



Università degli studi di Sassari
Dipartimento di Scienze umanistiche e sociali

**Un riso che si rinnova:
nuovi strumenti critici per
l'umorismo dopo Pirandello**

Tutor:

Marco Manotta

Dottorando:

Gabriele Tanda

Co-tutor:

Massimo Onofri

*Al riso delle persone amate
quelle sempre presenti
e quelle purtroppo assenti*

Indice

Introduzione	6
PRIMA PARTE	8
L'umorismo: questioni di metodo	9
1.1.1. Riflessioni generali.....	9
Umorismo nei rapporti con gli altri	15
1.2.1 Approcci di ricerca socio-antropologica	15
1.2.2. L'umorismo come codice di comunicazione.....	16
1.2.3. Le funzioni dell'umorismo	18
1.2.4. L'umorismo letterario: rapporti con il lettore e temi.....	20
1.2.5. Le radici dell'umorismo: un passaggio di coscienza.....	23
1.2.6. L'umorismo metafisico	27
1.2.7. L'umorismo come controllo sociale.....	31
1.2.8. L'umorismo tra competizione e gioco.....	35
<i>Conclusioni</i>	39
Umorismo nella psiche individuale	42
1.3.1 Contesto teorico-culturale degli studi sullo humor	42
1.3.2. La fruizione dell'umorismo nel cervello	45
1.3.3. La variabile sessuale: le donne e l'umorismo	50
1.3.4. La variabile della personalità	53
1.3.5. La teoria degli <i>script</i> e la teoria della mente come base per la comprensione umoristica.....	58
1.3.6. Il processo di comprensione dell'umorismo	62
1.3.7. Il carico emotivo dello humor	68
1.3.8. L'umorismo come meccanismo di adattamento.....	74
1.3.9. Spiegazioni evoluzionistiche dello humor	76
<i>Conclusioni</i>	79
Umorismo nel testo	83
1.4.1. Il comico a parole	83
1.4.2. Le forme dello spettacolo umoristico.....	84

1.4.3. Un identikit della narrativa umoristica	86
1.4.4. Gli strumenti retorici in funzione della risata	88
1.4.5. <i>General Theory of Verbal Humor</i>	90
1.4.6. Approcci letterari all'umorismo	94
<i>Conclusioni</i>	95
Umoreismo tra moderno e contemporaneo	97
1.5.1. Fasi storiche del riso	97
1.5.2. La società umoristica	99
1.5.3. Riflessioni sulla “società umoristica”	105
1.5.4. La situazione italiana e le sue trasformazioni	109
<i>Conclusioni</i>	113
SECONDA PARTE	115
Il fascismo e la guerra	116
2.1.1. Linee generali	116
2.1.2. Brancati e il <i>Don Giovanni in Sicilia</i>	119
2.1.3. Alberto Savinio	125
2.1.4. Cesare Zavattini	129
2.1.5. Giovannino Guareschi “senza baffi”	132
<i>Conclusioni</i>	146
Il boom economico	149
2.2.1. Linee generali	149
2.2.2. Giovanni Mosca	152
2.2.3. Carlo Manzoni	154
2.2.4. Achille Campanile	158
<i>Conclusioni</i>	172
Gli anni di transizione	176
2.3.1 Linee generali	176
2.3.2. La neoavanguardia	180
2.3.3. Luigi Malerba	185
2.3.4. Gianni Celati	190
2.3.5. Marcello Marchesi	195

2.3.6. Ennio Flaiano	201
<i>Conclusioni</i>	211
La società consumistica	218
2.4.1. Linee generali	218
2.4.2. Il Fantozzi di Paolo Villaggio	224
2.4.3. Stefano Benni	234
2.4.4. Ermanno Cavazzoni	240
<i>Conclusioni</i>	244
Risultati finali	248
Bibliografia	252
<i>Prima parte</i>	252
<i>Seconda Parte</i>	264
Opere autori	264
Opere critiche	269

Introduzione

Se si prova ad immaginare una fragorosa risata nella notte dei tempi, quando l'essere umano percorreva i primi passi della civilizzazione, non si fatica a ipotizzare tra le reazioni una grande fascinazione mista a un certo timore. I bambini ridono, con una spontaneità mescolata al loro tipico stupore per il mondo; l'adulto invece, con la serietà che gli compete, dovrebbe resistere, dovrebbe mantenersi nel pieno possesso delle proprie facoltà, eppure alle volte ciò può non accadere. Una battuta, un evento o anche solo un gesto inaspettato possono portare verso la più scomposta delle risate, verso la perdita del controllo di sé e del proprio corpo: uno stato di euforia, in alcuni casi difficile da arginare, che può assomigliare ad una possessione sovranaturale.

La curiosità per un comportamento che è tipico – con queste caratteristiche – solo degli esseri umani ha percorso i secoli: migliaia di pagine, riflessioni e ragionamenti si possono trovare sul tema. L'argomento in ambito novecentesco italiano è stato un po' lasciato da parte, come se non fosse davvero confacente ad uno studio strutturato. Lo stesso non è accaduto però nel contesto internazionale che, soprattutto durante gli ultimi trent'anni, ha visto l'attenzione di nuove discipline verso il fenomeno. Le scoperte sono state numerose grazie alle neuroscienze e più in generale alle scienze cognitive, ma anche le scienze umane hanno cercato delle nuove spiegazioni, delle categorie con cui poter interpretare il riso. Nell'ambito dello studio letterario i risultati di questo tipo di ricerche faticano a farsi spazio preferendo i canonici pensatori di inizio Novecento: Bachtin su tutti, seguito da Bergson e Pirandello, senza dimenticare Freud e il suo studio sui moti di spirito.

Se metodologicamente l'ambito italiano degli studi sull'umorismo si ferma alla metà del secolo scorso, anche l'analisi del genere letterario non va molto più avanti. Pirandello è un confine ideale da non valicare, oltre il quale appare una landa quasi informe ancora in attesa di una certa

sistematizzazione. Guareschi, Campanile e Flaiano sembrano i nomi di riferimento, che però sono analizzati singolarmente, senza un collegamento reciproco e una contestualizzazione che li valorizzi anche in funzione del processo storico. Si evita, infatti, di imbastire una cronistoria che abbia a che fare con i mutamenti di contesto, guardando al genere umoristico – particolarmente legato alla contingenza socio-culturale – come ad uno strumento di lettura delle trasformazioni ideologiche del nostro Paese.

Il mio lavoro vuole affrontare queste lacune: indagare e mappare il genere umoristico nella letteratura italiana post-pirandelliana con gli strumenti desunti dai risultati di differenti discipline. Un saggio che abbia robuste radici nel contesto storico e socio-culturale e allo stesso tempo la capacità di guardare un orizzonte aperto alle più stimolanti prospettive internazionali.

PRIMA PARTE

L'umorismo: questioni di metodo

1.1.1. Riflessioni generali

Osservando una persona in preda ad una risata piena e spontanea si noterà immediatamente come i suoi gesti siano scomposti, il viso paonazzo per un aumento del battito cardiaco e come in preda ad un ghigno contratto¹, il respiro soffocato con momenti quasi di apnea² e soprattutto la sua bocca non proferirà parole ma emetterà versi simili a quelli animali dovuti ad improvvisi rilasciamenti del diaframma uniti a contrazioni della laringe e dell'ipoglottide. Un fenomeno che potrebbe essere originato anche da stimoli non fisici o concreti, come eventi narrati o evocati e compresi razionalmente attraverso un bagaglio di esperienze condivise e una elaborazione di categorie socio-culturali. Un evento che, partendo dalla logica e dalla razionalità, innesca una reazione corporea, non controllata e bestiale. Inoltre la sincera risata umana è compresa e percepita immediatamente dagli altri individui³ e spesso ha il potere di essere contagiosa anche involontariamente e senza ragione⁴. Sicuramente, agli occhi di un individuo agli albori della razza umana, la risata appariva un evento che aveva del misterioso e persino del sovranaturale; e la sua reazione probabilmente univa fascinazione e sospetto, piacere misto a timore per una metamorfosi così subitanea e al medesimo tempo liberatoria. Un'ambiguità che pervade tutto il mondo dell'umorismo: nei contenuti

¹ WILLIAM F. FRY e WILLIAM M. SAVIN, *Mirthful laughter and blood pressure*, in «Humor», 1988, vol. 1, pp. 49-62. WILLIAM F. FRY e PAUL E. STOFT, *Mirth and oxygen saturation levels of peripheral blood*, in «Psychotherapy & Psychosomatics», 1971, vol. 19, pp. 76-84.

² WILLIAM F. JR. FRY e CON RADER (1977). *The respiratory components of mirthful laughter*, in «Journal of Biological Psychology», 1977, vol. 19, pp. 39-50.

³ SOPHIE SCOTT, *Individual Differences in Laughter Perception Reveal Roles for Mentalizing and Sensorimotor Systems in the Evaluation of Emotional Authenticity*, in «Cerebral Cortex» 2013, vol. 25, pp. 246-257. MANUEL G. CALVO, *When does the brain distinguish between genuine and ambiguous smiles? An ERP study*, in «Brain and Cognition», marzo 2013, vol. 81, n° 2, pp. 237-246.

⁴ ROBERT R. PROVINE, *Contagious laughter: Laughter is a sufficient stimulus for laughs and smiles*, in «Bulletin of the Psychonomic Society», 1992, vol. 30, n° 1, pp 1-4.

faceti ma in fondo sensibili; nella forma alle volte alta per esprimere il basso; e nelle reazioni. Nel tempo infatti ci sarà chi lo decanterà e chi lo condannerà come inutile stupideria o, peggio, demoniaca possessione. Anche nell'ambivalenza la più diffusa valutazione è stata quella di biasimo e condanna sociale: una sentenza che unisce una buona parte di filosofi classici, autorità religiose e pensatori della vicina modernità. Una simile maggioranza di considerazioni negative ha una netta derivazione dal fatto che l'umorismo ha il potere di corrodere la barriera che separa la razionalità dall'istinto, lo spirito dalla materia e, soprattutto, perché attraverso tale moto distruttivo riesce a relativizzare le regole e le categorie vigenti illuminandole criticamente e, di conseguenza, rendendo possibili nuove realtà e prospettive di senso: «Il riso va tenuto sotto stretto controllo perché ha il potere [...] di distruggere le convenzioni, sociali e filosofiche, in base alle quali si struttura il nostro agire quotidiano»⁵. Ma non solo, alla base di questa ambivalenza credo che ci sia una valutazione della natura umana più intima: se si pensa all'uomo come naturalmente incline al male, il riso verrà percepito come uno strumento prevalentemente derisorio, di supremazia e irrispettoso della dignità altrui; viceversa l'umorismo si ammanterà di sfumature utopiche, unificanti e persino sacralizzanti. Poco incline al manicheismo, io tendo a credere che sia il massimo bene che il più profondo male coesistano nell'uomo, rendendolo quell'essere così affascinante e complesso.

Il riso d'altronde è un fenomeno umano⁶ che presenta delle costanti, pur essendo diffuso in tutte le società del pianeta, e delle variabili, riguardanti alcune caratteristiche locali. Le ragioni per una diffusione così capillare vanno ricercate nel fatto che soddisfatti in maniera molto efficace dei bisogni relazionali e simbolici primari dell'individuo. Tra i tanti che ci possono essere è quello di mantenere la solidarietà comunitaria⁷, oppure

⁵ LUCREZIA ERCOLI, *Filosofia dell'Umorismo*, InSchibboleth, Roma, 2013, p. 26.

⁶ Alcuni animali – in particolar modo i primati – presentano comportamenti sociali simili al riso, ma non accostabili, per complessità e morfologia, ai fenomeni umani. Cfr. JAAK PANKSEPP, *Beyond a Joke: From Animal Laughter to Human Joy?*, in «Science», aprile 2005, vol. 308, n° 5718, pp. 62-63.

⁷ Cfr. ALFRED R. RADCLIFFE-BROWN, *On Joking Relationships*, in «Africa: Journal of the International African Institute», luglio 1940, vol. 13, n° 3, pp. 195-210.

soportare una situazione oppressiva e stressante⁸ ma anche, più idealmente, «la violazione dei tabù, l'irrisione dell'autorità e dei simboli religiosi e laici, il rovesciamento della lingua e del comportamento»⁹. Uno strumento di adattamento, ma anche una forma espressiva per un'istanza liberatoria e allo stesso tempo creativa.

L'ampio spettro della comicità è quindi un fenomeno molto complesso: produce una reazione fisica e istintiva, eppure ha origini culturali e legate all'educazione; ha una riconoscibilità sociale ma allo stesso tempo ha un apprezzamento che varia – per sensibilità e gusti – spiccatamente da individuo a individuo; può essere usato per unire e cementare un gruppo come all'opposto per umiliare e isolare. Per comprenderlo appieno in passato si è spesso adoperato un concetto singolo che tutto sistematizzasse e che, con un'unica chiave di lettura, imponesse un ordine univoco ad un evento contraddittorio. In questo studio cercherò di evitare un approccio simile, puntando verso un ampliamento dell'inventario degli strumenti utilizzabili sfruttando le ultime ricerche internazionali sull'argomento.

L'esempio che più spesso si fa per descrivere i rischi di un simile limite di visione è il seguente¹⁰. Per un esperimento si arruoleranno tre non vedenti dalla nascita e gli si chiederà di descrivere un elefante. Al primo però gli si faranno tastare solo le orecchie, al secondo esclusivamente la proboscide e al terzo una zampa. Le descrizioni che i tre daranno dell'animale saranno piuttosto differenti, pur essendo partiti dalla loro esperienza tangibile. Credo che chiedendosi la natura di un composito fenomeno come quello dell'umorismo si debbano esplorare tutti i campi che lo compongono e metterli in comunicazione, per poter in seguito individuare con maggiore agilità le caratteristiche esplorate dai differenti scrittori che andrò ad analizzare.

⁸ Cfr. CARMEN MORAN e MARGARET MASSAM, *An Evaluation of Humour in Emergency Work*, in «The Australasian Journal of Disaster and Trauma Studies», 1997, vol. 3. Ma anche il più recente MARZIA MOLteni e FABIO SBATELLA, *L'umorismo in emergenza*, EDUCatt Università Cattolica, Milano, 2008.

⁹ PETER B. BERGER, *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 127.

¹⁰ GIOVANNANTONIO FORABOSCO, *Il settimo senso, la psicologia del senso dell'umorismo*, Muzzio, Padova, 1994, pp. 11.

In primis si dovrà specificare che il fenomeno che andrò ad esaminare è l'umorismo letterario italiano dopo Pirandello. L'indagine quindi si limiterà a vagliare le opere narrative – quindi non teatrali – in lingua italiana e successive al 1936. Già solo il nome pirandelliano potrebbe chiarificare il genere di riferimento, ma credo che sia doveroso un maggior dettaglio definitorio. Nello scrittore girgentino e nel suo *Umorismo*¹¹, si proponeva la famosa distinzione tra comicità e umorismo: da un lato l'*avvertimento* del contrario, di contro il *sentimento* del contrario. La seconda una reazione più profonda della mera percezione del ridicolo o, come vedremo in seguito, di una risoluzione di una incongruenza, ma una comprensione dei risvolti umani e contestuali, un riso amaro perché empatico – per usare un concetto divenuto di moda. Se il genere della satira è distinguibile per il suo radicamento estremo con l'attualità, ben più labile è il confine tra l'umorismo, che ha una storia più breve e – come mostra anche Giancarlo Alfano¹² – strettamente legata alla modernità, e il comico, suo antenato più antico. Umberto Eco¹³ pone delle differenze dal punto di vista del rapporto con le regole: il comico per il suo carattere di parentesi istituzionalizzata, nettamente contrapposta alla normalità, aiuta nella conferma di esse; all'opposto l'umorismo «rappresenta la critica, conscia ed esplicita»¹⁴. Il comico avviene in uno spazio, deciso dall'autorità, in cui è lecito giocare con le regole. Una simile attività ludica avviene però senza porre in discussione alcuna legge o usanza, ma prendendole come canovaccio inviolabile, l'umorismo invece attiva le facoltà emotive e razionali, mostra il contesto e le problematiche collegate. Forabosco va oltre e pone la dicotomia anche da un piano cognitivo e psicologico:

Comico: divertimento giocoso, immediatezza, elementarità, incongruità semplici e vistose, appartenenza prevalente a una dimensione infantile (regressione infantile).

¹¹ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, in LUIGI PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Mondadori, Milano, 2006.

¹² GIANCARLO ALFANO, *L'umorismo letterario*, Carocci, Bologna, 2017.

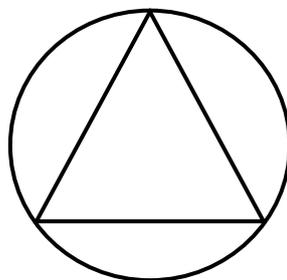
¹³ UMBERTO ECO, *Il comico e la regola*, in «Alfabeta», 1981, n° 21.

¹⁴ *Ivi*, p.5.

Umorismo: coinvolgimento di sentimento e riflessione, tecniche più elaborate, incongruità più sottili (nonsense maggiormente presente), più appartenenza al mondo adulto.¹⁵

Questa differenza sottolinea che l'impegno intellettuale è diverso tra i due generi: nel secondo si richiede una conoscenza più ampia del campo sociale e culturale, ma anche una propensione a non fermarsi alla superficie dello scherzo e invece farsi coinvolgere. Ovviamente le tassonomie rigide non valgono come confini inviolabili, ma come una scala graduale di tonalità con una certa facoltà di osmosi tra i generi: cercherò quindi di argomentare ogni mia scelta durante l'analisi, per rendere il più possibile trasparenti i metodi di selezione usati.

Ogni fenomeno umano ha fattori differenti che lo determinano, un'opera letteraria non rifugge da questa legge e tradizionalmente è infatti tripartita nei fattori di autore, lettore e testo. Come per l'esperimento dell'elefante precedentemente citato anche in questo settore si è voluto osservare da una sola prospettiva un oggetto terribilmente complesso. Non solo, ma spesso si è anche voluto elidere il portato del contesto socio-culturale e storico che ha influenzato la fattura dei differenti testi. La crisi delle teorie letterarie ad unica trazione (prima biografica, poi testuale e infine di ricezione) ha mostrato di contro l'efficacia di quei metodi duttili e capaci di adattarsi alle caratteristiche del loro oggetto di analisi. Seguendo questi esempi credo sia necessario proporre uno schema che icasticamente possa descrivere un'opera letteraria (e in special modo una umoristica) e tutti gli elementi che possono influenzarla.



¹⁵ GUGLIELMO GULOTTA, GIOVANNANTONIO FORABOSCO e M. LETIZIA MUSU, *Il comportamento spiritoso: scherzare e ridere di sé, degli altri e della vita*, The McGraw-Hill, Milano, 2001, p. 23.

Il triangolo riprende quello ermeneutico nei cui vertici possiamo inserire i già citati autore, opera e lettore. Il cerchio simboleggia il contesto in cui un'opera si iscrive: dagli eventi storici a quelli di costume; ma anche la mentalità del tempo e i differenti tabù sociali. Pur meno influente rispetto alla satira politica, anche nell'umorismo il peso della contingenza determina la riuscita di alcune battute e di alcuni ammiccamenti all'attualità dello scrittore. Il contesto chiarifica anche l'ambiente culturale che conforma i lineamenti del genere e dell'opera singola e – ad ampio raggio – esplicita le mutazioni del senso dell'umorismo nel tempo. Nello stesso ambito si potrebbero inserire anche le teorie filosofico-letterarie e la critica che influenza l'opera e che può essere cronologicamente precedente, o tangente e a lui attuale, ma anche posteriore e quindi influente nella fruizione del pubblico successivo. Quest'ultimo aspetto è particolarmente importante nel discorso su forme letterarie ad alto tasso di teorizzazione: per fare solo un esempio esplicativo potremmo citare la tragedia e tutti i condizionamenti creati dalle idee nicciane e soprattutto dalle tre unità aristoteliche, non solo nelle speculazioni, ma soprattutto nella prassi tragica dei secoli successivi. Anche l'umorismo ha una lunghissima tradizione in ambito moderno di pensatori che ad esso si sono accostati con curiosità e interesse e tutt'oggi vanta specialisti di diversi settori che hanno proposto i più disparati approcci.

Le teorie che hanno avuto come oggetto il riso in genere, si possono classificare in tre grandi gruppi a seconda dell'elemento a cui dedicano un ruolo predominante, collegabili anche allo schema precedente: quella che pone al centro il contesto sociale, inter-personale e storico; quella che si concentra sulle reazioni e sui meccanismi interiori al fruitore e al creatore di umorismo e, ultima, quella che analizza il testo, le sue figure retoriche e il suo linguaggio. Come sempre il tasso di permeabilità di queste barriere sarà piuttosto alto, proprio perché la complessità del fenomeno è dato dalla connessione dei differenti aspetti che la compongono.

Umorismo nei rapporti con gli altri

1.2.1 Approcci di ricerca socio-antropologica

Anche per semplice esperienza quotidiana possiamo dire che il riso non si presenta solo internamente a dei gruppi più o meno nutriti: si può ridere anche nella solitudine della propria stanza leggendo un libro, o seguendo una commedia in televisione. Eppure, quando allo stimolo primario si aggiungeranno altre persone ilari, la reazione sarà molto più intensa¹⁶. L'aspetto relazionale e comunitario dell'umorismo è stato approfondito relativamente di recente dalle scienze umane: l'antropologia e lo studio del folklore sono stati i primi a rendersi conto del valore che esso aveva nelle società esplorate sul campo, solo dopo, intorno agli anni Sessanta, la sociologia si è accostata al fenomeno. Questi settori di ricerca hanno imbastito differenti approcci¹⁷: funzionalista, conflittuale, interazionista simbolico, fenomenologico e infine storico-comparativo. Il primo valuterà le funzioni dell'umorismo nel campo delle relazioni umane, che si possono coagulare in quattro macro-insiemi¹⁸: fondazione del significato, costruzione di gerarchie, di coesione e sollievo della tensione. A queste quattro va aggiunta anche quella del controllo sociale¹⁹ che non ha moltissimi sostenitori e che in parte potrebbe essere inserita nel gruppo gerarchico. L'approccio conflittuale osserva l'umorismo nello scontro sociale, in relazione soprattutto all'oppressione politica e alle relazioni tra parti della società (etnie e classi per fare gli esempi più icastici). Gli interazionisti simbolici osservano la risata nella sua espressione minimale,

¹⁶ ANTONY J. CHAPMAN e WENDY A. CHAPMAN, *Responsiveness to Humor: Its Dependency upon a Companion's Humorous Smiling and Laughter*, in «The Journal of Psychology», 1974, vol. 88, n° 2, pp. 245-252; ANTONY J. CHAPMAN e DEREK S. WRIGHT, *Social enhancement of laughter: An experimental analysis of some companion variables*, in «Journal of Experimental Child Psychology», aprile 1976, vol. 21, n° 2, Pages 201-218.

¹⁷ Traggo la ripartizione da GISELINDE KUIPERS, *The sociology of humor*, in AA. VV., *Primer of humor research*, a cura di Victor Ruskin e Willibald Ruch, Mouton de Gruyter, 2008, Berlino-New York, p. 363.

¹⁸ DAWN T. ROBINSON e LYNN SMITH-LOVIN, *Getting a laugh: Gender, status, and humor in task discussions*, in «Social Forces» 2001, vol. 80, n° 1, pp. 123-158.

¹⁹ Impostazione che è in continuità con Bergson e che è teorizzata da MICHAEL BILLING in *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humor*, Sage, Londra, 2005.

nelle ricerche sul campo che hanno come assunto generale che ogni interazione sia una realtà sociale e quindi, come tale, sia sempre in divenire. L'umorismo da questa prospettiva è un efficace strumento per la costruzione di un senso condiviso, un metodo di mediazione e di apertura di dialogo su tematiche anche delicate. L'impostazione fenomenologica, all'opposto, è quella forse più lontana dall'esperienza reale e più prossima alla dissertazione filosofica: in essa lo humor è valutato come una prospettiva ulteriore rispetto alla realtà, anti-razionalista e capace di creare fratture nel normale fluire del pensiero e della mentalità comune. L'ultimo approccio è quello tipicamente antropologico: si basa sulla ricerca sul campo e sul confronto dei dati con quelli di altre culture. Si ascolti Oring a questo proposito: «Folklorists and anthropologists, even when they do not study the carnivalesque, study carnivals»²⁰. Da questi dati si passa al confronto interculturale per riscontrare originalità specifiche e ricorsi formali, tematici e tecnici.

Ognuna di queste prospettive apporta concetti utili alla comprensione del fenomeno e, in questa sede, al lavoro di teoresi che sto portando avanti.

1.2.2. L'umorismo come codice di comunicazione

Il riso ha una dimensione relazionale molto forte, è a tutti gli effetti uno stratagemma comunicativo per fondare rapporti e governarne le dinamiche, e anche grazie ad esso i diversi legami interpersonali hanno un'identità piuttosto precisa. Oring parla di umorismo nelle relazioni diadiche²¹ (cioè a due componenti), che può interessare quelle più intime (con il partner, con i genitori o coi figli) e quelle meno strette (amici, colleghi e conoscenti). In ognuno di essi si instaurerà un particolare modo di scherzare con temi e vivacità che varieranno da persona a persona. Ogni singolo individuo ha un suo senso dello humor, che dovrà interagire con quello altrui: alcune volte dando risultati disastrosi e altre invece creando

²⁰ «I folkloristi e gli antropologi, quando lo fanno non studiano il carnevalesco, ma i carnevali», trad. mia, da ELLIOT ORING, *Humor in anthropology and folklore*, in AA. VV. *Primer of humor research*, a cura di Victor Ruskin e Willibald Ruch, Mouton de Gruyter, 2008, Berlino-New York, p. 190.

²¹ ELLIOT ORING, *Engaging Humor*, University of Illinois Press, Urbana, 2003.

grande affinità. Alcuni studi²² mostrano come il medesimo senso dello humor nella coppia risulti vincente per risvegliare e mantenere desta l'attrazione, una consonanza valida anche per l'ambito familiare²³. Se infatti osserviamo una famiglia qualsiasi, essa avrà al suo interno persone riconosciute come simpatiche e scherzose, oppure quelle buffe e impacciate, avrà aneddoti legati all'infanzia di alcuni dei suoi componenti o a qualche evento particolare. Più il gruppo si allarga più l'umorismo diventa un fattore usato per unire e aumentare la coesione interna, ma come è ovvio anche aumentare la distinzione verso l'esterno. D'altronde anche nelle comunità professionali il modo di scherzare unisce gli individui: letterati, ingegneri e dottori hanno delle barzellette tipiche dei loro settori che rimangono mute e incomprensibili a chi non fa parte di quel gruppo. In ambito nazionale si riscontrano delle caratteristiche più o meno costanti²⁴, con delle diversità legate anche ai riferimenti culturali e storici che vanno ad influenzare in maniera determinante i contenuti. Queste differenze però sono sensibili alla cultura e alle caratteristiche individuali, aspetti che infatti possono accomunare la sensibilità del singolo ad un tipo di umorismo specifico di un gruppo che può valicare i confini statuali: un architetto che lavora in tutta Europa, avrà più legami con i suoi colleghi che non con il suo vicino di casa funzionario statale; un fan di una serie televisiva o un manga, avrà un immaginario più vicino a un ragazzo suo omologo oltreoceano che con un suo compagno di palestra appassionato d'altro. Possiamo affermare quindi che esiste un codice umoristico che è una convenzione fondata da due persone, o da un gruppo più ampio, basato sulle esperienze e gli interessi condivisi dalle persone che fanno parte della comunità, tanto da arrivare a destare una risata con una sola parola o un solo gesto, capace di riportare

²² BERNARD I. MURSTEIN e ROBERT G. BRUST, *Humor and Interpersonal Attraction*, in «Journal of Personality Assessment», 1985, vol. 49, n° 6, pp. 637-640; ELIZABETH MCGEE e MARK SHEVLIN, *Effect of Humor on Interpersonal Attraction and Mate Selection*, «The Journal of Psychology», 2009, vol. 143, n° 1, pp. 67-77; AMY M. BIPPUS, STACY L. YOUNG, e NORAH E. DUNBAR, *Humor in conflict discussions: Comparing partners' perceptions*, «Humor», 2011, vol. 24, n° 3, pp. 287-303.

²³ DANILO SOLFAROLI CAMILLOCCI e MONICA VELLA, *Ridere, ridere, ridere ancora... Il riso e l'umorismo nelle relazioni familiari e in psicoterapia della famiglia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005.

²⁴ AVNER ZIV, *National styles of humor*, Greenwood Press, New York, 1988. Bisogna ammettere però che se nei contenuti c'è effettiva specificità, negli stili questo si fa più sfumato e legato a tradizioni che non sempre rispecchiano l'intero panorama nazionale, e che alle volte assomigliano ad una stereotipia sedimentata.

alla memoria un evento comico noto agli ascoltatori. Questo accomuna per molti aspetti l'umorismo ad un codice linguistico.

1.2.3. Le funzioni dell'umorismo

Conseguenza di questo aspetto convenzionale è che «the functions of humor are not fixed, but very much dependent on type of relation, social context, and on the content of the joke»²⁵. Infatti l'interazione all'interno di un gruppo non significa sempre maggiore libertà, poiché al variare dei contesti si riderà per argomenti e con dinamiche differenti. Se infatti il gruppo in esame sarà formato esclusivamente da individui legati da un rapporto amicale di lunga data, ci si abbandonerà al divertimento con una maggiore libertà rispetto ad un gruppo di lavoro²⁶. Questo perché dove vige una gerarchia ben precisa, magari istituzionalizzata da cariche, chi guiderà il flusso del riso sarà il più alto in grado, inibendo o stimolando con la sua reazione la sensibilità umoristica degli altri soggetti: il capo o un suo pari, sarà la persona da cui si aspetterà la risata d'apertura, che indicherà ciò che è risibile e quello che non lo è, fondando persino dei tabù validi in quel contesto. L'autorità sarà determinante perché inibendo la libertà individuale, la reazione ilare sarà di conseguenza meno o per nulla spontanea. In questo caso il fenomeno in questione potrà servire da legante del gruppo e far superare delle difficoltà, oppure, se reiterato in modi non consoni, determinare l'esclusione, l'inappartenenza di un individuo dal consesso specifico²⁷. L'umorismo in questo caso appare come un rafforzativo delle gerarchie, ma se un gruppo ne è privo non è detto che l'umorismo ne crei di nuove, anzi si è riscontrato²⁸ che in contesti in cui vige una certa eguaglianza, la risata aiuta a cementare la coesione e la solidarietà. Questo accade perché ci si mostra disponibili e aperti all'interazione, e di conseguenza parte di un gruppo, con l'accettazione e l'accoglienza

²⁵ «le funzioni dell'umorismo non sono fisse, ma molto dipende dal tipo di relazione, dal contesto sociale e dal contenuto dell'arguzia» trad. mia, da GISELINDE KUIPERS, *The sociology of humor*, cit..., p. 368.

²⁶ ROSE LAUB COSER, *Laughter among colleagues. A study of the social functions of humor among the staff of a mental hospital*, in «Psychiatry», febbraio 1960, vol. 23, pp. 81-95.

²⁷ AVNER ZIV, *Perché no l'umorismo?*, Emme Edizioni, Milano, 1981, pp. 161 e segg.

²⁸ ROSE LAUB COSER, *Some social functions of laughter: A study of humor in a hospital setting*, in «Human Relations», 1959, vol. 12, n° 2, pp. 171-182.

correlata. D'altronde nelle comunità esistono dei sottogruppi che hanno posizioni differenti: in essi l'umorismo può avere la funzione di sfogo della tensione. Il riferimento può essere di nuovo il mondo del lavoro con una struttura piramidale chiara, ma anche in maniera più ampia la società: ridere smorza la tensione che si prova per un argomento sensibile o per persone che destano forti sentimenti. Perché, come attestano gli studi antropologici, ovunque si ride – oltre che di devianze dalla norma – soprattutto di cose importanti e che si sentono intimamente problematiche²⁹.

In generale esistono tre situazioni del riso di gruppo: la prima si esprime totalmente su contenuti o relazioni interne; la seconda ha al centro l'interazione con un altro gruppo, ma viene analizzata dentro la cerchia originaria; l'ultima è una interazione tra gruppi differenti. Le funzioni in questi casi sono diverse tra loro: fortifica la coesione e l'integrazione, ne controlla il comportamento interno, oppure introduce e fomenta conflitti intestini fino a portare alla disgregazione; favorisce e rafforza l'ostilità nei confronti di un singolo o di un gruppo estraneo oppure all'opposto ne ridefinisce le relazioni in chiave positiva³⁰.

Nel tempo il comico come strumento di legame o divisione è stato interpretato in maniera positiva o negativa, mentre se lo si osserva come un mezzo usato in dinamiche pre-esistenti e inevitabili, come la divisione in unità più piccole della totalità della società, ha un valore nullo: come favorisce l'unione interna e l'assorbimento di nuovi soggetti, altrettanto può separare uno o più individui. Se invece si accentua uno di questi due aspetti si avranno agli estremi: un'esaltazione del ruolo unificante, capace di far superare le barriere della quotidianità e delle convenzioni; oppure un'arma ad uso e consumo dei più forti, utilizzata per umiliare e per omologare le coscienze eccentriche. Come spesso capiterà in questa trattazione la ragione è ben divisa tra le varie posizioni: chi potrebbe condannare il riso tra amici di lunghissima data? Chi potrebbe assolvere il bullismo verbale, la violenza psicologica fatta attraverso battute umilianti?

²⁹ «what people joke about reflects what they find important and what is a source of concern to them» trad. mia, da GISELINDE KUIPERS, *The sociology of humor*, cit..., p. 380.

³⁰ WILLIAM H. MARTINEAU, *Un modello delle funzioni sociali dello humor*, in Aa. Vv., *Psicologia dello humor*, a cura di Jeffrey H. Goldstein e Paul E. McGhee, Franco Angeli, Milano, 1976.

Il precursore di questi studi è stato Eugène Dupréel (1879-1967), filosofo e sociologo belga che nel suo *Le Problème sociologique du Rire*³¹ con equilibrio, pur nell'esclusiva prospettiva sociale, ha colto l'ambivalenza del fenomeno. Secondo lo studioso il riso nasce come ponte sociale tra bimbo e madre, per poi estendersi nei rapporti a maggiore tasso di affetto; avremmo quindi un "riso di accoglimento" prima di tutto, utile per segnare l'appartenenza al gruppo in cui si viene al mondo, la famiglia. Se però esiste un'identità di gruppo, è anche necessario un diverso, un'alterità, un differente prima di tutto dalla famiglia. Da questo fatto, che diventa anche necessità, nascerà la risata di segno opposto: il "riso di esclusione" forse anche più forte e violento del precedente perché frutto di un'esigenza di differenziarsi e creare identità con una opposizione. La società che presuppone il pensatore belga, non è utopica e neppure metafisica o astratta, ma piuttosto una che sia il più possibile storica e reale. Ciò che descrive è un comportamento umano all'interno di una moltitudine: quindi con distacco e senza necessità di universalizzare un giudizio morale, ma anche senza entrare nel dettaglio delle differenti forme di comicità. Il postulato che però regge tutta la sua intuizione è che «il riso non può mai verificarsi al di fuori di una rete di rapporti intersoggettivi e prima che un contesto sociale si sia costituito»³²: l'atto ilare ha perciò una valenza celebrativa dell'unione che si è composta, o per sanzionare una distanza già avvenuta. Chiunque sia o si senta al di fuori di questa interazione sociale non avrà motivo di ridere, se non per contagio o per empatia, ma senza entrare davvero nei contenuti del fenomeno. La domanda da porsi, dato il soggetto della trattazione, sarà: che rapporto si instaura durante la lettura di un'opera umoristica? Qual è il contesto sociale in cui va a cadere il riso nato nella solitudine della lettura? Si può valutare come una relazione diadica?

1.2.4. L'umorismo letterario: rapporti con il lettore e temi

³¹ Testo apparso nel 1928 nella *Revue philosophique*, mai tradotto in lingua italiana e con pochissime riproposizioni anche in francese. Stupefacente se si conta la quantità di citazioni.

³² ALFREDO CIVITA, *Teorie del comico*, Spazio Filosofico, 2004, p. 40.

Partiamo con il riconoscere che il rapporto con un libro è volontario: a meno di non avere obblighi scolastici, chi sceglie un libro lo fa perché è stato attirato da trama, copertina e magari un breve saggio dello stile. Si parte quindi con una propensione del lettore, anche al comico, che ha poco in comune con una battuta o una barzelletta spontanea. Inoltre non è interattivo, chi guida il gioco è l'autore che creerà, se dotato, immagini e situazioni capaci di far sorridere. Tutto il rapporto passa attraverso la fruizione del testo: i messaggi e la lingua hanno una centralità rispetto alla situazione, che invece, è già scelta con lo strumento libro. Lo scrittore giocherà con la cultura condivisa con il lettore, quindi con i simboli e i tabù del suo tempo, ma anche con condizioni più universali della natura umana. A questo proposito è utile notare come i comparatisti abbiano individuato che tra i temi ricorrenti nell'umorismo, e perciò sensibili, ci sia il rapporto con la modernizzazione e la razionalità³³. Il risibile è in chi si mantiene al di fuori di questi due dogmi sociali fondamentali per la contemporaneità, ma anche, all'opposto, chi eccede nella loro esibizione. Gli interazionisti simbolici³⁴ reputano tra le utilità dell'umorismo quella di rendere possibile il discorso su temi molto sensibili anche in maniera non traumatica, ma anzi piacevole. Un abbassamento della barriera del tabù che rende un argomento affrontabile nella società. Chi devia umoristicamente il discorso su un argomento scottante mette in atto un "colpo di stato nella conversazione"³⁵. Questo non pare essere il caso specifico della letteratura, ma certo è che se un tema mistificato nel dibattito pubblico viene reinterpretato in chiave umoristica, la figura del "colpo di stato" è adatta anche per il racconto su carta. A questo proposito Oring propone un esempio reale e analizzato: il diffondersi nella società americana delle battute sull'esplosione dello space shuttle Challenger avvenuta nel 1986³⁶. Egli ha notato come il propagarsi di

³³ GISELINDE KUIPERS, *The sociology of humor*, cit..., p. 380.

³⁴ *Ivi*, p. 374

³⁵ «Thus, any attempt at a joke implies a conversational "coup" on the part of the joker, who breaks both the serious frame and the turn-taking pattern» trad. mia, *Ibidem*, p.375

³⁶ «The fact that the media create the spectatorship for disaster, its unwillingness to speak about certain topics connected with disaster, and its attempt to define response and control sentiment was probably what inspired the cycle of Challenger jokes. Because the jokes were so outrageous, they could not be reported in the media. In that way, the resistance of a public to the media-defined situation could not be co-opted» trad. mia, da ELLIOT ORING, *Humor in anthropology and folklore*, in AA. VV. *Primer of humor research*, a cura di

scherzi truci che mettevano in risata dettagli raccapriccianti – che d’istinto può essere anche condannabile – derivi, in realtà, da una volontà di avvicinare, senza infingimenti, i dettagli meno trattati dai media. Una rielaborazione popolare opposta a quella guidata dalla retorica della televisione. L’aggressività o il cinismo delle battute sono un modo per distanziarsi dallo *shock* e allo stesso tempo affrontare senza pudori le tragedie. Un processo non molto dissimile da ciò che capita con lo humor nero che, come dicono Sbatella e Molteni, «è una difesa attiva che aiuta a tenere testa alle minacce e alle paure. Forse, proprio per questo, è stato proposto di considerare tale umorismo un “meccanismo di coraggio”, più che un meccanismo di difesa»³⁷. Guardare l’abisso e sorridergli, dunque, con una punta di orgoglio ed evitando la vergogna, perché tutto è un gioco, uno scherzo. Ho parlato di orgoglio e vergogna perché nella sua teoria sociologica delle emozioni, Thomas Scheff le individua – soprattutto la seconda – come basi emotive della comunità (anche in chiave di controllo sociale)³⁸. La risata è però un modo per sfogare le pressioni sociali e in parallelo combattere attivamente il giudizio del gruppo: l’umorismo, afferma Scheff, è un potentissimo agente anti-vergogna.

Lo scherzo sui macro-temi individuati (razionalità e modernizzazione) mostra una pressione sociale diffusa su dei parametri che non sono mai corretti, ma aleatori e perciò stressanti: la risata è una valvola di sfogo emotiva per affrontare una distanza dall’autorità morale. Da questo punto di vista sono davvero notevoli gli studi sulla correlazione tra umorismo e rapporto con il padre³⁹: i giovani che mostrano una spiccata capacità di ridere e far ridere, hanno di frequente nella loro storia personale dei rapporti

Victor Ruskin e Willibald Ruch, Mouton de Gruyter, 2008, Berlino-New York, pp. 195-196.

³⁷ FABIO SBATELLA e MARZIA MOLTENI, *L’umorismo in emergenza*, cit., p. 47.

³⁸ THOMAS SCHEFF, *Catharsis in Healing, Ritual, and Drama*, University of California Press, Berkeley, 1980; ID., *Microsociology: Discourse, Emotion, and Social Structure*, University of Chicago Press, Chicago, 1990; ID., *Shame and Conformity: The Deference-Emotion System*, in «American Sociological Review», 1988, vol. 53, n°3, pp. 395-406; ID., *Shame and the Social Bond: A Sociological Theory*, in «Sociological Theory», 2000, vol. 18, n° 1, pp. 84-99.

³⁹ STEVEN PRASINOS e TITTLER BENNETT, *The family relationships of humor-oriented adolescents*, «Journal of Personality», 1981, 49, pp. 295-305; KIMBERLY A. NEUENDORF, JILL E. RUDD, PAUL PALISIN e ELIZABETH B. PASK, *Humorous communication, verbal aggressiveness, and father-son relational satisfaction*, «Humor», 2015, vol. 28, n° 3, pp. 397-425.

conflittuali con il proprio padre. Un legame questo che Prasinòs e Bennett individuano come un tentativo di colmare una distanza. Si avvicina il mondo con il riso, si cerca di costruire nuovi rapporti con altre basi, si aggira l'autorità e la freddezza con l'informalità e il calore. Un percorso che come abbiamo visto porta anche verso l'umorismo nero: una freddezza, un trauma che viene avvicinato disinnescandolo, ridendoci sopra dopo un processo di superamento di qualsiasi retorica.

1.2.5. Le radici dell'umorismo: un passaggio di coscienza

Come detto sopra gli antropologi hanno riscontrato un'ampia diffusione di temi comici inerenti alla modernità e alla razionalità. Questo aspetto è piuttosto interessante perché riporta alle radici culturali dell'umorismo inteso come ragionamento e messa in discussione delle regole sociali attraverso la risata e l'ambiguità. Esiste una maturazione della coscienza moderna che avviene gradualmente e che ha come tappe il pensiero di alcuni grandi intellettuali europei. Giancarlo Alfano individua Petrarca, Montaigne, Cervantes, Cartesio e Sterne come i punti fondanti di questo processo⁴⁰. Il critico lega proprio la nascita di questa nuova coscienza con lo sviluppo dell'umorismo propriamente inteso. Un genere che ha un forte legame con la soggettività e l'individuo autonomo, che ha nuovi rapporti con l'intelletto e in cui il corpo diventa materia pensante e non solo animata. L'immaginazione con Montaigne si costituisce anche come luogo della conoscenza di sé stessi e non solo mezzo per il gioco di corte o strumento di adulazione. La razionalità e la modernità sembrano portare al loro interno il loro antidoto e il loro miglior alleato: l'umorismo letterario sarà critico e in qualche modo capace di aprire un agone di discussione su argomenti tipici della nuova temperie; mentre la derisione sarà capace di mettere alla berlina gli attardati, i volgari e gli stupidi. Un'ambivalenza che è intrinseca al genere e che tanto ha diviso gli studiosi. Anche qui sembra riscontrarsi una dicotomia che però è solo apparente: se Alfano pone, in una dettagliata argomentazione, le basi nella modernità, il

⁴⁰ GIANCARLO ALFANO, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Carocci, Bologna, 2016.

sociologo Anton Zijderveld⁴¹ individua l'inizio della modernità con la fine dell'istituzione giullaresca e della follia come autorità contro culturale. Il passaggio storico, in realtà, vede un passaggio di consegne: l'umorismo non muore con i folli, ma si contagia ai cittadini moderni. Zijderveld fa un *excursus* etno-antropologico in cui mostra come la figura di un personaggio delegato alla cura dell'aspetto ambiguo e buffo nella comunità è piuttosto diffusa in tutto il mondo umano. Anche nell'ambito cosmogonico esiste una figura, quella del *trikster*⁴², che ha il ruolo di disfare, di sovvertire, di irridere l'autorità divina: alle volte sedimentata come entità buffa, altre come pericolo costante da scacciare. Il folle, per il sociologo olandese, è il portatore di una istanza anti-moderna, contraria alla ragione funzionale, che però lo ha sconfitto dopo una lunga guerra, portandolo ad un lento imborghesimento⁴³. L'umorismo moderno sarebbe quindi frutto di un razionalismo interiorizzato, funzionale a ciò che il nuovo corso imponeva? Può essere vero in parte, forse in alcune espressioni popolari, ma nelle opere di alcuni scrittori e pensatori ciò non è totalmente vero: Cervantes e Sterne non possono davvero definirsi razionalisti e funzionalisti. Minois⁴⁴ ipotizza che esistano quattro fasi del riso e della derisione occidentale: una antica dove la risata era un regalo e una caratteristica divina, una medioevale in cui era frutto marcio del demonio, una moderna dove diventa prettamente umana e, infine, nella contemporaneità dove diventa fenomeno di massa. Se questo saggio vuole approfondire la reazione degli scrittori italiani a questa ultima trasformazione, è però necessario approfondire quella precedente. Minois e Alfano sembrano concordare con il parallelismo tra individualismo e umorismo, ma lo studioso francese concorda anche con il declino del giullare in ambito moderno. In realtà anche nell'antichità ci sono stati casi in cui si riportava l'umorismo alla più alta espressione dell'individualità: Diogene e Democrito ne sono un esempio. Può allora riconoscersi nel folle, nel sacerdote del riso, un soggetto formato e con maggiore coscienza rispetto alla massa informe senza cognome né identità? Il folle di corte non

⁴¹ ANTON ZIJDERVELD, *Reality in a looking-glass: rationality through an analysis of traditional folly*, Routledge&Kegan Ltd, Londra-Boston- Henley, 1982.

⁴² Cfr. ANGELO BRELICH, *Introduzione alla storia delle religioni*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1991.

⁴³ ANTON ZIJDERVELD, *Reality in a looking-glass*, cit., pp. 126 e segg.

⁴⁴ GEORGES MINOIS, *Storia della derisione e del riso*, Dedalo, Bari, 2004.

è un servo come gli altri: ha diritto di parola, ha un ruolo riconosciuto, insomma, è qualcuno. Il folle potrebbe essere visto come l'unico individuo di un popolo comunitario e indistinto, in una posizione di non separazione – nella fase iniziale – dalla comunità. Anche nel carnevale questo aspetto potrebbe essere significativo: potrebbe essere il folle re della festa un simbolo dell'aspirazione a divenire individuo da parte del popolo? Una aspirazione da bruciare nella pira dell'epilogo carnevalesco?

Citando il carnevale non si può non parlare di Michail Bachtin (1895-1975) che teorizza appunto che la gioia della festa sia determinata da un ritorno ad una società utopica di eguali identificata nella comunità contadina pre-divisione di competenze e di mestieri che, grazie al riso collettivo, si veniva a ricostituire nella realtà gerarchica e classista del medioevo. Una teleologia del fenomeno che mostra tutte le sue ascendenze con l'ideologia del regime comunista in cui è nata⁴⁵, ma che non è priva di fondamento e fascino⁴⁶. Questa parentesi codificata in cui si ristabiliva la società primordiale egualitaria in sé nulla ha a che fare con la letteratura, ma con essa entra in contatto attraverso il senso carnevalesco del mondo di cui la festività si fa portatrice. La sua influenza culturale è giunta a noi attraverso opere come *Il Morgante* di Pulci e il *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais⁴⁷ per poi contagiare altri scrittori (come Dostoevskij⁴⁸). Nata da Bachtin – studioso storicista in aperto contrasto con i formalisti – come concetto storicamente dato⁴⁹ è poi degenerato in una categoria astratta, inseribile ovunque e nei più disparati contesti. Tanto che Brian McHale si è chiesto: «È una sorta di giustizia poetica, allora, o forse di giustizia karmica, il fatto che Bachtin stesso debba essere sottoposto a destoricizzazione e decontestualizzazione?»⁵⁰. È doveroso quindi identificare con precisione

⁴⁵ D'altronde come nota bene Civita: «ogni teoria astratta del riso si presenta come una ipostatizzazione metastorica di una manifestazione storica del riso e del suo oggetto»,

⁴⁶ Una fascinazione che è divenuta luogo comune di molti studi sulla risata e le sue pertinenze, forse anche per l'influenza che l'ideologia comunista ha avuto in tutto il Novecento.

⁴⁷ MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.

⁴⁸ MICHAÏL BACHTIN, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968.

⁴⁹ Con un apogeo nel Medioevo e con un declino che parte dal Rinascimento e si conclude con l'Illuminismo e la piena modernità.

⁵⁰ BRIAN MCHALLE, *Fantasmî e mostri: sulla (im)possibilità di raccontare la storia della teoria narrativa*, in AA. VV., *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, a cura di Stefano Calabrese, Archetipolibri, Bologna, 2009, p. 174.

cosa intendesse il critico russo con carnevale: Bachtin lo indica come «una forma di *spettacolo sincretistica* di carattere rituale»⁵¹. Durante questo periodo si metteva in scena uno spettacolo senza palco né platea dove non vigeva la distinzione tra esecutore e spettatore: tutti erano in scena e tutti attori, quindi protagonisti. Una teatralità ridanciana che non permetteva alcun tipo di distacco ma al contrario richiedeva una partecipazione fisica ed emotiva di massa. La vita durante questa festa era un tempo speciale, tratto dall'ordinarietà del suo fluire, che rovesciava le regole della società quotidiana⁵². Le norme consuete smettevano di esistere, i tabù cadevano come le gerarchie e le distinzioni di classe: si veniva a creare il «*libero contatto familiare tra gli uomini*»⁵³, ovvero un senso di unità che prescindeva da qualsiasi distinzione, ma con una eccezione: il re della festa, uno degli ultimi del villaggio che veniva innalzato a monarca, l'unico che avesse un ruolo identificativo. Una libertà simile rendeva possibile sperimentare un nuovo sistema di rapporti interpersonali che palesavano così la loro natura arbitraria. Le attività tipiche del carnevale sono innalzare il basso (appunto il re buffone o il re manichino) e abbassare l'alto (tutte le parodie di sacro e del potere⁵⁴). L'eccentricità diffusa che si instaurava investiva inevitabilmente i valori costituiti: «Il carnevale avvicina, unisce, collega e combina sacro e profano, sublime e infimo, grandioso e meschino, saggio e stolto e così via»⁵⁵. Tutto era relativizzato, posto in discussione e abbassato, con una predilezione verso il campo del sacro che subiva una profanazione parodica attraverso la mescolanza di caratteri opposti. La fusione dei contrari apre così una falla nell'assertività della società ordinaria, e illumina di diversa luce la gerarchia ordinaria. Eppure proprio

⁵¹ MICHAÏL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p. 159.

⁵² Anche René Girard si è accostato al tema della festività, ma come procrastinamento del processo vittimario, una sospensione gioiosa di un contrasto crescente. Per lo scrittore francese la festa è un gioco della violenza attraverso la trasgressione, cioè un luogo temporale in cui le tensioni sociali, le invidie, le gelosie e gli odi, possono sfogarsi nella trasgressione. La parodia, con il consueto rovesciamento, porterebbe a rivelare i segreti sentimenti dell'individuo verso l'oggetto della parodia, ma in maniera non violenta. Un processo sfogante delle tensioni comunitarie e quindi a favore del potere e dell'ordine costituito. Cfr. RENÉ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 2005.

⁵³ MICHAÏL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p. 160.

⁵⁴ «la parodizzazione è la creazione di un *sosia scoronizzante*, è sempre “mondo alla rovescia”», secondo Bachtin questo meccanismo sarebbe una delle maggiori fonti dell'uso del sosia in letteratura, non a caso tema perturbante per la perdita di identità. *Ivi*, p. 166.

⁵⁵ *Ivi*, p. 161.

per il suo statuto di parentesi concessa e condivisa, aveva anche un ruolo di mantenimento dello *status quo*, adatto a convincere il popolo della giustizia dell'anonimato di massa.

Si instaura quindi una società di eguali, dove l'unico individuo, obbligato ad essere tale dalla comunità, viene in conclusione umiliato o, se trasmutato in fantoccio, sacrificato. In questo caso il processo vittimario di Girard è collegato con la soggettualità: chi si separa dalla società unica viene ucciso. L'unico peccato carnevalesco degno del rogo è essere un individuo. I nobili hanno un ruolo di natura, che sta nell'ordine delle cose per il pensiero dell'epoca, ma queste distinzioni nel carnevale non dovrebbero esistere, e invece esiste il re a cui però è riservata la sorte peggiore alla fine della festa. In definitiva chi è agente di umorismo sembra legato ad una espressione non solo di una facoltà tipicamente umana, ma anche di una coscienza della società e soprattutto di sé, maggiormente spiccata rispetto alla massa. Un aspetto che lo separa e lo individua. Chi fa ridere dice io, esiste⁵⁶: insomma, la modernità non cancella il folle, ma gli fa perdere solo il ruolo istituito, la maschera.

1.2.6. L'umorismo metafisico

Il legame tra abbassamento e sacro ha un sicuro riferimento cristologico, e d'altronde la figura di Gesù è carica di aspetti carnevaleschi: è un re povero e umiliato, coronato e scoronato parodicamente, una divinità mortale, un saggio che parla con gli ignoranti e tutta la sua vicenda è finalizzata a morire per poi rinascere. Vicinanza quella di divino cristiano e umorismo già presente nell'*Introduzione all'estetica* di Jean Paul (1763-1825) che definisce il fenomeno come «sublime rovesciato»⁵⁷ e che Carchia definisce in questo modo:

Umoristico è allora il fatto che solo degradandosi, solo abbassandosi a fenomeno l'idea possa rivelarsi e che, allo stesso tempo, la ragione mostri ciò

⁵⁶ Cfr. ANDREA TAGLIAPIETRA, *Non ci resta che ridere*, il Mulino, Bologna, 2013.

⁵⁷ JEAN PAUL, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia : arte e artificio del riso in una propedeutica all'estetica del primo Ottocento*, Il poligrafo, Padova, 1994.

che essa effettivamente è solo nella follia e ancora l'infinito non si dischiuda dinnanzi a noi se non a partire da ciò che è più caduco e accidentale⁵⁸

Una fusione di alto e basso che trova espressione nel concetto di sacra follia, che infatti non è distante dalla tradizione evangelica: «L'uomo naturale però non comprende le cose dello Spirito di Dio; esse sono follia per lui, e non è capace di intenderle, perché se ne può giudicare solo per mezzo dello Spirito»⁵⁹, o anche: «Se, per esempio, quando si raduna tutta la comunità, tutti parlassero con il dono delle lingue e sopraggiungessero dei non iniziati o non credenti, non direbbero forse che siete pazzi?»⁶⁰. Come si nota dai versetti degli *Atti*, la contrapposizione è tra i naturali, i non credenti e la comunità dei fedeli o dei salvati: i primi sono ragionevoli; i secondi folli o pazzi perché ragionano attraverso lo Spirito. In ambiente cristiano perciò la follia dovuta alla religione è un aspetto già presente nelle Scritture e che nella tradizione agiografica avrà largo spazio. Tre santi anacreti e predicatori mostrano bene il legame tra follia e verità: Simeone di Edessa, detto Salos (“il folle”), monaco siriano del VI secolo che si finse pazzo per mettere in pratica dei comportamenti che denunciassero le ipocrisie e i moralismi dei saggi; oppure il nostrano San Francesco, detto il giullare di Cristo, che parlava agli animali e usava i mezzi attoriali e circensi per la predicazione alle folle; o ancora San Basilio, il santo *jurodivj* (“folle in Cristo”) a cui è dedicata la coloratissima cattedrale della piazza del Cremlino e che nella corte di Ivan il Terribile avrà il ruolo di denunciare le malefatte di tutti, anche dello zar. Nella maggioranza dei casi non sono dei veri malati mentali, ma piuttosto dei religiosi che usano consapevolmente l'arma della follia per sprezzare l'onore terreno e il retto pensare e, di contro, avvicinarsi alla povertà evangelica e ai peccatori con l'intento di redimerli. Un ruolo davvero molto simile a quello che in ambito rinascimentale ricoprirà il *fool* di corte che usava l'umorismo per svelare la realtà, andare oltre le ipocrite apparenze e quindi ribaltare e denudare la retorica dei palazzi. Una maschera che ha avuto un grande successo nella letteratura, soprattutto per l'influenza che hanno avuto i folli dei drammi

⁵⁸ GIANNI CARCHIA, *Retorica del sublime*, cit., p. 140.

⁵⁹ 1Cor 2, 14 da *La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 2000¹⁷.

⁶⁰ 1Cor 14, 23 da *La Bibbia di Gerusalemme*, cit.

scespiriani: da quelli minori di commedie come *Misura per misura* a quelli più importanti come il *Re Lear*, il modello di un individuo indicato per dire la verità attraverso la burla⁶¹ si è radicato come modello teatrale di tutto l'Occidente. Matrice ricorrente anche in innumerevoli personaggi di umoristi narratori: penso a Don Chisciotte e a Tristram Shandy fino ad arrivare ai vari brillanti pirandelliani⁶².

Sulla scorta di questi dati acquisiti Peter L. Berger, sociologo e teologo, nel suo *Homo ridens* legherà i due aspetti di sacro e comico: «L'uno e l'altro fenomeno producono forme di estasi: alla lettera, l'esperienza di stare fuori dalla realtà ordinaria»⁶³. Ma le similitudini esistenziali non si fermerebbero qui: entrambi infatti attraggono e spaventano, fanno percepire un'alterità totale rispetto alla norma e producono una sensazione di soggezione e reverenza, oltre che uno stato di sorpresa, uno scacco della ragione. Le epifanie religiose sarebbero, in scala molto maggiore, simili alle sorprendenti aperture che una battuta di genio può provocare: l'umorismo sarebbe dunque «un atto percettivo sulla realtà del mondo al di fuori della coscienza del singolo»⁶⁴. Questo perché la posizione umana è di per sé intrisa di incongruenze e contraddizioni prima di tutto interne con la sua dimensione di animale cosciente del proprio corpo mortale ed estremamente razionale, ma anche esterne dato che – grazie alle sue conoscenze scientifiche – si trova «come essere consapevole, sospeso in questa ridicola posizione tra i microbi e le stelle»⁶⁵. La dimensione che si epifanizza attraverso la risata è però una realtà che è priva di sofferenza: se c'è morte è senza dolore oppure reversibile, se c'è caduta è senza trauma e con un'immediata ripresa, se è presente una situazione di disagio è priva di vergogna e piuttosto ricca di ilarità. Ogni aspetto dell'esistenza a contatto con l'umorismo entra in una dimensione simile ad un aldilà paradisiaco in cui tutto – proprio perché privo di dramma – non crea pena, ma anzi

⁶¹ Cfr. ROBERTA MULLINI, *Corruttore di parole, il fool nel teatro di Shakespeare*, Clueb, Bologna, 1990.

⁶² Cfr. PAOLO FEBBRARO, *L'idiota. Una storia letteraria*, Le Lettere, Firenze, 2011.

⁶³ PETER L. BERGER, *Homo ridens*, cit..., p. 295.

⁶⁴ *Ivi*, p. 297.

⁶⁵ *Ivi*, p. 299.

sollievo⁶⁶. La dimensione comica dell'esistenza sarebbe – in questa prospettiva – una prolessi, un'anticipazione del sublime che deve venire, dando la possibilità di farne esperienza nella quotidianità. Un segnale di trascendenza, «una manifestazione di un universo sacramentale, un universo [...] che contiene segni visibili di una grazia invisibile»⁶⁷. Il punto di vista di Berger individua nell'umano una prospettiva di ridicolo e incongruo già presente, una assenza di grazia che il comico e la risata riesce a superare, a salvare attraverso un passaggio che fa trascendere il carico traumatico presente in una simile condizione. Oltre a mostrare la realtà misera dell'essere umano, l'umorismo mostra dunque una via per accettare la sua “ridicola posizione” e renderla luminosa.

Un percorso di identificazione tra sublime e umorismo esplicito in chiave storico-filosofica nel saggio di Gianni Carchia (1947-2000). Lo studioso pone come meta conclusiva di questo itinerario del pensiero la poetica di Luigi Pirandello che matura lentamente un *nomos* totalmente relativo e relativizzante, «assolutamente non umano, estraneo ai criteri delle significazioni relative, lontano quindi necessariamente da ogni tragedia»⁶⁸ e che vede nell'umorismo un «processo catartico di dissoluzione delle sovrastrutture retoriche dell'esistenza»⁶⁹. Carchia sottolinea anche un aspetto ricorrente negli umoristi e nei pensatori precedenti e che lo scrittore girgentino porta ad un acuto approfondimento:

La compresenza dei due momenti – l'estraneità del familiare e la familiarità dell'estraneo – è ciò che propriamente costituisce l'umorismo, che

⁶⁶ Anche se non in questi termini teologici, l'idea che l'umorismo crei un innalzamento simile al sacro è presente in due pensatori molto distanti tra loro come André Breton (1896-1966) e Charles Mauron (1899-1966). Il fondatore del surrealismo vede nello humor uno strumento iniziatico per superare le gabbie della realtà così da arrivare al sostrato mistico e surreale del mondo (Cfr. ANDRÉ BRETON, *Antologia dello humor nero*, Einaudi, Torino, 1970). Lo psicocritico francese, invece, individua l'efficacia della commedia nella sua funzione di trionfo su angosce archetipiche attraverso fantocci mitici. La sacralità del comico risiederebbe nel fatto che «oltre a riscattare dall'angoscia e dai vincoli del principio di realtà, queste figure inconscie arriverebbero a mettere in contatto con la parte bassa della divinità, con uno spazio “sacro” in cui si annuncia un potere superiore e cosmico di dominio sul reale e sulle costrizioni», in GIULIO FERRONI, *Il comico nelle teorie...*, cit, p. 151.

⁶⁷ *Ivi*, p. 306.

⁶⁸ GIANNI CARCHIA, *Retorica del sublime*, cit, p. 178.

⁶⁹ *Ivi*, p. 183.

è dunque sempre simultaneamente l'enunciazione di un sì e di un no nei confronti della realtà⁷⁰.

Una conoscenza contraddittoria e straniante che mostra la verità sotterranea del mondo e di sé stessi, che può aprire spiragli di libertà da legami consueti per costituirne altri fino a poco prima non considerati. Catarsi, liberazione dall'oppressione delle convenzioni e assenza di tragedia sono aspetti che si armonizzano bene con il discorso epifanico e spirituale di Berger, ma che si legano anche ad una prospettiva – quella pirandelliana – che in realtà è a bassissimo contenuto religioso e più legata ad una biologia panteistica. La traiettoria è però innegabilmente parallela: superate le gabbie della logica coerente e del principio di non contraddizione si varca una soglia che porta a nuove possibilità e prospettive; una dimensione aperta al sacro o, più laicamente, al superamento di sé.

1.2.7. L'umorismo come controllo sociale

Nel 2005 ha destato un vivace dibattito la pubblicazione di *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour* di Michael Billig⁷¹. Lo studioso inglese riprende, storicizzandole, le teorie di Hobbes, Bergson e Freud, dando risalto alle prospettive di umorismo oppressivo o meglio di controllo sociale. Pur ammettendo che alcune di esse sono derivate da situazioni storiche particolari – come il Seicento delle rivoluzioni per Hobbes – le reputa maggiormente convincenti rispetto all'approccio maggioritario di questi ultimi anni, ovvero quello che pone al centro la percezione psicologica di un'incongruenza. Le maggiori affilature polemiche sono dirette contro le risate da *gentleman*, ovvero la base filosofica ottocentesca di questa impostazione – nata in reazione a quella hobbesiana –, una base chiusa nel piccolo mondo borghese che non aveva reali contatti con la totalità delle funzioni umoristiche, che si concentrava sui meccanismi interni all'uomo e, in generale, aveva abbandonato l'interesse sociale: «Instead of seeking the origins of laughter within the

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ MICHAEL BILLIG, *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, Sage, Londra, 2005.

motives of the person who laughs, incongruity theories have sought to identify those incongruous features of the world that provoke laughter»⁷². Da questo convincimento deriva l'errore di universalizzare questi aspetti, che sono, all'opposto, suscettibili di variazioni decisive da cultura a cultura e da individuo ad individuo⁷³.

Il testo di Billig sembra un tentativo di riappropriarsi di una dimensione sociologica del riso a discapito di una corrente – rappresentata dalla rivista *Humor* – in cui la psicologia ha preso il sopravvento, e anche di rompere il coro quasi unanime di valutazione positiva del riso. L'obiettivo non è cercare una singola causa come non è quello di ridefinire il fenomeno come unitario e generalizzabile⁷⁴. Eppure anche lui ritaglia un certo primato alla sua visione, non limitandosi a una rivendicazione e a una riapertura dei confini disciplinari. In *Laughter and Ridicule* lo studioso afferma infatti che per ogni cosa esistono delle funzioni necessarie e universali (quindi riscontrabili in ogni cultura) e quelle specifiche e non necessarie⁷⁵. Tra le prime c'è di sicuro l'uso della derisione e del ridicolo come strumento di controllo sociale e mantenimento di gerarchie e mentalità, le altre tipologie di humour sono secondarie. Billig si appoggia ai lavori di Erving Goffman e il già citato Scheff per individuare come l'imbarazzo e la vergogna siano dei metodi della società per far sentire inappropriato, goffo e inadatto chiunque si discosti dal modello di vita predominante⁷⁶. Sia nella “metafora drammaturgica” di Goffman, sia nei pilastri emotivi della socialità di Scheff, è presente un lato oscuro che si rifarebbe proprio alla derisione come controllo sociale. L'imbarazzo di Goffman d'altronde è un sentimento più blando rispetto alla vergogna che, come diceva Kafka nell'epilogo del *Processo*, può sopravvivere anche dopo la morte. Quest'ultima è un ridicolo pubblico in cui il riso diventa la sua attestazione e che, a differenza della colpa, è irredimibile. La paura di essere derisi è una spinta emotiva così

⁷² «Invece di cercare le origini della risata nelle motivazioni di chi ride, le teorie dell'incongruenza hanno cercato di identificarle negli aspetti incongruenti del mondo che provocano il riso» trad. mia, *Ivi*, p. 57.

⁷³ *Ivi*, pp.183-184.

⁷⁴ «The present approach does not seek to reduce laughter to a single cause. Indeed, humour is not to be considered as a unitary entity.» *Ivi*, p. 175.

⁷⁵ «Joking relationships are not presumed to be necessary for the continuation of social life in general, but they emerge in particular types of social arrangement, which marks some social relationships with structural tension.» *Ivi*, pp. 125-126.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 216 e seg.

potente da far maturare anche delle patologie psichiatriche come la gelatofobia⁷⁷. Entrambe le sensazioni però sono precedute dal timore che si insinua intimamente nel soggetto e lo guida nell'evitare momenti di pubblico ridicolo. Anche perché le battute possono andare oltre la volontà di chi le pronuncia e, pur nascendo da ottime intenzioni, si possono fare portatrici di un giogo sociale; ma possono essere, fedelmente a Freud, anche tendenziose e mirate a ferire nella dissimulazione goffmaniana. Billig, oltre che rigettare l'idea di una funzione rivoluzionaria dello humour, constata un fatto storico individuato anche da Minois: il carnevale ha valicato il recinto stretto della sua parentesi sociale, ed è diventato predominante nella società contemporanea. Come porsi allora rispetto all'umorismo diventato ormai prodotto di consumo e retorica pubblica abusata?

Per Billig Bergson è il primo sociologo dello humor, dopo l'ondata "intimista" dei *gentleman*⁷⁸, ma interpretato nella maniera errata, perché si è dato eccessivo risalto alla sua idea di comico come meccanizzazione del gesto e dell'umano e non alla sua concezione sociologica. Henri Bergson nel 1901 dà alle stampe il suo saggio sul riso⁷⁹ e, a distanza di un secolo, Billig mostra di ispirarsi profondamente ad esso. Nella prospettiva del filosofo francese «il comico è il negativo, la deviazione dal valore, ciò che deve essere punito, mentre il riso è l'arma gioiosa di questa punizione, il reinserimento nel positivo, l'atto del ritorno all'ordine»⁸⁰. Comico che secondo Billig è piuttosto prossimo al suo concetto di ridicolo. Un fenomeno gioioso che però si dirige solo alla pura intelligenza⁸¹, dato che la parte emotiva deve essere il più possibile anestetizzata, non ci deve essere compartecipazione altrimenti l'atto inibitorio del vizio non potrebbe esplicarsi in tutta la sua efficacia. L'evento comico deve essere guardato, quindi, con un distacco di tipo teatrale, «come fosse una scena costruita a

⁷⁷ MARTIN FÜHR, TRACEY PLATT e RENÉ T. PROYER, *Testing the relations of gelotophobia with humour as a coping strategy, self-ascribed loneliness, reflectivity, attractiveness, self-acceptance, and life expectations*, in «European Journal of Humour Research», 2015, vol. 3, n° 1, pp. 84-97.

⁷⁸ «*Laughter* represents the first real social theory of laughter.» *Ivi*, p. 111.

⁷⁹ HENRI BERGSON, *Il riso: saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma-Bari, 1993.

⁸⁰ GIULIO FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, 1974, p. 27.

⁸¹ «Il comico esige, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa come un'anestesia momentanea del cuore: si dirige alla pura intelligenza», HENRI BERGSON, *Il riso: saggio sul significato del comico*, cit., p.5-6.

bella posta per farci divertire»⁸², non come una scena che riguarda in prima persona lo spettatore, evitando dunque ogni tipo di immedesimazione, e ricercando piuttosto una sorta di straniamento. Non c'è alcuna traccia quindi né di compassione né del sentimento del contrario accennato da Pirandello: solo fredda superiorità e una punta di sadismo. Non c'è però concordanza tra il sociologo inglese e alcuni commentatori italiani. Secondo Billig Bergson parla di una società vera e reale, mentre per Carchia il vizio posto alla berlina non è meramente morale, bensì metafisico: non si punisce il cattivo, ma lo sgraziato e l'abbassato, il ridicolo appunto. La dicotomia che si pone è tra la vita, armonica e libera, e il meccanismo, ovvero quando il primo elemento si abbassa e si costringe in una ripetizione ottusa (come in codici di comportamento o schemi professionali), come in una successione reiterata di azioni senza scopo, che crea un distacco dalla socialità. Un'idea che non deriva quindi «da un'istanza etica, bensì dall'ideale estetico della grazia, ideale della fluidità e di un'armonia che rimandano ad aspirazioni settecentesche e neoclassiche»⁸³. Carchia deduce che quella teorizzata da Bergson non sia una società storicamente data, ma più un ideale, un *nomos* a cui l'uomo dovrebbe tendere per la sua completa espressione. La radice prima della colpa del ridicolo sarebbe, seguendo il sentiero tracciato da Carchia, dovuta quindi ad una disattenzione, «un allentamento del lavoro spirituale, ad un divagare a un intorbidarsi della coscienza»⁸⁴: è da questo processo di allontanamento che deriverebbe l'abbassamento dello spirito verso il corpo, della persona alla cosa, del contenuto alla forma. La versione di Civita, da parte sua, non coincide con la visione di Carchia. Lo studioso milanese propenderà più per «una teoria sociale a base biologica, una rappresentazione biologica della società»⁸⁵ a causa dell'insistenza del pensatore francese su una vita come entità dalla volontà specifica, che pone teleologicamente un orizzonte, quello della piena evoluzione. Il comico sarebbe quindi – in questa prospettiva – un'interferenza a questa marcia, una regressione dell'essere umano che cede ad un comportamento dettato dall'inconscio, ovvero il «sovrapporre alla propria personalità spezzata ma

⁸² ALFREDO CIVITA, *Teorie del comico*, cit., p. 15.

⁸³ GIANNI CARCHIA, *Retorica del sublime*, Laterza, Roma-Bari, 1990, p. 162.

⁸⁴ *Ivi*, p. 163.

⁸⁵ ALFREDO CIVITA, *Teorie del comico*, cit., p. 12.

autentica una falsa unità che inganna solo se stessi»⁸⁶. Tre imperativi sociali dunque: uno relativo alle gerarchie e allo *status quo*, uno estetico e infine uno biologico e positivista; insomma sono perseguiti il divergente, lo sgraziato e il retrivo.

1.2.8. L'umorismo tra competizione e gioco

Charles R. Gruner, discostandosi da Billig e Bergson, ma rimanendo nell'alveo di una visione conflittuale dell'umorismo, osserva il riso da una prospettiva di un'umanità fortemente legata ai suoi bisogni primari e quasi atavici. Lo studioso statunitense individua la fonte di qualsiasi divertimento nel gioco competitivo: in esso esiste un giusto apporto di tensione e attenzione che può, nella conseguente vittoria, far avvenire un forte rilascio di energia psichica che altro non sarebbe che divertimento. Una gara fortemente sbilanciata in cui la vittoria di una parte non è mai posta in discussione, ma che si fa anzi sempre più schiacciante, perde la sua carica di diletto tramutandosi in uno stillicidio umiliante. In questa prospettiva il comico non sarebbe altro che una forma di vittoria subitanea e sorprendente avvenuta in un gioco mentale contro qualcuno che subisce la disfatta. Lo sconfitto non è necessariamente l'agente comico o l'individuo che ride, ma anche un soggetto per cui si prova una tensione inconscia – anche culturale e non personale – inserito in una situazione ridicola e umiliante. Gruner afferma infatti che «*Removal from a humorous situation (joke, etc.) what is won or lost, or the suddenness with which it is won or lost, removes the essential elements of the situation and renders it humorless*»⁸⁷. Se per esempio l'oggetto di ironia è un individuo inserito in una gerarchia di potere (clero, forze dell'ordine, politici, etc.) il dare spessore ad una supposta caratteristica negativa (lussuria del clero, stupidità dei carabinieri o, per finire, disonestà dei politici) attraverso una storiella umoristica o una battuta sferzante può essere liberatoria di una tensione che si nutre verso la

⁸⁶ *Ivi*, p. 26.

⁸⁷ «Rimuovendo da una situazione umoristica ciò che si vince o perde, o la rapidità con cui è vinto o perso, si rimuoveranno gli elementi essenziali della situazione e la si renderà non umoristica.» trad. mia e corsivi del testo, CHARLES R. GRUNER, *The Game of Humor. A Comprehensive Theory of Why We Laugh*, Transaction Publishers, New Brunswick-London, 1997, p. 9.

categoria. I vincitori in questo caso sarebbero i fruitori del comico, mentre la categoria irrisa farebbe parte di quella dei perdenti. Ma lo stesso meccanismo sarebbe attuabile in un contesto con attori molto più prossimi: un gioco di parole, un rebus a sfondo umoristico, o un doppio senso piccante altro non sarebbero che gare, «duel of wits», tra concorrenti per delle risorse o per la supremazia di un gruppo o di un contesto. La dipendenza del riso dalla competizione vittoriosa sarebbe da ascrivere al processo evolutivo dell'essere umano che, per superare tutte le difficoltà, ha maturato una incisiva volontà di dominio e supremazia sulle variabili che determinavano la sua esistenza. Il percorso di adattamento però ha avuto uno sbocco nella socialità e per questo ha dovuto elidere le sue punte più aggressive e sanguinose a tutto favore di un gioco mentale, quasi una traduzione intellettuale e simbolica dello scontro fisico non più accettabile. Una concezione dell'essere umano che – a mio parere – è fortemente influenzata dalla visione americana della vita:

Man is curious, aggressive and competitive creature who is constantly “thinking of Number One”, forever asking “What’s in it for me?”; a primate who will strive to “get what we whants”, even (maybe especially) by beating someone else out of it⁸⁸

Ogni risata sarebbe un'eco di quella che l'uomo delle origini propagava nella natura dopo una caccia insospettabilmente fruttuosa, dopo un'inaspettata vittoria di una battaglia tanto temuta o dell'urlo di una persona che ha sotto il proprio tallone il proprio potentissimo nemico. Non sarebbe allora casuale che chi soffre di gelatofobia provi, oltre che profonda vergogna, una viscerale paura dell'umiliazione attraverso la derisione⁸⁹. Tutto questo deriverebbe – attraverso la visione di Gruner – da una paura di sottomissione dell'altro, da un eccesso di istinto di sopravvivenza e salvezza.

⁸⁸ «L'uomo è una creatura curiosa, aggressiva e competitiva che sta costantemente pensando “come essere il numero uno”, che si chiede sempre “che vantaggio ne ricavo?”; un primate che si adopererà per “ottenere ciò che vuole”, magari (anzi soprattutto) conquistandolo a scapito di qualcuno» trad. mia, *Ibidem*, p. 25.

⁸⁹ JUDIT BODA-UJLAKY e LÁSZLÓ SÉRA, *The relationship between gelotophobia, shame, and humiliation*, in «European Journal of Humour Research», 2016, vol. 4, n° 1, pp. 93–101.

D'altronde il dominio umano del mondo è stato determinato «Simply by the most successful combination of aggression, competitiveness, curiosity, and resourcefulness of any of the planet's living species»⁹⁰. Fin dalla più tenera età l'attitudine allo scontro per le risorse determina alleanze e sospetti: il sorriso infantile, infatti, sarebbe il frutto di un riconoscimento di un possibile mezzo per sopravvivere, di un utile aiuto in questa dura guerra. I conflitti che hanno conformato la mente dell'essere umano a questo tipo di propensione predatoria sono stati contro tre entità: gli altri, la natura e sé stessi. Con tre possibili risultati: la vittoria, la sconfitta e una situazione ambigua e frustrante. I successi sorprendenti e magari subitanei creano un entusiasmo che può determinare il riso, cosa che ovviamente non capita con un risultato di segno diverso.

Se ogni risata, battuta, scherzo o barzelletta fossero un'espressione aggressiva, non innocente e denigratoria, frutto di una volontà di potenza, i comportamenti delle persone che ci circondano si ammanterebbero di un velo cupo di crudeltà e falsità. La società sarebbe formata da una moltitudine di passivi aggressivi pronti a boicottare il proprio concorrente e umiliare le persone per cui provano della tensione; come se l'evoluzione personale del riso⁹¹ potesse portare come massimo risultato solo ad una capacità di occultare la rabbia dietro un sorriso sardonico. Queste sarebbero le conseguenze estreme di una visione radicale dello *humor* come esercizio di supremazia, ma Gruner non parla scientemente di guerra o dominio, ma piuttosto di gioco e di competizione sportiva. Perché il gioco, è vero che può avere come nucleo nemmeno troppo occulto la volontà di vittoria, ma non necessariamente quella di dominio e umiliazione dell'altro, che anzi – come detto dallo stesso autore – deve essere in una condizione paritaria, deve essere un avversario capace di contrastare e produrre della tensione psichica. Credo, a questo proposito, che la dimensione ludica vada approfondita in funzione dell'idea proposta da Stefano Ballerio nel suo *Mettere in gioco*

⁹⁰ «Semplicemente dalla più efficace combinazione di aggressività, competizione, curiosità e intraprendenza di qualsiasi altra specie vivente del pianeta» trad. mia, CHARLES R. GRUNER, *The Game of Humor*, cit., p. 16.

