

EPIFANIO AJELLO, *Premessa* • ENRICO TESTA, *Strambo: alcuni appunti sulla parola e sul personaggio* • GIORGIO PATRIZI, *Da Margutte a Guizzardi, passando per Sterne. Stramberie e metaletteratura* • VINCENT D'ORLANDO, *Strambo o "farfelu?". Il Ramondès di Alberto Vigevani tra gallofilia e turbe identitarie* • FRANCO CONTORBIA, *Di una (stramba?) lettera di Zavattini a Montale* • NICCOLÒ SCAFFAI, *Stile e nevrosi di un narratore strambo: sul «Male oscuro» di Giuseppe Berto* • CLELIA MARTIGNONI, *Stramberia e lunaticità in Raffaello Baldini* • GIORGIO SICA, *La stramba ironia di Richard Brautigan* • GIULIO IACOLI, *Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani*

In copertina: Pablo Picasso, *Don Quixote*, 1955

ISSN 1721-3509

SINESTESIE • Rivista di studi sulle letterature e le arti europee • GENEALOGIA E MORFOLOGIA DEL PERSONAGGIO STRAMBO

Genealogia e morfologia del personaggio strambo

a cura di Epifanio Ajello



SINESTESIE

fondata e diretta da Carlo Santoli

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

ANNO XIX • 2020

Edizioni Sinestesia

MOD
Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria

SEMINARIO MOD 2019

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

GENEALOGIA E MORFOLOGIA DEL PERSONAGGIO STRAMBO

a cura di
Epifanio Ajello

XIX – 2020

Edizioni Sinestesia

Rivista annuale / *A yearly journal*
XIX – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
a cura di PDE srl
presso Print on Web srl
Isola del Liri (FR)

INDICE

EPIFANIO AJELLO, <i>Premessa</i>	9
ENRICO TESTA, <i>Strambo: alcuni appunti sulla parola e sul personaggio</i>	21
GIORGIO PATRIZI, <i>Da Margutte a Guizzardi, passando per Sterne. Stramberie e metaletteratura</i>	43
VINCENT D'ORLANDO, <i>Strambo o "farfelu?" Il Ramondès di Alberto Vigevani tra gallofilia e turbe identitarie</i>	59
FRANCO CONTORBIA, <i>Di una (stramba?) lettera di Zavattini a Montale</i>	75
NICCOLÒ SCAFFAI, <i>Stile e nevrosi di un narratore strambo: sul «Male oscuro» di Giuseppe Berto</i>	83
CLELIA MARTIGNONI, <i>Stramberia e lunaticità in Raffaello Baldini</i>	95
GIORGIO SICA, <i>La stramba ironia di Richard Brautigan</i>	109
GIULIO IACOLI, <i>Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani</i>	121

Giorgio Patrizi

DA MARGUTTE A GUIZZARDI, PASSANDO PER STERNE.
STRAMBERIE E METALETTERATURA

La vicenda della storia della letteratura è stata da sempre la vicenda di uno spazio accogliente dove potevano trovare voce le modalità più singolari di rappresentazioni di tipologie umane, raccolte, attraverso i processi di stilizzazione più diversi, a testimonianza di una ricchezza simbolica che carica il testo di sensi molteplici.

Possiamo muovere dalla prospettiva che indica Guido Paduano, disegnando il suo universo di letteratura e follia:

La storia culturale è attraversata da un pertinace tentativo di esorcizzare quella che chiamiamo la perdita o dovremmo chiamare piuttosto la mutazione della ragione. Le grandi esperienze che si fronteggiano ai primi del Seicento, *Re Lear* e *Don Chisciotte*, fanno della pazzia la rivelazione dell'io autentico, della fantasia, dell'umanità e della verità. Nell'Ottocento il tema diventa il terreno di confronto tra l'uomo e Dio, dall'antagonismo irriducibile che campeggia in *Moby Dick* e nei racconti di Maupassant all'applicazione integrale e paradossale del messaggio cristiano nell'*Idiota* e nel *Parsifal*¹.

Come scrive Luca Crescenzi, commentando il libro di Paduano,

la follia porta, dunque, nella letteratura il linguaggio del disordine e, al contempo, la sfida che l'opera d'arte sempre affronta cercando di organizzare la sfera alternativa del suo mondo. Ma soprattutto essa corri-

¹ G. PADUANO, *Follia e letteratura*, Einaudi, Torino 2018, p. 87.

sponde al linguaggio figurato dell'arte [. . .]. Follia e letteratura sarebbero, insomma, due facce [. . .] della stessa decostruzione e ricostruzione immaginativa del mondo nel medium di un linguaggio irriducibile all'ordine comune o consueto. Non per nulla la rappresentazione della follia è tema metaletterario per eccellenza, meglio metartistico *tout court*².

