

CAPITOLO TERZO

3. Il riso umano di Achille Campanile

3.1. Da Palazzeschi a Campanile

Da Palazzeschi a Campanile

Il riso è l'espressione della totalità e multiforme ne è la sua manifestazione. Ma è ora che il riso, portato agli altari debba ridiscendervi. Se Palazzeschi consacra il riso agli inizi del Novecento, a dissacrarlo è invece la mano di Achille Campanile, uno dei suoi fedeli successori-sviluppatori dell'idea in Italia. Non sarà usuale, nella tradizione della critica letteraria italiana, accumunare il nome di Palazzeschi a quello di Campanile²⁴⁸,

²⁴⁸ Non sono poche le critiche in cui viene accennata la comunanza tra Palazzeschi e Campanile, ma questo punto è raramente approfondito. Una dei critici che ci hanno dato più attenzione è De Caprio: «Tale sua maniera di guardare senza inibizione la realtà, lo avvicinava pertanto, fin dagli esordi, a quegli intellettuali che maggiormente allora avvertivano il vivere stesso come gioco grottesco: da Pirandello a Palazzeschi, o a quelli che individuavano nella sopravveniente civiltà delle macchine i prodromi di una radicale trasformazione della vita sociale e morale e tentavano un'arte capace di rompere con i retaggi tardo-ottocenteschi e di adeguarsi a nuove realtà: i futuristi prima, i novecenteschi poi» (C. De Caprio, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, Liguori, Napoli 1990, pp. 62-63). L'occhio di Anglani punta invece analogie nelle immagini e dei motivi impiegati dai due autori: «I bagni Pancaldi sono la località in cui è ambientato non soltanto l'episodio di *Se la luna [mi porta fortuna]*, ma anche una delle più belle *Stampe dell'Ottocento* di Palazzeschi»; «Un confronto con il Palazzeschi di *Passeggiata* è invece possibile in *Botteghe*, anche se in *Cantilena [all'angolo della strada]* le suggestioni derivanti dalle varie insegne sono esplicitate per esteso, invece che suggerite o addirittura taciute» (B. S. Anglani, *Giri di parole*, Piero Manni, Lecce 2000, p. 126; p. 158). Anche Siciliano ricorda il nome di Palazzeschi come il suo diretto precursore: «In Campanile c'è l'eco di un futurismo disinnescato da qualsiasi miccia superomnistica. È il futurismo che se la prende con la logica del linguaggio comune. Diciamo: invece che Marinetti, è presente il Palazzeschi del Codice di Perelà o dei Lazzi, frizzi, schizzi, girigogli e ghiribizzi» (E. Siciliano, «Achille Campanile, o l'inutilità del riso», in *Agosto, moglie mia non ti conosco*, BUR, Milano 1974, p. V). La nota è fatta anche da parte dei critici che si occupano maggiormente di Palazzeschi, tra cui spicca l'osservazione di Barilli: «Ritornando invece a *Lazzi, frizzi, ecc.*, cogliamo in essi la tendenza intrinseca a farsi teatro, sì, ma teatro breve, da camera o da cabaret, speso nello spazio ridotto dello *sketch* o della *gag*. È la strada che, come è stato visto bene, porterà a Campanile, e potremmo anche aggiungere a Zavattini, grandi autori del comico e del risparmio» (R. Barilli, *op. cit.*, 1978, p. 76). L'elenco non è completo, ma infine ci si

ma non bisogna nemmeno sottovalutare il filo che lega intrinsecamente il saltimbanco degli anni Dieci e il freddurista degli anni Venti e Trenta.