⁹¹ «Nello sviluppo psicologico del bambino si ha una progressione graduale dal sorriso primario al sorriso di imbarazzo, alla risata gioiosa, al ridere per una situazione comica, al riso collettivo, a quello aggressivo verso un estraneo, e infine [...] al riso di *Schadenfreude*, la gioia maligna», PETER L. BERGER, *Homo ridens*, cit., p. 87.

l'esperienza che accosta nella sua parte finale la letteratura al gioco. In questa sfaccettatura l'attività ludica non è vista come mera competizione, ma come strumento di apprendimento – solitario o in compagnia – di sé e del mondo. Alcuni aspetti che accomunano le due occupazioni sono una dimensione rituale con un tempo dedicato che è fuori dalla quotidianità e un'adesione ad esse libera e non costrittiva; entrambe sono occasioni di diletto che si fondono alla possibilità di apprendere. Su questo punto Ballerio insiste dicendo che sia nella letteratura che nel gioco «si intrecciano autocoscienza, espressione ed esplorazione»⁹²: caratteristiche certo estendibili all'oggetto di questa ricerca. I due atti quindi sono utili all'essere umano perché permettono di reinterpretare le proprie azioni precedenti, rifletterci e provare a trasformarle – sia nella fruizione che nella produzione – in maniera creativa e piacevole. Il punto di vista di Ballerio parte da un approfondimento sulle teorie letterarie alla luce delle neuroscienze e delle ultime acquisizioni in psicologia cognitiva: in entrambi i campi si è portato alla superficie la fusione intima tra corpo e mente, e soprattutto tra conoscenza e corporeità.

Integrando le due prospettive avremmo un umorismo che è, certo, competizione e volontà di vittoria, ma non in funzione dell'umiliazione dell'altro, ma piuttosto per un atto cognitivo che con il confronto con l'altro si amplifica e si approfondisce. L'essere umano d'altra parte ha avuto successo in natura soprattutto per la sua capacità adattiva, che non è altro che osservare il mondo con uno sguardo capace di carpire nuove possibilità e nuove risorse. Inoltre l'ambito competitivo è già presente sottotraccia anche in altre teorie: se per esempio analizziamo il carnevalesco bachtiniano, noteremo come le due forme sociali e morali – quella gerarchica e quella egualitaria – siano impegnate in una lotta disarmata e ridanciana. Del resto, come non individuare anche uno scontro tra differenti moralità, magari tutto interiore, nei soggetti comici individuati da Berger e ancora maggiormente nei *fool* di corte o negli *jurodiviy*?

⁹² STEFANO BALLERIO, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*, Ledizioni, Milano, 2013, p. 116.

Conclusioni

Come mostrato nelle pagine precedenti, l'umorismo all'interno delle interazioni sociali ha un ruolo molto differente a seconda del contesto e dell'intenzione del parlante. Di per sé pare avere una conformazione etica neutra, uno strumento come tanti all'interno dei registri della parola e della socialità. Alcune teorie per facilità di analisi hanno voluto approfondire un uso specifico tra i tanti possibili del riso: questo, come detto in precedenza, non è il mio approccio che invece vuole lasciare in evidenza le contraddizioni, convinto del fatto che possano essere loro stesse degli strumenti di conoscenza. Voglio individuare quindi alcuni concetti utili per la successiva trattazione.

Credo sia molto interessante l'accostamento dello *humor* ad un codice linguistico, che necessita di competenze peculiari a seconda del contesto. Ogni piccolo gruppo ha un suo carico di riferimenti culturali e di costume, e questo è vero dalla cellula familiare fino alla collettività nazionale. Per poter apprezzare battute e facezie su un argomento – e comprendere quindi le motivazioni del riso – è necessario maturare quel tipo di competenze che non solo facciano capire il contenuto del messaggio, ma anche il sottotesto non detto e, allo stesso tempo, tutto il carico emotivo che quel dato contenuto si porta dietro. Doppiezza di significato ed emotività che fanno parte di una struttura identitaria e di appartenenza che agglutina le persone in un legame di affinità e di complicità per sorreggere l'urto – dolce o veemente – dell'alterità. Ci si potrebbe chiedere quindi, davanti ad una battuta o ad un testo umoristico, quale sia il codice e in quale contesto possa essere efficace, in quale misura sia legato alla contingenza spazio-temporale e quanto invece venga tratto dalla tradizione. Ma anche, ridestando la domanda nata attraverso l'idea di Dupréel, che “rapporto intersoggettivo” si instaura tra lettore e testo umoristico e in quale “contesto sociale” si viene ad inserire.

In stretto rapporto con la funzione identitaria dell'umorismo ci sono ruoli più generalmente relativi alla socialità, che sono prevalentemente due: creare coesione o rafforzare le gerarchie. Le due propensioni non sono in opposizione, ma sono una il risvolto dell'altra: dove c'è identità c'è anche

differenza, dove c'è famiglia c'è anche l'estraneo. Maggiore sarà il contrasto tra due parti o l'oppressione di una sull'altra, maggiore sarà la forza della risata. Come mostrerò nel prossimo capitolo, nei regimi totalitari, la qualità dello humor e la sua reazione sarà molto migliore e intensa. Da questa dicotomia di unione ed esclusione si sono tratte due prospettive antitetiche: quella legata al carnevale e quella di Billig che vede lo humor come mezzo di riaffermazione – attraverso il ridicolo – delle gerarchie. Della prima abbiamo discusso una necessaria presenza: per l'unione della società è obbligatorio creare, anche qui, un'alterità che in questo caso non può non essere che l'individuo, impersonato dal re buffone. Soggetto che può essere collegabile alla coscienza moderna radice dell'umorismo. Attraverso Billig – grazie a una contestualizzazione di Bergson – ho tratto tre possibili campi di ridicolo sociale: il porsi fuori dalle regole comunitarie, il violare le regole estetiche e infine il mantenersi legato al passato. È notevole come il risibile sia legato a categorie tematiche sensibili, tra esse quelle più diffuse nel mondo sono razionalità, difformità e modernità, ma anche fatti traumatici e capaci di destare timore. Come si può notare la distanza tra gli argomenti e i campi citati non è significativa.

Rifacendomi al dibattito sul carnevalesco è da sottolineare il ruolo centrale di un agente del comico o un oggetto del ridicolo – volontario o meno. In entrambi i casi la sua funzione di catalizzatore serve a concentrare l'attenzione emotiva e cognitiva su uno specifico obiettivo e quindi facilitare la risata. Alle volte esso si auto investe di un simile ruolo come i *fool* di corte o come gli attori comici, altre volte accetta suo malgrado questa investitura. Nel primo caso abbiamo a che fare con un personaggio – reale o di fantasia – che può prendersi la responsabilità di farsi portatore di una visione del mondo scomoda, socialmente poco o mal accettata, ma che ha parti più o meno consistenti di verità. L'umorismo, con il suo ingente carico di soggettivismo, ha come sostrato anche una simile figura che si fa tramite di un modo di sentire e vedere ulteriore, e che lo vivifica attraverso un sorprendente uso della parola e del pensiero.

Proprio in conseguenza di questo ultimo assunto possiamo ammettere che – come affermato da Berger – l'umorismo può essere anche una sorta di epifania verso un mondo ulteriore. Una realtà che riesce ad innalzarsi al di

là dei drammi quotidiani, che riesce a valicare le convenzioni sociali – e le ansie da esse conseguenti – e le finzioni che ci costringono in una maschera sempre più stretta e opprimente. Si percepisce già in queste parole un'eco pirandelliana. Ma non è solo lo scrittore di Girgenti ad aver avvertito questo tipo di possibilità metafisica del riso, e se un simile moto è stato condiviso da più autori, credo sia lecito e valido porlo tra i possibili strumenti da annoverare nella mia analisi, domandandomi di conseguenza anche quale sia la prospettiva che l'autore vuole aprire e quale quella che vuol rifuggire.

Davanti a questo catalogo di questioni, trovo adatta anche la prospettiva di Gruner giustamente modificata attraverso Ballerio. Se lo *humor* è un gioco, con risvolti cognitivi necessari per una propensione creativa e con un risvolto di competizione tra soggetti, potrebbe anche essere una gara tra visioni della realtà, quasi una lotta ideologica portata avanti coi mezzi della risata. E non intendo ideologie meramente politiche, ma visioni del mondo più radicate nell'essere umano e nella sua natura. D'altro canto la sfida cognitiva che pone una performance comica, può aprire alla conoscenza di un differente modo di esistenza e quindi schiudere la possibilità di comprensione e inaugurare nuove possibilità interiori. Insomma, può l'umorismo essere un contrasto morale fatto con ragionamenti assurdi e laterali? Nella battuta forbita che pone in ridicolo un intero nucleo di convinzioni e di abitudini non c'è anche una volontà di critica sociale che può mirare persino ad superamento di esse ponendole in un agone in cui possano mostrare tutte le loro vulnerabilità? L'umorismo dunque può essere visto come un conflitto filosofico paradossale e pacifico?

Umorismo nella psiche individuale

1.3.1 Contesto teorico-culturale degli studi sullo humor

Nell'incipit del precedente capitolo ho accennato al fatto che l'umorismo possa superare le barriere tra corpo e mente, conscio e inconscio e in definitiva creare una reazione allo stimolo istintiva, capace di superare le inibizioni. Le nuove ricerche scientifiche sul cervello hanno posto in dubbio queste scissioni tra due nature della mente. Il poter osservare gli scambi chimici ed elettrici tra parti del cervello ha fatto propendere alcuni scienziati della mente verso un monismo radicale in cui l'organo fisico, pesabile e misurabile, sia in stretta identità con la mente, ovvero quell'entità costituita dalle capacità intellettive e spirituali di un essere umano. Il dibattito tra dualisti e monisti interessa sempre di più la filosofia in moltissime sfaccettature: dall'etica all'estetica, per poi ricadere anche nelle discipline più pratiche come giurisprudenza ed economia. A tutti gli effetti i risultati delle neuroscienze e delle scienze cognitive hanno aperto ad una nuova rivoluzione scientifica e filosofica simile a quella copernicana.

Se, infatti, la mente è solamente il cervello non esisterebbe né spirito né coscienza al di fuori delle sinapsi, la libertà sarebbe determinata dalla composizione e dall'interazione tra parti della materia grigia che interagiscono in maniera codificata. Le facoltà tipicamente umane potrebbero essere lese o influenzabili a seguito di incidenti, malattie e interazioni con sostanze specifiche e non determinate quindi da nulla al di fuori della materia. Non tutti la pensano in questo modo, è però certo che alcune risultanze ridimensionano alcuni assunti del pensiero su noi stessi. Ogni campo del sapere dovrebbe confrontarsi con le nuove scoperte – anche in maniera critica – e trarne nuovi concetti e nuove proposizioni per le proprie discipline. Bisognerà notare inoltre come in realtà le scoperte neuroscientifiche non siano totalmente distanti o discordanti con altre

concezioni precedenti, si pensi a Girard e ai neuroni specchio, ma certo pongono sotto una nuova luce molte speculazioni del passato.

La sola negazione scientifica dell'anima e del sovrannaturale, basterebbe per far capire l'importanza e la delicatezza del dibattito, che però non si ferma ai soli ambiti religiosi, ma si allarga anche a discipline più laiche. L'accusa che colpisce una simile irruzione di dati scientifici nell'ambito proprio delle discipline umanistiche è quella di determinismo, di ridurre la totalità dell'ambito umano a scariche elettriche e reazioni chimiche interne ad un organo. Se è vero che la tentazione di spiegare tutto attraverso la *neuroimaging* può entusiasmare gli scienziati e alcuni pensatori⁹³, fino ad una vera e propria neuro-mania⁹⁴, è vero però che molti punti d'ombra rimangono e rimarranno insoluti a lungo: tra i maggiori la fonte della coscienza personale. Le teorie che si stanno approcciando a questi argomenti sono in realtà allo stato di pura speculazione e ancora largamente dibattute, basti leggere il simpatico e godibile racconto di John Horgan su una conferenza di studiosi della coscienza avvenuta a Tucson⁹⁵. Approcci che si legano alla teoria quantistica come quella di Roger Penrose contrastano con ipotesi più caute e legate a fenomeni limitati e quantificabili, criticati a loro volta perché solo elementi di un processo più complesso e caratterizzato da sensazioni cosce chiamate *qualia*. A tutto questo va sommato anche il fatto che la mente non è identica in ogni individuo e neppure nel medesimo soggetto lungo tutta la vita: l'esistenza muta la coscienza⁹⁶ e i processi neurali possono essere educati e deviati anche attraverso la psicoterapia⁹⁷.

In un panorama così magmatico alcune figure di riferimento si stanno spostando lentamente dall'ambito scientifico a quello della dissertazione

⁹³ Cfr. PAUL THAGARD, *Il cervello e il senso della vita*, Mondadori Education, Milano, 2014.

⁹⁴ Cfr. PAOLO LEGRENI e CARLO UMILTÀ, *Neuro-mania. Il cervello non spiega chi siamo*, Il Mulino, Bologna, 2009

⁹⁵ JOHN HORGAN, *La mente inviolata. Una sfida per la psicologia e le neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2001, pp. 269 e segg.

⁹⁶ RICCARDO MANZOTTI e VINCENZO TAGLIASCO, *L'esperienza. Perché i neuroni non spiegano tutto*, Codice edizioni, Torino, 2008.

⁹⁷ «La psicoterapia è, quindi, un processo di apprendimento che consente di cambiare l'assetto delle connessioni cerebrali.» LOREDANA CENA e ANTONIO IMBACIATI, *Neuroscienze e teoria psicoanalitica. Verso una teoria integrata del funzionamento mentale*, Springer Verlag, Milano, 2014, p. 114.

filosofica come Antonio Damasio⁹⁸. Nel conflitto tra scienze dure e scienze umane, è nata una “terza cultura”, formata da scienziati divulgatori e umanisti curiosi, che si incontrano per creare una forma “ecumenica” di cultura. D'altronde anche le stesse scienze cognitive sono aperte da tempo ad apporti differenti (non è un caso il plurale) da parte di svariate discipline⁹⁹. Insomma, anche solo fare uno stato dell'arte per sommi capi del dibattito in corso richiederebbe una trattazione ampia quanto una monografia¹⁰⁰. Niente determinismo, dunque, ma piuttosto un dibattito nuovo e pieno di stimoli per le scienze umane, che però pone come esigenza quella di usare con cautela la mera dissertazione astratta e accogliere gli stimoli di un pensiero nuovo che rivoluzionerà sempre più minutamente la cultura dei prossimi decenni.

La possibilità di osservare i modi di processazione delle informazioni che giungono dall'esterno mostra anche come la divisione netta tra conscio e inconscio sia una dicotomia utile allo studio, ma che non abbia più un valore ontologico. Gli stimoli passano attraverso parti del cervello arcaiche, nel nucleo interno di esso, e passando da lì vengono inviate alle parti più recenti ed esterne – la corteccia – sede delle esperienze consapevoli. Un esempio di un fatto simile è la sindrome della visione cieca¹⁰¹, in cui un soggetto, dopo aver subito una lesione in una zona della corteccia, riusciva a individuare – sotto forma di intuizione non conscia – ciò che aveva davanti all'occhio “cieco” con difficoltà nel riconoscimento e nella definizione dell'immagine. Questo può accedere perché una parte del nucleo arcaico, “vedeva” ciò che l'occhio aveva davanti, ma questa “visione” non passava nella parte cosciente, rimanendo quindi allo stadio di intuizione. Questo tipo di interazione tra il sistema limbico – molto arcaico – e la corteccia – parte più recente del cervello – è alla base di molte funzioni tra cui la memoria e la conoscenza. Oltre ad esse, il sistema limbico è anche responsabile della regolazione e organizzazione delle funzioni emotive e di quelle legate alle

⁹⁸ Cfr. ANTONIO DAMASIO, *Il sé viene dalla mente. La costruzione del cervello cosciente*, Adelphi, Milano, 2012.

⁹⁹ Cfr. PAOLO LEGRENZI, *Prima lezione di scienze cognitive*, Laterza, Roma-Bari, 2002.

¹⁰⁰ Cfr. WILLIAM BECHTEL, *Filosofia della mente*, Il Mulino, Bologna, 1992; ALFREDO PATERNOSTER, *Introduzione alla filosofia della mente*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

¹⁰¹ VILAYANUR S. RAMACHANDRAN, *Che cosa sappiamo della mente*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 31 e segg.

reazioni più istintuali dell'essere umano. La razionalità della corteccia è perciò sempre influenzata e influenzabile dalla parte meno logica del cervello. Se non è una forzatura totalmente illecita la distinzione netta tra il mondo conscio e inconscio – soprattutto ai fini della comprensione –, lo è quindi quella tra mondo emotivo e razionale, poiché le relazioni tra le due sfere sono così fitte che non è possibile scinderle in due processi totalmente distinti. Ancora meno valide sono le barriere tra speculazione astratta e corporeità: è infatti ormai assodato che anche i concetti più raffinati siano passati attraverso una rarefazione di una base corporale, che però rimane sempre necessaria per l'apprendimento. In un conosciuto libro di Lakoff e Johnson¹⁰² si possono trarre tre idee generali per approcciarsi proprio a questi temi: la mente è intrinsecamente incarnata, il pensiero è per lo più inconscio e i concetti astratti sono in gran parte metaforici. Tre assunti che superano molte vecchie barriere del pensiero gnoseologico.

In questo contesto caotico, l'umorismo attraverso le scienze cognitive, le neuroscienze e la psicologia ha un profilo rinnovato – con aspetti di continuità – rispetto a ciò che ci deriva dalla tradizione. Anche perché, per la sua natura ibrida capace di corrodere le barriere che si supponevano invalicabili, lo humor è stato studiato con attenzione, tanto da essere l'unico soggetto di studio di riviste internazionali come, per far l'esempio più importante, «Humor».

1.3.2. La fruizione dell'umorismo nel cervello

Negli ultimi decenni i ricercatori hanno potuto individuare i comportamenti neurali attraverso strumenti non invasivi come l'elettroencefalogramma e, soprattutto, la risonanza magnetica funzionale. La prima registra l'attività elettrica attivata dalla corrente ionica dei neuroni; mentre la seconda misura i differenti livelli di ossigenazione del sangue, che sono correlati ad attività neurali in aree diverse del cervello. Grazie ad essi si sono potute individuare le zone cerebrali impegnate nel processo umoristico. Un dato è spiccato fin dall'inizio: l'evento ilare mobilita una vastissima rete sinaptica, con un dialogo serrato tra la parte più arcaica e

¹⁰² GEORGE LAKOFF e MARK JOHNSON, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999.

quella più nuova del cervello e anche tra i due emisferi. Le zone più stimolate le possiamo dividere per aree e per le loro funzioni cognitive o emotive¹⁰³. Per la comprensione sono interessate nella parte frontale: la circonvoluzione frontale inferiore e la corteccia prefrontale mediale anteriore, quest'ultima attiva in special modo negli stimoli umoristici più divertenti. Nell'area temporale abbiamo il solco temporale superiore anteriore. Nell'area temporo-parietale il solco temporale superiore posteriore e la giunzione temporo parietale, questa capace soprattutto di risolvere le incongruenze presenti nei testi comici. E, infine, il cingolato anteriore e il precuneo. Per il processo emotivo invece si attivano l'amigdala¹⁰⁴, il nucleo accumbens, l'ipotalamo e l'area ventrale tegmentale¹⁰⁵.

Come si può osservare le parti maggiormente attive fanno parte della parte corticale o sub-corticale della parte anteriore del cervello. Il lobo frontale infatti è in generale deputato a gestire il pensiero razionale, la memoria, la personalità e il comportamento. In particolare la circonvoluzione frontale inferiore è legata alle decisioni comportamentali. Prova di come lo humor sia un evento che necessita per la comprensione di competenze anche sociali. Le parti della zona frontale interessate durante l'umorismo sono però anche quelle subcorticali più a contatto con la parte emozionale. La corteccia prefrontale mediale è infatti in connessione con le strutture limbiche e regola anche le emozioni e il comportamento. Da notare poi come nella Figura2 le zone interessate siano vicine se non direttamente collegate tra di loro (nell'immagine indicate in maniera separata per evitare confusioni). L'amigdala è il centro da cui partono le emozioni primordiali come paura e stress, ma è anche interessata nella memoria emozionale,

¹⁰³ ANDREA C. SAMSON, *Brain, Neuropsychology of Humor*, in *Encyclopedia of Humor Studies*, a cura di Salvatore Attardo, Sage, Los Angeles-London-New Delhi-Singapore-Washington D.C., 2014, pp. 88-92.

¹⁰⁴ TAGIRU NAKAMURA, TOMOKO MATSUI, AKIRA UTSUMI, e al., *The Role of the Amygdala in the Process of Humour Appreciation*, in «Proceedings of the Annual Meeting of the Cognitive Science Society», 2012, vol. 34, n° 34, pp. 797-802.

¹⁰⁵ BARBARA WILD, FRANK A. RODDEN, WOLFGANG GRODD e WILLIBALD RUSCH, *Neural correlates of laughter and humor*, in «Brain», 2003, vol. 126, pp. 2121-2138; Vinod Goel e RAYMOND J. DOLAN, *The functional anatomy of humor: segregating cognitive and affective components*, in «Nature Neuroscience», 2001, vol. 4, n° 3, pp. 237-238.

mentre il nucleus accumbens è da alcuni¹⁰⁶ individuato come la fonte principale della risata, inoltre ha un ruolo nel rilascio della dopamina, sostanza che attiva il senso di piacere e ricompensa. Ruolo che è svolto anche dall'area ventrale tegmentale, che ha neuroni dopaminergici e che infatti ha un ruolo determinante nei processi di motivazione e cognizione, ma anche in quelli sentimentali. Di particolare importanza sono anche il precuneo e il solco temporale superiore. Il primo infatti è coinvolto nella auto-riflessione e nella coscienza di sé; mentre il secondo nella socialità, come ad esempio nell'attenzione condivisa. Infine la giunzione temporo-parietale è una zona a cui arrivano molte informazioni sensoriali sia endogene che esogene e che, in particolari condizioni come ad esempio lesioni, è responsabile di esperienze di sconnessione dal proprio corpo¹⁰⁷.

Nella percezione dell'evento umoristico è ovvio che si andranno ad attivare – oltre a tutte queste parti – tutti quei processi di percezione tipici dei canali sensoriali interessati. Una barzelletta letta¹⁰⁸ o una vignetta accenderà le parti del cervello deputate alla visione, mentre una barzelletta raccontata attiverà quelle parti usate per la ricezione dei suoni e la loro processazione.

Altra questione ancora dibattuta invece è quella sui ruoli degli emisferi. Solitamente il destro presiede i processi più strutturati e le emozioni negative, mentre il sinistro è più coinvolto in attività creative e in emozioni positive. La concentrazione degli stimoli in quest'ultimo sembra far propendere per una sua netta prevalenza nell'elaborazione dello stimolo umoristico, eppure si è notato come una lesione dell'emisfero destro, in particolar modo la parte frontale, impedisca la comprensione e la risposta adeguata¹⁰⁹.

¹⁰⁶ DEAN MOBBS, MICHAEL D. GREICIUS, EIMAN ABDEL-AZIM, VINOD MENON e ALLAN L. REISS, *Humor Modulates the Mesolimbic Reward Centers*, in «Neuron», 2003, vol. 40, n° 5, pp. 1041-1048.

¹⁰⁷ Cfr. ERIC R. KANDEL, JAMES H. SCHWARTZ, THOMAS M. JESSELL, *Principi di neuroscienze*, ed. it. A cura di Virgilio Perri e Giuseppe Spidalieri, Casa Editrice Ambrosiana, Rozzano (MI), 2003.

¹⁰⁸ FUKUJIRO OZAWA, KAYAKO MATSUO, CHIKAKO KATO, TOSHIHARU NAKAI, HARUO ISODA, YASUO TAKEHARA, TETSUO MORIYA e HARUMI SAKAHARA, *The effects of listening comprehension of various genres of literature on response in the linguistic area: an fMRI study*, in «NeuroReport», 2000, vol. 11, n° 6, pp. 1141-1143.

¹⁰⁹ ANDREA C. SAMSON, *Brain, Neuropsychology of Humor*, in *Encyclopedia of Humor Studies*, cit., p. 92; CAMILLA NEERGAARD CLARK e JASON DONALD WARREN, *The*

Neurology of Humour, in «Advanced in Clinical Neuroscience and Rehabilitation»,
gennaio/febbraio 2014, vol. 13, n° 7, pp. 9-11.

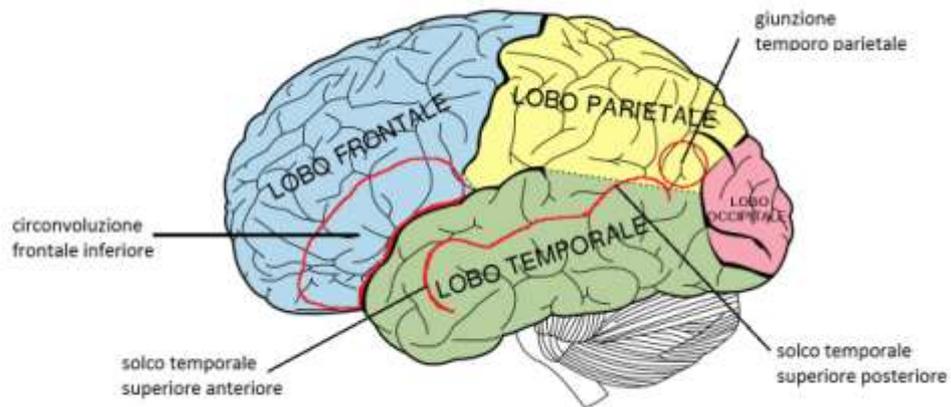


Figura 1 Zone esterne interessate dallo humor

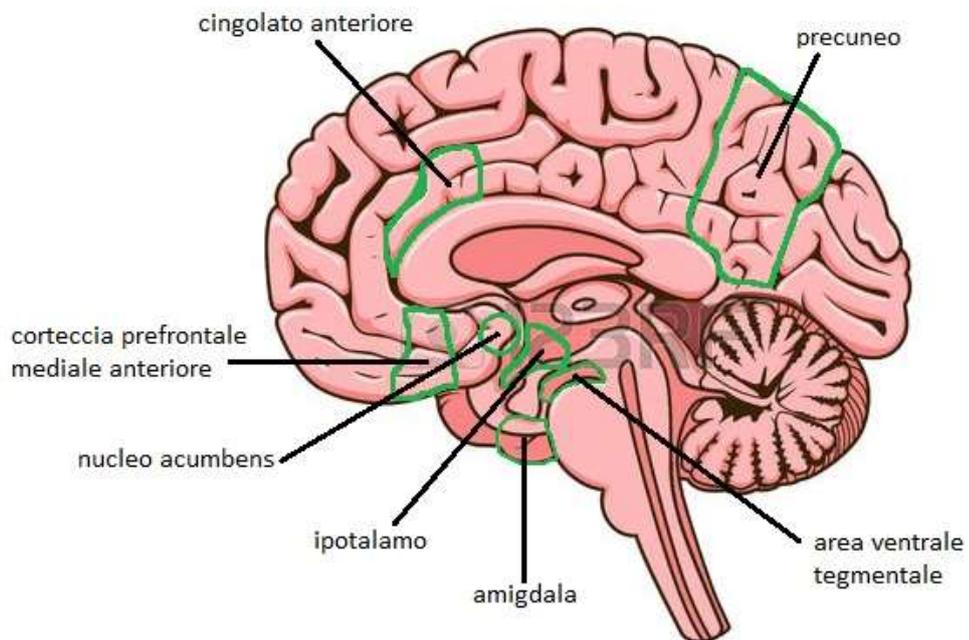


Figura 2 Zone interne interessate dallo humor

1.3.3. La variabile sessuale: le donne e l'umorismo

Ciò che da questi dati può sembrare definitivo e per certi versi univoco, in realtà non lo è. Se è vero che queste aree mentali sono attive durante l'episodio umoristico, è anche vero che non in tutte le persone sono coinvolte allo stesso modo. I fattori che influiscono maggiormente – oltre al mezzo usato per il messaggio e il genere dello humor – sono la personalità e il sesso.

La risata femminile è uno dei campi maggiormente dibattuto, in cui ci sono dati contrastanti e spesso influenzati dai metodi di acquisizione. Esistono dei dati che confermerebbero un minore uso dell'umorismo nella comunicazione delle donne. Molto stimolante da questo punto di vista è lo studio sul campo (quindi più veritiero, perché non alterato attraverso dinamiche laboratoriali, ma anche con meno selezione dei soggetti esaminati) di Robert R. Provine. Egli ha infatti notato che chi ride di più durante un evento ilare è l'interlocutore (I) mentre il pubblico (P) ride solo se apprezza o meno l'arguzia – ma anche per le ragioni espresse in §1.1.3. Le differenze per genere però influiscono in maniera piuttosto decisiva nelle statistiche¹¹⁰:

Coppia	Episodi	Interlocutore	Pubblico
I _m P _m	275	75,6%	60,0%
I _f P _f	502	86,0%	49,8%
I _m P _f	238	66,0%	71,0%
I _f P _m	185	88,1%	38,9%
Totale	1200	79,8%	54,7%

Come si nota il picco di risate del pubblico avviene durante una interazione tra un interlocutore maschio (I_m) e un pubblico femminile (P_f), mentre il fondo si tocca a parti invertite, momento in cui si riscontra anche l'apice delle risate dell'interlocutrice (I_f). Non solo, anche nelle interazioni

¹¹⁰ ROBERT R. PROVINE, *Ridere. Un'indagine scientifica*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2003, p. 35.

intra-genere c'è una lieve predominanza di non risposta agli eventi umoristici da parte femminile.

Il metodo di indagine di Provine prende spunto dall'osservazione potremmo dire antropologica di alcune dinamiche, quindi senza uso di test, senza l'influenza e la preparazione di materiale calibrato da parte degli sperimentatori. Ciò che però sfugge allo sguardo di Provine è l'entità dei rapporti interpersonali che lui osserva nella realtà americana. Chi sono quegli uomini e quelle donne che parlano? Sono amici o solo conoscenti? Sono amanti di lunga data oppure alla prima uscita? Eppure la mole di eventi (1200!) sembra poter annullare la variabilità del caso. Come abbiamo già ricordato, l'umorismo è anche frutto di dinamiche gerarchiche e non bisogna dimenticare che, nel rapporto tra sessi, gioca un certo ruolo anche l'interesse sessuale – o più in generale, la volontà di attrazione. Eppure da queste statistiche rimane un dato: le donne sembrano ridere e far ridere meno.

Le differenze possono essere causate prevalentemente da fattori culturali. Come fa notare Forabosco¹¹¹ sia le esperienze, sia le richieste sociali che investono le bambine sono differenti e questo influirebbe sulla successiva maturazione del senso dello humor. Differenze che però si possono limitare quando educazione, riferimenti culturali e posizione sociale sono omologhe e anche quando si ha una personalità propensa all'uso della risata nella comunicazione. Esistono dati discordanti da questo punto di vista. Uno studio¹¹² svolto in Belgio, USA e Hong Kong ha mostrato come nell'infanzia (intorno ai 6 anni), la maggioranza di bimbi ilari in tutt'e tre le culture sia appartenente al sesso maschile, mentre le bambine mostrano una diffusa ritrosia – ma bisogna ammettere che siamo ancora alla fine degli anni Settanta. Un dato che viene confermato anche in età adolescenziale da Ziv: «in tutte le ricerche da noi fatte, il numero dei ragazzi umoristi è sempre maggiore di quello delle ragazze. Ciò vale sia per la sociometria dell'umorismo che per il test dell'immaginazione di sé»¹¹³.

¹¹¹ GIOVANNANTONIO FORABOSCO, *Il Settimo Senso*, cit., pp. 95-96.

¹¹² PATRICIA J. CASTELL e JEFFREY H. GOLDSTEIN, *Social Occasion for Joking. A Cross-cultural Study*, in AA. VV., *It's a Funny Thing, Humor*, a cura di Antony J. Chapman e Hugh C. Foot, Pergamon Press, Oxford, 1977.

¹¹³ AVNER ZIV, *Perché no l'umorismo?*, Emme Edizioni, Milano, 1981, p.170.

Proprio i risultati di quest'ultimo test¹¹⁴ però mostrano una variabile che potrebbe confermare l'idea di Forabosco: partendo da un questionario sull'immagine di sé proposto ad un numero identico di ragazzi e ragazze equamente ripartiti tra aventi o meno una propensione umoristica¹¹⁵, le risposte mostrano come le ragazze umoriste hanno una spiccata diversità di carattere rispetto a quelle prive di questa caratteristica (più attive, più forti, più coraggiose, più disinvolte, etc.), casistica che invece non è presente nei ragazzi. Ciò è una spia della capacità di poter superare il ruolo imposto dalla società, di affermare la propria differenza rispetto allo stereotipo e, in definitiva, di essere più libere.

Come abbiamo già accennato il cervello è forgiato dalla cultura e dall'educazione, e da esse sono influenzate anche le sue reazioni agli stimoli. Eppure non è privo di interesse uno studio tedesco-americano¹¹⁶ che ha individuato delle differenze nella processazione delle informazioni legate allo humor. Le donne mostrano una reattività spiccata nelle zone limbiche, così da coinvolgere l'affettività in maniera decisiva nella valutazione dello stimolo. Gli uomini, invece, mostrano un maggiore impiego di risorse valutative ed esecutive. Questi risultati potrebbero essere determinanti per un coinvolgimento emotivo più forte nelle avventure di un possibile sventurato, oppure per comprendere le conseguenze intime che prova il soggetto della barzelletta. Una sorta di sentimento del contrario pirandelliano insito nel ragionamento femminile. Ma non mi spingo oltre nella *verve* interpretativa. Certo è che questa risultanza neuroscientifica va d'accordo con i risultati frutto dei nuovi metodi d'indagine costruiti a seguito dei movimenti femministi. Dopo gli anni Settanta infatti si è giunti ad una domanda centrale per il metodo di indagine: è possibile che non sia il senso dell'umorismo femminile ad essere inferiore, ma un determinato tipo di umorismo a non essere apprezzato dalle donne perché implicitamente indirizzato agli uomini? A seguito di questa domanda si è tornati nei laboratori e si son calibrati test in cui si cercasse prima di tutto di capire i

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 169-170.

¹¹⁵ 48 adolescenti in totale, 24 con propensione all'umorismo (12 maschi e 12 femmine), e 24 senza.

¹¹⁶ NILS KOHN, THILO KELLERMANN, RUBEN C. GUR, FRANK SCHNEIDER e UTE HABEL, *Gender differences in the neural correlates of humor processing: Implications for different processing modes*, in «Neuropsychologia», 2011, vol. 49, pp. 888-897.

gusti femminili in fatto di humor e si è arrivati alla conclusione che: «differences more often reflect differences in style rather than level of engagement»¹¹⁷. Si è quindi giunti a notare delle ricorrenze nella scelta di contenuti e tipologie di umorismo: le donne apprezzano maggiormente le arguzie legate a fatti reali e alla vita di tutti i giorni, con una propensione alle sfaccettature più positive dello humor, a differenza degli uomini che invece apprezzano molto anche quello aggressivo e nero¹¹⁸. Tra le preferenze avremo tutto il comico non tendenzioso e, sorprendentemente, l'umorismo fecale, che piace estremamente di più rispetto che agli uomini¹¹⁹. Mentre dal punto di vista della risata a sfondo sessuale si è notata una certa convergenza tra i sessi nell'apprezzamento, con la differenza che alle donne non piace quello in cui l'oggetto di irrisione è di sesso femminile.

1.3.4. La variabile della personalità

Il genere della persona, come sostiene bene Forabosco, in realtà incide meno di un'altra variabile: la personalità. L'umorismo di un determinato stile, infatti, mostrerà maggiore successo tra persone simili per comportamento ed educazione – a prescindere dal sesso – piuttosto che in un contesto eterogeneo per attitudine personale, ma formato da sole donne o, viceversa, da soli uomini.

Gli studi sulla personalità in relazione con la risata costituiscono una branca degli studi molto viva che ha avuto anche una veloce evoluzione¹²⁰. Le prime ricerche sistematiche sul tema cercavano di definire, anche a maglie larghe, le possibili differenze di questo approccio, con dei risultati che posero le basi per la seconda generazione di approfondimenti concentrata, invece, sulle sfaccettature e sull'interazione con i contesti sociali. A questi – databili circa dagli anni Settanta fino ai Novanta – si iniziarono ad affiancare dei questionari per ottenere degli indici concreti che

¹¹⁷ «le differenze più spesso riflettono differenze nello stile piuttosto che nel livello di coinvolgimento», trad. mia, MARTIN DANIEL LAMPERT, *Gender and Humor, Psychological Aspects of*, in AA. VV., *Encyclopedia of Humor Studies*, cit., pp. 259-261.

¹¹⁸ *Ibidem*

¹¹⁹ GUGLIELMO GULLOTTA, GIOVANNANTONIO FORABOSCO e MARIA LETIZIA MUSU, *Il comportamento spiritoso*, cit., pp. 72-77.

¹²⁰ NICHOLAS A. KUIPER, *Personality, Humor and*, in AA. VV., *Encyclopedia of Humor Studies*, cit., pp. 560-563.

attestassero i rapporti tra le variabili caratteriali e i gusti umoristici. Negli ultimi vent'anni, infine, la ricerca ha migliorato ancora di più il dettaglio, valutando non solo il gusto, ma l'azione del creare risata, del sapersi adattare al contesto sociale, etc. Una pecca però che si è venuta a formare nel panorama è che i vari risultati, derivati da differenti questionari, non si sono mai fusi in un unico profilo che fosse risolutivo. Esistono dunque versioni differenti – e a rigor di disciplina parallele – che parlano in termini che spesso danno la sensazione di una possibile sovrapposizione, ma che invece si giustappongono. Oserò rompere questa separazione, provando a fare un esercizio di sintesi, che forse non sarà comprovato da esperimenti ma che è più utile ed efficace per la mia ricerca.

Nel 1984 veniva pubblicato lo studio di Avner Ziv dal titolo esplicito *Personality and Sense of Humor*¹²¹. In esso – dopo una parte in cui si esploravano le diverse funzioni che lo humor poteva svolgere per un individuo nella società, e dopo un'altra in cui approfondiva le tecniche e i contenuti che le differenti burle potevano avere – Ziv individuava delle variabili oppostive in cui inserire i soggetti rispetto all'umorismo. La prima variabile è quella riferita al rapporto con la società, ovvero l'essere introversi oppure estroversi; la seconda è riferita ad un equilibrio emotivo interno che si inserisce in un dualismo tra stabilità/instabilità; mentre la terza è riferita alle capacità cognitive che saranno alte o basse. Quest'ultimo dato non fa veramente parte della personalità, nel senso proprio di carattere, ma piuttosto sarà riferito all'intelligenza o all'apertura mentale. Per comprendere meglio le personalità che risultano dai quattro incroci possibili Ziv le individua sulla scorta della teoria degli umori di Ippocrate in collerico, melanconico, flemmatico e sanguigno¹²². Il primo è estroverso e instabile, caratterizzato dal suo essere impulsivo, permaloso, volubile, attivo e ottimista ed è portato ad apprezzare le barzellette brevi o le battute estemporanee, con una forte carica aggressiva e magari dirette verso un gruppo (politico, etnico, etc.) diverso dal suo, per il suo essere permaloso, non riesce nell'autoironia. Il melanconico è instabile ma anche introverso,

¹²¹ AVNER ZIV, *Personality and Sense of Humor*, Springer Publishing Company, New York, 1984.

¹²² *Ivi*, p. 115.

quindi caratterizzato da ansia, rigidità, pessimismo, tranquillità e asocialità, per questa sua ultima caratteristica non apprezzerà l'umorismo vissuto in gruppo ma piuttosto quello fruito in solitudine (libri, film, etc.) con una preferenza per lo humor nero e la satira corrosiva. La personalità flemmatica è invece stabile e introversa e dunque pacifica, controllata, riflessiva e affidabile, favorirà la chiave cognitiva del divertimento, non dando quindi particolare peso allo stile ma piuttosto alla struttura intellettualmente stimolante della arguzia. L'ultima tipologia è quella della persona sanguigna, ovvero estroversa e stabile, che è spensierata, socievole, vitale e loquace, tende ad un uso sociale della battuta in tutte le sue sfumature con una grande competenza e senza mai dileggiare o essere aggressivo.

Lo stesso Ziv ammette che le persone non sono mai “puramente” estroverse o introversa, ma vengono influenzate dalle situazioni in cui sono inserite: un introverso appassionato di informatica, insieme a degli esperti alla mano dello stesso settore potrebbe assumere comportamenti da estroverso. La maggioranza delle persone si trova in una posizione mediana in cui non c'è mai massima stabilità o massima introversione o i loro opposti, e sono le loro interazioni con il contesto a definirne la fisionomia. Altra sfumatura è la competenza intellettuale del soggetto: una persona con buone facoltà cognitive e una buona competenza umoristica, avrà un ampio spettro di stili da apprezzare: da quelli più raffinati a quelli più grevi (godibili in alcuni contesti più sbragati); mentre chi all'opposto non spicca per acume o magari non ha un'ampia esperienza di humor avrà uno spettro limitato. Spettro che va ad incrociarsi con le preferenze date dal suo temperamento. Altro criterio che si può aggiungere a questo approccio, viene da uno studio citato da Forabosco: il grado di conservatorismo¹²³. Più una persona è conservatrice, meno apprezzerà l'incertezza, il nuovo e le sfaccettature tipiche della complessità. Questa attitudine influenza in modo decisivo il gusto umoristico, portando ad apprezzare le burle semplici, dalla soluzione univoca e senza violazione di tabù.

Come si potrà notare lo studio di Ziv non ha implicazioni di valore: ogni personalità si diverte con ciò che gli è più congeniale. Non vale lo stesso per la quadripartizione di Rod Martin, che invece divide l'umorismo

¹²³ GIOVANNANTONIO FORABOSCO, *Il Settimo Senso*, cit., p. 87-88.

per stili e a questi da un peso sociale e individuale, con conseguenze positive o negative. Dalla parte del buon uso della risata abbiamo lo humor *affiliative* e il *self-enhancing*, mentre all'opposto avremo l'*aggressive* e il *self-defeating*¹²⁴. Il primo usa l'umorismo in chiave sociale per abbassare le tensioni in un gruppo in funzione coesiva, per affermare sé stesso divertendo gli altri; mentre il secondo tende a mantenere un approccio umoristico alla vita, un punto di vista che migliora la sua vita in particolar modo nei periodi difficili. Lo stile aggressivo invece è l'opposto di quello *affiliative*: chi lo usa lo fa per manipolare e per deridere, con spesso un obiettivo offensivo e un uso inappropriato. Se il *self-enhancing* usa la prospettiva umoristica per migliorare la propria vita, chi usa uno stile auto-distruttivo lo fa per farsi accettare dalla società abbassandosi, rendendosi ridicolo e inoffensivo. Martin precisa che: «we assumed that people tend to engage in humor quite spontaneously and are often unaware of its social or psychological functions in a given situation»¹²⁵. Lo psicologo ha anche incrociato i risultati del suo test (portato avanti anche in culture diverse) con altri indici, come quelli sulla salute mentale o sulle capacità adattive: in tutti c'è stata una relazione tra gli stili positivi e i picchi ottimali delle altre attitudini, e viceversa.

Si noterà come l'impostazione di Ziv in questo caso sia stata perfezionata, ma non smentita. I due ritratti potrebbero essere incrociati vista la somiglianza e dire che un collerico probabilmente userà uno stile aggressivo e un malinconico uno auto-denigratorio; mentre un sanguigno uno *affiliative* e un flemmatico uno *self-enhancing*. Come abbiamo detto prima, queste definizioni non sono assiomi matematici: la personalità muta nella situazione e nel tempo, determinando anche un rapporto dinamico con lo humor.

Nel *mare magnum* di questa tipologia di ricerca, viene riconosciuta¹²⁶ come una delle migliori sintesi quella fatta nei lavori di Kenneth Craik. In

¹²⁴ ROD A. MARTIN, *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*, Elsevier, Burlington, San Diego, Londra, 2007, pp. 210-214.

¹²⁵ «abbiamo dato per assodato che le persone tendessero ad usare l'umorismo piuttosto spontaneamente, e spesso erano inconsapevoli della sua funzione sociale o psicologica in una data situazione» trad. mia, *Ivi*, p. 211.

¹²⁶ Sia nell'*Encyclopedia of Humor Studies*, sia in *Primer of humor research*, per dare solo i riferimenti più significativi.

uno di essi¹²⁷ lui e i suoi collaboratori teorizzano – a seguito di un esperimento che ha coinvolto 456 persone con una maggioranza femminile – cinque coppie oppostive di stili tutte riferibili alla condotta umoristica quotidiana: due centrali nel rapporto tra carattere e senso dello humor, mentre le altre tre meno. Le due dimensioni più importanti sono quella del calore o della freddezza sociale e quella della competenza o della incompetenza; le altre sono la benignità o meno dello humor, quella in rapporto ai tabù e quella in rapporto all'uso intellettuale.

Avremo quindi chi usa lo humor in società e chi invece lo evita, chi è capace di comprendere la miglior battuta per le migliori situazioni e chi invece no, magari ridendo in maniera inappropriata. E ancora, ci sarà chi apprezzerà gli scherzi e le battute salaci e capaci di parlare di aspetti proibiti e chi invece si sentirà a disagio in simili situazioni preferendo barzellette “pulite”; altri ancora che favoriranno sfide umoristiche impegnative e altri che si accontenteranno di una risata immediata con modalità anche un po' volgari, e infine chi scherzerà benignamente e chi invece lo farà tendenziosamente, magari nascondendo un aculeo in un bozzolo di cotone¹²⁸. Anche qui esistono dei possibili riferimenti ai due studi precedenti, Craik individua due caratteristiche basilari come calore e freddezza sociale, che potrebbero essere riferibili a introversione ed estroversione. D'altronde anche la competenza è un risultato dell'esperienza umoristica del singolo, elemento anche questo citato da Ziv. I tre elementi seguenti, intelligentemente individuati come accidentali, vengono influenzati dalla situazione e dalla compagnia in modi facilmente immaginabili.

Un punto di contatto interessante tra personalità e generi è lo studio – in verità un po' datato – di Schmidt-Hidding¹²⁹. Lo studioso tedesco lega tratti della personalità riferibili più o meno a quelli descritti in precedenza con specifici stili – e generi deducibili – della letteratura. Gli indici di riferimento sono quattro: lo humor legato all'attitudine affettiva; il

¹²⁷ KENNETH H. CRAIK, MARTIN D. LAMPERT e ARVALEA J. NELSON, *Sense of humor and styles of everyday humorous conduct*, in «Humor», 1996, vol. 9, n° 3/4, pp. 273-302.

¹²⁸ Un'agile schematizzazione delle risultanze di Craik è presente in WILLIBALD RUCH, *Psychology of Humor*, in AA.VV., *Primer of Humor Research*, cit, pp. 41-42.

¹²⁹ WOLFGANG SCHMIDT-HIDDING, *Europäische Schlüsselwörter. Band I: Humor und Witz*, Huber, Monaco, 1963.

divertimento legato alla potenza dell'energia vitale; il ridicolo relativo ai sentimenti di risentimento e infine lo spirito collegabile alle capacità cognitive. È inutile far notare come anche qui ci siano delle similitudini forti con gli studi successivi, anche se manca la formalizzazione che li contraddistinguerà. Anche questi indici come per Craik formano delle dicotomie, e come per Martin hanno un indice di valore, ma questa volta lo si rapporta a stili comici: se l'*umorismo* coglie le incongruenze del mondo e ne ride, l'*ironia* – in questa concezione – è il ridere della non comprensione ed esprime superiorità; se la *satira* si scaglia con il male del mondo anche in funzione moralizzatrice, il *cinismo* è distruttivo di ogni tipo di valore; se la *farsa* tende ad aggregare le persone, il *sarcasmo* tende al conflitto e alla divisione; se l'*arguzia* gioca con la comprensione ed è razionale, il *nonsense* si prende gioco delle attitudini cognitive e della logica. Il fatto che anche i modi “negativi” possano esser usati in funzione positiva è una delle più ovvie critiche alla divisione valoriale. Dal punto di vista di questa trattazione, le tipologie postulate possono essere riscontrate in diverse parti di narrazione per risvegliare la reazione di lettori differenti.

Differenze nella processazione delle informazioni umoristiche nelle diverse personalità d'altronde si sono riscontrate anche con la risonanza magnetica funzionale e con l'elettroencefalogramma. In generale chi ha tratti allegri mostra un coinvolgimento più intenso nel lobo parietale inferiore destro e meno nella parte limbica e prefrontale. Ad esempio l'estroversione è correlata con una maggiore attivazione nella corteccia orbitofrontale destra, le cortecce temporali di entrambi gli emisferi e le corteccia prefrontale mediale ventrolaterale; all'opposto l'introversione coinvolge maggiormente l'amigdala¹³⁰. Insomma, chi è allegro usa la risata in maniera più consapevole e cosciente, mentre il timido ne sente tutto il peso emotivo.

1.3.5. La teoria degli *script* e la teoria della mente come base per la comprensione umoristica

¹³⁰ ANDREA C. SAMSON, *Brain, Neuropsychology of Humor*, in AA. VV., *Encyclopedia of Humor Studies*, cit., p. 90.

Superando le variabili personali e sessuali che ho mostrato, ora è il caso di tornare ad un processo condiviso da tutti gli esseri umani. Da qualche decennio la teoria che raccoglie maggiori consensi per spiegare il comportamento mentale durante la cognizione è quella degli *script*. La teoria in realtà ha avuto numerosi nomi: *frame*, *pattern*, piano e schema per citarne alcuni. *Script* deriva da un termine teatrale e il suo riferimento in italiano potrebbe essere “canovaccio”. Non stiamo parlando di categorie a priori della mente umana, ma di strutture che si costituiscono nel tempo e fin dall’infanzia. E partiamo proprio con un esempio infantile: un bambino vede ripetutamente la scena dei propri genitori che acquistano oggetti. La scena manterrà dei punti ripetuti e delle variabili: le figure di un acquirente, un venditore e una merce ci saranno sempre, ma potranno essere diversi nelle loro caratteristiche. Una volta chi acquista è la madre e una volta il padre, il negozio potrà cambiare e di conseguenza anche la merce potrebbe essere diversa. La ricorsività dello schema di “vendita” produrrà nel bambino un canovaccio su cosa può accadere durante un evento simile. Ciò che si espanderà con l’esperienza sarà la quantità delle variabili possibili e di *script*. Gli schemi che si vanno a produrre sono riferibili anche agli oggetti, in sostanza sono i concetti che noi possediamo. Lo schema di albero che noi abbiamo è il risultato di tutti gli alberi osservati, ma non è nessuno di loro nello specifico. Ovviamente avremo sottoinsiemi e superinsiemi per ogni concetto e per ogni schema: per esempio avremmo l’insieme più specifico “querce” e l’insieme più generale “pianta”¹³¹. Una struttura simile si assomiglia agli iponimi e iperonimi della linguistica e infatti dalla teoria degli *script* maturerà poi la teoria di Ruskin che confluirà nella *General Theory of Verbal Humor* di Salvatore Attardo che tratteremo nel terzo capitolo di questa prima parte.

Ma continuiamo a definire questa particolare teoria gnoseologica con maggiore precisione. Rumelhart descrive lo *script* in sei punti:

1. gli schemi sono variabili;
2. gli schemi possono inserirsi ad incastro, l’uno nell’altro;
3. gli schemi rappresentano le conoscenze a ogni livello di astrazione;

¹³¹ Cfr. MARIA PIA VIGGIANO, *Introduzione alla psicologia cognitiva. Modelli e metodi*, Università Laterza psicologia, Roma-Bari, 1997.

4. gli schemi rappresentano conoscenze piuttosto che definizioni.
5. gli schemi sono processi attivi;
6. gli schemi sono dispositivi di riconoscimento che durante l'elaborazione valutano il loro grado di adeguatezza ai dati via via elaborati.¹³²

Gli schemi sono variabili perché mutano e si dettagliano nel tempo. Il processo aiuta la comprensione, perché aiuta a incasellare gli eventi, ma dall'altra necessita di una costante messa in discussione e rielaborazione. Mentre un soggetto osserva un evento la sua mente cercherà lo schema più adatto, scartandone via via quelli meno plausibili. Le possibilità sono due: o troverà il giusto canovaccio, oppure dovrà impostarne uno totalmente nuovo. Nel primo caso, potrebbe aumentare le variabili del suo bagaglio; nel secondo dovrà trarsi nuovi punti fissi e separarli dalle variabili. Come detto anche negli schemi esistono iponimi e iperonimi, ma anche schemi e sottoschemi. Lo script “vendita” avrà al suo interno lo schema del “venditore”, della “merce”, e dell’oggetto che costituisce la merce, etc. Gli schemi possono riferirsi anche a concetti astratti, un salto logico che potrebbe stupire dato che si parte da un dato tangibile ed esperibile. Ma come detto in apertura di capitolo, la conoscenza procede anche per collegamenti metaforici, ponti che partendo dal corpo vanno a costituire un’architettura mentale ad esso collegato. Costituendo degli *script* e dei concetti che, anch’essi, andranno a determinarsi e precisarsi con il procedere dell’esistenza.

Di ipotesi e vissuto è formato anche il meccanismo predittivo della “teoria della mente”, definito in questo modo da Anolli e Mantovani:

La teoria della mente (TOM) è la capacità di leggere la mente degli altri (*mindreading*), nonché di interpretare, spiegare e prevedere le loro azioni, attribuendo a essi stati e processi mentali quali desideri, modelli interpretativi, credenze e intenzioni¹³³.

¹³² DAVID E. RUMELHART, *Schemi e Conoscenza*, in *Mente, linguaggio e apprendimento*, a cura di Dario Corno e Graziella Pozzo, La Nuova Italia, 1991, riproposto dall’associazione Lend nel 2011: (http://www.lend.it/italia/images/archiveslend/documenti/archivio_quaderni/RUMELHART%20Schemi%20e%20conoscenza.pdf), p. 8.

¹³³ LUIGI ANOLLI e FABRIZIA MANTOVANI, *Come funziona la nostra mente. Apprendimento, simulazione e Serious Game*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 125.

Diverso dal meccanismo empatico che – basandosi anche sui “famosi” neuroni specchio – riconosce, simulandoli cerebralmente, gli atti e i sentimenti di un altro essere. La teoria della mente ha un ruolo più predittivo e di comprensione profonda non solo di ciò che avviene, ma delle ragioni e delle intenzioni di chi opera. Anche questo processo si forma attraverso l’esperienza, in un processo simile a quello degli *script* ma più dinamico. Le tipologie o i modelli comportamentali delle persone infatti non possono essere applicate in maniera sistematica ad ogni singolo individuo, ma devono continuamente confrontarsi con i nuovi incontri che si possono fare. Ciò produrrà modelli e possibilità predittive sempre migliori, ma comunque sempre fallibili. La spinta alla predizione è attiva in entrambe le strutture cognitive e ha una forte tendenza alla coerenza soprattutto nella fase successiva all’evento, nella memorizzazione. La memoria, infatti, registra non tanto gli accadimenti in sé, ma gli elementi più coerenti con lo schema, aggiustando le piccole incongruenze. Solo quando le incongruenze, perché reiterate, riescono ad essere inserite nel novero delle variabili, queste si faranno spazio nei ricordi. Gli schemi non modellano solo la nostra capacità di comprensione, quindi, ma anche quella di immagazzinare le informazioni, la nostra cultura, rendendole omogenee alle nostre aspettative e “pregiudizi”.

La flessibilità e l’efficienza degli *script* deriva dall’esperienza e in essa vanno inserite anche le letture¹³⁴. Poiché, nel loro essere struttura portante di comprensione, gli *script* vengono attivati anche nell’ambito della narrativa. La letteratura è uno schema che si riferisce ad altri schemi e che li affina aumentandone le varianti. Avvicinandosi alla letteratura dalla via di questa teoria potremmo pensare a Gadamer e al suo “orizzonte di aspettative” che è attivo nei lettori¹³⁵. Il critico-filosofo si riferiva a qualcosa di specifico al mezzo artistico in questione, ma certo non si può negare che la nostra mente abbia delle aspettative per le diverse situazioni raccontate in un romanzo. Un orizzonte che è assimilabile al sistema di schemi che la mente si costituisce con l’esperienza, non solo esistenziale, ma anche

¹³⁴ MARIA CHIARA LEVORATO, *Le emozioni della lettura*, Il Mulino, Bologna, 2010, p. 19 e segg.

¹³⁵ Cfr. HANS GEORG GADAMER, *Elementi di una teoria dell’esperienza ermeneutica*, in *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1994, pp. 312-357.

letteraria. Ma queste aspettative come sono trattate dall'umorismo narrativo? Vengono tradite? E in che modo?

1.3.6. Il processo di comprensione dell'umorismo

Come affermato in precedenza, la divisione tra processo cognitivo e processo emozionale è valida solo per semplificare lo studio, oppure per rendere espliciti dei meccanismi che nella realtà avvengono insieme. Il processo di conoscenza non è slegato da una larga messe di emozioni, sensazioni e intuizioni che sfuggono alla ragione e che influenzano inevitabilmente il processo logico. In questo capitolo, quindi, separerò ciò che nella realtà non è separato. Per dare un'idea della complessità del processo che andrò ad approfondire credo sia utile citare la descrizione che ne danno Anna Maria Giannini e Paolo Bonaiuto:

- a) Adeguato approccio percettivo e conseguente formazione di un'*immagine conflittuale o paradosso*. [...] Il paradosso deriva dal confronto tra le *informazioni* attuali e gli *schemi* mentali di cui il soggetto dispone [...]
- b) L'immagine conflittuale, o paradosso, oltre a contraddire le aspettative, contraddice anche il bisogno di congruenza, di ordine e regolarità. Produce di conseguenza uno stato di *frustrazione*, di *stress*, di ulteriore *conflitto*. [...]
- c) [...] anche questa forma speciale di frustrazione (o *stress*) dà luogo a tensione emotiva ed a mobilitazione di *aggressività*. [...]
- d) L'immagine conflittuale tuttavia non ha carattere meramente negativo: essa attiva simultaneamente, e soddisfa, ulteriori istanze di per sé contrarie all'aggressione: curiosità, socialità, costruttività, auto-affermazione. [...]
- e) Si determina quindi un nuovo conflitto, un conflitto emotivo. [...]
- f) Ingredienti essenziali ed indispensabili risultano, in parallelo a quelli prima menzionati, la rassicurazione emotiva ed una qualche forma di distacco affettivo [...]
- g) Un ulteriore ingrediente indispensabile [...] è dato dal sentimento di superiorità rispetto all'immagine conflittuale. Il soggetto cioè ha l'impressione, fondata o meno, di essere in qualche modo superiore al paradosso frustrante. [...]
- h) I conflitti e gli stati di tensione determinatisi, vengono risolti ad un certo punto attraverso una condotta speciale, che è appunto la ridicolizzazione del paradosso inizialmente colto. Tale soluzione realizza un efficace compromesso fra le istanze distruttive, quelle di protezione e promozione,

quelle di rassicurazione, distacco, superiorità psicologica: fondendole insieme ed esprimendole sinteticamente.¹³⁶

Il processo descritto dai due studiosi è utile perché mostra la complessità del processo in oggetto: una incongruenza portatrice sia di un carico emotivo tale da “stressare”, sia conoscitivo capace di impegnare il fruitore per trovare una soluzione. Eppure ha il difetto che non coglie alcune sfumature.

Nel processo è fondamentale l’uso degli schemi mentali, degli *script*, che il fruitore ha nel suo bagaglio di conoscenze. Più sono validi e inseriti nel contesto della sua società, più sarà capace di cogliere delle incongruenze nelle narrazioni presentate. Ma se essi sono estremamente dettagliati – magari a causa dell’età o dell’esperienza, o ancora per capacità cognitive specifiche più sviluppate – è possibile sia che riescano ad inserire delle incongruenze in uno schema già conosciuto e perciò non percepirle più come tali; sia che prevedano una battuta ben prima che essa venga formulata, smorzandone il suo carico divertente. Maggiore sarà la dimestichezza con il genere, maggiori saranno le competenze e più difficile sarà ridere. Dal lato opposto, chi non è competente degli “oggetti di tensione sociale” di un determinato contesto, difficilmente riuscirà a divertirsi su una battuta su di essi: non solo non potrebbe apprezzarla emotivamente, ma anche non capirla. Ascoltare o leggere dell’ironia su personaggi politici, o su luoghi e persone di ambito strettamente locale può non portare all’ilarità se non si conoscono bene i soggetti e il carico emotivo che li investe.

Come affermato in precedenza ogni situazione che noi leggiamo e viviamo viene inserita in uno schema determinato. Nell’umorismo classico con battuta finale, che quindi fa perno smaccatamente su un meccanismo cognitivo nell’epilogo, le nostre aspettative vengono ingannate. Le premesse di una barzelletta o di una battuta partono con il suggerirci uno *script*, che però poi viene tradito oppure negato. Il fruitore percepirà un’incongruenza tra la sua prima interpretazione e quella più adatta alla corretta comprensione, si crea dunque una lacuna che richiede un impegno in un

¹³⁶ AA. VV., *Psicologia dello Humor. Selezione di contributi*, a cura di Paolo Bonaiuto & Anna Maria Giannini, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 2003, pp. 89-95, corsivi nel testo.

processo di risoluzione dell'errore di prospettiva¹³⁷. Prendiamo queste tre battute di Marcello Marchesi:

«Mi salvo sempre, grazie al mio istinto di *conversazione*.» (da *Diario futile di un signore di mezza età*).

«È sbagliato giudicare un uomo dalle persone che frequenta. Giuda, per esempio, aveva degli amici irreprensibili.» (da *Il Malloppo*)

«Non ho fame. Non ho sete. Non ho caldo. Non ho freddo. Non ho sonno. Non mi scappa niente. Come sono infelice.» (da *Il Malloppo*)

In ognuna di queste arguzie ciò che colpisce è come da delle premesse specifiche nasca uno spostamento, un'ambiguità, che chi legge non si aspetta. Nella prima un'espressione cristallizzata viene mutata dandogli un significato diverso; nella seconda viene cambiata la prospettiva comune che l'uomo buono viene traviato dalla cattive compagnie evocata nella frase di esordio; mentre nell'ultima gli elementi che vengono elencati danno una conclusione opposta a quella che normalmente ci si aspetta. Costruire incongruenze non necessita, quindi, di grandi spazi testuali, ma anche solo di un breve ed efficace giro di parole.

L'incongruenza non è un principio nuovo, ma in questi ultimi anni è stato approfondito da moltissimi studiosi del settore, tanto da farne la chiave interpretativa principale di tutto il fenomeno¹³⁸. Il problema è che non tutte le incongruenze producono risate o sono umoristiche. Non si parla quindi di una identità netta ma, come mostra bene la *neuro-imaging*¹³⁹, di una schiera complessa di fattori, in cui l'incongruenza è un aspetto necessario ma non sufficiente. Questo slittamento che risveglia la risata ha infatti delle caratteristiche specifiche: deve essere innocuo e sorprendente, creare una sfida cognitiva e colpire un argomento importante, ma non troppo sensibile, per il fruitore.

¹³⁷ SALVATORE ATTARDO, *Incongruity and Resolution*, in *Encyclopedia of Humor Studies*, cit., pp. 383-384.

¹³⁸ GIOVANNANTONIO FORABOSCO, *Cognitive Aspects*, in AA. Vv., *Encyclopedia of Humor Studies*, cit., pp. 135-137.

¹³⁹ ANGELA BARTOLO, *Comprehension of Humor*, in *Encyclopedia of Humor Studies*, cit., pp. 166-168.

La teoria della incongruenza-risoluzione (*IR theory*) d'altronde è stata soggetta a varie critiche nei suoi esordi negli anni Settanta¹⁴⁰. Prima tra tutte quella di essere concentrata solo sull'aspetto cognitivo, oppure di non essere precisa nell'identificare cosa sia esattamente l'incongruenza e che processo sostenga la risoluzione¹⁴¹. Per la definizione precisa possiamo prendere in esame ciò che Graeme Ritchie afferma, ovvero che l'incongruenza è uno scontro tra due significati, ma che questo può avvenire (1) in una simultaneità che non rende distinguibile i due processi, oppure (2) in un conflitto di interpretazioni o, infine, (3) in un cambiamento di *script* che cambia nella battuta finale¹⁴². Se l'ultima casistica è perfettamente spiegata dagli esempi di Marchesi proposti poco sopra e rappresenta a pieno il processo I-R, la prima avrà da principio una situazione che mostra già chiaramente degli aspetti paradossali e non pienamente reali, dove sia l'incongruenza che la soluzione sono dunque già nell'enunciato. Il secondo tipo invece non ha né uno stravolgimento repentino, ma neppure un'assurdità già posta: arriva nella fase interpretativa, facendo scontrare due interpretazioni entrambe possibili, e quindi cariche di ambiguità. Ad ognuno di queste incongruenze seguirà un processo di risoluzione diverso con l'attivazione di parti differenti del cervello.

Quando affrontiamo contingenze che non si conformano a pieno ai precedenti canovacci ne costruiamo degli altri oppure aggiungiamo variabili a quelli pre-esistenti affrontando però un impegno mentale, che nello humor deve essere mirato al riso. Per aumentare le possibilità di una risata, ponendo nella giusta attitudine il destinatario, l'evento umoristico è spesso annunciato da fattori esterni ad esso che pongono la mente in una condizione di gioco cognitivo¹⁴³ in cui il fruitore è pronto ad una sfida e in cui lui dovrà trovare un problema con la relativa soluzione. Da notare che anche qui torna il tema del gioco già citato in conclusione della prima parte. Dal punto di vista della sensibilizzazione nel parlato esistono formule

¹⁴⁰ Cfr. JERRY M. SULS, *L'apprezzamento di barzellette e di cartoon in un modello a due fasi: un'analisi del processo informazionale*, in *La psicologia dello humour. Prospettive teoriche e questioni empiriche*, cit.

¹⁴¹ Alcune di queste critiche verranno approfondite nel successivo paragrafo.

¹⁴² GRAEME RITCHIE, *Variants of Incongruity Resolution*, in «*Journal of Literary Theory*», 2009, vol. 3, n° 2, pp. 313-332.

¹⁴³ JOHN MORREALL, *Humor as Cognitive Play*, in «*Journal of Literary Theory*», 2009, vol. 3, n° 2, pp. 241-260.

classiche (“la sai quella...”, “ne ho sentito una che...”, etc.) oppure modalità espressive e gesti che introducono la battuta. Nello scritto invece oltre al genere denunciato in copertina può venire in soccorso il tono della scrittura. Si crea una cornice in cui le incongruenze vengono attese e quando presenti risolte nella maniera più consona. Questo crea un gioco di aspettative e di frustrazione, dilatazione e soddisfazione di esse. La sensibilizzazione non sarà solo verso l’umorismo in sé, ma anche verso il tema, per farlo divenire saliente. Su quest’ultimo concetto credo sia necessaria una definizione precisa:

Il principio della salienza riguarda, in sostanza, quanto per un dato soggetto un argomento è attuale e significativo. Quanto è presente nella sua attenzione (aspetto cognitivo) e quanto lo coinvolge e tocca aree motivazionali, emotive e affettive sensibili (aspetto dinamico)¹⁴⁴

La salienza si può stimolare attraverso una narrazione e l’immedesimazione, ma mantiene comunque una grossa specificità sociale, culturale e individuale. Aspetti che abbiamo sondato nei capitoli precedenti.

Veniamo dunque all’altro ramo del processo cognitivo, quello più dibattuto: la risoluzione. Dato che le incongruenze sono diverse per tipologia e per momento di esplicazione, anche la loro soluzione sarà diversa. Forabosco divide questi meccanismi in due grandi tipologie: quelli con risoluzione *bifase*, dove il momento di percezione del paradosso e quello dello scioglimento sono separati; e quelli monofase, quando si presenta una contemporaneità tra le due azioni¹⁴⁵. Le situazioni IR monofase non sono solo quelle che ha accennato Ritchie, ma anche quelle che si mostrano innocue di colpo, oppure che negano il possibile impegno che viene richiesto in precedenza.

Le circostanze ilari che hanno una struttura in due tempi hanno, come è prevedibile, vari livelli di complessità. L’idea di una sequenzialità salta nel momento in cui si acquisisca l’esistenza di un umorismo monofase e immediato, e aiuta anche a sfumare un’idea meccanicistica di un processo che in realtà non segue un percorso prefissato. Il tema è stato piuttosto dibattuto e diverse opinioni si sono succedute nella letteratura scientifica,

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 57

¹⁴⁵ Cfr. GIOVANNANTONIO FORABOSCO, *Il Settimo Senso*, cit., pp. 15-17.

noi analizzeremo tre ipotesi basilari: (1) ogni incongruenza ha una netta soluzione; (2) alcune incongruenze hanno una soluzione piena, altre assente; (3) le incongruenze umoristiche hanno solo uno scioglimento parziale. La prima tesi era forte nei primi studi che facevano propri la teoria IR¹⁴⁶: l'incongruenza come deviazione degli *script* veniva reinserita in essi come variabile più o meno realistica tanto da poter essere esclusa dal novero futuro delle incongruenze. La seconda ipotesi portata avanti soprattutto da Willibald Rusch¹⁴⁷, a differenza della terza, ammette le idee della prima fase della teoria IR, ma aggiunge delle possibilità in cui la soluzione non avviene, come per esempio nel *nonsense*. L'ipotesi è quindi binaria e non esiste una soluzione mediana e aperta che renda plausibile una soluzione che non concluda il ragionamento e mantenga vivi i paradossi, cosa che avviene invece in Elliott Oring che teorizza l'*appropriate incongruity*¹⁴⁸. In Oring la soluzione non è logicamente valida, ma piuttosto psicologicamente valida, è una incongruenza appropriata, e cioè rimane aperta e viva, ma coerente con un elemento psicologico percepito nell'evento umoristico. Non è quindi un processo esclusivamente logico e cognitivo, ma coinvolge la psiche su più dimensioni. Una coerenza che può essere valida anche se percepita come meno definibile, come per il *nonsense*, poiché il *problem solving* attivo nello humor non è matematico in cui tutto torna in un ordine dato, ma plurilivello. Avner Ziv, in riferimento a questo tipo di ragionamento, parla di *local logic*:

I have called *local logic*, which occupies a middle position between logical and pathological thinking. In the former, the rules of logic are in continuous control; the problems dealt with and the solutions found are all on realistic plane; and there is no room for fantasy or comprehension of the absurd. Pathological thinking, on the another hand, is characterized by a separation from reality, and its conceptual process take no account of the rules of logic. Fantasy and absurd are in control and are perceived as reality.

Local-logical thinking uses and enjoys both logic and fantasy without confusing them, and offers solutions that involve one or the other as required

¹⁴⁶ Il già citato Suls e anche THOMAS R. SHULTZ e FRANCES HORIBE, *Development of the appreciation of verbal jokes*, in «Developmental Psychology» 1974, vol. 10, n° 1, pp. 13-20.

¹⁴⁷ WILLIBALD RUSCH, *Psychology of Humor*, in AA. VV., *Priemer of humor research*, cit. e ID., *Assessment of appreciation of humor: Studies with the 3 WD humor test*, in *Advanced in personality assessment*, a cura di Charles D. Spielberger e James N. Butcher, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale NJ, 1992, pp. 27-75.

¹⁴⁸ ELLIOTT ORING, *Engangin humor*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2003

by the context. An inclination towards humor calls for paralogical thinking of this sort, if one is to comprehend and enjoy both the world of reality and the world of imagination¹⁴⁹.

Una logica che rende consapevole il pensiero pre e anti razionale, inserendolo in uno scenario accettabile e conscio. Un meccanismo molto potente tanto da essere usato in alcune scuole di psicoterapia per influire sulla struttura degli *script*. Victor Frankl prima e soprattutto Albert Ellis, intorno alla fine degli anni Ottanta, notarono come stimolando l'umorismo in alcuni pazienti affetti da ansia, depressione e disturbi assimilabili a quello spettro patologico, si riuscisse a riprogrammare le aspettative e le paure che bloccavano i soggetti. Il meccanismo di *reframming*, rendeva innocue le paure attraverso il ridicolo, e all'opposto saldava il legame di quei *frame* con sensazioni positive e divertenti. Lo humor riesce a unire ciò che non può essere unito attraverso una logica razionale, dando la possibilità di creare nuovi sensi e adattarsi a situazioni complesse¹⁵⁰.

1.3.7. Il carico emotivo dello humor

Il massimo esperto riconosciuto nel campo dello humor, Salvatore Attardo, afferma che «The concept of incongruity corresponds to that of surprise. Surprise focuses on the emotional aspect of the process, whereas incongruity highlights the cognitive aspect.¹⁵¹». Come per l'incongruenza anche per la sorpresa il suo valore non è totalizzante: esistono sorprese per nulla comiche, ma non esistono testi umoristici senza una dose di sorpresa e

¹⁴⁹ «Ho chiamato la *logica locale*, quella che occupa una posizione intermedia tra il pensiero logico e quello patologico. Nel primo caso, le regole della logica mantengono un continuo controllo; i problemi affrontati e le soluzioni trovate sono tutte su un piano realistico; e non c'è spazio per la fantasia o la comprensione dell'assurdo. Il pensiero patologico, d'altra parte, è caratterizzato da una separazione dalla realtà e il suo processo concettuale non tiene conto delle regole della logica. La fantasia e l'assurdo hanno il controllo e sono percepiti come realtà.

Il pensiero logico locale utilizza e apprezza sia la logica che la fantasia senza confonderle e offre soluzioni che coinvolgono l'una o l'altra come richiesto dal contesto. Una inclinazione verso l'umorismo richiede un pensiero paralogico di questo tipo, se si vuole comprendere e godere sia del mondo della realtà sia del mondo dell'immaginazione» AVNER ZIV, *Personality and Sense of Humor*, cit., p. 98.

¹⁵⁰ JOSHUA GREGSON, *Reframing*, in Aa. Vv., *Encyclopedia of Humor Studies*, cit., pp. 630-632.

¹⁵¹ «Il concetto di incongruenza corrisponde a quello della sorpresa. La sorpresa si concentra sull'aspetto emotivo del processo, mentre l'incongruenza evidenzia l'aspetto cognitivo» SALVATORE ATTARDO, *Incongruity and Resolution*, cit., p. 383.

meraviglia. La sorpresa è dunque un elemento necessario ma non sufficiente per arrivare alla risata. In realtà le sensazioni destinate dal divertimento umoristico, oltre ai loro rispettivi fisici come la risata e il sorriso, sono così intricati che Morreall ipotizza che il divertimento da umorismo, sia un “emozione evoluta” o anche uno “strumento emotivo” per sostenere l’esistenza dell’essere umano¹⁵².

Robert L. Latta, lievemente critico rispetto alla teoria IR, propone la sua ipotesi che fonde stato emozionale e processo cognitivo, dando però al primo una maggiore rilevanza rispetto al secondo. L’incongruenza e la conseguente risoluzione non sono dirimenti – secondo lo studioso – ciò che invece lo è davvero è un «rapid cognitive shift¹⁵³», che come primo risultato porta il contesto in una dimensione di gioco e sorpresa, per poi creare un rilassamento generale con la risata. Non è l’incongruenza ad essere basilare nel comico in genere, ma il cambio repentino di prospettiva cognitiva, che ha un collegamento stretto con le dinamiche emotive del singolo. Infatti ognuno vive in una condizione di non rilassamento, che può andare da uno stato di lievissimo turbamento rispetto ad un dettaglio della propria esistenza fino ad uno di forte tensione generale. Il piacere derivato dal rilassamento rapido sarebbe la basilare fonte dell’esperienza umoristica.

La teoria di Latta – così totalizzante – viene ridimensionata da Morreall¹⁵⁴ che obietta che non tutto l’umorismo è di rilascio di tensione, esistono delle tipologie di comico incentrate su battute contro il pubblico, oppure di vero e proprio disprezzo e offesa. La tensione in quei casi, lungi dal diminuire, cresce con il trascorrere della *performance*, fino ad avere un rilascio graduale dopo la conclusione, che però non è immediato e, soprattutto, nemmeno coincidente con la risata. Morreall, dal canto suo, incentra tutta la sua trattazione sull’idea che lo humor possa essere, attraverso un meccanismo di disimpegno (*disengagement*), un gioco cognitivo ed emotivo¹⁵⁵, un’attività anti-sociale perché contempla

¹⁵² JOHN MORREALL, *Humor and Emotion*, «American Philosophical Quarterly», 1983, Vol. 20, n° 3, pp. 297-304.

¹⁵³ ROBERT L. LATTA, *The Basic Humor Process. A Cognitive-Shift Theory and the Case against Incongruity*, Mouton de Gruyter, Berlino-New York, 1999, p. 38.

¹⁵⁴ JOHN MORREALL, *Comic Relief: a Comprehensive Philosophy of Humor*, Wiley-Blackwell Hoboken U.S.A., 2009, pp. 25-26

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 28-39.

l'aggressione e la superiorità, irrazionale perché non legata ad una logica ferrea, e utile come valvola di sfogo perché capace di abbassare la tensione su argomenti investiti di una certa salienza¹⁵⁶.

Idee simili sono anche derivazioni delle teorie freudiane del rilascio di tensione e del risparmio di energia psichica¹⁵⁷. Ipotesi che sono state una pietra di paragone per tutti gli studiosi del genere. Ad oggi non sono state confutate, come abbiamo visto anche in Morreall, ma precisate e integrate in altri meccanismi rendendole un elemento parte di una complessità più ampia. Un concetto che invece viene desunto piuttosto raramente dai testi di Freud è quello di catarsi umoristica¹⁵⁸. Se attraverso l'umorismo «ci si sottrae alla sofferenza, si accentua l'invincibilità dell'Io nei confronti del mondo reale, si afferma vittoriosamente il principio di piacere, tutto questo senza uscire dal terreno della salute psichica»¹⁵⁹, certo si può dire che c'è un processo che può essere accostato al sentimento ipotizzato da Aristotele per la tragedia. Una pulizia emotiva così forte da rendere possibile il *reframing*, e la guarigione da infermità mentali. D'altronde altri studiosi – più legati alle scienze umane – hanno sottolineato la capacità dello humor di liberare i soggetti dal peso della società, una «exhilarating “freedom from form”¹⁶⁰» che rende più liberi e diminuisce la tensione. Proprio sulla scorta di questo filone Harvey Mindess nel suo *Laughter and Liberation*¹⁶¹ datato 1971 – probabilmente influenzato dalla cultura del tempo – ipotizzò che l'umorismo fosse un agente di liberazione psicologica, capace di incrementare la creatività, lenire le ossessioni che ci affliggono e liberarci dalle catene del conformismo. Forse un'esagerazione, che però esprime bene un filone di ricerca che ha visto e vede nell'umorismo uno strumento catartico e liberatorio al servizio dell'essere umano.

Eppure non sempre quello che Mindess chiama liberazione è percepita come tale. L'umorismo maneggiando anche temi sensibili è esposto ad

¹⁵⁶ *Ivi*, pp. 1-24.

¹⁵⁷ Cfr. SIGMUND FREUD, *Il motto di spirito e il suo rapporto con l'inconscio e L'umorismo*, in ID., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Milano, 1991.

¹⁵⁸ Cfr. PATRIZIA QUERINI e FRANCO LUBRANI, *Ironia, umorismo e disagio psichico*, Franco Angeli, Roma, 2004, p. 105.

¹⁵⁹ SIGMUND FREUD, *L'umorismo*, in ID., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, cit., p. 3143.

¹⁶⁰ ARTHUR ASA BERGER, *Release Theories of Humor*, in AA. VV., *Encyclopedia of Humor Studies*, cit., p. 635 che riporta un'espressione di Mary Douglas.

