

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 Sinestesie

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, CARLANGELLO 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](http://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

Enrico Testa

STRAMBO: ALCUNI APPUNTI SULLA PAROLA E SUL PERSONAGGIO

Nei vocabolari il primo significato attribuito all'aggettivo *strambo* è, se riferito a una persona, il seguente: «Che si comporta o si esprime in modo bizzarro, stravagante, strampalato; che palesa opinioni, atteggiamenti, abitudini non convenzionali, eccentriche». Questa la definizione che s'incontra nel *Grande dizionario della lingua italiana*. Le prime attestazioni di nobile patente letteraria nella nostra tradizione presentano però un'accezione diversa del termine. Esse si trovano in Dante e in Boccaccio. Nel XIX dell'*Inferno*, allorché Dante descrive le pene dei simoniaci piantati a testa in giù in pozzetti da cui spuntano solo, con parte delle gambe, i piedi lambiti da fiamme, dice che «guizzavan le giunte», cioè scalciavano le ginocchia, in modo tale «che spezzate averien ritorte e strambe». Dove *ritorte* sta per funi di vimini o rami attorcigliati e *strambe* (che indica i più resistenti fra i vari tipi di legami) per – secondo le parole del commento di padre B. Lombardi 1822-1830 – «corde fatte intrecciando fili d'erba tra loro». Il termine è quindi usato come sostantivo femminile e i vocabolari storici della nostra lingua si limitano a dire che è significato antico e letterario e che è derivato da *strambo* «nel senso di 'ritorto'» (così ancora il *Grande dizionario della lingua italiana*). Il secondo testimone trecentesco è nella novella 7 della IV giornata del *Decameron*, dove si narra la tragica sorte dell'amore di Simona e Pasquino. Uno dei personaggi secondari del racconto, compagno di Pasquino e primo a ritenere Simona responsabile della sua morte, «Puccino avea nome ma era chiamato lo Stramba». Stavolta un soprannome dal sapore spregiativo che i commenti parafrasano con

«dal passo sgangherato»<sup>1</sup>. C'è da dire che il personaggio e il suo *nickname* s'innestano in un'atmosfera linguistica di stampo basso («amorazzo» è quanto unisce lo Stramba e la Lagina) al pari del contesto umano: suoi comparari sono l'Atticciato, Guccio Imbratta e il Malagevole, tutti accomunati sotto l'etichetta di «vili uomini».

L'episodio boccacciano è linguisticamente significativo perché segna la transizione del termine dal dominio delle cose a quello delle persone anche se è difficile dire se esso porti con sé, oltre a un tratto fisico, un tratto psicologico. Infatti, a prestar fede a repertori lessicografici e vocabolari storici, le prime attestazioni della parola con il significato a cui siamo oggi abituati si cominciano a incontrare nel Seicento<sup>2</sup>. È senza dubbio con la connotazione attuale nella lettera del 9 maggio 1660 di Francesco Redi a Carlo Dati, dove si accenna a un tipo dal «cervello strambo e più che balzano» ma se ne ha anche traccia, seppur ambivalente, nell'opera di uno dei più avventurosi letterati del XVII secolo, un tipo non certo privo di stramberia mista a scapestrataggine e astuzia: Luca Assarino, un genovese nato a Potosì sulle Ande e dalla vita segnata da assassinii riusciti e tentati e da plurimi soggiorni in prigione<sup>3</sup>. Nei suoi *Ragguagli d'Amore del Regno di Cipro* del 1642 fa la sua comparsa in un circolo di maritate «una stramba, giovane di vago aspetto, ma d'inclinazione molto lasciva»<sup>4</sup>. La sua presenza dà origine a una conversazione in cui si pone il quesito «qual di noi vi credete ch'abbia più gusto nel trattenersi col marito?» a cui segue il seguente scambio di battute: «La Vedova risponde: chi ha dubbio che la stramba

<sup>1</sup> Così Maurizio Fiorilla nelle sue note a G. BOCCACCIO, *Decameron*, Rizzoli, Milano 2013, p. 766. Mentre Vittore Branca gli ascriveva un significato che, pur sempre spregiativo, unisce attributo fisico e attributo caratteriale: «Stramba cioè lo storto, o lo strambo», in G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino 1980, p. 549.

<sup>2</sup> Anche in questo caso si fa riferimento alle attestazioni riportate nel *Grande dizionario della lingua italiana* alla voce *Strambo*.

<sup>3</sup> Sulla sua figura cfr. il profilo, sintetico ed efficace, a lui dedicato da A. Asor Rosa nel *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1962, vol. IV, pp. 430-433, reperibile on line *ad vocem*.

<sup>4</sup> Si cita da L. ASSARINO, *Ragguagli d'Amore del Regno di Cipro*, Per Giacomo Monti e Carlo Zenere Bologna 1642 (in realtà la titolazione originaria è *Ragguagli di Cipro di Luca Assarino da lui dedicati all'illustriss. sig. Carlo Doria*), pp. 223-224.



non gusti più di tutti? Perché? risposero allora le compagne. Perché (replicò ella) ogni volta che se 'l trova innanzi, le par di vederne due».

Il brano spinge a qualche considerazione. Intanto induce a dar conto dell'etimologia del termine: dal latino tardo *strāmbu(m)*, per il classico *strābu(m)*: “strabico, losco”; a sua volta proveniente dal greco *strabós*: “storto” da cui anche *strabismós*, all'origine di *strabismo* che giunge nella nostra lingua nel Settecento probabilmente attraverso il francese<sup>5</sup>. Senza dimenticare che *strabós* in greco vuole anche dire “laccio”, e “che tende insidie” e che il nostro *losco* discende dal latino *lūscus*: “cieco da un occhio, guercio” e “che guarda bieco” e, in via figurata, “di onestà molto dubbia”, si può registrare che nel Seicento si ha quindi un'estensione del significato originario di “storto”, “ritorto”, “intrecciato” a marca caratteriale o morale. Il brano di Luca Assarino – giocando di rimbalzo sul cosiddetto “sguardo di Venere” e connotandolo in senso non proprio elogiativo – unisce proprio al difetto fisico il tratto comportamentale («stramba» e «d'inclinazione molto lasciva» è, appunto, la giovane chiamata in scena).

Tenendo ancor vivo sullo sfondo un famoso aforisma di Leo Spitzer per cui «un'etimologia dà senso a ciò che di senso è privo»<sup>6</sup>, è giunto ora il momento, sulla base dei dati remoti appena segnalati, di provare a individuare, nel racconto e nel romanzo, alcune proprietà, per così dire, organolettiche del personaggio strambo<sup>7</sup>. Eleggiamo, a tale scopo, due assi interpretativi. Forse suggestionati da quanto detto fin qui, si tratta di “corpo” e “linguaggio”. In altri termini e ponendo la

<sup>5</sup> In proposito cfr. le voci *stràbico* e *stràmbo* in M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, v, Zanichelli, Bologna 1988, rispettivamente a p. 1280 e a p. 1282.

<sup>6</sup> L. SPITZER, *Linguistica e storia letteraria* [1948], in *Critica stilistica e semantica storica*, a cura di A. Schiaffini, trad. di L. Terracini, Laterza, Roma-Bari 1954, p. 79.