Possiamo considerare in una prospettiva analoga la vicenda storica e metacritica del personaggio strambo. Un passaggio intermedio dal grado zero della norma al caso limite del folle, che si pone come una sorta di orizzonte radicale su cui si proietta la dinamica della stramberia, stravaganza, bizzarria, ecc. Testimone di questo percorso è il personaggio che annuncia la propria difficoltà esistenziale nella irregolarità dei propri dati somatici e caratteriali: la singolarità dei comportamenti e la propria irriducibilità, anche in termini fisiognomici, ai canoni del luogo comune.

Un etimo, quello di *strambo*, che si complica via via nei secoli (a partire latino *strabus*, storto; con l'aggiunta talora di altri lessemi al tema-base: come in *strampalato*, dove all'essere storto si unisce il dettaglio carnevalesco dei trampoli), assumendo nel percorso sfumature di senso e di densità metaculturale. Un possibile punto di partenza di questo cammino è senz'altro la porta comica alla tradizione letteraria, con quell'intreccio tra istanze di realismo e istanze di rovesciamento della pratica "alta", per tema e linguaggio, che incontriamo nei poeti comico-realisti e nella pratica di una retorica della sorpresa e dell'ambiguità – *in primis* sessuale – che costruisce l'alternativa al sublime *d'en haut* della lirica.

È su questa tradizione "antagonista", gioiosa e sapida, ma insieme drammatica, capace di proporre immediatamente una precisa consapevolezza degli statuti delle tipologie della scrittura, dei generi come scansioni della referenza linguistica, che si innesta la cultura dell'anticlassicismo³. Ha scritto Nino Borsellino:

² L. CRESCENZI, *L'organizzazione del non senso in un linguaggio irriducibile al consueto*, in «Il Manifesto», 25 novembre 2018.

³ G. PATRIZI, *Plurilinguismo, espressivismo e "stracci di scienza": Giordano Bruno e gli anticlassicisti*, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di G. Patrizi, Bulzoni, Roma 2002, pp. 387-398.

Nella produzione di Pietro Aretino e dei suoi emuli, dei maccheronici e di Teofilo Folengo, di Francesco Berni e dei poeti burleschi, di Ruzante e di Benvenuto Cellini si scorge innanzitutto una convergente opposizione agli istituti letterari consacrati dal classicismo [...]. Questo “lato negativo” s’identificava per il “positivo” della cultura cinquecentesca⁴.

Come conclude Paduano, ciò a cui si rinuncia, in questa dialettica tra follia e letteratura, «non è il senso, ma piuttosto i suoi limiti, le sue parzialità, le sue imperfezioni, dando forma positiva al *tòpos* dell’ineffabilità»⁵.

È, ovviamente, all’interno di questa prospettiva che emergono e si addensano i personaggi più rappresentativi del rifiuto dello schema classico, esistenziale e intellettuale, con il disegno di vite segnate da una diversità complessa, – ideologica, filosofica e linguistica – caratterizzata dal porsi fuori dei canoni e delle tradizioni. La condizione più preziosa dello strambo è proprio nella sua dinamica di attraversamento dei *tòpoi* letterari, delle tradizioni dei generi per ricavarne effetti di straniamento, tanto più efficace in quanto il nuovo che nasce dal vecchio opera un gesto di deragliamento, stortura, rovesciamento, in cui le tracce del vecchio non si perdono nella originalità dei tratti del nuovo, ma anzi i due poli del procedimento si rimandano l’un l’altro enfatizzandosi a vicenda e rivelando le proprie radici, di tradizione e di antagonismo.

Prendiamo come esempio fondativo un personaggio che fissa la tipicità della bizzarria che nasce dalle radici del comico, quale presa di distanza dall’ortodossia del genere. Il *Morgante* di Luigi Pulci appare a Firenze nel 1478. Morgante è un gigante convertito che ha come scudiero Margutte, «mezzo gigante» che proviene dalla terra dei Turchi, indifferente a qualsiasi fede, ma di natura più complessa di quella tradizionale del gigante rozzo e bonario. Nella dichiarazione dei propri valori, Margutte (che prende il proprio nome dai fantocci usati come bersagli nei tornei cavallereschi: dunque un abbassamento

⁴ N. BORSELLINO, *Gli anticlassicisti del Cinquecento*, Laterza, Bari 1973, p. 9.