¹⁶¹ HENRY MINDESS, *Laughter and Liberation*, Transaction Publishers, Los Angeles, 1971.

offendere o turbare la moralità del soggetto che lo percepisce. Thomas Veatch ha proposto una sua ipotesi di questo meccanismo, parlando dell'umorismo come di *affective absurdity*¹⁶². Un'assurdità affettiva che deriva dalla trasgressione insita nell'umorismo e che può coinvolgere la dimensione morale ed etica, ma anche quella della logica che si usa quotidianamente, oppure colpire una persona, un oggetto, un luogo a cui si è legati affettivamente. La normalità di Veatch è «a predominating view of the Situation as being normal»¹⁶³, ovvero un punto di vista, un'interpretazione personale predominante, che si scontra contro una violazione di questo sistema logico-affettivo-etico. L'umorismo avverrà quando le due dimensioni di N (normalità) e V (violazione) saranno in equilibrio. La variabile decisiva è la grandezza di N: se è molto grande l'attaccamento emotivo, il rispetto per un principio oppure il bagaglio di variabili logiche, la violazione potrebbe non sortire alcun effetto ilare. Al contrario se V supera di gran lunga le dimensioni che abbiamo elencato di N, la violazione potrebbe rivelarsi offensiva, spaventosa o minacciosa. Il territorio che divide il non divertente da ciò che offende è quello dell'umorismo, che per Veatch, dunque, deve avere sempre uno stimolo provocatorio. Sulla scorta di questa ipotesi McGraw e Warren hanno voluto perfezionare il concetto di violazione umoristica, parlando di *benign violation*¹⁶⁴. Il concetto consiste nelle due valutazioni sovrapposte del fruitore che percepisce una violazione come tale, ma simultaneamente la scorge come non offensiva e sicura. Questa percezione di sicurezza dipende da diversi fattori, che sono per lo più legati alla capacità di trovare una regola che riporti nell'ordine la trasgressione che anche qui è legata al campo affettivo, logico oppure etico. Con questo meccanismo possono essere oggetto di divertimento anche temi sgradevoli e moralmente disdicevoli.

¹⁶² THOMAS C. VEATCH, *A theory of humor*, in «Humor», 1998, vol. 11, n° 2, pp. 161-215.

¹⁶³ «una visione predominante della situazione come dovrebbe essere normale» *Ivi*, p. 164.

¹⁶⁴ PETER MCGRAW e CALEB WARREN, *Benign violation: Making immoral behavior funny*, «Psychological Science», 2010, vol. 21, pp.1141-1149.

Un'ambivalenza che si riscontra anche nell'adattamento allo humor che Michael Apter ha apportato alla *Reversal Theory*¹⁶⁵. La teoria dell'inversione era stata formulata per ambiti motivazionali e si struttura in tre fasi: l'eccitazione giocosa, la sinergia cognitiva e la diminuzione di identità. Nella prima fase uno stimolo va a confliggere con un "protective frame", uno schema protetivo – che coinvolge anche la sfera emozionale – che guida il soggetto nel mondo creando una discordanza giocosa. Un contrasto che segue, in principio, le dinamiche esposte sia per Veatch sia per la *Benign Violation*: la membrana che separa la dimensione giocosa da quella seria è molto sottile e può strapparsi presto lasciando il campo al fastidio e all'offesa. Il gioco può diventare serio di colpo e intaccare quella protezione, rompendo l'ilarità¹⁶⁶. D'altro canto nell'ambito razionale si rompe il principio di coerenza e si instaura quello di sinergia di due opposti: un'ambiguità che può essere linguistica ma anche concettuale. Per avvenire questa frattura, deve diminuire il principio di identità: gli aspetti presentati non sono solo quello che sono, ma posso mutare senso e valore. Una parola, un gesto o un personaggio può avere un doppio senso e una doppia interpretazione. Se questi fattori sono immersi in un ambito sensibile, l'indebolimento delle loro caratteristiche non può essere privo di risvolti.

Come accennato nell'incipit di questo lavoro, l'umorismo è sempre stato investito da un certo sospetto durante i secoli. Una ragione deriva proprio da questo rendere ambivalenti elementi che si pretendono dati e sicuri, ma anche lecito e piacevole il negativo e il criminale. L'apertura alla ragione patologica di cui parla Ziv dischiude, non solo le stanze della fantasia più tersa e solare, ma anche quelle delle pulsioni meno nobili che risiedono nell'animo umano. L'aggressività invece di essere negata e cancellata viene espressa in maniera innocua e non violenta, ma anche mascherata e impunita¹⁶⁷. Ciò che si viene a creare in un brevissimo lasso di

¹⁶⁵ MICHAEL J. APTER, *Humor and reversal theory*, in ID., *The experience of motivation: The theory of psychological reversal*, Academic Press, Londra, 1982, pp. 177-195.

¹⁶⁶ Per certi versi è il concetto interno all'umorismo pirandelliano in cui una risata si morza, si trasforma in consapevolezza e serietà.

¹⁶⁷ MEGAN STRAIN, *Aggressive and Harmless Humor*, in *Encyclopedia of Humor Studies*, cit., pp. 15-18.

tempo è come una ambivalenza emotiva¹⁶⁸ rispetto all'oggetto che viene colpito dal riso e, se esso fa parte anche di ferme certezze, anche di una sorta di dissonanza cognitiva¹⁶⁹ che viene superata dal riso. Entrambe le sensazioni vengono vissute in una dimensione giocosa, ma comunque fanno vivere un'esperienza di estraneità da sé stessi, come se quelle convinzioni violate non siano più totalmente valide. Il limite, come sottolineato in precedenza, è assai labile ma alcune dinamiche come le interazioni di gruppo, l'immedesimazione rispetto ad un personaggio o la velocità di reazione possono far superare alcuni steccati. Questa dinamica è estremamente simile al perturbante¹⁷⁰, concetto coniato da Sigmund Freud nel 1919¹⁷¹. La parola tedesca in realtà è *unheimlich*, ovvero l'opposto di *heimlich* "familiare, confortevole, tranquillo", ma anche di "nascosto in casa". Concetto estetico – e non psicoanalitico – che significa in Freud un'ambivalenza di rapporto con alcuni oggetti, luoghi, persone e situazioni che rimangono in un territorio ambiguo in cui sono familiari ma anche estranei, ignoti, minacciosi eppure legati al soggetto da uno strano legame di affezione. Come il concetto di "abietto", successivamente concepito da Julia Kristeva¹⁷², in cui ciò che spaventa e che risveglia il disgusto non è il totalmente alieno, ma ciò che rimane in una situazione di ambiguità minacciosa, di identità incerta, anche il perturbante ha a che fare con una visione duale, ma con un legame ancora più stretto con la paura e un'emotività contrastiva.

Ciò che viene toccato dall'umorismo, quello più profondo e più efficace, può essere trasformato: emotivamente e cognitivamente. Il soggetto può essere liberato, ma in un processo che può seguire sentieri verso luoghi che non sospettava di covare dentro di sé. Sfuggire al controllo e alla volontà, fino ad affrontare possibilità che non si voleva considerare,

¹⁶⁸ «Presenza simultanea, nella relazione con uno stesso oggetto, di tendenze, atteggiamenti e sentimenti opposti e contrastanti» da PIERO PETRINI, ALESSIO RENZI, ANITA CASADEI e ANNAMARIA MANDESE, *Dizionario di psicoanalisi. Con elementi di psichiatria psicodinamica e psicologia dinamica*, Franco Angeli, Milano, 2013, p. 34.

¹⁶⁹ Cfr. LEON FESTINGER, *Teoria della dissonanza cognitiva*, Franco Angeli, Milano, 2001.

¹⁷⁰ Cfr. FABIO SBATELLA e MARZIA MOLTEMI, *L'umorismo in emergenza*, cit., pp. 49-51.

¹⁷¹ SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, in ID., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, cit., p. 3143.

¹⁷² JULIA KRISTEVA, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Bologna, 2006.

rendersi complice di un gioco che si può fare di colpo serio e rimanere nella sensazione paradossale di una colpa innocente.

1.3.8. L'umorismo come meccanismo di adattamento

Come alle volte l'umorismo si fa portatore di sensazioni disturbanti e imbarazzanti, può anche funzionare come strumento per affrontare e adattarsi a contesti di fortissimo stress e pressione emotiva. In inglese questa funzione è definita *coping*, ovvero “fare fronte” e viene attuata soprattutto in due momenti¹⁷³: quello della riduzione di tensione mentre la condizione di necessità è già in atto e quello della prevenzione. Nel primo caso abbiamo un'importante mole di studi che constatano come l'uso della comicità in contesti di lavoro particolarmente sensibili aiuti a gestire gli stimoli emotivi estremamente traumatici¹⁷⁴. La sua funzione è così potente che vengono riportati casi terribili in cui l'umorismo è stato utile per non crollare totalmente, come il caso del soldato americano Andy McNab¹⁷⁵, che insieme a dei suoi commilitoni era prigioniero in Iraq e sottoposto a torture giornaliere. Lui e i suoi compagni riuscirono a superare le costanti vessazioni e le terribili condizioni di prigionia concedendosi al più nero degli umorismi. Testimonianze simili sono state documentate anche in gruppi di recupero in disastri naturali e nelle forze dell'ordine e di pronto soccorso. Tre elementi che uniscono i diversi casi sono che, in primo luogo, già nel medio periodo difficilmente ci si ricorda cosa abbia fatto ridere, che battuta e anche che elemento fosse al centro della risata. In seconda istanza si è constatato l'uso istintivo e non consapevole di questo tipo di humor. Infine, che spesso l'umorismo viene tenuto in una dimensione di pari livello e professione. Difficilmente si mostrano comportamenti ilari al di fuori del gruppo, e questo per non sembrare insensibili e cinici. Le dinamiche di gruppo sono state già analizzate nel primo capitolo, ora ci si concentrerà su quelle individuali: chi ride in situazioni traumatiche e cariche di tabù tende ad abbassare dei parametri fisiologici come pressione del sangue e tensione

¹⁷³ SIBE DOOSJE, *Coping Mechanism*, in AA. VV., *Encyclopedia of Humor Studies*, cit., pp. 179-180.

¹⁷⁴ FABIO SBATELLA e MARZIA MOLTEMI, *L'umorismo in emergenza*, cit.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 47.

muscolare e anche quella psicologica. Il problema che si sono posti i ricercatori è quale umorismo aiuti davvero¹⁷⁶ e soprattutto se nel lungo termine possa diventare davvero utile per l'elaborazione post-traumatica. I risultati non sono chiari, anche perché una rilevazione nel pieno delle attività è piuttosto complessa e forse sarebbe influenzata da un certo pudore. Eppure si è visto che un eccesso di ilarità alla lunga logora sia il gruppo sia la capacità di dialogo e di elaborazione dello *shock*¹⁷⁷. Il rischio è quello di adattarsi eccessivamente e lasciare spazio al cinismo e all'insensibilità.

La dimensione di difesa da una situazione oppressiva è solo una delle dimensioni in cui il meccanismo del *coping* è attivo, l'altra è quella della prevenzione. In ambito clinico o di professioni a rischio ciò che si deve preparare ad affrontare sono possibili incidenti, oppure sofferenze e morte. Ma questi aspetti sono rischi che in realtà investono tutte le persone. Ecco che anche al di fuori di condizioni particolari, nella storia dell'uomo è maturato anche un tipo di humor che poneva al centro la malattia e la morte, ma anche le tragedie in generale. «Il meccanismo sottostante [...] è quello di porsi di fronte al terribile destino dell'uomo con un atteggiamento di superiorità derisoria che implicitamente vuole negare il timore che la morte crea, sfidandola!»¹⁷⁸. L'umorismo nero sarebbe quindi un «meccanismo di coraggio»¹⁷⁹, cioè di autorappresentazione di sé come coraggioso e impavido. L'etichetta di *humor noir* è piuttosto recente, dato che è stato André Breton a coniarla nel 1939 per la sua *Anthologie*¹⁸⁰, anche se – come dimostra bene il libro di Harold Bloom¹⁸¹ – in realtà il genere è già presente fin dai tempi di Aristofane. Un tipo di risata che ha più di una parentela con il grottesco di matrice romantica ottocentesca, dato che spesso si basa sulla distorsione, sull'imbruttimento e l'eccesso rappresentativo¹⁸². Un'affermazione particolarmente interessante presente nell'introduzione che Breton fa alla raccolta è il suo opporre, a questo tipo particolare di

¹⁷⁶ ANDREA C. SAMSON e JAMES J. GROSS, *Humour as emotion regulation: The differential consequences of negative versus positive humour*, «Cognition and Emotion», 2012, vol. 26, n° 2, pp. 375-384.

¹⁷⁷ FABIO SBATELLA e MARZIA MOLTEMI, *L'umorismo in emergenza*, cit., pp. 90-91.

¹⁷⁸ PATRIZIA QUERINI e FRANCO LUBRANI, *Ironia, umorismo e disagio psichico*, cit., p. 210.

¹⁷⁹ FABIO SBATELLA e MARZIA MOLTEMI, *L'umorismo in emergenza*, cit., p. 47.

¹⁸⁰ ANDRÉ BRETON, *Antologia dello humour nero*, Einaudi, Torino, 1970.

¹⁸¹ AA. VV., *Dark Humor*, a cura di Harold Bloom, Infobase Publishing, New York, 2010.

¹⁸² VANESSA M. MERHI, *Distortion as Identity from the Grotesque to L'Humour Noir*, Rutgers The State University of New Jersey, New Brunswick, 2006

umorismo, «il sentimentalismo all'acqua di rose». Un sentimentalismo che si assomiglia ad una forma di ipocrisia, di pudico e falso rispetto per situazioni che sono colpite da un tabù sociale che le rende distanti e in fondo non dolorose. Nel tempo l'umorismo nero si è quindi caricato di un'ulteriore dimensione. Da una parte il classico satireggiare il destino umano e le sue paure, tanto da far nascere la commedia horror¹⁸³; dall'altra viene sempre più alla ribalta un umorismo cinico e in opposizione al *politically correct* che per un consenso generale è stato creato intorno agli anni Sessanta «by intellectuals in reaction to the helplessness they felt against the atomic bomb and their frustrations over a society that was becoming so diverse that it was losing its sense of direction»¹⁸⁴. Per certi versi il processo è il medesimo che ho citato nel primo capitolo per l'incidente dello *shuttle* Challenger: elaborare senza retorica un evento traumatico, che per molti versi, nel racconto ufficiale è stato falsato ed edulcorato. Un meccanismo che è conosciuto e documentato anche nelle società sotto dittatura: si scherza della retorica del regime, della visione che i media vogliono imporre¹⁸⁵. Una sorta di reazione, o più idealmente resistenza, al dominio dell'immaginario che viene imposto da un regime mediatico. Eppure gli umoristi neri non predicano, come gli scrittori satirici, constatano e prendono atto crudamente di ciò che avviene. È come se si scorgesse, sulla scorta di un aforisma del *De Profundis* di Oscar Wilde, che in realtà “il sentimentalismo sia la festa consacrata del cinismo” e che osservare in maniera cruda sia alle volte la più alta forma di pietà o il più onesto esercizio di verità.

1.3.9. Spiegazioni evoluzionistiche dello humor

Potrebbe sembrare sterile chiedersi le ragioni evoluzionistiche dell'umorismo. Ogni ipotesi sarebbe una pura congettura con scarsissime possibilità di conferma o confutazione fattuale. Eppure l'umorismo è,

¹⁸³ NOËL CARROLL, *Horror and Humor*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1999, vol. 57, n° 2, pp. 145-160.

¹⁸⁴ «dagli intellettuali in reazione all'impotenza che provavano contro la bomba atomica e alle loro frustrazioni per una società che stava diventando così diversa da perdere il senso dell'orientamento» da ALLEEN e DON NILSEN, *Literature and humor*, in AA. VV., *Primer of humor research*, cit., p. 249.

¹⁸⁵ CHRISTIE DAVIES, *Humour and protest: Jokes under communism*, «International Review of Social History», 2007, vol. 52, pp. 291-305.

insieme a poche altre attitudini, un universale umano: esso è presente in tutte le civiltà del globo e in tutte le epoche si sono trovate testimonianze di comicità. Ridono i bimbi e ridono i vecchi, le donne e gli uomini e ciò vuol dire che l'umorismo ha una radice profonda nella nostra natura segno di uno stretto legame con il nostro percorso evolutivo¹⁸⁶.

Due criteri sono fondamentali per la selezione di tutte le specie: la sopravvivenza e l'accoppiamento. Per il secondo punto si è pensato che l'umorismo sia stato un modo efficace per comunicare la propria prestanza intellettuale, dimostrazione che – come in moltissimi casi in natura – deve essere messa in pratica dai pretendenti maschi verso le femmine che hanno l'onere maggiore nella riproduzione. Le femmine, si presume, selezionavano il pretendente non solo per le esclusive qualità fisiche, ma anche per la sua capacità di comprendere e rielaborare gli stimoli. Si nasconderebbe qui la ragione per cui le donne tendano a ridere di più ma a produrre meno umorismo, come abbiamo mostrato anche in un paragrafo precedente. Sempre entro questa sfera di influenze potrebbe risiedere la ragione della risata denigratoria e dell'uso bullizzante del comico: sarebbe un modo diverso di duellare per le attenzioni della femmina, ed escludere potenziali pretendenti. È ovvio che la radice non determina in maniera immutabile la forma del ramo: questi presupposti sono stati calcificati anche attraverso strutture socio-culturali e grazie a diverse forme di cultura potrebbero mutare e trasformarsi, cosa che infatti sta già avvenendo.

Dal punto di vista del principio di selezione naturale, l'umorismo potrebbe essere stato utile per ragioni psicologiche, sociali e cognitive¹⁸⁷. Dal punto di vista psicologico abbiamo visto come il meccanismo del *coping* sia utile nelle situazioni di emergenza e forte stress, per rapportarsi alla paura e alla malaugurata evenienza di eventi traumatici. Un altro aspetto però viene ipotizzato da Ramachandran¹⁸⁸, l'umorismo è un meccanismo per comunicare l'innocuità di uno stimolo e per esplicitare un falso allarme. Il neuroscienziato per sostenere la propria tesi prende come esempi due

¹⁸⁶ GIL GREENGROSS, *Evolutionary Explanation of Humor*, in AA. VV., *Encyclopedia of Humor Studies*, cit., pp. 219-222.

¹⁸⁷ JOSEPH POLIMENI e JEFFREY P. REISS, *The First Joke: Exploring the Evolutionary Origins of Humor*, in «Evolutionary Psychology», 2006, vol. 4, pp. 347-366.

¹⁸⁸ VILAYANUR S. RAMACHANDRAN, *The neurology and evolution of humor, laughter, and smiling: the false alarm theory*, «Medical Hypotheses», 1998, vol. 51, pp. 351-354.

eventi in qualche modo connessi al riso: alcuni versi di primati, e le risate dei neonati sotto solletico o impegnati in giochi come il cucù. In entrambi i casi analizzati c'è un rapporto con un rischio scampato, con un rilascio di energia psichica che fa rilassare e passare la paura anche a chi è vicino.

Altra ipotesi evolutiva è quella dell'umorismo come mezzo giocoso per saldare i legami del gruppo durante i periodi di relativa pace¹⁸⁹. Il gioco è un mezzo per prepararsi alle attività da adulti e l'ilarità potrebbe non essere dissimile. Il comico potrebbe riguardare l'allenamento alle alleanze, oppure, grazie al suo rilascio di sostanze piacevoli, associare la vita di gruppo a sensazioni positive così da cementare i legami tra gli individui e renderli maggiormente pronti alla solidarietà e alla cooperazione. Legandosi anche all'ipotesi di Ramachandran potrebbe essere una simulazione collettiva di un rischio non reale, di una difficoltà cognitiva non minacciosa ma da superare in gruppo e quindi, di nuovo, rinsaldare l'affezione dei membri del clan.

La spiegazione legata alle facoltà cognitive potrebbe avere dei legami con la teoria dell'incongruenza. Sarebbe il cosiddetto "eureka effect": il soggetto davanti ad una incongruenza da risolvere, riderà appena avrà superato la difficoltà presentata. La risata si presenterebbe, insomma, come una ricompensa non solo astratta ma anche legata al rilascio di sostanze psicoattive: un premio all'acume e all'intelligenza. Non solo. La facoltà che sostiene l'umorismo, oltre che a risolvere le incongruenze, sarebbe anche utile a trovare uno scopo, una ragione non logica ai ben più seri paradossi umani. Una sorta di attitudine ad unire ciò che non è unibile che potrebbe essere anche la base di elementi come la religiosità e il senso del sacro.

Un'altra possibilità legata all'ambito cognitivo, ma più coraggiosa, è quella formulata da Clarke¹⁹⁰. Lo studioso britannico parte dalla dibattuta "teoria dei meme"¹⁹¹: il meme è l'unità base della cultura, un'idea, un concetto che passa di persona in persona, di generazione in generazione. Il parallelismo ideato da Dawkins si è sviluppato rispetto ai geni studiati in

¹⁸⁹ MATTHEW GERVAIS e DAVID SLOAN WILSON, *The evolution and functions of laughter and humor: a synthetic approach*, «The Quarterly Review of Biology», 2005, vol. 80, pp. 395-430.

¹⁹⁰ ALASTAIR CLARKE, *The attractive error: Humour's role in the war against infected memes*, Pyrrhic House, Cumbria (UK), 2012.

¹⁹¹ Cfr. RICHARD DAWKINS, *Il gene egoista*, Mondadori, Milano, 2007.

biologia, ovvero le particelle minime alla base della vita. I memi sarebbero i corrispettivi culturali dei geni e come essi possono propagarsi, mutare e interagire con altri. Come in biologia si è ipotizzato che esistano anche memi negativi, detti virus o infetti, che propagano idee nocive per il corpo sociale che li accoglie, eppure capaci di propagarsi e danneggiare il singolo e la comunità. In questa prospettiva, l'umorismo servirebbe a contrastare i memi infetti attraverso una messa in discussione, un processo di isolamento culturale attivabile solo attraverso una messa in ridicolo e sotto paradosso delle idee e delle opinioni non valide.

Conclusioni

Ho aperto questo capitolo inserendo lo studio sull'umorismo all'interno del più ampio dibattito tra monisti e dualisti. La sua natura di intersezione tra conscio e inconscio, razionale e irrazionale, logico e corporeo lo pone come un campo di dibattito filosofico interessante, anche perché, come abbiamo visto nel capitolo precedente, le sensazioni legate al riso possono portare a conclusioni concettuali opposte sia a livello politico che religioso. La sua natura ambigua si svela in tutta la sua complessità grazie alle indagini attraverso la risonanza magnetica funzionale che mostra come parti correlate a funzioni molto diverse vengano coinvolte nell'evento ilare. Abbiamo infatti un'attivazione delle parti deputate alla socialità e alla moralità, come di altre legate al sentimento e alla comprensione, o ancora alla coscienza di sé e dell'elaborazione specifica dello stimolo sensoriale. La complicatezza del fenomeno giustifica un approccio come quello messo in campo in questo studio: fruitore e artista mentre processano l'umorismo attivano dei legami che travalicano il dato testuale e i collegamenti culturali. Se questo aspetto è vero nella totalità dell'arte, nei generi della risata è ancora più spiccato.

L'approfondimento delle peculiarità di genere e di personalità ci ha fatto legare le modalità della risata ad aspetti non solo sociali, ma di conformazione mentale. I dati che giungono parlano di una donna che socialmente e culturalmente tende a limitare il riso, ma di non apprezzarlo meno degli uomini. Il riso di una specifica categoria sembra precluso alle

donne che, quando lo conquistano, hanno in qualche modo rotto un tabù. Non solo, i risultati esposti parlano anche di generi comici più femminili di altri: con una predilezione verso l'aneddoto realistico o legato agli escrementi. Elementi questi che si possono riscontrare anche in una delle comiche televisive più conosciute, Luciana Littizzetto. Lo studio psicologico e neuroscientifico anche in questo caso si allarga a questioni culturali e sociali e ci potrebbe fornire degli strumenti di valutazione migliori per opere di scrittrici umoristiche. Queste membrane ad alto grado osmotico, sono efficaci anche in variabili caratteriali che prescindono dall'orientamento sessuale. Esiste un legame tra conformazione personale e predilezione verso i diversi tipi di umorismo: le tecniche non sono semplici strumenti formali e retorici, ma hanno un legame con il vissuto e la situazione del singolo autore, come avranno un maggiore o minore successo con il variare dei fruitori. Le vie d'analisi potrebbero far dedurre – senza estremismi deterministici – una preminenza di stile ad una radice biografica e psicologica. Non parlo solo di un aspetto riguardante esclusivamente lo scrittore, ma anche il successo o meno di una specifica opera. È, insomma, possibile che uno stile umoristico abbia un legame con il carattere e la biografia di un autore? Il successo costante, o legato ad uno specifico storico, di una tipologia di umorismo può avere dei rapporti con il vissuto del pubblico? Una simile indagine è utile alla comprensione del significato di una narrazione? Faccio un esempio breve: la crisi della commedia all'italiana, legata anche a percorsi come quello di Ennio Flaiano, e il parallelo successo di opere come quelle fantozziane ha una data specifica. Questo mutamento che ha anche radici sociali, è espresso anche con uno slittamento verso altre tipologie di stili della risata, e se questo è vero, si può collegare questo avvenimento con altri mutamenti più intimi della popolazione italiana del periodo? Se la letteratura è influenzata dal contesto, è possibile che anche lo stile di un'opera parli del suo contesto?

Il meccanismo cognitivo generalmente riconosciuto come la base per l'elaborazione dell'umorismo è quello dell'opposizione di *script* e della sua risoluzione. Una opposizione, un cortocircuito produttivo capace di instillare, nella contraddizione, la conoscenza: un ampliamento degli schemi mentali che guidano il soggetto nelle esperienze della vita. La sfida

cognitiva è un punto nodale per un simile processo di apertura: più si collega a temi salienti per l'individuo, più gli argomenti sono delicatamente vicini a nodi intimi della persona e maggiore sarà lo *shock*, la risata e quindi la conoscenza. Nei due rami della trattazione, quello razionale e quello emotivo, ho avuto cura di far notare come sia presente una gradualità di sollecitazioni che crescendo – anche in relazione alla distinzione di Forabosco – si avvicina a quella complessità propria dell'umorismo. Non parliamo di una complessità meramente cognitiva, ma piuttosto di una moltitudine di aspetti che rendono più provocatorio, più perturbante o catartico l'evento ilare. Anche nella distinzione delle incongruenze e delle risoluzioni si è da subito sottolineata una distinzione significativa tra quelle monofase e quelle bifase. La tassonomia di Ritchie è illuminante rispetto alle possibilità di humor: tre categorie cognitive, che ritroveremo anche nel prossimo capitolo, che sono una base non solo per un generico catalogo, ma anche per l'analisi dei romanzi umoristici. D'altronde non è una distinzione di processo mentale o di strutture formali a creare la qualità umoristica, ma la capacità di giocare con i significati più salienti in maniera più raffinata e più problematica. Insomma, arrivare al grado più elevato di quelle scale che abbiamo mostrato in questo capitolo. Il processo di soluzione è estremamente adatto ad allenare una logica locale, ovvero una strana emulsione di razionalità e patologia, che è capace emotivamente di rilasciare tensione e aumentare la sensazione di libertà. Come sempre l'ambiguità del genere in esame non lascia possibilità assertive troppo nette. È vero che rilassa, libera e ripulisce l'animo, ma all'opposto può risvegliare il perturbante, porre sotto nuova luce le convinzioni fino ad arrivare ad un processo di *reframing*. Il fatto che l'umorismo non giochi solo con la conoscenza nella sua dimensione di razionalità, ma anche con un sovrappiù – rispetto al normale – di emotività gli dona un grande potenziale.

Potenziale che è sfruttato in situazioni di fortissimo stress per adattarsi, per non farsi schiacciare dalla negatività. Le situazioni di emergenza possono essere psico-fisiche, ma anche politico-culturali e infine persino metafisiche. Se delle prime non ci interesseremo in questa sede, le altre due sono molto utili nella nostra indagine. La data di inizio della mia analisi è infatti il 1936, data dell'instaurazione dell'impero fascista che

durerà ancora per una decina d'anni. La dittatura è stata studiata come una situazione di stress e oppressione capace di risvegliare dell'umorismo raffinato, a causa dell'esigenza di nascondere alcuni dei suoi riferimenti politici e culturali. È quasi paradigmatico che la produzione pirandelliana si sia chiusa con *I giganti della montagna* con delle figure misteriose da molti interpretate come collegabili ai vertici del regime. Che ruolo ha avuto l'umorismo nell'ultimo decennio della dittatura? È stato uno strumento di resistenza, un'emozione di adattamento estetico¹⁹² oppure entrambe? In parallelo l'umorismo nero e amaro – visto come un meccanismo di coraggio verso le paure legate al decadimento fisico e alla resistenza dei valori – che ha sempre popolato più o meno le pagine degli scrittori, in particolari momenti storici, come la guerra, la pasoliniana mutazione antropologica o, ancora, la fine del secolo e della Prima Repubblica e di nuovi modi di comunicare ha influenzato la scrittura umoristica? Il limite tra satira e umorismo qui si fa molto labile come anche la distinzione tra ambivalenza di giudizio sul suo ruolo adattivo o di contrasto: è un modo per accettare l'imbruttimento oppure una “resistenza portata avanti con altri mezzi” a eventi valutati come derive e decadimento? L'ambivalenza è croce e delizia di questo genere: per un verso capace di cambiare la mente delle persone e contrastare perfino i memi infetti, ma da un altro è una risorsa di adattamento e quindi un modo per non agire, rifugiarsi e magari fuggire dai nodi dolenti della vita sociale.

¹⁹² GLENN E. WEISFELD, *Humor appreciation as an adaptive esthetic emotion*, «Humor», 2006, vol. 19, n°1, pp. 1–26.

Umorismo nel testo

1.4.1. Il comico a parole

Un elemento centrale nella narrativa umoristica, è ovvio, sono le parole. Il loro uso a fini umoristici è stato scandagliato fin dalla classicità, e ne sono esempio alcuni passi delle opere di Cicerone e Quintiliano. La prospettiva di questi autori – condivisa con le opere successive – si collegava sia all'uso della risata da parte dell'oratore professionista, sia ad una dissertazione più ampia sul suo uso nella discussione¹⁹³. L'attenzione dai tempi antichi, fino a tutta la modernità è stata quindi concentrata su due aspetti fondamentali: l'uso dei *topoi* e delle figure retoriche. I primi oltre ad essere delle immagini ricorrenti della discussione formale, oggi li potremmo chiamare luoghi comuni della società, pregiudizi, opinioni condivise più o meno giustamente. Abbiamo già toccato il tema parlando di come gli *script* spesso si basino anche su questi per valutare la situazione circostante, sono la norma, reale o frutto di convinzioni, in cui si pensa debba andare uno specifico evento, oppure che ci anticipa la fisionomia interiore di alcune categorie di persone. L'uso di queste idee condivise è utile in un dibattito giuridico, per suscitari o ammiccarli senza citarli, anche in chiave umoristica. Dall'altra parte, invece, abbiamo l'uso tecnico di alcune figure retoriche: il paradosso, la metonimia e la metafora, per non parlare della mole delle figure di posizione che aiutano nei tempi di scena e nel creare la giusta attesa e le premesse più adatte alla risata. Lo studio di esse non è appannaggio del Novecento e delle scienze linguistiche della contemporaneità, ma è già presente nei trattati che si legano alla commedia e alla scrittura di farse dal Rinascimento in poi¹⁹⁴. D'altronde dall'Umanesimo in avanti il contatto con le opere della Commedia latina e greca, ha riproposto meccanismi tradizionali come l'uso del doppio, del

¹⁹³ Cfr. CICERONE, *De oratore* e QUINTILIANO, *Instituto oratoria*

¹⁹⁴ TAREZ SAMRA GRABAN, *Rhetoric and Rhetorical Devices*, in AA. VV., *Encyclopedia of Humor Studies*, cit., pp. 642-644.

conflitto tra giovani amanti e vecchi lussuriosi, etc. con ovvi legami anche con il linguaggio da usare. Strutturazioni che sono diventati tradizionali non solo per il teatro ma anche per tutti gli spettacoli successivi, come il cinema e la televisione in epoca contemporanea.

1.4.2. Le forme dello spettacolo umoristico

Nella trattazione si incontreranno degli autori che hanno collaborato con il cinema e con la televisione, non pare quindi superfluo fare un piccolo *excursus* sulle forme narrative più usate in questi ambiti. La costruzione dei personaggi teatrali della commedia ha influenzato in maniera piuttosto decisiva tutte le produzioni filmiche successive. Anche la scissione tra cinema comico e genere commedia, ha una radice con le dinamiche tipiche della produzione teatrale precedente. Il comico di *gag* fisiche e *slapstick* del primo Chaplin e di Buster Keaton non sono assimilabili alla comicità di parola delle commedie del cinema sonoro. Come d'altronde non si possono assimilare gli spettacoli dei mimi e dei giullari a quelli della commedia Rinascimentale.

I meccanismi come abbiamo detto sono assimilabili a quelli del teatro. Oltre allo spettacolo clownesco di cadute, incidenti e inseguimenti, nella commedia almeno ai primordi e soprattutto in Italia si rivedono elementi della commedia degli errori come la sostituzione di personaggi, incontro scontro dialettico amoroso tra uomini e donne (queste ultime centro nevralgico di molte tensioni sociali¹⁹⁵) e anche l'uso di *nonsense* e di arguzie legate a figure come i fratelli Marx e Woody Allen. In Italia l'influenza del teatro e in particolare dell'avanspettacolo, portò ad un'influenza del palco nel genere comico e della commedia ancora più importante. Figure come Totò e Aldo Fabrizi furono per lungo tempo impegnate nei teatri e solo tardi si lanciarono nelle pellicole¹⁹⁶. Il peso che ebbe il dialogo, quindi, fu sempre decisivo e produsse dei caratteri più legati al territorio e alle peculiarità regionali. L'improvvisazione mantenne una

¹⁹⁵ FEDERICO DI CHIO, *American Storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nella tv*, Carocci, Bologna, 2016.

¹⁹⁶ GIAN PIERO BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2003.

componente fortissima e le maschere regionali ebbero una formalizzazione che si mantenne per lungo tempo¹⁹⁷. Questo tipo di struttura era legata alla commedia dell'arte e si legava ad appartenenze meridionali e romanesche. Alberto Sordi e Totò furono i maggiori esponenti di questa struttura narrativa, in cui un personaggio ingenuo, innocente o ignorante affrontava avventure picaresche più o meno legali. Il sapersi adattare, saper uscire dalle difficoltà della vita con mezzi di fortuna diventarono presto un *topoi* della cinematografia italiana. Più tardi lo diventò anche il mito dell'americanità e l'esterofilia: prima con Alberto Sordi e poi con Carlo Verdone. Il tono dell'umorismo, nei primi anni del Dopoguerra, ha per lo più punte tragicomiche in cui povertà economiche si scontrano con arguzie e furberie.

La commedia fu una sorta di supergenere dal grande successo verso il quale confluirono risorse e si sperimentarono «nuovi modelli narrativi, si esplorano a tutto campo le possibilità linguistiche, si costruisce, per la prima volta, un firmamento divistico illuminato quasi del tutto al maschile¹⁹⁸». Negli anni Settanta ci fu l'evoluzione della commedia all'italiana, genere principe, in cui si fecero spazio temi sociali e una più forte critica sociale¹⁹⁹. La televisione inoltre diede il successo alla saga di Don Camillo e Peppone e dagli anni Settanta in poi del cinema di Paolo Villaggio e di Nanni Moretti. Parliamo di un cinema di situazione, ma anche sempre più slegato dai ruoli della commedia dell'arte classica. Personaggi più legati alla realtà degli anni post bellici e, con il procedere del tempo, con *milieu* politici distanti dalla farsa bonaria. Tutte le pellicole si coprono di una glassa amara, con ritratti di una società che aveva perso l'innocenza e la voglia di riconoscersi nei panni del povero scaltro. I *topoi* divennero *I nuovi mostri*, oppure borghesi piccoli per dimensione sociale e umana. I personaggi, anche sull'esempio di Totò, puntarono su formule memorabili e su un lavoro sulla lingua inconsueto e creativo. Si pensi all'uso grottesco dei congiuntivi di fantozziana memoria, oppure alla supercazzola di *Amici miei*: giochi di parole talmente divertenti da passare nel linguaggio comune. Un uso della lingua distorsivo che non passava più per i dialetti – all'inizio

¹⁹⁷ Si pensi a Tiberio Murgia nel ruolo del siciliano geloso e retrogrado. Cfr. NICOLA FANO, *Ferribotte e mefistofele. Storia esemplare di Tiberio Murgia*, Exorma, Roma, 2011.

¹⁹⁸ GIAN PIERO BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, cit., p. 529.

¹⁹⁹ ENRICO GIACOVELLI, *La commedia all'italiana*, Lindau, Torino, 1995.

perlopiù centro-meridionali e solo dopo e in modo minoritario quelli settentrionali – ma attraverso un italiano standard che puntava ad essere ripulito, una lingua correlativo di una tragicomica aspirazione alla modernità che caratterizza il periodo.

Nella televisione, in parallelo, non ci fu la nascita delle *sit-com* tipiche degli Stati Uniti. I comici erano inseriti in cornici più ampie – come i varietà – dove potevano mettere in scena delle *gag* anche in interazione con il presentatore. La narrazione umoristica era appannaggio delle pellicole, oppure di produzioni non sistematicamente seriali (come i già citati *Don Camillo e Peppone*). Tutto ruotava intorno a battute ad effetto, quindi, e meno a strutture narrative: barzellette, scambi di arguzie con il presentatore che diventava la spalla, oppure veri e propri *sketch* comici incorniciati in uno spazio apposito. Un genere che ebbe un successo duraturo se si pensa a *Zelig* – nome preso in prestito ad un teatro milanese di cabaret – il programma che per vent’anni (1996-2016) fu la fucina di molti comici dell’attualità. Solo dagli anni Settanta, con un *boom* negli anni Ottanta, si ebbe una certa innovazione dei linguaggi televisivi, aprendosi a narrazioni semplici e ad una certa serialità, ma arrivando raramente alla serialità strutturata di tipo americano²⁰⁰.

1.4.3. Un identikit della narrativa umoristica

Come dicono Aleen e Don Nilsen:

Among the reasons that comic novels and essays can more easily qualify as “literature” than can stand-up comedy is that the authors have space to include smart allusions and to tie them together. Because of a lack of space, jokes and cartoons are necessarily filled with stereotypes, while more sophisticated literary pieces are lexically packed, meaning that several strands of humor are being developed simultaneously. In addition to using such surface structure techniques as puns and word play, authors of fuller pieces make use of such deep structure tropes as metaphors, similes, irony,

²⁰⁰ IRENE PIAZZONI, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Carocci, Bologna, 2014.

and synecdoche. They have the space to develop truly humorous characters and to establish and then break patterns²⁰¹.

Queste caratteristiche sono approfondite con maggiore precisione dal saggio di Giancarlo Alfano. In esso lo studioso stila una sorta di ritratto delle caratteristiche dominanti della narrazione umoristica classica. Come primo elemento individua la soggettività dell'autore che si fa regola della narrazione: non esiste oggettività, tutto viene trasformato e rielaborato dalla mente e dall'emotività dello scrittore che può spingersi convintamente verso l'espressività. Da questo assunto derivano delle predilezioni che vengono individuate già da Jean Paul: l'analogia con i suoi effetti di contraddizione (fino all'assurdo) e di irregolarità, con una tendenza a «rappresentare il sensibile “in maniera sensibile”²⁰²», e con una sorta di ingenuità spontanea. Di conseguenza la narrazione si fa divagante, con costanti cambi di prospettiva e di oggetto. Il procedere lineare lascia spazio ad un percorso zigzagante alle volte con aspetti di picaresimo. Aspetto così descritto dai Nielsen:

1. first person account tells a part or the whole life of a rogue or picaresque.
2. Rogues and picaresques are drawn from a lower social level, are of loose character, and if employed, do menial labor and live by their wit and playful language.
3. Picaresque novels are episodic in nature.
4. Picaresque characters do not mature or develop.
5. The story is realistic. The language is plain (vernacular) and is filled with vivid detail.

²⁰¹ «Tra le ragioni per cui i romanzi e i saggi comici possono più facilmente qualificarsi come "letteratura" di quanto non possa essere una *stand-up comedy* è che gli autori hanno lo spazio per includere allusioni argute e legarle insieme. A causa della mancanza di spazio, le battute e i cartoni animati sono necessariamente pieni di stereotipi, mentre i pezzi letterari più sofisticati sono confezionati lessicalmente, il che significa che diversi filoni di umorismo vengono sviluppati contemporaneamente. Oltre a utilizzare simili tecniche strutturali di superficie come battute e giochi di parole, gli autori di pezzi più completi fanno uso di figure retoriche più raffinate come metafore, similitudini, ironia e sinecdochi. Hanno lo spazio per sviluppare personaggi veramente umoristici e per stabilire e poi rompere schemi.», ALEEN e DON NILSEN, *Literature and humor*, in AA. VV., *Primer of Humor Research*, cit., p. 245.

²⁰² GIANCARLO ALFANO, *L'umorismo letterario*, cit., p. 203.

6. Picaresque characters serve other higher class characters and learn their foibles and frailties; thus providing opportunities to satirize social castes, national types, and/or racial peculiarities.²⁰³

L'analogia, fa collidere concetti lontani e giustappone ciò che non dovrebbe essere avvicinato. L'ideale è quello di una sorta di conversazione o confessione dell'autore verso il lettore che quindi viene coinvolto direttamente nelle riflessioni anche iperboliche o nelle avventure picaresche. Il modello dialogico arriva da lontano, dall'arte del parlare nelle corti e nella città, è un tratto tipico dell'*urbanitas* che contempla il giusto limite e la brillantezza. Urbanità che si contrappone all'eccesso e alla volgarità della campagna: forse è anche da questo aspetto che l'umorismo si contrappone al comico. Se è la soggettività che governa il procedere della narrazione, e se da essa deriva il procedere analogico, divagante e conversevole la conclusione non sarà un limite logico o conseguente ad un percorso mirato, ma piuttosto potrebbe giungere in un qualsiasi istante, oppure non venire affatto. La libertà che si viene a fondare può anche espandersi verso mezzi comunicativi diversi, usando la punteggiatura in maniera creativa o visiva oppure facendo spazio a illustrazioni o fotografie; oppure spingendo decisamente verso un lavoro sulla lingua fino a torcerla in maniera grottesca, o ancora accogliendo forme serie di comunicazione per parodiarle e renderle ridicole come per esempio il saggio o la poesia.

1.4.4. Gli strumenti retorici in funzione della risata

Il genere del saggio umoristico, d'altronde, ha buoni esempi in Italia con Carlo M Cipolla e Luciano De Crescenzo che hanno innervato alcuni dei loro saggi con una ironia e un umorismo di un livello tali da ottenere

²⁰³ «1. Un narratore in prima persona racconta una parte o l'intera vita di un ladro o picaro.
2. I ladri e i picari sono tratti da un livello sociale inferiore, sono di carattere libero e, se impiegati, svolgono un lavoro umile e vivono secondo il loro linguaggio arguto e scherzoso.
3. I romanzi picareschi sono di natura episodica.
4. I personaggi picareschi non maturano o si sviluppano.
5. La storia è realistica. La lingua è semplice (volgare) ed è piena di dettagli vividi.
6. I personaggi picareschi servono altri personaggi di classe superiore e imparano le loro debolezze e fragilità; fornendo così opportunità per satireggiare classi sociali, tipi nazionali e/o peculiarità razziali.» ALEEN e DON NILSEN, *Literature and humor*, in *Primer of Humor Research*, cit., p. 253.

riconoscimenti di critica e di pubblico. Il peso dell'argomentazione nel comico è stato d'altronde approfondito dal saggio di Lucie Olbrechts-Tyteca²⁰⁴. La studiosa, collaboratrice di Perelman, parte dalla struttura del *Trattato sull'argomentazione*²⁰⁵ per scandagliare l'interferenze tra i due campi. Il metodo partirà da barzellette o racconti divertenti e da lì, in un tentativo di "dissezione retorica", cercherà di valutare dove risiede la parte capace di risvegliare le risate e gli strumenti argomentativi impegnati al raggiungimento di questo obiettivo. Se l'analisi formale è precisa e strutturata grazie ad una divisione dei metodi in cui vengono usati gli argomenti per suscitare il riso, la parte generale e "filosofica" presenta molti concetti già esposti e non presenta grandi spunti. Anche la distinzione tra generi è generica e non troppo precisa: si afferma che l'umorismo è una forma di ironia filosofica, che supera la mera tecnica dell'ironia e che si lega all'indecisione, ad un processo di scelta problematico²⁰⁶. La questione è affrontata in maniera piuttosto sbrigativa, e questo perché in realtà la distinzione di genere non è centrale nel trattato: le tecniche retoriche possono essere usate in differenti ambiti. La polisemia, l'omonimia e l'assurdo, le premesse tradite e il mancato accordo con gli argomenti successivi, le scelte lessicali e le ambiguità interpretative, e altri elementi ancora vengono analizzati nel saggio. Un dualismo particolarmente approfondito da Olbrechts-Tyteca è quello tra apparenza (quindi anche simulazione, convenzione, pregiudizio) e realtà, che per geminazione ne crea degli ulteriori come astratto/concreto e parola/azione²⁰⁷. Questo tipo di dualismo si disvela durante l'argomentazione ed è quindi capace di produrre la risata attraverso l'ambiguità e il mutamento interpretativo. Il termine allude e si confonde con un termine in una sovrapposizione che può coinvolgere diversi campi semantici. Questa idea di parole che si sovrappongono è importante perché si ripresenterà anni dopo per dare nuova linfa agli studi linguistici sull'umorismo.

²⁰⁴ LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Feltrinelli, Milano, 1977.

²⁰⁵ CHAÏM PERELMAN e LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, Einaudi, Torino, 2001.

²⁰⁶ LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso*, cit., p.325.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 317 e segg.

Olbrechts-Tyteca ammette che il “comico della retorica” è un meccanismo che «mette in luce anche la fragilità di ogni argomentazione»²⁰⁸. Perché tutti gli argomenti possono avere obiezioni, tutti possono essere soggetti a contestazione. Allo stesso tempo il riso – nell’accezione che abbiamo visto di Dupréel – è di accoglimento mentre pone in ridicolo *cliches*, definizioni, e la retorica stessa perché dimostra la conoscenza del gruppo ilare di quei meccanismi e di quei contenuti culturali.

1.4.5. General Theory of Verbal Humor

Se è vero che nelle nuove tendenze dello studio dello humor c’è una netta prevalenza di teorie legate al meccanismo di incongruenza/risoluzione, e anche vero che tra queste quella che ha avuto il successo e la diffusione maggiore è quella messa a punto da Viktor Raskin e Salvatore Attardo. Il primo, nel 1985²⁰⁹, proporrà una fusione tra il meccanismo degli *script* e la linguistica. Nella sua ipotesi le parole si fanno portatrici di *script*, di concetti condivisi socialmente e carichi di riferimenti a campi semantici propri e anche con un bagaglio emotivo e personale. Lo humor si presenterebbe quando due schemi entrano in contraddizione, o meglio in opposizione, in maniera inaspettata e sorprendente. Le coppie oppositive sono veri e propri antonimi, nel senso che nella barzelletta una parola, in qualche modo, viene negata dal suo concetto opposto.

Il problema maggiore di questa tesi era la sua parzialità e non adattabilità a testi di più ampia dimensione. Sei anni dopo²¹⁰, con una collaborazione tra studiosi di diverse generazioni e origini, Attardo e Raskin miglioreranno la proposta mettendo le basi alla *General Theory of Verbal Humor*. Le migliorie constano soprattutto nell’aggiunta di cinque indici – in ordine di rilevanza – per classificare le diverse forme di umorismo, mantenendo della teoria precedente solo l’opposizione di schemi, che rimane però la più importante nel determinare le differenti tipologie.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 360.

²⁰⁹ VICTOR RASKIN, *Semantic mechanism of humor*, Reidel, Dordrecht, 1985.

²¹⁰ SALVATORE ATTARDO e VICTOR RASKIN, *Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model*, in «Humor», 1991, vol. 4, pp. 293-347.

L'analisi originariamente si concentra su battute brevi ma successivamente si cerca di estenderla anche a testi di più ampia dimensione. Gli indici, chiamati risorse conoscitive, sono: il meccanismo logico, la situazione, l'obiettivo, la strategia narrativa e, infine, il linguaggio. Il primo si riferisce al modo in cui il contrasto degli schemi viene a prodursi, attraverso quale sfida cognitiva si può giungere alla risoluzione, il concetto è quello che ha creato maggiore dibattito perché non si rifà ad una logica razionale, ma piuttosto al concetto di logica locale enunciato da Ziv. La situazione è invece legata ai campi semantici che il brano umoristico evoca. Scalando di importanza, c'è l'obiettivo del riso²¹¹ che non si riferisce, banalmente, all'oggetto nominale, ma più precisamente alla categoria generale: l'avarò può essere scozzese, genovese o ebreo e l'ironia non sarà razzista, ma legata a stereotipi al servizio della risata. La strategia narrativa²¹² ha a che vedere con l'organizzazione del discorso e come vengono proposti gli schemi: per fare due esempi molto comuni si possono citare le barzellette in tre tempi e quella a enigma. L'ultima categoria, che caratterizza quindi in maniera meno decisiva la struttura umoristica è la scelta di linguaggio²¹³. La sua scarsa indicatività dipende dal fatto che uno stesso meccanismo ilare può essere prodotto con registri più o meno raffinati e arricchirsi di allusioni ulteriori, oppure rimanere fedele al suo unico stratagemma. I sei termini si possono riunire in due gruppi: il primo che riguarda il contenuto e che ha al suo interno l'opposizione di script, l'obiettivo e la situazione mentre gli altri tre (linguaggio, strategia narrativa e meccanismo logico) afferiscono all'insieme degli strumenti.

La GTVH ha suscitato un dibattito davvero ampio e ha portato gli autori – soprattutto Attardo – a specificare e migliorare i concetti espressi all'inizio²¹⁴. Stimolando ulteriori studi, interventi e critiche e facendo del metodo attardiano quello più rappresentativo di questa branca di studi. L'obiettivo del metodo è quello di una descrizione formale e semantica

²¹¹ *Ivi*, pp. 301-302.

²¹² *Ivi*, p. 300.

²¹³ *Ivi*, p. 298.

²¹⁴ SALVATORE ATTARDO, *Linguistic Theories of Humor*, Mouton de Gruyter, Berlino-New York, 1994.

dell'umorismo e del comico all'interno di un testo, una classificazione per indici e riferimenti ben specificati.

La GTVH come detto aveva un punto debole che era l'individuazione dei meccanismi logici atti alla risoluzione. Attardo in uno studio successivo²¹⁵ indica tutti quelli che per lui sono utili all'analisi e ne propone una tassonomia con una struttura ad albero. I due grandi gruppi sono derivati dal ragionamento e dalla relazione sintagmatica. Nel primo abbiamo altri tre sottogruppi: i ragionamenti corretti, come la coincidenza e l'analogia; quelli errati come l'esagerazione e l'ignoranza dell'ovvio; e infine quelli metaumoristici come l'autoriflessione. Anche il secondo ha due sottogruppi: le relazioni sintagmatiche invertite e quelle spaziali dirette. Nel primo avremo per esempio l'inversione chiasmatica e quelle riferite agli attanti (con altri tre meccanismi logici collegati), mentre nel secondo ci saranno la giustapposizione e il parallelismo entrambi con altri meccanismi ad essi collegabili.

Queste tabelle classificatorie possono servire per ogni tipo di testo che abbia come obiettivo quello di destare la risata. Per analizzare una costruzione testuale complessa, Attardo proporrà ulteriori strumenti²¹⁶. La battuta può essere un *jab* oppure un *punch*: termini tratti dalla *boxe* che indicano per il primo un pugno interlocutorio nel match, mentre per il secondo un colpo finale potente²¹⁷. Queste linee narrative comiche possono essere collegate formalmente e tematicamente in un'unica sequenza chiamata dallo studioso *strand*, "filo". Questi fili però possono essere a loro volta collegati tra loro e di conseguenza si avrà uno *stack*, un "gomitolo"²¹⁸. Queste sequenze umoristiche saranno inserite in livelli narrativi: quello principale o livello₀, o in una divagazione o un episodio secondario (livello₁), oppure in una cornice (livello₊₁) o ancora in una metanarrazione (livello_m)²¹⁹. A questi strumenti Attardo aggiungerà nel 2001²²⁰ altre

²¹⁵ SALVATORE ATTARDO, CHRISTIAN F. HEMPELMANN e SARA DI MAIO, *Script oppositions and logical mechanisms: Modeling incongruities and their resolutions*, «Humor», 2001, vol. 15, n°1, pp. 3-46.

²¹⁶ SALVATORE ATTARDO, *The analysis of humorous narratives*, «Humor», 1998, vol. 11, n° 3, pp. 231-260.

²¹⁷ *Ivi*, p. 234.

²¹⁸ *Ivi*, p. 236.

²¹⁹ *Ivi*, p. 235.

precisazioni come la distinzione tra linee pettine (cioè fili di battute riprese ad una distanza non troppo ampia) e linee ponte (una ripresa dopo un intervallo molto più ampio) e l'approfondimento della ripetizione e dell'intertestualità (che nei suoi più alti gradi arriva alla parodia). Sempre in *Humorous Text*, lo studioso propone delle strutture ricorrenti nello humor: sia nell'organizzazione delle battute, sia nelle trame e nelle tecniche²²¹.

Prendiamo un esempio da *Il destino si chiama Clotilde* di Giovannino Guareschi. Filimario Dublé, viene presentato nelle prime pagine dell'opera attraverso due episodi. Il secondo riguarda l'apertura di un negozio che dichiara esplicitamente di non vendere nulla, curiosità e indignazione si diffondono nella popolazione fino a che un cliente entra incuriosito e decide di comprare... niente.

L'episodio è inseribile in un livello₁ dato che non appartiene alla narrazione principale. Il suo filo narrativo è slegato dal resto della narrazione ed è incentrato solo su un meccanismo comico: quindi sarà uno *strand* e non uno *stack*. Nel suo interno si presentano attimi di ilarità precedenti (*jabs*) all'episodio finale dell'acquisto (*punch*) seguendo quindi la schematizzazione di Attardo saremo di fronte ad uno schema simile: [J – P]. Dal punto di vista delle sei categorie attardiane avremo:

Opposizione di Script: merce/nessun oggetto

Meccanismo logico: assurdo

Strategia narrativa: aneddoto straordinario

Situazione: acquisto

Obiettivo: logica commerciale

Linguaggio: ricercato

Lo sforzo di Attardo va a creare uno strumento di analisi che ricorda da vicino le vecchie teorie strutturaliste, unendo però semantica e psicologia. Una degli aspetti che in effetti viene maggiormente criticato²²² è che, tra i vari aspetti, la lingua ha un ruolo marginale. I registri spesso vengono indicati come irrilevanti e non decisivi quindi alla formazione del

²²⁰ SALVATORE ATTARDO, *Humorous Text: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Mouton de Gruyter, Berlino-New York, 2001.

²²¹ *Ivi*, pp. 88-101.

²²² Cfr. KATRINA TRIEZENBERG, *Humor enhancers in the study of humorous literature*, «Humor», 2004, vol. 17, n°4, pp. 411-418.

divertimento. La lingua si fonde fortemente con la semantica e con la psicologia lasciando da parte la linguistica novecentesca. Il metodo così preciso e dettagliato, verrebbe da dire così matematico, offre la possibilità di schematizzare e sezionare qualsiasi tipo di testo umoristico che si presenta al critico. Si potrebbero tradurre interi romanzi con maiuscole, frecce, numeri, formule e definizioni di poche parole e quindi offrendo un appiglio oggettivo a qualsiasi studio: non è quindi un caso che sia stata adottata da vaste schiere di studiosi. Quella di Attardo è un'opera davvero maestosa, che ha il pregio di essere andata così a fondo nella descrizione della letteratura umoristica da essere arrivato al DNA e ai geni. Una consapevolezza e una chiarezza di descrizione che però ha poco a che vedere con la critica letteraria e la vocazione prima della letteratura, ovvero un gioco sociale con i significati, derivati da eventi storici e natura umana.

1.4.6. Approcci letterari all'umorismo

Per avvicinare l'analisi di opere letterarie umoristiche si sono usati molti approcci, soprattutto in ambito anglosassone²²³. Esistono infatti opere che vagliano l'umorismo di una particolare zona geografica, di un genere come la satira in versi²²⁴, o che registrano l'umorismo femminile²²⁵ o di minoranze etniche²²⁶. Esistono anche prospettive che pongono al centro aspetti narrativi particolari legati anche allo humor come il su descritto picaresimo. Un approccio invece interdisciplinare per lo studio della letteratura di questo genere è stato più raro: uno dei primi è stato Paul Lewis nel 1989 con il suo *Comic Effects*²²⁷. Uno studio che voleva fondere lo studio letterario con le nuove idee derivate dalle scienze sociali e dalla psicologia (con riferimento anche alla teoria IR e a quella di Ruskin della opposizione di *script*). Lewis ha posto al centro della sua analisi

²²³ Cfr. la ricca bibliografia in ALEEN e DON NILSEN, *Literature and humor*, in AA. VV., *Primer of Humor Research*, cit., pp. 243-280.

²²⁴ AA. VV., *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di Giancarlo Alfano, Carocci, Bologna, 2015.

²²⁵ Cfr. NANCY WALKER e ZITA DRESNER, *Redressing the Balance: American Women's Literary Humor from Colonial Times to the 1980s*, University Press of Mississippi, Jackson, 1988.

²²⁶ KENNETH LINCOLN, *Indi'n Humor: Bicultural Play in Native America*, Oxford University Press, New York, 1993.

²²⁷ PAUL LEWIS, *Comic Effects. Interdisciplinary Approches to Humor in Literature*, State University of New York Press, Albany, 1989.

l'interazione tra gruppi nella letteratura comico-politica, i concetti della psicologia dello sviluppo in riferimento allo humor nei romanzi di formazione e, infine, l'umorismo come adattamento nei romanzi gotici. La letteratura in questa visione «can serve as a corrective, broadening experience for the social science humor researcher²²⁸». Le impostazioni teoriche di Lewis si appoggiano anche a quegli studi – citati nel primo capitolo – in cui si riscontra un legame tra l'insorgere dell'estro comico e la biografia familiare dell'autore, questo però – e per fortuna – non lo convince a lanciarsi in un biografismo spinto, ma piuttosto ad ampliare gli spunti biografici ad una più generale constatazione di come una tendenza al relativismo morale e all'affrontare con il sorriso le sventure porti ad una più generale consapevolezza che «there's a little lie in everything»²²⁹ e che per questo niente è davvero monolitico come si crede e tutto può essere visto con uno sguardo di umano divertimento.

Conclusioni

Il comico e la sua forma linguistica e retorica sono state già dall'antichità oggetto di studio da parte di scrittori e intellettuali. Nel Novecento e nella modernità questi aspetti sono stati ulteriormente approfonditi, fino ad arrivare all'impianto teorico della GTVH. L'analisi formale non sarà il fulcro del mio metodo, ma credo che possa essere utile con scrittori che lasciano quasi a vivo i meccanismi comici. Penso soprattutto a Guareschi e Marchesi, per fare due esempi che ho citato in precedenza, dove si riscontra un virtuosismo della battuta e della tecnica che può essere valutato anche seguendo dei riferimenti ben architettati, come quelli della GTVH. La forma umoristica però si fa anche portatrice di un sistema topografico (nel senso di *topoi*) che affonda le radici nelle tradizioni del genere e nelle nuove influenze derivate dai media novecenteschi e moderni. Lo studio dei luoghi comuni che sono dentro e che sono nati nell'umorismo non potrà essere portato avanti solo con strumenti formali, ma certo è che nel testo loro trovano origine o rifugio. L'idea di Fantozzi è

²²⁸ «può servire come esperienza correttiva e di ampliamento per il ricercatore dell'umorismo delle scienze sociali», *Ivi*, p. 27.

²²⁹ *Ivi*, p. 24.

di stretta paternità di Paolo Villaggio, eppure ha dei riferimenti con la tradizione letteraria italiana, con il cinema precedente, e con il genere specifico. L'evoluzione dei *topoi* d'altronde è determinata dal momento storico specifico in cui le opere si vanno ad inserire e alla lingua che conforma anche l'immaginario del periodo. La lingua grottesca di Fantozzi, per aver avuto tutto il successo provocato, non potrà essere esclusivamente un evento testuale, ma sarà andato a coincidere con un cambiamento linguistico registrato anche dai film. Oltre alla lingua sarà interessante anche confrontare l'identikit stilato da Alfano con la fisionomia che il genere ha assunto nel corso dell'ultimo secolo. Nel Novecento, d'altronde, il modello culturale, la modernità, che ha originato il genere umoristico di Cervantes e Sterne è andato eclissandosi, lasciando ad un altro paradigma il dominio del panorama culturale. Se la cultura, la mentalità e la lingua cambiano, credo, debba mutare anche una forma letteraria così legata alla reazione istintiva del pubblico. Quindi è possibile che due elementi testuali come la struttura e la lingua possano esprimere questa trasformazione e parlare anche dei mutageni che l'hanno causata.

Umorismo tra moderno e contemporaneo

1.5.1. Fasi storiche del riso

Nel suo volume, straordinario per mole e acume, Georges Minois²³⁰ propone una storia socio-culturale del riso. Non parla quindi della sua essenza psichica o delle sue funzioni interpersonali – che ammette essere abbastanza costanti nel tempo e nelle diverse comunità – ma dell’uso che la cultura occidentale ha fatto dell’umorismo e come lo ha interpretato. I riferimenti ad altre società non mancano, ma l’attenzione è tutta sull’Europa e sulle popolazioni a lei collegate per cultura.

Nell’antichità il riso è un’espressione del divino, un modo in cui entrare in comunione con il trascendente. Non esiste una condanna sociale, solo uno stigma per determinati ambiti e settori. I campi del serio sono codificati e alcuni possono essere anche derisi, ma senza subire influenze in modo significativo. Nel medioevo, la relazione si inverte: il riso è una espressione demoniaca. La creazione perfetta, l’Eden, è decaduta per colpa del peccato originale, la coerenza monolitica si è spezzata in favore di una molteplicità e varietà che è frutto del peccato e scaturigine del riso. Il comico, condannato e rigettato, ha però dei suoi ambiti di pertinenza come il carnevale e altre feste. Momenti in cui la popolazione può motteggiare tutto il carico di contraddizione e ipocrisia delle gerarchie, ed esprimere in maniera simbolica la violenza repressa durante tutto l’anno. Dalla fine del medioevo e fino al Settecento il carnevale lentamente perde la sua caratteristica di evento unitario di tutta la comunità. Diventa un evento popolare e sempre meno vissuto dalle élite che, invece, iniziano a formulare altri registri e occasioni per la risata. In questo periodo nasce il vero e proprio genere umoristico: Cervantes, Sterne, Swift e altri se ne fanno portavoce. Un riso distaccato che disciplina la reazione corporale e che sposta molta della sua carica di incongruenza sulla fruizione mentale e

²³⁰ GEORGES MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, cit.

culturale. «La comicità non è più simbolica, è critica»²³¹, e ciò investe prima la classe dirigente e lentamente anche le feste popolari. Ciò comporta che la capacità di ridere delle istituzioni perde lentamente il suo potere rigenerante, la funzione carnevalesca di ricreazione sociale acquista una sfumatura di frustrazione in più. Il carnevale d'altronde era un residuo di concezione ciclica del tempo nel pieno dell'instaurazione cristiana del suo opposto, ovvero l'idea lineare e finalistica della storia²³²: si muore per rinascere, si abbassa per rievolvere. La barriera di difesa a questo cambio prospettico era l'economia rurale e paesana legata alla stagionalità e ad un calendario di riti comunitari, ma più questa si indebolisce a favore della produzione industriale e cittadina, più l'idea lineare del tempo inizia a intaccare le credenze carnevalesche. Ho sempre più la convinzione che la fine simbolica del carnevale si possa trovare nella sua ipostasi politica: la Rivoluzione Francese. Un evento storico che ha nella piazza il suo motore e fulcro, che crea una unione interclassista e che ha nella inversione dei ruoli il suo obiettivo. A corollario di questo c'è anche il sacrificio, per nulla simbolico, del re o di un capro espiatorio ad esso collegabile. È un po' come se il carnevale, che aveva avuto funzione di valvola di sfogo per le tensioni e le sperequazioni sociali, divenisse un modo per combatterle: dal simbolico al critico, fino ad arrivare all'azione diretta.

Se i mutamenti culturali sono spesso recepiti e interiorizzati prima dagli intellettuali che dall'interessa della popolazione, anche in questo campo non c'è differenza. Così capitò, infatti, anche nella fase successiva del riso: mentre i moti popolari impazzavano nelle piazze europee, gli artisti e i filosofi abbozzavano già la struttura di pensiero che sarebbe stato il picco e la conclusione di questa fase del comico: il riso del vuoto. Se il riso nell'antichità serviva a sentirsi vicini al divino, e nel medioevo a sfogare e rigenerare l'animo sociale, nella modernità – come detto in precedenza – aveva una forte funzione di critica dell'esistente, di esaltazione dell'individuo e della sua razionalità: tre aspetti propedeutici al nichilismo. Fin dal Settecento, con un sensibile incremento all'inizio del Novecento, si

²³¹ GILLES LIPOVETSKY, *La società umoristica*, in *L'era del vuoto. Saggi sull'individualismo contemporaneo*, Luni editrice, Milano, 2014, p. 153.

²³² *Ivi*, 153-154.

diffuse tra gli artisti e i filosofi una concezione cinica e materialista del mondo e dei valori, fino a giungere al suo parossismo: questo spostamento ideale si esprime anche attraverso l'umorismo. Gruppi di avanguardia usavano il genere in tutte le sue forme, dal *nonsense* del Dada a quello nero del surrealismo, fino ad arrivare all'autore che segna l'inizio della nostra trattazione: Pirandello.

In questa parte di storia letteraria, e più in generale culturale, l'idea che i valori non abbiano una radice salda, ma che tutti siano in qualche modo radicati su una finzione, porta a relativizzare i valori tradizionali: bellezza, etica, coscienza e anche la realtà si velano di inconsistenza. Il cubismo, Duchamp e altri artisti minano l'idea di estetica formale fino ad allora propugnata in maniera ampia. L'anelito alla distruzione per edificare il nuovo, un niccianesimo anche edonistico diffuso quasi come una moda crearono delle crepe nella morale comune. Tensioni che in Pirandello si coagularono e divennero un dubbio radicale sulla consistenza della coscienza e della realtà vissuta. Bisogna sottolineare che questo vezzo o convinzione filosofica è diffuso nella classe intellettuale, e in special modo in quella d'avanguardia; il popolo, lontano da un simile sentimento, è immerso in nazionalismi, *bon ton* e fedi politiche contrastanti.

1.5.2. La società umoristica

La questione che si pone è quindi questa: dopo Pirandello, una sorta di *climax* tra tensione valoriale e nichilismo del periodo primo novecentesco, cosa accade? C'è una trasformazione o una continuità fino ad oggi? Qualcosa è successo – ad iniziare dal contesto più laico della Francia, terra d'origine di Minois e di Lipovetsky – sia nella società che nella cultura. Prima di tutto tra le macerie del secondo conflitto mondiale si mescolano i frammenti della fede nazionalista – origine del conflitto – infranta dall'immane carneficina. Pochi anni dopo, anche i regimi comunisti mostreranno il loro volto totalitario e oppressivo (si considerino i fatti di Budapest e Praga), parallelamente inizia ad essere sempre più capillare l'influenza del consumismo e di una nuova modernità.

Una parentesi di pace che vedrà ai suoi inizi una “rivoluzione culturale” che nelle sue dichiarazioni di principio è anti-autoritaria, creativa

e libertaria. Valori, spesso utopici e minoritari, che si andranno paradossalmente ad incanalare negli anni Ottanta del trionfo del mercato e del consumo. Se gli anni Settanta sono stati l'ultimo periodo di grandi ideali furono anche latori di un terreno di coltura favorevole al nichilismo diffuso. Concetti come la distruzione dell'autorità, il potere all'immaginazione, e una morale libera e lontana dalla tradizione, avevano una radice comune con le battaglie delle avanguardie storiche contro la tradizione, la razionalità e l'etica borghese. La cultura e la società degli anni Ottanta sono quindi figli diretti delle rivoluzioni dei due decenni precedenti. Il proporre dei controvalori non bastò a farli radicare nella mentalità europea, ciò che rimase fu infatti la fase distruttiva, mentre la nuova ideologia fu quella più popolare del benessere e del mercato. È anche dal '68 che nasce la "società umoristica", definita anche "dell'umorismo di massa" ultimissima fase della storia del riso individuata da Minois, Lipovetsky e altri. Nel Novecento infatti si ha l'ultima evoluzione dell'umorismo: da quello moderno a quello contemporaneo o post-moderno.

È proprio negli anni Settanta e Ottanta che il nichilismo non è più appannaggio esclusivo dell'ambito degli artisti, ma si diffonde anche nel sentire comune. I valori si relativizzano a tutto favore del piacere, della proprietà, dell'informale.

Proprio il boom dei bisogni, con la cultura edonistica che lo accompagna, ha reso possibile sia l'espansione umoristica sia il declassamento delle forme cerimoniose della comunicazione. La società, il cui valore cardine diventa la felicità di massa, è indotta inesorabilmente a produrre e consumare su grande scala segni adatti a questo nuovo *ethos*, ossia messaggi gai, felici, atti a procurare in qualsiasi momento, al maggior numero di persone, un premio di soddisfazione diretta. Il codice umoristico è davvero il complemento, l'«aroma spirituale» dell'edonismo di massa²³³.

L'assenza di riferimenti ideali, mescolata al dominio del consumo, sceglie come suo mezzo di comunicazione preferito proprio l'umorismo – e per Minois anche l'ironia – che ha in sé un potere corrosivo che è stato usato all'inizio del secolo proprio per destrutturare i valori tradizionali: il nichilismo si perpetua usando il genere a lui più affine. Questa *forma mentis*

²³³ Ivi, p. 172.

acquista i lineamenti di una “disperazione educata”, nella definizione di Chris Marker, e ancora meglio della “disperazione calma” di Caproni e del suo *Viaggiatore cerimonioso*. Caproni non a caso, se ci si pensa, unisce i due elementi di questo discorso: raffinato umorismo e nichilismo sereno. «Il mondo *deve* ridere per camuffare la perdita di senso»²³⁴.

Ciò che viene reso sconveniente non è solo il credere in qualche ideale, ma la serietà che sosterebbe una simile fede. Si è nella società liquida di Bauman che permette e incoraggia il cambiamento costante, la presenza sempre attiva di possibilità inesauribili. Se però ogni convinzione è temporanea è anche debole e vulnerabile. Ecco quindi il nascere di concetti come “morte del dovere” e “pensiero debole”²³⁵.

L’umorismo – inteso come derisione di un sistema – è anche il tono espressivo della moda, dell’arte e della pubblicità. Uno humor che non è più critico, ma ludico e freddo, senza oggetto e anelito alla verità. Far ridere è un modo per legare emotivamente un prodotto ad un affetto positivo in cui la contraddizione è di facile risoluzione e senza carichi negativi, un riso vuoto insomma. La pubblicità rinuncia sempre più spesso a formulare illusioni e «lungi dal mistificare celando i propri moventi, si presenta come “mistificazione”, enunciando tesi che annullano di per sé il loro indice di verità»²³⁶. Se d’altronde il non credere a nulla è sistematico, non ha senso postulare qualcosa, tutto si distanzia e perde di importanza: l’umorismo è quindi divenuto un modo per smuovere qualcosa nel fruitore, risvegliare la sua attenzione con una stimolazione intellettuale. La società dell’ultimo quarto di secolo, ormai coinvolta in questa assenza valoriale, usa massicciamente il registro della risata, e anzi ormai esso la domina: «ridere è obbligatorio, gli animi tristi vengono esclusi, la festa deve essere permanente»²³⁷. Un gruppo che ride infatti ha un’indole dispotica che accetta difficilmente una persona seria al suo interno, tramutandolo in fretta nel suo oggetto di comico. Se non si gioca, se non si è in qualche modo capaci di far ridere o scherzare su di sé, la possibilità di essere ridicolizzati ed esclusi è molto alta. Ciò è rischioso perché, lenito il senso di colpa, la

²³⁴ GEORGES MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, cit., p. 680.

²³⁵ La prima legata ancora a Lipovetsky, mentre la seconda è di Vattimo e Rovatti.

²³⁶ GILLES LIPOVETSKY, *La società umoristica*, cit., p. 164.

²³⁷ GEORGES MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, cit., p. 679.

vergogna è un onta irredimibile. Questo però crea un appiattimento delle singolarità, incoraggiando il gregarismo. «Ridere di tutto significa adattarsi a tutto, abolire il bene e il male per essere *cool*»²³⁸. L'umorismo è quindi usato nella sua funzione di aggregante sociale, ma al contempo di forte inibizione individuale. Se il riso è però un obbligo sociale, spesso vuoto e distanziante, perde la sua dimensione gioiosa e liberatoria. Un paradossale mondo triste che è circondato da risate, in una coazione al riso che diventa psicotica e nevrotica.

In questo panorama l'idea di festa e divertimento è centrale. La festa non si vuole più come parentesi in un procedere quotidiano grigio e monotono, ma come regola in cui non esiste più – se non in contesti non rappresentati – la serietà e la formalità: tutto deve essere eccitante e sciolto. Il divertimento è ormai un *ethos* diffuso: il sacrificio, la sobria pacatezza o il risparmio vengono percepiti con un forte odore di stantio e visti con sufficienza, se non proprio derisi. Ciò che conta è sentirsi vivi nel senso più ostentato e riconoscibile. D'altronde le ricorrenze di festa si moltiplicano, con al centro i più disparati pretesti spesso smaccatamente commerciali. La festa senza un riferimento mitico, o una ragione che smuova un investimento emotivo profondo, è povera, scipita e, per assurdo, frustrante. Prendendo in prestito Girard²³⁹, senza un riferimento vittimario capace di spegnere la violenza la festa acquista un tono aggressivo. Ecco quindi che in presenza di manifestazioni pubbliche, magari investite di un'importanza pratica o identitaria (manifestazioni di protesta o sportive), rinasce lo scompiglio e la brutalità. E il critico francese, paradossalmente, vede come possa nascondersi nella festa laica uno degli ultimi scampoli di tragedia nella nostra società.

A proposito di festività, sia Minois sia Lipovetsky notano come si sia diffusa una rinnovata fascinazione verso il carnevale. Un carnevale privo di qualsiasi riferimento all'idea originale, quella bachtiniana per intenderci, e piuttosto trasformato in un modo per esorcizzare, in un rito millenario, la paura della propria caducità in un modo, però, che esalti l'individualità con costumi personalizzati e un'ostentata unicità. Del sentire antico nulla è

²³⁸ *Ivi*, p. 730.

²³⁹ Cfr. RENÉ GIRARD, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1992, p. 178-179.

sopravvissuto, se non in alcuni riti minoritari anche loro, però, minacciati da spettacolarizzazione e mediatizzazione. In realtà il carnevale non può esistere in una società che è già di per sé priva di gerarchie rigide, di ruoli strutturati e di ideali forti: in una società già liquida ha ben poco senso, se non quello di una delle rare feste a base mitica e svolgimento rituale. Siamo, dunque, in una società che è capillarmente carnevalizzata e la politica ne è il più limpido esempio.

Nel dibattito politico di tutto l'Occidente si è sempre più visto il massiccio uso di un registro informale. Se fino agli anni Settanta il potere era rappresentato, nella stragrande maggioranza delle occasioni, nella sfera pubblica e istituzionale, e solo raramente in quella della vita privata dei suoi protagonisti – e in maniera mediata e formale –; ora il privato e il pubblico si confondono in un unico registro ammiccante e sapido, più simile al gossip che all'informazione. Anche la comunicazione politica usa con sempre maggiore impatto la battuta, lo scherzo e lo scherno dell'avversario. Il politico in precedenza era meramente un oggetto di riso, ne produceva ben poco e con una salacia misuratissima; dagli anni Ottanta in poi è divenuto oggetto attivo e complice per poi arrivare a prendere direttamente lui stesso in mano il ruolo comico. La capacità di ridere di sé, di comunicare con il sorriso è un elemento centrale della nuova classe politica: chi deride il potere ha sempre di più il ruolo del buffone di corte che accusa ma che nessuno prende sul serio. La derisione massiccia ben lungi dal nutrire la sovversione, ha «contribuito a banalizzare le pratiche che si diverte a denunciare»²⁴⁰. I cittadini si sono lentamente trasformati in spettatori, anche perché privi di quegli strumenti che si facevano veicolo di critica seria. «Il candidato deve interpretare una commedia davanti agli elettori cui nulla ripugna di più della tragedia, e i suoi sostenitori devono scandire “slogan dallo schematismo stupido”»²⁴¹, come i *refrain* di alcuni comici televisivi o come un motto pubblicitario. Il riso si tramuta in oppio dei popoli perché sostituisce il dibattito sulle idee, «diviene un sostituto del ragionamento e della prova»²⁴². D'altronde «più la demotivazione politica aumenta, più la

²⁴⁰ GEORGES MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, cit., p. 732.

²⁴¹ *Ivi*, p. 737.

²⁴² *Ibidem*.

scena politica assomiglia a uno strip-tease di buone intenzioni, di onestà, di responsabilità e si trasforma in una buffonata in maschera»²⁴³. Se le ideologie cessano di avere vera presa non solo nel voto popolare, ma anche nelle scelte dei rappresentanti pubblici, la spinta di appartenenza si perde: la discussione seria dei problemi e delle loro rispettive soluzioni diviene pesante e noiosa. È per quello che, nella società della festa, del divertimento e dell'edonismo, la politica cerca di porsi in maniera informale, sfruttando il meccanismo economico della fidelizzazione al marchio più che la profondità di argomentazione. Ho voluto concentrarmi su questo aspetto della società umoristica perché, se è capace di investire il dibattito sui destini del paese, si può immaginare che influenza abbia in ambiti meno palesemente decisivi come l'arte e la letteratura.

I tre elementi fondanti dell'umorismo hanno dunque subito una trasformazione: se la funzione critica è diventata cinismo e la razionalità distacco e volubilità calcolata, l'individualismo è mutato in narcisismo. Da questo punto di vista Lipovetsky parla di due rivoluzioni dell'individualismo: la prima avvenuta nell'interiorizzazione degli ideali dell'Illuminismo e della Rivoluzione francese; la seconda con la società dei consumi e la diffusione dell'edonismo. Il modello umano di riferimento oggi è ipercompetitivo ma distaccato, come gli eroi dei film d'azione americani – capaci di ironia prima di uccidere a sangue freddo. Concentrato nell'auto-miglioramento e nell'edificazione di un sé solido, autotelico e slegato da rapporti significativi con gli altri. L'Io è l'ultimo scampolo di sacro e per questo uno dei campi in cui si esercita maggiormente la derisione attuale. Il riso collettivo, e in genere la società umoristica finora descritta, è in contrasto con l'individualismo: esalta il gregarismo, la standardizzazione dello humor, l'assenza del soggetto in favore di un'esternazione della personalità, una sua spettacolarizzazione nella moda e nella tecnologia. Questo ha come conseguenza che «la festa obbligatoria e perpetua, come soluzione collettiva all'angoscia di un mondo che ha perduto il suo significato, rende impossibile la forma individuale del riso che è l'umorismo»²⁴⁴. Si crea quindi una situazione paradossale: una società

²⁴³ GILLES LIPOVETSKY, *La società umoristica*, cit., p.179.

²⁴⁴ GEORGES MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, cit., p. 745.

dell'umorismo e del riso che nella sua intimità non riesce più né a ridere né a fruire del suo genere di riferimento. Il rapporto con gli altri è basato su una sostanziale accettazione di qualsiasi cosa, non esiste più scandalo. Niente è serio, tutto è rispettabile e allo stesso tempo investito di autoironia: «l'indifferenza ha preso il posto dello scontro»²⁴⁵. C'è una forte tabuizzazione dell'aggressività, della satira salace e della critica beffarda, si preferisce sfumare l'oggetto del riso in una esaltazione, spesso retorica, del rispetto verso categorie deboli e intoccabili. Un *politically correct* che crea riserve speciali che rafforzano la separazione e non fanno esprimere le pulsioni più recondite in maniera positiva. In parallelo l'auto-ironia ha una grande importanza: la coscienza di sé è l'ultimo baluardo che rimane integro nella società globale in cui il singolo ha una importanza minima. Se niente importa, se ogni postulato deve essere relativizzato, l'ambito sociale diviene uno strano luogo in cui l'espressione di sé è fittizia, ma in cui l'individuo non riesce ad esprimersi davvero e rimane chiuso in sé in preda alle sue pulsioni psichiche. «Con l'inconscio, l'ego perde il controllo e la verità su sé stesso; con il processo umoristico, l'Io si degrada a fantoccio ectoplasmatico»²⁴⁶, un fantasma ossessivamente rievocato e ostentato, ma che sempre di più acquista i lineamenti di una finzione.