Oltre all'evidente e straordinaria sensibilità verso il riso dimostrata da entrambi, fra di essi esistono pure rapporti diretti, se non vere considerazioni reciproche. Per iniziare è curioso notare che il nome di Palazzeschi figura tra i primissimi a scoprire l'ingegno innovativo del giovane scrittore romano. In mezzo alla perturbazione generale della critica intorno a questa novità letteraria che iniziò con la pubblicazione del suo romanzo d'esordio *Ma che cosa è quest'amore?* nel 1927 e durò fino agli anni Settanta²⁴⁹, Palazzeschi presentò, già nel 1930, «la più intelligente lettura dei romanzi di Campanile»²⁵⁰ in un articolo intitolato *Come conobbi Achille Campanile* apparso sul *Pègaso* e scritto su suggerimento di Pietro Pancrazi, nel quale il poeta fiorentino riconosce in Campanile «l'umorismo tragico e tipico del tempo nostro»²⁵¹ caratterizzato da «un senso di amarezza» nascosto dietro la maschera allegra. La risposta di Campanile la si trova sia in una lettera privata che in una lettera aperta. Nella prima di esse datata il 9 ottobre 1930, scritta come forma di ringraziamento per l'articolo sopra citato ed ora conservata nel fondo Aldo Palazzeschi presso il dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Firenze, Campanile dichiara con passione:

Illustre signore,

Grazie del Suo bellissimo e gentilissimo articolo. Esso è stato per me tanto più gradito,

può limitare a citare un'altra affermazione di Tellini nel capitoletto intitolato «Il comico, l'umorismo» ne *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, nel quale lo studioso stende un panorama generale al riguardo citando i nomi interessati nella presente ricerca (Cfr. G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori, Milano 1998, pp. 363-365).

²⁴⁹ Come avvenne con Palazzeschi, anche la valutazione accademica di Campanile ebbe un percorso partilare, in maniera differente. Per quanto riguarda una più dettagliata storia della critica, si veda O. Del Buono, «Fortuna critica», in A. Campanile, *Opere: Romanzi e scritti stravaganti 1932-1974 [ORS]*, a cura di O. Del Buono, Bompiani, Milano 1994, pp. 1521-1534.

²⁵⁰ C. De Caprio, *op. cit.*, pp. 62 n.

²⁵¹ A. Palazzeschi, «Come conobbi Achille Campanile», in *Pègaso*, 1930, p. 475.

in quanto io sono da molti anni un Suo fervente ammiratore. È lei che, in letteratura, ha aperto un mondo nuovo. Ricordo quando – ancora ragazzo – lessi per la prima volta le Sue incantevoli liriche, insieme con la sorpresa del bel mondo poetico che Ella, come un mago, riportava dalle pagine del libro, provai un affettuoso modo del cuore, come di chi trova quello che, senza saperlo, cercava. Dunque, è per me rara ventura il consenso di un grande e caro scrittore come Lei. Di esso La ringrazio col più vivo calore e con la speranza di farlo presto personalmente. Mi creda, il suo affezionatissimo e devotissimo Achille Campanile.

La veridicità delle sue parole verrà poi confermata dal secondo scritto che apre *Battista al Giro d'Italia* (1932), la raccolta delle cronache del Giro d'Italia del 1932 seguite e rapportate per tappa da Campanile in qualità di inviato speciale per la *Gazzetta del Popolo*. Nella premessa a forma di lettera indirizzata al direttore del quotidiano Ermanno Amicucci, Campanile, riferendo il nome di Palazzeschi, sostiene:

Il meglio della nostra letteratura di oggi è nato sui giornali, dagli articoli di fondo di Mussolini, alle *Cose Viste* di Ojetti, alle *Stampe* di Palazzeschi.²⁵²

Rivolgendo ora l'attenzione verso le loro opere e i loro stili, a partire dalla predisposizione comune verso il nonsense o la sinteticità nelle espressioni, non mancano gli esempi tra cui merita citazione l'episodio del poeta disgraziato che compare nel suo primo romanzo già menzionato, il quale potrebbe essere letto come omaggio al poeta fiorentino. Sia il personaggio che i versi recitati da esso, evocano immediatamente l'autore di *E lasciatemi divertire!*, la poesia di nonsense con la quale Palazzeschi denuncia la situazione storica in cui la poesia si perde in semplici suoni

²⁵² A. Campanile, *Battista al Giro d'Italia* [1932], in *ORS*, pp. 5-6.

ritmici incapaci di produrre alcun significato a livello comunicativo, proponendo così
un nuovo linguaggio poetico:

— da *E lasciatemi divertire!*

Tri tri tri,
fru fru fru,
uhi uhi uhi,
ihu ihu ihu.