⁵ *Ibidem*.

grottesco di precari tratti di umanità) rivela l'intreccio tra alto e basso che costituisce la sua identità:

Vuoi veder che fede sia la mia?
 che son nato da una monaca greca
 e d'un papasso in Bursia, là in Turchia.
 E nel principio sonar la ribeca
 mi dilettaì, perché avea fantasia⁶.

Esito di questa "multiculturalità" non può che essere la devozione ai valori bassi, esemplificati nel cibo:

Io non credo più al nero che a l'azzurro,
 ma nel cappone, o lessò, o vuogli arrosto;
 e credo alcuna volta anco nel burro [...],
 ma soprattutto nel buon vino ho fede,
 e credo che sia salvo chi gli crede [...]
 e credo nella torta e nel tortello:
 l'uno è la madre e l'altro è il suo figliuolo;
 e 'l vero paternostro è il fegatello,
 e posson esser tre, due ed uno solo,
 e diriva dal fegato almen quello⁷.

Riferendosi alla tradizione delle figure dei tarocchi, Margutte proclama la sua natura blasfema:

E per compagni ne menai con meco
 tutti i peccati o di turco o di greco;
 anzi quanti ne sono giù nello inferno:
 io n'ho settanta e sette de' mortali⁸.

⁶ L. PULCI, *Morgante*, a cura di F. Agno, Mondadori, Milano 1994, ottava 118.

⁷ Ivi, ottave 115-116.

⁸ Ivi, ottava 119.

Personaggio paradossale, abnorme nella sua malvagità, scuro in volto, secondo il *tòpos* della rappresentazione popolare dei giganti (o, affine, dei demoni), blasfemo e derisorio nei confronti di qualsiasi religione, il suo destino si configura come la coerente conclusione di un percorso di radicalizzazione della diversità e dell'eterodossia. Margutte muore a causa di uno scherzo organizzatogli da Morgante, che fa indossare gli stivali dello scudiero ad una scimmia. La reazione è un riso irrefrenabile, così violento da far esplodere il cuore del «mezzo-gigante». Cercando i propri stivali,

Margutte pure alfin gli ha ritrovati
 e vede che gli ha presi una bertuccia,
 e prima se gli ha messi e poi cavati.
 Non domandar se le risa gli smuccia,
 tanto che gli occhi son tutti gonfiati
 e pare che gli schizzassin fuor di testa;
 e stava pure a vedere questa festa [...].
 Questa bertuccia se gli rimetteva:
 allor le risa Margutte raddoppia
 e finalmente per la pena scoppia⁹.

Riapparirà, Margutte, alla fine del poema, all'inferno come araldo di Belzebù, a sanzione di una natura ineludibile di peccatore.

L'anticlassicismo, che proprio nel poema di Pulci acquista l'autorità esemplare di una rivoluzione degli statuti tradizionali dei generi, annovera una serie di personaggi che sanciscono la funzione fondamentale della bizzarria, dell'extra-ordinarietà come occasione di messa in crisi e frammentazione della ortodossia alta dei modelli letterari. Nel *Baldus* di Teofilo Folengo, nell'universo dei marginali in guerra tra di loro (picari, contadini, pescatori, banditi) è enfatizzata una cultura materiale – e un universo spaziale privilegiato che ben l'accoglie – in cui precipitano umori e voci della tradizione e della sfrenata avventura picaresca. Un percorso in cui la condotta *border-line* di alcuni personaggi – in primo luogo Cingar lo zingaro – consente di ribadire la

⁹ Ivi, ottave 147-148.

denuncia dei violenti e dei corrotti, per lo più nelle istituzioni, mentre è invece nella terra dei villani – «ladrones» e «zaltronis» – che sembra più possibile trascorrere una esistenza, certo non immune da violenza, ma libera e vitale¹⁰. È qui che le contumelie e le conversazioni più colorite ineriscono ad un modo di guardare, nei riti del gioco e del contrasto, la diversità di contadini, o di altri marginali, che si ritrovano come in una casa comune, nella espressività di un linguaggio creato nel duplice registro dell'insulto e nella bonomia. Cingar, è portatore di una dimensione teatrale nel mondo contadino di Cippada, estraneo ad ogni istituzione, proprio a partire da una diversità etnica che sancisce quella linguistica e sociale; costruisce un percorso che spiazzava qualsiasi dimensione unica. Se, infatti, altrove il secolo è dominato dagli scenari arredati da corti ed accademie, in cui si assesta un potere teso alla celebrazione di sé e della propria tradizione, d'altra parte, insieme, si afferma anche uno spazio non immediatamente riconducibile all'ordine istituzionale, che ospita le vicende di personaggi imprevedibili (tra cui, appunto, Cingar), di una storia che è difficile da riconoscere, perché costruita su vicende che sfuggono a principi d'ordine¹¹. Dove l'unico che rimane, di principio, è quello di un vortice vertiginoso che si afferma come unica matrice d'ordine possibile, passando dalla parola alla tecnica che la tramanda e la conserva. Così un fondamentale – e certamente strambo – poligrafo, il fiorentino Anton Francesco Doni che scrive nella *Libreria* (edita nel 1550 da Giolito):

Così si volta questa ruota di parole, sotto e sopra, mille e mille volte per ora: pur non s'esce dall'alfabeto, né del dire in quel modo e forma (e le medesime cose mi farete dire!) che hanno detto tutti gli altri passati, e di qui a parecchi secoli si dirà quel che noi diciamo ancora¹².