1.5.3. Riflessioni sulla “società umoristica”

L'idea di Lipovetsky e Minois di una società consumistica che faccia dell'umorismo il suo codice principale di comunicazione è molto efficace, ma credo che abbia necessità di alcune precisazioni e distinguo. La prima pare ovvia: non tutta la società occidentale condivide uniformemente questa caratteristica e non ovunque è maturata nello stesso periodo. Rimangono zone e gruppi in cui l'umorismo di massa fatica ad entrare, ma che comunque ne subiscono l'influenza: si pensi alla Chiesa, che fino a poco tempo fa sembrava restia ad una informalità papale che con Francesco, invece, ha iniziato a sperimentare. Ciò che hanno individuato i due pensatori è un meccanismo estremamente maggioritario, ma non unanime e monolitico.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 765.

²⁴⁶ GILLES LIPOVETSKY, *La società umoristica*, cit., p.183.

Ciò che sembra essersi perso è quella salienza che Forabosco ha posto come base per il riso. Se la maggior parte delle credenze sono relative e temporanee, l'investimento emotivo che l'individuo fa è limitato: negare parzialmente, deridere o sorridere di un'idea è più facile, ma allo stesso tempo meno soddisfacente. Dalle parole dei due pensatori sembra più che il processo si sia invertito: è il riso che viene usato per far divenire saliente una merce che sia fisica o ideale. Una sensibilità parziale e transitoria che si accosta a mille altre e che non ha alcuna rilevanza esistenziale.

Il fatto è che il riso gira a vuoto; è diventato ormai solo un fuoco di paglia generalizzato all'interno di un piatto consenso sociale. Un tempo il vigore della comicità era dato dal contrasto con la serietà: serietà dello Stato, della religione, del sacro, della morale, del lavoro e dell'ideologia²⁴⁷.

Quindi è vero che si parla di una società che usa, e persino abusa, del modo umoristico di esprimersi, ma non è di umorismo vero e proprio che si parla. Le due cose sono differenti e distanti: il primo è di massa anche nella fruizione, ludico, facile e con un soggetto molto sfumato, senza un sottotesto significativo e con ammiccamenti di facile presa emotiva; il secondo è più privato sia nella fruizione che nel suo *target* di lettori, critico, linguisticamente curato e con obiettivi precisi e non generali, con riferimenti culturali e meno scontati. Non solo, oltre a questa dicotomia, ne esiste un'altra: lo *humor mainstream* e quello *underground*. Entrambi di larga diffusione, ma se il primo è quello già descritto, il secondo è una reazione ad esso – diffusa per colmare una necessità di mercato opposta – in cui «il tono è cupo, vagamente provocatorio, cade nel volgare, ostenta l'emancipazione del linguaggio, del soggetto e spesso del sesso»²⁴⁸. Un percorso verso la salienza che passa per l'assurdo, per un surplus di violenza verbale e visiva, per l'iperbole del quotidiano e che dà sfogo grottesco alla frustrazione e alla delusione. La difficoltà nell'individuazione risiede nel fatto che queste differenze, come è frequente, non possono inverarsi nettamente, ma piuttosto in uno sfumarsi. Il percorso di instaurazione della "società umoristica", inoltre, non è stato immediato, ma graduale nel tempo

²⁴⁷ GEORGES MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, cit., p.763.

²⁴⁸ GILLES LIPOVETSKY, *La società umoristica*, cit., p.157.

e nello spazio: e infatti “che tempistica e che caratteristiche ha avuto in Italia?” sarà proprio ciò che mi chiederò nel prossimo paragrafo.

Lo stesso Minois ammette che il filone dell’umorismo criticamente corrosivo e propedeutico al nichilismo è vissuto in parallelo ad uno di segno opposto, ovvero di edificazione e difesa di qualche valore, o almeno, di una speranza umanistica, per usare le parole di Duvignaud citate da Minois «è un modo di credere all’uomo nonostante l’uomo»²⁴⁹. Un rifiuto della disperazione che punta ad una rivincita su ciò che opprime e immiserisce l’esistenza. Se questa angoscia deriva dal sistema della coazione al piacere, al consumo e al ridere non è detto che non possa scaturire anche una risata che mostri un’altra possibilità, magari anch’essa materialistica ma non disperata. John Marmysz afferma proprio che lo humor sia una risposta, una reazione al nichilismo.

Nel suo studio *Laughing at Nothing*²⁵⁰ il filosofo americano mostra come nel nichilismo esista una incongruenza presente in tutti i pensatori di questo filone: il postulare l’assenza di senso di ogni valore e dall’altra, di fatto, postularne altri contrari o paralleli. Ciò che si ottiene è un relativismo profondo, ma non avaloriale: «it is not quite correct to claim that nihilism is a doctrine holding that everything is worthless. It is, rather, a doctrine holding that everything that *actually exists* is relatively worthless in comparison to the highest ideas of perfection»²⁵¹. Quando esiste una incongruenza, ho già mostrato, può nascere dell’umorismo ed è da questa constatazione che Marmysz parte per aprire uno spiraglio di positività all’umorismo nichilista. Il nichilismo infatti è valutato da molti come una malattia dell’animo che porta alla disperazione e all’angoscia. Ma se si attiva un umorismo positivo, che ponga in primo piano la comunicazione di questa incongruenza individuata dal filosofo, questa prospettiva che umanizza gli ideali senza negarli, allora l’umorismo può essere costruttivo. Un metodo per superare «an irreconcilable disunity between the real-life

²⁴⁹ GEORGES MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, cit., p.719.

²⁵⁰ JOHN MARMYSZ, *Laughing at Nothing. Humor as a Response to Nihilism*, State University of New York Press, Albany, 2003.

²⁵¹ «non è del tutto corretto affermare che il nichilismo è una dottrina secondo cui tutto è privo di valore. È, piuttosto, una dottrina che sostiene che tutto ciò che *esiste realmente* è relativamente privo di valore rispetto alle più alte idee di perfezione.» *Ivi*, p.157.

abilities of human beings and their most dearly valued final ends»²⁵². Un umanesimo nichilista che possa proporre una valorialità fatta per l'uomo, immanente, senza oppressione da assoluti alienanti. Una spinta ideale umile e priva di radicalismi.

«Ottimismo triste e pessimismo allegro»²⁵³ è questo però che si è diffuso nella società attuale. Il contrario di ciò che sembra proporre il filosofo americano, ma che è funzionale al sistema consumistico che droga di desideri fino ad inaridire la persona, come si può constatare nella nuova casistica e incidenza di malattie psichiatriche²⁵⁴. Un desiderare bulimico e senza scopo – che serve a coprire un'assenza come l'umorismo descritto da Minois e Lipovetsky – che inaridisce sé stesso e spegne la spinta vitale.

In parallelo alle ragioni di una lenizione dell'intensità della risata credo si possa inserire anche la dicotomia che nell'umorismo è sottointesa: quella tra identità e possibilità. Nelle incongruenze e nei paradossi che animano la risata si attiva questa duplicità di prospettiva: una parola o un concetto ben distinto che si apre a delle possibilità ulteriori o persino aliene dal suo stretto campo semantico. Questo avviene anche a livello di ruoli e identità personali: un ruolo, una persona che si identifica in una cosa lo fa anche anteticamente rifiutando di essere altro. In Pirandello questa impossibilità era vissuta in maniera traumatica: essere una cosa definita impediva il poter essere altro, era una diminuzione. D'altronde ogni scelta ci identifica sempre maggiormente, escludendo possibilità di esistenza. Questo in passato rendeva ancora più forte la tensione e la capacità umoristica. Nella società liquida però l'identità è divenuta un elemento reversibile: all'aut-aut si è sostituito l'et-et. Non si è il proprio lavoro, che si può cambiare; non si è la propria città in cui si vive, perché ci si può trasferire: molto di quello che si è in un determinato momento della vita può essere stravolto, tutto è precario. Questa reversibilità identitaria – che contiene gioie e dolori – è un altro dei lenitivi della risata.

²⁵² «una separazione inconciliabile tra le abilità della vita reale degli esseri umani e i loro fini valutati con più affetto.» *Ivi*, p.158.

²⁵³ Definizione tratta da Robert Escarpit, in GILLES LIPOVETSKY, *La società umoristica*, cit., p.175.

²⁵⁴ Cfr. MASSIMO RECALCATI, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2009.

Valutare la “società umoristica” con un giudizio negativo sulla risata è, ancora una volta, una questione mal posta. A livello individuale è vero che può minare le certezze degli individui, ma questo non è detto che sia un qualcosa di negativo, ma anzi il preludio ad un approfondimento e un percorso interiore. Come d'altronde la rassicurazione delle proprie convinzioni – che anche l'umorismo può favorire – può calcificare pregiudizi nocivi per sé e per gli altri. Dal punto di vista socio-politico il problema sembra differente: l'abbassamento del tono comunicativo potrebbe essere valutato come un aiuto alla fruizione di tematiche e ambiti ostici, ma questo non è avvenuto. È evidente che, in parallelo con questa flessione, c'è stato anche un forte depauperamento degli argomenti. Lipovetsky individua questa fase come l'ultima (soprattutto in senso temporale) della democrazia:

Se questa è contraddistinta da un lavoro di sradicamento progressivo di tutte le forme di gerarchia sostanziale nell'intento di produrre una società senza dissomiglianza d'essenza, senza elevatezza né profondità, il processo umoristico, privando definitivamente istituzioni, gruppi e individui della loro maestà, persegue l'intento secolare della modernità democratica, anche se con strumenti diversi dall'ideologia egualitaria.²⁵⁵

Ci possono essere aspetti positivi in questi cambiamenti. Il problema è che il registro umoristico, usato nella modernità per svelare le ipocrisie, nella contemporaneità è usato per l'opposto, ovvero per nascondere: il nulla, la disperazione e le gerarchie di fatto. L'umorismo leggero, ludico e disincantato, serve a mantenere l'ordine e non a scalfirlo come nel passato. Senza sorriso nessun messaggio riesce a superare il cono d'ombra che l'ipertrofia comunicativa ha creato, destinandolo però alla perdita di serietà. La constatazione rassicurante che ho fatto è che comunque non esiste un solo tipo di umorismo dagli effetti univoci.

1.5.4. La situazione italiana e le sue trasformazioni

L'Italia per conformazione e storia è un recipiente di diversi territori con sensibilità molto differenti tra di loro. Il Nord misurato è lontano dal

²⁵⁵ GILLES LIPOVETSKY, *La società umoristica*, cit., p.184.

Meridione più colorito; Roma non è Napoli, ma non è nemmeno Venezia o Torino²⁵⁶. Al suo interno ha una varietà dialettale significativa, con anche lingue minoritarie quantitativamente importanti. Queste differenze hanno portato tradizionalmente a stili e temi umoristici abbastanza caratteristici che si sono sviluppati lungo la storia del Paese: Boccaccio, Goldoni, Porta, Belli e altri ne sono la prova più lampante. Questa frammentazione si complica per due ulteriori antinomie: pagano/cattolico; colto/popolare. Sono dicotomie – anche se di davvero contrastivo hanno solo la tassonomia – non solo italiane, sia chiaro, ma servono a precisare ancora meglio il contesto. La prima vede contrapporsi un'anima miscredente che, guardando con poca speranza alla vita, si diverte in maniera anche crudele e sbracata; rispetto ad un'altra portata all'accondiscendenza verso le debolezze umane e la superstizione, e caratterizzata da una comicità più pudica e rispettosa²⁵⁷. La seconda polarizzazione ha invece le radici in quella divisione della società avvenuta in epoca moderna: il popolo e la corte hanno maturato modi e registri diversi per la risata. L'Italia non ha fatto eccezione, anzi, è forse stata il centro di propulsione di questa scissione: una spinta popolare di bisogni primari e trascendenze carnali, spesso espressa con i dialetti si scontra con una spinta opposta di acutezze, storie buffe ma assurde e intelligenti espresse in lingua italiana. Altra peculiarità specifica dell'umorismo italiano è che non si riscontrano i consueti obiettivi della comicità: ebrei, neri e scozzesi, sono sostituiti con provenienze locali²⁵⁸. I genovesi sono gli avari, i siciliani i gelosi e i carabinieri i tardi di comprendonio. Questo fatto particolare – che forse con la globalizzazione sta scomparendo – è dovuto alle forti differenze interne del Paese, ma forse anche ad un contatto, fino a poco tempo fa, sporadico con popolazioni estere immigrate.

Questa è la situazione di partenza, ma questo studio si concentra anche su una evoluzione storica: è necessario quindi trovare una partizione utile. Si può dividere la frazione di storia che riguarda questa trattazione in quattro fasi: fine del fascismo e guerra (1936-1949), il *boom* economico

²⁵⁶ PAOLO CONSIGLI, *Humor in Italy*, in *National Stiles of Humor*, a cura di Avner Ziv, Greenwood press, Westport (CT), 1988, pp. 133-156.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 134.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 152.

(1949-1963), la transizione (1963-1978) e la società dei consumi (1978-1992). La prima inizia dalla morte di Pirandello e finisce nell'anno di piena operatività del primo governo repubblicano; la seconda si spinge fino alla data della nascita del Gruppo '63; la terza finisce l'anno del sequestro Moro apice e fine degli anni di piombo e l'ultima si conclude con il processo Manipulite. Momenti che non tratterò nel dettaglio, ma che sono stati significativi e simbolici di svolte nella coscienza e nella storia d'Italia. Processi culturali che non iniziano e non finiscono nelle date indicate – come sempre capita nella storiografia – ma che quelle date ben rappresentano. La prima fase risente della censura del regime, con un bisogno di critica velata e di sfogo su altri ambiti di tensioni politiche represses. La guerra, poi, imporrà le sue logiche con sacrifici collettivi e personali. Nel dopoguerra grazie al piano Marshall e alla ricostruzione inizia a diffondersi un certo ottimismo: c'è un *boom* demografico, economico e un lento ma inesorabile cambiamento sociale della popolazione. Già nei primi anni Sessanta si intuiscono i primi mutamenti di sensibilità. Rinasce l'avanguardia, iniziano diffuse rivendicazioni lavorative, e dal Sessantotto ci sarà una diffusione capillare di proteste e una richiesta di cambiamenti anche socio-culturali. In quel quindicennio ci sarà un incremento del terrorismo, la strategia della tensione, e un impulso mediatico sulla popolazione ad una trasformazione radicale. Maturerà pienamente quella “mutazione antropologica” degli italiani che aveva individuato Pier Paolo Pasolini (che morirà proprio in questi anni). Un periodo poco propenso alla risata, che si sposterà in ambiti militanti e politicizzati. Gli anni della transizione giungeranno al loro capitolo più icastico nel sequestro Moro. Da lì in poi le tensioni inizieranno a lenirsi: la passione politica inizierà a spegnersi per fare spazio, nei pieni anni Ottanta, ad un generale edonismo e una certa omologazione culturale. I giovani, per esempio, si divideranno in varie tribù cittadine, vestiti in modo simile e con interessi culturali condivisi, e meno caratterizzati dall'origine territoriale. Gli anni Novanta saranno estremamente debitori del decennio precedente, con tensioni ancora inferiori grazie alla caduta del muro di Berlino. Manipulite sarà come la resa dei conti verso un sistema che sembrava immobile da decenni, dando nuove

speranze di trasformazione che prenderanno le fattezze telegeniche di Silvio Berlusconi.

Dal punto di vista cinematografico le correnti maggiori si possono inserire in due filoni che capitalizzarono il consenso del pubblico in fasi ben distinte della storia del Paese: la commedia all'italiana e il cinepanettone. La prima si sviluppò intorno agli anni Sessanta da una costola del Neo-realismo; la seconda vide l'alba vent'anni dopo fondendo diversi filoni precedenti per andare a spegnersi intorno al 2011. Come accennato nel precedente capitolo, la commedia all'italiana prende l'abbrivio dal teatro di varietà e dal Neo-realismo per la sua tensione verso il racconto popolare e di emarginati. La sua evoluzione vedrà un lento cambiamento di tono del racconto: gli italiani all'inizio della parabola sono delle simpatiche canaglie che affrontano un mondo di difficoltà, fame e miseria; dai tardi anni Sessanta l'amarezza prende sempre più piede e le figure dell'italiano mutano in tipi umani miserevoli, dalle piccole ambizioni e dalla cattiveria sempre più spiccata²⁵⁹. Dagli anni Settanta d'altronde la commedia all'italiana vedrà la nascita di un filone *trash* che avrà declinazioni pepate e volgari. La commedia erotica, per esempio, si appoggerà alle figure di Pierino e alle forme prorompenti e svelate di giovani attrici, con spogliarelli espliciti e *sketch* tratti da barzellette "sporche". Ci sarà anche una ripresa della commedia popolare con comici-marionette come il duo Franchi-Ingrassia che riproporranno tecniche fisiche e sceneggiature parodistiche e caricaturali. E ci sarà anche la nascita di un filone come la commedia *western* che largo seguito avrà nelle figure di Bud Spencer e Terence Hill²⁶⁰. La commedia all'italiana, insomma, si svuota in una ramificazione di fiumi emissari che andranno a soddisfare nuovi bisogni del pubblico. Gli anni Ottanta, preludio del cinepanettone, vedranno uno spostamento del baricentro della commedia verso nord²⁶¹: i personaggi comici dal più ampio riconoscimento di pubblico saranno infatti i lombardi Adriano Celentano e Renato Pozzetto. Mentre resistenze della vecchia commedia all'italiana,

²⁵⁹ ENRICO GIACOVIELLI, *Breve storia del cinema comico in Italia*, cit.

²⁶⁰ LEANDRO CASTELLANI, *Umorismo e comicità. Narrativa e cinema nel Novecento*, Edizioni Studium, Roma, 2010.

²⁶¹ In realtà già presente nelle ultime pellicole di alcuni registri precedenti, anche di commedia all'italiana.

rivisitata in un tono più sentimentale e malinconico, vengono messe in scena da Carlo Verdone e Massimo Troisi²⁶². Tutti questi prodotti – chi più chi meno – perdono un tratto che aveva caratterizzato l'ultima commedia all'italiana, quello della critica sociale, preferendo un tono più spensierato e ludico e, per certi versi, dolciastro. Dalla metà degli anni Ottanta capitalizzerà i botteghini il genere del cinepanettone, lasciando a brevi esperienze autoriali qualche significativo successo (Pieraccioni, Salemme e ancora Verdone). Mentre altri fenomeni di costume arriveranno dalla nuova televisione commerciale come *Drive in*, seguito anni dopo da *Zelig* e altri programmi di cabaret. Da queste trasmissioni nascerà il film incentrato su un solo volto comico che è anche autore e regista di sé stesso, fenomeno che darà spesso come risultati «stanche dilatazioni di spunti televisivi da dieci minuti»²⁶³.

Dal punto di vista filmico sembra quasi che la lezione pirandelliana di un sorriso spezzato dal ragionamento sia stata viva in tutta la commedia all'italiana, favorita anche da una derivazione di molti divi dal teatro. Influenza che è andata incrementandosi durante la fine del genere ma che poi non ha avuto largo seguito. La funzione critica dell'umorismo tipica della modernità sembra entrare in una fase catacombale negli anni Ottanta, sostituita da un umorismo più leggero e volgare, quasi un comico pieno. Il grottesco di Fantozzi ne è l'unico contraltare di successo generalizzato: una risata violenta e crudele che accentua l'amarezza dell'ultima parte di commedia all'italiana.

Conclusioni

Ciò che ho voluto approfondire in questo capitolo è il concetto di “società umoristica” come evento culturale e storico. Un instaurarsi di una nuova sensibilità e un nuovo modo comunicativo frutto di un più ampio passaggio dalla modernità alla contemporaneità o post-modernità. Un cambiamento che non è solo frutto di cultura o eventi storici, ma anche di una trasformazione economica e sociale che è stata sempre più capillare. Parlare di umorismo solo dal punto di vista testuale, non individuando i

²⁶² *Ivi*, pp. 160-167.

²⁶³ *Ivi*, p. 171.

fortissimi legami con il contesto in una letteratura che da esso prende i maggiori spunti, avrebbe depauperato la trattazione di una dimensione fondamentale. Anche perché non è un contesto fisso con caratteristiche date e costanti, ma dinamico e in movimento. Questo lavoro si concentra su un periodo di mutamento e trae uno dei suoi maggiori stimoli dalla volontà di comprensione del rapporto tra questo processo e il testo. È anche centrale però individuare, per ogni romanzo preso in analisi, quali sono i motivi di continuità con le opere e le concezioni precedenti. Pirandello è infatti considerato non solo come evento artistico di importanza planetaria, ma anche come propagatore di un'idea di umorismo, di modi della narrazione e del teatro. Un apice dunque anche filosofico da cui partire per poter capire cosa muta negli anni del consumo e dello spettacolo.

L'Italia ha anche dei tratti peculiari su cui soffermarsi è importante. La sua forte regionalità non può essere solo un aspetto di costume, anche perché proprio le particolarità locali hanno sempre nutrito le varie espressioni della risata. Capire se esistono dei tratti regionali nelle narrazioni che saranno esaminate non sarà quindi secondario, per capire anche che peso avrà il suo opposto. Anche perché, soprattutto dagli anni Settanta e Ottanta, la cultura italiana rincorrerà una "modernità" sempre più cosmopolita e urbana. Anche le altre due variabili individuate da Consigli, ovvero fede e cultura, viste con la lente dell'ipotesi di una "società umoristica" che trasformazioni hanno subito? Se è vero che il nichilismo si è diffuso, quali aspetti ha fatto propri quelli di una religiosità laica o quelli di un nuovo paganesimo? E questi sono aspetti costanti o che subiscono un cambiamento? Se anche la divisione tra cultura alta e bassa viene meno, l'umorismo di stampo moderno, quello raffinato, intellettuale e critico ha avuto un seguito, si è trasformato magari legandosi a un genere *underground*? Le domande sono molteplici e questo lavoro più che proporre delle risposte definitive vuole porre questioni e un metodo di analisi. L'eshaustività e la completezza dell'intero genere nel Novecento esula dalla missione di questo lavoro che invece vuole proporre una ipotesi, una mappa della trasformazione, soffermandosi su grandi personalità, e scrittori meno centrali ma comunque significativi.

SECONDA PARTE

Il fascismo e la guerra

2.1.1. Linee generali

Durante il regime e la guerra l'umorismo scritto e narrativo ebbe un gran risalto anche in scrittori che non si identificarono pienamente con il genere, ma che lo sfruttarono per poter esprimere un malcontento serpeggiante, e per sfuggire alla retorica totalizzante del fascismo. Quest'ultima si basava sull'idea di un uomo forte e volitivo, ardito, un maschio italico dalle grandi virtù militari e virili, irregimentato ed efficiente. Il chiaro fine patriottico, quello della vittoria, è inseguito con passione e razionalismo senza domande (come i monumenti del regime). Il fascista rinnegava le parlate antiche e popolari per usare l'idioma patrio, una lingua unica e con aspetti stereotipati ed esclamativi²⁶⁴. La donna in tutto questo assumeva il ruolo di preda amatoria più o meno riottosa, oppure di umile moglie e madre dolcemente china ai doveri familiari²⁶⁵. La realtà del Paese era però ben diversa e questo creava nella popolazione una certa ilarità: più la retorica si faceva assordante, più il senso di incongruenza diveniva lampante e la risata probabile. Questo carico ideologico ha un ruolo fondamentale per comprendere molte scelte artistiche presenti nelle opere coeve.

In questo periodo ebbero grande successo riviste umoristiche come il «Bertoldo» e il «Marc'Aurelio», con tirature alle volte consistenti, che furono l'agone principale in cui sviluppare la *verve* di molti scrittori. Da notare anche come il centro produttivo di queste riviste era spesso la Milano della Rizzoli e della Mondadori, e anche, minoritariamente, Roma. Gli autori di frequente però erano di origine provinciale, come Guareschi e Zavattini. Avveniva quindi in piccolo quella migrazione provincia-città che

²⁶⁴ Cfr. ERASMO LESO, *Aspetti della lingua del fascismo. Prime linee di una ricerca*, in AA. VV., *Storia linguistica dell'Italia del Novecento*, a cura di Maurizio Gnerre, Mario Medici e Raffaele Simone, Bulzoni, Roma, 1973, pp. 139-157.

²⁶⁵ Cfr. VICTORIA DE GRAZIA, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 2001.

sarà tipica degli anni successivi, e allo stesso tempo si creava una saldatura tra due entità che si volevano in antitesi. Alcune testate per il loro piglio troppo libero nell'affrontare argomenti e personaggi furono anche chiuse, come «Omnibus» di Longanesi²⁶⁶ e il «Becco giallo», altre invece furono usate dal regime stesso per colpire alcuni personaggi²⁶⁷. Durante il regime il genere umoristico non fu uno tra i tanti, ma fu un campo di battaglia culturale all'interno della società. A dargli ancora più risalto fu il premio Nobel a Pirandello, che non solo lo portò in scena (in una chiave ben poco ilare, in realtà), ma ne scrisse in un trattato teorico, *L'umorismo*, che ebbe una influenza netta sulla cultura, non solo italiana, dell'epoca. Uno scrittore che si era dichiarato fascista, ma che con l'umorismo apriva squarci artistici e possibilità espressive più libere e nuove, utilizzabile quindi sia dalla dittatura sia dagli oppositori. Un'ambiguità su cui giocarono in tanti durante il periodo per sfuggire alle maglie della censura.

Nel pensiero artistico le avanguardie avevano perso la loro forza e importanza in favore di un diffuso ritorno all'ordine. Questo aveva portato a vedere proprio nell'opera pirandelliana un esempio di sperimentalismo cauto e non eccessivamente di rottura. Il futurismo pittorico aveva ceduto il passo ad un figurativo straniato o ad un minimalismo razionalista. Ed era tornato in auge l'idealismo in contrasto con il niccianesimo nichilista, troppo pericoloso per la struttura fideistica e obbediente dell'italiano teorizzato da Mussolini.

Narrazioni rette, lingua unica e ampollosa, ragionamenti semplici e monomaniacalmente patriottici, nessuna pietà per le debolezze, virilismo, militarismo e retorica della potenza, efficienza e operosità sono questi i caratteri che ritornano in quegli anni con maggiore insistenza, e che sia la popolazione, sia gli scrittori individuavano come più posticci e mistificanti. Una critica che non poteva esprimersi in maniera diretta e che quindi prende la strada ambigua della risata²⁶⁸, che combatte ma fa anche accettare.

²⁶⁶ Per chiarire bene il suo ruolo duplice rispetto al regime, e rendere chiare le differenti interpretazioni su questa rivista cfr. RAFFAELE LIUCCI, *Leo Longanesi*, Carocci, Roma, 2016, pp. 21-24.

²⁶⁷ Cfr. sulla vicenda del «Serenissimo» CESARE ROSSI, *Trentatré vicende mussoliniane*, Ceschina, Milano, 1958.

²⁶⁸ Un'ambiguità che è difficile da dirimere perché si può giocare sulle note dell'eccesso grottesco, dell'ipercorrettismo sarcastico e anche dell'ambiguità tra messaggio e lingua. Un

Un esempio è l'opera di Carlo Emilio Gadda che pubblicherà le sue maggiori opere dopo la fine del Ventennio, ma che da questo prende pesantemente spunto per molte sue ambientazioni e tematiche. Anche il suo uso della lingua può essere annoverato come una reazione al monolinguisimo turgido del fascismo: i dialetti acquistano spessore, accostati alla lingua tecnica in una composizione che si fa coloratissima²⁶⁹. Questo colore, però, si fonde con una scarsa propensione alla conclusione e alle linee rette della narrazione. Il risultato è un groviglio di parole che intrattengono, divertono, fanno perdere, ma non raccontano se non a piccoli sprazzi. Il filo d'Arianna si è spezzato lasciando l'autore nel labirinto della realtà caotica, l'unica cosa che gli rimane è un gomitolo da districare, ma che non porterà ad una soluzione²⁷⁰. L'umorismo che sembra nascere ricorda le parole usate da Berger: il riso deriva dalla collocazione dell'essere umano, grande rispetto ai microbi e piccola rispetto all'universo. Qui la lingua si fa sintomo di intelligenza e capacità gnoseologiche, ma che girano a vuoto, che macinano la propria inutilità, in un barocchismo che si fa etica conoscitiva²⁷¹. La lingua d'altronde ha un ruolo cardinale nell'opera del gran milanese, anche per la risata. Questo sembra porre una eccezione nel GTVH, il metodo architettato da Attardo, dove la variabile linguistica è quasi sempre ininfluenza. In Gadda, ancor di più che in qualsiasi scrittore, tutto è lingua, anche la risata che si fa portatrice di un paradosso barocco che rifrange la realtà in una spirale di specchi.

Uno dei classici riconosciuti del secolo scorso sembra quindi anche lui rifarsi all'umorismo tanto in auge in quegli anni. In Gadda l'aspetto umoristico sembra però accidentale, come un avvenimento insito nella sua scrittura, e non programmatico (come invece accade nei due scrittori che proporrò prima di arrivare a Guareschi – vero protagonista del capitolo). Una risata che deriva dall'assurdità del mondo, non dalla coscienza rielaborativa dello scrittore: un dato in sé che quasi non sembra avere

problema affrontato per Campanile da CATERINA DE CAPRIO in *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, Liguori, Napoli, 1990.

²⁶⁹ Ricchissima per questo aspetto la bibliografia, di cui citeremo in chiave esplicativa solo la radice di tutti gli approfondimenti, GIANFRANCO CONTINI, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Gadda 1934-88*, Torino, Einaudi, 1989.

²⁷⁰ Cfr. ALDO PECORARO, *Gadda*, Laterza, Roma-Bari, 1998.

²⁷¹ Cfr. EZIO RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Bruno Mondadori, Milano, 2003.

bisogno di argomentazione narrativa. Se bisogna ammettere che di pirandelliano Gadda ha ben poco, una cosa però accomuna i due autori: il loro rapporto con la realtà. In entrambi, infatti, essa diventa una matassa inestricabile: nel siciliano per cause sociali e relazionali, nel milanese per la natura stessa del mondo, quasi con una declinazione ontologica. Ma se il siciliano ipotizza un'utopica via d'uscita nell'annichilirsi nel flusso della Vita, il milanese non mostra alcuna possibilità di fuga, anzi, le confuta appena sembrano balenare nella narrazione.

2.1.2. Brancati e il *Don Giovanni in Sicilia*

Trattando di umorismo potrebbe sembrare un collegamento spontaneo quello tra Luigi Pirandello – riferimento poetico e cronologico di questo studio – e Vitaliano Brancati, anche se quest'ultimo non si iscrive interamente nel genere, ma ne sposa, solo per un periodo, caratteristiche e tecniche. Ad unirli ci sono anche la provenienza comune dalla Sicilia (anche se, significativamente, da zone diverse) e la loro lunga residenza a Roma, eppure le differenze sono profonde. Si può anzi dire che Brancati si volesse in qualche modo distaccare dal suo conterraneo essendo estimatore prima di D'Annunzio e poi di Croce, due antitesi stilistiche e filosofiche del girgentino²⁷². Inoltre il premio Nobel fu di simpatie fasciste, mentre il catanese staccatosi dal regime dopo i furori giovanili, si alimentò alle fonti democratiche di un altro grande siciliano, Giuseppe Antonio Borgese. Brancati sembra quindi porsi in volontaria antitesi rispetto al suo illustre conterraneo. Eppure è chiaro come la loro sicilitudine ponga degli inevitabili tramiti, come Verga e De Roberto²⁷³, e che alcune soluzioni stilistiche siano chiaramente di influsso pirandelliano²⁷⁴. Si consideri ad esempio l'uso del ritratto grottesco che entrambi fanno nelle loro opere: il girgentino ha un particolare gusto nel deformare i volti dei suoi personaggi, quasi al limite del sadismo; il catanese invece, ha un tocco più lieve e meno

²⁷² Cfr. GIUSEPPE AMOROSO, *Vitaliano Brancati*, La Nuova Italia, Firenze, 1978.

²⁷³ Sui legami tra Brancati e la letteratura siciliana cfr. MASSIMO ONOFRI, *Il silenzio dell'Ottocento: appunti sul primo e l'ultimo Brancati*, in *La modernità infelice*, Avagliano, Cava de' tirreni, 2003, pp. 83-94.

²⁷⁴ Per i rapporti tra Brancati e Pirandello, cfr. DOMENICA PERRONE, *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i "piaceri" della scrittura*, Bompiani, Milano, 1997.

macchiettistico, compassionevole forse, eppure anche lui grottesco. Come scrisse Geno Pampaloni: «lo scrittore condanna il peccato e ha simpatia per il peccatore, ha rispetto per l'umanità dei suoi personaggi anche nel pieno infuriare della caricatura»²⁷⁵. Un altro elemento che in ambito umoristico crea una comunanza è la dicotomia tra possibilità e azione (o identità). I *raisonneurs* pirandelliani sembrano aver acquistato un corpo nei personaggi “infoiati” di Brancati, ma mantenendo la loro forza cogitante. Una «divaricazione tra la mediocrità e precarietà del fare rispetto alla ricchezza e pienezza dell'immaginare»²⁷⁶, un piacere che è condiviso da entrambi gli scrittori. Ma se nel catanese tutto ruota intorno ad un realismo di sguardo che si concretizza in un oggetto del desiderio, in Pirandello, così spaventato dalla dimensione corporale, l'immaginazione diventa uno strumento speculativo che fugge dal concreto. In Brancati si ritrova un'attenzione per i piccoli oggetti nella loro datità e per le questioni pratiche e quotidiane, che in Pirandello manca. Si incontrano ambienti di lavoro, anche di umili uffici comunali²⁷⁷, oppure piccole questioni di economia quotidiana, come odori di cucina, letti, riscaldamento, etc. Le questioni di principio passano da questa dimensione, non da un'epifania concettuale.

D'altronde è proprio questo passaggio dalla concretezza che rende l'umorismo di Brancati davvero capace di destare divertimento, cosa che invece manca al premio Nobel. La risata e l'autorionia è valutata non come banalmente liberatoria, ma come esercizio di pulizia contro la retorica e l'oppressione di ogni regime oppressivo. (Chissà, magari si sarebbe trovato d'accordo con Alastair Clarke e l'idea che l'umorismo serva per contrastare e ripulirsi dai memi nocivi). La sua posizione non è però da valutare prettamente come un discorso politico, ma anche poetico: l'obiettivo era il profondismo che tanto aveva contagiato anche lo scrittore di Girgenti:

Qualunque gruppo umano, che almeno una volta la settimana non si sottoponga alla prova del ridicolo, acquista un'aria di scarsa pulizia, come una persona che non pratichi il bagno nella vasca. La gravità, indossata di

²⁷⁵ GENO PAMPALONI, *Introduzione a Il vecchio con gli stivali e i racconti*, Bompiani, Milano, 1971, p. XI.

²⁷⁶ GIAN CARLO FERRETTI, *L'infelicità della ragione nella vita e nell'opera di Vitaliano Brancati*, Guerini e Associati, Milano, 1998, p. 31.

²⁷⁷ Come nel racconto *Il vecchio con gli stivali*.

notte e di giorno, la sicurezza di sé meccanicamente esercitata, la stupidità difesa con argomenti filosofici e ordinanze di polizia, lasciano impronte nere e grasse su qualunque cervello, anche il meglio provvisto dalla natura²⁷⁸

La gioventù fascista di Brancati lo vaccina da altri furori ideologici successivi, e non solo dal punto di vista politico, ma anche culturale. Nella sua lucida autocritica prende coscienza che il fascismo è nato da «ideologie atavistiche e vitalistiche» che pretendono di essere «dalla parte della storia»²⁷⁹ le stesse che hanno portato molti a cambiare casacca senza prendere coscienza delle ragioni intime dei loro errori. Da questo punto di vista è interessante notare come ci sia stata una inversione dei temi delle sue opere giovanili tutte votate al vitalismo e all'azione. L'umorismo mira infatti a deridere proprio quell'impianto mitologico, con una particolare attenzione al machismo e all'attivismo. Ma c'è anche una coscienza nuova che spunta nei suoi scritti, una consapevolezza di una mutazione già in atto che conferma ancora di più la sua scelta di genere: «Quando una società diventa al più alto grado materialista, con tutti gli stupidi vanti, i falsi idoli, ecc. che ne seguono, gli artisti che vogliono rappresentarla devono necessariamente essere comici»²⁸⁰.

Alcuni di questi temi possono sembrare in strana consonanza con la “società umoristica” analizzata in precedenza. Si è parlato infatti di una società edonistica e nichilista poco incline alla fatica, dove una protratta gioventù, fatta di irresponsabilità e gioco, annichilisce la dimensione adulta. Nel *Don Giovanni in Sicilia* la dimensione edonistica è però una rivendicazione contro l'efficietismo, il dinamismo e il vitalismo del regime fascista. Lo scontro di queste due prospettive è tutto in un ambito moderno e non contemporaneo: da una parte l'*ethos* della produzione e dell'operosità, che non è esclusivo patrimonio mussoliniano ma anche americano e sovietico; dall'altra il *modus vivendi* dell'italiano del Sud placido e contemplativo. Il piacere ha un che di religioso, una dedizione intellettuale e di immaginazione che alimenta una spiritualità fatta di aneliti e desideri:

²⁷⁸ VITALIANO BRANCATI, *Società*, in «Il Tempo» del 13 marzo 1947, ID., *Il borghese e l'immensità*, Bompiani, Milano, 1973, p. 203.

²⁷⁹ GIULIO FERRONI, *Introduzione* a Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, Mondadori, Milano, 2003, p. XIX.

²⁸⁰ VITALIANO BRANCATI, *Diario B 2*, in «Il Selvaggio», 15 ottobre 1936, cit. in MASSIMO ONOFRI, *La modernità infelice*, cit., p. 125.

un'estasi per sottrazione simile al misticismo del periodo barocco piuttosto che al consumismo. Non c'è né il profondismo serio pirandelliano, ma neppure la superficialità nichilista contemporanea: è una strana soluzione intermedia in cui non c'è azione ma contemplazione, non c'è alienazione ma innalzamento, non c'è piacere se non nella continenza. Non si parla quindi di un bulimico consumo della capacità di desiderare, ma l'esatto opposto. Un non agire per poter godere di un ampio spettro del possibile esperito nell'intimo della propria mente. Come in Pirandello, si rifugge dall'azione che identifica e ferma l'essere della persona con uno spillone e un'etichetta. L'indifferenziazione d'altronde è ricercata nel *Don Giovanni in Sicilia* anche nell'ambito delle frequentazioni: inserendosi nei modi espressivi dei ragazzi della comunità degli scapoli, oppure nell'altro gruppo catanese degli "innamorati". Percolla non vuole essere individuo riconoscibile, ma parte di un gruppo indistinto che gli consenta di affinare il suo spirito intimo. Non è un caso che il successo arrida come una megera che dona le gioie carnali per carpire qualcosa di ben più importante: la soddisfazione delle proprie fantasie; l'azione nel mondo spegne il piacere, perché il cervello «non essendo alimentato dalla fantasia e dalle letture»²⁸¹ perde i ricordi e non riesce a intensificare la spinta verso un oggetto. L'incongruenza umoristica si nasconde proprio qui: nell'inazione densa di attività, nel piacere senza soddisfazione, nel racconto bugiardo di gesta senza esperienza. Eppure nella contraddizione c'è un salto oltre la retorica, una critica a quei miti proto-fascisti. Il suo umorismo ha quindi a che fare con l'ironia illuminista, con quel metodo di lavoro razionale che poneva sotto una luce ridicola le più ottuse convinzioni.

Questo è quello che capita solo nel *Don Giovanni in Sicilia*, perché già nel *Bell'Antonio* e ancora di più in *Paolo il caldo* mutano molti aspetti. Nel romanzo del 1949 la continenza diventa assenza colpevole, mentre nel romanzo postumo il piacere si va sempre più venando di una declinazione ossessiva. Il gallismo è d'altronde il contrario del maschilismo di stampo dannunziano e più accostabile ad una forma moderna di petrarchismo²⁸². Con lo scorrere del tempo quel particolare don giovannismo si perde,

²⁸¹ VITALIANO BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia*, in *Romanzi e saggi*, cit., p. 507.

²⁸² GIULIO FERRONI, *Introduzione*, cit., pp. XXXIX-XL.

dissolvendo quella terza possibilità da lui proposta in maniera divertita. Ciò che cambia è l'Italia, con l'imporsi dell'ideale molto attrattivo del benessere diffuso frutto di una generale operosità, è insomma il *boom* economico e la rinascita. L'esperienza autoriale di Brancati sembra fare da ponte proprio tra il fascismo e l'ideologia conseguente segnalando però le continuità ideologiche tra le due. Brancati non sorride, come il vecchio di un suo racconto²⁸³, ai rivolgimenti del secolo: non si fida perché nota immutate le radici che hanno portato al disastro. È anche per quello che Brancati smorza sempre più la sua vena umoristica, lasciando spazio ad una serietà accorata e forse arresa.

La scelta di inserire il *Don Giovanni in Sicilia* nell'ambito umoristico potrebbe sembrare eccessiva o forzata, eppure sono riscontrabili alcuni riferimenti a opere di genere a lui coeve. Il legame forse più evidente si riscontra nella situazione del maschio fascinoso inserito in un contesto di tre donne più grandi e non sposate, che riporta alla mente *Le sorelle Materassi* di Palazzeschi che è a sua volta una parodia di *Canne al vento* di Grazia Deledda. Alcune figure sembrano caricate apposta per un discorso intertestuale. Si pensi soprattutto al personaggio del servitore Paolo, all'inizio disciplinatissimo e nel giro di poco tempo capace di terribili contumelie e continue intemperanze. Totalmente inaffidabile e indisponibile a molte faccende domestiche all'opposto dell'Efex deleddiano. Figura che non sembra poi avere alcun ruolo specifico nello svolgimento narrativo se non una caratterizzazione di sé stesso e della nuova situazione dello scapolo, oppure come riferimento intertestuale. La fascinazione di Giovanni Percolla per il suo ambiente familiare, perde quell'estraneità che invece era tipica sia del Giacinto deleddiano sia del Remo palazzeschiano, non c'è un interesse economico nel rapporto con le tre sorelle: tutto perde di morbosità per smorzarsi nella placidità dell'abitudine. Un altro velato riferimento al genere è il trasferimento a Milano, che si rifà ad un romanzo guareschiano uscito proprio nello stesso anno in volume, *La scoperta di Milano*²⁸⁴, ma che aveva avuto più di una parte pubblicata precedentemente nel

²⁸³ VITALIANO BRANCATI, *Storia di un uomo che per due volte non rise*, in *Il vecchio con gli stivali*, Mondadori, Milano, 1971.

²⁸⁴ GIOVANNINO GUARESCHI, *La scoperta di Milano*, Rizzoli, Milano, 1968.

«Bertoldo». Il riferimento che non può essere occasionale è la frase che la sorella Barbara rivolge a Giovanni Percolla all'inizio dell'XI capitolo in preda al pianto: «Mio caro Giovannino! Mio caro Giovannino!»²⁸⁵. La frase è piuttosto simile al *refrain* di chiusura dei capitoli del romanzo di Guareschi²⁸⁶, anche se qui, significativamente, chi la proferisce è la sorella, tutrice del protagonista fino a quel momento. Non sembrerebbe un caso quindi che la nuova famiglia si trasferisca proprio a Milano dove Ninetta si prenderà il ruolo di donna forte, organizzatrice ma allo stesso tempo comprensiva che era proprio anche della Margherita dello scrittore emiliano. Un'epopea quella milanese del protagonista siciliano che ricalca lo sforzo di adattamento ai ritmi metropolitani tratteggiata nell'opera guareschiana, ma senza quell'ambientazione da dolce piccola borghesia. La vellutata quotidianità si trasforma in Brancati in un giardino di tentazioni e di prove sociali che in Guareschi manca totalmente.

Un aspetto dell'esperienza artistica di Vitaliano Brancati che ritornerà spesso in molti altri autori è la sua collaborazione alle sceneggiature di alcuni film. Alcuni sono dei rifacimenti di testi pirandelliani come *L'uomo, la bestia e la virtù* (1953) di Steno e la parte tratta da *La patente* nel film ad episodi *Questa è la vita* (1954), mentre altre sono soggetti più o meno originali. Non si nota un suo impegno esclusivo nel genere umoristico cinematografico, ma è importante come già dai primi anni Quaranta Brancati si avvicini a questo ambito. Un connubio questo tra cinema e umoristi che si rinsalderà con il passare del tempo e che anzi si allargherà.

Molto più importante per la trattazione è la collaborazione del catanese ad alcune riviste, soprattutto quella ad «Omnibus» di Longanesi. La rivista, che durò poco meno di due anni, ebbe un'importanza riconosciuta da molti intellettuali²⁸⁷, e molte grandi firme vi parteciparono. Tra di esse, solo per rendere la ricchezza, Moravia, Alvaro, Malaparte, Landolfi, Mario Praz, Cecchi, Savinio e appunto Brancati con le sue *Lettere*

²⁸⁵ VITALIANO BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia*, in ID., *Romanzi e saggi*, cit., p. 483.

²⁸⁶ «... i suoi grandi occhi neri mi dicevano: “Giovannino, Giovannino!...”» con molte variazioni, dalle lacrime «... i suoi grandi occhi neri inondati di lagrime mi dicevano: “Giovannino! Giovannino!...” (p.57) a gli occhi chiusi: «... i suoi occhi chiusi non dicono: “Giovannino! Giovannino!...”» (p. 244).

²⁸⁷ Cfr. INDRO MONTANELLI e MARCELLO STAGLIENO, *Leo Longanesi*, Rizzoli, Milano, 1985.

al direttore. Testi che mostrano la loro qualità nel momento stesso in cui svelano la loro ambiguità. Lo stesso Brancati lo rivela nei suoi *Diari romani*²⁸⁸, gli articoli erano davvero apprezzabili solo da chi aveva rabbia e bile contro il regime, agli altri non arrivavano, come se il malessere fosse un reagente per mostrare parole invisibili. La satira di costume, in un finissimo umorismo, si faceva tramite di un messaggio proprio in quanto ambigua e contraddittoria. Esempio massimo di come un regime oppressivo affini e innalzi i mezzi dell'umorismo per adattarsi a una situazione che non permette una comunicazione libera. Un esercizio che richiede perizia nello scrittore e intelligenza da parte del lettore.

2.1.3. Alberto Savinio

Citando «Omnibus» viene presto in mente la cagione della sua chiusura – o almeno quella sfruttata dal regime – ovvero il pezzo dissacrante sulla morte di Leopardi firmato da Alberto Savinio. Anche lui uno scrittore non totalmente ascrivibile al genere umoristico, eppure anche lui attirato dai suoi modi e dalle sue tecniche. Non è infatti casuale che André Breton abbia inserito Savinio, unico italiano, nell'*Anthologie de l'humour noir* (1940). Genere che secondo alcuni arriverebbe al suo culmine in *La nostra anima*: una narrazione segnata da un represso psichico che ritorna e che modifica la fisionomia delle figure, con aperture a riferimenti licenziosi e a comportamenti disturbanti, che però vengono temperati da un'azione riflessiva²⁸⁹. La risata nelle opere di Alberto Savinio scaturisce da salti logici, da analogie coraggiose e sorprendenti, da argomentazioni *ad absurdum* o da *lapsus calami*. Modalità collegabili ad un avanguardismo mai fatto proprio totalmente, ma esplorato con attenzione. In particolar modo il surrealismo, che vedeva nella scrittura automatica un modo per entrare in contatto con l'inconscio. Savinio però non ha intenzione di cedere all'informe e all'inconscio consegnandosi ad essi senza difese, ma anzi vuole dargli forma e coscienza, intellegibilità. Questo processo fa scaturire delle inevitabili asimmetrie e incongruenze che possono destare la risata.

²⁸⁸ Brano citato in *Notizie sui testi*, in VITALIANO BRANCATI, *Romanzi e saggi*, cit., p. 1734.

²⁸⁹ Cfr. MIRUNA BULUMETE, *L'umorismo nero di Alberto Savinio*, in «Studying Humour - International Journal», 2016, vol 3.

Una risposta ilare che nasce quasi inconsapevolmente, come se l'autore – forse fingendo serietà – la destasse per caso, lasciando il dubbio al lettore che il riso possa essere una reazione causata da un suo grado inferiore di illuminazione. Come se l'incongruenza proposta sia tale più per chi legge che per chi scrive, a causa di una scarsa apertura di orizzonti. Il riso che si ottiene è umoristico e molto razionale ma allo stesso tempo un po' incerto e ammirato. Una reazione che fa sentire tutta la paradossalità della soluzione trovata e che fa dubitare della sua plausibilità: una *local logic* lucida e quasi esibita, che costringe la ragione a contraddirsi in continuazione. Grazie ad una capacità analogica di Savinio che colpisce ed esalta perché unisce ciò che non si pensava collegabile.

Nella sua prima fase la relazione con le avanguardie lo metterà in contrasto con i valori tradizionali, con il “padre”:

Troppa serietà quando invece c'è solo da ridere; troppe certezze su idee svuotate di senso; troppi valori per esistenze insignificanti; troppi imperativi per una società che non ha più ordine; troppa severità verso i figli che, non credendo al lavoro paterno, gli preferiscono il gioco, lo scherzo, l'ozio, l'effimero, il proibito, l'inutile, ciò che è privo di scopo.²⁹⁰

Un rapporto con la tradizione che però non è dato una volta per tutti, ma che avrà necessità di un percorso di rielaborazione. La sua biografia infatti lo porterà giovanissimo a Parigi circondato dai più grandi artisti che nella prima parte del Novecento animavano la capitale francese: la sua carriera allora era nella pittura, e frequentava solo occasionalmente la scrittura, in special modo quella in lingua italiana. Le sue idee di conseguenza erano molto influenzate dalle avanguardie e dai suoi rapporti, anche personali, con quel *milieu*. In seguito, dopo essersi stabilito in Italia, inizierà a scrivere con più costanza e a maturare un rapporto con la tradizione più cauto e razionale²⁹¹. Da un primo periodo più legato al pensiero tragico tra mitico e mistico, si passerà col tempo ad una concezione più illuministica e razionale: da una fase distruttiva ad una trasformativa, dalla narrazione alla saggistica creativa. Un edificare nichilista che ha in

²⁹⁰ WALTER PEDULLÀ, *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo*, edizioni Anordest, Villorba (TV), 2011, p. 59.

²⁹¹ Cfr. DAVIDE BELLINI, *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, ETS, Pisa, 2012, pos. 143 e segg.

Nuova Enciclopedia e in *Sorte dell'Europa* le fasi più alte. Savinio non dismette il suo miscredere della prima fase, ma lo pone in funzione di un pensiero terreno e molto pratico²⁹²: fatto di nuove idee, di libertà e di pace. Nella seconda fase scrive per trovare nuovi modi e forme del pensiero, per condividere l'isolamento del singolo²⁹³ e creare una nuova fratellanza attraverso uno scrivere dialogico²⁹⁴.

L'uso più consapevole degli strumenti umoristici avviene proprio in questa ultima fase, anche tramite l'esempio dell'ironia illuminista. D'altronde all'inizio la sua predilezione per la tragedia gli permetteva di frequentare il tragicomico che conduceva poi ad un mitico trasfigurato che sfiorava il grottesco o la caricatura. Nella fase successiva, invece, maturerà il suo particolare umorismo che si mostrerà già nella sua attività pubblicistica, per dare miglior prova di sé nei saggi. Un esempio mirabile da questo punto di vista è il breve *Maupassant e "l'Altro"*. Nell'opera il genere saggio si apre a mille inserti e divagazioni tipiche dello humor; le note, quasi una parodia di quelle accademiche fatte di esplicazioni o riferimenti a fonti, diventano ironici contraltari speculativi, un altro specchio riflettente capace di inserire ulteriori contraddizioni. La trattazione si arricchisce inoltre di finto auto-biografismo, con riflessioni che procedono per assurdo e analogie, tutte mirate a sostenere una tesi anch'essa paradossale, ovvero che Maupassant avesse dentro di sé un "altro" psichico e patologico: solo la piena espressione di questa alterità gli avrebbe donato le capacità per essere il grande scrittore che è stato poi riconosciuto. Il doppio si sa è uno strumento citato da Freud come elemento perturbante, e in questo *pamphlet* la psicoanalisi avrà un ruolo fondamentale²⁹⁵, eppure il perturbante in questo saggio avrà un risvolto allegro e divagatorio. Si parla di follia, ma senza entrare in un clima tragico, anzi, al contrario se ne ride. La pazzia, massima espressione di un caotico senza forma, in questa interpretazione di Savinio, diventa una possibilità di una più alta forma artistica e quindi formale. Lo

²⁹² Un nichilismo costruttivo che riporta alla teoria di Marmysz.

²⁹³ Per il concetto di uomo-isola nell'autore cfr. STEFANO ZAMPIERI, *Alberto Savinio e la filosofia. Materiali per una vita filosofica*, Vimodrone (MI), IPOC, 2011, pos. 67 e 1618 e segg.

²⁹⁴ Cfr. GIUSEPPE GIGLIO, *I piaceri della conversazione*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2010.

²⁹⁵ Per le interconnessioni tra psicoanalisi e Savinio cfr. GIACOMO DEBENEDETTI, *Savinio e le figure dell'invisibile*, Monte Università Parma, Parma, 2009.

stile caleidoscopico di Savinio non è in funzione della risata, ma ne usa con oculatezza tutti gli strumenti in funzione conoscitiva. D'altronde la contraddizione è esplicita proprio nella sua dichiarazione di poetica: dare forma all'informe e coscienza all'incoscienza. Per arrivare a ciò l'umorismo è il più sicuro alleato.

La contraddizione saviniana ha una immagine icastica, quella dell'ermafrodito, un essere che non nega nessun carattere umano e che è l'opposto dell'esaltazione virile del fascismo²⁹⁶. Savinio, con la sua scrittura, con il suo modo cogitante o mitopoietico di procedere, supera le separazioni imposte, tendendo ad una unione tra gli opposti, come alla ricerca di una completa comprensione della natura. Ecco perché le contraddizioni, alle volte, sembrano risiedere nella mente del lettore, ecco la ragione per cui la risata sembra sempre un'ammissione di ignoranza e ingenuità. Savinio è un uomo nella sua finitudine e allo stesso tempo *puer aeternus*, essere maschio e femmina, mortale e mitologico: i paradossi si mostrano come superabili, risibili perché relativi. L'incoerenza non è opposizione, non c'è uno scontro violento e quindi l'eroismo nazionalista è inutile e vano.

Chi si accosta alla lettura di Savinio, definito da Sciascia «il più grande scrittore italiano tra le due guerre»²⁹⁷, non può fare a meno di notare l'ipertrofia dell'io autoriale. Molti riferimenti a sé, molti aneddoti, molte iperboli, si ha quasi il sospetto che Savinio apra un gioco con il proprio lettore, una discussione fatta di giochi sorprendenti e di finzioni. Un narratore che si sospetta stia sempre mentendo, tranne quando divaga e fantastica. In Savinio si ha il picco di quella coscienza individuale che è alla base del genere umoristico, messa però al servizio della conoscenza, in una sorta di "egoismo conoscitivo"²⁹⁸ in cui l'erudizione si pone al servizio della scoperta di sé e dove la conoscenza si mette in gioco nella rivelazione della propria essenza. La cultura come mezzo di gioco, serio e faceto al medesimo tempo.

²⁹⁶ SILVANA CIRILLO, *Alberto Savinio: le molte facce di un artista di genio*, Bruno Mondadori, Milano, 1997, pp. 327-332.

²⁹⁷ LEONARDO SCIASCIA, *Cruciverba*, in *Opere 1971-1983*, Bompiani, Milano, p. 268.

²⁹⁸ GABRIELE TANDA, *Alberto Savinio: la scrittura come pensiero liberato*, in *La scrittura che pensa: saggismo, letteratura, vita*, Nerosubianco, Cuneo, 2016, p. 36.

Per Brancati si è parlato di una volontà di distacco nei confronti di Pirandello, in Savinio invece capita l'opposto. Il dioscuro non solo è attratto dalla figura dello scrittore di Girgenti, ma ci collaborerà durante la fondazione del Teatro d'Arte e maturerà una stima profonda tanto da riconoscerlo come suo padre artistico²⁹⁹. La mitopoiesi pirandelliana, ha però in Savinio una sfumatura farsesca: se il siciliano cercherà di edificare nuovi miti con *Lazzaro* e *La nuova colonia*, Savinio decostruirà i vecchi caricandoli, o rendendoli grotteschi. Non c'è nel secondo alcuna volontà di creare profondismi e tanto meno nuovi misticismi, soprattutto dopo la prima fase. La stima che nutriva lo scrittore riguardava soprattutto l'ambito formale: Pirandello era il padre di un nuovo modo artistico, il responsabile dell'apertura di nuovi orizzonti espressivi, l'unione di sperimentazione e senso. Anche i poli antitetici pirandelliani, forma e vita, in Savinio erano visti in maniera opposta: Pirandello osteggiava le forme per arrivare alla vita indistinta priva di confini e consegnarsi ad essa; Savinio, al contrario, ammetteva la pervasività del caso e dell'inconscio e cercava di riportarlo ad una forma aperta e non claustrofobica. Per attualizzarlo al confronto di idee degli ultimi anni: Pirandello vedeva la razionalità, ancora cartesiana, come una gabbia da cui fuggire per fondersi con l'istinto, con l'irrazionale non espresso; Savinio è come se riconoscesse il dominio dell'inconscio e ne tentasse un contenimento attraverso una logica provvisoria e non totalizzante. Per certi versi due fasi di un unico processo.

2.1.4. Cesare Zavattini

Se Pirandello è stato il maestro di Savinio per elezione volontaria, un caso ha voluto che Cesare Zavattini sia stato uno scrittore con molti allievi. Nei primi anni Venti, infatti, diventerà istitutore al Collegio Maria Luigia di Parma che, tra i suoi allievi, annoverava a quell'epoca Guareschi e Attilio Bertolucci³⁰⁰. La piccola differenza di età lo renderà un amico dei suoi studenti, ma allo stesso tempo gli darà il ruolo di tramite con l'agitata cultura parmigiana di quel periodo. In città infatti avevano un grandissimo

²⁹⁹ Cfr. ALESSANDRO TINTERRI, *Savinio e l' "Altro"*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 1999.

³⁰⁰ Cfr. GUIDO CONTI, *Giovannino Guareschi. Un umorista nel Lager*, Rizzoli, Milano, 2008, pp. 42 e segg.

seguito il futurismo e il movimentismo operaio, con i tafferugli che queste due organizzazioni riuscivano a destare, ma anche con le loro nuove idee e visioni di arte e società. I suoi contatti³⁰¹ e l'affetto da cui era circondato lo portarono anche a coinvolgere molti di questi talenti nella redazione delle sue riviste, come il «Bertoldo» – che organizzerà ma non dirigerà (e in cui conobbe anche Carlo Manzoni, un altro che si riconoscerà suo allievo e amico) – e il «Settebello» – che inaugurò un rapporto problematico, fatto di competizione e disistima, con Achille Campanile. All'epoca la testata più popolare era il «Marc'Aurelio», che aveva avuto il merito di raccogliere nella sua redazione una parte di transfughi da molte riviste chiuse dal regime, ma che per sfuggire allo stesso destino tendeva ad allinearsi a molte direttive del fascismo. Il «Bertoldo» entrerà in competizione con questa rivista con uno stile più raffinato e brillante, soprattutto per merito del suo direttore, Giovanni Mosca. Nella sua redazione si rincontreranno molti dei collaboratori del «Marc'Aurelio» e altri verranno inseriti. Guareschi e Manzoni incontreranno Marchesi, Campanile e Fellini e in questa rivista si formerà quella leva autoriale che sarà la base del neo-realismo e soprattutto della commedia all'italiana. Riferimento di tutto questo ambiente sarà proprio Zavattini.

L'autore di Luzzara ha avuto dunque un grande valore come organizzatore di riviste e come collettore e coltivatore di talenti, forse di gran lunga maggiore rispetto a quello di scrittore umoristico. Infatti, per quanto il successo arrise alle sue opere³⁰² nel periodo in cui furono pubblicate, ora difficilmente riescono a colpire il lettore. La questione non tocca tanto un discorso prettamente umoristico, assai sbiadito se non per il *nonsense*, ma anche come mera fruizione. Il suo intento di fuggire il romanzesco, di asciugare all'estremo la scrittura, di puntare verso il fantastico e il *nonsense*, sono scelte che, debitorie verso le avanguardie, allontanano il gusto della lettura. Non c'è quel gioco che si vedrà in Guareschi, non c'è una capacità divagante e dialogica come in Savinio, non c'è quel tipico barocchismo linguistico di Gadda che fa sperdere il lettore e,

³⁰¹ Cfr. *Attilio Bertolucci-Cesare Zavattini. Un'amicizia lunga una vita. Carteggio 1929-1984*, a cura di Guido Conti e Manuela Cacchioli, Monte Università Parma, Parma, 2004.

³⁰² Parlo in special modo di *Parliamo tanto di me, I poveri sono matti, Io sono il diavolo e Totò il buono*.

fatta esclusioni di alcuni brani di *Io sono il diavolo*, non c'è neppure quel gioco con il contesto socio-culturale del fascismo che si è riscontrato in Brancati. I toni surreali, fantastici e fiabeschi, che tanto successo gli fecero guadagnare con i soggetti cinematografici, nella narrativa diventano tanto preponderanti da non destare né la risata né la curiosità, ma solo un vago disorientamento. La difficoltà critica e la scarsa valutazione che viene citata da alcuni studiosi³⁰³ deriva proprio da questa fisionomia: non si capisce come definire i suoi lavori che non vogliono mostrare chiaramente il loro intento.

Nello stretto discorso della risata, gli *sketch* e le peripezie di alcuni personaggi assomigliano a freddure, come in *Parliamo tanto di me*, oppure a scenette assurde e illogiche, come in *I poveri sono matti*. Questo modo narrativo perde con il tempo la sua carica innovativa e rimane solo un gioco mentale “geometrico” e “spontaneo³⁰⁴” che viene apprezzato da pochi. Zavattini se ne allontanerà negli anni Quaranta con il tramonto del regime, a tutto favore di un maggiore impegno sociale e di una analisi di coscienza. È in quegli anni che la sua scrittura arriva ai migliori risultati, quando nei racconti di *Io sono il diavolo* il surreale si fonde con il mondo “borghese”. Ciò che sembra essere rappresentato è un accumulo di energie nervose, pulsioni allo stato libero. La sua volontà sperimentale, smorzata ma non cancellata, si lega a qualcosa di più concreto divenendo – non sempre e non totalmente – di più diretta intellegibilità e apprezzabilità. La volontà di perseguire una concezione artistica simile, che si stacca dall'uso di idee di riferimento in funzione destrutturante o di sistemi di pregiudizi condivisi per giocare su, ha il risultato di costringere il lettore a costruirsi ogni volta il proprio mondo di riferimento, non sempre riuscendoci.

Un esperimento così ambizioso di rinnovamento umoristico, andò a cozzare con un'altra esperienza umoristica, intelligente e allo stesso tempo popolare: quella di Achille Campanile. Le accuse di Zavattini a quest'ultimo sono di copiare alcuni modi comici, in special modo quello di Petrolini, di

³⁰³ Cfr. GUALTIERO DE SANTI, il capitolo *Zavattini versus Campanile*, in *Ritratto di Zavattini scrittore*, Imprimatur, Reggio Emilia, 2015.

³⁰⁴ Sono due parole che usa lui stesso in una lettera a Bompiani riportata da SILVANA CIRILLO nell'introduzione a CESARE ZAVATTINI, *Io sono il diavolo – Ipocrita 1943*, Bompiani, Milano, 2014.

essere ripetitivo e di appoggiarsi troppo ai luoghi comuni per destrutturarli, fino a far diventare questa stessa operazione un luogo comune³⁰⁵. Altra critica puntata che Zavattini muove allo scrittore laziale è contro il modo vacuo di alcuni suoi brani, una leggerezza che lascia i codici dello humor per allargarsi troppo al comico superficiale. Le accuse di plagio, seppur rielaborato, e di ripetitività non sono del tutto infondate. Allo stesso tempo, si riscontra una viva competizione nell'ambito degli scrittori umoristi, a quell'epoca davvero tanti. I due sono dei maestri riconosciuti e non hanno reale necessità di gareggiare tra loro. Non c'è vera invidia se non un malcelato fastidio di Zavattini per un più ampio riconoscimento conquistato da Campanile che sarà sempre "l'uomo del giorno". D'altronde i testi zavattiniani sono meno umoristici e forse più accostabili a brani di semi-avanguardia, pezzi d'arte che non sempre arrivano al pubblico, apprezzabili, ma non con l'espressione di un riso seppur pensoso.

2.1.5. Giovannino Guareschi "senza baffi"

Nel suo periodo di attività, tra riviste e una grande quantità di scrittori umoristi, Giovannino Guareschi rappresenta il vertice assoluto del genere, sorpassando i suoi immediati maestri, Zavattini e forse anche Campanile, e i suoi coetanei, Manzoni e Marchesi. Dal punto di vista della letteratura umoristica, Guareschi fa proprie tutte le tecniche, riesce a calibrare la scrittura e il tono e a gestire anche narrazioni lunghe e complesse senza dare l'impressione di sforzarsi e neppure di affastellare *gags* ideate in maniera slegata. Eppure la sua fortuna critica è molto inferiore rispetto a quanto meriterebbe, una marginalità che deriva dal sospetto per le sue posizioni politiche. Durante il fascismo, non ebbe problemi con gli organi di regime tali da portarlo a conseguenze serie: fu «un umorista sottilmente politico, capace di colpire al cuore la stupidità del potere o del militarismo senza farsi ingabbiare nelle ferre maglie della censura fascista»³⁰⁶. Dopo l'armistizio si rifiutò di arruolarsi con la Repubblica Sociale e per questo fu internato nei lager nazisti. Anticomunista convinto ebbe un ruolo fattivo nella sconfitta del Fronte Popolare alle elezioni del 1948, eppure fu lui che aiutò a

³⁰⁵ Cfr. GUALTIERO DE SANTI, *Ritratto di Zavattini scrittore*, cit.

³⁰⁶ GUIDO CONTI, *Giovannino Guareschi. Un umorista nel lager*, cit., p. 170.

normalizzare il comunismo italiano con la saga di Don Camillo e Peppone che costruì la figura del comunista burbero ma buono. Conservatore cattolico che ideò slogan elettorali potentissimi in appoggio della DC per le prime elezioni repubblicane, proprio per colpa dei democristiani fece più di un anno di carcere per reati d'opinione, a causa della pubblicazione di alcune lettere – probabilmente false – di De Gasperi³⁰⁷. Guareschi d'altronde criticava pesantemente tutta la nuova classe dirigente, sottolineandone le ipocrisie e le contraddizioni. Guareschi non piaceva a nessuno politicamente e in anni di forte conflitto ideologico questo ne decretò la marginalizzazione critica³⁰⁸.

La pubblicistica umoristica presente nel «Candido», bisogna ammetterlo, è davvero molto influenzata dai temi politici, con alcune sparate ora difficilmente condivisibili. La narrativa invece lo è molto meno: anche nel filone del Mondo piccolo, non si affrontano questi temi dal punto di vista ideologico e di scontro ma, all'opposto, Guareschi porta la politica al livello di interazioni interpersonali di una piccola realtà. Nella saga di Don Camillo e Peppone c'è una alleanza umana, una diffidenza verso il potere che diviene collaborazione capace di valicare le ideologie.

Questo aspetto non deve stupire. Guareschi nacque il primo maggio 1908 nella sede della Cooperativa Socialista di Fontanelle. A dargli il benvenuto nel mondo uno stuolo di bandiere rosse e canti rivoluzionari. Il neonato verrà persino mostrato dal balcone dal fondatore del Circolo, Giovanni Foraboli, come un buon presagio per il futuro³⁰⁹. Lui conosceva bene quell'ambiente e vi era legato affettivamente, un mondo che era connesso però anche con grosse difficoltà familiari e con una gioventù felice ma povera. Guareschi infatti diventò borghese, ma non lo nacque ed è da qui che deriva il suo “populismo”, un populismo che fece coppia con quello di Pasolini nel film *Rabbia* del 1963³¹⁰. Un sentimento che lo portava a prediligere gli animi semplici, i gesti tradizionali e un forte senso comune.

³⁰⁷ Cfr. MIMMO FRANZINELLI, *Bombardate Roma! Guareschi contro De Gasperi: uno scandalo della storia repubblicana*, Mondadori, Milano, 2014.

³⁰⁸ Cfr. ALESSANDRO GNOCCHI e MARIO PALMARO, *Giovannino Guareschi. C'era una volta il padre di don Camillo e Peppone*, Piemme, Casale Monferrato, 2008, pp. 144-152.

³⁰⁹ GUIDO CONTI, *Giovannino Guareschi. Un umorista nel lager*, cit., p. 14.

³¹⁰ Film che ha destato più di una polemica per alcune prese di posizione di Guareschi, ma che mostra, per alcune visioni della società e della massificazione, dei grossi punti di tangenza con il pensiero pasoliniano.

Guareschi sapeva distinguere i dirigenti politici che approfittavano delle ideologie, da chi quelle ideologie le usava come strumenti di miglioramento sociale. La predilezione andava sempre ai secondi sia nel campo cattolico, sia in quello comunista. La posizione di destra di Guareschi non era nostalgica e neppure anti-democratica, ma borghese e parlamentarista, contraria soprattutto al partitismo. Una prospettiva che metteva al centro la coscienza e l'umanesimo e contrastava il «conformismo delle masse» e la «viltà della borghesia»³¹¹. Una posizione che con il procedere degli anni si incancrenirà di testardaggini e prese di posizione, ma che fu votata alla più strenua coerenza.

Le sue posizioni politiche – il suo sfruttamento e strumentalizzazione soprattutto da destra³¹² – non deve però allontanarci dal centro della trattazione: la sua narrativa. Le sue opere possono essere raggruppate in quattro tipologie o filoni: quelle familiari, quelle diaristiche, il filone del “Piccolo Mondo” e le opere più creative. I racconti del “Piccolo Mondo” sono quelli che hanno destato più interesse perché radice della saga televisiva di Don Camillo e Peppone, nati ne «Il Candido», e son stati approfonditi da un buon numero di saggi e monografie³¹³. I racconti incentrati sulla famiglia invece sono numerosi: da *La scoperta di Milano* fino al *Corrierino delle famiglie*, Guareschi metterà una particolare attenzione a raccontare la sua banale quotidianità borghese con un piglio di tenero sorriso. Le sue opere autobiografiche invece sono legate all'esperienza della prigionia e mostrano un curioso miscuglio tra umorismo e patetismo. Le opere più originali come *Il destino si chiama Clotilde* (1941) e *Il marito in collegio* (1944) sono forse i vertici creativi dello scrittore, in cui le tecniche architettoniche romanzesche incontrano una *verve* umoristica fresca e spassosa.

Credo sia giusto partire proprio da queste due opere per capire bene le capacità umoristiche guareschiane. Nate per riviste umoristiche, il primo è

³¹¹ GIOVANNINO GUARESCHI, *Mondo Candido 1958-1960*, Rizzoli, Milano, 2009, p. 16.

³¹² Come esempio si consulti il saggio di MARCO FERRAZZOLI, *Guareschi. L'eretico della risata*, Costantino Marco Editore, Lungro, 2001. Vicino a posizioni di estrema destra.

³¹³ Cfr. ALESSANDRO GNOCCHI, *Don Camillo&Peppone: l'invenzione del vero*, RCS libri, Milano, 1995; IVANNA ROSSI, *Don Camillo sono io*, Luigi Battei editore, Parma, 1997; ALAN PERRY, *The Don Camillo stories of Giovannino Guareschi a humorist portrays the Sacred*, University of Toronto Press inc., Toronto, 2007.

un felice esordio in un genere meno legato alla realtà; il secondo, scritto durante uno dei periodi più difficili dello scrittore, è la conclusione della fase guareschiana detta “senza baffi”. I famosi baffi nacquero infatti dopo l’internamento nei lager nazisti, come un memento di quell’esperienza traumatica e allo stesso tempo prodiga di rivelazioni sull’uomo. Il romanzo del ’41 – in rivista ambientato negli anni Venti e in volume, dopo pesante riscrittura, alla fine dell’Ottocento – è un vero e proprio romanzo picaresco in cui il protagonista, Filimario Dublé, coerente fino all’eccesso, affronterà viaggi intercontinentali, contrabbandieri e polizia di vari stati pur di non sottomettersi al volere della madre. L’ordine della madre è quello di bere un bicchiere di olio di ricino, dettaglio che non può essere casuale data la datazione in pieno ventennio e poco prima della sua detenzione per delle esternazioni anti-mussoliniane. Ci si potrebbe chiedere con quale volontà autoriale si possa legare questo dettaglio: cedimento al regime con un biasimo degli oppositori, oppure la voglia di fare del suo protagonista un eroe di coerenza e simpatia. Ma forse sarebbe un modo ancora una volta per far interferire il giudizio politico con quello più precipuo, cioè quello estetico. Il romanzo ha un narratore che è esterno e non nasconde la sua lontananza dai fatti. È un narratore onniscente manzoniano che però gioca con il suo ruolo, e con la sua voce. Alle volte ammette esplicitamente di abbandonare un protagonista o di riprenderlo, in modo che la sua voce spezzi il flusso di totale immedesimazione. Ma non solo, la voce narrante commenta e non racconta mai in maniera fredda e distaccata: è esterna ma partecipa. La narrazione quindi ha un’identità duplice: soggettiva e oggettiva; esterna e allo stesso tempo coinvolta. Questa ambiguità dà la possibilità all’autore di inserire delle divagazioni su argomenti generali, utili per proporre degli spunti divertenti oppure per preparare il lettore ad una svolta. Il romanzo, che sembra sempre sul punto di perdersi, in realtà mantiene salda la rotta grazie ad una trama complessa, ma piena di fatti e avventure, in cui la morale passa per l’opinione del narratore che con la sua coscienza dona unità alla vicenda.

Le tecniche usate ai fini della risata sono tra le più varie. Ci sono battute secche come in alcuni dialoghi tra il protagonista e la sua amante-antagonista, oppure dei racconti con finali a sorpresa che assomigliano nella

struttura a barzellette. Esiste però anche il racconto senza risoluzione di incongruenza, perché, dato il tono narrativo, Guareschi non ha necessità di arrivare al ridicolo, perché la situazione si pone già come tale dal principio. La caratterizzazione del personaggio e della vicenda è chiaramente riconoscibile nei primissimi capitoli de *Il destino si chiama Clotilde*: la vicenda di Filimario che va via di casa per il contrasto con la madre; il carattere dello zio; i suoi studi e le sue “imprese economiche”. Tutto è concentrato all’inizio del romanzo, tutto è eccessivo nella testardaggine, nell’eccentricità, nell’assurdo. Le dimensioni dell’incoerente, come si nota, sono esplorate senza riserve, ma elidendo le parti volgari e pruriginose. L’umorismo pruriginoso a quell’epoca era, infatti, monopolizzato da Pitigrilli³¹⁴ che inventava battute e giochi di parole a sfondo sessuale di un certo successo. Guareschi evitò durante la sua carriera quel tipo di risata, forse per una pudicizia anche determinata dalla sua formazione religiosa³¹⁵. Nel *Destino* la dimensione sentimentale tra Filimario e Clotilde si esprime in modi che sono quasi adolescenziali, come piccoli dispetti o prese di posizione per richiedere attenzione. Comportamenti che sono tipici però solo della parte femminile: Filimario infatti, quanto è testardo è anche ingenuo. Non coglie i messaggi sottintesi di Clotilde ma li interpreta per il loro messaggio palese. L’umorismo nasce, è ovvio, anche da questa estremizzazione degli stereotipi di maschile e femminile. Bisogna ammettere però che sia in questa opera sia in *Il marito in collegio*, le donne rappresentate non sono né donne di casa come voleva il regime, né *femmes fatales* come voleva un certo dannunzianesimo postremo: le donne guareschiane sono donne determinate e indipendenti, ma anche capaci di

³¹⁴ Al secolo Dino Segre (1893-1975), autore di opere caratterizzate da un raffinato umorismo sessuale, come *Mammiferi di lusso*, *Cintura di castità* e *Cocaina*. Fascista al soldo dell’OVRA, tradirà molti dei suoi amici facendogli scontare detenzioni e torture. Fu fondatore e direttore del giornale «Le Grandi Firme» che accolse nelle sue colonne molti grandi scrittori del tempo.

³¹⁵ Sulla religiosità di Guareschi e la spiritualità di don Camillo esiste una certa bibliografia come ad esempio, ALESSANDRO PRONZATO *Il don Camillo di Guareschi – un prete come si deve*, Gribaudo, Milano, 2008; PAOLO GULISANO, *Quel cristiano di Guareschi. Un profilo del creatore di don Camillo*, Ancora, Milano, 2008; ALESSANDRO GNOCCHI, *Il catechismo secondo Guareschi*, Edizioni piemme, Casale Monferrato (AL), 2003. Anche per questo aspetto il Guareschi baffuto è stato usato per la propaganda di un certo cattolicesimo politico.

comprensione e sentimenti. Figure che in qualche modo rispecchiano il personaggio di Margherita/Ennia, ovvero sua moglie, nei racconti familiari.

Il secondo romanzo di questa tipologia, *Il marito in collegio*, ha tutti gli aspetti di una parodia del romanzo borghese inglese dell'Ottocento. Scritto durante il secondo richiamo militare, punizione inflitta per le sue esternazioni dell'ottobre 1942, il romanzo è stato scritto sotto costrizione di Tullio Giordana³¹⁶ poco prima del suo internamento, lontano dalla famiglia e in un'Italia sotto bombardamento, malato di ulcera e allontanato da moltissime riviste, con problemi economici e in crisi matrimoniale. Nonostante tutto questo, il romanzo risulta riuscitissimo, molto più di altri due simili pubblicati in rivista ma sconosciuti e mai raccolti in volume³¹⁷. Di tutti i disagi che lo affliggevano nel romanzo non si sente l'eco. Carlotta fa parte di una famiglia di nobili, i Madellis, sostenuti da uno zio acquisito, Casimiro Wonder. Il disprezzo che corre tra la famiglia e il ricco parente è estremo e reciproco, tranne che tra la ragazza e lo zio che invece si vogliono bene. Lo zio però vuole che la ragazza prenda marito, cresca ed eviti di maturare l'indolenza tipica della sua famiglia, così la pone di fronte ad una scelta: rinunciare all'eredità e al sostentamento oppure sposarsi, ma in sole 48 ore. La scelta ricadrà verso quest'ultima opzione. Carlotta mostra fin da subito una grande astuzia e spregiudicatezza che però si scontrano con le mire e le aspettative di nonna Leo Madellis, donna estremamente fiera delle sue origini, e con la prudenza dello zio Casimiro che non vuole essere imbrogliato. Il gioco di società vede quindi una schiera di ragazzi imbelli presi nelle spire di una famiglia piena di intrighi, con Carlotta, nonna e zio registi massimi di questi sotterfugi. La vittima da salvare in tutto questo è il povero ragazzo che convola a nozze con l'erede Madellis-Wonder: Camillo Debrai. Il ragazzo è solo un umile intagliatore che lavorando nella villa a fianco della magione nobiliare di Carlotta si è romanticamente invaghito della fanciulla. Il processo di manipolazione che viene portato avanti ai suoi danni è enorme e tutto in funzione di questioni di denaro e prestigio sociale.