Il poeta si diverte,
pazzamente,
smisuratamente.
Non lo state a insolentire,
lasciatelo divertire
poveretto,
queste piccole corbellerie
sono il suo diletto.

Cucù rurù,
rurù cucù,
cuccucurucù!

Cosa sono queste indecenze?
Queste strofe bisbetiche?
Licenze, licenze,

licenze poetiche.

Sono la mia passione.

Farafarafarafa,

Tarataratarata,

Paraparaparapa,

Lalaralarala! [...] ²⁵³

— da *Ma che cos'è quest'amore?*

“Io” disse a un tratto lo sconosciuto “sono anche un poeta disgraziato.”

“Un poeta disgraziato? E come mai?”

“Non so fare le rime.”

“Poco male. Faccia versi sciolti.”

“Non so fare neppure i versi sciolti.”

“Non fa niente. Quando ci sono i concetti poetici, si può fare anche della poesia in prosa.”

“Purtroppo a me mancano i concetti poetici.”

Successe una pausa. Poi Carl'Alberto disse:

“Se non le dispiace vorrei sentire qualche cosa di suo.”

“Volentieri” fece il poeta disgraziato. “Dirò L'Amore.”

E si mise a declamare:

²⁵³ A. Palazzeschi, *op. cit.* [1910], in *TP*, p. 236.

L'amore è una gran commedia,
che si recita in due o tre personaggi,
i quali sono contemporaneamente attori e spettatori
parapà, parapà parapà!
[...]
Tarazùn, tarazùn, tiritò
piricòccolo, trallalà,
tiritì, tiritì, biribò,
parapà, parapà, parapà!
[...]
Corocò, corocò, coccodè
firipizzoli, chicchiricà.
[...]
Marachella del perepè
parapà, parapà, parapà!²⁵⁴

Ma che cosa è questo Campanile?

Il filo che lega i due artisti si sviluppa oltre la sfera individuale. In tale ottica, va rilevato in primis il fatto che Palazzeschi e Campanile sono due orfani nel campo letterario: si fa fatica a collocarli nella tradizione letteraria italiana. Come si è già visto, Palazzeschi ha mantenuto la sua indipendenza durante la sua lunga carriera letteraria, accostandosi di volta in volta a certe correnti culturali, o diventandone addirittura il punto di riferimento grazie alla sua sensibilità trasparente e singolare, ma mai per esserene un vero e capacitato componente. Venendo invece a Campanile, la situazione

²⁵⁴ A. Campanile, *Ma che cosa è quest'amore?* [1927], in *Opere: Romanzi e racconti 1924-1933* [ORR], a cura di O. Del Buono, Bompiani, Milano 1989, pp. 129-130.

pare che raggiunga il caso limite: di Campanile non si ha nemmeno un termine che definisce sufficientemente la sua qualità; o è uno scrittore o è un umorista, oppure è qualcos'altro? La questione appare quanto mai complessa, o meglio polemica, in quanto la figura di Campanile è sfuggente malgrado le sue opere abbiano apparenze così semplici, divertenti ed accessibili. Tale situazione di smarrimento critico non è da poco se si pensa al fatto che, come notato da vari critici, anche tra gli studiosi dell'artista romano, c'è un «rituale» lamento nell'affrontarlo²⁵⁵. Tale dilemma tormentò Campanile stesso. Pertanto accingendosi a parlare di Campanile, la questione preliminare ormai nota, ma sempre necessaria, è dunque quella riguardo alla sua qualità d'artista, e quindi, come pronunciato giustamente da Eco: Ma che cosa è questo Campanile?²⁵⁶

Difatti è innegabile che Campanile ha dimostrato di essere una figura estremamente poliedrica durante la sua attività che copre ben più della metà del Novecento. Durante la sua instancabile carriera, Campanile si adoperò in vari campi (giornalismo, teatro, cinema, televisione, letteratura) sotto varie vesti (giornalista, commediografo, soggettista, sceneggiatore, romanziere, scrittore, umorista, critico televisivo). Ma il problema che emerge qui è che l'attività in ciascun dei vari campi non è mai autonoma bensì quest'ultimi s'intrecciano l'un l'altro in modo straordinario fino a comporne uno vasto, unico ma eterogeneo.