<sup>7</sup> Anche per il suo non facile inquadramento, la bibliografia sullo strambo come personaggio letterario con una sua propria specificità non ci pare particolarmente ricca. Fondamentali E. AJELLO, *Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni*, in «Studi novecenteschi», LXXXI, 2011, pp. 185-198 (e nei cui confronti siamo debitori di molte indicazioni) e *Le personnage farfelu dans la fiction littéraire (XX et XXI siècles) des pays européens de langues romanes*, a cura di E. Ajello, V. d'Orlando, S. Loignon, N. Noyaret, «Sinestésie», XII, 2014 (ma 2016).

questione molto didascalicamente in forma interrogativa: sono propri dello strambo (o, meglio, della sua rappresentazione) particolari tratti o proprietà del soma e alcuni aspetti tipici della sua espressione verbale? Quali primi compagni di strada chiamiamo qui, dagli scaffali della letteratura, due figure assai singolari: Vidriera, protagonista della novella *El licenciado Vidriera* di Cervantes (1604-1612) e Uncle Toby, lo zio Tobia del *Tristram Shandy* di Sterne (1760-1767).

Tomás Rodaja, il protagonista del testo di Cervantes, dopo aver tanto viaggiato e studiato, è vittima di un filtro apprestato da «una signora amante dei sollazzi ed esperta nelle cose del mondo»<sup>8</sup>, che, invaghitasi di lui, ha da lui avuto in cambio solo indifferenza. L'intruglio però non funziona. Tomás prima rischia di morire e poi cade in preda di una mania: si crede d'essere fatto, «non già di carne, bensì di vetro», «perché il vetro, materia sottile e delicata, permetteva allo spirito di operare con maggior prontezza ed efficacia, per suo mezzo, che non tramite la carne, gravemente terrena». Qui il corpo, e la percezione che di esso ha il soggetto, viene toccato nella sua interezza e natura. La stramberia comporta anche conseguenze sul piano dell'espressione linguistica<sup>9</sup>. Infatti, se prima della sua "vetrificazione" e dopo la sua guarigione, non prende quasi mai la parola e per lo più tace in favore del narratore, nel suo nuovo *status* si mostra particolarmente sapiente al livello enunciativo. Mostra una «stupefacente acutezza d'ingegno»<sup>10</sup>, infila l'una dopo l'altra battute e arguzie, gioca con la lingua (ad esempio sulla parola veneta *cortesane*, «piuttosto cortesi che sanex»<sup>11</sup>); e purché non lo tocchino – quando lancia invece «stri-

<sup>8</sup> In M. DE CERVANTES, *Novelle esemplari*, intr. di F. Saba Sardi, trad. di G. Ernesti, Mondadori, Milano 1986, p. 185. La citazione successiva è da p. 186.

<sup>9</sup> Anche se nella novella ricorre solo *loco*, ben otto volte, a designare Tomás, non parleremmo di follia visto che l'alterazione riguarda solo la sfera della vita pratica. Nella sua lettura della struttura psicologica della novella, propone invece, anche se «con molta titubanza», l'ipotesi della pazzia, C. SEGRE, *La struttura schizofrenica del «Licenciado Vidriera» di Cervantes*, in *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Einaudi, Torino 1990, pp. 121-132.

<sup>10</sup> CERVANTES, *Novelle esemplari*, cit., p. 186.

<sup>11</sup> Ivi, p. 201.

da» improvvise – «appare uno dei più savi al mondo»<sup>12</sup>. Ed esprime assoluta autonomia di giudizio (il disgusto per gli illustri personaggi di corte in nome del principio «io non amo leccare i piedi»<sup>13</sup>) e verità scomode che la prudenza del mondo e il conformismo dei “sani” di solito inibiscono. Una volta ricondotto alla normalità dalla «grazia e scienza» di un frate e mutato il nome da Rodaja (segno onomastico di una lesione: ‘fetta’) a Rueda (invece ‘ruota’ che scorre sulle strade del mondo), decade nella considerazione dei suoi concittadini, è costretto a rinunciare alla sua grande passione per gli studi e, visto che «molto perdeva e nulla guadagnava»<sup>14</sup>, se la batte nelle Fiandre a fare il soldato.

Anche Uncle Toby che, prima del tempo della narrazione, molto si è mosso per l’Europa «come un vero soldato»<sup>15</sup>, ha una sua fissazione anche se meno scandalosa di quella di Vidriera: il suo dadà o hobbyhorse, dalla «singolarissima natura», consiste nel raccontare ad ogni buona occasione dell’assedio di Namur a cui aveva partecipato. Un dadà che lo spinge a consultare mappe e carte del luogo dell’evento bellico e a trasformare addirittura il campo da bocce in una ricostruzione in miniatura del luogo che così gli si è impresso nella mente. Ma non solo nella mente. Anche nel corpo: in quella occasione ricevette un colpo all’inguine che gli ha causato una ferita la cui guarigione è durata anni. Anche per zio Toby il corpo – così segnato (la ferita ne ha fatto «un uomo zoppo»<sup>16</sup>, cioè, con risalita etimologica, “storto” e “sgangherato”) – è quindi coinvolto nella sua particolare predisposizione al mondo e al pensiero. Non meno storto o sbilenco il suo comportamento enunciativo e le modalità della sua partecipazione al dialogo. Per il primo: quando parla dell’assedio spesso cade in confusione e finisce «con l’imbrogliare il suo uditorio e non di rado anche se stesso» e per inchiodarsi in «un intrico» (come le strambe di Dante) e restar così «smarrito» nel suo discorso. A volte diventa un

<sup>12</sup> Ivi, p. 202.

<sup>13</sup> Ivi, p. 189.

<sup>14</sup> Ivi, p. 203.

<sup>15</sup> L. STERNE, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, intr. di G. Melchiori, trad. di A. Meo, Mondadori, Milano 1974, p. 63.

<sup>16</sup> Ivi, p. 69.

«tartaglione confuso, quasi avesse un uovo marcio per cervello»<sup>17</sup>. Ma, al pari del personaggio di Cervantes, gli è propria, oltre alla passione per lo studio (nel suo caso, i trattati militari, per lui «dolce fonte di sapere» a cui si dedica «con tale applicazione e diletto da dimenticare la sua ferita, il suo isolamento, il suo pranzo, fin se stesso»<sup>18</sup>), una sorta di duplicità enunciativa: al tartagliare alterna – quando l'empito del cuore lo travolge – un'eloquenza che eguaglia e, in certi aspetti, è «infinitamente superiore» a quella di Tertulliano<sup>19</sup>. È due cose insieme in base alla legge dell'obliquità che ispira tutto il libro e i suoi discorsi hanno, considerati nel loro insieme, un andamento sinusoidale che imita verbalmente la famosa serpentina rappresentata nel capitolo quarto del volume nono. Frequenti l'uso dei doppi sensi e gli equivoci (anche a proposito del naso) che mettono in difficoltà e spazientiscono l'interlocutore<sup>20</sup>. Nei dialoghi o si mette al riparo dell'incomprensione e del ridicolo fischiando Lillabullero o difendendosi dietro «la cortina fumogena della sua pipa»<sup>21</sup>; e attiva due strategie pragma-linguistiche che mandano in frantumi le massime e il principio di cooperazione conversazionale di Grice. Due violazioni che consistono nella pratica interruttiva e nello *shifting* semantico del termine o dell'espressione proposta dall'interlocutore. Il primo caso è rappresentato dai continui ostacoli, interventi e correzioni che oppone alla narrazione fatta da Trim della storia del Re di Boemia e dei suoi sette castelli<sup>22</sup>; il secondo dallo spassoso dialogo tra lui e la vedova Wadman che, intenzionata a sposarlo ma preoccupata che «quella mostruosa ferita nell'inguine» ricevuta in guerra possa avere irrimediabilmente compromesso la sua virilità<sup>23</sup>, per dissipare i suoi dubbi gli chiede «con tono piuttosto categorico», «E in che posto, egregio capitano, [...] riceveste questo grave colpo?»<sup>24</sup>. Interpretando *posto*