³¹⁶ Guareschi aveva già scritto, per l'allora direttore de «L'Illustrazione de popolo», le prime cinque puntate del romanzo che però non aveva concluso per colpa dell'arresto e dell'impegno militare. I due si incontrarono per caso e Giordana lo costrinse a concludere l'opera. Cfr. GUIDO CONTI, *Giovannino Guareschi. Un umorista nel lager*, cit., pp 267-269.

³¹⁷ *Stefania tra i Boeri* romanzo storico-umoristico a puntate e *Tre sono troppi*, romanzo rosa-umoristico uscito in dieci numeri sul «Bertoldo» nell'estate del 1942.

A livello generale, tutti cercano di procrastinare la consumazione delle nozze, tranne il giovane sposo: il sesso non è visto dalla famiglia nobile come un atto sentimentale o carnale, ma ha una valenza a metà tra il fatto burocratico e quello di onore. Nulla si riscontra di desiderio, carnalità o amore: il sesso diventa come un atto inserito in un ambito distaccato e formale.

L'evidente inversione dei ruoli del tradizionale romanzo d'amore ottocentesco riesce in maniera straordinaria, poiché il personaggio di Camillo si prende in carico tutti quegli stilemi di debolezza, sentimentalismo e ingenuità che sono propri del ruolo femminile di quel genere narrativo. Carlotta invece spicca per la sua audacia e freddezza: ha molti amanti, flirta con altri, pianifica senza troppi problemi la sua vita extra-coniugale prima del matrimonio. L'inversione delle parti riguarda anche le motivazioni: il ragazzo cerca l'amore, la ragazza il denaro e il divertimento. Tutto senza cadere nello stereotipo opposto della virago e della sua vittima. Come ho accennato nella parte introduttiva, affermare qualcosa ridendo ha due possibili scopi che possono essere opposti. Cosa succede in questo caso? Guareschi sostiene questo modo di essere oppure lo ridicolizza? Il modello di donna forte non è una novità per lo scrittore della Bassa padana. Le donnone sono protagoniste di alcuni cicli vignettistici umoristici da lui firmati. E sempre quell'immaginario è presente anche nel carattere della moglie nelle sue narrazioni familiari, anche se edulcorato dei caratteri più calcolatori e senza quella indipendenza economica che è presente in Clotilde e Carlotta. Tutto farebbe propendere verso una fascinazione mescolata ad un distacco ironico. Anche perché, per quanto lunatiche o scaltre possano sembrare, le due protagoniste mantengono però una carica positiva innegabile: fanno ridere e in qualche modo si riconosce loro una personalità ammirabile.

Sia in *Il destino si chiama Clotilde*, sia in *Il marito in collegio*, hanno una certa consistenza i ruoli di folle e di sabotatore. Il folle del primo romanzo è senza dubbio Filimario Dublé: la sua coerenza maniacale, il suo essere burlone in modo assurdo, la sua invincibilità, lo rendono un personaggio quasi archetipico. Un folle che non riesce a mentire e che fatica nell'imbroglio per un'onestà irrinunciabile. Un folle che ha nella coerenza e

nell'ingenuità la sua caratteristica più evidente. Nel secondo romanzo questo ruolo è molto più sfumato: Camillo e Carlotta sono parzialmente due folli. Se il primo ha le caratteristiche di bontà e ingenuità, non ha però quella spinta anti-logica che è tipica di Dublé, che lo rende capace di salvarsi e di essere invincibile. Carlotta dal canto suo lo è ancora meno, dato che ricalca fortemente un certo tipo di logica mondana con una dose minima di irrazionalità. *Il marito in collegio* però ha un personaggio che è la causa prima di tutta la vicenda e che assume il ruolo di vero e proprio *trickster*, ovvero lo zio Casimiro Wonder: è lui che spinge Carlotta al matrimonio, è lui che cerca di rovinare sempre i piani della famiglia Madellis ed è lui che sembra giocare con i destini dei vari personaggi. È una sorta di “demonio *ex machina*” che quando la trama sta fluendo verso una direzione scontata scompagina l'ordine. Un agente del caos che non agisce, ma che spinge all'azione. L'archetipo, anche qui, del sabotatore. Ruolo che nel romanzo del '41 è preso dalla protagonista, Clotilde Troll, come ci è suggerito anche da titolo. Il destino infatti ruota tutto intorno ai capricci di una ricca e bella donna che vuole decidere le vite dei suoi cittadini e dei suoi spasimanti. La ricca donna però agisce in maniera diretta, muove navi, orchestra inganni, insomma è un personaggio che in sé accoglie i tratti della follia clownesca di Filimario, ma in una chiave più cinica.

Dal punto di vista linguistico i romanzi mostrano una consapevolezza netta dei registri linguistici: in entrambi c'è un umorismo che si basa anche sulla lingua. I momenti avventurosi del romanzo picaresco sono volentieri descritti in maniera straniata e quelli sentimentali sono caricati di grottesco. Mentre nel romanzo finto borghese ci sono inserti di saggio storico ben poco credibili, oppure l'uso di *refrain* che fanno sorridere, perché preludio di un commento slegato dalla *local-logic* instaurata nella narrazione e che, di conseguenza, riportano ad un mondo ulteriore più vicino alla realtà dei fatti. La lingua, inoltre, largheggia nel preparare le situazioni e nel presentarle: non c'è mai quella secchezza estrema che è la croce della narrativa zavattiniana. Guareschi si perita di dettagliare i ritratti dei suoi personaggi, li caratterizza così da poter giocare sulla costruzione fatta: non sfrutta gli stereotipi – se non in chiave oppositiva – ma costruisce una regola che poi può sovvertire o sfruttare. L'appoggiarsi ad un genere di riferimento

può favorire d'altronde un senso di incongruenza con le aspettative tipiche del lettore, ma l'autore della Bassa non sembra abbandonarsi eccessivamente, sfuggendo dalla chiara parodia di un titolo o di una concezione di genere stereotipata. Guareschi sembra piuttosto sfruttare gli ipotesti per avere un canovaccio di riferimento, un catalogo di scene e situazioni da sovvertire. Al contrario l'autore crea la motivazione principale della storia in modo da poterla ricalibrare con l'evolversi della vicenda. Prendiamo per esempio il romanzo del '44: all'inizio ci si immedesima nella povera Carlotta seguendo le sue azioni verso il matrimonio, ben presto si svela che la ragazza è ben poco una vittima e la questione non è più "riuscirà a sposarsi?" ma "riuscirà Camillo a salvarsi da questo matrimonio?". La domanda drammaturgica principale tende a mutare ancora quando iniziano ad intravedersi i primi sentimenti e le prime macchinazioni della famiglia Madellis. Per gestire questo costante mutamento del baricentro narrativo, sposato ad una capacità di tenere desta l'attitudine ilare, ci vuole un talento narrativo spiccato. Anche perché non si ha mai l'impressione di uno sfilacciamento come, invece, avviene nella maggior parte dei romanzi di uno dei grandi del periodo, Achille Campanile. In Guareschi il pensiero comico va di pari passo con quello narrativo e, di conseguenza, la *gag* non nasce in maniera slegata ma perfettamente immersa nel flusso della storia. In Campanile, invece, la sensazione è quella di una collana con perle irregolari e unite solo da un esilissimo filo di congiunzione, sintomo che ogni scenetta è nata indipendentemente dal racconto, di cui volentieri si perde la direzione e la spinta per cui proseguire nella lettura.

La distanza che intercorre tra questi romanzi guareschiani e il comico sembra abbastanza esile, eppure a ben guardare c'è e non è minuta. Per prima cosa non si cade mai nel basso corporeo né in stereotipi sociali regressivi, e neanche nella messa alla berlina di stranezze o deviazioni. Ha un forte grado di sarcasmo e di ammiccamenti, senza cadere nel troppo criptico né nel troppo smaccato. Anche basandosi molto sul gioco di equivoci, in realtà, il grosso della risata è contenuto prima di tutto nelle divagazioni e nella capacità di spostare la logica oltre il normale limite, insomma, nella voce narrante. Il linguaggio e il modo di strutturare il

racconto sono la chiave di volta dello humor di questi romanzi, come lo sono i caratteri dei personaggi. Le disavventure partono da una messa in discussione di strutture socio-culturali e stereotipi letterari che si sentivano già scricchiolanti e forzate. Non c'è critica sociale o satira palese, eppure troviamo lo stesso tipo di donna brancatiana: forte, indipendente ma interessata anche alla famiglia tradizionale, volitiva senza essere una virago da cartolina. Come allo stesso modo gli uomini che si trovano sono anti-eroi, buoni, per nulla violenti e senza l'attivismo esasperato e retorico della propaganda, anzi, spesso esaltano la loro capacità di adattamento e la loro onesta coerenza piuttosto che l'eroismo e la violenza volitiva. Un modello maschile che riprende l'anti-militarismo convinto illustrato dall'autore in tante vignette e articoli. Sia per gli uomini che per le donne il modello umoristico in realtà è molto vicino a quello esaltato nella pubblicistica di Guareschi: un uomo semplice, buono e onesto, che magari alle volte può essere ingenuo ma non manipolatorio e una donna che manipola per necessità, che usa sotterfugi necessari per il ruolo impostogli e per coprire i suoi sentimenti che spesso sono buoni e onesti. In tutto questo c'è forse qualche accenno di paternalismo, ma non la comicità che gira a vuoto intorno a stereotipi.

Altro filone della produzione guareschiana molto prolifico è stato quello familiare. Nato nelle *Osservazioni di uno qualunque* presenti nel «Bertoldo», che raccontavano, in una sorta di diario pubblico, la sua esistenza matrimoniale e quella quotidiana nella città meneghina. Il diario visse anche indipendentemente dalla sua comparsa in rivista, e aiutò lo scrittore a mantenere viva la sua capacità di sguardo umoristico e la memoria. Attraverso le *Osservazioni* però iniziò a comprendere che quei racconti del suo scoprire Milano da provinciale, della banalità di famiglia e dell'epica minuta del quotidiano avevano un grande riscontro di pubblico. Bisogna ricordare che Guareschi nasceva prima di tutto come vignettista, e solo dopo intraprese la carriera da scrittore. Avere rubriche scritte a sua firma lo responsabilizzò e allo stesso momento lo fece crescere nell'uso delle tecniche umoristiche³¹⁸. L'autore non aveva solo una rubrica, ma

³¹⁸ ALBERTO e CARLOTTA GUARESCHI, *Milano '36-'43: Guareschi e il Bertoldo*, Rizzoli, Milano, 1994.

collaborava con altri per diversi interventi, continuava a disegnare vignette e condivideva temi con gli altri colleghi della redazione. Il «Bertoldo» da questo punto di vista era un'opera collettiva e non un contenitore di diverse autorialità – come ad esempio «Le Grandi Firme» di Pitigrilli – un modello che fece scuola e che poi passò anche nella radio e nella televisione³¹⁹. Da questi esercizi ed esordi narrativi sui giornali, Guareschi trovò il materiale per il suo esordio narrativo in volume, *La scoperta di Milano*, edito nel 1941. Il libro può essere classificato come un romanzo ad episodi, oppure una raccolta di racconti legati tra loro da alcuni fili. La vicenda che unisce gli episodi è quella della vita con sua moglie Margherita: la conoscenza, l'innamoramento, il trasloco a Milano e la città, fino alla nascita del primo figlio. Il sorriso nasce da uno humor tenero, che riesce a cogliere le incongruenze del quotidiano, le piccole fragilità che lo attanagliano e le grandi risorse della moglie. Il rapporto è di comprensione quasi materna, lo sguardo della moglie è carezzevole e comprensivo, tanto che il *refrain* ricorrente in quasi tutti i capitoli del libro, è sempre nella conclusione: «Giovannino, Giovannino». La moglie è quella che gli ha cambiato il destino e che lo ha portato a diventare padre: il suo ruolo è in minore, come se fosse oggetto delle scelte del caso e della volontà della sua sposa. Per certi versi il suo personaggio non è poi così lontano dai protagonisti dei romanzi più originali: un uomo buffo e capace di piccole cadute, ma buono e gentile, come abbagliato dalla magia del quotidiano. Così «l'intimità dell'appartamento, il ripiegamento nella famiglia è un rifugio rispetto al male che dilaga nel mondo [...] non è una scelta ideologica, di fuga, ma desiderio di sicurezza e di serenità, continuamente minacciate»³²⁰. Questa scelta ha uno strano nesso con quello che abbiamo riscontrato nell'umorismo femminile: un'attenzione per il quotidiano, visto con sguardo buffo e tenero, in definitiva bonario e non aggressivo. È questo quello che ritroviamo nelle pagine umoristiche e familiari dell'autore, come se il pericolo, l'insicurezza e la costante paura per la propria incolumità avesse riprodotto nell'autore della Bassa l'humus per quel tipo di umorismo, quello caratteristico del genere femminile. Questo potrebbe essere un ponte per

³¹⁹ Cfr. CARLO MANZONI, *Gli anni verdi del Bertoldo*, Rizzoli, Milano, 1964.

³²⁰ GUIDO CONTI, *Giovannino Guareschi. Un umorista nel lager*, cit., p. 252.

percorrere un tragitto al contrario e spiegare le ragioni delle caratteristiche dell'umorismo femminile: nato in un mondo minaccioso e pieno di incertezze, racchiudere nell'ambito rassicurante della famiglia il proprio modo di ridere può essere edificante e dare una sensazione di controllo e sicurezza alla propria esistenza.

Nella formazione di Guareschi è centrale il periodo nel lager. Dopo di esso si farà crescere i baffi tanto che già i suoi primi esegeti divideranno la sua produzione in con e senza baffi³²¹. Se infatti la prima fase è caratterizzata dai romanzi di fantasia, da pubblicistica leggera e dall'umorismo familiare; nella seconda acquisterà un peso predominante la politica e la satira di costume. La pubblicistica sarà quella politica del «Candido» e le opere umoristiche avranno ascendenze con questa scelta di impegno, come la saga del “mondo piccolo” di Don Camillo e Peppone. Rimarrà intatto solo il suo rifugio prediletto, quello degli aneddoti familiari che avranno infatti altre opere dedicate, come *Lo Zibaldino* e *Il Corrierino delle famiglie*. Si è scelto quindi di non esplorare il “mondo piccolo”, perché influenzato da una fase di maggiore impegno politico, tanto da spostare la bilancia guareschiana più verso la satira che verso l'umorismo. Inoltre, non si aggiungerebbe nulla di nuovo, ad un ambito già molto approfondito da diversi studiosi. La fase di transizione invece è particolarmente interessante anche solo per l'investimento e l'esempio umano che Guareschi ne vuole fare.

Giovannino Guareschi viene arrestato dopo l'armistizio dell'8 settembre ad Alessandria, dove svolgeva il servizio militare. Rifiuterà la proposta di collaborazione coi nazisti e per questo subirà un pellegrinaggio tra svariati campi di internamento. Il motto che accompagnerà la sua esperienza è “Non muoio neanche se mi ammazzano!”, e solo per una manciata di energie ebbe ragione, dato che alla liberazione era alle soglie della morte. Le misure di debilitazione della volontà erano la fame e il freddo estremo, con l'aggiunta dei disagi di una vita comune senza igiene o intimità, a cui spesso si aggiungeva anche il lavoro forzato. Se bisogna ammettere che la situazione del campo per prigionieri di guerra non aveva le stesse condizioni di lavoro dei campi di sterminio dedicati ad ebrei e

³²¹ BEPPE GUALAZZINI, *Guareschi*, Editoriale Nuova, Milano, 1981.

indesiderati, le condizioni erano comunque particolarmente rigide, tanto che molti dei prigionieri persero la vita. L'obiettivo dei tedeschi era quello di fiaccare la volontà per costringere alla collaborazione: molti non cedettero, tra questi Guareschi. L'autore della Bassa riuscì, in questo periodo di internamento, a organizzare insieme agli altri prigionieri un vero e proprio circolo culturale: chi era esperto in qualche settore faceva delle lezioni clandestine, dove spiegava alcuni aspetti della sua materia. Guareschi sapeva solo destare sorrisi ed emozioni, e questo provò a fare con il «Bertoldo chiacchierato e sonorizzato. Edizione per gli italiani all'estero»: una rivista recitata nelle baracche, con canzoncine inventate all'occasione, per sorreggere il morale degli altri detenuti. Il libro, *Diario clandestino*, raccoglie gli appunti scritti da Guareschi per questa strana rivista e li ripropone con le ovvie integrazioni. I momenti di vero humor sono rari e sempre molto bonari – mai un accenno ad odio o aggressività: più spesso c'è un notare l'assurdità e le incongruenze di un cosmo concentrazionario, che segue regole fuori dall'umano e dalla logica con momenti di umanità straordinari. I testi raccolti tendono a far sorridere oppure a ricordare l'umanità che si nasconde nell'inferno che circonda il suo pubblico. Racconta momenti di magia che continuano ad avvenire anche nelle baracche, descrive personaggi curiosi in modo da strappare un sorriso e soprattutto ricorda la patria lontana: la moglie, il figlio e la nuova arrivata, Carlotta. Momenti di leggerezza si associano quindi a brani di grande patetismo che puntano a ricordare ed esprimere la nostalgia. *Diario clandestino* è una testimonianza di come la *verve* umoristica possa essere un salvagente per adattarsi e sopravvivere a situazioni estreme, ma anche come mantenga viva la fiamma della resistenza. Quasi un'azione magica di lotta contro uno spettro, o meglio di superamento di un presentimento, che sembra rincorrere Guareschi già dalla conclusione de *La scoperta di Milano*: la morte è come se lo stesse rincorrendo. Per questo iper-produce in maniera ossessiva nel periodo fino al '43: è divenuto consapevole della fragilità della sua esistenza e ha paura che la fine sia prossima. Nel lager quel presentimento diverrà una presenza quotidiana, la scrittura, le poche risate e la tanta memoria, saranno un argine alla resa, quasi una preghiera alla sua forza di sopravvivere e al suo istinto umano.

La vicenda del lager lo segnerà profondamente, sia a livello umano, sia a livello politico. Lontani dal fascismo, nelle baracche fredde, gli italiani affamati e internati inizieranno a condividere conoscenze ed esperienze. Rincominciarono a parlare di questioni politiche, e riscoprirono una forma alta di democrazia. Nessuna corruzione del potere, nessun basso proposito se non quello di sorreggersi, nella consapevolezza di una profonda fratellanza. Siamo all'opposto di quello che racconta Primo Levi in *Se questo è un uomo*: lì la soglia di estraneità reciproca, la babele delle lingue e le prove estreme avevano rotto i vincoli umani. L'Ulisse del campo di sterminio leviano era un intimo memento per rimanere umani, un monito disperato che pareva non poter avere spazio nella distruzione; all'opposto gli italiani del campo per prigionieri di guerra non divennero mai bruti, legati com'erano dall'esperienza militare e dalla comune origine e lingua, e infatti Guareschi esalta la capacità di costruzione di un nuovo pensiero, di una nuova comunità. L'estraneità e la critica aspra del dopoguerra contro la partitocrazia e l'estrema fedeltà alle linee imposte dall'alto nascono da questa esperienza: una democrazia reale, fatta di spirito critico, discussione e condivisione può esistere, sono i partiti e l'ideologia cieca che non la rendono possibile.

Momento di vera transizione tra i due Guareschi è il libro illustrato *Italia provvisoria*. L'opera, pubblicata nel 1947, è una lunga riflessione sul carattere degli italiani, ma anche un regesto di aneddoti vissuti dallo scrittore. La trattazione va avanti per *exempla* chiarificatori di alcuni comportamenti astrusi degli italiani nel tentativo di «dimostrare, toccando ogni campo, che uno dei mali maggiori che affliggono questa nostra, o meglio, questa quasi nostra terra, è il male della retorica. La retorica che ama i luoghi comuni e le frasi fatte. La retorica aggravata dalla retorica dell'antiretorica»³²². Guareschi mostra non solo i difetti del suo popolo, ma fa anche autocritica, prende in giro sue vecchie vignette del periodo del fascismo troppo allineate ai dettami del regime, e ironizza sulla propria capacità di destreggiarsi tra le veline del Duce. Ovviamente ciò che inizia a mostrarsi è anche la volontà di scagliarsi contro la nuova verginità ideologica di molti vecchi fascisti e contro la cieca politicizzazione che

³²² GIOVANNINO GUARESCHI, *Italia provvisoria*, Rizzoli, Milano, 1983, p. 23.

inizia a farsi estrema e vuole denunciare anche le brutture del dopoguerra. Quello di *Italia provvisoria* è uno humor che tende ad edificare – anche perché di distruzione è pieno il Paese – per formare un nuovo senso civile e nazionale. Se già in Guareschi non è mai esistita quella saldatura tra nichilismo, relativismo e umorismo³²³, ora più che mai la sua tendenza a costruire è spiccata: piena di critica, ma senza palesare una assenza di valori o di senso civile, anzi. Alle volte l'autore è persino eccessivo, quasi toccando punte di patetismo e paternalismo, ma è comunque un esempio di come ci fosse una controtendenza del genere che, prima della vittoria della società dei consumi, sperava di edificare un Paese migliore e democratico, anche da una prospettiva conservatrice. Una speranza che comunque si irradia anche nei racconti del “mondo piccolo”, un paesino dove gli opposti schieramenti collaborano, dove perdura il dialogo e dove la violenza è sempre reinserita in un contesto pacifico.

Durante la pace Guareschi – coi grandi baffoni neri – aumenterà sensibilmente il suo impegno politico contro il potere. Come a redimere il lungo silenzio protratto durante il regime. Questo toccherà fortemente la pubblicistica, ma anche i suoi racconti si riempiranno del nuovo contesto politico. Un Guareschi ampiamente studiato, poco più di quanto è stato strumentalizzato da una certa parte politica.

Conclusioni

La parentesi temporale analizzata mostra come la retorica di regime abbia avuto un grande ruolo non solo per imporre temi, ma anche per selezionare stili e personaggi: per fare solo due esempi, il monolinguisma spinse ad una riscoperta dei dialetti e l'idea virilista e attiva del maschio portò gli scrittori a delineare figure di uomo fragili e indolenti. La propaganda era un terreno di estremismo e come ogni estremismo inevitabilmente si esponeva al ridicolo dell'eccesso e del grottesco. Gli umoristi avevano dunque un catalogo di macchiette e caricature ghiottissime da sfruttare, che allo stesso tempo però non potevano citare in maniera diretta. L'allusione raffinata divenne una necessità compositiva: Brancati lo

³²³ Cfr. ALESSANDRO GNOCCHI e MARIO PALMARO, *Giovannino Guareschi. C'era una volta il padre di don Camillo e Peppone*, Piemme, Casale Monferrato, 2008, pp. 96-106.

dice in maniera esplicita, solo chi provava malessere per il regime riusciva a cogliere e leggere le battute tra le righe. Questa difficoltà ad esprimere in maniera chiara il proprio malcontento indirizzò alcuni autori ad approfondire registri narrativi più astratti, continuando a coltivare gli stimoli lanciati dalle avanguardie storiche. Chi però non si sentiva di imboccare pienamente la strada sperimentale, guardava con attenzione ad un modello ingombrante del periodo, Pirandello. L'idea di un'unione di risata e ragionamento divenne una tentazione per un certo profondità o peggio moralismo, mentre per altri il modello dell'autore siciliano era più da riferirsi a una via formale in cui l'innovazione andava di pari passo con la comunicazione tradizionale: un oculato rinnovamento formale. C'è da notare come già da questa prima parte si incontrino due tendenze prevalenti, parallele alle quelle di tutto il resto della letteratura italiana del Novecento, ovvero una linea novecentista e sperimentale opposta ad una più tradizionale legata alla narrazione e alla comunicazione. Pirandello in questo contesto si poneva come una opzione di compromesso.

Il premio Nobel però non era molto utile per chi puntava a far ridere, perché troppo legato ad un paradosso che non si risolveva in riso, anzi. La vera scuola per la risata raffinata furono invece le riviste: unici organi di stampa che potevano godere di una certa apertura espressiva, perché ambigui. Il «Bertoldo», il «Marc'Aurelio», «Omnibus» e altre diedero spazi di espressione a molti autori che dopo la dittatura non continuarono nella scrittura per la risata e furono anche un agone in cui mantenere viva una piccola fiammella di spirito critico e antiretorico. Non si capiscono molti aspetti dell'umorismo del periodo se non si tiene conto della quantità e della gittata della pubblicistica di genere. Moltissimi furono i brani brevi prodotti e di questi molti furono la base per le opere narrative più complesse. Le tirature importanti davano anche visibilità agli scrittori che da lì potevano iniziare una carriera e diventare famosi. Le riviste non solo erano un banco di prova dove competere, ma anche – come nel «Bertoldo» – dove collaborare, creare legami personali e condividere idee e stili.

La dittatura, in chi la visse come un tradimento intimo delle proprie convinzioni morali, servì ad affinare le attitudini autocritiche e al medesimo tempo divenne un esempio del carattere intimo del popolo italiano, delle sue

più regressive pulsioni politiche e sociali. Per scrittori come Brancati, Gadda e Guareschi l'esperienza fascista fu un modo per capire e capirsi, per scegliere uno stile e alla fine, dopo Mussolini, notare i pensieri immutati, le ipocrisie e le continuità tra i regimi del pre e del dopoguerra.

Il boom economico

2.2.1. Linee generali

Dal 1949 il primo governo repubblicano entra nel pieno della sua attività, e continuerà a spendere i fondi destinati all'Italia dal piano Marshall, che finirà definitivamente nel 1951. L'Italia della ricostruzione mostra evidenti segni di una volontà di rifondare il Paese, ma le tensioni lasciate dagli anni della guerra non si placano. Divisioni che permangono tutt'oggi, anche solo per la definizione che si dà del conflitto che si svolse tra l'8 settembre 1943 e il 25 aprile del 1945, ancora oggetto di dibattito storico: c'è chi lo definisce guerra di liberazione e chi guerra civile caricando le due definizioni di un peso politico. Nel 1949 si è già concluso il processo di epurazione che ha visto alla sbarra i vecchi quadri del regime. Anche per questi procedimenti penali il giudizio storico è molto dibattuto: alcuni affermano che fu una pulizia morale e politica più di facciata che davvero essenziale³²⁴, altri sostengono al contrario che fu quella più dura tra i Paesi sconfitti³²⁵. Nel 1946 ci fu l'amnistia Togliatti che decretò la fine dei processi contro i crimini di guerra, ma anche una forte contrarietà della base del PCI che invece voleva una rifondazione completa dei quadri dirigenti. Dopo la guerra in alta Italia ci furono rese dei conti piuttosto sanguinose e giustificate dalle violenze perpetrate dalle forze repubblicane, ma in alcuni casi anche perpetrate per favorire uno spostamento del Paese verso il fronte sovietico. Un processo di pace faticoso e pieno di rischi a cui si aggiunsero anche le nuove tensioni internazionali: la guerra di Corea negli anni dal 1950 al 1953 portò ad un riarmo generalizzato e un accentuarsi della frattura tra i due vecchi alleati che arrivò fino alla definitiva rottura in due blocchi distinti, con la costruzione del muro di Berlino nel 1961. Contrasti che

³²⁴ Cfr. ROY PALMER DOMENICO, *Processo ai fascisti 1943-1948. Storia di una epurazione mancata*, Rizzoli, Milano, 1998.

³²⁵ Cfr. HANS WOLLER, *I conti col fascismo. L'epurazione in Italia 1943-1948*, Il Mulino, Bologna, 2008.

andarono a coagularsi nelle elezioni del 1948 in cui una Democrazia Cristiana, appoggiata in maniera smaccata dagli organi ecclesiali, si scontrò contro un Fronte Popolare che occhieggiava con simpatia al regime sovietico russo. Le tensioni ebbero un acme dopo l'attentato a Palmiro Togliatti del 14 luglio 1948, che sembrò il preludio ad una guerra civile, simile a quella in corso in Grecia³²⁶, eventualità sventata dalla stessa dirigenza comunista che in questo modo si inserì nei meccanismi democratici italiani. Nel '49 con l'ingresso nel governo del Partito Socialista De Gasperi iniziava una grande opera di riforma che, insieme agli aiuti americani, diede la spinta per la decisa ripresa economica dell'Italia degli anni Cinquanta. Il controllo della politica sulla società però non venne meno, pur nell'accresciuta libertà anche nei primi anni repubblicani la censura fece vittime, cercando di mantenere ordine, disciplina e morale comune che sembravano non andare d'accordo con la piena libertà d'espressione. Il lavoro e il benessere diffuso ammansirono le tensioni e fecero sperare in una nuova vita una popolazione intera. C'era d'altronde una generale volontà di pace e di tranquillità, si volevano dimenticare le ristrettezze e le sofferenze della guerra.

Il *boom* economico si concretizzò con una grande richiesta di manodopera e la conseguente migrazione interna di massa che trasformò il Paese in poco tempo: dalla campagna si andava in città e dal Meridione si andava verso le regioni del Nord con una prevalenza verso le grandi città come Milano, Torino e Roma. Queste dal canto loro subirono un enorme e incontrollato sviluppo edilizio che cambiò il volto di molti centri urbani creando anche sacche di enorme disagio e povertà. Eppure si aveva sete di modernità e i tanti successi economici dell'Italia incoraggiavano ad un ammodernamento dei costumi e delle abitudini. Nel 1954 iniziarono le trasmissioni della RAI e la televisione si diffuse da prima nei luoghi pubblici per poi entrare anche nelle case. Sempre a metà degli anni Cinquanta furono commercializzate le prime automobili a basso costo come la 600 e la 500 della FIAT: evento questo che non solo mutò le abitudini di viaggio, ma che creò un allargamento degli orizzonti come mai prima d'ora.

³²⁶ GIUSEPPE PARDINI, *Prove tecniche di rivoluzione. L'attentato a Togliatti, luglio 1948*, Luni, Milano, 2018.

Iniziarono a diffondersi nuovi tipi di commercio come i supermercati e anche le riviste iniziarono ad avere pubblicità che si indirizzavano ad uno strato piccolo borghese sempre più in espansione. Se è vero che il *boom* economico fu guidato dal secondo settore, quello industriale, è anche vero che in concomitanza con esso crebbe anche il terziario. Entrambi però erosero in maniera decisiva il settore che aveva dato identità a tutto il Paese: il mondo agricolo. La mentalità di questo mondo antico, è ovvio, venne portata nelle città insieme ai vecchi contadini, creando una cultura mista che univa le vecchie tradizioni in un contesto più laico e razionale. Allo stesso tempo le tensioni si spostarono dal campo politico a quello sociale con un sentimento di intolleranza verso le popolazioni del Sud da parte dei settentrionali.

La commedia all'italiana nasce anche da questo sconvolgimento, come una necessità di rielaborazione delle immani trasformazioni che nel giro di dieci anni rivoluzionarono il Paese. I personaggi, per la maggior parte del Sud, erano dei furbi simpatici che cercavano di tirare a campare in mezzo a molte difficoltà. Le riviste umoristiche in questo scorcio di secolo iniziavano a risentire della concorrenza dei nuovi mass media che ne decretarono lentamente la loro messa al margine. La televisione con quiz e varietà propose d'altronde uno spettacolo che si poteva avere gratuitamente e con possibilità immedesimative ancora maggiori rispetto al supporto cartaceo e inoltre si adattava maggiormente alla varietà della popolazione che si era venuta a creare nelle città. L'umorismo, generalista e leggero, si legava anche con una più generale volontà di ottimismo: si voleva abbandonare la stagione dei conflitti per poter aprire quella del benessere. Anche il caso del «Candido» di Guareschi, giornale umoristico e a suo modo impegnato, è esemplare di tutto un mondo che andò lentamente a spegnersi perdendo il suo seguito di lettori e l'interesse intorno ad esso con l'avanzare degli anni. Il legame che abbiamo riscontrato in Brancati, Zavattini e Guareschi con il cinema d'ora in poi si rinsalderà e pochi umoristi di quelli che verranno trattati avranno carriere totalmente staccate o mai tangenti con il mondo del grande o del piccolo schermo.

2.2.2. Giovanni Mosca

Proprio dall'esperienza del «Candido» la figura di Giovanni Mosca subirà una chiarificazione. Mosca nasce, anche lui, come vignettista e collaborerà con il romano «Marc'Aurelio». Una rivista ben più colorita del successivo «Bertoldo» – milanese – di cui invece fu direttore insieme a Vittorio Metz e che fu la più diffusa rivista umoristica del pre-guerra. Fu lui che decise una linea meno popolare e romanesca, per una più intellettuale e raffinata, impostazione che ebbe successo e riscontri. L'antitesi tra Milano e Roma era già presente prima della guerra come si nota, non fu una scoperta né della commedia all'italiana né tanto meno dei cinepanettoni. Il «Bertoldo» dava spazio ad un umorismo che poteva spaziare dal *nonsense* alla narrazione lunga e a puntate, dalla vignetta polemica a quella più divagante. La rivista non poteva essere anti-fascista, ma cercò di non essere totalmente prona ai diktat del regime, ritagliandosi un ruolo di critica dei costumi con qualche velata sparata a qualche gerarca. Mosca già all'epoca aveva scritto alcune opere, tra cui quella più conosciuta, *Ricordi di scuola* (1939), che gli salverà la vita durante i momenti turbolenti del dopo 8 settembre. Era stato, infatti, imprigionato nel carcere di Novara dai tedeschi in attesa di decidere il suo destino, ma un ufficiale, memore della sua opera, lo liberò decretandone la salvezza³²⁷. Questo episodio ci fa comprendere come Mosca all'epoca fosse piuttosto conosciuto e apprezzato dal pubblico, mentre ora si stenta a trovare sue tracce in molte biblioteche e negli studi critici: questo credo sia una conseguenza del suo essere *naïf* e della sua collaborazione con l'odiata rivista del dopoguerra. Passata l'ondata di piena del conflitto infatti Mosca, insieme a Guareschi, fondò il «Candido» dietro spinta di Rizzoli. Lo scrittore romano entrerà in contrasto con lo scrittore della Bassa a causa dei toni troppo duri e veementi, soprattutto durante le elezioni del 1948. Mosca era uno scrittore dalla forte moralità, capace di denunciare e criticare con intransigenza il mondo della politica e della cultura, ma con toni più posati e allo stesso tempo più affilati. Nell'agosto del 1950 Mosca aveva polemizzato con il governo per delle scelte riguardanti alcuni artisti: chi appoggiato in modo poco cristallino e chi

³²⁷ SILVANA CIRILLO, *Giovanni Mosca*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 77.

escluso in modi altrettanto torbidi. Al suo ritorno dalle ferie aveva trovato la sua richiesta di dimissioni da parte dell'editore – lo stesso Rizzoli del «Bertoldo» – appoggiate dal collega Guareschi. Mosca abbandonò la direzione e la rivista, ma fu subito reintegrato e normalizzato dal sistema, entrando nella redazione del «Corriere della Sera» e rimanendoci per venticinque anni. Lì poté coltivare il suo umorismo tipico della fase prebellica e smussare la fase polemica del «Candido» pur non abbandonandola del tutto. Le critiche puntute e taglienti lasciarono spazio a cronache sportive e ad una sua vecchia passione quale quella di traduzione parodica di opere della classicità, come i *Dialoghi* di Luciano.

Lo stile umoristico di Mosca è molto compatto nella sua impostazione e ha come filo conduttore l'innocenza e l'infanzia. La sua opera del '39, un vero e proprio *best seller* dell'epoca, mostrava già quello che sarebbe divenuto il suo marchio stilistico: un'attenzione al mondo dei bambini che gli faceva cogliere gli aspetti più incongruenti della realtà, costruire un contraltare puro all'impurità dell'età adulta e contemporanea³²⁸. Afferma a ragione Leandro Castellani quando individua nell'infanzia di Mosca più una proiezione psicologica che una rappresentazione realistica di essa, dove i bambini sono «delle realtà poetiche in cui confluiscono ricordi e nostalgia, tenerezza e ironia³²⁹». I riferimenti letterari alla base della poetica dell'autore sono palesemente il *Cuore* deamicisiano e il fanciullino pascoliano che creano una sorta di sottotesto di riferimento per i suoi lettori dell'epoca. Dei richiami che risvegliano la tenerezza e i ricordi di un bel tempo andato. Mosca esalta l'infanzia come momento di purezza e ingenuità capace di smascherare le falsificazioni, allo stesso tempo però la stacca dalla mera età anagrafica e la collega piuttosto alla capacità dell'individuo di rifarsi ingenuo e puro. Il suo modello di eroismo è l'uomo fanciullino capace di educazione e sincera rettitudine al di fuori di una certa malizia. Un modello che ha del regressivo, ma che riesce a individuare degli angoli risibili del reale. Mosca ha un ottimismo delle piccole cose che – proprio nella società umoristica dove il pessimismo è divertente e l'ottimismo

³²⁸ Cfr. PIERO NICOLA, *Giovanni Mosca. L'umorismo balsamico*, in ID., *Verità per la vita: autori dimenticati del Novecento*, Mauro Pagliai Editore, Firenze, 2012.

³²⁹ LEANDRO CASTELLANI, *Umorismo e comicità*, cit., p. 36.

noioso – risulta *naïf* e *demodé* agli occhi dei lettori di oggi. Già Minois aveva notato come ci fosse stato un tentativo di cambiare segno all'umorismo nichilista dell'inizio del Novecento. Per un certo verso Mosca e Guareschi hanno cercato di edificarlo, unendolo con uno spirito polemico molto spiccato, tentativo che soprattutto per Mosca non ha retto agli anni del *post-boom* economico. Al contrario proprio negli ingenui anni Cinquanta ha avuto un certo seguito e successo, forse perché andava a colmare quel senso di innocenza che si voleva riscoprire dopo il conflitto. Guareschi in questo periodo affrontava il “mondo piccolo” di Don Camillo e Peppone, che pur ripresentando una lieve bonarietà ottimistica, riusciva anche a cogliere e far esprimere delle tensioni telluriche della società dell'epoca. Mosca invece usa il mondo dell'infanzia per scansare quelle tensioni e invece decantare, in una dimensione psicologica di idillio, un'epoca – interiore e anagrafica, più che storica – in cui il mondo era in ordine e manteneva una eterea bellezza incorrotta. È significativo del retroterra psicologico alla base della narrativa dell'autore romano il fatto che si sia distanziato da alcune opere più macabre e dove la sua tenerezza acquista una sfumatura di crudeltà, come *Non è ver che sia la morte...* (1941): satira e macabro sembrano attrarlo, ma al contempo metterlo in imbarazzo. Fascinazioni che riesce ad esprimere in maniera meno perturbante nelle sue vignette, che risultano molto apprezzate. I libri di Mosca, pur nei loro limiti, sono ancora capaci di risvegliare qualche sorriso per delle buone trovate presenti anche nei libri più maturi come *I ragazzi di villa Borghese* (1954), *Piedi caldi e piedi freddi*. *Ricordi di vita militare* (1956), *Diario di un padre* (1968).

2.2.3. Carlo Manzoni

Anche la carriera di Carlo, detto Carletto per la sua esile mole, Manzoni è legata a doppio filo a due autori che abbiamo trattato in precedenza: Guareschi e Zavattini. Con il primo ha condiviso le più importanti esperienze professionali: fu un attivo redattore del «Bertoldo» di cui fu anche il più completo storiografo e con lo scrittore parmense fondò e seguì in tutti i suoi numeri il «Candido». Il suo lavoro alla rivista guareschiana è ricordato soprattutto per le sue vignette che ironizzavano

sull'attività di vignaiuolo dell'allora Presidente della Repubblica Luigi Einaudi. Con Zavattini condivide molte caratteristiche stilistiche, soprattutto nel primo periodo artistico, una tendenza all'assurdo e al fantastico, soprattutto con dei picchi di *nonsense*. Lo stile però, è anche debitore di Achille Campanile per gli elementi come lo scambio di battute assurdo e la brevità di alcuni siparietti, come quelli del signor Veneranda. Manzoni fu uno scrittore molto prolifico: pubblicò ventisette titoli in vita ed ebbe una larghissima produzione pubblicistica. Eppure poco o nulla è scritto su di lui e rare sono anche le raccolte postume. Molto riscontro invece hanno le sue traduzioni della serie *suspense del riso*, soprattutto in lingua tedesca. La sua carriera si può dividere in due fasi: la prima è quella più influenzata da Zavattini e Campanile e si lega prevalentemente al nome del Signor Veneranda, mentre la seconda è quella della serie umoristico-poliziesca.

La prima fase sconta ed esalta le caratteristiche dell'umorismo surreale e assurdo tipico della fase prebellica e di regime. Soprattutto le raccolte sul signor Veneranda sono un susseguirsi di scene inverosimili in cui il protagonista fa richieste senza alcuna logica ad ignari passanti o esercenti, che da parte loro propugnano la normale razionalità. Lo schema è abbastanza costante: il protagonista approccia uno sconosciuto con una frase, una richiesta o una domanda senza alcuna base (come portare un gatto che rimane indietro ad un orologiaio, oppure chiedere ad uno sconosciuto se è uno sconosciuto) e da lì si dipana il breve e surreale dialogo, mai al di sopra delle due o tre pagine. Per certi versi si ritrovano riverberi delle *Tragedie in due battute* di Campanile in cui tutto però si condensava in un semplice scambio di pochissime righe. Per altri versi si ritrovano alcune situazioni assurde del Zavattini de *I poveri sono matti* dove viene costruito un mondo che ha una sua logica fantastica, sia per nomi che per scelte narrative. Qui invece Manzoni inserisce un folle in una situazione totalmente normale, come se fosse un burlone che si prenda la briga di far *sketch* per strada con persone comuni. Tutto il peso umoristico è portato dall'assurdità delle richieste del protagonista, non c'è nulla di risibile nelle risposte di chi si rapporta ad esso e neppure nella battuta finale che solitamente è l'abbandono del campo – con un umore contrario a quello che in teoria il signor Veneranda dovrebbe avere. Il meccanismo ilare ruota tutto

intorno alla percezione della incongruenza che non ha né spiegazione (perché portare un gatto dall'orologio?), né soluzione con una battuta che dia luce alla trovata. Il contraltare razionale non ha una sua capacità di ribattere, come accade nella comicità televisiva del duo Ale&Franz, in cui Franz, bruno e stralunato, fa degli appunti assurdi ad un Ale, rosso e più corpulento, seduto tranquillamente su una panchina. In questo caso Ale non risponde in maniera neutra e confusa, ma oppone una verve sarcastica che è parte stessa dello *sketch*. In Manzoni questa dinamica manca totalmente lasciando come un dialogo tra un alieno e il mondo, tra un essere dalla logica totalmente altra – si supera anche la *local logic* ziviana – e le istanze di congruenza degli sconosciuti.

Nella seconda fase, che inizia nel 1959, Carletto Manzoni inizia la serie di romanzi, *Suspense del riso*, un esperimento inedito nella tradizione italiana. I romanzi infatti prendono come spunto la narrativa poliziesca hard boiled americana, ne fanno una caricatura degli stilemi più abusati (donne ingannatrici, abuso di alcol e violenza) e aggiungono quel tratto surreale tipico del primo Manzoni. Il risultato non è spassosissimo, ma è comunque a suo modo riuscito. La trama infatti è sempre particolarmente ingarbugliata, con colpi di scena e imprevisti strambi che non fanno intravedere una soluzione fino alla conclusione: la lettura si mantiene desta, senza mai essere intralciata da divagazioni. Ciò che dovrebbe far ridere è l'eccesso grottesco di alcuni episodi e dettagli. Il protagonista Chico (diminutivo di Chicomanda) Pipa beve litri di bourbon, e questa azione viene ripetuta con una grande frequenza, senza avere nessuna conseguenza sulla lucidità o sull'equilibrio e non è mai accompagnata dalla necessità di mangiare o di bere acqua. Il livello alcolemico non intacca neppure la sua forza e destrezza, anzi Chico Pipa ne dà più volte dimostrazione, con un eccesso studiato: i suoi antagonisti volano e si rompono le ossa al suo solo tocco deciso; le sue fughe rocambolesche non hanno nulla da invidiare ai più conosciuti eroi dei film d'azione. La sua sbruffonaggine ha del caricaturale, e non è parco di violenza neppure con le donne. Ha inoltre l'aiuto di un cane, Gregorio Scarta, a cui manca solo la parola: capisce tutto e ha un ottimo spirito di iniziativa e, come il padrone, ha un forte problema con gli alcolici. Per certi versi le pagine della serie sembrano un preludio alla

commedia poliziesca italiana di qualche anno successivo, caricando però la finzione del contesto americano per svelarla subito come di cartapesta. L'uso del cane poliziotto estremamente intelligente e capace di un'umanità straordinaria è una trovata particolarmente innovativa tanto da anticipare delle idee esplorate televisivamente solo negli anni Novanta, come il poliziesco *Tequila e Bonetti*.

L'uso del giallo in chiave umoristica o per esprimere l'assurdo era già presente in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda. Ma se nell'esempio gaddiano la divagazione e la lingua sono centrali, qui ad essere centrale è la conoscenza del genere parodiato. Lo schermo rassicurante di una violenza parodiata è alla fine resa così eccessiva da non essere realistica. Un superamento del trauma in chiave di umorismo, alle volte con sfumature nerastre. Chico, in un contesto con alcuni elementi di grottesco e inverosimile, acquista maggiormente i caratteri di invincibilità, ancora di più dei normali eroi d'azione o del *noir*: oltre alla destrezza, alla forza e alla resistenza all'alcol, Chico riesce a trovare soluzioni bislacche alle necessità ed è dotato di un'ottima capacità deduttiva. Se la violenza non è più così perturbante, se le difficoltà sono facilmente superabili, se ogni aspetto del reale, anche quello più originale, è arginabile e controllabile, anche con metodi astrusi, ciò vuol dire che il lettore è pronto a cedere ad un patto con una storia ottimistica. La serie della *Suspense del riso*, infatti, pur nei toni nuovi, propugna un ottimismo verso la realtà che non è tipico dell'umorismo di impianto italiano. Se anche Guareschi, nei due romanzi di fantasia, cedeva all'ottimismo, lo faceva in una dimensione farsesca, dove tutto era gioco e dove la violenza era quasi del tutto assente. Qui Manzoni cerca un certo realismo, ma lo muta con un innesto di iperbole per renderlo controllabile: quasi a dare voce ad una volontà di moderno, ma rimpicciolito e in minore, così da poterlo controllare con il sorriso.

Da questo punto di vista sono spie interessanti i rapporti con il sesso femminile. In quasi tutti i titoli della serie ci sono riferimenti a donne e a violenze a loro inflitte: *Ti spacco il muso, bimba!*; *Io quella la faccio a fette!*; *Un colpo in testa e sei più bella, angelo!*; *Ti svito le tonsille, piccola!*. Toni e titoli che ora sarebbero inaccettabili, ma che allora, soprattutto in riferimento ad un genere dal piglio piuttosto macista e maschilista, potevano

avere una certa attrattiva. Le donne sono debitrice dello stereotipo della virago criminale, bellissima ma pericolosa, che Manzoni accetta con pochissime rielaborazioni. Chico Pipa piace alle donne, e fa cadere ai suoi piedi ragazze sempre bellissime, mentre quelle che tramano contro di lui sono destinate ad essere battute, sia con le mani che con l'ingegno. Un ritorno alle origini, rispetto anche al modello guareschiano, come un tornare ad un ordine idealizzato in cui l'uomo è forte e volitivo e la donna cedevole o da domare. Non credo sia un caso che l'ultimo capitolo della saga, dopo una pausa durata quattro anni, sia stato scritto nel 1968: quel modello maschile, di ascendenze conservatrici, era ormai messo al margine.

2.2.4. Achille Campanile

Achille Campanile è stato uno dei massimi innovatori dell'umorismo novecentesco. In tutti gli anni Venti e Trenta ha pubblicato romanzi e articoli di un umorismo nuovo: una miscela di assurdo, giochi di parole e classiche battute. Dal '40 al '44 e poi per sei anni dopo la guerra, la sua attività rallenta e cambia i suoi connotati a causa di due crisi piuttosto ravvicinate: il primo matrimonio e il dopo guerra. La prima battuta d'arresto verrà superata scrivendo in un modo ben più composto (come *Il giro dei miracoli*) e con modalità seriali tipiche della rivista (il *Diario di Gino Cornabò*). La seconda crisi di scrittura narrativa durerà dal 1947 al 1953 – e non si concluderà pienamente fino alla fine degli anni Sessanta – e sarà determinata da un processo di adattamento e di rielaborazione del suo modo di porsi verso la realtà e la scrittura.

Campanile tra '36 e il '40 cerca invano di entrare nel circuito teatrale e cinematografico, abbandonando per un periodo la narrativa. Alla fine di esso sposerà la modella Rosa Maria Lisa che lo farà cadere in un incubo di possessività e gelosia, tanto da tenerlo rinchiuso in un hotel: avventura che si concluderà solo nel '43 con una sua rocambolesca fuga segreta, ma che avrà dei grossi e pesanti strascichi per moltissimi anni ancora. Alla liberazione di Roma, quindi, avviene in parallelo la sua liberazione dal giogo matrimoniale. Nel triennio che seguirà scriverà tre opere di cui due non umoristiche, come *Diario di un'anima* e *Il giro dei miracoli*, che sono

degli scritti che sondano il suo passato e l'ambito religioso. Campanile in questo periodo sembra piuttosto provato: circondato dalle macerie della guerra, la ex-moglie lo perseguita con ingiunzioni e carte bollate. Il silenzio narrativo non è però completo, Campanile scriverà in alcune riviste con buon seguito, conducendo anche una carriera da giornalista serio e da opinionista³³⁰, e proverà ancora ad inserirsi nell'ambito teatrale ma con scarsi risultati. Dal '54 in poi inizierà sia a collaborare alla televisione sia la sua carriera (primo in Italia) di critico televisivo. Solo l'incontro con un'altra donna, Giuseppina Bellavita, farà uscire l'autore dalla situazione di difficoltà e gli farà riprendere la sua produzione umoristica, anche se con un piglio molto diverso. Quest'ultima fase narrativa campaniliana è in piena consonanza con il periodo del dopoguerra, perché per l'autore la rinascita non è solo esterna, ma anche interiore. Non è un caso che l'opera più riuscita di questa fase sia *Il povero Piero*, romanzo sulla morte che diventa allegra e reversibile, che approfondisce l'umorismo nero in un'ambientazione da commedia degli errori.

La produzione di Campanile è dunque divisibile in tre grandi periodi: gli anni del successo, la lunga crisi e infine la rinascita. Fin dai suoi esordi Campanile mostra di avere uno sguardo umoristico spiccato: inizia a lavorare come correttore di bozze e poi come archivista, ma senza grandi risultati. Il mito racconta che un giorno del 1924 mentre lavorava alla «Idea nazionale» raccolse una notizia scartata e ne costruì un pezzo umoristico: presentato a Silvio D'Amico, che ne rimarrà folgorato, il pezzo gli valse il coinvolgimento nella redazione della terza pagina. In realtà la sua gavetta inizierà già dal 1920 sempre nella stessa redazione o in testate come «Tribuna», dove lavorò in diversi ambiti per poi arrivare alla terza pagina. La sua carriera narrativa inizia a metà degli anni Venti con *Ma cos'è questo amore?* (1927) in concomitanza con due gravissimi lutti, quello del fratello e della madre. Fino alla fine degli anni Trenta inanellerà un successo dopo l'altro, tanto che la sua figura con cilindro e monocolo sarà piuttosto nota al grande pubblico. Anche gli scritti teatrali hanno un certo riscontro, che però andrà diminuendo con il passare degli anni mentre la narrativa non incontrerà mai crisi. Scrive senza sosta e pubblica più di un libro all'anno in

³³⁰ Cfr. CATERINA DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, cit. p. 129.

questi primi sette anni di carriera. Dopo *Chiarastella* (1934) Campanile si dedicherà alla scrittura per la scena con scarsi riscontri di pubblico e critica fino al suo matrimonio con Lisa, primo spartiacque artistico della sua carriera. La prima fase è caratterizzata da una tendenza alla narrazione caotica e farsesca su svariati temi: da quello amoroso-sessuale (anche se con una leggerezza estrema), a quello delle avventure e del giallo (come in *Giovanotti non esageriamo!*).

Alcuni critici³³¹ inseriranno queste narrazioni nel genere comico perché spesso sfilacciate ed estremamente leggere e disimpegnate; altri invece non sono d'accordo e affermano che l'umorismo di Campanile «si basa infatti su una maggiore consapevolezza culturale che induce ad avvertire il ridicolo degli atteggiamenti ispirati al dannunzianesimo alla moda, e quello derivante dalla prevedibilità di situazioni e *topoi* letterari»³³². Questo grado maggiore di coinvolgimento culturale potrebbe portare al di fuori del comico la prima fase campaniliana. Comunque sia, i temi disparati daranno all'autore la possibilità di affastellare uno dietro l'altro delle scenette dal sicuro effetto ilare³³³ che coprono diverse tipologie: dalla battuta al gioco di parole, dall'assurdo fino al *nonsense*, espresse con tecniche narrative tra le più varie³³⁴. Campanile gioca palesemente con gli strumenti culturali che ha a disposizione: le tecniche e la cultura di massa, ma anche la lingua e la retorica condivisa. L'autore gioca in maniera molto seria e infatti mostra una sorta di ossessione: ragiona su quello già scritto, si copia e si migliora. Parte dalla sperimentazione giornalistica, per poi affinare le *gag* nei romanzi o nelle *pièce* teatrali. A riprova di questa evidenza testuale c'è il suo archivio, pieno di fogliettini e appunti. Spesso a distanza di anni, in alcune opere, si possono trovare le stesse battute ma inserite in un contesto diverso, oppure situazioni simili ma con una differente conclusione. Un lavoro di miglioramento delle varianti che mostra il rovello che si nasconde dietro alle opere campaniliane. Questo è determinato però anche da un suo eccesso di generosità. Lo scrittore non

³³¹ WALTER PEDULLÀ, *Le armi del comico*, Mondadori, Milano, 2001.

³³² CATERINA DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, cit. p. 85.

³³³ CARLA PALETTA, *Ma che cos'è questo topic? Strategie del comico in Achille Campanile*, in «Versus», 1982, n° 33, pp. 37-59.

³³⁴ Cfr. GIORGIO CAVALLINI, *Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile*, Bulzoni, Roma, 2000.

vuole costruire l'opera intorno ad un intreccio di linee diegetiche accompagnato da battute calibrate tenute insieme da un filo rosso avvincente – come accade per esempio a Guareschi. L'autore non si risparmia, preferisce riversare tutte le trovate che è capace di produrre in quel momento. L'effetto di gioco pirotecnico alla fine porta il lettore a divertirsi, ma allo stesso tempo a perdersi. Per questo motivo nella sua produzione si fatica a trovare un'opera totalmente riuscita dal punto di vista narrativo. Molto più efficaci sembrano le forme brevi, i racconti o i giochi di parole che hanno vita autonoma – che scoraggiano le abbuffate – ma più frequenti nelle pubblicazioni seguenti. Questo comportamento, per ovvi motivi, lo porterà a esaurire presto quella sua vena creativa totalizzante, costringendolo quindi alla rielaborazione di vecchie trovate.

Gli anni Venti e Trenta per Campanile furono gli anni della farsa leggera, del «riso scemo e vuoto» identificato da Pancrazi³³⁵. Un giudizio che non è, come potrebbe sembrare, negativo, ma è una frase che identifica una opposizione con l'umorismo profondo e serio di altri: Bontempelli, Petrolini e Palazzeschi su tutti, ma anche Pirandello sebbene non venga citato esplicitamente. Campanile sfugge dalla filosofia e dalla teoresi del girgentino, e propugna una risata libera e liberatoria, con studiati ammiccamenti, ma senza arrivare fino alla satira politica o sociale. In questa fase il suo bersaglio sono i luoghi comuni oppure i tic più diffusi, anche appartenenti ai generi letterari popolari. Campanile è un esempio di un ritorno all'ordine non dimentico dell'avanguardia: sperimenta, ma nell'alveo della comprensione e della risata. Del futurismo prende sul serio soprattutto il *Manifesto del teatro di varietà* (1913): è agile, veloce e forte nelle trovate e con le sue tecniche si avvicina al “meraviglioso futurista” marinettiano. Eppure non si lancia in oltranzismi: non cade nel profondismo pirandelliano e neppure nello sperimentalismo algido di un Zavattini. Ha successo perché risulta essere un classico della risata e un modello per tutti quelli che volevano inserirsi nel settore. I giudizi severi dati da Zavattini derivano anche da questo: spingersi oltre il limite non faceva parte di

³³⁵ Cfr. ORESTE DEL BUONO, *Fortuna critica*, in ACHILLE CAMPANILE, *Opere. Romanzi e racconti 1924-1933*, Bompiani, Milano, 2001.

Campanile, che invece puntava alla risata anche servendosi di strumenti nuovi.

Bisogna anche riportare un fatto che non può essere valutato come secondario. Nel periodo del fascismo Campanile è uno degli scrittori umoristi che può temere meno dal regime, perché il padre, fascista della prima ora, è nell'Ufficio Stampa del regime dal '24 fino al '27. Non per questo Campanile si può dire uno scrittore fascista, anzi, lui sfrutterà questa vicinanza per prendersi maggiori libertà: prende in giro la retorica della vittoria sportiva nelle cronache del giro d'Italia fatte nel '32, con *Cantilena all'angolo della strada* (1933) racconterà in tono elegiaco la Roma pre-fascista, soprattutto nella sua forma architettonica, fino ad arrivare, in alcuni articoli, a ironizzare velatamente su alcuni gerarchi fascisti³³⁶. Le opinioni dei critici su questo punto non sono univoche: Anglani per esempio farà notare come alcune intemperanze arrivino in periodi di relativa calma della repressione, e che quando l'attenzione della censura si farà più dura, l'autore edulcori alcune sue posizioni³³⁷. Bisogna notare che dal maggio del '38 Campanile entrerà alla direzione del «Settebello» con Zavattini: entrambi proveranno ad elevare il tono della rivista, ma non potranno fare a meno di sottomettersi alla linea fascista dell'editore. I direttori cercheranno maggiori divagazioni, che però non gli portarono grande successo³³⁸. De Caprio invece è propensa ad afferrare la desistenza di Campanile anche basandosi su alcuni retroscena documentati: un sospetto verso l'autore montava nelle alte sfere del regime, tanto che nei tardi anni Trenta, e soprattutto dopo la morte del padre, nel 1942, queste iniziarono a pressarlo per cambiare i toni e muoversi verso un più netto appoggio alla dittatura³³⁹. Campanile di contro andrà via da Roma³⁴⁰, e cambierà il suo stile, ma vertendo sull'elegia e non sull'encomiastico. Se non è lecito dire che fu fascista, non è giustificato dire neppure il contrario: gli umoristi non fecero nulla per osteggiare il regime. Coltivarono una “zona grigia” dove poter far aleggiare il ridicolo intorno ai

³³⁶ CATERINA DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, cit., pp. 40-41

³³⁷ BARBARA SILVIA ANGLANI, *Giri di parole. Le Italie del giornalista Achille Campanile (1922-1948)*, Piero Manni, Lecce, 2000.

³³⁸ *Ivi*, pp. 53-68.

³³⁹ CATERINA DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, cit., pp. 94-95.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 51.

rituali collettivi e soprattutto alla lingua pomposa del regime³⁴¹. Un sottile dissenso che non si fece palese. Campanile, come altri umoristi, sopravvisse usufruendo al massimo della libertà concessa, ma non ruppe divieti né superò i limiti imposti.

Tra *Chiarastella* (1934) e il 1941 Campanile non pubblicò opere narrative, ma scrisse alacramente sulle riviste. Nel primo romanzo l'autore esplorò il genere picaresco caricandolo di una nota fiabesca e dei risvolti sempre più malinconici, toni che sono in continuità con *Cantilena* opera dell'anno prima³⁴² vincitrice del premio Viareggio del '33. Questi due sono libri che mostrano come la carica ridanciana dell'autore, in questi anni, abbia acquistato un nota più opaca e pensosa. Tendenza che si acuirà dopo l'avventura coniugale con Rosa Maria Lisa. Campanile infatti scriverà due opere legate ancora al filone più serio della sua produzione: *Avventura di un'anima* (1945) e *Il giro dei miracoli* (1949). In realtà entrambe sono raccolte di articoli già apparsi in precedenza nei quotidiani. Il primo riunisce riflessioni esistenziali uscite intorno al 1942, mentre il secondo appunti di un viaggio avvenuto nel '46 lungo il Paese in visita nei luoghi del sacro. Due testi per nulla umoristici dunque, che però vedono la redazione in parallelo a due testi incentrati sull'umorismo familiare e sul tradimento: *La moglie ingenua e il marito malato* (1941) e *Viaggio di nozze in molti* (1946). Il primo è forse il più pirandelliano dei suoi romanzi: al professor Rune iniziano a crescere delle corna vere e proprie, mentre la moglie è in una lontana villeggiatura. Il tema è assolutamente spassoso, e l'impianto è da commedia degli errori classica. Eppure non si può non cogliere alcuni momenti di serietà, in uno specchio narrativo che rifletteva la sua realtà personale dell'epoca: i sospetti che colpiscono una innocente, un indizio che sembra schiacciante e che invece non lo è. Tutto gira intorno al tema della gelosia e al peso sociale della fedeltà coniugale, come uno sfogo, una via di fuga espressiva dal suo rapporto morboso con la moglie.

In quest'epoca Campanile inizia anche ad esplorare con più decisione la forma breve con due opere: *Celestino e la famiglia Gentilissimi* e *Il diario di Gino Cornabò* entrambi del 1942 ed entrambi frutto del suo impegno

³⁴¹ *Ivi*, 92-93.

³⁴² BARBARA SILVIA ANGLANI, *Giri di parole*, cit., pp. 166-189.

pubblicistico. Il primo è una sequela di scenette in cui Celestino si rende responsabile di atti di assoluta invadenza e maleducazione rispetto alla povera famiglia che è di nome e di fatto assai ospitale. La seconda raccolta, invece, esplora la figura di un personaggio-tipo, che aveva già dei modelli precedenti, e che avrà anche degli illustri successori: il *travet*, il piccolo borghese vittimista e insoddisfatto dalla sua vita. Campanile prende spunto in parte dal personaggio del padre, Policarpo, de *La famiglia De-Tappetti* di Gandolin – che nel «Settebello» indicherà tra i suoi maestri – che oltre ad essere maldestro e sfortunato aveva un grottesco afflato nazionalistico. Ma Lodovico Terzi nella sua Introduzione alla ristampa dell'opera propone come riferimenti ideali, più che testuali, anche Gogol e Charlot³⁴³. L'opera è la più amara dello scrittore: in essa si dà spesso spazio alle scurrilità e alla frustrazione rabbiosa. Cornabò «rappresenta l'aspirante piccolo intellettuale che rifiuta di rimboccarsi le maniche»³⁴⁴ e che vorrebbe vivere alle spalle della società in ragione di suoi inesistenti meriti. Ciò che lo umilia di più è la mancanza di riconoscimenti, l'assenza di gloria. Tutti i suoi insuccessi e l'oblio che lo attanaglia però sono dovuti ai complotti di un “qualcuno” esterno dal personaggio che, per ragioni astruse, non gli vuole concedere gli onori che lui pensa di essersi guadagnato, primo tra tutti la nomina a cavaliere. Gino si compara spesso ai grandi della storia, attitudine che simboleggia «una collettiva, spropositata mania di grandezza che non è congrua alla qualità della vita privata dell'uomo della strada, bensì al clima di eccezionalità evocato dal regime per i propri uomini e protagonisti»³⁴⁵. Il senso di responsabilità è assente, l'autocritica è evitata: c'è solo narcisismo e compatimento. Il *locus of control* è totalmente esterno e la capacità di valutare la realtà è distorta: il personaggio è paranoico, in preda ai deliri di grandezza e di persecuzione. Le ripetizioni, dovute alla forma giornalistica, non sono sanate in raccolta e ciò rende ancora di più l'ossessione del protagonista, oltre che creare dei *refrain*. Le ambizioni di Gino ruotano intorno alle sue velleità da scrittore e al suo poema *Et ultra*. Il *Diario*, come è tipico di Campanile, si appoggia pesantemente a una letteratura scolastica

³⁴³ Cfr. LODOVICO TERZI, *Introduzione a Il diario di Gino Cornabò*, Rizzoli, Milano, 1999.

³⁴⁴ BARBARA SILVIA ANGLANI, *Giri di parole*, cit., p. 86.

³⁴⁵ CATERINA DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, cit., p. 46.

che è un sicuro riferimento alle conoscenze comuni dei lettori³⁴⁶, ma allo stesso tempo il riferimento culturale viene rimasticato e banalizzato per adattarlo al protagonista e al suo poema. L'antieroe eponimo della raccolta è uno sconfitto, parente del Battista di *Battista al Giro d'Italia* (1932) di qualche anno prima, esempio di decostruzione della retorica del campione vittorioso tipica del regime: solo che questo nuovo vinto è lamentoso, tristo e colmo d'astio. Cornabò è l'individuo incapace di inserirsi nella società di massa e dello spettacolo: il ridicolo nasce da questo disadattamento, molto amaro in realtà. Non sopporta né comprende il giornalismo scandalistico e il divismo e perciò li deride, prendendosi carico di una polemica tipica di Campanile. L'umorismo ruota intorno alla sproporzione tra le aspettative roboanti e la piccolezza di Gino: enormi le prime e minutissima la seconda. Il ridicolo è tutto interno al personaggio e alla sua coscienza, non ci sono avvenimenti davvero importanti, ma solo pensieri e considerazioni. Quello che si dovrebbe risvegliare nel lettore è un riso di disapprovazione e di dileggio, forse persino cattivo. Eppure l'odiosità del personaggio lascia spazi alla compassione e alla pena: è isolato, frustrato e triste, incapace di un moto di grinta se non quella interiore dell'astio. Un meccanismo che vedremo ricontestualizzato nel Fantozzi di Villaggio.

Gino Cornabò è un personaggio pienamente umoristico, proprio per la prospettiva interiore scelta per raccontarlo, ma lo è anche perché ha dei tratti drammatici. Il riferimento è anche al contesto storico: «Un personaggio cui è negata la libertà, sembrerebbe per propria incapacità di conquistarsela, ma nel quale non è improbabile [...] che si trasferissero alcune delle angosce cui la censura obbligava i giornalisti»³⁴⁷. Dentro il personaggio di Gino c'è, come in altre opere del periodo, un collegamento con i sentimenti intimi del protagonista, ma allo stesso tempo una forte pulsione alla distruzione del personaggio. Come se Campanile si sfogasse sadicamente con un alter-ego che si fa carico dei propri sentimenti. Una sorta di capro espiatorio con cui depurarsi dei propri peccati di non allineamento, ma allo stesso tempo continuare ad esprimere alcuni suoi malesseri. Anche l'ossessione per la

³⁴⁶ Per il meccanismo dell'architetto di riferimento in Campanile è illuminante UMBERTO ECO, *Campanile: il comico come straniamento*, in ID., *Tra menzogna e ironia*, Bompiani, Milano, 1998.

³⁴⁷ BARBARA SILVIA ANGLANI, *Giri di parole*, cit., p. 92.

dissoluzione della propria persona, dell'essere dimenticati, della morte, non sono per nulla dei temi insoliti per Campanile. In questo caso le paure, che sono presenti anche in alcuni suoi brani precedenti, vengono sbeffeggiate, messe in ridicolo perché proferite da una odiosa nullità. *Il diario di Gino Cornabò* è molto interessante per questo suo essere duale: un allineamento al regime ed insieme un chiaro moto di rabbiosa insofferenza. Certo – come sottolinea Anglani³⁴⁸ – non c'è palese critica al regime, tutt'altro, eppure non si possono non notare i toni al di fuori della solita modalità espressiva di Campanile. Cornabò è un perfetto antieroe fascista, pienamente connotato «negativamente nei confronti dei miti del regime»³⁴⁹, odioso e vanaglorioso, con cui è difficile immedesimarsi, che permette però di esprimere ciò che non poteva essere espresso. E Cornabò lo scrive chiaramente il 9 agosto 1936: «Voi, come quel personaggio di Gogol', ridete di voi stessi./ Voi ridete della vostra cecità, della vostra insipienza»³⁵⁰.

Dopo la guerra Campanile vivrà un periodo di lunga stasi. Inizierà ad immergersi nella nuova cultura e farà esperienza della società del *boom*. Entrerà nella produzione di programmi televisivi, e in pellicole cinematografiche, per poi diventare anche il primo critico televisivo italiano. Il suo ritorno alla narrativa però è legato a nuovi sentimenti: la nuova moglie e l'arrivo del suo unico figlio, Gaetano. Eventi avvenuti tra il '55 e il '56 e che mostrano un'influenza decisiva per la sua arte, che infatti riprenderà nuovo vigore proprio dal 1955 con un libro per bambini, *Trac Trac Puf*, e successivamente con un'opera dedicata agli innamorati, *Codice dei fidanzati* (1958). Le storie di gelosia e di persecuzione sembrano perdere urgenza e non torneranno quasi più, a tutto favore di pezzi brevi e giocosi con qualche parentesi più meditativa. In un percorso che va dalla assoluta leggerezza iniziale, passando attraverso un periodo di tormento e malinconia, Campanile giunge ad una situazione di equilibrio capace di elevare la farsa e renderla significativa senza profondità né retorica. Esempio chiaro di questa rinascita matura è il libro *Il povero Piero* (1959): la vicenda narra della comunissima morte di un piccolo borghese di città,

³⁴⁸ *Ivi*, pp. 100-103.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 91.

³⁵⁰ ACHILLE CAMPANILE, *Il diario di Gino Cornabò*, Rizzoli, Milano, 1999, p. 32.

banale in tutti gli aspetti se non fosse che la comunicazione del decesso – per volontà del deceduto – deve avvenire ad esequie avvenute. Questo porta una necessità di segretezza che è difficoltosa per gli incapaci familiari. L'opera tematizza un'ossessione dell'autore, la morte, ma la porta ad un livello di farsa, come è sua natura, inserendoci però tutti i pensieri e le riflessioni che si ritroveranno, ben più melanconiche, nel postumo *Benigno. La casa dei vecchi* (1981). Il risultato è una baraonda di vicende collegate tra loro dall'unico tema della morte, reso materiale dai rapporti e dalle scenette che dal lutto nascono. Un legame labilissimo in realtà, che però dà il pretesto all'autore di esprimere un mondo interiore con termini nuovi: aveva infatti parlato della morte in maniera assai seria in *Cantilena all'angolo della strada* e in *Le avventure di un'anima*, e in molte gag della sua precedente produzione, ma mai aveva dedicato tutto il suo umorismo all'Oscura Signora. La nuova coscienza maturata negli anni della guerra e del *boom* hanno inoltre cambiato la sua concezione:

Una volta aveva paura della morte, ma adesso ha paura della vita. Questo continuo agitarsi di tutti. Tutti fanno qualche cosa. Tutti sono energici, tutti si sono sistemati, e lui no. Se appena uno di ferma, è travolto, non può più mettersi in carreggiata.

Ma se ha paura della vita e della morte, dove deve andare?³⁵¹

Chi ragiona è il protagonista, Piero D'Avenza, cognome che tornerà in un racconto successivo che ruota intorno alla figura di un doppio dello scrittore: Floro D'Avenza³⁵². Quei pensieri non sono solo del protagonista, verrebbe da pensare, ma di Campanile stesso, un autore che mette in scena la propria morte. In questa nuova prospettiva fantasiosamente postuma, la vita che era piena di spensieratezza – forse anche autoimposta – e priva di filosofie, ora diventa minacciosa e richiede un ragionamento che però deve avvenire con il sostegno del riso. In realtà la modernità era stata già descritta in *Cantilena* come un repentino disfacimento del mondo a lui circostante, ma ora quello che balza agli occhi è che se ne ride. Il dolore viene come trasformato e steso come uno sfondo per far risaltare meglio l'assurdo. Ma

³⁵¹ ACHILLE CAMPANILE, *Il povero Piero*, Rizzoli, Milano, 2002, p. 6.

³⁵² ACHILLE CAMPANILE, *Il celebre scrittore*, in *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima*, Rizzoli, Milano, 1974.

si badi che non si arriva all'assurdo di stampo ioneschiano: Campanile non ha mai professato il *nonsense*, se n'è solo servito per la costruzione della risata in qualche battuta e *calembour*. Non crede nell'assurdità del mondo, ma ne ha sempre cercato l'intimo significato. L'autore, anche in questo caso, è concentrato in una battaglia per scongiurare la tragedia che da sempre sente incombere su di sé e che ha vissuto fin da giovane colpire i suoi cari. Un dramma che però ha investito tutta l'Italia con la guerra, un Paese che nel '59 è quasi definitivamente uscito dall'incubo delle macerie e che non vuole più rivivere le sue difficoltà. Campanile riesce a creare una narrazione che pur tenendo viva la presenza del dolore, ne muta le sembianze in un evento non traumatico. È come se l'energia vitale, riportata nella citazione, riesca a battere il suo opposto e ad imporre al dolore le ragioni anche minute e ridicole dell'esistenza. Questa pulsione vitale così forte che spinge al riso, non è molto lontana dalla fame di benessere e di pace che si diffondeva nella società del tempo. Campanile riesce nuovamente a farsene cantore nella sua opera, tanto che la conclusione è quella meno attesa e meno verosimile che ci possa essere: Piero d'Avenza torna alla vita. L'epilogo del libro è una festa in cui tutti sono in salute e in preda all'allegria. La morte in vita di Cornabò si sposta nel suo opposto, una vita in morte: da una catabasi morale per l'impossibilità di elevazione, ad una anabasi attraverso la morte, ma senza coscienza. Da questo punto di vista, l'epilogo de *Il povero Piero* è legato a quella declinazione di umorismo trascendente ipotizzato da Berger, un modo di ridere che supera il male del mondo per aprire una dimensione vitale positiva che supera la morte. Campanile in questa opera sembra comporre un inno alle sorti positive che si aprono in quegli anni, non solo per lui a livello individuale, ma anche per la collettività del Paese. Così che «quello che sembrava un immenso cimitero sarebbe invece un festival»³⁵³, i morti possono ritornare e tutto è reversibile. Spesso ne *Il povero Piero* si mette anche in dubbio l'esistenza della morte stessa, e d'altronde la morte non è raccontabile: ciò che si può descrivere è solo la vita che le è intorno, ovvero la vita che cerca di far fronte al decesso di una persona cara.

³⁵³ *Ivi*, p. 56.

Campanile in questa ultima fase si dedica con maggiore attenzione alle raccolte di brani brevi: *Trattato delle barzellette* (1961), *Manuale di conversazione* (1973) per cui vinse per la seconda volta il Premio Viareggio, *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima* (1974), *Vite degli Uomini Illustri* (1975). In questa fase la sua produzione si fa meno costante e più legata all'attività pubblicitaria. Per questo approfondisce la forma breve e la raccolta, ma anche per altre ragioni di ordine pratico e artistico. Il materiale del primo periodo viene rinnovato e accostato a nuove trovate, attualizzato alla nuova realtà. All'umoristico dell'ultima fase si giustappone il comico della prima e il tono serio e malinconico, fondo costante della sua produzione. Questa fase tende ad unire queste pulsioni autoriali soprattutto in una composizione che mantiene le identità specifiche dei singoli brani. Un distillato del suo spirito umoristico che serve anche per trovare nuovi lettori dopo la prima fase di vasto successo, dato che la guerra ha mutato i canoni e la rinnovata libertà ha scompaginato i limiti imposti. Campanile ha poi trovato una sua serenità e maturità anche familiare: si trasferì a Lariano, circondato da una moltitudine di parenti e dalla natura. L'autore inizierà persino a farsi crescere una lunga barba³⁵⁴, come un saggio antico. Gli anni Sessanta avevano spinto Campanile ai margini: pur attivo nei giornali, aveva perso la ribalta che gli era propria negli anni Venti e Trenta. Durante i tardi anni Sessanta e i primi dei Settanta, però, la sua opera venne riscoperta dalla nuova avanguardia ed ebbe maggiori stimoli a ripubblicare. La nuova attenzione era però concentrata sulla fase più caotica e farsesca della sua opera, esaltando la prospettiva anti-romanzesca e sperimentale, fase però che lui sentiva di aver superato. Ecco perché la necessità delle raccolte: unire il vecchio spirito al nuovo senza tradirsi. I giochi di parole protratti a lungo e le *gags* leggere, servono a valorizzare anche i nuovi brani più umoristici e alle volte anche seri: non c'è volontà di seguire la corrente, e nemmeno di farsi ingabbiare in una etichetta. La rivendicazione di libertà sta anche nel rifiutare la fantomatica opposizione in *hilaritate tristi, in tristitia hilaritate*: Campanile vuole poter essere anche serio, o pienamente

³⁵⁴ Da notare questo strambo legame tra tricotismo facciale e umorismo: i baffi di Guareschi, sono icastici ma i baffi erano portati, oltre che da Campanile, anche da Pirandello, Brancati, Carletto Manzoni, Flaiano e Cavazzoni. Solo una coincidenza?

comico esplorando tutte le sfumature narrative. Anche per questo la sua ultima opera vuole essere un distillato di umorismo, anche impegnato, ma non politico, con una pulsione di coerenza mai avuta in passato.

I romanzi di questa lunga ultima fase sono solo due ed entrambi centrano nel segno: *Il povero Piero* esalta la vita che sembra potere tutto, superare qualsiasi barriera, edificare un nuovo mondo; *L'eroe* decostruisce l'attivismo sfrenato e le violenze politiche, fa vedere il tragico e il ridicolo dell'estremismo. *L'eroe* (1976) cerca di superare la caoticità della farsa, e invece punta a una commedia antimilitarista e criticamente indipendente. Insomma pur calato a fondo dell'attualità del tempo, non si piega alle nuove tendenze politiche e artistiche. Con questo ultimo romanzo Campanile cerca di «far conoscere quali artifici retorici e quale tipo di propaganda consenta a chi fa politica, di ottenere e mantenere nel tempo ampi consensi»³⁵⁵. L'umorismo de *L'eroe* serve da critica partendo dall'esperienza del regime e della guerra che lui ha subito.

L'opera inizia con una fuga: il narratore-testimone si deve nascondere per «evitare per un paio di giorni di metter[s]i in vista»³⁵⁶, senza spiegare le ragioni del gesto. Fin da subito informa inoltre che trova rifugio in un rudere che reputa abbandonato. La mattina seguente, però, udendo dei rumori e del vociare provenire da una stanza attigua al suo nascondiglio, si incuriosisce e decide di intrufolarsi per capire cosa stia accadendo: le rovine sono quel che rimane della fortezza di Alcantares, residuo bellico di un lungo assedio, e la camera in cui si è introdotto è l'ufficio del custode («conservatore») dei resti della fortezza, Zorapide, ricavato nell'ex-corpo di guardia del fortino. La vicenda che il narratore riferirà – espressa in una forma tra il narrato romanzesco e il dialogo teatrale – ha come ambientazione unica la sala in cui ha trovato rifugio, e ruota intorno alle celebrazioni – che si svolgeranno invece al di fuori, in un cortile non raggiunto dallo sguardo narrativo – del quindicesimo anniversario dell'assedio, che saranno coronate dall'incontro tra i due generali nemici per il perdono di tutti i crimini. Tra questi ultimi, quello più tremendo è stato il ricatto fatto dall'assediate, il generale Kapel,

³⁵⁵ CATERINA DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, cit., p. 134.

³⁵⁶ ACHILLE CAMPANILE, *L'eroe o si direbbe che a uno squillo di tromba...*, Rizzoli, Milano, 1976, p. 7.

al suo nemico, il generale Fulcs: dopo aver catturato il suo primogenito lo porrà davanti alla scelta tra la resa e la vita del congiunto. Fulcs, dopo aver incoraggiato il figlio con una telefonata – che nel romanzo verrà trasmessa in filo diffusione durante tutta la cerimonia – decide di non arrendersi, decretando la sua condanna a morte. Durante i preparativi per l'anniversario si verrà a scoprire che l'attendente del generale nemico è in realtà Nicola, il giovane dato per morto, salvatosi dalla fucilazione per un fortuito bombardamento. L'intero rito del perdono, e la retorica dell'eroismo già derisi, ben presto scadono in una farsa, in cui il velo della retorica corrompe ogni azione e proposito. L'unico a salvarsi dalla corrosione grottesca e ironica, perché fedele alla sua spinta ideale, sarà solo il generale Fulcs: contento per la sorte del figlio, ma determinato a confessare a tutti la nuova verità; mentre gli altri – dalla signora Fulcs al generale Kapel, fino allo stesso Nicola – vorranno invece tenerla celata per motivi diversi, ma in fin dei conti ricollegabili al mero interesse individuale. Come è tipico di Campanile esiste un certo contrasto tra forza centripeta della trama e energia dissolutoria degli episodi, ma qui l'autore trova un sorprendente equilibrio, come a voler affermare che non è solo il caotico e antiromanzesco autore esaltato in quegli anni.