La sua carriera ebbe inizio in ambito giornalistico come correttore di bozze alla *Tribuna* per cui lavorava suo padre. Secondo le «leggende»²⁵⁷, il suo talento creativo

²⁵⁵ «All'inizio di ogni scritto d'oggi su Achille Campanile è rituale il lamento per le troppe sue assenze dalle principali storie della letteratura italiana contemporanea» (O. Del Buono, «Introduzione», in *ORR*, p. VII); «Tutti gli esegeti di Campanile hanno infatti la curiosa abitudine di iniziare il proprio discorso affermando che, contrariamente all'opinione di tutti gli altri esegeti, essi riconoscono che Campanile è un grande scrittore» (U. Eco, «Campanile: Il comico come straniamento», in *Tra menzogna e ironia*, Bompiani, Milano 1998, p. 54).

²⁵⁶ U. Eco, «Ma che cosa è questo Campanile?», in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 271-279.

²⁵⁷ «Io facevo il correttore di bozze; ma mi sentivo umiliato, mi rodevo. Dicevo fra me: “Un giorno ve lo farò vedere chi sono io!” Poi passai come segretario di redazione all'*Idea Nazionale*, che era

viene scoperto presso la redazione del quotidiano romano l'*Idea nazionale*, in cui ebbe il suo secondo incarico. Campanile così diventa giornalista negli anni Venti. Sono proprio gli anni critici per il giornalismo italiano. «La stampa d'opposizione era stata spazzata via, la cosiddetta libertà di stampa non esisteva più neppure come cosiddetta»²⁵⁸, così come ricorda Del Buono il 1928, l'anno in cui fu reso pubblico il discorso sul giornalismo fascista, al centro del periodo fortemente segnato dalla crescente tensione tra i giornalisti e il regime. La posizione politica era fondamentale per preservare il posto di lavoro e la possibilità espressiva. Eppure il Campanile giornalista, dall'atteggiamento politico piuttosto ambiguo, rimane, o per lo meno sembra, estraneo a tale clima oppressivo e lavora con un certo fervore²⁵⁹. Si occupa di vari tipi di articoli: dai più semplici annunci ai reportage di viaggio e dalle cronache sportive, fino ai raccontini e all'elzeviro, rimanendo quasi indifferente alle parti politiche delle testate a cui collabora, differenziandosi così dalla maggior parte dei giornalisti dell'epoca. Tale equivocità nell'atteggiamento fa dire Del Buono che è «inconsapevole del tempo in cui viveva, così distaccato, neppure ribelle, ma altrove,

diretta da Enrico Corradini. Un giorno mi misi in testa di riordinare l'archivio, smontai tutto, ma poi mi scocciai e lasciai tutto a metà. Ne venne fuori un tale caos che ai corrispondenti della Calabria giungevano tessere con le foto di corrispondenti del Piemonte... Allora mi misero in cronaca, ma non mi facevano scrivere nulla... Io volevo scrivere, volevo diventare un giornalista, così incominciai a raccogliere dai cestini le notizie scartate; parlavano di popolane che si azzuffavano, di cocchieri che si bisticciavano con i passanti... io le rielaboravo e ne traevo delle storie divertenti... I dirigenti del giornale, che erano tutti fascisti, si divertivano; e così mi avviai alla carriera di giornalista» (Intervista di C. Costantini, «Spirito allegro», in *Messaggero* 24 giugno 1973). Lo stesso episodio viene riportato da Del Buono aumentandone ancora la miticità: «Gaetano Campanile fece assumere il figlio come correttore di bozze della "Tribuna". Campanile passò successivamente come segretario di redazione all' "Idea nazionale", dove si mise in testa di riordinare l'archivio, distruggendo e poi lasciandolo nel caos. Fu trasferito alla cronaca. Ma non gli facevano scrivere nulla, allora prese a recuperare dai cestini le notizie scartate che parlavano delle zuffe tra popolane o tra vetturini e pedoni. Un giorno riesumò la notizia della scomparsa di una vedova morta, alla fine, sulla tomba del marito che andava a visitare tutti i giorni. Ne trasse una storiella assurda e l'intitolò: "Tanto va la gatta al lardo". Silvio D'Amico che curava la terza pagina, letto quel titolo, pronunciò il primo giudizio pertinente su Campanile: "O è un pazzo o è un genio"» (O. Del Buono, «Cronologia», in *ORR.*, p. XXXII).

