2011 *Tragedia, tragico e romanzo nel modernismo*, in «Allegoria», 63, 45-65.

2008 *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, Pisa, ETS.

Scannapieco, Anna

2002 *Lemmi e 'dilemmi' dell'umorismo. Per una morfologia (e storia) della letteratura umoristica in Italia*, in «Rivista di Letteratura Italiana», 2, 67-105.

Sechi, Mario

2009 *Italo Svevo: il sogno e la vita vera*, a cura di M. Sechi, Roma, Donzelli.

2000 *Il giovane Svevo*, Roma, Donzelli.

Somigli, Luca – Tellini, Gino

2008 *L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie*, a cura di L. Somigli e G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

Somigli, Luca

2011 *Dagli «uomini del 1914» alla «planetarietà». Quadri per una storia del concetto di modernismo*, in «Allegoria» 63, 7-29.

Spada, Marcel

1983 *Érotiques du merveilleux*, Paris, Corti.

Tave, Stuart

1960 *The amiable Humorist*, Chicago, University of Chicago Press

Tellini, Gino

2006 *Sul comico palazzeschi*, in Dillon Wanke – Tellini 2006: 9-28.

2002 *L'opera di Aldo Palazzeschi*, a cura di G. Tellini, Firenze, Olschki.

Tellini, Gino – Jung, Willi

2007 *Palazzeschi europeo*, a cura di G. Tellini e W. Jung, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

Todorov, Tzvetan

1970 *Grammaire du Decameron*, Paris, Mouton.

Tortora, Massimiliano

2011 *La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria» 63, 83-91.

2003 *Svevo novelliere*, Pisa, Giardini.

Tortorelli, Gianfranco

1997 *L'Italia che scrive (1918-1938)*, Roma, Angeli.

Tynjanov, Jurij

1968 *Dostoevskij e Gogol'*, in *Avanguardia e tradizione*, Bari, De Donato, 135-74.

Verbaro, Caterina

1996 *Il lettore burlato. Riflessioni in margine a «Una burla riuscita»*, in *I segni e la storia. Studi e testimonianze in onore di Giorgio Luti*, Firenze, Le Lettere, 207-22.

Vianello, Marialuisa

2000 *Il riso di Svevo*, in «Italies», 4.

Waage Petersen, Lene

1979 *Le strutture dell'ironia ne «La Coscienza di Zeno» di Italo Svevo*, København, Akademisk Forlag.

Zava, Alberto

2003 *Riflessi e suggestioni nell'universo umoristico pirandelliano tra Laurence Sterne ed Alberto Cantoni*, in «Levia Gravia», 5, 1-20.

Zweig, Stefan

1961 *Tre maestri: Balzac, Dickens, Dostoevskij*, Milano, Sperling & Kupfer.