La vicenda dunque è ancora più importante, sia perché è ben delineata (cosa insolita per l'autore), sia perché non è leggera né totalmente di fantasia. Infatti la fortezza dell'Alcantares si rifà alla fortezza dell'Alcazar di Toledo e questo si evince soprattutto dalla vicenda narrata: il ricatto tra resa e morte del figlio è avvenuto davvero e proprio nella città spagnola. La questione è spinosa però, dato che chi si macchiò del omicidio non è, come ci si aspetterebbe il fronte fascista, ma i repubblicani. Appoggiarsi ad un fatto simile negli anni Settanta poteva essere ambiguo, eppure Campanile sceglie questo riferimento storico con cognizione di causa. L'idea dell'eroismo è scellerata quanto quella della violenza e del ricatto: ciò che vince alla fine sono l'oblio, la finzione e la retorica. I turisti che visitano il monumento non si ricordano più nulla e anche chi è impegnato nella cerimonia non sa bene cosa e perché sta facendo quel che fa. Solo i reduci, i due generali, sembrano dare un senso a tutto, sono gli unici – soprattutto Fulcs – a cercare un brandello di verità e autenticità. Campanile non vela

troppo i riferimenti ai fermenti politici e violenti del periodo, alla retorica di entrambe le sponde.

Il romanzo ha più di una ascendenza pirandelliana. Lo sguardo rende possibile una rappresentazione meta-teatrale: ciò che si vede non è la cerimonia, lo spettacolo pubblico, ma il dietro le quinte, i preparativi e i commenti dei partecipanti. Questo doppio palco è un vero e proprio contraltare sia nei toni che nei contenuti, utile a smascherare le reali pulsioni che muovono lo spettacolo del potere. La dicotomia che si viene a creare tra verità e finzione, è debitrice della visione pirandelliana: «la verità non potrà accampar diritti tra quanti costruiscono sulla menzogna la loro immagine sociale»³⁵⁷. È un monito, uno tentativo di scagliarsi contro quelle idee virali e virulente che avevano creato così tanti danni nel recente passato e che sembravano volerne creare ancora.

Un sottotesto così delicato è immerso in una narrazione piena di trovate, che fa spazio anche a una lunga divagazione che prende in giro l'Italia del fascismo e del suo presente. Il tono non cade mai nel paternalismo, rarissime sono le sparate moralistiche, le battute sono perlopiù secche e lanciate con buona mira. La spinta a rappresentare è più forte di quella a educare. Il messaggio è chiaramente quello di mostrare il ridicolo dell'estremismo e la tragedia che produce, ma non dimenticando mai che il suo argomento è la risata. Anche qui – come ne *Il povero Piero* – non avviene una tragedia, ma se ne risolve una: il ritorno alla vita di Nicola Fulks. La morte è nuovamente risanata, ma se nell'opera del '59 questo creava una festa, nell'ultima opera di Campanile, il ritorno alla vita, la fine della tragedia, abbassa tutto il passato e le celebrazioni presenti in una farsa, una presa in giro degli spettatori.

Conclusioni

La fase post-bellica è caratterizzata da una generale volontà di ritornare alla pace sociale e costruire una nuova dimensione di benessere. Le riviste umoristiche iniziano a cedere il passo ai nuovi media, soprattutto

³⁵⁷ CATERINA DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, cit., p. 135.

dopo il 1954 con l'avvento della televisione. Ma non è un cambiamento così repentino, il suo picco avverrà nei tardi anni Sessanta. Gli umoristi tendono a spostarsi verso altri temi e modi espressivi, ma non a causa della fine del regime. Finita la repressione ci potrebbe essere maggiore libertà, eppure il pubblico non vuole ridere per ragionare, ma per svagarsi. D'altronde anche la censura e il controllo sociale non spariscono del tutto, ma continuano a controllare alcune espressioni dell'opinione pubblica. Il caso Guareschi è chiarificatore: l'opinione pubblica è libera ma non totalmente. Ma Guareschi è una eccezione: vuole combattere le battaglie non combattute durante il regime e questo lo porterà ad una marginalizzazione, rotta in parte dall'approdo negli schermi della saga del "mondo piccolo". Ciò che decide davvero i destini sono i gusti nuovi del pubblico, che pretendono altri toni e temi. Non è un caso che i colleghi guareschiani più stretti cambino alcuni aspetti delle loro pubblicazioni. Mosca dopo la parentesi con «Candido», rientrerà nel sistema, riprendendo la produzione prebellica; mentre Manzoni vorrà dedicarsi alla parodia del cinema alla moda di stampo americano. Entrambi non avranno grandi riconoscimenti critici: Manzoni anche per demeriti artistici; Mosca in maniera meno giustificata. Entrambi pagarono la loro collaborazione alla rivista più polemica del dopoguerra. Tant'è che tutti e due gli scrittori hanno potuto godere di pochissime ristampe e di un'inesistente attenzione critica. Soprattutto per Mosca il generale oblio è reputato da Leandro Castellani troppo eccessivo³⁵⁸. Lo scrittore infatti non fu solo un bravo scrittore, ma carpì un elemento che fu in seguito molto produttivo: l'umorismo dal punto di vista infantile. Portare uno sguardo simile, con la sua capacità di cogliere alcuni elementi della società come incoerenti, è divenuto un marchio per alcuni scrittori contemporanei come Stefano Benni. Ma non solo, Mosca e i suoi bambini colsero aspetti della nuova società che sarebbe venuta, come il desiderio di innocenza e spensieratezza. Un *topos*, quello del giovane che racconta il mondo in maniera straniata, che è diffusissimo nella società contemporanea, e quindi, in quella che Minois-Lipovetskij hanno definito come "società umoristica".

In generale si nota una diffusa difficoltà di sopravvivenza dell'umorismo più marcatamente assurdo. C'è come una nuova voglia di

³⁵⁸ Cfr. LEANDRO CASTELLANI, *Umorismo e comicità*, cit., pp. 35-38.

realtà, non solo per il blasone del neo-realismo, ma perché il pubblico lentamente si allarga e non c'è più quella necessità di nascondere e confondere le acque per sfuggire alla censura fascista. Manzoni, Zavattini e Campanile smorzeranno la loro spinta fantastica e divagatoria per appoggiarsi a temi e modi più concreti, oppure spostando la loro scrittura su generi diversi.

La nuova società richiedeva una generale pacificazione e una nuova fede verso l'avvenire. Achille Campanile, dopo un lungo periodo di travaglio, riscoprì i piaceri della vita proprio quando l'Italia rinasceva, in pieno *boom*. Grazie a questo nuovo ottimismo esistenziale, e grazie ad un percorso nei nuovi media, Campanile riuscì a dare voce alla nuova epoca. Le vecchie tematiche scomparirono dal proscenio, mentre altre vennero alla ribalta: la morte divenne reversibile, e la forma della raccolta di brani brevi assunse un ruolo preponderante. L'estremo stilistico degli esordi, particolarmente leggero e caotico, negli anni della guerra tese ad una inconsueta malinconia con toni persino astiosi, mentre nel dopoguerra queste tensioni si unirono. L'ultima fase, pacificata e meno compulsiva, può bilanciare gli estremi del suo percorso: aprirsi ad un ottimismo quasi trascendente e scoprire anche una velata satira sociale. Tutto integrato in quello stile, definito da Cavallini misurato e garbato: «avvalorato da una scrittura agile e sciolta che ha la sua cifra nella *velocitas* e nella *brevitas*, da un periodare conciso e talvolta incalzante, da una sintassi lineare, da una notevole varietà di registri stilistici, da un esatto senso del ritmo»³⁵⁹. L'eleganza che lo aveva caratterizzato rimarrà e si svecchierà, non affidandosi più alle contumelie di Gino Cornabò.

Campanile per le sue capacità di adattamento è divenuto un classico, nel senso di modello da seguire e a cui ispirarsi. Anglani noterà come la polemica sul plagio degli anni Trenta, sollevata da alcuni ambienti – soprattutto riferibili al «Marc'Aurelio» – farà diventare Campanile bersaglio di attacchi, ma allo stesso tempo modello da cui carpire trovate umoristiche³⁶⁰. La polemica d'altronde era partita proprio dallo scrittore che

³⁵⁹ GIORGIO CAVALLINI, *Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile*, cit., p. 9.

³⁶⁰ BARBARA SILVIA ANGLANI, *Giri di parole*, cit., pp. 62-68.

aveva accusato alcuni redattori di «Grandi Firme» di copiarlo³⁶¹. In realtà nell'ambito umoristico le battute passavano da Paese a Paese, da penna in penna, e si impose con il «Bertoldo» il lavoro di gruppo. Le accuse di plagio andarono persino in favore dello scrittore dato che le copie stonate mostravano, paradossalmente, la qualità della fonte. All'inizio degli anni Sessanta Campanile fu riscoperto per le sue qualità di narratore anti-romanzesco ed eclettico nonché per il suo estro creativo. L'autore all'epoca era già maturo e non volle estremizzare i suoi vecchi tratti, ma perseguì il suo percorso creativo, fatto di un nuovo equilibrio, piena espressione della nuova epoca. Campanile fu maestro insuperato di alcuni narratori legati alla neoavanguardia come Celati e alcune sue opere, come *Il diario di Gino Cornabò*, influenzarono le successive evoluzioni del genere come il Fantozzi di un autore corrosivo e amaro come Paolo Villaggio.

³⁶¹ CATERINA DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, cit., p. 53.

Gli anni di transizione

2.3.1 Linee generali

Gli effetti del *boom* economico iniziano a mostrare tutti i limiti della struttura statale nei primi anni Sessanta. L'Italia era il Paese con la più bassa crescita dei salari in Europa e molte riforme ancora stentavano a vedere la luce. Se il benessere si stava diffondendo non lo stava facendo in maniera uniforme in tutte le regioni e in tutti gli strati della popolazione. Negli anni Sessanta quindi iniziarono i primi scioperi di massa per un adeguamento degli stipendi e per migliorare le condizioni lavorative. Manifestazioni specifiche e non di massa, che però ebbero dei buoni risultati e che convinsero i politici della DC e in particolare il suo segretario, Aldo Moro, ad aprire alla sinistra più moderata, il PSI. La fase dei governi di centro-sinistra, pur osteggiati dalla stampa più conservatrice – tra cui anche Guareschi –, riuscì a portare a termine delle riforme importanti come la fondazione dell'ENEL e l'istituzione della scuola media unificata. I primi governi Moro che volevano organicamente allargare l'esecutivo al Partito Socialista furono duramente osteggiati, anche con lo spauracchio di un colpo di Stato, il famoso “Piano Solo”. I rigurgiti autoritari in questo periodo furono paralleli ad una rinascita degli scioperi e delle rivendicazioni sindacali. La grande mole di operai, spesso di provenienza meridionale, non era solo sottopagata, ma anche fortemente sfruttata e soprattutto non godeva di alcun riconoscimento dei suoi diritti. All'opposto, molte concrezioni di potere economico e politico volevano mantenere le dinamiche intatte: la paura era quella di un minor guadagno e di perdere la presa sulle leve principali dell'amministrazione dello Stato, che in molte aree del Paese era rimasta quasi immutata rispetto al periodo del regime. Queste due istanze negli anni Sessanta avevano ancora una espressione politico-istituzionale, e se pure con qualche “tintinnio di sciabole” rimasero in un ambito politico e non violento.

Nei primi anni Sessanta le tensioni tra il blocco sovietico e quello atlantico subivano una rapida impennata. La costruzione del muro di Berlino, la crisi dei missili a Cuba e l'inizio ufficiale della Guerra in Vietnam determinarono una definitiva rottura. Kennedy, che sembrava latore di nuovi orizzonti, in realtà portò il mondo nel pieno della guerra fredda. L'erezione del muro di Berlino nel 1961 rese simbolicamente chiaro come il mondo fosse diviso da una "cortina di ferro" e che le posizioni, che già erano nettamente separate, ora andavano verso la definitiva rottura. Nel ottobre 1962 ci fu anche la crisi di Cuba, momento in cui sembrò che la guerra nucleare tra i due blocchi fosse davvero imminente: la tensione missilistica ebbe un grande risalto mediatico e ciò accrebbe anche la tensione interna nei diversi Paesi occidentali. La guerra in Vietnam, con l'estensione comunista nel sud-est asiatico fu un'ulteriore causa di tensione: Cina e Russia sembravano in avanzamento ovunque e gli Stati Uniti dovevano mostrare i muscoli e impegnarsi militarmente su molti fronti.

In tutto il mondo occidentale, durante gli anni Sessanta, si ruppe anche il fronte interno: iniziarono movimenti operai e gli studenti divennero fortemente critici nei riguardi dell'impegno militare statunitense nei diversi teatri di guerra. L'opposizione alla guerra del Vietnam fu l'incubatrice della cosiddetta Rivoluzione culturale americana del 1968, anno che ebbe un valore particolare in tutto l'occidente, con gli scontri di Valle Giulia a Roma e il maggio francese. Anche nel blocco orientale, con la Primavera di Praga e la Rivoluzione culturale cinese, sembrò spirare un nuovo vento di cambiamenti ben presto sedato nel sangue o capitalizzato dal potere centrale. Ogni Paese visse questo mutamento di costumi in maniera propria, e l'Italia non fece differenza: i fermenti dei primi anni Sessanta arrivarono a piena maturazione fondendosi con i movimenti studenteschi. La politicizzazione capitalizzò dopo breve tempo molti aspetti della protesta, marginalizzando le correnti culturali e libertarie.

La situazione precipitò ben presto con la strategia della tensione messa a punto dalle frange più conservatrici dello Stato tra il '69 e i gli anni Settanta, che puntavano a polarizzare lo scontro e interrompere il processo di rivendicazioni dei lavoratori. Piazza Fontana e poi altri attentati portarono alla convinzione di una guerra in atto, sensazione che fece reagire in

maniera violenta alcuni gruppi di estrema sinistra che si organizzarono in bande terroriste, come le Brigate Rosse. Gli omicidi di matrice politica divennero un terribile bollettino di guerra che durerà fino ai primi anni Ottanta. In parallelo in America Latina i regimi più vicini al blocco sovietico vennero rovesciati per instaurare delle dittature violente di matrice fascista. Dagli anni Settanta la politica e la società italiana non saranno più le stesse. Le istituzioni però resisteranno con una costante e cauta apertura a sinistra, prima con il PSI fino ad arrivare nel '78 al compromesso storico tra DC e PCI che portò però anche al sequestro Moro.

In ambito culturale questo periodo si aprì con la fondazione a Palermo, nell'ottobre del 1963, della neoavanguardia. Il gruppo – di cui parleremo diffusamente in seguito – ebbe come obiettivo quello di rinnovare le lettere italiane, secondo i fondatori, troppo stantie e legate a modelli superati. Oltre al Gruppo '63, si deve sottolineare come assunse un valore sempre più rilevante il pensiero della scuola di Francoforte, non solo in Italia ma in tutto l'Occidente. Pensatori come Adorno, Marcuse e Fromm ebbero grande diffusione nella cultura occidentale e l'idea estetica di Adorno influenzò anche il pensiero neoavanguardistico. Adorno sosteneva che si dovesse approfondire l'arte slegata dal linguaggio comune e dalla corritività del quotidiano. Far percepire tutta la dimensione fittizia del linguaggio borghese e decostruire l'immaginario dominante. A supporto delle tesi adorniane, in Italia gli anni Sessanta e Settanta coincisero anche con l'avvento dello strutturalismo e del neo-strutturalismo. Decostruire l'ideologia dominante, scomporre i testi nelle loro parti e affrontare con maggiore decisione i significanti rispetto ai significati, furono delle prassi sempre più diffuse in ambito sperimentale nei gruppi di avanguardia e successivamente anche nelle accademie. L'ingresso nelle università di questa impostazione fu favorita dall'influenza di uno dei più grandi teorici della letteratura europei, Gianfranco Contini. La sua critica delle varianti, la sua attenzione al testo e non più solo ai temi o al contenuto, ebbero un grande successo perché proponevano un metodo certo e senza l'indeterminatezza dell'argomentazione precedente.

La fortissima tensione politica e la rinnovata attenzione al testo ebbero grosse influenze sull'umorismo. La scrittura per la risata si percepiva

sempre di più come una resa, una fuga dalla realtà, un disimpegno verso le responsabilità che il momento richiedeva. Il clima viene icasticamente identificato da Marchesi nel suo *Malloppo*, nel dialogo con una donna vicina ai movimenti di protesta: «"La battuta è antisociale" diceva "distraggere dal problema. L'umorismo ride *di*. Bisogna ridere *contro*. L'umorismo è il modo di ridere della borghesia e con la borghesia morirà"³⁶²». Molti sentivano che anche la risata faceva parte di un più ampio discorso politico e dunque non si poteva più ridere in maniera leggera e inconsapevole. Non è un caso che in questo periodo la commedia all'italiana si marcherà di una amaritudine ben più spiccata rispetto al periodo precedente. Inizieranno ad essere ritratti mostri sociali e il riso aggressivo inizierà a pretendere più spazio. In parallelo si palesò una rinnovata attenzione ai meccanismi divagatori e anti-romanzeschi della narrativa umoristica, ma con il grande limite di non collegarli alla fruizione che ne era la vera ragion d'essere. Gli scrittori umoristici sperimentali rompono questo legame programmaticamente, perdendo alle volte l'effetto che i loro modelli invece perseguivano. In generale si assiste ad un netto e progressivo allontanamento dai registri umoristici in favore di un tono più amaro e studiato.

I nuovi media si erano diffusi capillarmente e con loro anche la lingua italiana che per la prima volta si diffuse su tutto il territorio. Con la lingua però si veicolarono anche modelli e costumi che puntavano al consumo e all'omologazione ad un modello unico. Un riferimento che era a trazione cittadina e settentrionale, borghese e moderno. Per la prima volta nella storia d'Italia i dialetti e le lingue minoritarie iniziarono a perdere parlanti naturali in favore degli italo-foni. La trasformazione avvenne anche nei costumi: anche nelle zone rurali più tradizionali si iniziarono a dismettere gli antichi usi e il senso comunitario, in favore di una attenzione al guadagno e alla modernità a tutti i costi che era diretta emanazione dei messaggi proposti dalla televisione e dal cinema. Parte dell'intellettualità italiana iniziò a percepire questa mutazione e a denunciarla. Pasolini, tra tutti, fu il critico simbolo di questa trasformazione schiacciante. La diffusione dei nuovi mezzi di comunicazione portò all'epilogo molte delle riviste umoristiche

³⁶² MARCELLO MARCHESI, *Il malloppo*, Bompiani, Milano, 2013, pos. 756.

storiche, facendo spazio a delle nuove testate che però erano particolarmente concentrate sulla satira politica, come il coraggioso «Il Male». Con la fine delle riviste, si interruppe la possibilità per molti umoristi di allenarsi su una scrittura narrativa mirata alla risata, facendoli confluire sulla scrittura per il piccolo o il grande schermo, o magari per la pubblicità che aveva necessità di slogan e battute a immediato effetto.

L'epoca in esame fu un'epoca di transizione per l'umorismo, oltre che per tutti questi significativi mutamenti culturali, sociali, economici e politici anche per un fattore biografico. Moltissimi degli scrittori analizzati morirono in questi anni: se Borgese e Savinio morirono negli anni Cinquanta, nel 1968 morì Guareschi, seguito nel '72 da Ennio Flaiano, nel '75 da Carletto Manzoni, nel '77 da Campanile e nel '78 da Marchesi. Gli unici superstiti di questa moria furono Zavattini, Metz e Mosca, umoristi minori che da tempo avevano scelto altri generi espressivi e non avevano più così tanta influenza sul genere.

2.3.2. La neoavanguardia

Dalla metà degli anni Cinquanta iniziarono i fermenti di cambiamento nelle Lettere italiane. Nel 1955 Pasolini, Roversi e Leonetti fondarono «Officina» e nel '59 Vittorini e Calvino fondarono il «Menabò». Entrambe riviste che non avevano nulla a che fare con l'umorismo, ma che puntavano ad un rinnovamento della cultura letteraria italiana. Se la prima redazione aveva tra i suoi componenti dei poeti che nella loro attività stavano già rinnovando la poesia, la seconda rivista annoverava dei romanzieri tra i suoi fondatori. «Officina» aveva tra i suoi obiettivi polemici la poetica neo-ermetica e il neo-realismo, puntando invece ad una poesia che si aprisse al mondo e ai nuovi linguaggi, esplorando nuove forme liriche. Il «Menabò» invece portò queste tensioni ad uno stadio successivo accogliendo al suo interno già alcuni esponenti della futura neoavanguardia come Pagliarani, Eco e Sanguineti affiancati ad alcuni autori esemplari nella loro originalità, come Sereni, Giudici e Rosselli. La percezione tra questi letterati era che la letteratura di quegli anni fosse segnata da uno stallo, da una ripetizione

pedissequa di alcuni stilemi e modelli passati e sorpassati. Il Gruppo '63 nacque da questo *milieu* culturale per portarlo alle estreme conseguenze.

Nel 1961 la neoavanguardia è preceduta da una raccolta di versi, *I novissimi*, che pose le linee guida della battaglia poetica che un gruppo di autori voleva portare avanti. Ma per la narrativa le linee di fronte del conflitto furono meno nette e i punti di riferimento positivi non erano ancora ben chiari. Pasolini, Calvino e Moravia, per esempio, erano guardati sia con favore che con sospetto. Pirandello era visto come un padre nobile, come un esempio da seguire, ma anche da superare. La narrativa non era un campo in cui la neoavanguardia sembrava pronta a creare manifesti, come nell'ambito lirico, ma piuttosto aprire un dibattito³⁶³ per cercare una linea di intenti comune. D'altronde anche l'esperienza fattiva dei romanzieri neoavanguardistici sarà piuttosto varia. Certo è che le esperienze di alcuni umoristi come Campanile e Zavattini assunsero il ruolo di possibili modelli ed esempi di un oltre-romanzesco da poter esplorare, che però – pur essendo eredi della prima avanguardia – ai neoavanguardisti potevano «apparire ugualmente prigionieri di un'ipoteca “alta”, letteristica, e dunque non sembravano prestarsi alle nuove esigenze»³⁶⁴.

Se anche si fondò un gruppo riconoscibile, non si fecero manifesti riconosciuti e programmatici, ma si optò per dare voce ad una generale insoddisfazione per poi lasciare ad ognuno l'iniziativa di esplorare le proprie vie d'uscita. Ciò che creava maggiori malesseri era la stasi di una letteratura che si contorceva ancora sul neorealismo – anche se superato già dai suoi fondatori – e su una comunicazione basata su consuetudini, linguaggi tradizionali e letterari. Quello che creava ulteriori resistenze era anche un permanere di modi narrativi legati all'Io moderno e borghese, come il narratore onnisciente, tecnica percepita – anche da Barilli³⁶⁵ – come crimine e delitto sociale. Il narratore eterodiegetico era, dunque, una sorta di manifesto senso di superiorità e volontà di separazione dell'intellettuale dal

³⁶³ AA. VV., *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Feltrinelli, Milano, 1966. Volume che raccoglie il dibattito aperto sul romanzo sperimentale in un incontro successivo di due anni a quello fondativo. Riproposizione che mostra l'eterogeneità delle posizioni in questo ambito artistico.

³⁶⁴ RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del “Verri” alla fine di “Quindici”*, Manni, San Cesario di Lecce, 2007, p. 85.

³⁶⁵ Per esempio il «reato di oggettivazione naturalistica» imputato a Bassani, *ivi*, pp. 90.

mondo popolare o comune, una finzione che spezzava la società senza classi che si andava edificando nella nuova società del consumo. Una società del consumo che andava ad erodere con sempre maggiore violenza il soggetto e l'Io, quelle che erano anche la basi moderne dell'umorismo. Il modello che veniva indicato giungeva da Oltralpe: il *Nouveau Roman*, nelle sue declinazioni interne. Da una attenzione radicale sulla cosità degli oggetti che riduceva l'Io al minimo, come la narrativa di Robbe-Grillet, fino a soluzioni che moderavano la capacità oggettivante come quelle di Butor, Simon e Pinget dove la coscienza umana era ancora presente, ma priva di quell'imperio rappresentativo tipico della tradizione.

Il problema che si poneva rispetto all'Io era il suo rapporto con il mondo, un rapporto che in letteratura si legava alla cognizione e che si voleva nuovo e privo di riferimenti già posti dalla tradizione e dalla letteratura precedente. Come detto questo rapporto con il mondo e la sua cultura, ma anche con la letteratura precedente, è un'altra base dell'umorismo: la critica e lo sberleffo a queste istituzioni era un dato fondamentale della risata. Perciò l'umorismo poteva fungere da appiglio al nuovo modo letterario, che a sua volta gli conferiva valore attraverso il postularne l'esistenza futura, il discuterne, il riconoscerlo come parte in causa. Se il nuovo problema che si poneva era quello conoscitivo tra soggetto in minore e oggetto prevalente³⁶⁶, la nuova letteratura lo voleva rifondare con una decisa cesura con il passato.

I problemi che si ponevano erano dunque due: il ruolo dell'Io nella conoscenza e il rapporto con la realtà. Le soluzioni che si trovarono – in linea con gli esempi francesi – furono quelle di una netta riduzione del soggetto e quelle di una coscienza scissa e confusa, al limite della follia. Si rifiutavano di conseguenza i racconti lineari e in terza persona, dove ci fosse un distacco narrativo e una voce giudicante. La lingua scelta anche in questo caso era attratta da due opposti: una lingua neutra manipolata e una riscoperta dell'espressionismo gaddiano, ma sempre con un sospetto per il dialetto che era valutato come un limite della lingua italiana, un registro reputato basso e legato al passato³⁶⁷. Si cercava una linea espressionistica,

³⁶⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 113-115.

³⁶⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 97-99; 115-116.

ma che evitasse le belle lettere e il dialetto, e si slanciasse verso la lingua moderna trasformandola.

Le esperienze artistiche però saranno molto differenti nella loro concreta esecuzione da queste linee generali. Alcuni come Arbasino si legheranno maggiormente a Gadda; altri invece come Sanguineti porteranno al massimo il grado di sperimentalismo narrativo in *Capriccio italiano*; altri ancora porranno una certa attenzione al mondo della risata e dell'umorismo. Di questo ultimo gruppo faranno parte, come studiosi, Umberto Eco e Oreste Del Buono, e come autori, Luigi Malerba e Gianni Celati.

Umberto Eco dividerà la sua curiosità verso il genere nelle sue attività principali: la scrittura creativa, la pubblicistica e la saggistica. In tutte approfondirà il tema della scrittura per la risata. Dal punto di vista conoscitivo la sua attenzione si appunta – oltre che su tematiche generali – anche su Achille Campanile, che viene studiato – come si è potuto notare nelle citazioni al capitolo a lui dedicato – in molti aspetti del suo stile, e che viene citato persino in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*³⁶⁸: un'occasione di un certo prestigio, dato che sono il testo di lezioni tenute all'Università di Harvard. Di impianto campaniliano è ancora *Come viaggiare con un salmone*, raccolta del 2016, che esplora l'assurdo della trattazione e che per molti versi ricorda alcuni brani di *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima*. È nota anche l'attitudine di Eco all'uso dell'ironia nei suoi articoli pubblicati in riviste di ampia diffusione, un tono non costante ma che si presentava come tecnica possibile nelle trattazioni che maggiormente si prestavano al suo uso. D'altronde le tecniche del comico fanno già capolino, con molta cautela, nei suoi interventi del convegno del 1965 sul romanzo: il comico e l'ironia creano, attraverso alcuni stratagemmi, delle aspettative codificate, che possono anche sfuggire dal modo tradizionale della narrazione³⁶⁹. Nei suoi romanzi il comico è un tema che ritorna e che soprattutto ne *Il nome della rosa* ha un ruolo centrale, dato che la vicenda ruota intorno al ruolo del comico nella conoscenza della verità. Nell'opera lo scontro ideologico sull'umorismo è impersonato da Guglielmo di

³⁶⁸ Due sono le definizioni: «grande scrittore comico» e «sublime scrittore umoristico» in UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1999, poss. 69 e 1456.

³⁶⁹ AA. VV., *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., pp. 72-78.

Baskerville, assertore di un comico e di una risata utile nella trattazione per sostenere le tesi della fede, e da Jorge da Burgos, che invece sostiene che il riso è sempre dalla parte della distruzione, e della scomposizione istituzionale. Un conflitto che porta all'epilogo tragico e alla distruzione di molti manoscritti sul tema. Da questo punto di vista è particolare la data del romanzo, il 1980, a conclusione degli anni di piombo, e nel preludio del decennio del nuovo benessere e dell'edonismo, epoca in cui l'umorismo si fa massiccio nelle televisioni commerciali e non solo. L'epoca in cui la società dei consumi italiana diventa pienamente umoristica e dello spettacolo. Sempre ne *Il nome della rosa* c'è un omaggio a tutta la tradizione del comico medievale nel sogno di Adso, la voce narrante, vissuto nell'ora terza del sesto giorno³⁷⁰. La sperimentazione linguistica si unisce qui all'erudizione di Eco che porta il piano della storia in una dimensione carnevalesca e allo stesso tempo – per la distanza temporale con la vicenda – in un ambito di alta cultura letteraria.

La domanda sul ruolo conoscitivo della risata a cui Eco sembra rispondere positivamente, ha una risposta simile anche da parte di Oreste Del Buono. Lo scrittore e studioso infatti fu uno dei maggiori critici di molti umoristi citati in questa trattazione. Del Buono infatti firmò introduzioni a Campanile, Guareschi, Manzoni, Marchesi e Paolo Villaggio concedendo al genere un riconoscimento critico che – insieme a quello di Eco – gli giovò nell'ambito della critica letteraria. L'umorismo, con il neorealismo, era entrato in crisi perché sembrava destituito di valore conoscitivo, e soprattutto era valutato come una fuga dall'impegno; gli anni di piombo faranno pesare ancora maggiormente questi pregiudizi. Inoltre i mass media limitavano sempre di più la possibilità di un umorismo letterario, attraendo molte energie degli artisti legati al genere. Il riconoscimento critico di una tradizione letteraria di valore o da valorizzare, legato ad un approccio nuovo e di rottura, servì anche a rendere appetibile ai nuovi letterati un nuovo approccio al genere, che così poteva uscire dall'aura di vetustà che invece negli anni Cinquanta sembrava averlo colpito.

Tra gli scrittori vicini alla neoavanguardia quelli che si approcciarono allo humor con maggior decisione furono Luigi Malerba e Gianni Celati. In

³⁷⁰ UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1980, pp. 428-438.

entrambi i casi ci troviamo dinnanzi a scrittori sperimentali che in diverso modo provarono a rinnovare il genere secondo alcune linee individuate dagli incontri del Gruppo '63, pur non sottoscrivendone totalmente le linee e gli approcci.

2.3.3. Luigi Malerba

Le opere più interessanti collegabili all'esperienza di un umorismo sperimentale – con dei netti legami con il Gruppo 63 – sono quelle firmate da Luigi Malerba. Lo scrittore emiliano nato nel 1927 prenderà spunto dalle riunioni della neoavanguardia per esplorare con originalità il genere della risata. Malerba aveva esordito con dei racconti di argomento paesano, *La scoperta dell'alfabeto* (1963), dal piglio originale e da una sensibile attenzione al parlato popolare. Con *Il serpente* (1966), *Salto mortale* (1968) e *Il protagonista* (1973) trasformerà il suo modo di narrare imbastendo delle narrazioni basate sulla contraddizione e sulla frammentazione dell'identità, centrate su un io narrante dai tratti fortemente patologici.

Ne *Il serpente* il narratore, un venditore di francobolli, inizia una lunga confessione che in breve si dimostrerà piena di menzogne. Molti dettagli verranno spesso rimessi in discussione: racconta della moglie e della sua vita coniugale per poi ammettere che era solo una fantasticheria, descrive la sua amante Miriam e la sua morte per poi mettere in dubbio non solo la morte, ma anche l'esistenza stessa della ragazza. La narrazione è inoltre caratterizzata da brani argomentativi stravaganti rispetto alla storia, che mantengono un legame piuttosto labile con le vicende – già labili di loro. Il gioco di specchi del narratore è scritto in maniera accattivante – anche se originale – e intrappola proprio per questa caratteristica: è come un gioco di inganni che l'autore ordisce ai danni del lettore. Le contraddizioni possono innervosire, perché sembra che non si abbia un terreno solido dove edificare la logica narrativa, ma capito il meccanismo, ci si lascia trasportare dall'affabulazione della voce narrante, a cui, in definitiva, non si dà più alcun credito e lo si ascolta come un fanfarone da bar.

Il dialogo instaurato dal narratore di *Il serpente* sia con il lettore che con l'ispettore, è simile ma più interiorizzato in *Salto mortale*: “Giuseppe

detto Giuseppe” ha una voce interna che interviene e smentisce continuamente la voce narrante. Il canto e contro canto in cui procede la narrazione è divertente proprio perché mette in luce immediatamente le contraddizioni e le bugie della voce narrante. Anche qui è presente il meccanismo della *detection*: la voce narrante per caso trova un cadavere e decide di portare avanti in maniera autonoma l’indagine, in questo caso quindi la morte pare reale. A strutturare ancora di più l’esperimento malerbianco Giuseppe incontrerà altri personaggi maschili tutti di nome Giuseppe, come in una sovrapposizione della sua identità, una riflessione continua della sua persona, una moltiplicazione del doppio. Anche qui è presente una figura femminile che muove le azioni o la loro narrazione, ma il suo nome non sarà mai identico: partendo da una particella base Ros- i nomi cambieranno nel giro di poche righe passando da Rosanna, Rosalma, Rosangela e così via.

Ultimo capitolo di questa stimolante trilogia è *Il protagonista*. Qui la sperimentazione si fa ancora più ardita e dissacrante: la voce narrante è quella di un pene che dialoga in maniera costante con il cervello, detto il Capoccia. Anche in questo romanzo vengono riutilizzati i meccanismi dell’indagine e della donna anelata, ma la prospettiva è quella fisica e illogica di un organo genitale, che inaspettatamente ha anche una certa educazione. La lingua è bassa, ma raramente volgare. La vicenda parte dalla nascita del rapporto tra il Capoccia e Elisabella, entrambi radioamatori. Il rapporto però è spezzato tragicamente dal suicidio della donna: il membro deciderà quindi di ricercare le ragioni di questo atto attraverso un percorso di narrazione e analisi dei fatti. Per giungere poi a delle conclusioni assurde e influenzate dall’essenza corporale della voce narrante.

L’umorismo delle tre opere è un umorismo raffinato e soprattutto non di immediata resa. Ne *Il serpente* la scoperta della parzialità della narrazione potrebbe irritare e far sentire il lettore alla mercé di un truffatore narrativo, di una presa in giro. Capito il meccanismo, si gode della fantasticheria e del sistema di incongruenze esplicite e non. Si dubita di tutto e tutto diventa una costruzione senza rischi, come uno spettacolo clownesco. Nel secondo romanzo il carico della risata è tutto bilanciato sulla rifrazione dell’identità e sul contro canto della voce interiore di Giuseppe detto Giuseppe (già così

doppio di sé stesso): una contraddizione coltivata che diventa, anche qui, un metodo per comprendere una coscienza e le sue più intime fratture. *Il protagonista* ha il suo umorismo nell'identità della voce narrante: un pene parlante, con le sue sparate e i suoi ragionamenti, che dice la sua sul mondo e in contrasto con la logica della sua testa. La risata non è quasi mai piena e leggera in nessuna delle tre opere, ma è mediata da un ragionamento che prende in considerazione la prospettiva narrativa. Anche la lingua concorre nel suscitare la risata perché bassa ma non volgare, quasi media, evitando quel belletterismo che la neoavanguardia accusava di passatismo. La lingua è espressiva, ma è anche innervata di ripetizioni, ossessioni che ritornano, accostamenti sorprendenti che rendono bene le psicopatie delle voci narranti:

Prima ancora [...] che dal sorgere dei contenuti, spesso bizzarri o stravaganti, il lettore è coinvolto nella battaglia tra le parole, pronte a disattendere i riti della tradizione proprio perché esorcizzate del loro presunto e magico potere³⁷¹.

Il riso è stimolato anche da questo slittamento linguistico imbastito per favorire l'espressione di una coscienza. Non c'è un eccesso di progettazione o di elucubrazione come ad esempio vedremo in Celati: Malerba ha come primo obiettivo quello di comunicare il limite della narrazione, destando però una risata.

Dal punto di vista della struttura «alla direzione lineare delle trame e strutture tradizionali viene sostituita una struttura pluridirezionale o addirittura circolare»³⁷² e l'uso degli ingranaggi conosciutissimi del romanzo d'indagine e del rapporto amoroso vengono, grazie a questi processi, scomposti. L'esempio potrebbe essere ritrovato senza troppi sforzi in Gadda, ma se nel Gran lombardo era il mondo che spezzava la coscienza facendola perdere nel barocchismo del mondo, Malerba capovolge il paradigma: è la coscienza che sconvolge la realtà, tanto che chi legge non sa più dove stia il limite tra pensato e reale. È l'esplicitazione di quello che normalmente succede nella letteratura, ma il palesarlo in maniera così esposta mina il processo narrativo stesso. Il patto con il lettore salta e

³⁷¹ PAOLO MAURI, *Malerba*, La Nuova Italia, Firenze, 1977, p. 43.

³⁷² *Ivi*, p. 25.

l'incredulità non può mai sospendersi. D'altronde l'uso dell'indagine e della relazione amorosa è ridicolizzato dallo sguardo patologico della voce che racconta: le donne hanno caratteristiche intercambiabili, e il rapporto amoroso si basa più su una proiezione interiore del personaggio che su delle caratteristiche obiettive; anche l'indagine perde di mordente per l'irrealtà e per la marginalità della prospettiva usata, è una narrazione circolare che non vuole arrivare a nulla (ecco le ragioni intime dei primi due titoli)³⁷³. Ricerca e amore perdono di senso anche in rapporto con la società di quegli anni.

Il rapporto tra realtà e coscienza va a favore della seconda, è la menzogna che costruisce il mondo, la narrazione si fa referente unico. La realtà sembra non esistere se non nella coscienza, in una deriva che ha del nichilista: non esistono fatti ma solo narrazioni (espressione che sembra ricordare il fervore di questi anni verso lo *storytelling*). Questo meccanismo apre una lotta contro i limiti naturali per attingere ai registri della favola³⁷⁴: la realtà delle cose sembra rifuggita come se non si potessero vivere le esperienze normali, il rifugiarsi nella fantasia però è come una rivalse. Ci si confronta con un «tentativo di recuperare, al di là dei simboli impiegati, quei dati di libertà e di fantasia, di autogestione cosciente della propria persona, costantemente negati qui e adesso, nella quotidiana impossibilità di vivere in un modo diverso»³⁷⁵. Le coscienze che narrano guardano al mondo con un misto di distacco e desiderio. La voce de *Il serpente*, ad esempio, riproduce nelle sue fantasie lo stereotipo di ciò che era reputato desiderabile in quel periodo (una famiglia e un'amante) che però per lui sono irraggiungibili³⁷⁶. Si riproduce il meccanismo incontrato nel Campanile del *Cornabò*: la voce di una coscienza patologica (qui in maniera più manifesta) che si confronta con una vita che non capisce e non riesce a vivere. Ora però la realtà non è quella di un regime dittatoriale, ma quella del *boom* economico che pretende che tutti si conformino al nuovo regime di benessere e di mercato. Questa prospettiva è confermata anche dalla onomastica non identificativa dei protagonisti: nel primo romanzo il narratore è anonimo, nel secondo il nome è identico a quello di tutti gli altri

³⁷³ *Ivi*, pp. 21-24.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 32.

³⁷⁵ *Ivi*, p. 33.

³⁷⁶ RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana*, cit., pp. 173-174.

personaggi, mentre nel romanzo del '73 l'identità è quella parziale di un organo del corpo. Queste assenze sono il correlativo di una realtà che Malerba sentiva seriale e senza identità³⁷⁷, in cui gli uomini e le donne sono esseri indistinti e dove le relazioni sono solo una proiezione di individualità psicotiche. Anche i luoghi sono sempre più sfuggenti, esemplare da questo punto di vista il paese di *Salto mortale*, Pavona, che è un paesotto di nuova edificazione sotto la spinta della crescita economica: senza alcuna storia e circondato solo dalla campagna brulla e deserta. La critica sociale aleggia sottotraccia nelle pagine della trilogia, ma senza farsi mai oppressiva e moralistica.

Se «non esiste più il “fatto” univoco, ben circoscritto, bensì una gamma di possibilità sventagliate in ogni direzione»³⁷⁸ la dicotomia pirandelliana tra identità e possibilità viene meno. Tutto è possibilità e l'identità è sempre reversibile. Questo meccanismo interiore è quello della società liquida teorizzata da Baumann nel 2000, ma qui trasportato in una coscienza unica e non generalizzata. La menzogna interiore, la autocostruzione del sé a prescindere dalla realtà. Malerba percepisce tutto questo in maniera istintiva nella sua trilogia. La società consumistica è agli albori, ma si capisce che la pubblicità è una narrazione che non si vuole limitare al prodotto, ma all'esistenza del singolo: quello che si propaga è un modello di vita che crea frustrazione. Ciò che si scontra, soprattutto ne *Il serpente*, sono due narrazioni: la propria esistenza reale e misera e la vita desiderata che acquista un senso ulteriore per un fatto traumatico preso di peso dalle pagine di cronaca. Il conflitto e la frammentazione è tutta interiore: lo scontro ideologico è, come nel *Diario di Gino Cornabò*, una questione di colpa e narrazione del singolo. Un individuo lasciato solo e isolato che non riesce ad inserirsi nella società per la struttura di questa e per le inadeguatezze intime del singolo.

La coscienza psicotica sarà modello per altri scrittori, come Celati, ma in Malerba questa si fonde con la menzogna. Mentire serve per costruire la contraddizione e quindi la risata. Eppure quando la coscienza svela la

³⁷⁷ Malerba fu un cultore della civiltà contadina, con un regesto di espressioni dialettali nel libro *Le parole abbandonate*, Bompiani, Milano, 1977. L'autore vi elabora il lutto per la perdita di una società comunitaria a favore di una individualistica e impersonale.

³⁷⁸ RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana*, cit., pp. 176.

solitudine del proprio spirito chiuso in un corpo lontano da un vero contatto con gli altri c'è una «fusione perfetta tra epica comica e tragedia, ed è in questo senso che la proposta malerbiana tocca punte altamente originali»³⁷⁹. L'umorismo malerbiano ha un suo retrogusto amaro nella percezione degli stretti limiti in cui si dibattono alcune delle voci narranti, la solitudine del marginale che cerca di essere libero e si ritrova solo.

La dialettica tra corpo e intelletto si accosta a quella tra amore e morte. Sia Miriam de *Il serpente* sia Elisabella de *Il protagonista* muoiono e spesso il desiderio si lega ad una eccitazione sessuale delle voci narranti fino ad arrivare, nel romanzo del '73, ad una rivelazione chiara di questo elemento: «Io che sono il principio vitale della generazione mi scatenò di fronte alla morte che è la mia negazione»³⁸⁰. Un anelito quasi da manuale freudiano che si collega a quello di annichilire uno dei poli dell'altra dicotomia, mente-corpo. La mente dà una possibilità di fuga mendace, mentre il corpo vuole vivere la realtà e sente l'interiorità tellurica degli istinti. Il mondo malerbiano è certamente dualistico: sia nella dissociazione tra mente e corpo sia in quella di una coscienza costituita da più voci. Una coscienza frammentata che deve affrontare una società monolitica e omologante: un contrasto che negava nei suoi fondamenti le speranze dei movimenti culturali degli anni Sessanta e Settanta: la fantasia al potere in una società consumistica si risolve solo in una radicale solitudine e in rapporti improntati ad un estremismo narcisistico in cui la coscienza può costruire il mondo senza mai incontrare davvero l'altro.

2.3.4. Gianni Celati

Anche Gianni Celati, di una decina d'anni più giovane di Malerba, esplorerà nei suoi lavori di esordio la scrittura per la risata, sempre nella prospettiva di una coscienza alienata e disturbata, patologica. Celati, a differenza di Malerba, però produrrà un importante supporto teorico per le sue scelte stilistiche, forse più interessante del risultato stesso della sua narrativa. Lo scrittore, anche lui dell'Emilia-Romagna, parte da alcuni presupposti che vanno in controtendenza rispetto a tutta la tradizione

³⁷⁹ PAOLO MAURI, *Malerba*, cit., p. 44.

³⁸⁰ LUIGI MALERBA, *Il protagonista*, Bompiani, Milano, 1973, p. 183.

umoristica del Novecento. Innanzitutto è fortemente contrario all'umorismo ed è invece favorevole al comico, puro e slegato dal raziocinio, che si rifà a quello bachtiniano del Carnevale. Questo perché – secondo l'autore – l'umorismo è legato ad una evoluzione borghese e malinconica della risata. Tutto parte da Ben Jonson che tramuta i comici in insegnanti: «L'attore che muove il riso inganna la gente: dunque la comicità si manterrà nei limiti giusti solo quando insegnerà l'inganno del ridicolo, o questo autoinganno che sono le passioni che si esteriorizzano»³⁸¹. Il testo comico quindi diventa prima uno strumento per istruire, fino a diventare un mezzo di controllo sociale, simile a quello teorizzato da Bergson, per poi arrivare a Breton e il suo umorismo nero, che è un "riso smorzato". Il riferimento critico, ma mai citato, è anche Pirandello che nel suo umorismo portava alla massima espressione la condanna verso il comico in favore dell'umorismo. Concezione quella del girgentino che «si colloca idealmente agli antipodi della concezione di comico collettivo come unità intatta del corpo sociale grottesco propria della tradizione carnevalesca cara a Celati»³⁸². Un riso collettivo che non è più possibile in una società individualista come quella degli anni Settanta e Celati ne ha consapevolezza. La linea umoristica, secondo l'autore, è sempre favorevole alle strutture della borghesia, e la critica del potere formulata in essa è di frequente superficiale. Siamo all'esatto opposto della distinzione che Umberto Eco porrà tra comico e umoristico e che abbiamo citato nei primi capitoli. Celati, infatti, non prende in considerazione la funzione che ha il comico di sfogo rilassante che fa divenire accettabile il presente e la realtà, anche quella più oppressiva. Il comico diventa per lo scrittore emiliano una possibilità di contestazione perché portatrice di una visione altra e corporea. L'opposto di una esperienza umoristica mentale, spirituale e incorporea «dove c'è solo da pensare, da meravigliarsi, da comprendere»³⁸³. Corporeità che Celati vuole riscoprire, ma che la recente tradizione letteraria ha marginalizzato non

³⁸¹ GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino, 1986, p. 67.

³⁸² ALESSANDRO VITI, *Teoria e pratica del comico in Gianni Celati*, in «Studying Humour - International Journal», 2016, vol. 3, pp. 9-10.

³⁸³ GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, cit., p. 86

lasciando esempi a lui davvero graditi – se non per l’eccezione di Beckett³⁸⁴. Di conseguenza l’autore preferisce esplorare un altro mondo espressivo, il cinema muto, quello costruito su *gags* ed episodi clowneschi. La riscoperta del personaggio liminale, che si fa carico delle virtù anti-borghesi è un elemento legato alla teoria carnevalesca ma anche, come mostrato nella parte introduttiva, un carattere culturale che ritorna in molte comunità. Tra *fool* e clown però esiste una differenza: il primo ha possibilità di parola e di espressione logica, il secondo è solo corpo, espressione attraverso gesti. Per Celati – su uno spunto di Fellini – «il clown è come il nostro doppio, che porta con sé tutto il nostro infantilismo e insieme la nostra senilità»³⁸⁵. Due epoche della vita che ritornano alle necessità del fisico e verso una limitata possibilità di parola data dalla loro estremità anagrafica. Celati rimarrà convinto che la comicità derivi da una gestualità mentale e che il comico sia un modo espressivo che sfugge alla letteratura, anche negli anni che lo vedranno ormai distante dal genere³⁸⁶. Proprio dai matti Celati prenderà spunto per costruire i suoi primi romanzi: consulterà infatti i diari di alcuni internati in manicomio e da uno di questi trarrà lo spunto per *Comiche*, storia di fantasiose persecuzioni più oniriche che reali. «La coscienza infelice evita il delirio, vivendo la frattura che c’è tra un io trascendente che parla il discorso giusto di tutti gli uomini e un io empirico che campa nell’errore»³⁸⁷. Questa frattura però porta alla nevrosi, alla scissione dal consesso umano e quindi fa perdere la possibilità di quella unità comunitaria carnevalesca: «È solo con il modello psicotico o schizofrenico che si salta al di là di tutto questo, al di là della passione della verità-luce»³⁸⁸. Ecco quindi che la scelta di una coscienza mattoide diventa la via privilegiata da Celati: il carnevale si salda con l’alienazione contemporanea, una necessità di ritornare al corpo per ritrovare la propria unità.

³⁸⁴ *Ivi*, pp. 155-184.

³⁸⁵ GIANNI CELATI, *Dialogo sulla comicità* intervista con Alessandro Bosco, in ID., *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, 2011, p. 165.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 167.

³⁸⁷ GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, cit., p. 97.

³⁸⁸ *Ibidem*.

«Liberarsi della letteratura attraverso la letteratura stessa»³⁸⁹ in un percorso di appropriazione esistenziale attraverso la scrittura è d'altronde un elemento caratterizzante della poetica celatiana, come spiega bene Belpoliti nella introduzione al “Meridiano” dedicato all'autore: lo scrittore inoltre rifugge sia la socialità letteraria, sia i paludamenti stilistici dell'istituzione artistica. Ne risentiranno anche i rapporti con il Gruppo 63, che non accoglierà con grande entusiasmo i suoi esperimenti comici, e che lui criticherà aspramente in alcune interviste³⁹⁰. Come non voleva scrivere dei testi che andassero a soddisfare i neoavanguardisti, Celati non voleva però nemmeno scrivere romanzi di successo e destinati alla massa: uno sperimentalismo autonomo, insomma. Eppure Celati frequentò il gruppo e lesse i suoi testi ad una platea composta da chi aveva quel tipo di sensibilità: lo scrittore, perciò, non può dirsi lontano da quel *milieu*. Non è un caso quindi se Barilli sente il pieno diritto di inserirlo nella sua trattazione sulla neoavanguardia³⁹¹.

Lo sperimentalismo a cui si sente più vicino Celati è quello assurdo di Beckett, che reputa « la più avanzata ricerca letteraria nel campo comico dell'epoca moderna»³⁹². Questo sia per l'uso delle *gags*, sia per l'organizzazione testuale del racconto. Beckett infatti viene apprezzato da Celati per la sua capacità di giustapporre in modo analogico scenette e battute senza piegarsi al *diktat* della trama, ma seguendo un caos logico che lo avvicina al carnevale e al comico cinematografico. Il modello è in realtà già presente in altri scrittori umoristici italiani, come ad esempio Campanile, ma senza l'oltranzismo linguistico e illogico dell'irlandese. La conformazione centrifuga del romanzo umoristico è d'altronde tipica del genere, con le sue estreme divagazioni, ed è presente perfino nelle opere aurorali come quella di Sterne.

³⁸⁹ MARCO BELPOLITI, *La letteratura sull'orlo dell'abisso*, in GIANNI CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, Mondadori Meridiani, Milano, 2016, p. XXV.

³⁹⁰ Cfr. ALESSANDRO BOSCO, *Dialogo sulla comicità con Gianni*, e AURORA CAPRETTI, *Intervista a Gianni Celati*, in «Nuova Prosa», 2012, n° 59; *Contro le avanguardie*, intervista di CLAUDIO CERRITELLI a Gianni Celati, in «Doppiozero», 18 aprile 2016, <http://www.doppiozero.com/materiali/contro-le-avanguardie>.

³⁹¹ RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana.*, cit., pp. 177-180.

³⁹² GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, cit., p. 166.

I testi comici di Celati saranno quindi caratterizzati da una ricerca linguistica che renda al meglio la corporeità e le *gags* e le *bagarre* tipiche del cinema comico; da una trama inconsistente e sempre sottoposta all'arbitrio dell'analogia; dal protagonismo di una coscienza patologica e non razionale che prende il ruolo di voce narrante e, infine, ha tra i suoi elementi distintivi il perseguire una volontà di stratificazione stilistica e verbale. Tutti questi elementi rendono i suoi testi difficilmente fruibili al grande pubblico e richiedono una attività intellettuale di decodifica che inesorabilmente fanno scivolare *Comiche* e le opere di *Parlamenti buffi* verso quell'umorismo che tanto voleva combattere l'autore. Dove sta allora lo spiraglio per la risata?

È il ritmo stesso, qui, a essere comico. L'effetto ritmico annulla le regole morfosintattiche delle scritto per riprodurre il movimento dei corpi, in una lotta continua fatta di aggressioni, bastonate, inseguimenti, corse, cadute senza conseguenze come nelle comiche del cinema e del teatro mimico³⁹³

Celati vuole fare della lingua corpo, agente portatrice di quella dimensione annullata dall'umorismo spirituale e astratto tipico della tradizione. L'uso arbitrario della lingua causa errori – esaltati da Celati, e viene in mente il Savinio dei *lapsus calami* – e inversioni dello standard linguistico, una contestazione verbale che passa dalle *gaffes* e dagli inciampi della lingua paralleli a quelli che un clown può fare durante un suo spettacolo. Il risultato però non comunica spontaneità né leggerezza, ma anzi studio e una difficoltà nella lettura che rompe il piacere che si vorrebbe sciolto e spensierato. Per dare solo un saggio di questo esperimento possiamo citare l'incipit di *Comiche*:

C'era un ignoto nella notte dal giardino il quale senza tregua mi rivolgeva verbigerazione molesta e irritante dice: - schioppate il professore. E: - schioppatelo Otero Otero Aloysio Aloysio. Come a colpire con voce da spavento e pretese strane mettermi in grave stato d'agitazione non si capisce il motivo. Intende si vede prima svegliare di soprassalto aggiungendo ansia alla sorpresa per il fracasso di certi bidoni da lui rovesciati nell'oscurità.³⁹⁴

³⁹³ ALESSANDRO VITI, *Teoria e pratica del comico in Gianni Celati*, cit., pp. 15.

³⁹⁴ GIANNI CELATI, *Comiche*, Quodlibet, Macerata, 2012, p. 7.

Una scrittura che pretende una sincronizzazione del lettore rispetto alla cadenza celatiana, costruita con pazienza e costanza nell'ascolto del testo e che alla fine produrrà un riso smorzato e nervoso. Il «riso che ne scaturisce è altrettanto liberatorio solo se si sospende la riflessione su quanto sta realmente accadendo, che in sé non è per niente divertente»³⁹⁵: non c'è dunque spontaneità nel riso, si riesce a immergersi nell'atmosfera «di un universo oppressivo e concentrazionario»³⁹⁶ con fatica e, senza trovare un appiglio nella vicenda, la continuazione della lettura è ardua e senza scopo apparente. Il rischio inoltre è quello individuato da Barilli: «i suoi eroi maldestri si tuffano in un tessuto di mini-imprese, di piccole operazioni quotidiane che rendono sempre lo stesso sapore, impostano un medesimo circuito di trasgressione»³⁹⁷. La ripetitività delle azioni che hanno il limite di una lingua sempre trasgressiva, che alla fine si fa norma perdendo il suo piccolo carico di divertimento.

2.3.5. Marcello Marchesi

Uscendo dallo stretto ambito della neoavanguardia, si trova uno scrittore che riesce ad essere sperimentale in modo originale e allo stesso tempo un esempio tra i più esemplificativi del rapporto tra umorismo e nuovi media: questo è Marcello Marchesi. Lo scrittore iniziò a lavorare nel «Bertoldo» e in altre riviste umoristiche negli anni Trenta. Il successo gli arrise subito per la sua spiccata qualità di battutista, capacità questa che gli aprì da prima le porte della radio e poi, con la fondazione della Rai, anche della televisione. È reputato dai critici uno dei primi *copywriter* della pubblicità italiana: firmò infatti migliaia di spot del Carosello. Mise a disposizione le sue qualità anche per il cinema, che infatti gli fece firmare svariate sceneggiature di commedie su pellicola, tra cui *La paura fa 90* di Simonelli e *Totò lascia o raddoppia?* di Camillo Mastrocinque. Fu autore anche di alcune canzoni serie e meno serie tra cui *Bellezze in bicicletta* e *Ho soffrito per te*. Fu autore e anche attore televisivo, come per il personaggio del signore di mezza età, attraverso il quale, con bombetta e abito,

³⁹⁵ ALESSANDRO VITI, *Teoria e pratica del comico in Gianni Celati*, cit., p. 11.

³⁹⁶ *Ivi*, p. 14.

³⁹⁷ RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana.*, cit., pp. 179.

satireggiava il cambio dei costumi, con una spiccata *vis* autoironica. Marchesi ebbe grande influenza nella storia umoristica italiana perché fu anche *talent scout* di alcuni umoristi di generazioni successive come Cocchi&Renato e Paolo Villaggio. Ma fu anche modello per molti autori della televisione e del cinema, soprattutto per la formulazione di arguzie davvero brillanti. Solo dall'inizio degli anni Sessanta iniziò a pubblicare e scrivere libri, prima di versi insoliti e poi, alla fine della sua vita, di narrativa con diversi aspetti ascrivibili alla sperimentazione.

Se questa spiccata capacità all'aforisma ridanciano fu il suo pregio maggiore in chiave umoristica, fu anche la sua croce nel momento di scrivere narrativa, poiché difficilmente riuscì a slanciarsi in una narrazione lunga e strutturata, se non nella breve dimensione di un racconto aneddotico o nel suo ultimo romanzo *Sette zie*, unica prova lunga convincente. Nei suoi tre libri maggiori infatti, *Il malloppo*, *Il dottor Divago* e *Diario futile di un signore di mezza età*, la battuta e il gioco prendono il sopravvento appoggiandosi anche ad una buona *verve* divagatoria che però si basa tutta su brevi trovate o su freddure lanciate a ripetizione. La sensazione è quella di un continuo fuoco artificiale, che alle volte può far cilecca, e che alla lunga irrita gli occhi per una esposizione eccessiva. La tentazione verso un certo sperimentalismo slabbra troppo le opere portandole ad un frammentismo che le fa somigliare più ad un regesto di battute che a corpi autonomi e conclusi: una forma che rappresenta, forse, la dimensione ricercata dall'autore stesso. In questi tre libri, infatti, non c'è vera narrazione, sia per volontaria scelta, come nel *dottor Divago* e nel *Diario futile*, sia per una sorta di scarsa determinazione, come nel *Malloppo*. Per certi versi in alcuni suoi lavori si intravede una volontà sperimentale che va oltre la struttura per appoggiarsi al calligramma, come nel *Diario futile* dove alcune battute sono scritte in diagonale o al contrario, anche per riprodurre l'effetto di quaderno di appunti casuale e creativo.

Come fa notare Turchetta³⁹⁸ Marchesi non era un semplice “battutaro” impenitente allegro e superficiale, ma aveva nel suo intimo una forza

³⁹⁸ GIANNI TURCHETTA, *La letteratura come denuncia e risarcimento: Marchesi scrittore*, in AA. VV., *Panta. Agenda Marchesi*, a cura di Mariarosa Bastianelli e Michele Sancisi, Bompiani, Milano, 2015, n° 32, pp. 411-418.

polemica piuttosto spiccata. Non riusciva a sopportare la società dei consumi che durante gli anni del *boom* si stava instaurando e che lui stesso stava contribuendo a costruire. La sua posizione era come scissa: da una parte denunciava e biasimava la mercificazione di moltissimi aspetti della vita umana; dall'altra attraverso le pubblicità creava quel mondo di illusioni fatto a posta per il commercio. Si scagliava contro le velleità di straordinarietà dell'uomo comune e nel frattempo spingeva il pubblico a desiderare oggetti non necessari e vedere programmi sempre più superficiali. Nella condanna di Marchesi al nuovo mondo del consumo e dei media c'era anche una implicita, e alla volte esplicita, volontà di autocondanna e autopunizione. Marchesi era conscio che la situazione che si era creata dipendeva anche dal suo operato, lui era parte del male eppure non poteva esimersi dal farlo. La rabbia è diretta verso la società che non è riuscita a resistere alle sirene della perdizione. Si scaglia contro quella borghesia che viene stigmatizzata da Savinio e da Guareschi, quella borghesia ignava, che non solo non milita³⁹⁹ – come affermò Savinio – ma che riesce solo a guardare, a fare da spettatrice alle tragedie con un sommo e asettico distacco. Marchesi riconosce anche che la nuova società non scinde più la figura della vittima con quella dell'aguzzino, ma crea una compresenza delle due figure. L'autore quindi scagliandosi contro il borghese si autopunisce e sembra volersi mondare della sua stessa colpa in una sorta di espiatione letteraria. Soprattutto in *Essere o benessere?* e in *Il sadico del villaggio* Marchesi punta le sue battute contro di sé e contro ciò che lo circonda creando

un'epica negativa, un'antiepica degli anni del post boom: afflitto dai sensi di colpa al limite del delirio, per il proprio diretto coinvolgimento nel degrado dei costumi pubblici e privati, ma pure mosso da giustificate ragioni critiche nei confronti del potere, e tuttavia, ancora, portatore di un ambiguo, invidioso rancore⁴⁰⁰.

Ecco quindi che molte delle sue battute, dei suoi brillanti giochi di parole si velano di un aspetto amaro, di rancore verso sé stessi. Ed è anche

³⁹⁹ «[...] non milita in nessun senso: non milita nel pensiero, non milita nell'azione, non milita nel lavoro» in ALBERTO SAVINIO, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano, 1977, p. 80.

⁴⁰⁰ GIANNI TURCHETTA, *La letteratura come denuncia e risarcimento*, cit., p. 416.

per questo che apprezzerà l'umorismo fantozziano: perché capace di mostrare il borghese come lui aveva iniziato a percepirlo, ovvero un essere umiliato e servile, vittima e carnefice di sé e del mondo che lo circonda. D'altronde l'operaio combatte il mercato, manifesta e cerca di opporsi al padrone, il piccolo borghese invece si adatta, si piega fino a strisciare perché aspira a diventare chi lo comanda: per questo, secondo Marchesi, è destinato alla dannazione. Come lui stesso. Il meccanismo, lo confesserà ne *Il malloppo* (1971) parlando del periodo bellico, è una legittima ma comoda difesa: «Alla alluvione, all'eccidio, alla catastrofe, alla morte opponevo la distrazione. Ero un precursore. Oggi tutti fanno così. È un eccesso di difesa»⁴⁰¹. Spegnere l'interiorità per poter sopravvivere a situazioni di forte stress attraverso la risata, ma dopo che l'emergenza è finita proseguire un comportamento annichilente. È il percorso opposto di Guareschi che racconta e ricorda per rendersi umano, per mantenere viva la fiamma della sua umanità e, infatti, opposto sarà il traguardo personale: da una parte l'impegno politico; dall'altra l'integrazione nel nuovo corso. Si possono intravedere da questa catabasi le prime spie di quella mutazione che si è presentata nella parte introduttiva: d'altronde la società della distrazione non è un preludio alla società umoristica? Un ridere per distogliere lo sguardo dall'insensatezza che si è scoperta sotto le macerie? L'umorismo marchesiano è forse il più vivo sintomo di questa trasformazione, connotato espressivo e ideologico di uno degli autori più coinvolti nel mondo dello spettacolo e della produzione pubblicitaria. Un autore che viveva intimamente le contraddizioni del periodo e che ne conosceva profondamente i meccanismi.

Altro tema privilegiato dell'autore, oltre ai nuovi costumi, è la memoria e la conseguente autocoscienza. Sia *Il malloppo* che *Sette zie* sono tentativi di creare un'autobiografia mendace, in cui la fantasia e il calibrato oblio si fondono con il frammentario e la divagazione. Anche qui il meccanismo della distrazione sembra riattivarsi: il ricordo fa male, è una scheggia della vita che ferisce, dunque è meglio rifugiarsi nella fantasia o nella attualità amnesica che rende il passato meno influente. Se ne *Il malloppo* la distrazione non è esplicitata ma presente nella spezzettatura e

⁴⁰¹ MARCELLO MARCHESI, *Il malloppo*, Bompiani, Milano, 2013, p. 37.

nella divagazione da un argomento all'altro, nell'ultimo romanzo ha un ruolo ben preciso. Il romanzo più riuscito di Marchesi è proprio questo, *Sette zie*, che rende chiaro come per l'autore la scrittura non professionale sia stata, oltre che un campo di ricerca artistica, uno strumento per fondare una sorta di senso esistenziale. Strumenti di questa ricerca piena di divagazioni, slittamenti cronologici e sperimentazioni varie, sono dei doppi del protagonista raccontato in una terza persona che tradisce un'eccessiva partecipazione. Cugini che sono suoi alterego e vecchi modelli umoristici che si rivelano in seduta spiritica e che svelano il loro ruolo di detrattori dei suoi moti di spirito: anche qui la coscienza si fa psicotica, una via di mezzo tra l'angelo del S. Matteo caravaggesco e il Maupassant di Savinio. Due possibili riferimenti non casuali: *Sette zie* si svolge a Roma, dove il protagonista aveva passato l'infanzia – anche se di origini milanesi, una dicotomia che si ripresenta – circondato dalle sette (o sei) zie del titolo, persone e città che si fanno portatrici di una carica popolarasca e verace simile a quella dei quadri del Merisi. Il narratore si reca nella capitale quasi per caso, ma sfrutta l'occasione per esplorare i suoi ricordi. Il viaggio nel passato è però osteggiato dal protagonista stesso, che ne ha paura, sia perché duole vedere la cancellazione dei luoghi d'infanzia, sia per un presentimento di morte imminente non del tutto infondato⁴⁰². La Roma monumentale e antica è l'unico punto fermo, mentre quella nuova e rifondata con il *boom* tende a sparire nelle visioni che confondono il piano del tempo. Questo reflusso del passato in una forma di visione che diventa reale, sembra ad un passo dalla follia, o dal surreale logico che per certi versi è tipico di Savinio. È come se un sottotesto inconscio del protagonista risorga prepotentemente per allungare le sue spire verso la coscienza razionale. Da qui nasce la lecita paura del personaggio di *Sette zie* per il ricordo: vivere nel passato come se fosse una dimensione che può imprigionare e annichilire la persona, facendogli scoprire il suo eccesso di debiti con modelli ed esperienze precedenti.

In Marchesi l'umorismo recupera la sua capacità difensiva verso il mondo, e allo stesso tempo disvelante verso se stessi. La distrazione, che lui

⁴⁰² Marchesi morirà poco dopo aver dato alle stampe questo romanzo, per un banale incidente in spiaggia.

annota tra i comportamenti sia propri che della società italiana a lui contemporanea, in questo caso viene messa in azione per evitare di cadere nella trappola della memoria, ma all'inizio del romanzo si descrive come sia attiva anche per schermare il reale. Le notizie sui quotidiani diventano immediatamente delle caricature che non fanno percepire se non in filigrana il contenuto reale: lo schermo della coscienza umoristica diventa deformante e soprattutto oscurante rispetto al male che c'è nella realtà.

Un altro aspetto centrale del romanzo marchesiano è quello linguistico in due chiavi espressive intrecciate: i registri e la stratificazione delle varianti regionali. I registri di alto-raffinato e basso-volgare collaborano a creare la risata con dei repentini slittamenti: le risposte che dà il personaggio di Gabriella sono spesso volgari e colorite, e rappresentano il retro della medaglia del linguaggio che tende all'eufemismo del protagonista, anche nella sua infanzia. La cautela e l'ammiccamento costanti verso un certo tipo di linguaggio non rappresentano la voce narrante che però le sfrutta per caricare di colore alcuni momenti della vicenda. Se i registri sono uno strumento prevalente del narratore, i dialetti – soprattutto quello romanesco e quello milanese – sono degli strumenti tipici delle zie e di zio Guido – milanese trapiantato nella capitale. Il confronto tra le due parlate dà l'abbrivio a dei siparietti che giocano con le diverse capacità espressive con quel romanesco così mobile in bocca alle varie zie, al punto da poter istituire una pseudoscienza sui loro idioletti gergali, la Filologia. Zio Guido, che è sia personaggio autonomo sia doppio del protagonista adulto che torna nel suo passato, è il portatore di un dialetto meneghino che vuole resistere alla pressione del romanesco. È un personaggio lavoratore, al di fuori del gineceo, simbolo della ragione e della logica del mondo esterno. Le zie invece, e il loro relativo romanesco, creano un mondo a parte fatto di assenza di pudori e di nudità, tenerezza e affetto costante, che sembra rinchiodare il protagonista in una gabbia dorata. Una gabbia che sembra essere un riverbero lontano del mondo di Brancati, fatto di donne forti e accoglienti, anche questo un elemento non nuovo nella nostra trattazione.

Marchesi, in questa fase di risacca umoristica, è un esempio di continuità ma anche di novità. I riferimenti sono ben chiari, si ritrovano esempi gaddiani nella lingua ma anche di altri autori, come si è notato.

Quello di Marchesi però è anche un umorismo già aperto allo slogan e alla battuta televisiva che prenderà il sopravvento negli anni seguenti e riesce ad unire in una miscela insolita etica e spettacolo.

2.3.6. Ennio Flaiano

L'autore che più di tutti ha portato su di sé il carico della trasformazione e della transizione dalla società moderna a quella consumistica e dello spettacolo è stato Ennio Flaiano. Passato per l'esperienza della guerra coloniale, e per un dopoguerra di difficoltà, nel '47 vince la prima edizione del Premio Strega con *Tempo di uccidere*, romanzo che gli aprirà le porte della società dello spettacolo che all'epoca riprendeva sempre più consistenza e che negli anni Cinquanta era in pieno fulgore. Sempre in questi anni Flaiano pubblicherà due raccolte di racconti, *Diario notturno* (1956) e *Una e una notte* (1959), che consolidarono la sua fama di scrittore caustico e dall'intelligenza disillusa. L'uscita nel 1961 de *La dolce vita*, diretta da Fellini ma fortemente influenzata dalla scrittura e dallo sguardo flaiano, gli dona una fama che gli permetterà di vivere negli agi e lavorare assiduamente per il cinema. Flaiano arriva nel periodo in questione da uomo di successo e con un generale riconoscimento. Negli anni Sessanta pur scrivendo in riviste non pubblica raccolte o racconti in volume, solo agli inizi degli anni Settanta darà alle stampe *Il gioco e il massacro* (1970) e *Le ombre bianche* (1972): due opere amare che ritraggono una trasformazione avvenuta in perdita e che hanno il pregio di non guardare in tono nostalgico al passato.

Flaiano è uno scrittore che spicca nel Novecento italiano per intelligenza ed eleganza⁴⁰³. Un autore che segue il solco tracciato da Pirandello, ma in maniera molto più mondana e pessimista. Se nel girgentino la società dei protagonisti sembra una proiezione diluita della realtà, nel pescarese il confine con la satira – alle volte con nomi e cognomi – è molto più labile e le situazioni sembrano terribilmente realiste. Nel

⁴⁰³ Icastica da questo punto di vista la definizione di Oreste Del Buono: «uno dei pochissimi scrittori italiani che sappiano divertire, uno dei pochissimi scrittori italiani che sappiano ferire» in AA. VV., *La critica e Flaiano*, a cura di Lucilla Sergiacomo, Ediz. Pescara, 1992, p. 142.

premio Nobel inoltre la farsa dell'esistenza, la finzione e la menzogna hanno una prospettiva di redenzione attraverso una fuga dalla realtà, nel rifugio di una vita trascendente che fa sentire l'individuo in armonia ed in equilibrio con il mondo. Nel pescarese, questa prospettiva, pure ristretta in una declinazione terrestre, manca, la vita è accettata per quello che è, la fuga è inutile e sempre vigliacca – come l'ufficiale di *Tempo di uccidere* – e senza redenzione: l'unico comportamento che si può portare avanti è un secco rifiuto a partecipare⁴⁰⁴ a piegarsi alle regole di complicità imposte dalla società. Flaiano è sensibile alla sua realtà, ma con la capacità di portare a un piano più generale la sua riflessione. La definizione semplice di umorista, quindi, gli sta stretta, ma è comunque parte della sua esperienza artistica. Un umorismo che rimane molto di più sul fronte di un grottesco capace di destare un riso smorzato e amaro, piuttosto che una risata piena e ragionata.

La definizione di umorista che alcuni avevano accostato all'autore, lo spaventerà non poco, consapevole di come l'etichetta di genere potesse rappresentare un rischio di marginalizzazione. L'etichetta di umorista è «una parola che può rovinare una reputazione»⁴⁰⁵ e per questo reagisce in maniera molto piccata a Prezzolini che lo definirà, in una recensione, «uno degli scrittori più spiritosi d'Italia»⁴⁰⁶. Lo scrittore sa che una definizione troppo restrittiva l'avrebbe reso uno scrittore difficilmente inseribile nel novero degli scrittori da ricordare, nel canone, come era successo ad altri prima di lui. La sua scrittura però non poteva non far tornare alla mente aspetti di un genere nobile e ad alto tasso artistico come quello legato agli autori umoristi del Settecento inglese e anche ai russi dell'Ottocento come Gogol e Čechov⁴⁰⁷. La sua scrittura era una unione di fantastico e reale come in Bulgakov e grottesca come in un dipinto di Bosch o Pieter Bruegel

⁴⁰⁴ Come modello di questo tipo di comportamento porrà Bartleby lo scrivano di Melville e il suo «preferirei di no». Gino Ruozi identifica nel personaggio melviliano «l'emblema del disarmo flaianeo» in GINO RUOZZI, *Ennio Flaiano, una verità personale*, Carocci, Roma, 2012, pos. 2845.

⁴⁰⁵ AA. VV., *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, a cura di Anna Longoni e Diana Ruesch, Bompiani, Milano, p. 357.

⁴⁰⁶ Recensione uscita su «Il Borghese» il 17 maggio 1970, ora in AA. VV., *La critica e Flaiano*, a cura di Lucilla Sergiacomo, Edians, Pescara, 1992, p. 128.

⁴⁰⁷ Sulla venerazione di Flaiano verso Čechov cfr. GIORGIO PULLINI, *Ennio Flaiano e il Novecento letterario*, in AA. VV., *Flaiano vent'anni dopo. Atti del convegno, Pescara 9-10 ottobre 1992*, Edians, Pescara, 1993, pp. 13-14.

il Vecchio o degli autori russi appena ricordati. Una scelta prospettica che ricorda il Jonathan Swift de *I viaggi di Gulliver* e una capacità di annodare i piani temporali che faceva parte della tradizione del genere. Dal punto di vista italiano i suoi modelli erano Pirandello e Achille Campanile⁴⁰⁸: dal primo trae la sfiducia profonda nella società, e nell'ipocrisia degli uomini in società; del secondo ammira la cura linguistica e il talento nella battuta. Non solo, da Pirandello trae anche un timore radicato verso un altro aspetto: «La scelta è il male. Rifiutarsi di scegliere. Anzi, rifiutarsi, semplicemente»⁴⁰⁹. Il timore verso l'azione, verso una individuazione che è vista come una truffa, un obbligo imposto. Un rifiuto che però è molto concreto e per nulla trascendente a differenza di quanto teorizzava il girgentino: un dissenso simile a quello del Bartleby melviliano che dice un semplice no, per non farsi coinvolgere. Inoltre Flaiano, nel suo bagaglio di affiliazioni, non annovera nessun esponente dello sperimentalismo⁴¹⁰, ma ha invece una grande stima di Gadda e un'amicizia profonda con Brancati⁴¹¹, oltre che con altri nomi dell'ambiente letterario romano del tempo.

Come è facilmente intuibile dalle date di pubblicazione delle opere, la produzione di Flaiano si divide in due fasi: una prima con *Tempo di uccidere*, *Diario notturno* e *Una e una notte* e una seconda con le due opere finali, *Il gioco e il massacro* e *Ombre bianche*. Tra le due tanta scrittura per il cinema, il teatro e le riviste, tutto lavoro confluito in opere postume. In queste ultime spesso l'autore è impegnato in aforismi e massime, oppure in brevi narrazioni esemplari o di atmosfera. Una narrazione breve o brevissima che è tipica anche dell'ultima opera pubblicata in vita, che è caratterizzata da un tono coerente che le dona omogeneità. Le opere postume spesso perdono questo aspetto, per ovvi motivi, spezzettandosi in lacerti riuniti ma eterogenei anche se tenuti insieme dall'estro e dalla poetica di un autore molto consapevole. Gli aforismi sono una delle specialità di Flaiano: studiati nei grandi scrittori classici come Marziale e Giovenale, approfonditi in quelli moderni di altre tradizioni come Swift, Rochefoucauld

⁴⁰⁸ Cfr. GINO RUOZZI, *Ennio Flaiano, una verità personale*, cit., pos. 2798 e 2800

⁴⁰⁹ ENNIO FLAIANO, *Il gioco e il massacro*, cit., p. 147.

⁴¹⁰ Se non dei contatti professionali con Zavattini.

⁴¹¹ Toccante il ricordo che Flaiano annota del suo funerale in ENNIO FLAIANO, *La solitudine del satiro*, Adelphi, Milano, 1996, pp. 258-259.

e Kafka e apprezzati nei cultori italiani del genere come Tommaseo, Alvaro e Longanesi⁴¹². La forma della battuta, come in Marchesi, stava acquistando risalto in questi quindici anni per merito della pubblicità che spingeva a riunire il pensiero in uno slogan. Per affinità anche nel resto della comunicazione la battuta salace ed efficace stava riscuotendo sempre maggior seguito. Flaiano però, a differenza di Marchesi, non si impegnerà mai nella pubblicità: il suo approccio alla sentenza era mirato verso la sceneggiatura o magari alla scrittura narrativa, ma senza farne un totem che prendesse il sopravvento. Flaiano usava la massima per far ragionare e non per far ridere, come Marchesi⁴¹³, ecco perché i due, per quanto cultori del genere, non possono essere accostati pienamente. Lo scrittore di Pescara era inoltre estremamente critico rispetto alla comunicazione mediatica di cui Marchesi era uno dei massimi autori del tempo. Un esempio sono le ultime pagine del primo racconto di *Il gioco e il massacro, Oh Bombay!*⁴¹⁴: un caotico putiferio di battute cinematografiche, slogan televisivi, massime brillanti tutte giustapposte e lanciate da una mini-televisione impazzita. La comunicazione commerciale è il contrario dell'umorismo e della riflessione, Flaiano ne è consapevole e perciò lo rifugge e lo ritrae in maniera grottesca. D'altronde non si può usare la dicitura di umorismo per tutti gli aforismi flaianei: non erano battute, ma ragionamenti sul mondo che potevano acquisire anche dei caratteri di paradossalità divertita, ma senza mai presupporla come obbligatoria. Fini opposti, presuppongono anche tecniche diverse: se Marchesi si basava spesso su giochi di parole, come assonanze di termini scambiati o inversione della forma per mutare il senso, Flaiano tendeva più ad un'acutezza concettuale che fosse il precipitato di un percorso di meditazione che avesse in sé il paradosso, ma non il superficiale *calembour*. Un'attività quindi meno ludica e spontanea e maggiormente impegnata nell'ambito della riflessione seria, che non rifiutava la risata, ma

⁴¹² Cfr. GINO RUOZZI, *Constatazioni disarmate*, in *Ennio Flaiano, una verità personale*, cit., pos. 2361-3269, GINO RUOZZI, *Gli aforismi di Flaiano. Le «constatazioni disarmate» di un uomo faceto* e ANNA LONGONI, *Il processo aforistico nella scrittura flaianea*, entrambi in AA. VV., *Flaiano vent'anni dopo*, cit., pp. 79-94 e 95-107.