¹⁰ G. PATRIZI, *Lo spazio ritrovato. Geografia e tradizione anticlassicista*, in *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII convegno Mod (Perugia, giugno 2015), Ets, Pisa 2017, pp. 115-121.

¹¹ *Ibidem*.

¹² A.F. DONI, *La libreria*, a cura di V. Bramanti, Longanesi, Milano 1972, p. 247.

Emilio Faccioli, nella ricchissima introduzione all'edizione einaudiana del *Baldus*, così identifica le stratificazioni della cultura di Cingar:

Intraprendente battistrada nel cammino della conoscenza, Cingar dispone altresì di un suo patrimonio di sapere astrologico che ha acquisito per il tramandarsi di nozioni rudimentali e sommari [...]. È scienza di matrice contadina quella di cui Cingar si promuove ad eloquente maestro fra i suoi compagni, per averla conseguita nottetempo in cima ai pioppi [...]. Per voce di Cingar, conoscitore in proprio di quella scienza, il Folengo può così illustrare quanto intercorre fra il celeste e il terreno con il senso di una realtà innervata di quei ricordi letterari e figurativi¹³.

Cingar, accanto ma più di Baldo, e poi Merlino e gli altri, è l'eroe più tipico di questo universo stralunato, in cui

nessun successo è qui definitivo, nessun disinganno è l'ultimo, nessun destino ha urgenza di attuarsi [...]. Non meno delle streghe e dei diavoli, i cavalieri al seguito di Baldo sembrano travolti da un'inquietudine demenziale, da una sorta di lacerazione della mente¹⁴.

Le vicende della cavalleria eletta a mito e rovesciata nella veste comica di esistenze nel segno della stortura e dello straniamento trovano il loro apice nel personaggio centrale della trasformazione moderna dello "strambo": Don Chisciotte, di cui possiamo cogliere le valenze complesse nella penetrante lettura che ne fa – fra i tanti interpreti dell'*hidalgo* – Michel Foucault, in quella capitale cronaca della nascita del moderno che è *Le parole e le cose* (1969).

Ecco la lettura che ne propone Foucault:

Con i loro giri e rigiri le avventure di Don Chisciotte tracciano il limite: in esse hanno termine i giochi antichi della somiglianza e dei

¹³ E. FACCIOLI, *Introduzione*, in T. FOLENGO, *Baldus*, a cura di E. Faccioli, Einaudi, Torino 1989, pp. XXII-XXIV.

¹⁴ Ivi, p. XVII.

segni; in esse già nuovi rapporti si stringono. Don Chisciotte non è l'uomo della stravaganza ma piuttosto il pellegrino meticoloso che fa tappa davanti a tutti i segni della similitudine. È l'eroe del Medesimo [...]. Egli stesso è fatto a somiglianza dei segni. Lungo grafismo magro come una lettera, eccolo emerso direttamente dallo sbadiglio dei libri. L'intero suo essere non è che linguaggio, testo, fogli stampati, storia già trascritta [...]. Il libro è più il suo dovere che la sua esistenza: senza posa deve consultarlo per sapere che fare e che dire e quali segni dare a se stesso e agli altri per mostrare che la sua natura è la stessa del testo da cui è uscito [...]. La magia, che consentiva la decifrazione del mondo scoprendo le somiglianze segrete sotto i segni non serve più [...]. La scrittura e le cose non si somigliano [...]. Tra la prima e la seconda parte del romanzo [...] Don Chisciotte ha acquistato la sua realtà. Realtà che deve solo al linguaggio e che resta tutta quanta interna alle parole. La realtà di Don Chisciotte non è nel rapporto tra parole e mondo, ma nella tenue e costante relazione che i segni verbali intrecciano da sé a sé [...]. *Don Chisciotte* è la prima delle opere moderne, poiché il linguaggio, in essa, spezza la sua vecchia parentela con le cose: la somiglianza entra così in un'età che per essa è quella dell'insensatezza e dell'immaginazione [...]. Il pazzo, inteso non come malato, ma come 'devianza' costituita e alimentata, come funzione culturale indispensabile [...]. Di qui indubbiamente, nella cultura occidentale moderna, il fronteggiarsi della poesia e della follia. Ma non è più il vecchio tema platonico del delirio ispirato. È il segno di una nuova esperienza del linguaggio e delle cose [...]. Il poeta [...] assolve alla funzione allegorica; sotto il linguaggio dei segni e il gioco delle loro distinzioni ben ritagliate, si pone all'ascolto dell'altro linguaggio', quello senza parole né discorso, della somiglianza¹⁵.