<sup>17</sup> Ivi, pp. 61-63.

<sup>18</sup> Ivi, p. 66.

<sup>19</sup> Ivi, p. 328.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 158 e 174-175.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 122, 127 e 155.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 407-413.

<sup>23</sup> Ivi, p. 423.

<sup>24</sup> Ivi, p. 465.

in tutt'altro senso da quello della vedova Wadman, che guardando «attorno alla cintura dei calzoni di velluto rosso», si attende che lo zio Tobia metta «senz'altro il dito sul posto preciso», lo strambo Tobia si fa prendere la mappa della cittadella di Namur e appunta «uno spillo sul punto preciso di terreno dove si trovava quando il sasso lo colpì». Non si potrebbe trovare esempio linguistico più significativo – pur nella sua innocenza – dello straniamento delle convenzioni e delle aspettative del senso comune messo in opera dallo strambo.

Due soli esemplari, tra l'altro non novecenteschi, sono un campione troppo ridotto per azzardare un profilo di questa figura. Ma proviamo a isolare i tratti più significativi dei due personaggi a cui abbiamo accennato. Essi hanno entrambi una passione dominante, un rapporto non consueto con il mondo femminile (Tomás, in fondo, subisce un'aggressione sessuale; di zio Tobia si rimarca «la totale ignoranza delle donne» e delle «complicazioni del cuore femminile»<sup>25</sup>), un alternarsi di comportamenti diversi (di Tomás si è detto ma anche il mite zio Tobia ha repentini scatti d'impazienza e d'ira<sup>26</sup>) o, per usare il vocabolario di Binswanger, convivenza di un temperamento stenico e di un comportamento astenico<sup>27</sup>. Ma queste sono caratteristiche troppo psicologiche per farne i colori della tavolozza del nostro quadro. Ben più rilevanti – anche se i precedenti non sono isolabili dai successivi – appaiono il tratto “corpo” e il tratto “linguaggio”. Tutti e due segnati – rispetto alla *doxa* e alle sue regole – da una certa stortura rispetto a quest'ultime. Quella che l'equivalente tedesco di stramberia rende forse ancor meglio dell'italiano in quanto ne mantiene palpabile la matrice. Si tratta del termine *Verschrobenheit* e della famiglia lessicale ad esso collegata per lo più tramite il prefisso *ver-*. Con cui si segnalano, anche nel linguaggio comune, conformazioni fisiche e spirituali inadeguate o deformi che si mettono, per così dire, di traverso sottraendosi alla

<sup>25</sup> Ivi, pp. 75, 326.

<sup>26</sup> Ivi, p. 68.

<sup>27</sup> L. BINSWANGER, *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata. Stramberia, manierismo* [1956], trad. di E. Filippini, Il Saggiatore, Milano 1964, p. 31. Anche le considerazioni successive si rifanno al medesimo saggio; più precisamente, alle pp. 46-53.

strumentalità, alla maneggiabilità (il corpo di vetro di Tomás) e al “commercio” (anche linguistico, come s’è visto).

Ma, prima di riprendere la nostra strada ed entrare nel Novecento, ci piace ricordare un’altra figura, tratta stavolta dal grande romanzo ottocentesco. È un personaggio minore de *Il nostro comune amico* di Dickens (uscito in volume nel 1865): mister Venus, il tassidermista, che rimette in sesto scheletri incastrando ossa diverse; impaglia con amore animali morti; tiene sotto vetro creature fetali. Si sa che i romanzi di Dickens danno larga ospitalità a personaggi marcati da tic bizzarri, monomanie e tratti somatici fuori norma. Ma mister Venus ha alcune specificità che inducono a parlarne brevemente qui. Intanto il suo aspetto fisico: ha le «spalle curve» e «una faccia pallida con gli occhi deboli e una zazzera di capelli rossastri e polverosi»<sup>28</sup>. E l’autore rimarca, in più occasioni, l’importanza dei suoi occhi «stanchi»: sono quest’ultimi, infatti, che “interpretano” il distacco dai progetti del lestofante Silas Wegg che cerca di coinvolgerlo nei suoi inganni: «I deboli occhi di Venus, e ogni filo rossiccio dei suoi capelli color polvere, indicavano una profonda sfiducia verso Wegg e la certezza che era pronto a volargli addosso appena avesse intravisto un pretesto». Inoltre Venus, definito da Wegg «una zucca anatomica», è inguaribilmente malinconico, afflitto dalle pene di un amore infelice, cade spesso in stati letargici, ha una passione infinita per la sua «arte» sentendo però che i suoi «magnifici trofei», in mezzo ai quali trascorre le notti nel proprio straordinario laboratorio, gli hanno, in fondo, rovinato la vita; e presenta – sotto l’aspetto discorsivo – una tendenza a divagare o a coniare metafore esistenziali che non possono non definirsi proprie della stramberia: «E così un uomo, signor Wegg, sale fino in cima a un albero, solo per vedere che da lassù non si gode nessun panorama». Ma lui, nello stesso tempo interprete e figura riassuntiva – quasi

<sup>28</sup> C. DICKENS, *Il nostro comune amico*, intr. di C. Pagetti, trad. di L. Lamberti nella revisione di I. Orsini, Einaudi, Torino 2002, p. 102; le citazioni seguenti sono dalle pp. 622, 989 e 110. Non è senza significato forse il fatto che, tra le tante “anomalie” di Venus, vi sia anche il colore rosso dei capelli: una “stortura” tricologica che s’accompagna ad altri aspetti fisici dello strambo e che ha alle spalle una lunghissima tradizione – per lo più negativamente connotata – che tocca più piani culturali: folklorici, proverbiali, storici e letterari (basti pensare al Rosso Malpelo di Verga).

una *mise en abyme* – dell’«incontrollabile processo di composizione e decomposizione della materia organica e di quella inorganica» che pervade l’intero romanzo<sup>29</sup>, diventa – è pur sempre un artista! – forza benefica, sventa le falsità e le parole artificiose e le trame e gli inganni del *villain* Silas Wegg.