⁴¹³ I due si conoscevano e lavorarono assieme alla sceneggiatura di *Roma città libera*, parallelo parodico di *Roma città aperta* di Rossellini.

⁴¹⁴ Cfr. ENNIO FLAIANO, *Il gioco e il massacro*, Adelphi, Milano, 2014, pp. 82-93.

che la usava solo per far reagire con maggiore corrosività l'amarezza del suo pensiero.

Le due fasi produttive della narrativa di Flaiano si caratterizzano per due aspetti piuttosto chiari. Nella prima fase c'è un insistere sull'estraneità dal mondo, il non riconoscersi, l'alieno o il diverso che rivela un mondo che sfugge dalla consapevolezza di se stesso. Il ruolo del marziano a Roma – racconto inserito in *Diario notturno*⁴¹⁵ – è esemplare: la sua parabola mostra chiaramente come la società romana, e in generale occidentale, sia dominata da un terribile cinismo che la porta alla slealtà e alla volubilità estrema. Tutto è intercambiabile e nulla è ammantato di vero rispetto. Non è un caso che il marziano venga inserito nel *jet set*, costituito da feste e riviste scandalistiche: sono le avanguardie di quella società teorizzata da Minois e Lipovetsky, quella umoristica e del consumo. Anche i protagonisti di *Tempo di uccidere* e di *Una e una notte* si trovano di fronte ad una alterità che gli svela la loro essenza: il primo una donna di colore, il secondo nuovamente un extra terrestre. L'ufficiale del romanzo d'esordio fuggirà in preda ai fantasmi della colpa e della malattia, per poi giungere alla constatazione che tutto è stato inutile e persino ridicolo. Anche i due personaggi della coppia di racconti dell'opera del '59, *Una e una notte*, si troveranno di fronte ad una alterità: Graziano incontrerà un alieno, bello e fulgido nel suo splendore, che però lo porterà a fuggire, come nel suo romanzo d'esordio; mentre nel secondo racconto il protagonista è già fuggito dalla società per un senso di alterità e fastidio che è tutto interiore a lui stesso.

In questo primo periodo Roma è il mostro che tritura tutto nel suo nichilismo, è anche per questo motivo che il protagonista del secondo racconto di *Una e una notte*, Adriano, decide di andar via dalla città. Lì, in una casa al mare lontana dalla capitale, pur nello straniamento, riconosce un'umanità semplice e ancora legata a illusioni e miti che la rendono accettabile. Non c'è populismo in Flaiano, ma riconoscimento di uno stato inconsapevole che però sfugge, per poco ancora, dal cinismo. Già negli anni Cinquanta Flaiano aveva percepito che Roma annullava il senso di giusto e sbagliato, la morale era un orpello e un nichilismo economico si diffondeva inesorabilmente: la scomparsa del peccato, non in senso religioso, ma in

⁴¹⁵ ENNIO FLAIANO, *Diario notturno*, Bompiani, Milano, 1956, pp. 237-254.

senso morale significava «lasciar correre le cose, azzerarne le differenze, ammettere la vanità dei valori»⁴¹⁶ e per un moralista com'era lo scrittore questo esito era inaccettabile. La mutazione però arriverà presto e se prima il mostro era la capitale, ben presto diventerà un'entità ben più corporea: il pubblico. Nell'ultima fase, e soprattutto in *Ombre bianche*, si perde l'identificazione geografica precisa, e l'autore analizza la nuova umanità in un «ritratto di un popolo privo di ideali e cinico, che vive nell'incoscienza della propria dignità e si fa facilmente servo dei potenti e dei violenti»⁴¹⁷. I prodromi di questa decadenza morale erano presenti già in *Diario notturno*, soprattutto nel personaggio dell'imprenditore legato alla politica, Pallica, in *Fine di un caso*, che vede la morale come ininfluyente in confronto agli affari⁴¹⁸. Ma in quel caso la società dipinta da Flaiano fa parte di una stretta *élite* che partecipa ad un coca-party. Nelle *Ombre bianche* invece quel ragionamento in cui moderno e denaro diventano degli obblighi immorali per cui si può calpestare tutto, sono ormai parte dell'etica di tutti. Non c'è alcun sentimento di conservazione o rispetto per l'altro essere umano: tutto viene sfruttato o è sfruttabile in futuro ai fini del profitto. «I personaggi di Flaiano sono algidi, si lasciano andare raramente alle emozioni, la loro vita fluisce come un calcolo, che spesso viene tuttavia infranto»⁴¹⁹, non sono persone appassionate ed entusiaste, hanno perso il senso di gratuità e ogni spinta ideale. Ci sono mostri attivi, ma c'è una lunghissima schiera di mostri passivi che non fanno e non reagiscono divenendo inevitabilmente dei complici. Sono tutte maschere grottesche che negli intenti dello scrittore dovrebbero far sorridere per la loro abiezione, ma che a distanza di anni diventano sempre più realistiche.

Se nella prima fase c'è un'incapacità di riconoscimento o una fuga da sé stessi, in *Il gioco e il massacro* si tenta una trasformazione. In *Tempo di uccidere* il protagonista, dopo che l'avventura tragica con l'indigena gli aveva svelato la sua natura, cerca la fuga soprattutto dal marchio patologico del suo crimine. Quando però capirà che del suo delitto non importerà a

⁴¹⁶ *Ivi*, pos. 642.

⁴¹⁷ GINO RUOZZI, *Ennio Flaiano, una verità personale*, cit., pos. 2150.

⁴¹⁸ «“La questione morale! La morale si inchina sempre all'economia, se le cose vanno bene”» in ENNIO FLAIANO, *Diario notturno*, Bompiani, Milano, 1956, p. 268.

⁴¹⁹ GINO RUOZZI, *Ennio Flaiano, una verità personale*, cit., pos. 7306.

nessuno cercherà una sua redenzione effimera e senza reali conseguenze. Allo stesso modo il Graziano di *Una e una notte* quando avrà la possibilità di rifondare la sua esistenza, di andare incontro ad un destino incognito ma pieno di novità e promesse, preferisce tornare alla sua solita noia: non vuole cambiare, non è disposto a dare senso alla sua esistenza. Anche il marziano del racconto inserito in *Diario notturno* vive «una tragedia d'oggi, la tragedia di un falso personaggio che non agisce ma subisce l'ambiente che lo accoglie e lo livella»⁴²⁰. Nel libro del '70 i due personaggi dei due racconti, Adamante e Liza Baldwin, cercano una trasformazione per sfuggire all'orrore che hanno di loro stessi. Scoprire quel che si è veramente è il vero male che può accadere ad un essere umano, una consapevolezza che però toglie da una vita superficiale e inconsapevole. Se il male è conoscere la propria essenza, le tragedie in agguato sono però due, in parallelo: convivere con sé stessi e non realizzarsi. I personaggi della prima fase spesso, davanti a sé stessi, sono costretti a fuggire o rifugiarsi in una tana rassicurante; nella seconda fase cercano di cambiare e realizzarsi ma fallendo sia tragicamente che comicamente. Non è un caso che nelle avvertenze firmate dallo stesso autore a *Una e una notte* e alla sua penultima opera, la dittologia usata vada verso una estremizzazione: nel '59 le parole usate sono “dramma” e “farsa”⁴²¹; nel '70 “gioco” e “massacro”⁴²². Il termine positivo si abbassa, non è più neanche uno spettacolo, ma un'attività intima; il termine negativo acquista una sfumatura di sanguinario e crudele. Dramma e farsa d'altronde sono due spettacoli, delle rappresentazioni; il gioco e il massacro non lo sono più: la forbice tra i due termini quindi si allarga e si fa estrema. Questo perché cambia l'obiettivo centrale delle due opere: nella prima al centro è il mediocre, pigro e senza picchi di qualità, che è l'ossatura stessa della società del *boom*; nella seconda l'attenzione si sposta sul tentativo di cambiamento, un tema che è già *post-boom*, ma che mostra già tutta la sua tragica impossibilità. D'altronde Flaiano è un leopardiano: non crede in nessuna illusione, sente come massimo male della

⁴²⁰ ENNIO FLAIANO, in «Gazzetta del Popolo», 11 gennaio 1961.

⁴²¹ «Un po' di esperienza ci insegna che pari e dispari sono segnati sullo stesso dado e che il dramma e la farsa accompagnano a vicenda un personaggio indeciso o semplicemente mediocre» in ENNIO FLAIANO, *Una e una notte*, Adelphi, Milano, 2006, p. 10.

⁴²² «[...] in una società dove la metamorfosi è una vita di ricambio, tra il gioco e il massacro» in ENNIO FLAIANO, *Il gioco e il massacro*, Adelphi, Milano, 2014, p. 10.

vita la noia e non percepisce una degradazione dell'umana natura, ma piuttosto fa una «constatazione disarmata» dell'immutabilità di questa. Flaiano perciò non crede che ci possa essere un cambiamento ma piuttosto un adattamento ai propri istinti, magari animali, o peggio una finzione di adeguamento a delle convinzioni maturate nel tempo.

Sono questi i percorsi dei protagonisti di *Il gioco e il massacro*. In *Oh Bombay!* Adamante, architetto omosessuale di mezza età, cerca di crearsi una vita da eterosessuale banale per poi arrivare all'età matura rendendosi conto di non essere cambiato, ma di aver trasformato l'amore in «una sfrenata ginnosofia, un'esercitazione coatta»⁴²³. Nel racconto seguente *Melampus*, Liza Baldwin cercherà un rapporto sempre più esclusivo con il suo compagno italiano Giorgio Fabro, fino ad acquisire sempre più aspetti di sottomissione canina. Qui il finale non è netto come nel racconto precedente ma si comprende che la gabbia del rapporto abbia sempre più inglobato il narratore e compagno della ragazza. Flaiano d'altronde odiava il lieto fine, trovandoli una «pornografia sentimentale» e non concedeva troppo alla speranza.

In queste due opere flaianee lo scrittore usa il meccanismo del doppio anche in chiave di perturbante⁴²⁴ e forza rivelatrice: spesso i personaggi si guardano allo specchio, riflettono sulla loro immagine, oppure proiettano su oggetti e animali le loro turbe più intime. C'è una costante sensazione di timore per una rivelazione imminente e negativa che ha il potere annichilente di scoprirsi maschera grottesca. Flaiano come altri scrittori trattati in precedenza usa con accuratezza la caricatura, che però ha quasi ascendenze pirandelliane: spesso i protagonisti si vedono in maniera degradata, trasformati, e stentano a riconoscersi. Elementi del corpo che rivelano il passare del tempo o la costrizione e che perturbano e destano un sorriso amaro. La caricatura è usata anche in *Ombre bianche*, dove i personaggi sono trasfigurati dal loro essere mostri, fantasmi di esseri umani, concreti e banali ma allo stesso tempo sadici carnefici.

⁴²³ *Ivi*, p.79.

⁴²⁴ MELISSA COBURN, *The Uncanny from Freud to Flaiano: A Reprise*, in «Italice», inverno 2015, vol. 92, n° 4, pp. 874-892.

La divisione tra la dimensione del reale e quella del fantastico in molte opere è molto labile. Esiste l'extra-terrestre, la visione e la metamorfosi comportamentale. Lo scarto umoristico si annida proprio in questa labilità: in momenti complicati o densi di tensione, visioni al limite del dissacrante interrompono il fluire della narrazione, per portarla in un palcoscenico ridicolo. Questa unione tra reale e fantastico rende i lavori di Flaiano privi di forti meccanismi di risoluzione di incongruenza, puntando invece tutto su un meccanismo di straniamento umoristico come basso continuo delle vicende. Esempio da questo punto di vista è il quadro tragicomico di *Oh Bombay!* in cui il protagonista vede la scena del suo Calvario come fosse in una trasmissione televisiva, con tanto di telecronache ed interviste⁴²⁵.

Ennio Flaiano è il primo autore ad essere umorista in chiave cinica e disincantata. Un umorismo maturo che farà scuola. Se infatti pensiamo agli autori trattati in precedenza solo poche opere si inseriscono in un vero e proprio filone di umorismo cattivo. Guareschi spenderà tutta la sua carica aggressiva nella pubblicistica, ma questa bile non passerà nelle opere, sempre laccate di un certo gusto dolciastro. Forse Campanile si lancerà di più verso il genere con opere come *Il diario di Gino Cornabò* o con *L'eroe*. Brancati, precursore e amico di Flaiano, certamente lo avrà influenzato, ma purtroppo non riuscirà ad esprimere a pieno la sua *verve* umoristica tetra per la morte prematura. Flaiano, al contrario di tutti loro, coltiverà sistematicamente la disillusione di discendenza leopardiana e pirandelliana, per inserirla in un contesto "divertente" e "intelligente". Tratterà narrativamente i ritratti di molte maschere come quella di chi, transfugo dalle relazioni comuni, si rifugerà in rapporti umani che pretendano la fedeltà canina, come in *Melampus*; o come quelle crudeli di *Ombre bianche*. Uno stile che è determinato da un imbarazzo rispetto alla società nuova che lo turba e lo separa dal resto dell'umanità trasformata. La consapevolezza della mutazione è icastica, ma allo stesso tempo non urlata da un ruolo reale, come capita in Pasolini, ma da un personaggio: «Dio mio, tutto si stava trasformando in un seguito di happenings, e di questo passo le cose

⁴²⁵ ENNIO FLAIANO, *Il gioco e il massacro*, cit., pp. 53-57.

sarebbero avvenute soltanto per essere viste, già spettacolo prima di essere la nostra vita»⁴²⁶. Una previsione che si sta sempre più avverando.

«In questi tempi l'unico modo di mostrarsi uomo di spirito è di essere seri. La serietà come solo umorismo accettabile»⁴²⁷, o ancora «Il ridicolo può uccidere nelle società colte o aristocratiche. Nelle società arrivate e democratiche è la condizione necessaria allo sviluppo della Fama»⁴²⁸, così afferma lo scrittore in alcuni suoi aforismi, dimostrando ancora una volta la sua piena lucidità. Flaiano ha la netta percezione di ciò che stava accadendo: l'umorismo come arma di un piatto ottimismo, orchestrato per favorire il consumo e l'accettazione sociale, a cui si può contrapporre solo un umorismo pessimista, che abbia al fondo uno strato di realismo raggelante. Ecco che la società umoristica inizia a far sentire il suo peso di influenza verso gli intellettuali. Marchesi ne aveva intuito vagamente i pericoli, ma è il pescarese che è capace di tematizzare molti degli aspetti individuati anni dopo da Minois e Lipovetsky. Non solo, Flaiano prova ad impostare le contromisure e gli anticorpi, personali e non iniettabili alla società intera, eppure ciò gli viene ben presto riconosciuto: «sgominatore di retoriche nazionali e umanitarie, salutare distruttore di miti contemporanei, potentissimo nel far cadere a terra quello che appariva monumentale»⁴²⁹. È la consapevolezza la sua arma, che trova in Leopardi la principale ispirazione – non sono un caso infatti i molti riferimenti alle sue opere⁴³⁰ – con un'attenzione particolare alle *Operette morali* e al *Discorso sullo stato presente degli italiani*.

A differenza dei massimi esempi dei periodi precedenti Flaiano non avrà una discendenza diretta: era isolato e poco incline ad un impegno artistico che superasse la commessa di un pezzo. Certo aveva delle amicizie, ma erano tutte di suoi coetanei e tra decessi e viaggi all'estero, a cui si aggiunge una trasformazione di Roma che la rendeva irriconoscibile, Flaiano decise di ritirarsi. Non ebbe quei contatti con giovani scrittori nelle

⁴²⁶ *Ivi*, p. 32.

⁴²⁷ ENNIO FLAIANO, *Diario degli errori*, cit., p. 165.

⁴²⁸ ENNIO FLAIANO, *Taccuino del marziano*, in *Opere. 1947-1972*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Bompiani, Milano, 1990, p. 1176.

⁴²⁹ Cfr. GIUSEPPE PREZZOLINI, *Storia tascabile della letteratura italiana*, Sellerio, Palermo, 2002.

⁴³⁰ Cfr. GINO RUOZZI, *Ennio Flaiano, una verità personale*, cit., pos. 2604.

redazioni delle riviste che ebbero Campanile, Zavattini, Guareschi e Celati. Ciò che creò seguaci fu la sua opera: contemporanea nei toni e nei contenuti. Capace di essere tagliente con un aforisma, ma anche sperimentale nelle sue narrazioni, unendo fantastico e reale – un reale che era quasi palpabile, cronachistico e per nulla idealizzato. Il suo umorismo si riverbererà nelle opere di un Villaggio e di un Luttazzi, che assumeranno la sua condanna ai costumi e approfondiranno rispettivamente il rapporto labile tra fantastico, caricatura e reale e, di converso, la cattiveria dell'aforisma satirico.

Flaiano con la sua poetica segna anche un ritorno alla tradizione. Come abbiamo già notato i suoi modelli sono quelli dell'umorismo classico, legato ai maestri inglesi e russi. Dunque l'autore ignorerà i dettami della neoavanguardia, non userà infatti la prima persona, come non userà neppure una prospettiva patologica e marginale e non stravolgerà il linguaggio. La sua sperimentazione è legata piuttosto a scarti concettuali, o di situazione, non a strutture totalmente nuove. Anche in Flaiano c'è una apologia dell'errore, come in Celati, ma il pescarese anticiperà lo scrittore emiliano. Flaiano infatti rivendica come suo diritto quello di seguire le sue naturali inclinazioni anche in contrasto con il mondo: «per saggezza intendo la capacità di agire in armonia coi miei errori preferiti»⁴³¹. L'autore dimostra anche di nutrire una particolare attenzione verso i generi comici, ed è convinto che la farsa riesca ad esprimere al meglio «la tragedia contemporanea, che è appunto frutto del ridicolo»⁴³². Due affermazioni che sembrano abbastanza in linea con alcune conclusioni vicine al Gruppo 63, ma che in realtà non possono essere più distanti nei risultati.

Conclusioni

Questo periodo storico influenzerà gli scrittori analizzati su argomenti e campi analoghi, tanto da creare temi e soluzioni simili. In questi anni infatti viene a maturazione quella mutazione che il benessere sociale stava operando sulla mentalità e quindi sui gusti, anche umoristici, della

⁴³¹ ENNIO FLAIANO, *Diario notturno*, p. 96.

⁴³² GINO RUOZZI, *Ennio Flaiano, una verità personale*, cit., pos. 1909.

popolazione. Si è già visto che l'umorismo si comporta come una lingua, un codice che ha come riferimenti ideali il senso comune, l'etica e le istituzioni condivise, ma se queste cambiano, cambia di conseguenza anche la base su cui si attiva l'umorismo. La svolta è epocale e non reversibile: la società occidentale sta passando da una cultura moderna, a prevalenza agricola, verbale e razionale ad una contemporanea, industriale e urbana, che ha al centro l'immagine ed è governata da forti spinte pulsionali. Anche storicamente il clima, che durante il fascismo era di paura e scoramento per la guerra, e che durante il *boom* era di ottimismo e voglia di rinascita, diventa estremamente teso ed estremizzato. La nuova società premia la competizione, il guadagno e il successo attraverso l'ammodernamento di ogni aspetto vitale e quindi vengono meno nella narrazione collettiva la solidarietà, l'attenzione verso la reputazione e l'onorabilità e il rispetto verso la tradizione. Questo cambiamento drastico è però portato avanti in maniera sconsiderata e senza criterio, distruggendo aspetti positivi del precedente modo di vivere. Gli scrittori ne sono consapevoli e non possono fare a meno di farsi voce critica del processo in atto.

Il registro umoristico, di colpo, si inverte: il mondo e la società divengono inospitali e assurdi per gli scrittori. In un processo che pone il protagonista sotto il peso di una pressione sociale che lo porta alla fuga reale o interiore. Non c'è più un mondo messo alla prova dalle azioni assurde del personaggio, come il signor Veneranda di Manzoni, come i Madellis guareschiani o come la famiglia D'Avenza campaniliana: adesso è il mondo fatto di mostri e di follia a spingere i protagonisti a scelte spropositate. Infatti proprio la fuga e il separarsi dalla sfera sociale sono temi ricorrenti: i personaggi malerbiani e celatiani sono prigionieri della loro coscienza psicotica, quelli di Flaiano tendono verso una fuga fisica dalla propria coscienza di sé, mentre quelli marchesiani vanno verso il passato e la biografia mendace.

Il cambiamento del codice e della mentalità che lo sorregge, modifica anche le tecniche su cui gli umoristi di questo periodo baseranno i loro lavori. Se le strategie dell'assurdo, con scenette in cui si risolveva un'incongruenza, inserite in un mondo buffo ma coerente erano tipiche sia di Guareschi che di altri scrittori precedenti; ora l'assurdo si collega con il

perturbante e con la visionarietà del singolo. Tutti e quattro gli scrittori analizzati presentano nei loro testi questi aspetti: il singolo scopre una dimensione grottesca di sé e del mondo attraverso uno stato alterato della percezione o per un evento eccezionale. In parallelo il peso della tecnica umoristica basata su incongruenza-risoluzione diventa minoritaria e presente soprattutto nelle battute di Marchesi. Negli altri scrittori, la successione delle battute è sempre più riconducibile ad un *non-sense*, ad un cortocircuito logico, come se la contraddizione non sia un momento eccentrico, ma una forza costitutiva delle opere. Per certi versi questo arretramento del meccanismo I-R classico potrebbe essere collegabile ad un generale distacco dalla razionalità e dalla perfetta soluzione dell'incongruo. In realtà la tendenza al *non-sense* era molto presente in scrittori precedenti, ma raramente legata ad un senso di perturbante minaccioso e oppressivo. Il cambiamento riguarda più che la dimensione logica quella emotiva: come se la fuga dalla società precedentemente potesse essere una possibilità, una scelta libera, mentre ora sia divenuta una necessità per mantenere una scintilla di umanità.

Il nuovo sentimento verso il consesso umano e la socialità porta ad altri aspetti condivisi dagli scrittori appena analizzati: la menzogna, l'errore e la mostruosità violenta. L'uso della bugia è condiviso da Malerba, da Marchesi e anche da Flaiano (in questo caso mirata soprattutto verso se stessi), tanto che si potrebbe ipotizzare che non abbia più le fattezze di una non verità, ma di una edificazione nuova, una fuga dalla realtà dei fatti. Soprattutto Malerba approfondirà questo aspetto: la menzogna, con il suo carico di incongruenza, è il mattone basilare della narrazione della trilogia dell'autore, che serve ai protagonisti per superare la grettezza della propria realtà. Una tecnica, questa della menzogna palese o che si svela come tale, che è nuova e che appare in maniera massiccia in autori piuttosto importanti. Un elemento quindi che non può essere casuale, ma che probabilmente può essere legato a due ipotesi. La prima correlata al contesto di controinformazione che le opposte fazioni politiche provavano a mobilitare l'una contro l'altra: esistevano due versioni del reale che si annullavano una per ogni blocco, accostate anche alle dissertazioni complottistiche che si diffondevano nell'opinione pubblica. Si pensi anche all'ultima opera

campaniliana, *L'eroe*, che ruota tutta intorno alla dicotomia retorica pubblica-realtà nascosta. La seconda teoria è invece collegabile all'ambito culturale e ha due direttive: la tensione a voler ritornare verso il passato per ricominciare; e il desiderio di ridiventare bambini dovuto all'edonismo diffuso. In entrambi i casi è un sentimento che ha a che vedere con la brama di riconquistare un'innocenza e una leggerezza che si percepivano perse, oppure di ricondurre ad uno stato premorale e irresponsabile.

Nel contesto del periodo ritorna anche una sorta di retorica dell'errore, che quindi presuppone un giusto. Una sorta di dicotomia morale che non era presente neppure in moltissimo dell'umorismo di epoca fascista (se si esclude il *Gino Cornabò*). Nei periodi precedenti, le diversità di comportamento e le eccentricità erano poste come, in maniera paradossale, ordinarie deviazione della norma. Un Filimario Dublé non è mai indicato come sbagliato, come persona che vive nell'errore: è solo un eccentrico. Celati e Flaiano, ma anche Malerba lo presuppone nelle opere, invece identificano una norma che si fa imperativo morale totalizzante e che relega nell'errore tutti gli eterodossismi. L'omologazione del mercato porta a creare la necessità dell'errore per poter essere sé stessi. La deviazione dalla norma diviene intrinsecamente sbagliata e capace di portare alla marginalizzazione, cosa che infatti accade a molti personaggi incontrati in queste narrazioni. Un concetto questo dell'errore coltivato come riserva di libertà che derivava da pensatori precedenti, ma che dagli anni Sessanta-Settanta diventa una sorta di retorica diffusa in parallelo al rafforzarsi del modello fondato sulla triade denaro-successo-piacere.

Questa triade, questa ideologia che si diffonde, porta all'incubo collettivo che già aveva individuato Flaiano: il non realizzarsi. La paura di questo avvenimento porta le persone ad acuire la loro aggressività e lenire il loro senso morale. Nelle opere analizzate si trovano spesso omicidi (Malerba), persecuzioni (Celati), atti biechi e indifferenza (Flaiano), oppure la tematizzazione del rapporto tra vittima e carnefice. La violenza acquista un ruolo mai assunto in precedenza. Neanche Guareschi lo aveva affrontato in questa maniera nel suo *Diario clandestino*. Solo Manzoni l'aveva affrontata in un modo simile nella sua serie *La suspense del riso*, ma erano opere parodiche che avevano come riferimento la finzione. Qui nessuno si

riferisce ad altro se non alla realtà: si parla di mostri, di aguzzini, di assassini. In Malerba si mostra che c'è persino un anelito al crimine spettacolare per poter dare risalto ad una vita grama, di persone che esistono sulla terra solo per caso e perché c'era spazio. Il gusto della risata violenta e sadica inizia a far capolino tra le pellicole e tra le pagine umoristiche, elemento che entra pienamente nel nuovo registro umoristico in cui è destinato a restare a lungo.

Altri elementi minoritari sono legati a due funzioni mostrate nella parte antropologica del presente studio: la capacità di interazione – positiva o negativa – con le gerarchie e l'edificazione di una dimensione idilliaca. In Malerba in modo sfumato, e in Flaiano in maniera ben più consapevole si individua una linea divisoria che si sta producendo all'interno della società, quella tra ricchi e poveri, tra chi può e chi invece non può. Tra chi è giusto e chi è sbagliato. Questi ultimi devono perdere la loro umanità e diventare tiepidi, ignavi, amorali. Chi ha le possibilità invece può trasformarsi, provare a mutare, fuggire alla noia di un mondo che sta diventando il diffuso specchio di se stesso. L'identità da questo punto di vista non è un rischio per i personaggi gerarchicamente alti, un desiderio per chi invece, come le ombre bianche o come i personaggi de *Il serpente* e di *Salto mortale*, sono costretti a convivere con la percezione di inesistenza. L'instaurarsi di nuove gerarchie per ora viene solo indicato, abbozzato tra le righe, ma ancora non tematizzato o portato in primo piano.

Come abbiamo visto in Berger, l'umorismo può creare una dimensione trascendente, dove non esiste morte, peccato né dolore. Una dimensione che viene rappresentata – anche qui un quasi inedito – da quasi tutti gli scrittori analizzati. Malerba è quello in cui questa funzione è centrale nella costruzione delle opere: i suoi personaggi vivono in una coscienza in cui possono scherzare e giocare con la realtà, in cui ogni parola è senza lama e senza punta, inconsistente e proprio per questo piacevole. Marchesi non solo usa le battute per distrarsi dalla realtà, trasfigurarla e renderla innocua, ma usa anche la fantasia, dai tratti fortemente divertenti, per ritornare ad un passato infantile, in cui la realtà assume i connotati della dolcezza delle forme nude e senza pudore delle sue zie. Un'armonia ideale che è ricercata linguisticamente da Celati, con la sua lingua da *slapstick*, in

cui tutto accade come in uno spettacolo clownesco pieno di falsa tragicità. Per finire con il fantastico grottesco di Flaiano, che non mira a fabbricare una realtà né trascendente né dolce, ma che mostra la tensione dei suoi personaggi alla mutazione in funzione di un'impossibile costruzione idilliaca. È un tema che è stato affrontato ne *Il povero Piero* di Campanile, in cui era però presentato come una messa in scena diretta, non come azione e volontà di edificazione. Qui i personaggi – o il progetto a sostegno dell'opera come in Celati – mostrano di bramare in maniera disperata un'altra dimensione, la fuggono come un frutto proibito e desiderato per poi cedere, alcuni si perdonano persino nella propria coscienza fantastica e autocelebrativa.

In questi anni, come si è potuto notare, l'attenzione verso il linguaggio cresce considerevolmente per due motivi: la cultura strutturalista e post-strutturalista e la pubblicità. Gli autori analizzati in questo periodo noteranno questo mutamento anche linguistico della società e proveranno a rielaborarlo. Alla ricerca un po' pretestuosa di Celati, si affianca quella maggiormente efficace di Malerba, che riesce a rendere una lingua di plastica ma innervata di tensioni interiori e capace di unire alto e basso. All'opposto Marchesi lavora anche con quella lingua brillante e piena di acutezza che è tipica della pubblicità. Ma ne è autore e critico al medesimo tempo: la affila per usarla contro, in un gioco che però rimane in un'ombra di bianca ambiguità. Flaiano, lucidamente, intuisce gli sviluppi di questo processo massificatorio: lo slogan, la lingua scintillante, il bombardamento vocale sono l'anticamera di un linguaggio iperbolico sempre alla ricerca del colpo di scena, che vuole rincorrere il soggetto anche all'interno dei sogni e delle visioni.

Per concludere, si dovrà fare una notazione di storia dell'umorismo. Dopo questo periodo il genere, soprattutto nelle riviste, cambia colore politico. Infatti si dovrà notare come Pirandello era di manifeste simpatie fasciste, Guareschi e i suoi compagni di viaggio monarchici e di destra – anche se in poche pagine dei loro libri si possono intuire queste convinzioni. Molti altri preferivano un generale disimpegno, oppure erano dichiaratamente impolitici o vicini ad ambienti borghesi e conservatori. Pochi si discostavano da questa linea, come Brancati e Zavattini. Dagli anni

Settanta, invece, l'umorismo viene abbandonato dalla borghesia per venire usato invece da alcuni giovani come arma di contestazione – anche sotto l'influenza del saggio di Bachtin sul carnevale⁴³³. Se prima la risata umoristica si avvicinava alla politica piuttosto timidamente, ora lo fa con maggior decisione e inizia a colorarsi di rosso. Nasce una retorica della risata come mezzo di lotta socio-politica, del giullare come potenziale rivoluzionario (si pensi per esempio a Dario Fo): si salda dunque una costruzione ideologica che sposta l'asticella dell'umorismo lentamente vicino alla satira e all'impegno. Un cambio di registro, anche in questo caso, prodigo di futuri sviluppi.

⁴³³ Un Bachtin destoricizzato e travisato, caricato di un valore che nelle sue opere manca - a questo proposito cfr. BRIAN MCHALLE, *Fantasmî e mostri: sulla (im)possibilità di raccontare la storia della teoria narrativa*, cit.

La società consumistica

2.4.1. Linee generali

Gli estremi cronologici di questo capitolo sono l'uccisione di Aldo Moro e l'inizio dell'inchiesta Mani Pulite. Il primo evento rappresenta il picco massimo della tensione interna degli "anni di piombo" nel Paese; il secondo l'inizio della fine di un mondo politico che aveva governato l'Italia per quasi cinquant'anni. Due sconvolgimenti che però racchiudono un periodo in cui arriva al suo vertice un ottimismo edonistico caratteristico proprio della piena società dei consumi. L'ubriacatura politica del decennio '68-'78, con il suo corredo di morti e stragi, aveva fiaccato la voglia di impegno degli italiani che, invece, volevano godersi il benessere, le condizioni di vita sempre migliori e, soprattutto, esplorare al massimo le libertà e i piaceri che la rivoluzione culturale aveva portato nella società. Negli anni Settanta infatti, le idee di sesso libero, di contraccezione, di maggior libertà nei costumi, accompagnate alle lotte per i diritti delle donne e degli omosessuali, avevano spinto molti giovani ad andare oltre le tipiche relazioni tradizionali. Le donne perdono il legame con la verginità e l'onore per poter vivere la propria sessualità con maggiore consapevolezza e varietà. Gli omosessuali, per lungo tempo nascosti, iniziano a dichiarare le proprie pulsioni e a chiedere rispetto. Inoltre dal '74 entra in vigore la legge sul divorzio e le relazioni coniugali acquistano una possibilità di reversibilità mai avuta in precedenza.

Dal punto di vista della politica internazionale fasi di distensione si alternarono a fasi di nuove tensioni, di intensità comunque molto minore rispetto agli anni precedenti. Alla fine degli anni Settanta il distacco di missili balistici da parte dell'URSS nei Paesi dell'Europa dell'Est portò gli USA a rispondere con un'azione parallela nei Paesi NATO. Le relazioni però ritornarono alla normalità con alcuni patti di disarmo negli anni successivi. Dagli anni Ottanta, con la presidenza Reagan, la guerra fredda

divenne guerra commerciale e industriale. Tattica che mise una grossa pressione sul regime sovietico, che in quel periodo doveva far fronte ad una lunga instabilità data dalla morte del segretario Brežnev, che aveva governato in maniera fortemente accentratrice l'enorme struttura statale. Dopo due segretari in pochi anni, arrivò alla segreteria Gorbačëv, uomo politico che puntava ad una riforma radicale dell'Unione. Il blocco comunista era d'altronde di fronte ad una crisi anche ideologica molto forte. La propaganda del benessere occidentale, con la sua vita di piaceri e libertà, iniziava sempre di più a diffondersi tra la popolazione del Patto di Varsavia. Film e vestiario americani iniziarono ad avere un mercato di contrabbando oltre cortina: un misto di proibito, esotico ed edonismo che corrose lentamente le convinzioni politiche delle persone sotto l'URSS⁴³⁴. Le riforme gorbacioviane, che concedevano maggiori libertà politiche ed economiche, resero però ancora più fragili le istituzioni che iniziarono a sfarinarsi, in particolare nei Paesi non russi e sottomessi al potere di Mosca.

Il momento cardine a livello di politica estera fu però l'autunno del 1989, per l'esattezza il 9 ottobre. In un'*escalation* di incomprensioni e lungaggini burocratiche, quel giorno la divisione tra Berlino est e ovest venne meno e, in poco tempo, la popolazione si rivoltò e distrusse la barriera che separava le due entità statuali. In un'altra fase storica la caduta del muro di Berlino in sé sarebbe potuta rimanere un evento arginabile e legato solo alla DDR, magari soffocato nel sangue poco dopo. Invece fu l'innesco per una reazione a catena, che diede l'inizio ad un nuovo indipendentismo dei Paesi che erano forzatamente inseriti nella Unione Sovietica. Dopo un anno dalla caduta del muro la Germania si riunificò e poco dopo altre nazioni riconquistavano la loro sovranità. Il 26 dicembre 1991 l'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche veniva sciolta, dopo tensioni interne laceranti, ma senza conflitti estremamente sanguinosi. Era la fine della guerra fredda.

Gli anni Ottanta sono stati anche l'epoca dei governi Thatcher e Reagan, ovvero di una spinta a liberalizzare sia il mercato del lavoro che le strutture dello Stato, intaccando il sistema di assistenza sociale. Sono

⁴³⁴ Molto interessante da questo punto di vista il docu-film, *Chuck Norris Vs Communism* di ILINCA CALUGAREANU, 2015.

riforme che passarono superando una grande opposizione, soprattutto nel Regno Unito, e dimostrarono come l'epoca di mobilitazione e proteste diffuse avesse perso forza e incisività. Il nuovo liberismo fu appoggiato da una larga parte di società, tanto che i due governanti dettarono le linee politiche di tutto il decennio.

A livello di opinione pubblica internazionale iniziava ad assumere sempre maggior risalto il tema ambientale. In questo periodo – o poco prima – capitarono cinque dei maggiori disastri ecologici della storia⁴³⁵. I più significativi per la nostra trattazione sono due. Il 10 luglio 1976 a Seveso, per un'esplosione in un centro di produzione chimica, si disperse nell'aria una nube tossica di diossina che provocò l'evacuazione del centro abitato e fece seccare qualsiasi pianta intorno alla centrale. La copertura della stampa fu ampia e la conseguente reazione sull'opinione pubblica fu di generale spavento. In questi anni avvennero anche due incidenti nucleari, Three miles island (1979) e Chernobyl (1986), il secondo ebbe un enorme risalto mediatico perché fece molte vittime negli anni successivi a causa delle radiazioni e costrinse le autorità ucraine dell'epoca a interdire due città alla popolazione residente. L'impatto della notizia fu così imponente che nel novembre del '87 la paura per questo tipo di episodi fece approvare il referendum che bloccava l'uso e lo sviluppo dell'energia atomica in Italia. L'inquinamento d'altronde iniziò ad essere palpabile sia nelle città che nei centri industriali, e portò la formazione di una nuova sensibilità verso la natura.

Gli anni Ottanta in Italia furono gli anni di Bettino Craxi e di un nuovo PSI. Negli anni Settanta l'impossibilità del PCI di andare al governo stava bloccando il sistema politico italiano. Craxi, salito alla segreteria del suo partito, provò a rilanciarlo come formazione politica di sinistra liberale e moderna. Il suo inserimento nel governo rese possibile l'attuazione di politiche che bloccarono la svalutazione della lira, ma iniziarono un lungo e disastroso cammino verso l'indebitamento nazionale. Il partito non fu rinnovato solo nella sua posizione politica e nel simbolo, ma fu anche

⁴³⁵ Cfr. la lista redatta dalla rivista «Life» sulle dieci più grandi catastrofi ambientali della storia:
<http://content.time.com/time/specials/packages/completelist/0,29569,1986457,00.html>

abbandonata la vecchia rigidità e la sua compagine fu popolata da personaggi manifestamente dediti al divertimento in feste e discoteche, come Gianni De Michelis, o ad avventure sessuali come Carlo Ripa di Meana. Gli anni Ottanta furono quelli della “Milano da bere” in cui la città assurse il ruolo di luogo simbolo in cui economia, potere e bella vita si univano in una amalgama patinata. La capitale lombarda divenne il centro della moda e della nuova televisione privata fondata da Silvio Berlusconi. Un modello che univa ricchezza, edonismo e desiderio di successo, che fu tipico degli anni Ottanta non solo in Italia ma in tutto l’Occidente. Perdeva fascino dunque tutto l’ideale di controultura e di opposizione. Anche in Italia, d’altronde, le battaglie politiche dei lavoratori avevano avuto un arresto. Una data simbolo di questo è il 14 ottobre 1980, giorno in cui a Torino quarantamila colletti bianchi della FIAT manifestarono contro gli scioperi degli operai, in favore dell’azienda e per riprendere l’attività lavorativa. Si rompeva il fronte dei lavoratori, e una parte di essi appoggiava le riforme del padronato.

Dal 1980 Canale5 iniziò le sue trasmissioni in tutto l’etere del territorio nazionale, seguito dopo pochi anni dalle altre due emittenti del gruppo Fininvest. La programmazione aveva nelle produzioni di importazione e nei format pepati o divertenti il suo punto di forza, riuscendo ad attirare una grande mole di fondi dalla pubblicità e diventando subito un fenomeno di costume. Dal 1983 su Italia1 andò in onda *Drive In*, un varietà moderno e di stampo americano che escludeva i tempi morti, le canzoni e i balletti, per concentrare tutto sui comici, sulle parodie e su stacchetti di ballo brevi e accattivanti, che servivano per cambiare e introdurre un nuovo tema. Il programma diede ospitalità a tantissimi artisti e autori, alcuni dei quali fecero molta carriera nel cinema e nella televisione italiana. La trasmissione ebbe uno straordinario successo, anche grazie a tormentoni che entrarono nel parlato quotidiano.

Gli anni Ottanta si caratterizzarono per una più capillare americanizzazione della società italiana. Iniziarono a diffondersi le diverse “tribù metropolitane” come i punk e i paninari, che si inserivano in un contesto che era ancora una strana mescolanza tra città moderna e cultura locale. Un fenomeno che è stato descritto efficacemente nelle commedie di

Carlo Verdone, come il suo esordio cinematografico *Un sacco bello* (1980). Un processo di omologazione e di modernizzazione dei costumi e della morale che seguiva le direzioni impostate nei decenni precedenti e che in Italia era stato rallentato dai conflitti politici e dall'attivismo sociale di molti giovani. Negli anni Ottanta questi due elementi diminuiscono sensibilmente lasciando invece spazio ad un culto del divertimento ampiamente condiviso. In questo modo le contraddizioni presenti nei meccanismi economico-sociali erano come rimosse e non tematizzate. Il maggior dinamismo sociale era collegato anche a nuovi poteri politico-economici e spesso chi era svantaggiato, tale rimaneva. Il mito del successo era una narrazione che serviva per smorzare le resistenze e far condividere, anche a chi era estromesso, il desiderio di essere ricco e divertirsi. La mentalità di questi anni ebbe la sua apoteosi internazionale con la caduta del muro di Berlino, simbolo di una storica vittoria del modello capitalista, che in Italia ebbe uno strascico che rivoluzionò il panorama partitico nazionale: l'inchiesta Mani Pulite.

A livello culturale questo periodo segna l'inizio del postmoderno. Una tendenza culturale che aveva le sue radici nella fine della modernità e che vedeva come sue espressioni letterarie precipue: il citazionismo e il gioco con le fonti, spesso decontestualizzate, una indistinzione tra forme alte e basse della cultura, che spesso si mescolano e si confondono, e una riscoperta della pura narrazione. Il postmoderno è stato anche accusato di essere contrario all'impegno e all'uso sensibile delle fonti, preferendo un'attitudine alla letteratura più ludica e spensierata.

Dal punto di vista del genere qui analizzato, si nota una continuazione delle linee che si sono riscontrate nella fase precedente. Il nuovo registro umoristico si impone, per un affermarsi generale della società che lo aveva creato. Elemento di novità invece sono alcune opere che aprono un fronte geografico che fino a questo periodo era poco o nulla rappresentato nel canone umoristico del Dopoguerra: il Meridione. Se infatti questa trattazione ha preso origine da Pirandello, dopo di lui solo Brancati fa parte di quella parte di Italia sotto la linea Roma-Pescara: è invece molto rappresentata la componente padana e settentrionale, con una preponderanza emiliano-romagnola. Non parliamo di un'assenza di comici o di umorismo

nelle popolazioni del Sud Italia, ma di un loro uso molto blando, oppure poco riconosciuto al di fuori del contesto locale, del mezzo dell'umorismo narrativo. Lo humor di queste zone del Paese si esercitava invece prevalentemente nella commedia teatrale e nel cinema. Si pensi solo agli enormi esempi di Eduardo De Filippo e di Totò.

Negli anni Ottanta due casi editoriali sembrarono rompere questa tendenza: Luciano De Crescenzo e l'opera di Marcello D'Orta, *Io speriamo che me la cavo* (1990). De Crescenzo, ingegnere napoletano, fu autore di saggi filosofici divaganti e caratterizzati da una speculazione godibile, che usava spesso un tono divertito e umoristico, con punte di paradossalità⁴³⁶. La trattazione si appoggiava spesso a scenette legate all'ambiente napoletano, con una certa stereotipizzazione di figure che dovevano assurgere a paradigma di un modo di vivere e di pensare. Libri caratterizzati da una lingua raffinata, capace di inserire le occasionali parole in dialetto in una cornice accogliente e in funzione espressiva. De Crescenzo ebbe un riscontro importante sia di pubblico sia di apprezzamento critico, tanto che divenne un volto noto anche in televisione. Il libro di Marcello D'Orta⁴³⁷, invece, ebbe grande successo anche grazie al film omonimo di qualche anno successivo interpretato da Paolo Villaggio. Il libro è una raccolta di temi scritti da studenti di una scuola elementare di Arzano, in Campania. I testi destano un sorriso tenero e allo stesso tempo rappresentano la realtà di quei bambini, il loro modo di pensare e i loro sogni, con una lingua caricaturale, piena di errori e cadute, fortemente caratterizzata dal sostrato regionale. Questi due casi editoriali mostrano come gli scrittori umoristi del sud, ormai lontani da Pirandello e Brancati, dovessero usare la loro origine – rielaborata in maschera – per poter far ridere e sorridere. Come se la costruzione mentale edificata dalla commedia all'italiana e dai caricaturisti del cinema, rendesse impossibile ritornare ad un umorismo “borghese”.

In questo periodo nasce il fenomeno, che sarà tipico degli anni Novanta, delle opere scritte da comici televisivi. L'esordio in televisione

⁴³⁶ Cfr. LUCIANO DE CRESCENZO, *Così parlò Bellavista. Napoli, amore e libertà*, Mondadori, Milano, 1977 e ID., *Oi dialogoi. I dialoghi di Bellavista*, Mondadori, Milano, 1985.

⁴³⁷ Cfr. MARCELLO D'ORTA, *Io speriamo che me la cavo. Sessanta temi di bambini napoletani*, Mondadori, Milano, 1990.

porta l'artista a farsi conoscere dal pubblico e, grazie a questa posizione di successo, farsi pubblicare da qualche editore un regesto di battute. Questa pratica, negli anni successivi, avrà come corollario anche l'approdo al cinema. I risultati sia sulla carta, sia su pellicola, furono però piuttosto grami. Solo per alcuni questo metodo diede la possibilità di farsi conoscere per poi approfondire scrittura e teatro, un esempio è Giobbe Covatta, altro autore partenopeo, che iniziò a farsi apprezzare in alcuni programmi della Rai per poi esordire in libreria con riscritture umoristiche della Bibbia o di opere letterarie come *Cuore* di De Amicis⁴³⁸. Anche in Covatta si riscontra il fenomeno di uso strumentale del dialetto e delle origini geografiche, ma in questo caso il fenomeno è comune anche a buona parte dei comici che esordiscono in televisione, anche quelli provenienti dal Centro-Nord Italia.

2.4.2. Il Fantozzi di Paolo Villaggio

«Fantozzi è l'ultima grande maschera della commedia dell'arte, la più importante del '900 insieme a Totò»⁴³⁹, non può esserci trattazione dell'umorismo letterario della seconda metà del secolo passato che ignori il personaggio partorito da Paolo Villaggio. Una maschera che approdò anche al cinema, ma che nacque nella letteratura, con un esordio di enorme successo editoriale nel '71. Il personaggio dell'impiegato servile, pronò alle umiliazioni della nuova società e incapace di rivolte significative è icastico di aspetti che divenivano comuni, tanto da divenire un deonomastico. Infatti, dal personaggio derivò il termine “fantozziano”, detto soprattutto di situazioni iperbolicamente umilianti. Un riconoscimento pubblico che ben poche opere letterarie o autori possono vantare, e che si diffuse proprio negli anni che stiamo analizzando in questo capitolo.

Prima di arrivare al successo, Villaggio fece una lunga gavetta nell'intrattenimento e in lavori comuni. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta farà l'animatore nelle Crociere Costa insieme a Fabrizio De André suo grande amico. Grazie ai suoi spettacoli lentamente iniziò ad acquistare consapevolezza di ciò che lui voleva e poteva comunicare e di quello che

⁴³⁸ Cfr. GIOBBA COVATTA, *Parola di Giobbe*, Salani, Firenze, 1991 e ID., *Pancreas – Trapianto del libro Cuore*, Salani, Firenze, 1993.

⁴³⁹ ENRICO GIACOVELLI, *Breve storia del cinema comico in Italia*, cit., p. 159.

funzionava sul palco. Ad uno di questi, racconta l'autore, assistette anche Flaiano «che alla fine a forza di ridere cadde dalla poltrona»⁴⁴⁰. Ben presto strinse amicizia con persone inserite nel mondo della commedia italiana: Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi e Renato Pozzetto divennero suoi intimi amici. A metà degli anni Sessanta iniziò a lavorare nei media, fino ad approdare al programma televisivo che lo lanciò definitivamente, *Quelli della domenica*. In quest'ultimo lavorerà al fianco di Marcello Marchesi, e di molti di comici ormai suoi amici. Il suo stile umoristico e di conduzione erano innovativi per l'epoca, rompendo il contegno e l'affettazione che erano tipici di quegli anni. Linguaggio e piglio deciso che lo faranno notare e gli doneranno un successo ampio. La sua carriera da comico televisivo gli diede riconoscibilità e i suoi personaggi iniziarono a trovare seguito nella quotidianità del pubblico, processo che fece accogliere con maggior favore i suoi successivi testi letterari: è il primo caso di questa commistione. Uno di loro, Giandomenico Fracchia, era il prototipo del suo personaggio più famoso: anche lui è goffo e impacciato, servile e sottomesso. In questo periodo, infatti, il ragioniere Ugo Fantozzi era solo raccontato, citato fuggacemente: una comparsa. La definizione più precisa del personaggio fu possibile grazie all'impegno di Villaggio nella scrittura. Alla fine degli anni Sessanta curò una rubrica su «L'Europeo» totalmente dedicata a Fantozzi che iniziò, dunque, ad acquisire caratteristiche precise, come il linguaggio e l'ambientazione, ma anche ad essere accostato a personaggi grotteschi, caricature di una popolazione impiegatizia di cui lo scrittore aveva avuto esperienza diretta. Paolo Villaggio infatti aveva lavorato per pochi anni alla Consider come organizzatore di eventi aziendali e aveva piena coscienza sia dei dipendenti, sia di quelle stranianti feste a cui tutti i lavoratori erano costretti a partecipare. Il lavoro a «L'Europeo» venne raccolto in volume e pubblicato nel 1971, ottenendo un successo enorme di vendite e convincendo l'autore a scriverne ancora. Nel '74 scrisse il secondo capitolo della saga *Il secondo tragico libro di Fantozzi*, seguito negli anni successivi da altri episodi: *Le lettere di Fantozzi* (1976), *Fantozzi contro tutti* (1979), *Fantozzi subisce ancora* (1983), *"Caro direttore ci scrivo..."*. *Lettere del*

⁴⁴⁰ Intervista a Paolo Villaggio di Antonio Gnoli, *Paolo Villaggio: io, un pagliaccio benedetto da Fellini*, in «La Repubblica», 16 dicembre 2012.

tragico ragioniere (1993), fino a *Fantozzi saluta e se ne va. Le ultime lettere del rag. Ugo Fantozzi* (1994). A cui faranno seguito delle riprese tarde – intorno agli anni dieci del Duemila – appesantite da un evidente carico di manierismo. L'attività di scrittore per Paolo Villaggio è così importante da fargli confessare «che lui non è un attore, ma uno scrittore che fa l'attore per vivere»⁴⁴¹. Un'affermazione che può essere vera in relazione all'epopea dell'impiegato, proprio in considerazione del fatto che sia i contenuti, che alcuni dettagli del linguaggio, si forgiavano in queste pagine. I film che poi verranno dal '75 in poi sono delle messe in scena, alle volte davvero fedeli, delle vicende descritte nei libri.

Nelle opere che compongono la saga, Villaggio usa varie forme di narrazione: l'epistolario, il romanzo e la raccolta di episodi brevi. Queste ultime sono quelle che hanno maggiormente sviluppato il personaggio dato che il primo, il secondo e il quarto libro sono strutturati in quella che sarà la stessa forma delle pellicole successive. In questo tipo di contenitore le vicende sono per lo più slegate tra loro e manca una vera narrazione orizzontale che le unisca e crei una trama: sono delle vere e proprie *gag*, scenette da cinema comico classico, in cui l'eroe-clown passa attraverso disavventure iperboliche per poi tornare allo stato precedente senza alcuna conseguenza. Vince la paratassi, con frequenti accostamenti di azioni singole e periodi brevi, per poi allargarsi in descrizioni più lunghe e ricche di aggettivazione. Nella raccolta epistolare, che caratterizza il terzo capitolo, la prospettiva diventa interiore al personaggio: Fantozzi dice io. Un passaggio che si è notato non essere influente: l'oggetto della risata, di colpo diviene soggetto del racconto. Le disavventure si trasformano in lamentele per la propria vita dirette verso il Megadirettore e si uniscono a dei commenti sui fatti di attualità: l'impianto contenutistico è dunque davvero vicino a quello del *Cornabò* campaniliano. Il linguaggio rimane, anche in questo caso, il fulcro reale dell'umorismo: errori, sgrammaticature e servilismi, caratterizzano la voce del ragioniere che si fa portatrice di una penosa istanza di rispetto. Le altre raccolte di lettere, sono meno interessanti in quanto assemblano e rielaborano per la pagina intuizioni e vicende che

⁴⁴¹ ORESTE DEL BUONO, *Introduzione*, in PAOLO VILLAGGIO, *Fantozzi*, Rizzoli, Milano, 1977, p. III.

Villaggio aveva già maturato per il cinema. Infatti dal 1983 ci sarà una pausa nelle pubblicazioni letterarie che durerà dieci anni, che l'autore userà per produrre film fantozziani – e non solo – con Neri Parenti. L'epopea filmica si può dire conclusa nei primi anni Novanta con alcune rimasticature tarde come l'ultimo *Fantozzi 2000 – la clonazione* (1999) che fungeranno da base per i libri sul ragioniere degli anni Duemila. Unico romanzo della serie sarà *Fantozzi subisce ancora*, in cui le vicende sfortunate della maschera ideata da Villaggio si inseriscono in una trama lineare e coerente: il ragioniere sta per finire la sua giornata, sono le ultime due lunghissime ore e, preso dalla noia, si assopisce e inizia a sognare. Il viaggio onirico è incentrato sul tema della gelosia e del tradimento, in una riscoperta dell'attaccamento a Pina, sua moglie.

Se il personaggio è sprovveduto e ingenuo, il suo autore è molto consapevole delle dinamiche sociali in atto. La figura di Fantozzi è un'intuizione geniale, ma che deriva dalla capacità di leggere ciò che capita intorno allo scrittore. Il pensiero di Villaggio si ricollega alla disillusione flaianea e alla tradizione settecentesca. Pur nel pessimismo, l'autore inserisce nelle sue opere personaggi capaci di disvelare i meccanismi sottostanti al consumismo e al nuovo mercato del lavoro – come il giovane militante comunista Folagra⁴⁴² – ma questi sono marginalizzati e anche se vengono presi in considerazione dal protagonista sono ben presto abbandonati. Quello che viene mostrato è la capacità della classe dirigente di adattare il proprio linguaggio, mascherarsi con esso. Non è raro infatti che la figura del Megadirettore, non abbia per nulla caratteri di crudeltà e sadismo, ma anzi si ammanti di bontà e dolcezza, un paternalismo che fa da contrasto con il sottotesto dei suoi discorsi. Sempre nell'episodio citato, il direttore generale affermerà, ad un Fantozzi colpevole di rivolta, di essere d'accordo con i principi del militante Folagra, ma di usare un linguaggio diverso:

«Caro Fantozzi è questione solo di intendersi... di termini, lei dice padroni e io dico datori di lavoro, lei dice ladri e io “benestanti”, lei morti di

⁴⁴² PAOLO VILLAGGIO, *Il secondo tragico libro di Fantozzi*, Rizzoli, Milano, 1974, pp. 13-18.

fame e io “classe meno abbiente”, ma per il resto io la penso esattamente come lei.»⁴⁴³

E alla fine, proprio nella consapevolezza delle diseguglianze, il dirigente propone una soluzione per queste talmente complessa e impossibile, da far comprendere che in realtà ciò che vuole è che lo *status quo* continui immutato. Questo è l'episodio più chiaro, ma ne esistono altri in cui il dialogo tra le due caste, quella dirigenziale e quella lavoratrice, rimangono in questo alveo di ipocrisia. Come nell'episodio festa della Contessa Serbelloni Mazzanti Vien dal Mare del primo volume in cui tutti i dirigenti simpatizzano per le frange estreme della sinistra, mentre la servitù è chiaramente destrorsa. Siamo nei meccanismi del miglior humor nero in cui «l'eloquenza della virtù si dimostra perfettamente (e inquietantemente) adatta a veicolare le azioni più nefande»⁴⁴⁴. Ciò che distingue i vincenti è proprio la capacità di usare una maschera, di essere carrieristi e crudeli mantenendosi comunque dalla parte della giustizia. Sembra il riverbero di una frase registrata da Flaiano in *Il gioco e il massacro*: «Lei è comunista io sono aristocratico, dunque tutti e due odiamo il popolo, la differenza è che lei riesce a farlo lavorare»⁴⁴⁵. Quando anche Fantozzi arriverà ai vertici, in *Fantozzi saluta e se ne va*, grazie all'utilizzo dei metodi comportamentali dei suoi colleghi arrivisti, fallirà per questa differenza congenita e naturale: lui non ha una maschera, è una maschera e non può essere differente. Non è un caso che verrà arrestato proprio a causa della sua firma, come se la sua identità lo portasse alla inevitabile resa dei conti. Lui è una vittima anche quando vince. È come se l'antitesi identità-possibilità che fin da Pirandello aveva vivificato l'umorismo si fosse bloccata. Le identità sono statiche e le possibilità sono solo degli stratagemmi del caso per umiliare con maggior efficacia. Il pensiero di Villaggio è molto critico, non tanto con lo spirito delle lotte dei lavoratori, ma con l'uso strumentale che ne ha fatto l'alta borghesia. Lo trova il pericolo maggiore, ed è anche per questo che l'autore si candiderà con Democrazia Proletaria nel 1987, per supportare un partito in cui lui crede e che ha ideali non distanti dai suoi. L'obiettivo è quello di

⁴⁴³ *Ivi*, 17.

⁴⁴⁴ STEFANO BRUGNOLO, *La tradizione dell'umorismo nero*, Bulzoni, Roma, 1994, p. 85.

⁴⁴⁵ ENNIO FLAIANO, *Il gioco e il massacro*, cit., p. 88.

dare lustro a piccole compagini che mantengano saldi gli ideali e non ne facciano un argomento di gala.

L'epopea fantozziana può essere vista come uno dei capitoli più lucidi della letteratura di fabbrica. Anche se l'ambientazione è quella di una impresa di servizi, i meccanismi non si discostano molto da quelli di una industria di produzione di oggetti. Il riferimento più chiaro è forse *Memoriale* di Paolo Volponi. Il ragioniere è un figlio di Albino Saluggia. Del suo padre letterario mantiene i tratti di alienazione e di senso persecutorio, ma ne interiorizza le responsabilità. Se il personaggio volponiano si concentrava sulle ipotetiche colpe altrui, quello villaggiano porta nella sua coscienza l'essere sottoposto. Fantozzi infatti se la prende solo timidamente contro la dirigenza, ma in realtà è consapevole di un proprio disvalore ontologico e così si piega e striscia e soprattutto si autodistrugge: «Dalla prima pagina all'ultima, Fantozzi si muove e si accanisce esclusivamente alla propria distruzione»⁴⁴⁶. Anche il carattere della dirigenza e della fabbrica si assomigliano, ma acquistando un tono di ipocrisia che manca in Volponi, o che è presente solo nelle paranoie saluggiane. Le cure dedicate al povero operaio sono, nella saga villaggiana, trasfigurate nella bonarietà del Direttore Megagalattico e negli impegni che la dirigenza dedica ad elevare la salute e la cultura dei suoi umili sottoposti. Ma questo rende nella mente di Fantozzi ancora più kafkiano e incomprensibilmente insidioso il potere e il sistema. «E di questa struttura lui ha paura sempre e comunque perché sa che è una struttura-società che non ha bisogno di lui e che non lo difenderà mai abbastanza»⁴⁴⁷. È come se gli incubi saluggiani prendessero forma nella realtà fantozziana: un'evoluzione dell'inferno che da interiore diviene realtà. Da *Memoriale* (1962) a *Fantozzi* (1971) passano meno di dieci anni, ma in mezzo c'è il Sessantotto e soprattutto la fine dell'avventura olivettiana e della sua idea di impresa, che lascia il campo al vero volto del capitalismo italiano fatto di paternalismo e oppressione.

Il primo libro in volume uscì nel 1971 ed ebbe un enorme successo superando il milione di copie vendute. La saga fantozziana acquisterà, però,

⁴⁴⁶ ORESTE DEL BUONO, *Introduzione*, in PAOLO VILLAGGIO, *Fantozzi*, cit., p. IV.

⁴⁴⁷ PAOLO VILLAGGIO, *Fantozzi*, cit., p. 9.

il suo reale peso socio-culturale dal 1975 in poi, con l'uscita dei primi film dedicati al personaggio, facendo del ragioniere una figura che popolerà tutti gli anni successivi. Paolo Villaggio in questo unire il suo volto al personaggio crea una straordinaria novità in questa trattazione. Solo Marchesi aveva fatto un tentativo simile con il signore di mezza età, ma l'esperimento è durato solo un breve arco di tempo e senza sostenerlo con un costante impegno letterario. Villaggio invece mescolerà la narrativa a al cinema e alla televisione, rompendo le consuete barriere espressive. Lui divenne in breve tempo Fantozzi, molto più di quanto Flaubert Madame Bovary. Una simbiosi che porterà l'attore a trovare con fatica altri ruoli che non facessero riferimento a quel goffo e borbottante modo di recitare. Dal punto di vista di questa indagine, l'unione stretta tra letterario e filmico convinse Villaggio ad abbandonare nei pieni anni Ottanta la scrittura narrativa e dedicarsi solo alla sceneggiatura della saga cinematografica, per poi tornare alla narrativa nei primi anni Novanta. Uno scambio non inedito, ma simile a quello fatto da altri umoristi, primo fra tutti Pirandello. La novità è nell'identità tra personaggio e autore reale, unità che però nella narrativa non è presente. Infatti nelle opere, tranne quelle epistolari, è presente un narratore terzo e spesso onnisciente. L'identità di questa terza persona è svelata nelle primissime pagine dell'epopea: un collega che descrive il ragioniere e le sue avventure dopo dodici anni di convivenza. Non è il ragioniere Filini, né Calboni e tanto meno la signorina Silvani: è un narratore che non si mostra mai al lettore, non ha una consistenza nella trama e, ad una prima analisi, potrebbe essere solo lo scrittore reale. Un testimone assente e sprezzante, giudicante quanto nessun altro narratore: in altre parole, il crimine neoavanguardistico con tutte le aggravanti. Eppure, la mossa dell'autore in carne e ossa di prendere i panni del suo personaggio, blocca questo processo d'identificazione tra Villaggio e il narratore giudicante. La voce che racconta è quindi una personificazione della società stessa, di un suo perfetto rappresentante che si identifica con le sue scale di valori: uno sguardo solo a tratti compassionevole e talmente vicino a Fantozzi da avere di frequente un linguaggio molto simile.

Se il punto di vista crea incertezze, queste scompaiono nell'individuare l'ingrediente vincente della saga: l'iperbole. Le umiliazioni,

le conseguenze, il servilismo e molti altri aspetti non sono mai banali o normali, ma sempre estremi. Un errore si paga con la crocefissione in sala mensa, poltrone di pelle umana e cacce all'uomo non sono eventi improbabili, cadute, ustioni, fratture sono conseguenze tipiche di incidenti comuni. Gli appuntamenti sono ad orari improbabili e i ritardi sempre di molte ore, le intemperie sono sempre mirate – famosa la nuvola dell'impiegato – e cataclismatiche. Ma come è iperbolico il danno lo è anche la soluzione: nel volgere di capitolo o di scenetta, Fantozzi ha riacquisito l'integrità fisica e il suo carcere lavorativo. Il fatto che l'umiliazione, sempre mastodontica, faccia ridere, è l'ingrediente che fa conquistare alla saga del povero ragioniere quel salto decisivo. La chiave risolutiva delle possibili incongruenze è sempre la medesima, non c'è grande sforzo intellettuale: dal punto di vista cognitivo Fantozzi è molto vicino alla comicità. È proprio l'iperbole che porta l'azione di sottomissione, di privazione della dignità pubblica, ad un livello caricaturale. Tutto il linguaggio – ingrediente quanto mai decisivo – è teso verso questo fine. Parole come “atroce”, “tragico”, “tremendo” e altre ancora diventano l'aggettivazione basilare per descrivere ogni situazione⁴⁴⁸. Se questa è la forma attributiva fondamentale, quando la situazione o il personaggio necessita di un salto ulteriore, Villaggio conia neologismi come “megagalattico”, parola che come il deonomastico è entrato nell'uso comune. Altra caratteristica del registro usato da Villaggio è la precisione esotica: caratteristiche di oggetti o persone non saranno vaghi ma specifici. Un esempio è la disavventura alla Fiera di Milano con degli «agenti segreti valacchi»⁴⁴⁹: Villaggio non sceglie un generico “rumeno” o “dell'Est”, ma sceglie un termine preciso e dai legami letterari e storici (Dracula). Un modello che viene riproposto costantemente. Il linguaggio in generale è un nuovo esemplare di quell'antilingua teorizzata da Calvino⁴⁵⁰ e citata quasi esplicitamente dall'autore: «Io uso lo stile dei commissariati di PS»⁴⁵¹. Una degenerazione della lingua burocratica, con un'inflessione settentrionale,

⁴⁴⁸ Cfr. STEFANO BARTEZZAGHI, *Così Fantozzi*, in Paolo Villaggio, *Fantozzi, rag. Ugo. La tragica e definitiva trilogia*, Rizzoli, Milano, 2013.

⁴⁴⁹ PAOLO VILLAGGIO, *Fantozzi*, cit., p. 30.

⁴⁵⁰ ITALO CALVINO, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 2002, pp. 149-154. Saggio del 1965 che «s'inseriva nel dibattito sulla nuova lingua italiana aperto da Pasolini» p. 149.

⁴⁵¹ PAOLO VILLAGGIO, *Fantozzi*, cit., p. 8.

che nell'epopea si ricollega anche al carattere estremizzante degli *slogan* pubblicitari: tutto deve essere enorme e straordinario. Una convergenza di due tendenze che si fanno caricatura di loro stesse in un'epoca, come gli anni Ottanta, sovraccarica di spot ed esagerazioni.

La lingua iperbolica è lo specchio delle vicende che investono il protagonista. Eppure se Fantozzi pur nelle enormi disavventure che lo colpiscono non muore mai, non viene neppure licenziato, come in una tortura mitica: un inferno in terra fatto di derisione e umiliazione, che – come mostrato in *Fantozzi saluta e se ne va* – non finisce mai, neppure dopo la morte. Sembra quasi il riverbero di quella “vergogna che gli deve sopravvivere” dell'epilogo tragico del *Processo* di Kafka⁴⁵². La vergogna è una colpa non redimibile, non mondabile: l'umiliazione resta, soprattutto nella memoria dell'umiliato. Un'onta che porta rabbia, ma anche autocolpevolizzazione. Ed è forse da questo processo che deriva la volontà autodistruttiva del ragioniere. Se non esiste la colpa, non esiste la tragedia e nemmeno il sublime da essa derivato, il ragioniere però sposta la colpa nel campo della vergogna e dello stigma sociale: si crea una tragicommedia che ha come sublime degenerato l'iperbole della finitezza umana⁴⁵³. Fantozzi è chiaramente un fenomeno sociale che si può rifare benissimo al capro espiatorio – non della colpa, che forse non esiste più, ma delle umiliazioni sociali a cui molti devono sottostare – oppure al feticcio brutalizzato e poi arso nel carnevale. Di carnevalesco però ci può essere solo questo lontano accenno: non c'è inversione, ma ipostasi. È una società bloccata dove i ricchi sono talmente inarrivabili, e i sottoposti talmente succubi, da essere ognuno la propria caricatura. Il contatto, quando c'è, è umiliante per il personaggio condannato a stare in basso, c'è quindi una netta divisione classista. Le gerarchie, che già trasparivano in autori precedenti, ora diventano estremizzate e sono affermate in tutta la loro ferocia. Il potere si

⁴⁵² Cfr. SERGIO BENVENUTO, *Fantozzi e Kafka. Vittime*, in «Doppiozero», 15 luglio 2007. <http://www.doppiozero.com/materiali/fantozzi-e-kafka-vittime>. Articolo che delinea una genealogia fantozziana in cui inserisce i personaggi di Kafka, il commesso viaggiatore di Miller e il Bartleby di Melville, che anche qui torna come in Flaiano. Genealogia che è stata trattata anche da MARCO DE SIMONE, *Memorie dal sottoscala: Fantozzi ti amo*, Amarganta, Rieti, 2015, pp. 176 e segg.; e da FABRIZIO BURATTO, *Fantozzi una maschera italiana*, Lindau, Torino, 2003, pp. 13 e segg. Entrambi riconoscono legami con il filone russo dell'umorismo: De Simone con Dostoevskij, Buratto con Gogol e Checov.

⁴⁵³ Cfr. GIANNI CARCHIA, *Retorica del sublime*, cit., p. 175 e segg.

fa assoluto e gli aguzzini sono spesso i colleghi dell'ufficio o i quadri intermedi. Chi deve competere è crudele, i dirigenti, ormai nella pace del potere, sono sempre ammantati di un'aurea di santità. Siamo anche nell'opposto della visione di Berger: il mondo fantozziano è l'inferno trascendente. Dove l'uomo non muore mai per essere torturato ancora e ancora.

La spinta che porta le vicende fantozziane dal piano comico al piano umoristico sta nella sua elaborazione emotiva. La sorpresa sempre meno efficace – per il meccanismo comico ricorrente – e l'umiliazione continua alla fine conducono i fruitori a due possibili reazioni che tendono alla polarizzazione. Alcuni spettatori, in preda ad un riso catartico, sembrano unirsi alla massa che umilia Fantozzi per sentirsi così dalla parte dei vincitori. Una identificazione ovviamente inconsapevole, ma che li trasporta nella schiera dei mostri passivi, nell'idea del piccolo borghese che osserva sadicamente la realtà senza prendere posizione. Come nella più classica risata separativa e aggressiva, che ridicolizza il debole e l'inadatto alla nuova società dei vincenti. Uno schierarsi per gli aguzzini da parte delle vittime che allevia questa condizione e che, in una seconda fase, può far ragionare e capire alcuni meccanismi della loro stessa sottomissione. Dall'altra parte chi percepisce in maniera pungente la parte tragica del personaggio, la sua sofferenza e la frustrazione non riesce a riderne. Solidarizza con le sue disavventure e in qualche modo vorrebbe sostenerlo. In questa ultima reazione non c'è possibilità di catarsi per un eccesso di immedesimazione. Si percepisce come il personaggio abbia un destino simile a quello personale del lettore, in una società che non ammette diversità e debolezza. La grande ambiguità emotiva che riesce a costruire Villaggio nelle pellicole, è ancora più marcata nei libri della saga. In essi infatti si notano i sentimenti del ragioniere per la figlia⁴⁵⁴ e persino la gelosia per la moglie in *Fantozzi subisce ancora*. Non c'è solo questa sfumatura sentimentale, ma anche una potenzialità che nei film si perde: Fantozzi infatti sa persino volare⁴⁵⁵. Il personaggio ha delle possibilità che

⁴⁵⁴ «Era decisamente una gran brutta bambina dal colorito giallastro, ma per Fantozzi e la Pina era l'unica figlia, tutta la loro vita e la più bella creatura del mondo» in *Ivi*, p. 36.

⁴⁵⁵ *Ivi*, pp. 40-44.

lo potrebbero rendere speciale, persino un supereroe, eppure l'organizzazione aziendale – accettata nel profondo dal ragioniere – dopo una dimostrazione pubblica fallita, gli intimerà di non continuare. Lui cederà e non lo farà mai più. Oltre ad avere queste capacità fuori dal comune, Fantozzi dopo l'incontro con i testi politici consigliati da Folagra, è anche consapevole di ciò che gli accade. Eppure non reagisce, la sua è una felice impotenza⁴⁵⁶. Questo a rivelare che Fantozzi non è umiliato per sue incapacità strutturali, ma per un masochismo e una insicurezza intima che lo rendono vittima. Una debolezza che nella società del consumo e dell'immagine è una richiesta ma anche una condanna.

2.4.3. Stefano Benni

Se Paolo Villaggio era caustico e sadico nei confronti del suo personaggio, che vedeva come perfetto rappresentante dei nuovi mostri passivi della nuova era; Stefano Benni è molto più sfumato nella sua condanna. Se nella saga di Fantozzi ben pochi personaggi si innalzano dal fango della mediocrità e dello squallore; il mondo di Benni è invece popolato da eroi e da cattivi, da puri e da corrotti spesso facilmente separabili.

I romanzi di Benni hanno alle volte come genere di riferimento quello distopico. Un mondo inquinato, in preda a un regime tirannico e oppressivo si confronta contro una resistenza interna, impersonata da un mago (come in *Baol* del 1990) o da bambini (come in *Elianto* del 1996). Gli eroi hanno spesso dei tratti fantastici e di fiaba, che li dividono dal sistema dittatoriale che tende ad essere omologante e grigio. «Gli eroi di Benni, siano essi bambini orfani, giovani metropolitani, maghi, insetti o creature di fantasia sono immancabilmente in viaggio alla ricerca di qualcosa o qualcuno e l'impresa assume sempre i connotati di una lotta del bene contro il male»⁴⁵⁷. Non c'è vera confusione tra i due piani morali: i buoni e i cattivi sono due

⁴⁵⁶ Cfr. DANIELE MARTINO, *L'impotenza è una cagata pazzesca!*, in «Doppiozero» 05 luglio 2017 <http://www.doppiozero.com/materiali/impotenza-e-una-cagata-pazzesca>. Se Martino indicherà nell'impotenza il male di Fantozzi, aggiungo che è un'impotenza felice, perché il ragioniere giunto all'epilogo della sua avventura lavorativa dichiarerà di essere stato felice.

⁴⁵⁷ MONICA BORJA, *Declinazioni del comico in Stefano Benni*, in «Italian Studies in Southern Africa», 2010, n°2, vol. 23, p. 99.

entità antitetiche. I primi legati alla natura, i secondi al denaro e all'industria: ciò che rovina è la brama di rincorrere e attuare, a tutti i costi e con tutti i mezzi, i modi nuovi del vivere. L'uso del genere distopico come mezzo di umorismo è una novità ed è legata all'equazione modernità-degenerazione, che si era andata diffondendosi quasi come luogo comune. Una convinzione che è probabilmente la base dell'intuizione di Benni⁴⁵⁸: se ora, ad uno stato di sviluppo ancora parziale, l'umanità è già ad un tale livello di abbruttimento, ad un grado maggiore di progresso tecnologico, la mostruosità della popolazione potrebbe essere anche peggiore. Le nozze tra distopia e umorismo, però, hanno accresciuto lo scontro tra singolo e sistema: conflitto che è interpretato da Benni come un idealistico controcanto alla barbarie della società a lui contemporanea.

Eppure, anche quando non ci si trova immersi in un contesto pienamente distopico, la tendenza a dividere i mostri dai personaggi positivi resta, come ne *La compagnia dei Celestini* (1992) o in *Comici spaventati e guerrieri* (1986). La dimensione non è quella del conflitto morale tra due entità paritarie, ma tra un sistema, che può essere quello politico o quello adulto, e un singolo o un piccolo gruppo che è spesso scelto in una giovinezza mitizzata. Questo aspetto in cui i bambini sono portatori di una visione positiva e anche buffa può essere legato alla poetica di Mosca, in cui un'infanzia esaltata aveva un ruolo centrale nello sviluppo della trama. Ma può essere valutato anche come reazione positiva, costruttiva allo humor di stampo flaianeo e villaggiano che aveva un approccio molto leopardiano e disilluso. Una prospettiva ottimistica che si appunta sul futuro, sulle nuove generazioni e che condanna, di conseguenza, la struttura esistente. Benni riesce a superare anche la vacuità del postmoderno usandolo per i suoi scopi, dunque «il nichilismo è compensato dalla vitalità sessantottina della rivolta, ed è proprio la sinergia dei due opposti che produce l'originalità dello scrittore»⁴⁵⁹.

L'approccio di Benni è debitore, come si nota, di quel fenomeno storico nel quale la cultura della contestazione ha fatto proprio lo strumento

⁴⁵⁸ Cfr. *Ivi*, p. 91.

⁴⁵⁹ STEFANO MAGNI, *Interpretare il presente. Il racconto estetico e ideologico, narrativo e giornalistico di Stefano Benni*, Pescara, Tracce, 2015, p. 74.

dell'umorismo come campo di lotta politica. «Va riconosciuta a Benni l'audacia di esser stato fra i primi in Italia a giocare allo scoperto con delle categorie, quella del comico e quella della cultura di massa, per affrontare un discorso politico e letterario serio»⁴⁶⁰. Nei suoi romanzi, infatti, c'è la prospettiva di alcune battaglie culturali e politiche del tempo, come quella ambientale o contro il potere delle televisioni nella formazione della mentalità italiana. In alcuni casi si arriva anche alla satira come in *Elianto* – per fare solo un esempio – in cui si ritrovano dei ritratti e dei nomi che riportano alla memoria quelli di alcune personalità del mondo politico italiano del tempo. Sempre a questo proposito è significativa la collaborazione nel 1987 con Dario Fo, in un certo senso un iniziatore del rapporto autoriale risata-contestazione. Un percorso politico che ha avuto un'evoluzione: «La posizione di Benni come intellettuale di sinistra è passata per le fasi della militanza, della critica e autocritica, e infine del distacco»⁴⁶¹. Questa parabola, soprattutto nel primo periodo, ha fatto cadere lo scrittore in un eccesso di manicheismo, una rigidità nel descrivere la purezza del protagonista che ha i tratti della vittima e dell'oppresso, ma non del carnefice (nemmeno di sé stesso). Coerente con questo tratto c'è frequentemente nell'autore bolognese l'uso di quella “retorica dell'errore”, individuata nel periodo precedente, che interpreta l'essere ritenuti sbagliati dalla società come riconoscimento di purezza e possibilità di autenticità. La diversità, la follia, è reputata un tratto di specialità, un pregio distintivo che individualizza la persona e il personaggio. È quindi calibrata la concomitanza tra originalità individuale ed elementi riguardanti i campi della magia e del fantastico.

Come altri hanno notato, la scrittura di Benni si inserisce pienamente nel filone del postmoderno⁴⁶². Le ragioni sono molteplici, ma le più smaccate sono «la sua costruzione a *patchwork*, con più storie parallele e

⁴⁶⁰ MONICA BORIA, *Declinazioni del comico in Stefano Benni*, cit., p.85.

⁴⁶¹ *Ivi*, p. 95.

⁴⁶² Cfr. REMO CESERANI, *Modernity and postmodernity: a cultural change seen from the Italian perspective*, in «Italice», 1994, vol 71, n° 3, pp. 369-384 e ROCCO CAPOZZI, *Apocalittici e integrati nell'industria culturale postmoderna*, in Aa. Vv., *Scrittori tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, a cura di Rocco Capozzi e Massimo Ciavolella, Longo, Ravenna, 1993, pp. 205-222.

numerosi inserti narrativi»⁴⁶³, l'uso di numerose fonti e l'ostentazione di alcune citazioni – come capita ne *Il bar sotto il mare* (1987) – ma anche l'utilizzo di più stili e livelli, supportati da un massiccio uso di neologismi e giochi di parole⁴⁶⁴ e, infine, il superamento della divisione tra alto e basso. L'autore usa spesso riferimenti al cinema, al fumetto e alle favole. E alle volte imbastisce delle vere e proprie riscritture, come nella raccolta a cornice del '87. La forma della raccolta di aneddoti è d'altronde un carattere tipico di Benni, presente già nel suo esordio assoluto, *Bar Sport* (1976) – libro matrice di molti suoi temi e metodi compositivi. La cornice è d'altronde un elemento che ritorna nella funzione di unire diversi spunti e registri: un aspetto icastico di come l'uso contemporaneo di metodi compositivi permei la sua scrittura.