La narrazione del personaggio "storto", esemplarmente fuori da ogni modalità ortodossa del romanzo, nasce, nelle forme che ne hanno caratterizzato lo statuto e la fenomenologia nella modernità, come esito e testimonianza eclatante di una cesura epistemologica. E proprio la

¹⁵ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, con un saggio di G. Canguilhem, trad. it. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 1967, pp. 61-64.

sua collocazione di *dropout* contribuisce a sancire una significativa difficoltà di mantenere la propria identità entro i termini fissati dalla tradizione o dalle “buone maniere” letterarie. Nascendo dal picaro o dall’ossessivo, dal *monstrum* o dal malinconico, il personaggio strambo carica su di sé un’evidente difficoltà di ritrovarsi nel conformismo della storia, nella omologazione dei generi e della retorica.

La natura singolare e paradossale di Don Chisciotte – uomo nato dai libri – si rispecchia e rinnova nel personaggio che rappresenta, fuori da ogni scoria di appartenenza al passato, la radicale novità di una inedita configurazione dell’istituzione romanzo, il *Tristram Shandy* di Laurence Sterne¹⁶.

Nella sua *Teoria della prosa*, del 1925, Viktor Šklovskij definiva *Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* (pubblicato tra il 1760 e il 1767) «il romanzo più tipico della letteratura mondiale»: l’apparente eccentricità del protagonista, il suo statuto collocato nell’intreccio dialettico tra follia e ragione, la frammentazione della narrazione che da un lato recupera le modalità diverse della conservazione dei *tòpoi* del racconto, dall’altro enfatizzandoli e straniandoli, ne evidenzia le caratteristiche funzionali e metanarrative. Proprio questa complessità di statuto consente di riandare, a ritroso, al protagonista del romanzo di Cervantes e di consentirgli di porsi come eroe eponimo di una complessa avventura di trasformazione del genere e dei suoi canoni.

È ancora Sklòvskij a ricondurre all’epica stralunata dell’*hidalgo*, la peculiare costruzione dei punti di vista attivi nell’opera sterniana: «quando si comincia ad esaminare la struttura del libro, si vede prima di tutto che quel disordine [delle forme narrative e dell’evoluzione della storia] è intenzionale, che la sua poetica consiste in questo»¹⁷. Ora tutte le componenti strutturali tipiche del Don Chisciotte (racconti, discorsi, canti, aneddoti, ecc.) assumono nell’opera di Sterne una dimensione parodica e teorica ancora più esplicita. A proposito del romanzo di Cervantes, Gianni Celati ha scritto che egli

¹⁶ L. STERNE, *Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1974.

¹⁷ V. ŠKLOSVKIJ, *Teoria della prosa*, trad. it. di C. de Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino 1981, p. 32.

incarna la pratica moderna della scrittura come un modo di vergare il mondo a distanza, e così [...] reinventarlo romanzescamente [...]. La scrittura si rivela con lui inevitabilmente come finzione, gioco delle maschere che vengono imposte al mondo e si depositano sulle cose¹⁸.

In Sterne, queste maschere acquistano lo spessore di una teatralità che svela, con tratti di espressività quotidiana (il linguaggio gestuale, ad esempio, come caratterizzazione dei personaggi), non solo i processi più intimi delle psicologie, ma anche – soprattutto – la funzione metaletteraria di ogni passaggio retorico. Nel segno di un valore estetico da accreditare e da difendere:

Gli scrittori del mio stampo hanno un principio in comune con i pittori: quando la fedeltà al modello rende meno brillanti le nostre rappresentazioni, scegliamo il male minore, giudicando ancor più imperdonabile peccare contro la bellezza che contro la verità¹⁹.