Un caso, quindi, in cui lo strambo, animato dalla pulsione alla verità, rimette – lui storto e curvo e stanco – in sesto le cose, raddrizza la vicenda e – lui polveroso – soffia via la cortina di polvere verbale dell’astuzia tesa ad un ingiusto profitto. Sugerendoci così che la stramberia (o, più modestamente, quella con cui abbiamo a che fare qui), poco avendo da spartire con la malvagità, tende allo svelamento delle finzioni.

Fatto tesoro di questo, proviamo, seguendo il tracciato indicato dai due parametri di corpo e linguaggio stabiliti in principio, a trovare qualche esempio simile di stramberia in ambito novecentesco. Qui un caso clamoroso è dato da non pochi racconti di Kafka. Ne ricordiamo uno solo, assai breve: *Un digiunatore* del 1922. La “passione” del protagonista – di intensità non dissimile da quella di mister Venus – è già espressa dal titolo e dal nome della sua particolare professione: è «fanaticamente attaccato alla sua arte»<sup>30</sup>. Il suo corpo ne è la conseguenza: «tutto incavato», la «testa troppo pesante per il suo debole collo gli [...] pendeva sul petto, come se fosse rotolata lì per caso», ed è quindi inclinata e lui “storto” come dice l’etimo della parola *strambo*; le gambe e il busto oscillano «in qua e in là senza controllo» al pari di una marionetta ricordando, almeno in alcuni punti (il digiunatore si esibisce o meglio è esibito in un circo), certe figure al centro di un famoso saggio di Jean Starobinski<sup>31</sup>. Il suo umore oscilla tra «una cupa malinconia» e momenti di «impeto di furore»<sup>32</sup>. Il che è connesso sia con la sua logica contraria alle regole comuni, che lo costringe a

<sup>29</sup> C. PAGETTI, *Vivere e morire a Londra*, pref. a DICKENS, *Il nostro comune amico*, cit., p. XVII.

<sup>30</sup> In F. KAFKA, *Racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1992, p. 572. La citazione seguente è da p. 569.

<sup>31</sup> J. STAROBINSKI, *Ritratto dell’artista da saltimbanco* [1970], a cura di C. Bologna, Boringhieri, Torino 1984.

<sup>32</sup> KAFKA, *Racconti*, cit., p. 570.

lottare contro un'«universale incomprendione»<sup>33</sup>, sia alle forme della sua verbalizzazione disposte tra i poli antitetici di schidionate di domande in sequenza<sup>34</sup>, e la voce fievole, il sussurro quasi pre-linguistico con cui confessa, nel finale, il perché della sua mania. Quando le sue esibizioni non ottengono più successo, diventa, nell'economia del circo, un ostacolo: «Un piccolo ostacolo, però, che si faceva sempre più piccolo» di cui più nessuno si cura finché non si spegne e viene «sotterrato insieme alla paglia» e sostituito nella gabbia che era sua da una pantera che, per «la gioia di vivere» che emana «con tanta forza dalle fauci»<sup>35</sup>, incontra – lei sì – il successo del pubblico. Eccoci qui di fronte ad uno dei possibili esiti novecenteschi del destino dello strambo: quello del relitto, dello scarto, dell'inciampo allo spettacolo della vita che va eliminato in fretta quando è ritenuto incapace di adornarla con i tratti, non più innocui, della sua bizzarria.

Lo strambo è, però, figura d'aporia. Contiene, a partire da alcune proprietà comuni, possibilità diverse e opposte tra loro a seconda degli autori che a lui ricorrono e del loro sistema di pensiero. Ma, d'altronde e più in generale, come raddrizzare con l'ortopedia della critica ciò che si presenta originariamente deforme e inarmonico? È quanto c'insegna, al massimo grado, la fisionomia di due protagonisti del moderno romanzo italiano. Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda meritano indubbiamente la patente della stramberia (ben più di quella dell'inettitudine) a pieno titolo rispondendo ai nostri due parametri. Mattia Pascal presenta subito nel suo aspetto fisico un tratto decisivo: ha infatti – in sintonia con l'etimologia più remota del suo statuto – l'occhio leggermente strabico oltre ad accogliere, il romanzo, una sequenza divagante sulle dimensioni del naso<sup>36</sup>. D'altra parte, lo stile dell'opera s'inquadra nel genere enunciativo del parlar da solo, del

<sup>33</sup> Ivi, p. 571.

<sup>34</sup> Così «Perché smettere il digiuno proprio ora, dopo quaranta giorni?» apre, nelle prime pagine, una serie di altre quattro interrogative, ivi, pp. 568-569.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 575-577.

<sup>36</sup> Occhi e naso sono veri tratti distintivi della letteratura di stramberia e segni ricorrenti di un possibile identikit di questo personaggio. Il naso ha, tra l'altro, una lunga trafila intertestuale che va dalla «favola del naso» di Sterne alla celebre novella di Gogol, come descritto in saggi indimenticabili di Giancarlo Mazzacurati.



soliloquio con il suo andamento sintatticamente frantumato. A sua volta, questo borbottio interiore è, come nei modelli prima citati, in contraltare con il procedere, ora stringente ora divagante, dell'argomentare "filosofico" di alcune sue parti<sup>37</sup>. Anche qui, allora, a un procedimento lineare, tipico del racconto classico, si sostituisce un grafo narrativo a serpentina (rinvenibile pure già in tanti racconti di Hoffmann).

Anche il protagonista di *Uno, nessuno e centomila*, è marcato nel corpo. La disidentificazione di Vitangelo Moscarda infatti inizia, come è noto, dalla scoperta di avere il naso un po' storto; a cui s'aggiungono – di stortura in stortura – «orecchie attaccate male» e la gamba «destra un pochino più arcuata dell'altra»<sup>38</sup>. Ma quanta parte abbia, insieme al nome, il corpo – questo «corpo estraneo», «questo povero corpo mortificato» – nel romanzo è cosa risaputa, costituendo soma e linguaggio i due assi interpretativi e demolitivi sia del sé che del mondo. L'andamento discorsivo se è, in gran parte, dettato da un principio logico incalzante e talvolta da mosse proprie della retorica forense finalizzate al ribaltamento delle posizioni saggio/folle, si conquista, d'altro canto, in chiusura un inedito registro che la critica suole definir "lirico": «Sono quest'albero. Albero, nuvola: domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo». Con la medesima variazione dunque, per così dire strambando la rotta, della curva vocale ed enunciativa dei nostri "modelli" di partenza. A questi aspetti, e forse in conseguenza di essi, se ne accompagnano altri due che, altrettanto importanti in sede tipologica, paiono descrivere una parabola "dal basso al fuori". È propria, infatti, di questi personaggi, in primo luogo, la visione rasoterra, l'attenzione ai dati infinitesimali della realtà, il mettersi dalla parte dell'infimo (il «sassolino» a cui nessuno fa caso<sup>39</sup>). Una prospettiva condivisa da non pochi narratori europei alle

<sup>37</sup> In proposito si rimanda a E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997; in particolare pp. 167-169.

<sup>38</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, a cura di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1994, p. 5. Le citazioni e i riferimenti successivi provengono, nell'ordine, dalle pp. 23, 28, 16-17 e 189.