Stefano Benni nel 1984 dà alle stampe il suo secondo romanzo, *Stranalandia*, un catalogo di esseri bizzarri che si trovano in un'isola di difficile localizzazione. Il libro può avere delle ascendenze borghesiane perché gli animali sono per lo più immaginari. La risata in questo caso viene destata dalla stranezza dei loro caratteri e dalla sorpresa che si stimola negli esploratori e nel lettore. Anche il ritorno in Scozia dei due zoologi che hanno scoperto casualmente l'isola, Achilles Kunbertus e Stephen Lupus, concorre a creare divertimento, dato la generale incredulità. Nel romanzo sono presenti anche delle chicche di creatività, come la descrizione della lingua parlata da Osvaldo, l'unico umano indigeno, e dai suoi familiari ibridi, o i piatti del luogo. Un mondo puro specchio dell'estro creativo dell'autore, che però non è per nulla alieno dalla realtà, ma la rielabora in un modo eccentrico.

Un altro riferimento narrativo di Benni è il fantastico o la narrativa per ragazzi. Le avventure e i contrasti infatti hanno risoluzione in alcuni stratagemmi fantastici, come la magia, e alle volte persino tutto il loro svolgimento è fortemente influenzato dai tratti della favola moderna. Anche in questo caso un mondo prodigioso si confronta con uno che è privo di qualsivoglia incanto e, alle volte, persino lo contrasta. La dicotomia non è solamente legata ad un ambito politico, ma anche ad una dimensione

⁴⁶³ STEFANO MAGNI, *Interpretare il presente*, cit., p. 16.

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 77.

privata, come per esempio capita in *Achille pié veloce* (2003), in cui il ragazzo, che dà il titolo al romanzo, paralizzato e costretto ad una esistenza limitata, riesce ad aprire nuove prospettive nella vita di uno scrittore, Ulisse Isolani. In questo caso sono due le idee di mondo che si confrontano: nessuna è però totalmente negativa o opposta all'altra. Sono semplicemente diverse e capaci di illuminarsi a vicenda. Il fantastico usato dallo scrittore bolognese non ha legami con il perturbante di Flaiano, se non in alcune raccolte di racconti, come *L'ultima lacrima* (1994). L'idea che la tragedia massima per un uomo sia nella sua incompiutezza e nella sua essenza, non è sviluppata affatto da Benni: l'uomo conserva dentro di sé una scintilla di perfezione che deve solo scoprire. La dimensione di minaccioso è invece legata molto spesso all'alterità opprimente, ad una mutazione umana incombente, oppure ad un ostacolo, tutti superabili attraverso una nuova visione di sé maturata attraverso un percorso di scoperta intima. Si riprende il romanzo di formazione, ammodernando alcuni suoi elementi, e serbando un'evidente fiducia nella possibile e alternativa crescita del personaggio rispetto al pensiero dominante: la nuova maturità e la coscienza della propria differenza può essere, in definitiva, una forma di salvezza. Un ottimismo che dunque non permette un vero risveglio del perturbante o una disillusione caustica tipica di Flaiano e Villaggio. Sembrerebbe quasi che una parte di ottimismo degli anni Ottanta – privata dei caratteri più disumani – abbia influito anche sull'idea artistica di persone che alla nuova ideologia si volevano opporre.

In buona parte della produzione benniana un tema ricorrente è la peripezia mista all'indagine. In *Terra!* (1983), il suo primo romanzo, si racconta di esplorazioni spaziali; nel secondo, *Stranalandia*, di una scoperta casuale di un'isola; in *Comici spaventati guerrieri* (1986), la peripezia è cittadina e l'indagine si tinge di giallo; mentre ne *La compagnia dei celestini* (1992) la dimensione dell'avventura si lega al mondo dell'infanzia e del viaggio di formazione in un mondo urbano dai tratti distopici. L'uso di questo *topos* è un aspetto tradizionale dell'umorismo, una caratteristica che era presente in Guareschi e soprattutto in Cervantes. Non stupisce quindi la presenza di tratti picareschi in Benni, ma è da segnalare la riproposta di un elemento che sembrava – soprattutto in modalità strutturate e coerenti –

caduto in disuso. I viaggi e le peripezie, pur divaganti, hanno una linea narrativa piuttosto chiara che non si perde troppo nei singoli eventi, ma li inserisce in una cornice che aiuta la fruizione: non c'è puro caos, ma un sentiero che sostiene la lettura. Anche se, concordando con Boria, l'«istinto accumulatorio e onnivoro della sua fantasia»⁴⁶⁵ alle volte lo fa perdere nei meandri dei dettagli: una divagazione che è ascrivibile, anch'essa, alla tradizione del genere.

Anche Stefano Benni userà, seppur raramente, un umorismo nero e perturbante. I racconti de *L'ultima lacrima*, per esempio, si inseriscono bene nel filone dei “mostri” inaugurato dal cinema italiano e poi portato sulla pagina da Flaiano con le *Ombre bianche*. Una tradizione ben chiara allo scrittore che anche la quarta di copertina chiarisce bene: «I mostri degli anni passati, i mostri contemporanei, e soprattutto i mostri che potrebbero invaderci domani, e che forse possiamo ancora combattere»⁴⁶⁶. La data di uscita è connessa ad un momento di forte trasformazione politica e in cui si iniziava ad intuire quanto sarebbe stata forte l'influenza delle televisioni e dei media. Benni tematizza in molte delle brevi narrazioni questo potere mediatico attraverso uno spossessamento della cultura e del privato a favore di una spettacolarizzazione della vita e di una, sempre incombente, distopia sociale. Anche in questo caso ci sono chiari esempi di una divisione tra un noi e un loro, tra i mostri e chi li deve combattere. I comportamenti aberranti sono tra i più diversi e non sempre c'è un rimando esplicito al contesto italiano, anche se è abbastanza chiaro che il riferimento culturale sia quello.

L'umorismo benniano è legato soprattutto alla sorpresa e alla meraviglia. Si ride di stupore per le trovate dell'autore e per le stranezze incontrate dai protagonisti. I meccanismi cognitivi che più di frequente si incontrano sono le inversioni di situazioni e di valori reputati normali. Soprattutto nell'ambito delle narrazioni legate alla distopia, questo ribaltamento serve a descrivere il protagonista come anormale nella società descritta, ma allo stesso tempo farlo percepire come normale nella società e per la gerarchia valoriale di chi legge, favorendo l'immedesimazione di

⁴⁶⁵ MONICA BORIA, *Declinazioni del comico in Stefano Benni*, cit., p.84.

⁴⁶⁶ STEFANO BENNI, *L'ultima lacrima*, Feltrinelli, Milano, 1994.

quest'ultimo. La sensazione in questi casi può essere un riso liberatorio verso una società in cui il lettore non si riconosce, oppure un riso dolciastro come in preda ad una paura di rovina imminente. Non c'è il tentativo di costruire un mondo che abbia tratti di *nonsense* come in Zavattini: Benni ricerca un avvicinamento con il lettore tale da farlo confondere con i personaggi positivi proposti. Altro aspetto buffo della narrativa dello scrittore bolognese è l'uso dell'onomastica, sempre molto caratteristica, e della lingua. Quest'ultima può essere caricata in molti modi: verso il basso per creare colore, oppure innalzata per un effetto di straniamento o di irrigidimento di una figura. L'uso, sempre attento, non giunge mai ad una vera e propria sperimentazione che gli faccia superare le barriere del raffinato gioco di registri.

2.4.4. Ermanno Cavazzoni

Se Paolo Villaggio è stato un comico nato nello schermo e maturato nella letteratura, e Benni è pienamente uno scrittore legato ad una certa controcultura, Ermanno Cavazzoni ha una formazione fortemente letteraria accomunata ad una carriera accademica. Cavazzoni è nato a Reggio Emilia e vive a Bologna dove insegna all'Università. Negli anni Settanta si accosta a Gianni Celati venendone influenzato, ma mantenendo intatte le caratteristiche che lo avrebbero fatto apprezzare da pubblico e critica. La sua scrittura è legata al suo conterraneo soprattutto per alcune soluzioni di poetica. Cavazzoni infatti ha una attenzione particolare alle menti originali, non allineate e al limite dello psicotico: le sue opere ne sono colme. Dai due protagonisti de *Il poema dei lunatici* (1987) a *Vite brevi di idioti* (1994), fino a *Gli eremiti del deserto* (2016) lo scrittore ha popolato i suoi romanzi o le raccolte di racconti, con personaggi al limite della norma e della salute mentale. Altro aspetto che lo caratterizza è il frequente uso del fantastico e della dimensione assurda: spesso si incontrano degli eventi paradossali, oppure sono i personaggi che edificano un'atmosfera sempre al limite tra il reale e il sogno o, più raramente, l'incubo. Due caratteristiche che, si è notato, sono tipiche della nuova fase dell'umorismo italiano di metà Novecento.

Nella sua carriera accademica l'autore ha potuto approfondire la letteratura delle epoche passate e questo l'ha portato ad esplorare il genere della parodia. Un aspetto così caratterizzante che Bonfili ha potuto dividere la sua produzione in "comico del riconoscibile" e "comico dell'inatteso"⁴⁶⁷. Cavazzoni ha quindi una dimensione di umorismo colto che manca agli altri autori trattati e che affonda le radici negli studi e nelle competenze letterarie dello scrittore⁴⁶⁸. Anche in questo sembra di scorgere l'attenzione del suo maestro Celati per il comico della cultura pre-moderna, ma in Cavazzoni non c'è la necessità di perdersi in labirinti linguistici o in radicalismi compositivi. Lo scrittore infatti, fa propria la forma ragionativa dell'epoca di mezzo e non cerca improbabili soluzioni, ma gioca con i contenuti. Per esempio in *Storia naturale dei giganti* (2007) o in *Guida agli animali fantastici* (2011) l'autore prende spunto dai bestiari medievali e li rielabora mantenendo intatta l'attitudine saggistica della fonte, adattandola alla contemporaneità. Nel primo libro inventa anche delle fonti e una bibliografia che rimane in una dimensione tra il reale e l'inventato. I giganti o gli animali fantastici vengono trattati come se fossero esistenti e vengono descritti con dovizia di particolari per renderli ancora più palpabili. L'intuizione cavazzoniana è quella di inframmezzare animali immaginari a quelli conosciuti, tutti trasfigurati e caricati di significati. Come per esempio la mucca fantasma, in cui si descrive come la vacca per i vitelli e i tori di allevamento intensivo sia una presenza astratta e immateriale, fantasmatica appunto⁴⁶⁹. Il tema è assolutamente contemporaneo, ma trattato con l'attitudine della fonte medievale: saggistico e allo stesso tempo simbolico, ma con un tono umoristico che esplicita l'assurdità. L'unione di questi elementi è un riferimento al metodo dissertativo dell'epoca in cui questo genere di trattazione è stata ideata, l'autore però non lo copia ma lo parodizza. Il pensiero di base infatti è di un uomo italiano della fine del Novecento, e non si cerca di entrare nel modo di pensare di un abitante dell'età di mezzo: il genere e la struttura vengono usate dall'autore, ma per

⁴⁶⁷ Cfr. SARA BONFILI, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, Aracne editore, Roma, 2014, pp. 97-98.

⁴⁶⁸ *Ivi*, pp. 53-62

⁴⁶⁹ ERMANNO CAVAZZONI, *Guida agli animali fantastici*, Guanda, Parma, 2011, pp. 155-158.

esprimere la sua sensibilità. Un metodo che è molto vicino alle pratiche postmoderne, seppure nell'autore non ci sia quella decontestualizzazione specifica di questa tendenza culturale. Anche altre scritture "del riconoscibile" – sempre secondo le categorie di Bonfili – arricchiscono la produzione di Cavazzoni. La sua seconda opera narrativa, *Le tentazioni di Girolamo* (1991), è infatti una rielaborazione parodica dell'agiografia di San Girolamo e anche l'opera successiva, *Le leggende dei santi di Jacopo da Varagine* (1993), si ispira alle antiche vite di santi. In questo mescolamento tra santità, follia e originalità, si riscontrano quelle caratteristiche tipiche dello *jurodivji*, il santo folle, di tradizione russo-ortodossa. Forma tipica della spiritualità orientale delle origini – non è un caso che l'autore dedicherà anche un'opera agli eremiti – che è rientrata nell'Occidente contemporaneo mutuata dal folle carnevalesco della trattazione di Bachtin. Proprio il carnevale bachtiniano è una chiave interpretativa possibile per avvicinarsi all'autore, a causa del suo rifarsi a generi e personaggi tipici di un periodo storico in cui quella festa tradizionale era ancora assai viva. Come nota anche Bonfili, l'uso dell'inversione di alcune strutture anche argomentative e logiche è un metodo ricorrente nelle opere dello scrittore. Il meccanismo però fugge dagli automatismi e si rifà ad un estro che non si pone come regola obbligatoria. Due elementi, questi della follia illuminata e del percorso razionale manomesso, che caratterizzano alcune opere.

Il carattere di follia si unisce dunque ad una luce spirituale, ad una dimensione di liminarietà che comprende meglio della condizione salubre. Un aspetto che era tipico di altre opere precedenti, come *La coscienza di Zeno*, e per certi versi di Pirandello, ma che ha preso il sopravvento nel genere umoristico dagli anni Settanta in poi. Qui i toni benniani, che si caratterizzano spesso come un bianco e nero in netto contrasto, si smorzano. Viene meno una certa istanza morale di contestazione e si aggiunge la dimensione del gioco, della competizione con la fonte – questo sì assai postmoderno. I giganti o i santi sono trattati simbolicamente e in una chiave attuale, ma senza lanciarsi in moralismi strutturati. Qualche accenno, qualche piccola sparata, ma senza edificare tutto su una dicotomia in cui il morale si scinde dal suo opposto. Come, per esempio, capita in *Gli scrittori inutili* (2002): i protagonisti, alcuni positivi altri meno, vengono descritti

con un distacco che mostra le abnormità di alcuni comportamenti, ma in una chiave che lascia spazio anche alla comprensione o ad una possibilità di salvezza. Alla fine si offre una chiave con cui notare le piccolezze, riderne, ma senza estremizzare la condanna. Anche nella sua opera di esordio, *Il poema dei lunatici*, il protagonista e voce narrante non si scontra con una società che lo schiaccia e lo umilia, ma piuttosto si trova immerso in una comunità legata al mondo rurale che lo osserva tra il sospetto e la complicità. Il fantastico che ne deriva è anche qui favolistico, ma senza troppe sfumature oscure: anche se il sommerso ritorna e porta alla mente il dimenticato e il passato, non esplora la dimensione del perturbante.

Un altro aspetto che si mantiene molto vivo nello scrittore reggiano è la tendenza a sperimentare, ma in maniera intelligente e consapevole. Il suo approccio non è teorico né ortodosso, ma ha più a che fare con un'attività ludica che vada ad esplorare le possibilità del mezzo linguistico e narrativo. Per questo Cavazzoni si accosterà all'OpLePo - Opificio Letteratura Potenziale, senza però farsene assorbire. L'associazione, consapevole che nella letteratura di tutte le epoche vigono delle regole spesso arbitrarie e al contempo ferree, propone di esplorare tipi di strutture costruite a tavolino, anche in maniera leggera e giocosa. Cavazzoni pur utilizzando con evidente divertimento queste nuove strutture, non vi rimane fedele. Infatti «L'autore sottolinea in più sedi che gli oulipemi quando sono effettivamente letterari, lo sono quasi per caso»⁴⁷⁰. Ciò significa che l'uso dei differenti meccanismi delle *contraintes*⁴⁷¹ sono usati per divertirsi, ma non diventano attività costante e strutturale di tutta l'opera cavazzoniana. Un'opera come *Morti fortunati* (2001) usa le strutture dell'associazione e viene inserita a pieno titolo nel novero della biblioteca oplepiana, ma è un episodio che non caratterizza l'intera poetica dell'autore. La vicinanza all'Oplepo è però sintomatica di una cura di Cavazzoni alla struttura e al metodo, utile per parodiarli e superarli, come capita con i generi della tradizione. Nell'autore però si incontra anche un'attenzione al gioco combinatorio, come nello schema di apertura de *Gli scrittori inutili*, in cui vizi e situazioni vanno a

⁴⁷⁰ SARA BONFILI, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, cit., p. 87.

⁴⁷¹ Ben descritti in Aa. Vv., *Oplepiana. Dizionario di letteratura potenziale*, a cura di Raffaele Aragona, Zanichelli, Bologna, 2002.

creare una tabellina di incroci, che sembra dare una chiave di lettura dell'intera operazione. Queste architetture però non fanno perdere mai né la coscienza del fine umoristico della pagina, né la necessità della comunicazione con il lettore. Non solo. Cavazzoni rivendicherà anche una libertà compositiva che eviti le costrizioni e riscopra la spontaneità della costruzione umoristica⁴⁷². Il riferimento è anche al comico come gesto di celatiana memoria eppure, se nel suo maestro si perdeva questo aspetto, in Cavazzoni si percepisce una reale leggerezza compositiva. Sempre in quest'alveo teorico l'autore esalterà la dimensione libera del principiante, con alcune prese di posizione rispetto alla critica e al professionismo letterario. L'autore è consapevole che uno sfogo scritto di «evaporazioni mentali», non solo è più efficace, ma anche più utile alla sua attività artistica⁴⁷³.

Cavazzoni è un artista consapevole e sa bene che la tradizione dell'umorismo nella sua Emilia-Romagna è molto radicata⁴⁷⁴. Si porrà quindi la domanda sulle sue radici trovandola nei romanzi cavallereschi rinascimentali, come *L'Orlando furioso* di Ariosto. Pur ispirandosi al loro esempio e alla tradizione che hanno creato, «Cavazzoni non riscrive i testi, dimostra invece in molti libri di aver interiorizzato il loro universo di simboli e vicende, tanto che diversi suoi personaggi somigliano agli eroi di Ariosto»⁴⁷⁵. Uno scrittore letterato che dimostra di aver colto i fermenti della sua epoca e allo stesso tempo aver operato un minuzioso lavoro di ricerca di nuovi stimoli e di antichi modelli.

Conclusioni

In questo ultimo capitolo si sono trattati tre autori che hanno segnato gli anni successivi e impostato anche delle linee guida per l'umorismo

⁴⁷² Cfr. ERMANNNO CAVAZZONI, *Il comico senza strategia*, in «Nuova Prosa», 2012, n° 59, pp. 116 e segg.

⁴⁷³ Cfr. ERMANNNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, Quodlibet, Macerata, 2009.

⁴⁷⁴ Sulla tradizione umoristica padano-emiliana cfr. Aa. Vv., «*Ridere in pianura*». *Le specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, a cura di Gerhild Fuchs e Angelo Pagliardini, Peter Lang editore, Berna, 2011. In particolare GUIDO CONTI, *La tradizione umoristica dei giornali satirici nel Novecento a partire da Carlo Collodi: Cesare Zavattini e Giovannino Guareschi*, pp. 41-60 e GERHILD FUCHS, *Le peregrinazioni dei personaggi come sorgente del comico nella narrativa padano-emiliana (dalla Neoavanguardia agli anni Novanta)*, pp. 79-97.

⁴⁷⁵ SARA BONFILI, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, cit., p. 160.

letterario di tutto il periodo. Pensiamo a Benni che collabora ad edificare quella nuova tradizione dell'umorismo di contestazione che porterà, questo tipo di approccio, ad una diffusione che caratterizzerà tutti gli anni Novanta, paradossalmente anche nella televisione italiana. Infatti, l'antiberlusconismo fatto di sberleffi e di imitazioni, deriva anche dalla linea iniziata da Fo e Benni. A loro deve molto un comico che ha segnato gli anni Novanta con il suo esempio e ha fatto scuola a molti umoristi attivi ad inizio millennio su internet – come la testata Lercio.it e Spinoza.it: Daniele Luttazzi. Ma se Benni è troppo fantastico e spesso cede al fascino della favola, magari tinteggiata di oscurità; Luttazzi accoglie l'idea di umorismo come arma di resistenza, ma la pervade di quella causticità e amarezza che erano invece tipici del filone Flaiano-Villaggio. Dall'altra parte c'è Cavazzoni, che rientra nel contesto degli anni Ottanta di un soffio: anche se la sua attività si svolge in prevalenza successivamente, in questi anni la sua formazione cresce e si struttura in tutte le sue caratteristiche. Approfondirà il dialogo con i testi antichi e la parodia, e nel suo romanzo d'esordio userà già alcuni elementi che gli saranno tipici come la dimensione fantastica e i personaggi originali e non comuni, se non proprio al limite del patologico. Il suo magistero sarà seguito da uno scrittore meno coerentemente umorista, ma che comunque con il genere ha strettissimi legami, come Paolo Nori. Anche lui si concentrerà su storie di personaggi patologici, con dei cataloghi sui pazzi di ogni città d'Italia costruiti in alcuni laboratori di scrittura creativa tenuti in tutto lo stivale. Anche in Nori si fonde la dimensione di alterità dalla società e quella del fantastico, anche se quest'ultima in maniera meno spiccata che in Cavazzoni.

Gli anni Ottanta si mostrano come continuatori delle nuove tendenze individuate nel quindicennio precedente: il fantastico, la presenza di personalità marginali e "anormali" in contrasto con una società omologata e l'attenzione alla lingua e alla struttura della narrazione. Non solo, i tre autori analizzati portano alle estreme conseguenze il registro umoristico costruito negli anni Sessanta e Settanta. Villaggio estremizzerà l'immagine della società oppressiva e l'unità tra vittima e carnefice in una figura così icastica da divenire proverbiale. Benni, riprendendo differenti tradizioni, costituirà un controcanto ottimistico al cinismo che si stava instillando nella società e

anche in una certa intellettualità. Riscopre la dimensione di fantastico fiabesco e il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, unendo tutto questo alla volontà di costruire un'alternativa alla cultura consumistica imperante. Se Villaggio segue la strada della mimesi grottesca, Benni percorre quella di una trasposizione fantastica: due opzioni che erano state inaugurate nel decennio precedente.

Cavazzoni è invece molto vicino agli stimoli della neoavanguardia, in maniera critica e senza cedere troppo all'ingegneria narrativa che aveva minato l'esperienza del suo maestro diretto, Gianni Celati. Il suo percorso riprende pienamente il *topos* del personaggio eccentrico e slegato dal consesso umano, ma lo sostanzia di una storia, di una mitologia storica. I suoi "folli" sono i figli di una stirpe che ha origini lontane: i santi paleocristiani, gli eremiti, persino i giganti e gli animali fantastici. Se Benni costruisce una specialità nell'originalità, Cavazzoni sembra legarla ad una dimensione corale. Quest'ultimo infatti sceglierà spesso la raccolta di racconti, come *Vite brevi di idioti* e *Gli scrittori inutili*, per descrivere tutti i modi della stranezza. Questa assenza di specialità fa venir meno anche tutta quella retorica di giusto e sbagliato che invece si riscontra in Benni: in Cavazzoni i folli sono una normalità e possono essere sia buoni che cattivi. L'operazione cavazzoniana porta ad uno stadio successivo la costruzione proposta dagli scrittori umoristi vicini al Gruppo 63: la sperimentazione si sposta verso la struttura, mentre la lingua, pur ricercata, riprende molto più l'esempio di Malerba che quello celatiano. Una esplorazione dei mezzi espressivi più avvicinata a quella di Calvino – l'Oplepo ne è un chiaro esempio – che ai più ortodossi avanguardisti.

Un aspetto da sottolineare è la presenza di due sottogeneri che vengono usati per le opere umoristiche del periodo dai due scrittori emiliano-romagnoli: la distopia e il bestiario fantastico. Tra i due, il primo a sperimentare i due generi è Benni, dando ad entrambi un tono incantato e quasi conciliante. Soprattutto il genere che ha le radici nella fantastoria, nell'autore bolognese acquista un tono minaccioso, ma di ombra finta. Il portare la narrazione sistematicamente verso un mondo di fiaba, anche nera, rende i sistemi e le istituzioni oppressive delle farse, delle caricature, di cui si può aver paura come di un qualcosa di palesemente fittizio. Il bestiario di

Stranalandia, invece, è un esercizio di creatività postmoderna: pieno di riferimenti e giochi lessicali. Cavazzoni approfondirà da una prospettiva colta i cataloghi di animali, prendendo sia dai precedenti novecenteschi come Borges, sia, e soprattutto, alimentandosi alle fonti medievali. Alla distopia, invece, arriverà ben più tardi, nel 2018, con un'opera, *La galassia dei dementi*, che arriverà alla finale del Premio Strega. Il libro non ha i tratti fantastici di Benni, se non per qualche dettaglio, e tende ad una violenza più esplicita e ad un umorismo più sarcastico. In entrambi i casi, come pretende il genere, il futuro parla del presente e delle minacce che incombono. Il trattamento del genere fantascientifico in chiave di risata è una novità in letteratura che però risulta coerente con le tendenze culturali che si sono sottolineate già dagli anni Sessanta e Settanta.

La dimensione del presente, in questi tre autori, passa sempre attraverso una lente trasformante e deformante. C'è come una necessità di denuncia, di condanna verso la società. In nessuno di loro c'è una presa in giro bonaria delle convenzioni sociali come in Guareschi, Campanile e per certi versi anche Flaiano. Esiste il gioco, come nel Cavazzoni oplepiano, ma che non ha un diretto contatto con il reale più comune. Nei due scrittori della bassa padana è caratteristico questo distanziamento dal presente banale: tutto passa attraverso una mitizzazione (come in *Bar Sport*), una trasformazione oppure una iperbole. Esistono aspetti casuali, magari elementi inseriti in narrazioni distopiche, ma non c'è una concentrazione ampia su temi della basilare quotidianità affrontati nella loro vera natura: questi perdono interesse a favore di grandi temi sociali e politici.

Risultati finali

Questa trattazione ha tentato uno spostamento metodologico della ricerca e dell'interpretazione del genere umoristico: dalla teoresi tradizionale ad un metodo che ponesse al centro i risultati di nuove discipline, incrociandoli ad una valutazione attenta del contesto storico-culturale. Un sistema che vuole superare gli steccati disciplinari per rendere possibile l'uscita dal tipico recinto triangolare, primo novecentesco, Bachtin-Freud-Bergson. L'amalgama tra l'analisi teorica, storica e letteraria si è affiancata alla volontà di imbastire un canone critico – quindi mettendo in risalto i valori storici, ma anche quelli di resa letteraria – che ha reso impossibile un approfondimento verticale di singole opere o un'analisi testuale minuziosa. Proprio per il piglio provocatorio e canonizzante, questa trattazione ha la volontà di rimanere aperta e discutibile.

Il principio di selezione degli autori è stato dettato non solo dalla qualità intrinseca dei loro testi, ma da un incrocio tra valutazione critica, presenza nelle storie letterarie, importanza nelle vicende e soprattutto riconoscibilità pubblica. Questo perché il genere umoristico, a differenza della letteratura in generale, è una tipologia di scrittura legatissima al contesto storico e alla sensibilità del pubblico, anche quello esperto. Perciò schiere di autori minori che hanno scritto opere umoristiche – magari di grande qualità – ma che non hanno avuto attenzione né dalla critica né dal pubblico, sono state scartate.

Nel percorso di questo saggio il dato più significativo è il mutamento del registro umoristico. Tra gli anni Sessanta e Settanta cambiano il codice della risata e i metodi di fruizione e muta anche il sostrato politico che vivificava il genere. Una rivoluzione che non per caso è parallela al mutamento socio-culturale ipotizzato da Minois e Lipovetsky. Ho dato meno risalto a un dato deducibile dalla trattazione ma non esplicitato: se gli argomenti ricorrenti dell'umorismo in generale sono la difformità dalla norma, i rapporti con la razionalità e quelli con la modernità, le quattro fasi

storiche proposte hanno con essi rapporti differenti. Negli autori dei primi due momenti cronologici ciò che ha particolare attenzione è lo scontro contro l'architettura razionale dell'individuo. Un interesse che è derivato dal surrealismo e dall'eco che arrivava dalle avanguardie storiche, ma che contagiava anche gli scrittori più lontani. L'assurdo, il ragionamento laterale, la peripezia paradossale sono molto presenti in questi autori. Al contrario, nelle ultime due parti cronologiche i narratori sembrano concentrati soprattutto sul rapporto critico con la modernità – che acquista un valore centrale – e con la tematizzazione della difformità. Personaggi patologici e insoliti prenderanno il netto sopravvento su quelli eccentrici ma normali delle prime due fasi. In parallelo con questo spostamento anche il gioco con sé stessi è molto cambiato. Nei brani di Savinio, Guareschi, Mosca e altri si ritrova una forte impronta autobiografica, una sfida cognitiva o mnemonica con sé stessi: come se la competizione contro la razionalità pretendesse un'inevitabile messa in discussione della persona reale. In Malerba, Celati, Villaggio e altri questo aspetto si perde in favore di una narrazione in cui un protagonista, lontano dall'autore, viene inserito in un contesto ostile. La problematizzazione autoriale cambia oggetto: dall'io alla società.

Una simile trasformazione ha come riferimento storico anche un cambio importante dalla dittatura alla democrazia. In entrambi i contesti però l'umorismo narrativo preso in esame si confronta con ideologie sottostanti al dibattito pubblico. Si è notato soprattutto come già Gadda e Brancati imbastiscano un dibattito avverso alla costruzione retorica del fascismo. Anche gli altri scrittori successivi utilizzano la risata come metodo di confronto con la mentalità e la cultura dominante. Di contro si è notato anche come perfino nel fascismo esistesse un umorismo di regime e uno contro culturale – anche se non proprio di opposizione – e che questa dicotomia si sia mantenuta in salute anche durante tutti gli anni successivi. Gli scrittori analizzati si sono spesso ritrovati in una posizione contrastiva rispetto al potere, impersonato prima dalla censura e dal carcere e poi dalla pubblicità e dall'isolamento sociale. Lo humor in questo scontro è stato un modo per competere e criticare con mezzi non solo razionali gli argomenti dominanti, da prospettive però diverse per ogni autore.

Il passaggio tra i due codici ha dato risalto a temi e toni nuovi. Come ho sottolineato, stili diversi soddisfano pulsioni differenti. Si può inferire da questo fatto un cambio anche caratteriale del pubblico? La risposta, a mio parere, sarebbe aleatoria. Gli autori hanno approcci vari anche a temi simili e si dovrebbe analizzare chi legge cosa, il grado di apprezzamento e altri aspetti che non competono neanche allo studio letterario strettamente inteso. Il cambio del registro umoristico è più facilmente rapportabile ad un contesto storico-culturale che è documentato da più fattori. Una sensibilità che crea uno spettro di salienza nuovo rispetto a quello precedente e che, è stato notato, esula anche dal genere in analisi per allargarsi a tutta la letteratura italiana, che infatti sembra aver perso le sue peculiarità⁴⁷⁶.

Ultimo elemento che vorrei sottolineare della mia trattazione è la totale assenza di scrittrici femminili. Questo non è stato dettato da ideologia o da pregiudizio, ma per un'evidente mancanza di umoriste – che rispondessero ai criteri posti per i colleghi maschi – nel periodo trattato. Una giustificazione che propongo è di tipo prettamente culturale e sociale: l'Italia non era interessata o matura per una tipo di scrittura femminile che uscisse dai canoni rassicuranti che le si voleva imporre. Non si esclude la capacità del sesso femminile di far ridere o di coinvolgere in una narrazione umoristica, quanto piuttosto l'indisponibilità del pubblico a scegliere un testo simile. Un tabù che ha iniziato ad incrinarsi dagli anni Novanta in poi. Nel cinema e nella televisione le attrici erano già arrivate a ruoli di commedia, si pensi a Franca Valeri, Sandra Mondaini e Monica Vitti, ma questo non si è tradotto in una attenzione per un suo corrispettivo letterario. Le donne erano oggetto di comico, ma non soggetto di umorismo: avevano un'immagine, ma non una voce. Cosa abbastanza coerente, questa, con la cultura italiana tipica del Novecento e che è stata superata solo con il lento percorso di emancipazione che ha preso avvio negli anni Sessanta e Settanta.

La presente trattazione non ha esplicitato tutti i possibili collegamenti tra la parte teorica e la parte autoriale. Non si è potuto dare, per esempio, un saggio di analisi testuale attardiana per tutte le opere più complesse e strutturate, oppure trovare ogni singolo punto di contatto con il pensiero di

⁴⁷⁶ GIORGIO FICARA, *Lettere non italiane*, Bompiani, Milano, 2016.

tutti gli studiosi citati. L'intenzione però non voleva essere quella di esaurire i possibili spunti che sorgevano nell'incontro tra la realtà letteraria e un metodo interdisciplinare vasto, ma piuttosto stimolarli, edificare ponti e lasciare irrisolte alcune contraddizioni. Tutto nella speranza che la letteratura da argomento di studio specialistico, diventi un duttile strumento di comprensione di sé e del mondo.

Bibliografia

Prima parte

- AA. VV. *Primer of humor research*, a cura di Victor Ruskin e Willibald Ruch, Mouton de Gruyter, 2008, Berlino-New York.
- AA. VV. *Psicologia dello Humor. Selezione di contributi*, a cura di Paolo Bonaiuto e Anna Maria Giannini, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 2003.
- AA. VV., *Encyclopedia of Humor Studies*, a cura di Salvatore Attardo, Sage, Los Angeles-London-New Delhi-Singapore-Washington D.C., 2014.
- AA. VV., *Dark Humor*, a cura di Harold Bloom, Infobase Publishing, New York, 2010.
- AA. VV., *It's a Funny Thing, Humor*, a cura di Antony J. Chapman e Hugh C. Foot, Pergamon Press, Oxford, 1977.
- AA. VV., *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di Giancarlo Alfano, Carocci, Bologna, 2015.
- AA. VV., *Mente, linguaggio e apprendimento*, a cura di Dario Corno e Graziella Pozzo, La Nuova Italia, 1991.
- AA. VV., *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, a cura di Stefano Calabrese, Archetipolibri, Bologna, 2009.
- AA. VV., *Psicologia dello humor*, a cura di J. H. Goldstein e P. E. McGhee, Franco Angeli, Milano, 1976.
- ALFANO GIANCARLO, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Carocci, Bologna, 2016.
- ANOLLI LUIGI e MANTOVANI FABRIZIA, *Come funziona la nostra mente. Apprendimento, simulazione e Serious Game*, Il Mulino, Bologna, 2011.
- APTER M. J. e DESSELLES M., *Disclosure humor and distortion humor: A reversal theory analysis*, «Humor», 2012, vol. 25, n° 4.
- APTER MICHAEL J., *The experience of motivation: The theory of psychological reversal*, Academic Press, Londra, 1982.

- ATTARDO S. e RASKIN V., *Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model*, in «Humor», 1991, vol. 4.
- ATTARDO S., *Cognitive linguistics and humor*, «Humor», 2006, vol. 19, n° 3.
- ATTARDO S., HEMPELMANN C. e DI MAIO S., *Script oppositions and logical mechanisms: Modeling incongruities and their resolutions*, «Humor», 2001, vol. 15, n°1.
- ATTARDO S., *The analysis of humorous narratives*, «Humor», 1998, vol. 11, n° 3.
- ATTARDO S., *The semantic foundations of cognitive theories of humor*, «Humor», 1997, vol. 10, n° 4.
- ATTARDO SALVATORE, *Humorous Text: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Mouton de Gruyter, Berlino-New York, 2001.
- ATTARDO SALVATORE, *Linguistic Theories of Humor*, Mouton de Gruyter, Berlino-New York, 1994.
- BACHTIN MICHAÏL, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- BACHTIN MICHAÏL, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.
- BALLERIO STEFANO, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*, Ledizioni, Milano, 2013.
- BARNETT M. D. e DEUTSCH J. T., *Humanism, authenticity, and humor: Being, being real, and being funny*, «Personality and Individual Differences», 2016, vol. 91.
- BECHTEL WILLIAM, *Filosofia della mente*, Il Mulino, Bologna, 1992
- BERGER ARTHUR A., *Blind Men and Elephants. Perspectives on Humor*, Transaction pub., New Brunswick (NJ), 2010.
- BERGER PETER B., *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Il Mulino, Bologna, 1999.
- BERGSON HENRI, *Il riso: saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma-Bari, 1993.
- BILLIG MICHAEL, *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, Sage, Londra, 2005.

- BIPPUS A. M., YOUNG S. L. e DUNBAR N. E., *Humor in conflict discussions: Comparing partners' perceptions*, «Humor», 2011, vol. 24, n°3.
- BODA-UJLAKY J. e SÉRA L., *The relationship between gelotophobia, shame, and humiliation*, in «European Journal of Humour Research», 2016, vol. 4 n° 1.
- BRELICH ANGELO, *Introduzione alla storia delle religioni*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1991.
- BRETON ANDRÉ, *Antologia dello humor nero*, Einaudi, Torino, 1970
- BRUNETTA GIAN PIERO, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2003.
- CALMUS A. e CAILLIES S., *Verbal irony processing: How do contrast and humour correlate?*, «International Journal of Psychology», 2014, vol. 49, n° 1.
- CALVO M. G., *When does the brain distinguish between genuine and ambiguous smiles? An ERP study*, in «Brain and Cognition», marzo 2013, Vol. 81, n° 2.
- CAMPBELL, D. W., WALLACE M. G., MODIRROUSTA M., POLIMENI J. O., MCKEEN N. A. e REISS J. P., *The neural basis of humour comprehension and humour appreciation: The roles of the temporoparietal junction and superior frontal gyrus*, «Neuropsychologia», 2015, vol. 79.
- CARCHIA GIANNI, *Retorica del sublime*, Laterza, Roma-Bari, 1990.
- CARRELL A., *Humor communities*, «Humor», 1997, vol. 10, n°1.
- CARROLL N., *Horror and Humor*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1999, vol. 57, n° 2.
- CENA LOREDANA e IMBASCIATI ANTONIO, *Neuroscienze e teoria psicoanalitica. Verso una teoria integrata del funzionamento mentale*, Springer Verlag, Milano, 2014.
- CHAPMAN A. J. e CHAPMAN W. A., *Responsiveness to Humor: Its Dependency upon a Companion's Humorous Smiling and Laughter*, in «The Journal of Psychology», 1974, Vol. 88, n° 2.
- CHAPMAN A. J. e WRIGHT D. S., *Social enhancement of laughter: An experimental analysis of some companion variables*, in «Journal of Experimental Child Psychology», aprile 1976, Vol. 21, n° 2.

- CHIAO J. Y., HARIRI A. R., HARADA T., MANO, Y. SADATO N., PARRISH T. B. e IDAKA T., *Theory and methods in cultural neuroscience*, «SCAN», 2010, vol. 5.
- CICERONE, *De oratore*, traduzione e commento a cura di Pietro Li Causi, Rosanna Marino, Marco Formisano, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2015.
- CIVITA ALFREDO, *Teorie del comico*, Spazio Filosofico, Torino, 2004.
- CLARK C. N. e WARREN J. D., *The Neurology of Humour*, in «Advanced in Clinical Neuroscience and Rehabilitation», gennaio/febbraio 2014, vol. 13, n° 7.
- CLARKE ALASTAIR, *The attractive error: Humour's role in the war against infected memes*, Pyrrhic House, Cumbria (UK), 2012.
- CONSIGLI PAOLO, *Humor in Italy*, in *National Stiles of Humor*, a cura di Avner Ziv, Greenwood press, Westport (CT), 1988.
- COSER R. L., *Laughter among colleagues. A study of the social functions of humor among the staff of a mental hospital*, in «Psychiatry», febbraio 1960, n° 23.
- COSER R. L., *Some social functions of laughter: A study of humor in a hospital setting*, in «Human Relations», 1959, vol. 12, n° 2.
- CRAIK K. H., LAMPERT M. D. e NELSON A. J., *Sense of humor and styles of everyday humorous conduct*, in «Humor», 1996, vol. 9, n° 3/4.
- CUNNINGHAM W. A. e DERKS P., *Humor appreciation and latency of comprehension*, «Humor», 2005, vol. 18, n° 4.
- DAMASIO ANTONIO, *Il sé viene dalla mente. La costruzione del cervello cosciente*, Adelphi, Milano, 2012.
- DAVIES C., *Humour and protest: Jokes under communism*, «International Review of Social History», 2007, vol. 52.
- DAVIES CHRISTIE, *Ethnic Humor around the World. A comparative Analysis*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1990.
- DAWKINS RICHARD, *Il gene egoista*, Mondadori, Milano, 2007.
- DI CHIO FEDERICO, *American Storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nella tv*, Carocci, Bologna, 2016.
- DUPRÉEL E., *Le problème sociologique du rire*, in «Revue philosophique» 1928, vol. CVI.
- ECO U., *Il comico e la regola*, in «Alfabeta», 1981, n. 21.

- ERCOLI LUCREZIA, *Filosofia dell'Umorismo*, In Schibboleth, Roma, 2013.
- EVERTS E., *Identifying a particular family humor style: A sociolinguistic discourse analysis*, «Humor», 2003, vol. 16, n°4.
- FANO NICOLA, *Ferribotte e mefistofele. Storia esemplare di Tiberio Murgia*, Exorma, Roma, 2011.
- FEBBRARO PAOLO, *L'idiota. Una storia letteraria*, Le Lettere, Firenze, 2011.
- FERRONI GIULIO, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, 1974.
- FINE G. A. e DE SOUCEY M., *Joking cultures: Humor themes as social regulation in group life*, «Humor», 2005, vol. 18, n° 1.
- FORABOSCO GIOVANNANTONIO, *Il settimo senso, la psicologia del senso dell'umorismo*, Padova, Muzzio, 1994.
- FORD T.E. e FERGUSON M. A., *Social Consequences of Disparagement Humor: A Prejudiced Norm Theory*, «Personality and Social Psychology Review», 2004, vol. 8, n°1.
- FREUD SIGMUND, *Il motto di spirito e il suo rapporto con l'inconscio*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Milano, 1991.
- FREUD SIGMUND, *L'umorismo*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Milano, 1991.
- FRY W. F. e SAVIN W. M., *Mirthful laughter and blood pressure*, in «Humor», 1988, Vol. 1.
- FRY W. F. e STOFF P. E., *Mirth and oxygen saturation levels of peripheral blood*, in «Psychotherapy & Psychosomatics», 1971, Vol. 19.
- FRY W. F. Jr. e RADER C. (1977). *The respiratory components of mirthful laughter*, in «Journal of Biological Psychology», 1977, Vol. 19.
- FÜHR M., PLATT T. e PROYER R. T., *Testing the relations of gelotophobia with humour as a coping strategy, self-ascribed loneliness, reflectivity, attractiveness, self-acceptance, and life expectations*, in «European Journal of Humour Research», 2015, vol. 3, n°1.
- GADAMER HANS GEORG, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1994.

- GERVAIS M. e SLOAN WILSON D., *The evolution and functions of laughter and humor: a synthetic approach*, «The Quarterly Review of Biology», 2005, vol. 80.
- GIACOVELLI ENRICO, *La commedia all'italiana*, Lindau, Torino, 1995.
- GIRARD RENÉ, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1992.
- GIRARD RENÉ, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 2005.
- GOEL V. e DOLAN R. J., *The functional anatomy of humor: segregating cognitive and affective components*, in «Nature Neuroscience», 2001, vol. 4, n° 3.
- GRAY J. A. e FORD T. E., *The role of social context in the interpretation of sexist humor*, «Humor», 2013, vol. 26, n° 2.
- GRUNER CHARLES R., *The Game of Humor. A Comprehensive Theory of Why We Laugh*, Transaction Publishers, New Brunswick-London, 1997.
- GUIDI A., *Are pun mechanisms universal? A comparative analysis across language families*, «Humor», 2012, vol. 25, n° 3.
- GULOTTA GUGLIELMO, FORABOSCO GIOVANNANTONIO e MUSU MARIA LETIZIA, *Il comportamento spiritoso: scherzare e ridere di sé, degli altri e della vita*, The McGraw-Hill, Milano, 2001.
- HAMPES W. P., *The relationship between humor and trust*, «Humor», 1999, vol. 12, n° 3.
- HATCH M. J., *Irony and the Social Construction of Contradiction in the Humor of a Management Team*, «Organization Science», maggio-giugno 1997, vol. 8, n° 3.
- HEMPELMANN C. F. e RUCH W., *3 WD meets GTVH: Breaking the ground for interdisciplinary humor research*, «Humor», 2005, vol. 18, n° 4.
- HEMPELMANN C. F., *Script opposition and logical mechanism in punning*, «Humor», 2004, vol. 17, n° 4.
- HERZOG T. R., HARRIS A. C., KROPSCOTT L. S. e FULLER K. L., *Joke cruelty and joke appreciation revisited*, «Humor», 2006, vol. 19, n° 2.
- HORGAN JOHN, *La mente inviolata. Una sfida per la psicologia e le neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2001.

- JUNI S. e KATZ B., *Self-Effacing Wit as a Response to Oppression: Dynamics in Ethnic Humor*, «The Journal of General Psychology», 2001, vol. 128, n° 2.
- KANDEL E. R., SCHWARTZ J. H. e JESSELL T. M., *Principi di neuroscienze*, ed. it. a cura di Virgilio Perri e Giuseppe Spidalieri, Casa Editrice Ambrosiana, Rozzano (MI), 2003.
- KOESTLER ARTHUR, *L'atto della creazione*, Ubaldini editore, Roma, 1975.
- KOHN N., KELLERMANN T., GUR R.C., SCHNEIDER F. e HABEL U., *Gender differences in the neural correlates of humor processing: Implications for different processing modes*, in «Neuropsychologia», 2011, vol. 49.
- KRAMER C. A., *An existentialist account of the role of humor against oppression*, «Humor», 2013, vol. 26, n° 4.
- KRISTEVA JULIA, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Bologna, 2006.
- KUIPER N. A. e MCHALE N., *Humor Styles as Mediators Between Self-Evaluative Standards and Psychological Well-Being*, «The Journal of Psychology», 2009, vol. 143, n° 4.
- LAFOLLETTE H. e SHANKS N., *Belief and the Basis of Humor*, «American Philosophical Quarterly», ottobre 1993, vol. 30, n° 4.
- LAKOFF GEORGE e JOHNSON MARK, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999.
- LATTA ROBERT L., *The Basic Humor Process. A Cognitive-Shift Theory and the Case against Incongruity*, Mouton de Gruyter, Berlino-New York, 1999.
- LEGRENZI PAOLO e UMILTÀ CARLO, *Neuro-mania. Il cervello non spiega chi siamo*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- LEGRENZI PAOLO, *Prima lezione di scienze cognitive*, Laterza, Roma-Bari, 2002.
- LEON FESTINGER, *Teoria della dissonanza cognitiva*, Franco Angeli, Milano, 2001.
- LEVORATO MARIA CHIARA, *Le emozioni della lettura*, Il Mulino, Bologna, 2010.

- LEWIS PAUL, *Comic Effects. Interdisciplinary Approches to Humor in Literature*, State University of New York Press, Albany, 1989.
- LINCOLN KENNETH, *Indi'n Humor: Bicultural Play in Native America*, Oxford University Press, New York, 1993.
- LIPOVETSKY GILLES, *L'era del vuoto. Saggi sull'individualismo contemporaneo*, Luni editrice, Milano, 2014.
- LOCKYER S., *Heard the One About ... Applying Mixed Methods in Humour Research?*, «International Journal of Social Research Methodology», febbraio 2006, vol. 9, n° 1.
- MANZOTTI RICCARDO e TAGLIASCO VINCENZO, *L'esperienza. Perché i neuroni non spiegano tutto*, Codice edizioni, Torino, 2008.
- MARKEY P. M., SUZUKI T. e MARINO D. P., *The interpersonal meaning of humor styles*, «Humor», 2014, vol. 27, n° 1.
- MARMYSZ JOHN, *Laughing at Nothing. Humor as a Response to Nihilism*, State Universty of New York Press, Albany, 2003.
- MARSH M., *On going too far*, «European Journal of Humor Research», 2014, vol. 2, n° 4.
- MARTIN ROD A., *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*, Elsevier, Burlington-San Diego-Londra, 2007.
- MATTE G., *A psychoanalytical perspective of humor*, «Humor», 2001, vol. 14, n° 3.
- MAULDIN R. K., *Alienation: A laughing matter*, «Humor», 2008, vol. 21, n° 3.
- MCGEE E. e SHEVLIN M., *Effect of Humor on Interpersonal Attraction and Mate Selection*, «The Journal of Psychology», 2009, vol. 143, n° 1.
- MCGRAW P. e WARREN C., *Benign violation: Making immoral behavior funny*, «Psychological Science», 2010, vol. 21.
- MERHI VANESSA M., *Distortion as Identity from the Grotesque to L'Humour Noir*, Rutgers The State University of New Jersey, New Brunswick, 2006.
- MINDESS HENRY, *Laughter and Liberation*, Transaction Publishers, Los Angeles, 1971.
- MINOIS GEORGES, *Storia della derisione e del riso*, Dedalo, Bari, 2004.

- MOBBS D., GREICIUS M. D., ABDEL-AZIM E., MENON V. e REISS A. L., *Humor Modulates the Mesolimbic Reward Centers*, in «Neuron», 2003, vol. 40, n° 5.
- MOLTENI MARZIA e SBATELLA FABIO, *L'umorismo in emergenza*, EDUCatt Università Cattolica, Milano, 2008.
- MORAN C. e MASSAM M., *An Evaluation of Humour in Emergency Work*, «The Australasian Journal of Disaster and Trauma Studies», 1997, vol. 3.
- MORREALL J., *Humor and Emotion*, «American Philosophical Quarterly», 1983, vol. 20, n° 3.
- MORREALL J., *Humor as Cognitive Play*, in «Journal of Literary Theory», 2009, Vol. 3, n° 2.
- MORREALL JOHN, *Comic Relief: a Comprehensive Philosophy of Humor*, Wiley-Blackwell Hoboken U.S.A., 2009.
- MULLINI ROBERTA, *Corruttore di parole, il fool nel teatro di Shakespeare*, Clueb, Bologna, 1990.
- MURSTEIN B. I. e BRUST R. G., *Humor and Interpersonal Attraction*, in «Journal of Personality Assessment», 1985, vol. 49, n° 6.
- NAKAMURA T., MATSUI T., UTSUMI A. e al., *The Role of the Amygdala in the Process of Humour Appreciation*, in «Proceedings of the Annual Meeting of the Cognitive Science Society», 2012, vol. 34, n°34.
- NEUENDORF K. A., RUDD J. E., PALISIN P. e PASK E. B., *Humorous communication, verbal aggressiveness, and father-son relational satisfaction*, «Humor», 2015, vol. 28, n° 3.
- OLBRECHTS-TYTECA LUCIE, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Feltrinelli, Milano, 1977.
- ORING E., *Parsing the joke: The General Theory of Verbal Humor and appropriate incongruity*, «Humor», 2011, vol. 24, n° 2.
- ORING ELLIOTT, *Engaging humor*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2003
- ORING ELLIOTT, *Joking Asides. The Theory, Analysis, and Aesthetics of Humor*, University Press of Colorado, Boulder (CO), 2016.
- OZAWA F., MATSUO K., KATO C., NAKAI T., ISODA H., TAKEHARA Y. e al., *The effects of listening comprehension of various genres of literature on*

response in the linguistic area: an fMRI study, in «NeuroReport», 2000, Vol. 11, n° 6.

- PANKSEPP J., *Beyond a Joke: From Animal Laughter to Human Joy?*, in «Science», April 2005, Vol. 308, n° 5718.

- PATERNOSTER ALFREDO, *Introduzione alla filosofia della mente*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

- PAUL JEAN, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia : arte e artificio del riso in una propedeutica all'estetica del primo Ottocento*, Il poligrafo, Padova, 1994.

- PERELMAN CHAÏM e OLBRECHTS-TYTECA LUCIE, *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, Einaudi, Torino, 2001.

- PERLMUTTER D. D., *On incongruities and logical inconsistencies in humor: The delicate balance*, «Humor», 2002, vol. 15, n° 2.

- PETRINI PIERO, RENZI ALESSIO, CASADEI ANITA e MANDESE ANNAMARIA, *Dizionario di psicoanalisi. Con elementi di psichiatria psicodinamica e psicologia dinamica*, Franco Angeli, Milano, 2013.

- PIAZZONI IRENE, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Carocci, Bologna, 2014.

- PIRANDELLO LUIGI, *L'umorismo*, in ID., *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006.

- POLIMENI J. e REISS J. P., *The First Joke: Exploring the Evolutionary Origins of Humor*, in «Evolutionary Psychology», 2006, vol. 4.

- POLIMENI J., *Jokes optimise social norms, laughter synchronises social attitudes: an evolutionary hypothesis on the origins of humour*, «European Journal of Humour Research», 2016, vol. 4, n° 2.

- PORTEOUS J., *Humor and Social Life*, «Philosophy East and West», luglio 1989, vol. 39, n° 3.

- PRASINOS S. e BENNETT T., *The family relationships of humor-oriented adolescents*, «Journal of Personality», 1981, vol. 49.

- PROVINI R. R., *Contagious laughter: Laughter is a sufficient stimulus for laughs and smiles*, in «Bulletin of the Psychonomic Society», 1992, Vol. 30, n° 1.

- PROVINI ROBERT R., *Ridere. Un'indagine scientifica*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2003.

- QUERINI PATRIZIA e LUBRANI FRANCO, *Ironia, umorismo e disagio psichico*, Franco Angeli, Roma, 2004.
- QUINTILIANO, *Instituto oratoria*, a cura di Adriano Pennacini, Einaudi, Torino, 2001.
- RADCLIFFE-BROWN A. R., *On Joking Relationships*, in «Africa: Journal of the International African Institute», luglio 1940, Vol. 13, n° 3.
- RAMACHANDRAN V. S., *The neurology and evolution of humor, laughter, and smiling: the false alarm theory*, «Medical Hypotheses», 1998, vol. 51.
- RAMACHANDRAN VILAYANUR S., *Che cosa sappiamo della mente*, Mondadori, Milano, 2003.
- RASKIN VICTOR, *Semantic mechanism of humor*, Reidel, Dordrecht, 1985.
- RECALCATI MASSIMO, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2009.
- RITCHIE G., *Logic and reasoning in jokes*, «European Journal of Humor Research», 2014, vol. 2, n° 1.
- RITCHIE G., *Variants of Incongruity Resolution*, in «Journal of Literary Theory», 2009, Vol. 3, n° 2.
- ROBINSON D. T. e SMITH-LOVIN L., *Getting a laugh: Gender, status, and humor in task discussions*, in «Social Forces» 2001, vol. 80, n°1.
- RUSCH WILLIBALD, *Assessment of appreciation of humor: Studies with the 3 WD humor test*, in *Advanced in personality assessment*, a cura di Charles D. Spielberger e James N. Butcher, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale NJ, 1992.
- SAMSON A. C. e GROSS J. J., *Humour as emotion regulation: The differential consequences of negative versus positive humour*, «Cognition and Emotion», 2012, vol. 26, n° 2.
- SAMSON A. C., HEMPELMANN C. F., HUBER O. e ZYSSET S., *Neural substrates of incongruity-resolution and nonsense humor*, «Neuropsychologia», 2009, vol. 47.
- SAMSON A. C., *The influence of empathizing and systemizing on humor processing: Theory of Mind and humor*, «Humor», 2012, vol. 25, n° 1.
- SCHEFF T., *Shame and Conformity: The Deference-Emotion System*, in «American Sociological Review», 1988, vol. 53, n°3.

- SCHEFF T., *Shame and the Social Bond: A Sociological Theory*, in «Sociological Theory», 2000, vol. 18, n°1.
- SCHEFF THOMAS, *Catharsis in Healing, Ritual, and Drama*, University of California Press, Berkeley, 1980.
- SCHEFF THOMAS, *Microsociology: Discourse, Emotion, and Social Structure*, University of Chicago Press, Chicago, 1990.
- SCHERMER J. A., MARTIN R. A., MARTIN N. G., LYNSKEY M. e VERNON P. A., *The general factor of personality and humor styles*, «Personality and Individual Differences», 2013, vol. 54.
- SCHMIDT-HIDDING WOLFGANG, *Europäische Schlüsselwörter. Band I: Humor und Witz*, Huber, Monaco, 1963.
- SCOTT S., *Individual Differences in Laughter Perception Reveal Roles for Mentalizing and Sensorimotor Systems in the Evaluation of Emotional Authenticity*, in «Cerebral Cortex», 2013, Vol. 25.
- SHIBATA M., TERASAWA Y. e SATOSHI U., *Integration of cognitive and affective networks in humor comprehension*, «Neuropsychologia», 2014, vol. 65.
- SHULTZ T. R. e HORIBE F., *Development of the appreciation of verbal jokes*, in «Developmental Psychology» 1974, vol. 10, n° 1.
- SINI CARLO, *Il comico e la vita*, Jaca Book, Milano, 2003.
- SMUTS A., *The Ethics of Humor: Can Your Sense of Humor be Wrong?*, «Ethical Theory and Moral Practice», giugno 2010, vol. 13, n° 3.
- SOLFAROLI CAMILLOCCI DANILO e VELLA MONICA, *Ridere, ridere, ridere ancora... Il riso e l'umorismo nelle relazioni familiari e in psicoterapia della famiglia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005.
- STALEY R. e DERKS P., *Structural incongruity and humor appreciation*, «Humor», 1995, vol. 8, n° 2.
- TAGLIAPIETRA ANDREA, *Non ci resta che ridere*, il Mulino, Bologna, 2013.
- THAGARD PAUL, *Il cervello e il senso della vita*, Mondadori Education, Milano, 2014.
- TRIEZENBERG K., *Humor enhancers in the study of humorous literature*, «Humor», 2004, vol. 17, n°4.
- VEATCH T. C., *A theory of humor*, in «Humor», 1998, vol. 11, n° 2.
- VIANA A., *Asymmetry in script opposition*, «Humor», 2010, vol. 23, n° 4.

- VIGGIANO MARIA PIA, *Introduzione alla psicologia cognitiva. Modelli e metodi*, Università Laterza psicologia, Roma-Bari, 1997.
- WALKER NANCY e DRESNER ZITA, *Redressing the Balance: American Women's Literary Humor from Colonial Times to the 1980s*, University Press of Mississippi, Jackson, 1988.
- WEISFELD G. E., *Humor appreciation as an adaptive esthetic emotion*, «Humor», 2006, vol. 19, n°1.
- WILD B., RODDEN F. A., GRODD W. e RUSCH W., *Neural correlates of laughter and humor*, in «Brain», 2003, 126, pp. 2121-2138
- WIMER D. J. e BEINS B. C., *Expectations and perceived humor*, «Humor», 2008, vol. 21, n° 3.
- ZIJDERVELD ANTON, *Reality in a looking-glass: rationality through an analysis of traditional folly*, Routledge&Kegan Ltd, Londra-Boston-Henley, 1982.
- ZIV AVNER, *National styles of humor*, Greenwood Press, New York, 1988.
- ZIV AVNER, *Perché no l'umorismo?*, Emme Edizioni, Milano, 1981.
- ZIV AVNER, *Personality and Sense of Humor*, Springer Publishing Company, New York, 1984.

Seconda Parte

Opere autori

BENNI STEFANO:

- *Bar Sport*, Milano, Feltrinelli, Milano, 1997.
- *Terra!*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- *Stranalandia*, disegni di Pirro Cuniberti, Milano, Feltrinelli, 1984.
- *Comici spaventati guerrieri*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- *Il bar sotto il mare*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- *Baol. Una tranquilla notte di regime*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- *La Compagnia dei Celestini*, Milano, Feltrinelli, 1992.
- *L'ultima lacrima*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- *Elianto*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- *Spiriti*, Milano, Feltrinelli, 2000.

- *Saltatempo*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- *Achille piè veloce*, Milano, Feltrinelli, 2003.

BRANCATI VITALIANO:

- *Don Giovanni in Sicilia*, in *Romanzi e saggi*, Mondadori, Milano, 2003.
- *Il bell'Antonio*, in *Romanzi e saggi*, Mondadori, Milano, 2003.
- *Il vecchio con gli stivali e i racconti*, Mondadori, Milano, 1971.
- *Paolo il Caldo*, in *Romanzi e saggi*, Mondadori, Milano, 2003.
- *Il borghese e l'immensità*, Bompiani, Milano, 1973.

CAMPANILE ACHILLE:

- *Ma cosa è questo amore?*, in *Opere. Romanzi e racconti 1924-1933*, a cura di Oreste del Buono, Bompiani, Milano, 2001.
- *Se la luna mi porta fortuna*, in *Opere. Romanzi e racconti 1924-1933*, a cura di Oreste del Buono, Bompiani, Milano, 2001.
- *Giovinotti, non esageriamo!*, in *Opere. Romanzi e racconti 1924-1933*, a cura di Oreste del Buono, Bompiani, Milano, 2001.
- *Cantilena all'angolo della strada*, in *Opere. Romanzi e racconti 1924-1933*, a cura di Oreste del Buono, Bompiani, Milano, 2001.
- *Amiamoci in fretta*, in *Opere. Romanzi e racconti 1924-1933*, a cura di Oreste del Buono, Bompiani, Milano, 2001.
- *La moglie ingenua e il marito malato*, Rizzoli, Milano, 2003.
- *Celestino e la famiglia Gentilissimi*, Rizzoli, Milano, 2004.
- *Il diario di Gino Cornabò*, Rizzoli, Milano, 1999.
- *Il povero Piero*, Rizzoli, Milano, 2002.
- *Manuale di conversazione*, Rizzoli, Milano, 2003.
- *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima*, Rizzoli, Milano, 1999.
- *Vite degli uomini illustri*, Rizzoli, Milano, 1999.
- *L'eroe o Si direbbe che a uno squillo di tromba...*, Rizzoli, Milano, 2000.
- *Benigno. La casa dei vecchi*, Rizzoli, Milano, 1981.

CAVAZZONI ERMANNANO:

- *Il poema dei lunatici*, Bollati Boringhieri, Torino, 1987.
- *Le tentazioni di Girolamo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.
- *Le leggende dei santi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.

- *Vite brevi di idioti*, Feltrinelli, Milano, 1994.
- *Cirenaica*, Einaudi, Torino, 1999.
- *Morti fortunati. Slittamento proverbiale*, Oplepo, Napoli, 2001.
- *Gli scrittori inutili*, Feltrinelli, Milano, 2002.
- *Storia naturale dei giganti*, Guanda, Parma, 2007.
- *Il limbo delle fantasticazioni*, Quodlibet, Macerata, 2009.
- *Guida agli animali fantastici*, Guanda, Parma, 2011.
- *Gli eremiti del deserto*, Quodlibet, Macerata, 2016.

CELATI GIANNI:

- *Comiche*, Quodlibet, Macerata, 2012.
- *Le avventure di Guizzardi*, Feltrinelli, Milano, 1994.
- *La banda dei sospiri*, Einaudi, Torino, 1978.
- *Lunario del paradiso*, Feltrinelli, Milano, 1996.
- *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino, 1986.
- *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata, 2011.

COVATTA GIOBBE:

- *Parola di Giobbe*, Salani, Firenze, 1991.
- *Pancreas – Trapianto del libro Cuore*, Salani, Firenze, 1993.

D'ORTA MARCELLO:

- *Io speriamo che me la cavo. Sessanta temi di bambini napoletani*, Mondadori, Milano, 1990.

DE CRESCENZO LUCIANO:

- *Così parlò Bellavista. Napoli, amore e libertà*, Mondadori, Milano, 1977.
- *Oi dialogoi. I dialoghi di Bellavista*, Mondadori, Milano, 1985.

ECO UMBERTO:

- *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 2001.
- *Come viaggiare con un salmone*, La nave di Teseo, Milano, 2016.

FLAIANO ENNIO:

- *Tempo di uccidere*, Mondadori, Milano, 1993.
- *Diario notturno*, Bompiani, Milano, 1956.
- *Una e una notte*, Adelphi, Milano, 2006.
- *Il gioco e il massacro*, Adelphi, Milano, 2014.

- *Le ombre bianche*, Adelphi, Milano, 2012.
- *La solitudine del satiro*, Adelphi, Milano, 1996.
- *Diario degli errori*, Adelphi, Milano, 2002.
- *Autobiografia del Blu di Prussia*, Adelphi, Milano, 2003.
- *Taccuino del marziano*, in *Opere. 1947-1972*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Bompiani, Milano, 1990.

GADDA CARLO EMILIO:

- *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, Einaudi, Torino, 1963.
- *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano, 1957.
- *La cognizione del dolore*, Garzanti, Milano, 2000.
- *Eros e Priapo (da furore a cenere)*, Garzanti, Milano, 2002.

GUARESCHI GIOVANNINO:

- *La scoperta di Milano*, Rizzoli, Milano, 1941.
- *Il destino si chiama Clotilde*, Rizzoli, Milano, 1993.
- *Il marito in collegio. Romanzo ameno*, Milano, Rizzoli, 1944.
- *Italia provvisoria. Album del dopoguerra*, Rizzoli, Milano, 1983.
- *Lo zibaldino. Storie assortite vecchie e nuove*, Rizzoli, Milano, 2000.
- *Diario clandestino, 1943-1945*, Rizzoli, Milano, 1949.
- *Corrierino delle famiglie*, Rizzoli, Milano, 2017.
- *Mondo Candido 1946-1948*, Rizzoli, Milano, 2003.
- *Mondo Candido 1951-1953*, Rizzoli, Milano, 2003.
- *Mondo Candido 1958-1960*, Rizzoli, Milano, 2006.
- *L'umorismo*, a cura di Andrea Paganini, L'ora d'oro, Poschiavo, 2015.

MALERBA LUIGI:

- *Il serpente*, Mondadori, Milano, 1989.
- *Salto mortale*, Mondadori, Milano, 2002.
- *Il protagonista*, Mondadori, Milano, 2016.
- *Le parole abbandonate*, Bompiani, Milano, 1977.

MANZONI CARLO:

- *L'avventura di Pietro Pomice*, Rizzoli, Milano, 1945.
- *Il signor Veneranda*, Rizzoli, Milano, 1984.

- *Che pioggia di sberle, bambola!*, in *Chico Pipa spara 3 volte*, Rizzoli, Milano, 1974
- *Io quella la faccio a fette!*, in *Chico Pipa spara 3 volte*, Rizzoli, Milano, 1974
- *Ti spacco il muso, bimba!*, in *Chico Pipa spara 3 volte*, Rizzoli, Milano, 1974
- *Un colpo in testa e sei più bella, angelo!*, Rizzoli, Milano, 1963.

MARCHESI MARCELLO:

- *Diario futile di un signore di mezza età*, Bompiani, Milano, 2014.
- *Il malloppo*, Bompiani, Milano, 2013.
- *Sette zie*, Bompiani, Milano, 2017.
- *Il dottor Divago*, Bompiani, Milano, 2013.

MOSCA GIOVANNI:

- *Ricordi di scuola*, Rizzoli, Milano, 2013.
- *Non è ver che sia la morte...*, Rizzoli, Milano, 1941.
- *Questi nostri figli*, Rizzoli, Milano, 1951.
- *I ragazzi di Villa Borghese*, Fabbri editori, Milano, 1954.
- *Piedi caldi e piedi freddi*, Mursia, Milano, 1956.
- *Diario di un padre*, Rizzoli, Milano, 1968.

SAVINIO ALBERTO:

- *La casa ispirata*, Adelphi, Milano, 1986.
- *Tragedia dell'infanzia*, Adelphi, Milano, 2001.
- *Narrate, uomini, la vostra storia*, Adelphi, Milano, 1984.
- *Casa "La Vita"*, Adelphi, Milano, 1988.
- *La nostra anima*, Adelphi, Milano, 1981.
- *Sorte dell'Europa*, Adelphi, Milano, 1977.
- *Maupassant e l'«Altro»*, Adelphi, Milano, 1975.
- *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano, 1977.
- *Vita di Enrico Ibsen*, Adelphi, Milano, 1979.

VILLAGGIO PAOLO:

- *Fantozzi*, Rizzoli, Milano, 1977.
- *Il secondo tragico libro di Fantozzi*, Rizzoli, Milano, 1974.
- *Le lettere di Fantozzi*, Rizzoli, Milano, 1976.
- *Fantozzi contro tutti*, Rizzoli, Milano, 1981.

- *Fantozzi subisce ancora*, Rizzoli, Milano, 1983.
- *"Caro direttore ci scrivo..."*. *Lettere del tragico ragioniere*, Mondadori, Milano, 1993.
- *Fantozzi saluta e se ne va. Le ultime lettere del rag. Ugo Fantozzi*, Mondadori, Milano, 1994.
- *Vita, morte e miracoli di un pezzo di merda*, Mondadori, Milano, 2002.

ZAVATTINI CESARE:

- *Parliamo tanto di me*, Bompiani, Milano, 1999.
- *I poveri sono matti*, Bompiani, Milano, 1974.
- *Io sono il diavolo – Ipocrita 1943*, Bompiani, Milano, 2003.
- *Totò il buono*, Bompiani, Milano, 2004.

Opere critiche

- AA. VV., «Nuova Prosa», a cura di Nunzia Palmieri e Pia Schwarz Lausten, 2012, n° 59.
- AA. VV., «*Ridere in pianura*». *Le specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, a cura di Gerhild Fuchs e Angelo Pagliardini, Peter Lang editore, Berna, 2011.
- AA. VV., *Attilio Bertolucci-Cesare Zavattini. Un'amicizia lunga una vita. Carteggio 1929-1984*, a cura di Guido Conti e Manuela Cacchioli, Monte Università Parma, Parma, 2004.
- AA. VV., *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Feltrinelli, Milano, 1966.
- AA. VV., *La critica e Flaiano*, a cura di Lucilla Sergiacomo, Edians, Pescara, 1992.
- AA. VV., *Olepiana. Dizionario di letteratura potenziale*, a cura di Raffaele Aragona, Zanichelli, Bologna, 2002.
- AA. VV., *Panta. Agenda Marchesi*, a cura di Mariarosa Bastianelli e Michele Sancisi, Bompiani, Milano, 2015, n° 32.
- AA. VV., *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, a cura di Anna Longoni e Diana Rüesch, Bompiani, Milano, 1995.
- AA.VV., *Flaiano vent'anni dopo. Atti del convegno, Pescara 9-10 ottobre 1992*, Edians, Pescara, 1993.

- AMOROSO GIUSEPPE, *Vitaliano Brancati*, La Nuova Italia, Firenze, 1978.
- ANGLANI BARBARA SILVIA, *Giri di parole. Le Italie del giornalista Achille Campanile (1922-1948)*, Piero Manni, Lecce, 2000.
- BARILLI RENATO, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Manni, San Cesario di Lecce, 2007.
- BARTEZZAGHI STEFANO, *Così Fantozzi*, in Paolo Villaggio, *Fantozzi, rag. Ugo. La tragica e definitiva trilogia*, Rizzoli, Milano, 2013.
- BELLINI DAVIDE, *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, ETS, Pisa, 2012.
- BELPOLITI MARCO, *La letteratura sull'orlo dell'abisso*, in Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, Mondadori Meridiani, Milano, 2016.
- BENVENUTO SERGIO, *Fantozzi e Kafka. Vittime*, in «Doppiozero», 15 luglio 2007. <http://www.doppiozero.com/materiali/fantozzi-e-kafka-vittime> .
- BONFILII SARA, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, Aracne editore, Roma, 2014.
- BORIA M., *Declinazioni del comico in Stefano Benni*, in «Italian Studies in Southern Africa», 2010, n°2, vol. 23.
- BRUGNOLO STEFANO, *La tradizione dell'umorismo nero*, Bulzoni, Roma, 1994.
- BULUMETE M., *L'umorismo nero di Alberto Savinio*, in «Studying Humour - International Journal», 2016, Vol 3.
- BURATTO FABRIZIO, *Fantozzi una maschera italiana*, Lindau, Torino, 2003.
- CALVINO ITALO, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 2002.
- CAPOZZI ROCCO, *Apocalittici e integrati nell'industria culturale postmoderna*, in Aa. Vv., *Scrittori tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, a cura di Rocco Capozzi e Massimo Ciavolella, Longo, Ravenna, 1993.
- CASTELLANI LEANDRO, *Umore e comicità. Narrativa e cinema nel Novecento*, Edizioni Studium, Roma, 2010.
- CAVALLINI GIORGIO, *Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile*, Bulzoni, Roma, 2000.

- CERRITELLI C., *Contro le avanguardie*, intervista a Gianni Celati, in «Doppiozero», 18 aprile 2016, <http://www.doppiozero.com/materiali/contro-le-avanguardie>.
- CESERANI R., *Modernity and postmodernity: a cultural change seen from the Italian perspective*, in «Italice», 1994, vol 71, n° 3.
- CIRILLO SILVANA, *Alberto Savinio: le molte facce di un artista di genio*, Bruno Mondadori, Milano, 1997.
- CIRILLO SILVANA, *Giovanni Mosca*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 77.
- COBURN M., *The Uncanny from Freud to Flaiano: A Reprise*, in «Italice», inverno 2015, n° 4, vol. 92.
- CONTI GUIDO, *Giovannino Guareschi. Un umorista nel Lager*, Rizzoli, Milano, 2008.
- CONTINI GIANFRANCO, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Gadda 1934-88*, Torino, Einaudi, 1989.
- DE CAPRIO CATERINA in *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, Liguori, Napoli, 1990.
- DE GRAZIA VICTORIA, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 2001.
- DE SANTI GUALTIERO, *Ritratto di Zavattini scrittore*, Imprimatur, Reggio Emilia, 2015.
- DE SIMONE MARCO, *Memorie dal sottoscala: Fantozzi ti amo*, Amarganta, Rieti, 2015.
- DEBENEDETTI GIACOMO, *Savinio e le figure dell'invisibile*, Monte Università Parma, Parma, 2009.
- DEL BUONO ORESTE, *Fortuna critica*, in Achille Campanile, *Opere. Romanzi e racconti 1924-1933*, Bompiani, Milano, 2001.
- DEL BUONO ORESTE, *Introduzione*, in PAOLO VILLAGGIO, *Fantozzi*, Rizzoli, Milano, 1977.
- DOMENICO ROY PALMER, *Processo ai fascisti 1943-1948. Storia di una epurazione mancata*, Rizzoli, Milano, 1998.
- ECO UMBERTO, *Campanile: il comico come straniamento*, in Id., *Tra menzogna e ironia*, Bompiani, Milano, 1998.

- ECO UMBERTO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1999.
- FERRETTI GIAN CARLO, *L'infelicità della ragione nella vita e nell'opera di Vitaliano Brancati*, Guerini e Associati, Milano, 1998.
- FERRONI GIULIO, *Introduzione a Vitaliano Brancati, Romanzi e saggi*, Mondadori, Milano, 2003.
- GIORGIO FICARA, *Lettere non italiane*, Bompiani, Milano, 2016.
- FRANZINELLI MIMMO, *Bombardate Roma! Guareschi contro De Gasperi: uno scandalo della storia repubblicana*, Mondadori, Milano, 2014.
- GENETTE GÉRARD, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997.
- GIGLIO GIUSEPPE, *I piaceri della conversazione*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2010.
- GIULIANI ALFREDO, *Savinio dei fantasmi*, in Alberto Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, Adelphi, Milano, 1995.
- GNOCCHI ALESSANDRO e PALMARO MARIO, *Giovannino Guareschi. C'era una volta il padre di don Camillo e Peppone*, Piemme, Casale Monferrato, 2008.
- GNOCCHI ALESSANDRO, *Don Camillo&Peppone: l'invenzione del vero*, RCS libri, Milano, 1995.
- GNOCCHI ALESSANDRO, *Il catechismo secondo Guareschi*, Edizioni piemme, Casale Monferrato (AL), 2003.
- GNOLI A., *Paolo Villaggio: io, un pagliaccio benedetto da Fellini*, Intervista a Paolo Villaggio, in «La Repubblica», 16 dicembre 2012.
- GUALAZZINI BEPPE, *Guareschi*, Editoriale Nuova, Milano, 1981.
- GUARESCHI ALBERTO e GUARESCHI CARLOTTA, *Milano '36-'43: Guareschi e il Bertoldo*, Rizzoli, Milano, 1994.
- GULISANO PAOLO, *Quel cristiano di Guareschi. Un profilo del creatore di don Camillo*, Ancora, Milano, 2008
- LESO ERASMO, *Aspetti della lingua del fascismo. Prime linee di una ricerca*, in *Storia linguistica dell'Italia del Novecento*, a cura di Maurizio Gnerre, Mario Medici e Raffaele Simone, Roma, Bulzoni, 1973.
- LIUCCI RAFFAELE, *Leo Longanesi*, Carocci, Roma, 2016.

- MAGNI STEFANO, *Interpretare il presente. Il racconto estetico e ideologico, narrativo e giornalistico di Stefano Benni*, Pescara, Tracce, 2015.
- MANZONI CARLO, *Gli anni verdi del Bertoldo*, Rizzoli, Milano, 1964.
- MARTINO D., *L'impotenza è una cagata pazzesca!*, in «Doppiozero» 05 luglio 2017 <http://www.doppiozero.com/materiali/limpotenza-e-una-cagata-pazzesca>
- MASCHA E., *Political satire and hegemony: A case of "passive revolution" during Mussolini's ascendance to power 1919–1925*, «Humor», 2008, vol. 21, n° 1.
- MAURI PAOLO, *Malerba*, La Nuova Italia, Firenze, 1977, p. 43.
- MONTANELLI INDRO e STAGLIENO MARCELLO, *Leo Longanesi*, Rizzoli, Milano, 1985.
- NICOLA PIERO, *Giovanni Mosca. L'umorismo balsamico*, in Id., *Verità per la vita: autori dimenticati del Novecento*, Mauro Pagliai Editore, Firenze, 2012.
- ONOFRI MASSIMO, *La modernità infelice*, Avagliano, Cava de' tirreni, 2003.
- PALETTA C., *Ma che cos'è questo topic? Strategie del comico in Achille Campanile*, in «Versus», 1982, n° 33.
- PAMPALONI GENO, *Introduzione a Il vecchio con gli stivali e i racconti*, Bompiani, Milano, 1971.
- PARDINI GIUSEPPE, *Prove tecniche di rivoluzione. L'attentato a Togliatti, luglio 1948*, Luni, Milano, 2018
- PECORARO ALDO, *Gadda*, Laterza, Roma-Bari, 1998.
- PEDULLÀ WALTER, *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo*, edizioniAnordest, Villorba (TV), 2011.
- PEDULLÀ WALTER, *Le armi del comico*, Mondadori, Milano, 2001.
- PERRONE DOMENICA, *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i "piaceri" della scrittura*, Bompiani, Milano, 1997.
- PERRY ALAN, *The Don Camillo stories of Giovannino Guareschi a humorist portrays the Sacred*, University of Toronto Press inc., Toronto, 2007.

- PRONZATO ALESSANDRO, *Il don Camillo di Guareschi – un prete come si deve*, Gribaudi, Milano, 2008
- RAIMONDI EZIO, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Bruno Mondadori, Milano, 2003.
- ROSSI CESARE, *Trentatrè vicende mussoliniane*, Ceschina, Milano, 1958.
- ROSSI IVANNA, *Don Camillo sono io*, Luigi Battei editore, Parma, 1997.
- RUOZZI GINO, *Ennio Flaiano, una verità personale*, Carocci, Roma, 2012.
- SCIASCIA LEONARDO, *Cruciverba*, in *Opere 1971-1983*, Bompiani, Milano.
- SILVANA CIRILLO, *Introduzione a Cesare Zavattini, Io sono il diavolo – Ipocrita 1943*, Bompiani, Milano, 2014.
- TANDA GABRIELE, *Alberto Savinio: la scrittura come pensiero liberato*, in *La scrittura che pensa: saggismo, letteratura, vita*, Nerosubianco, Cuneo, 2016.
- TERZI LODOVICO, *Introduzione a Il diario di Gino Cornabò*, Rizzoli, Milano, 1999.
- TINTERRI ALESSANDRO, *Rapsodia saviniana*, in Alberto Savinio, *Casa «La Vita» e altri racconti*, Adelphi, Milano, 1999.
- TINTERRI ALESSANDRO, *Savinio e l'«Altro»*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 1999.
- VITI A., *Teoria e pratica del comico in Gianni Celati*, in «Studying Humour - International Journal», 2016, vol. 3.
- WOLLER HANS, *I conti col fascismo. L'epurazione in Italia 1943-1948*, Il Mulino, Bologna, 2008.
- ZAMPIERI STEFANO, *Alberto Savinio e la filosofia. Materiali per una vita filosofica*, Vimodrone (MI), IPOC, 2011.