Sterne dissemina nella pagina vari segni grafici che non sono destinati a far procedere l'azione, ma, piuttosto, ampliando la rosa degli strumenti espressivi, contribuiscono a rallentare o a fermare il racconto. Il tutto è parte integrante di una specifica strategia del narrare:

Scrivere, quando è fatto come si deve, (come potete star certi che ritengo di fare io) è solo un modo diverso di conversare: come nessuno che sappia il fatto suo, in buona compagnia, si azzarderebbe a dire tutto, così nessun autore che comprenda i giusti confini del decoro e della buona educazione, pretenderebbe di pensare tutto. Il rispetto più autentico che possiate dimostrare all'intelligenza del lettore, consiste nel fare amichevolmente a metà, e lasciargli qualcosa da immaginare, a sua volta, al pari di voi²⁰.

¹⁸ G. CELATI, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 1975, p. 225.

¹⁹ STERNE, *Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, cit., p. 90.

²⁰ Ivi, p. 14

È la scelta della prospettiva comica che si disegna nei processi di rovesciamento, di parodizzazione:

Se mi fosse concesso come a Sancio Panza di scegliermi un regno [...] sarebbe un regno di sudditi che ridono di cuore. E poiché le passioni biliose e più saturnine, creando disordini nel sangue e negli umori, hanno una cattiva influenza, a quanto vedo, sul corpo politico quanto su quello naturale [...] aggiungerei alla mia preghiera – che Dio conceda ai miei sudditi la grazia di essere Saggi quanto sono Allegri e sarei allora allora il più felice dei monarchi, e loro il più felice dei popoli sotto il cielo²¹.

O ancora:

rileggendo dalla fine l'ultimo capitolo ed esaminando il tessuto della sua stesura, mi rendo conto che è necessario venga inserita una buona quantità di argomenti eterogenei, per mantenere quel giusto equilibrio fra saggezza e follia, senza il quale il libro non resisterebbe un solo anno²².

La difesa di quell'ordine peculiare – che nasce precario per poi fissarsi in un modello pluricentrico, agito da una dialettica tra forme e linguaggi diversi – diviene la sanzione di un modello narrativo anti-classico, eterodosso. La tecnica delle regressioni – in tutte le direzioni e su tutti i piani del testo – diviene lo strumento retorico fondamentale per la nuova identità del romanzo, che rende duttile il modello classico alla luce dell'inquietudine del moderno.

La stramberia allora diviene un tratto fondamentale, la tecnica privilegiata del romanzo moderno. Il ripensamento bachtiniano (la pluridiscorsività e il pluristilismo) del modello romanzesco che Lukács delineava, nel 1920, nella sua *Teoria del romanzo*, oltre ad aprire una prospettiva fondamentale – fondamentalmente novecentesca – sull'articolazione del genere, suggerisce una precisa gestione della pluralità,

²¹ Ivi, p. 320.

²² Ivi, p. 600.

stilistica, linguistica, discorsiva. Il carattere bizzarro come perdita del centro e dell'uniformità, e dunque accreditamento di un sistema che non può non richiamare quella natura «diabolica» del romanzo indicata da Goethe. Questi – come ricordava Lukács – assimilava il romanzo a Satana, nella capacità di ossimorica conciliazione di tensioni contrastanti²³.

La prospettiva modernista nei generi narrativi s'innesta sul filone di un anticlassicismo che rifiuta l'equilibrio della tradizione e riconosce nella varietà polimorfa la condizione vitale per la pratica della narrazione del mondo e dei suoi personaggi. Che saranno, proprio in conseguenza di questo nuovo statuto acquisito, sempre più testimoni di una volontà di lavorare nel mondo per denunciarne le storture e le violenze, implicite o esplicite. È in questa ottica che la dimensione del comico acquista quel valore centrale che lo rende una chiave fondamentale per comprendere la complessità del nuovo secolo. Il personaggio “strambo” è la chiave di volta di questo universo stralunato, di instabile equilibrio. Le teorizzazioni sul riso, sul motto di spirito, sull'umorismo d'inizio Novecento sottolineano la necessità di organizzare i dati più costanti di questo particolare rifiuto del pensiero unico, di questa pervicace, incessante, ricerca dell'altro e delle modalità di incontro e di rapporto che lo possano gestire.

In un testo fondamentale per la comprensione di questa vicenda – come si è detto – centrale per la modernità, Nino Borsellino distingue opportunamente il comico dal riso:

Il comico dichiara i suoi valori specificandosi nelle sue modalità sociali ed espressive, ma il suo assoluto non è il comico stesso [...] è semmai il riso. Ma il riso è appunto una manifestazione di sovranità sugli eventi e non s'identifica necessariamente con le modalità del comico²⁴.

²³ G. PATRIZI, *La nascita del romanzo in Italia*, in *I due secoli di Nievo. Ascendenze e reminiscenze sette-ottocentesche*, Atti della giornata di studio (Roma, 19 novembre 2014), a cura di M. Santiloni, Franco Cesati, Firenze 2015, p. 30.