<sup>39</sup> Ivi, p. 7.

prese con figure simili: da Kafka a Robert Walser, da Bruno Schulz a Jaroslav Hašek, da Danilo Kiš e dai suoi tipi “anomali” a Calvino creatore di Marcovaldo, che dedica più attenzione a una piuma, una foglia, un pertugio di tarlo che al luccicante spettacolo della città, e del signor Palomar, protagonista di solitarie passeggiate in cerca di particolari inavvertiti dagli altri. Guardare in basso comporta spesso lo stupore o il fastidio dei montaliani «uomini che non si voltano» con conseguente marcatura epitetica spregiativa dello strambo da parte del mondo. Vitangelo Moscarda in tribunale suscita il riso e viene ascritto dalla moglie e da Quantorzo alla categoria dell’«ingenuità»<sup>40</sup>: un semplicione, non lontano dallo *sblemiel*, lo sciocco della narrativa yiddish (come nel caso di *Gimpel l’idiota* di Singer). Se poi frequente è il ricorso a termini deprezzanti (anche etnonimi stereotipici), affibbiati allo strambo nella letteratura di lingua tedesca (da Hoffmann a Walser), al padre di Pietro de *Con gli occhi chiusi* di Tozzi basta, per definire il figlio, la formula «un’idiota qualunque»<sup>41</sup>. Dal basso – anche nella considerazione sociale – è poi agevole il raggiungimento (conquista o precipizio a seconda dei gusti) della dimensione topologica del “fuori”. *Fuori* è l’ultima parola di *Uno, nessuno e centomila*: «vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori»<sup>42</sup>. Che non è solo il “fuori” in cui vanno a zonzo i personaggi di Walser, presi da un’indomabile dromomania, e tanti altri strambi (anche questo è un loro tratto comune), ma è pure il porsi al di là dell’«universo pratico nel quale ogni cosa viene investita d’una funzione e di un valore d’uso e di scambio»<sup>43</sup>.

Per dare rilievo al suo personaggio ci sembra che, in questi casi, il narratore ricorra quasi sempre alle leve semantiche costituite dai segni del soma e del linguaggio. Così avviene in un altro romanzo di primo Novecento: *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi, apparso la

<sup>40</sup> Ivi, p. 149.

<sup>41</sup> In F. TOZZI, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di M. Marchi, intr. di G. Luti, Mondadori, Milano 1987, p. 82.

<sup>42</sup> PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 191.

<sup>43</sup> STAROBINSKI, *Ritratto dell’artista da saltimbanco*, cit., p. 150. E, in proposito, cfr. AJELLO, *Elogio del personaggio strambo*, cit., pp. 185-187.

prima volta nel 1919. Anche qui il percorso che conduce al precipizio della «vertigine violenta»<sup>44</sup> – un'altra figura, estrema, del *fuori* – da cui il protagonista risale in fine di romanzo, è contrappuntato dal passaggio in alcune, costanti, stazioni del senso. Gli occhi, certo, già nel titolo come segno di un disagio perenne: «Stava bene sul letto, con gli occhi chiusi»; in contrasto «con le linee magre e sfuggenti del volto» e dalla «mansuetudine mistica», dalle «indefinitezze profonde e persistenti». La sua «docilità» che irrita il mondo e, in particolare, il padre, e il suo inadeguato – ma passionale – rapporto con la realtà femminile non sarebbero leggibili senza il suo “non dritto” profilo fisico: ha «il vizio di tenere una spalla più su dell'altra»<sup>45</sup>, cammina «a testa bassa, fino a batterla sul lastrico»<sup>46</sup> – come il digiunatore di Kafka – e, dunque, va strambando anche nell'aspetto. La sensazione strana che gli dà l'essere al mondo, il suo «stato mentale confuso e torbido»<sup>47</sup>, la costante sensazione di vertigine<sup>48</sup>, in quale comportamento discorsivo del personaggio vanno a parare? O, meglio, cosa ci dice di quest'ultimo, il narratore? Gli attribuisce «parole senza significato, che gli portavano via la bocca e l'anima! Parole avventate che non si ritolgono più, come coltelli infilati troppo forte, con rabbia. Parole che vuotano l'essere con piacere frenetico: alle quali succedono paure folli, giorni temporaleschi, piogge calde e asciutte più della stessa aridità che dovrebbero bagnare»<sup>49</sup>. Altrove si dice che «le sue parole seguivano una continuità incosciente»<sup>50</sup>. Però non si astiene, almeno da giovinetto, dal motteggiare, dai «soprannomi faceti»<sup>51</sup>. Come tanti suoi

<sup>44</sup> TOZZI, *Opere*, cit., p. 158. Le tre citazioni successive provengono dalle pp. 95, 82, 98.

<sup>45</sup> Ivi, p. 71.

<sup>46</sup> Ivi, p. 69.

<sup>47</sup> Ivi, p. 20. Nella stessa pagina anche la riflessione sulla vertigine.

<sup>48</sup> Vertigine è una vera parola-chiave del Novecento. Sebald a distanza di anni, nel 1995, intollererà proprio *Vertigini* [*Schwindel. Gefühle*] un suo libro di racconti, improntati alla dromomania e alle reazioni lucide e strambe delle anime inquiete di fronte agli «autentici orrori di questo mondo», trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2003, p. 149.

<sup>49</sup> TOZZI, *Opere*, cit., p. 99.

<sup>50</sup> Ivi, p. 112.

<sup>51</sup> Ivi, p. 24.

compari di stramberia, finisce per parlare da solo, per parlare all'aria. Infatti (altro caso di dromomania compulsiva) «Pietro tornava solo da lunghissime passeggiate in campagna, dopo essersi consigliato anche con l'aria»<sup>52</sup>. In un intreccio discorsivo, che abbiamo già incontrato, di debolezza ed energia, estraneità al reale e commento ad esso.

Il continuo andare a zonzo senza pace e senza sapere «cosa fare al mondo» e le «parole sconnesse, prive di senso comune» sono anche di Teodoro Gondaro, protagonista de *Il fidanzato* di Antonio Delfini<sup>53</sup>. A chi gli pone delle domande «non sapeva mai cosa rispondere, e diceva che non conosceva nessuno»<sup>54</sup>. Si porta addosso il marchio affibbiatogli a scuola dalla maestra di francese: «un ignorante degenerato e mentecatto»<sup>55</sup> (in cui la coppia di epiteti segnala qualcosa di guasto che trapassa dalla psiche al corpo). Ha dalla sua, insieme alla passione amorosa, l'ingenuità della visione: guarda «ogni cosa come inspiegabile mistero». Eguale in questo al protagonista della *Passeggiata* di Walser per cui, gironzolando, «il finora compreso divenne incomprendibile»<sup>56</sup>: il noto si dà per nuovo ogni volta, al pari dell'approdo finale di Vitangelo. Ma l'irricognoscibilità del noto può rendere difficile il rapporto col mondo e, a volte, determinar conflitti. Di Teodoro è una peculiarità che era già di Vidriera: l'andare in delirio, offendere la gente che passa, «trovando per ognuno quella parola che più li poteva inquietare»<sup>57</sup>. Se il Brigante di Walser sputa un mozzicone di sigaretta in bocca a un notevole che sbadiglia sguaiatamente mentre gli sta parlando, Teodoro non esita a tirare «un calcio al sedere di un ufficiale superiore che gli passa(va) accanto» irrispettoso e gonfio di sé. Ma nello stesso tempo sa dar prova di una «lucidità di mente straordinaria»: «Capiva tutto,

<sup>52</sup> Ivi, p. 123; la citazione seguente è da p. 141.

<sup>53</sup> Il racconto apparve per la prima volta in rivista nel 1938 e poi, nello stesso anno, ne *Il ricordo della Basca*. Si cita da A. DELFINI, *Il ricordo della Basca*, Garzanti, Milano 1992. I due brani precedenti provengono da pp. 145, 139.

<sup>54</sup> Ivi, p. 145.

<sup>55</sup> Ivi, p. 149.

<sup>56</sup> In R. WALSER, *Seeland*, trad. di E. Castellani e G. Drago, Adelphi, Milano 2017, p. 153.

<sup>57</sup> DELFINI, *Il ricordo della Basca*, cit., p. 150. Da qui e dalla pagina successiva le altre citazioni nel testo.

e metteva in esecuzione il suo piano punto per punto. Era matto, e sapeva anche questo. E che cosa importava? La posta di quel giuoco era tale, che al mondo poteva gettare tutto il suo equilibrio di mente, le sue idee, la sua vita. Infine, se le cose andavano male, nessuno avrebbe raccolta la sua esistenza».

Essere fuori dalle consuete dinamiche dell'esistenza avendo, lucida o confusa che sia, coscienza di ciò; e trovarsi, nei rapporti con il reale, al crocicchio di un dono senza certezza che di esso torni indietro qualcosa al punto da correre il rischio della *dépense*, sono i fili di un solo nodo semantico in cui s'intrecciano alcuni tratti distintivi del personaggio strambo, interpretati, volta a volta, o con spirito melanconico o con una leggerezza in cui la trascendenza non recide l'ancoraggio all'immanente.

Dal terreno di queste costanti si diramano tanti altri personaggi, ora più vicini a noi ora più remoti. Solo qualche esempio. Mickey Sabbath di Philip Roth ha una sua stortura fisica: le mani artrosiche e deformate che gli impediscono l'antico mestiere del burattinaio; e un discorso fondato – secondo la diagnosi di una sua interlocutrice – su «emozioni primarie, linguaggio osceno e frasi ordinatamente complesse»<sup>58</sup>. Ma, nel suo navigare tra impulsi irrefrenabili e tendenza all'estinzione, coglie il nucleo dell'esistenza in «Un tradimento. Un inganno. È tutta una serie di imbrogli» e, con questo, la sua dimensione aporetica: «il desiderio di cancellare tutto» in convivenza con «il desiderio di salvare tutto!»<sup>59</sup>.

Il continuo muoversi di Mickey Sabbath e il suo profluvio di parole sono l'esatto rovescio o la reazione pulsionale e simmetrica allo stato inerziale e al discorso laconico di uno dei prototipi dello strambo: il Bartleby di Melville. Entrambi, con la loro eccentricità e sulla base di una condivisa «natura» e «sventura» che li rende propensi «al pallido pensiero dell'irreparabile»<sup>60</sup>, inceppano l'andamento

<sup>58</sup> P. ROTH, *Il teatro di Sabbath* [1995], trad. di S. Bertola, Einaudi, Torino 2015, p. 345.

<sup>59</sup> Ivi, p. 286.

<sup>60</sup> Così dice l'avvocato dello scrivano: H. MELVILLE, *Bartleby lo scrivano* [1853], trad. e cura di G. Celati, Feltrinelli, Milano 1991, p. 47.

meccanico dell'esistenza; "fanno scandalo" o per esibizionismo o – con una neo-coniazione – per assenzialismo; propongono (in fondo sono due asceti di ordine monastici diversi) percorsi laterali alla linearità del pensiero impositivo. Ora, Bartleby (su cui, per inciso, grava da parte dell'avvocato il timore di una malattia agli occhi «spenti e vitrei»<sup>61</sup>) induce quasi meccanicamente a ricordare il suo confratello italiano di mutismo: il Baratto di Gianni Celati con la sua «grazia di restare senza pensieri»<sup>62</sup>, e l'intera combriccola degli strambi, emiliani e no, della recente letteratura nostrana. È già stato ottimamente fatto. Quindi solo pochi cenni per riprendere le questioni precedenti. Il Pucci di *Costumi degli italiani* di Celati, oltre ad andare «in giro tutto il giorno», ha «la testa bassa, anche storta da una parte»<sup>63</sup>, parla poco e, come Vitangelo Moscarda in ascolto di chioccolii e scricchiolii con cui recupera sia le zone morte della memoria che quelle della sonorità circostante<sup>64</sup>, è attento ai «rumori, i suoni delle cose che cadono», ai fruscii dei pipistrelli, ai miagolii dei gatti, al gocciolio della pioggia sulle grondaie<sup>65</sup>. È in ascolto del pre-linguistico, insomma. Ma senza estasi orfiche. Suo è un sospetto analogo a quello che Mickey Sabbath esprimeva come una lapidaria

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 28. Ci sarebbe da interrogarsi, a partire da tratti fisici come la costante anomalia agli occhi e altri aspetti "storti" del corpo, su una possibile connessione antropologica tra la figura letteraria dello strambo e il portato folklorico del cosiddetto "segnato da Dio", colui che, per strabismo, guarda male e si suppone dia il malocchio o è, comunque, a sua volta oggetto di maledizione (come Vidriera o lo studente Anselmo di Hoffmann). A questa condizione "extra-territoriale" nei confronti degli ordini sociali si lega inoltre il frequentissimo esercizio, da parte dello strambo, della *parresia*: dire tutto, opporsi al conformismo dei discorsi, mettere di fronte chi l'ascolta o lo legge, a dati imbarazzanti per il "quieto vivere".

<sup>62</sup> In G. CELATI, *Quattro novelle sulle apparenze*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 25.

<sup>63</sup> ID., *Costumi degli italiani*, I, *Un eroe moderno*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 13, 11.

<sup>64</sup> PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 110.

<sup>65</sup> G. CELATI, *Costumi degli italiani*, II, *Il benessere arriva in casa Pucci*, Quodlibet, Macerata 2008, p. 55. Non diverso l'atteggiamento del protagonista della *Passeggiata* di Walser, attento ai «suoni di un mondo primordiale» che, tra voci di uccelli e fruscii lontani e lievi, giungono al suo orecchio, in WALSER, *Seeland*, cit., p. 124.

convinzione («tutta una serie di imbrogli»): forse la vita «è tutto un errore, solo dei lampi, brividi, non si sa»<sup>66</sup>.