²⁴ N. BORSSELLINO, *La tradizione del comico*, Garzanti, Milano 1986, p. 20.

È in questa prospettiva che troviamo una forte presenza del riso nelle avanguardie, storiche e neo, teorizzato come strumento principe della battaglia antipassatista, in un'area contraddistinta da una oscillazione dialettica tra progetto e imprevedibilità vitalistica. Basti pensare alle celebrazioni del comico e del riso – il secondo come esito supremo del primo – nei manifesti futuristi. Dal *Teatro di varietà* di Marinetti (del '13) al *Manifesto del Controdolore* di Palazzeschi dello stesso anno, che disegna l'utopia di un mondo all'insegna del gioco e del riso. Qualche anno prima Palazzeschi aveva dato vita ad uno dei personaggi strambi più emblematici del Novecento e della sua programmatica leggerezza, *Il codice di Perelà*: Perelà, «uomo di fumo», sancisce il proprio statuto “moderno” nella forza dirompente di una natura radicalmente altra (l'assenza di un peso corporeo come marchio di una peculiarità antiautoritaria). Ed era la formazione ad un riso oltranzista, esagerato e impudente, che indicavano Giacomo Balla e Depero nella loro *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915), quando raccomandavano l'educazione a questo riso sfrenato per incrementare nei bambini l'istintualità e l'agilità mentale²⁵.

Nell'accostarsi all'elaborazione e alla presentazione della propria peculiare visione del comico come *humour nero*, André Breton, nel 1939, nella sua storica *Antologia*, come chiave di lettura di una tradizione antiromantica, evidenzia un ruolo di radicale contestazione dei valori umanistici, legati ad una cultura del sentimento individuale, fittizio e stereotipato, in nome di una «autenticità» rivendicata al peculiare svelamento della realtà che il riso provoca. Il surrealismo umoristico non guarda alla tradizione popolaresca testimoniata da Rabelais, quanto piuttosto a quella «alta» di «umoristi» come Sade e La Fontaine. A questi si deve – come emblema di una specifica visione della stramberia quale cifra intellettuale, metaletteraria – la più crudele figura del riso registrata dalla modernità. Leggiamo nei *Canti di Maldoror* (del 1869) di un riso che segna così la distanza dalla normalità borghese:

²⁵ G. BALLA, F. DEPERO, *Ricostruzione futuristica dell'universo*, in L. SCRIVO, *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma 1968, pp. 124-125.

Ho voluto ridere come gli altri, ma ciò, singolare imitazione, mi era impossibile. Ho preso un temperino dalla lama affilata e mi sono aperto le carni nei punti in cui le labbra si uniscono. Per un attimo credetti di aver raggiunto il mio scopo. Ma dopo qualche istante di confronto, vidi bene che il mio riso non somigliava a quello degli umani²⁶.

Questa ricerca e dichiarazione di inappartenenza dell'individuo alla prospettiva borghese è alla base di tutte le pratiche della comicità, della eccentricità, della eterodossia della stramberia quali troviamo nelle avanguardie storiche, tra surrealismo – come abbiamo già visto – dadaismo e pensiero batailliano. Se lo strambo è il «contorto», *Dada*, nell'accezione che descriveva Tzara, nelle pagine dedicate ad una inchiesta sull'umorismo, è parola stramba per antonomasia: «Dada è il termine magico che dice tutto e niente, attraverso cui si cancella la pesantezza dei nomi e delle norme costituite e insieme si impedisce la fissazione di nuovi nomi e nuove norme»²⁷. Una ulteriore radicalizzazione del procedimento di nominazione e catalogazione è la teoria dell'eterodossia della comicità in Bataille che assume il suo significato più compiuto all'interno della concezione della «*dépense*», dell'economia improduttiva, del dono e dello sperpero che intende minare alla base l'ideologia dell'accumulo e del profitto capitalista. Il pensiero di Bataille (com'è svolto nell'*Expérience intérieure* 1954) ha i tratti di un pensiero distruttivo di tutte quelle categorie della ragione ortodossa più rassicurante, alla ricerca di valenze della parola e del gesto comico capaci di attingere ai livelli più profondi, ambigui ed inquietanti, dell'esperienza pragmatica ed intellettuale²⁸. In contrasto con l'accezione bergsoniana del comico, che ne delinea una funzione di «controllo sociale nel giudizio sull'inadattabilità dei singoli al fluire dell'esistenza», Bataille teorizza il riso come intuizione che schiude

²⁶ Cit. in G. PATRIZI, *Pirandello e l'Umorismo*, Lithos, Roma 1997, p. 21. Cfr. *ivi*, pp. 22-25.