Un rapporto non convenzionale con l'universo linguistico è anche in Daniele Benati. *Giacomo, romanzo autobiografico di Learco Pignagnoli* si chiude così: «Le parole mi venivano fuori non so da dove, perché ci pensavano loro. Capire i misteri, io che non ci avevo la più pallida idea, lasciavo che bussassero alla porta mentre che la testa mi si riempiva di parole, e fu così che cominciai a scrivere»<sup>67</sup>.

La banda di *Cirenaica* di Ermanno Cavazzoni è composta dal Bonanno «che aveva una gamba più pesante dell'altra» (come lo Stramba del Boccaccio!), da Alik Farulli «albuminoso in un occhio» (sempre l'occhio) e da Mastronardi che «ha pochi denti in bocca»<sup>68</sup>. Nel «basomondo» di *Cirenaica* il linguaggio si tratta così: «i treni che arrivano dovranno pur ripartire!» “È naturale, – gli rispondevo, – perché come uno è arrivato, finirà per ripartire; oppure questo diventa uno sterminato deposito di treni arrugginiti”. “Potrebbe anche essere”, lui rispondeva. “Sì, potrebbe anche essere”, dicevo io». Un meccanismo disgiuntivo in cui l'antico strumento della *correctio* non esclude mai l'ipotesi concorrente ma la sussume in sé complicandosi ad libitum con conseguente zigzagare del discorso e dello sviluppo narrativo.

Giunti a questo punto, tentiamo alcune conclusioni, generiche e approssimative e desultoriamente espresse in singoli punti:

- in termini di strutturazione narrativa, il racconto o romanzo che fa dello strambo il suo protagonista o che dagli strambi è contaminato, presenta (e pare quasi una legge generale) un andamento non ordinato e non lineare. L'andare a zozzo, prerogativa dello strambo, è anche proprio della forma del racconto e del suo discorso. E questo – verrebbe da dire – da sempre. La novella di Vidriera è segmentata in tre sequenze che mettono a

<sup>66</sup> CELATI, *Costumi degli italiani*, I, *Un eroe moderno*, cit., p. 80.

<sup>67</sup> In D. BENATI, *Opere complete di Learco Pignagnoli*, Aliberti, Reggio Emilia 2006, p. 152.

<sup>68</sup> E. CAVAZZONI, *Cirenaica*, Einaudi, Torino 1999, pp. 5-6. Citazione seguente da p. 48. Un altro significativo esempio dialogico è a p. 135.

nudo le loro giunture; del *Tristram Shandy* inutile dire; *Il nostro comune amico* di Dickens, con la sua folla di bizzarri e deformi, di corpi scomposti, è anche segnato – e questo è, per alcuni critici, un suo grave difetto e, per tanti lettori, un attentato alla pazienza – da uno sfilacciato ordito narrativo; *Bartleby* di Melville è minato dallo sfaldamento dell'eloquio dell'avvocato in presenza dello scrivano e ogni volta che questo entra in scena, «la prosa del narratore perde subito il suo ampio periodare e si blocca»<sup>69</sup>. Identico discorso si può fare per gli altri testi citati, stranieri e italiani. È inutile: l'etimo vince anche qui. Strabico e zoppicante non è solo il personaggio ma anche la lingua che usa e spinge ad usare e anche l'articolazione – sbilenca – di plot o trama o piani diegetici. È di non secondaria importanza, crediamo, che lo stesso possa dirsi del racconto di genere fantastico anteriore al '900. La mente va soprattutto a Hoffmann. Nei suoi testi più perturbanti il narratore procede a salti e il processo di ogni atto conoscitivo è cronologicamente disordinato. In certi *Racconti notturni* ci si perde e anche nel più famoso *Vaso d'oro* si sentono cigolare transizioni e passaggi (per non parlare degli *Elisir del diavolo* o del divagante e sperimentale *Gatto Murr*). D'altronde, per quanto siano spesso ordinarie e grigie e volutamente quotidiane le vicende dello strambo d'oggi, alla sua base – almeno in termini di anagrafe letteraria del personaggio – pare esservi un contatto col fantastico e la convinzione espressa da Hoffmann in tante occasioni che «fatti e personaggi della vita reale appaiono più imprevedibili e meravigliosi di tutto ciò che la più accesa fantasia sia in grado di inventare»<sup>70</sup>. E da qui, forse, il continuo gioco a rimpiazzino tra noto e ignoto e tra estraneo e domestico;

- non è facile isolare un profilo netto e preciso dello strambo rispetto a personaggi più o meno simili, come il buffone, il folle

<sup>69</sup> G. CELATI, *Introduzione a «Bartleby lo scrivano»*, in MELVILLE, *Bartleby lo scrivano*, cit., p. XX.

<sup>70</sup> Così, ad esempio, ne *La casa disabitata*, in E.T.A. HOFFMANN, *Racconti notturni*, intr. di C. Magris, trad. di C. Pinelli e A. Spainì, Einaudi, Torino 2017, p. 119.



o l'inetto. Con quest'ultimo, a cui ci limitiamo qui, paiono però esserci delle differenze essenziali, riassumibili in termini geometrici o cromatici. L'inetto è rappresentabile come una linea orizzontale, priva di soprassalti; i suoi colori tendono al grigio o al monocromatico. Statico, è conficcato nella sua condizione. Lo strambo è figurativamente una linea sinusoidale, va su e giù con picchi e avvallamenti e discese che possono condurre anche alla follia. Ha una varietà di colori nel carattere e nel discorso che l'inetto non ha. Presenta un comportamento enunciativo ricco di variazioni: può consegnarsi al silenzio totale, all'urlo, al falsetto (Walser), alla puntuta arguzia, allo straniamento dell'interlocutore e del lettore (come in Cavazzoni), alla strategia interrottiva (già in zio Tobia);

- un aspetto dovrebbe apparire abbastanza chiaro al termine del nostro percorso. La figura dello strambo non è inquadrabile per intero nei parametri del nichilismo. Non è una figura dell'atonìa esistenziale. In certi casi, certo, può esserlo ma in tanti altri è cosa diversa. A farla semplice: ci sono gli strambi del sì e gli strambi del no. In fondo, l'io più deflagrato del romanzo primo-novecentesco italiano, Vitangelo Moscarda, alla fine – col suo essere *fuori* – passa dalla parte del sì. Si conquista uno stato che, mescolando beatitudine ed ebeatitudine, si può definire di *ebeatitudine*. E Gimpel di Singer con la sua epica accettazione dell'esistenza si fa senza timore *shnorrer*, cioè mendicante<sup>71</sup>, convinto di una sola cosa: che «il mondo è completamente immaginario, ma una sola volta viene rimosso dal mondo reale». L'io della *Passeggiata* di Walser, pur nel rodio del pensiero che l'unica via è quella «che ci conduce nella fossa buia»<sup>72</sup>, non può trattenersi dal dire: «A spasso ci devo assolutamente andare, per ravvivarmi e per mantenere il contatto col mondo; se mi mancasse il sentimento del mondo, non potrei più scrivere nemmeno mezza lettera dell'alfabeto,

<sup>71</sup> I.B. SINGER, *Gimpel l'idiota* [1957], intr. di G. Voghera, trad. di B. Oddera, Mondadori, Milano 1980, p. 45.

<sup>72</sup> WALSER, *Seeland*, cit., p. 175; il brano successivo proviene da p. 145.

né comporre alcunché in versi o in prosa». Ora, *mantenere il sentimento del mondo* non è proprio una professione di fede nichilista. E il perseguimento dell'estinzione messo in atto da Sabbath transita per un flusso d'energia senza pari, priva di ogni traccia di rassegnato oblomovismo. Perfino Bartleby – almeno secondo alcuni interpreti – è fuori, nonostante il suo ciclico riuso del no o, meglio, grazie alle particolarità grammaticali con cui viene espresso, dalle strettoie del nichilismo comunemente inteso e indica un'altra strada dell'esistenza e un'altra sua interpretazione. Lo scrivano, dimorando «nell'abisso della possibilità», si oppone, secondo questa lettura, al necessario e allestisce un «esperimento» che «coincide con lo spazio della libertà umana»<sup>73</sup>. Al di là di questa particolare interpretazione del personaggio di Melville, quel che è certo è che gli strambi sono ben consapevoli dell'irreparabilità (e lo stesso Bartleby può essere letto anche così) e dell'insensatezza di fondo del nostro stare al mondo, ma la vivono non intonando litanie del negativo, ma dicendo sì e no al medesimo tempo. Con un comportamento, in sostanza, aporetico: strambando cioè nella contraddizione come nel proprio mare e indicando in questo loro movimento “storto” una fuoruscita dalle regole della logica che pone antichi problemi, enuncia verità inascoltate e rovescia le prospettive: Hans, il protagonista del racconto di Walser che porta il suo nome si chiede in chiusura: «Quel che era strettamente familiare si è fatto estraneo [...], il noto si è trasformato in ignoto, l'importante in marginale e tutto ciò che ho scrupolosamente osservato in invisibile?»<sup>74</sup>. Il che – in regime di stramberia - può però anche implicare che il marginale sia importante, l'estraneo familiare e che l'invisibile divenga visibile;

- infine, un'epitome dello strambo, affidata a un testo in cui quanto detto fin qui – compresa l'anomala struttura della narrazione – trova la sua sigla riassuntiva: *Il Brigante* di Robert

<sup>73</sup> G. DELEUZE, G. AGAMBEN, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1999, pp. 60, 74-75.

<sup>74</sup> WALSER, *Seeland*, cit., p. 238.

Walser<sup>75</sup>. In un vertiginoso gioco di rispecchiamenti e scissione tra l'io narrante e il personaggio narrato, non manca proprio nulla del "tipo" rappresentato col secondo: è veemente ma si sente, nel fisico, «mortalmente fiacco e malato»; tra le possibili cause dell'avversione degli altri individua il «suo naso insignificante» e presenta (anche lui!) «occhi dolenti» e orbite «listate a lutto». Gli sono proprie un'impertinenza argomentativa al limite dell'inopportunità contestuale, l'arma dell'arguzia, l'abitudine di pensare sempre a qualcosa, la tendenza all'aporia<sup>76</sup>. Non avverte «la necessità di "diventare qualcuno"» e si pone ai margini dell'ordine sociale beccandosi il rimprovero «Tu sei un nemico della collettività»<sup>77</sup>. E a queste rampogne risponde vagabondando con «la testa sempre assorbita in questioni dislocate altrove»<sup>78</sup>. Ha un non pacificato rapporto con le figure femminili ma, insieme, possiede «riserve grandi di energia amorosa»; rifiuta gli «alfieri della lagna» («Preferisco essere un rozzone di quattro cotte, piuttosto che un alfiere della lagna») e persegue il rovesciamento delle aspettative altrui. Così, ad esempio, «se uno gli ride dietro, ride anche lui», se viene «trattato come un fallito» se ne «rallegra», se è invitato a una più attiva partecipazione a imprese intellettuali si sottrae dicendo «Io rappresento la bella sofferenza». Nel profilo del suo carattere c'è «un'immediatezza senza riserve» che lo porta a vedere e a dire «le verità più elementari» nascoste invece dagli altri e a «ridere di tutto ciò che è bello e buono, sacro e sensato». Questo però non gli impedisce «di non reggersi quasi in piedi dallo scoramento» né lo mette al riparo dall'assalto di «pensieri cupi» e dalla molestia di «voci interiori» o di sentirsi, disutilissimo qual è, perseguitato dal mondo circostante che vede di

<sup>75</sup> R. WALSER, *Il Brigante* [1925], trad. di M. Belardetti, Adelphi, Milano 2008. Le prime tre citazioni sono dalle pp. 30, 48, 168.

<sup>76</sup> Il romanzo è tutto tramato di ossimori. Ad esempio, per lui il servire è «un atto di sagace stupidità e di stupida sagacia», p. 9.

<sup>77</sup> Ivi, pp. 56 e 19.

<sup>78</sup> Ivi, p. 56. Le cinque citazioni seguenti sono tratte dalle pp. 128, 89, 9-10, 31-32.

malocchio «la bella scorza» con cui ammanta «il tesoro della sua tenerezza»<sup>79</sup>. E approda così ad un elogio dell'immaturità che già abbiamo incontrato e in cui sta la natura mitemente sovversiva dello strambo: «Ci sono ancora, grazie al cielo, dei dubbiosi e quelli che hanno l'istinto degli irresoluti. Come se ogni trafficone, ogni arraffone e piantagrane dovesse essere d'esempio per noi, nonché un bravo cittadino per il paese in cui è nato. Niente affatto, invece! E gli immaturi sono più maturi dei maturi, e i disutili spesso molto più utili degli utili, e del resto non tutto deve essere pronto per l'utilizzo all'istante, o nel più breve tempo possibile»<sup>80</sup>. Da qui l'esclamazione: «Lunga vita dunque all'estraneità e abbasso la nostranità, viva l'ignota identità e abbasso la conoscenza-di-vecchia-data. Mi vergogno di queste frasi piene di senno. A furia di sagacia, mi plasmo una coscienza»<sup>81</sup>.

Ecco, manifestazione d'estraneità servendosi di parole atte a *vuotar l'essere* e, insieme, *sentimento del mondo*<sup>82</sup>, ponte tra il qui e l'altrove, anfibologica e aporetica disposizione tra la nostra dimora terrena e un altro, innominato e innominabile, spazio di pensiero e discorso. Sta qui, forse, l'essenza profonda del personaggio strambo col suo passo divaricato e con i suoi occhi che puntano a orizzonti diversi diverse lune seguendo. Ancora una volta, quindi, sotto l'ombra losca di etimo e storia e pedinando, di entrambi, ragioni e tortuosi e intrecciati percorsi: tracce sui sentieri letterari di figure simili a bizzarri animali che fiutano inquieta saggezza e alle nostre false coscienze ancora – inascoltati – l'insegnano.

<sup>79</sup> L'intarsio di prelievi è costruito con sequenze provenienti dalle pp. 35, 147, 166, 62, 28, 57, 48-49 e 89.

<sup>80</sup> Ivi, p. 64.

<sup>81</sup> Ivi, p. 79.

<sup>82</sup> Riprendiamo qui le parole dei protagonisti dei già citati testi di Tozzi e Walser.