²⁷ G. FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1974, p. 94-95.

²⁸ PATRIZI, *Pirandello e l'umorismo*, *cit.*, p. 45.

l'orizzonte del senso comune e al cui interno soltanto prendono senso le categorie della trasgressione, dell'eccesso.

Questa accezione moderna del riso e della comicità contribuisce ad articolare in modalità particolari le funzioni dell'eterodossia "stramba" in quella cultura novecentesca che guarda alla teorizzazione delle avanguardie o alla pratica degli "sperimentali". La revisione degli statuti dei personaggi e delle costruzioni narrative in chiave di denuncia dei meccanismi stereotipati della letteratura di consumo, la ricerca di modalità di scrittura inusitate capaci di offrire nuove tecniche di produzione di senso sono alla base delle narrazioni di personaggi e situazioni decisamente eterodosse, che aprono lo spazio letterario a suggestioni "altre" di varia natura. Due esempi – simili, anche se di diversa contestualizzazione storica – ci offrono la misura e l'importanza di questi processi. Luigi Malerba, compagno di strada dei narratori della neoavanguardia, scrive, agli esordi della sua carriera di romanziere, due testi, *Il serpente*, del 1966, e *Salto mortale*, del 1968, significativi per quella distruzione/ricostruzione del personaggio che guarda ad una rivoluzione del genere e ad una idea di rappresentazione dei tipi umani elaborata sulle suggestioni dei nomi propri, dei gesti ripetuti ossessivamente, degli slittamenti dei piani di senso, della precarietà dei caratteri, della raffigurazione antirealistica delle persone e delle cose. Il protagonista del *Serpente*, in un monologo costante di delirante ambivalenza, elabora un modo d'essere nel narrare che, rifiutando ogni certezza tradizionale, denuncia la finzione liberatoria che, tra surrealità e gusto per l'eterodossia grottesca, fa giustizia di ogni pretesa di ordine e di razionalità del racconto.

Discende da qui, pur con le diversità della cultura e della formazione dell'autore, dalle stravaganze "antagoniste" del protagonista del *Serpente* o di «Giuseppe detto Giuseppe» di *Salto mortale*, la stramberia radicale dei protagonisti delle prime prove narrative di Gianni Celati, a cominciare da quel Guizzardi, di cui l'autore così racconta la genesi:

Amavo molto i vecchi film comici. Volevo scrivere qualcosa ispirata a quei film, e allora ho cominciato col personaggio di Guizzardi, che per me somigliava all'attore comico Harry Langdon, ma parlava come un

mio parente un po' matto [...]. Guizzardi era l'eroe di un inferno da ridere, ma anche da piangere: meschinità, diffidenza, avarizia inculcate in noi dalla scuola e dalla famiglia [...]. Pensavo [...] che bisognava scrivere storie cadendo in uno stato di dormiveglia, per dimenticarsi tutto e trovare così una strada verso la "vita nova".

A Guizzardi e al suo mondo comico e precario, Celati dedica il secondo titolo delle sue prove narrative, *Le avventure di Guizzardi* del '72. L'anno prima, sempre presso Einaudi, dove lo aveva introdotto Calvino, aveva pubblicato *Comiche*, primo atto di una trilogia che si chiuderà con *La banda dei sospiri* del '76. Lo spunto per le *Comiche*, viene da una serie di pagine scritte dai pazienti del manicomio di Pesaro, capitate casualmente in mano allo scrittore. Questi fu soprattutto colpito da una specie di giornale, scritto tutto da un anziano degente, che vi annotava gli eventi, le fantasie e gli incubi vissuti nell'universo manicomiale. È l'inizio di un nuovo percorso, in cui prendono vita personaggi "strampalati", ma soprattutto un modo di narrarne vicende, voci, allucinazioni.

Gli anni in cui questi esordi di Celati si collocano, la collana "sperimentale" di Einaudi che li accolse, la temperie di intensa ricerca del nuovo, dell'inusitato, dell'eterodosso in cui Celati esordì con una scrittura di sapiente e radicale stravaganza, sono tutte testimonianze di un processo che, accentuandosi nella ricerca letteraria del XX secolo, ha in realtà caratterizzato l'intera storia del personaggio bizzarro e della sua lunga militanza, a partire dalle scritture delle origini della nostra letteratura. La fuoriuscita dai canoni classicisti e l'assunzione di uno sguardo non assimilabile ai canoni della cultura "alta" si pongono come momenti da cui scaturisce una letteratura non omogenea, né riconducibile alle prospettive tradizionali: ma piuttosto irriducibile testimonianza dell'intenzione pervicace di raccontare "altro" del mondo, "altro" dal mondo.