²⁵⁸ O. Del Buono, *Poco da ridere*, De Donato, Bari 1976, p. 55.

²⁵⁹ De Caprio ritiene che sia stata la fede politica del padre, «fascista della prima ora», a garantire l'attività libera del figlio (C. De Caprio, *op. cit.*, pp. 42-43). Tuttavia, non si può prescindere dall'effetto ingannatore della scrittura dell'autore stesso.

sempre altrove con la testa»²⁶⁰, un'opinione simile a quella data da Montale su Palazzeschi, l'«uomo del suo tempo non mai prigioniero del suo tempo»²⁶¹. Comunque sia, la sua esperienza giornalistica assume primaria importanza dal punto di vista produttivo e formativo. Come annota Anglani nel suo accurato studio sull'attività giornalistica di Campanile, benché sia «conosciuto prevalentemente come romanziere, commediografo e freddurista, da non molti anni studiato anche nelle vesti di recensore televisivo», «le cui opere hanno visto quasi tutte la luce dapprima sulla stampa periodica e solo successivamente in volume»²⁶². Del resto, curandosi di varie tipologie di articolo, il giornalismo gli si offrì come una specie di laboratorio di scrittura.

Mentre invece il teatro fu la sua vocazione da sempre, curiosamente proprio come nel caso di Palazzeschi. Il giovane Campanile, convinto che un giorno sarebbe diventato scrittore celebre di teatro, inizia a scrivere già da scolaro. Campanile commediografo esordisce nel 1925 a Roma al Teatro degli Indipendenti fondato da Anton Giulio Bragaglia e continua a produrre costantemente. Soleva chiamarsi “l'autore più fischiato d'Italia”. Difatti non c'è molta modestia truccata nel dirlo: è memorabile il tumulto suscitato da *L'Amore fa fare questo ed altro* (1930) che scompigliò completamente il pubblico come facevano appunto le “serate futuriste”²⁶³, accontentando altri scrittori invidiosi del suo talento canzonatorio tra cui Pirandello e

²⁶⁰ O. Del Buono, «Introduzione», in *ORR*, p. XXIV.

²⁶¹ E. Montale, *op. cit.*, p. 23.

²⁶² B. S. Anglani, *op. cit.*, p. 15.

²⁶³ A proposito de *L'amore fa fare questo e altro*, una commedia in tre atti, rappresentata nel 1930, l'autore ricorda: «S'apre il sipario e, nel silenzio succeduto ai clamori della pubblica impazienza, s'odono le prime battute. Ma che avviene? Non siamo ancora alla quarta battuta, che scoppia un uragano di applausi, seguito subito da una tempesta di fischi e urla. / Il pubblico che contrasta. Ci sono due partiti, l'uno di tifosi entusiasti che applaudono freneticamente e l'altro di oppositori che per reazione fuggono indignati. [...] Scene selvagge avvennero in tutte le altre città dove fu rappresentata la commedia. Il terzo atto non fu mai sentito, avrei potuto risparmiarmi la fatica di scriverlo. A Torino una parte del pubblico cantava inni goliardici per non far sentire la commedia, un'altra parte del pubblico cantava altri inni goliardici per non far sentire i canti avversari. I carabinieri di servizio litigavano fra loro, perché alcuni erano pro e altri contro. L'indomani spettatori venivano a trovarmi in albergo, a mostrarmi lividi, occhiali rotti e ferite per dimostrarmi la loro solidarietà, dimostrata in pugilati a teatro» (A. Campanile, *Autoritratto*, Nino Aragno, Torino 2008, pp. 48-49).

Zavattini²⁶⁴. Malgrado la sua aspirazione, l'attività teatrale di Campanile non assunse mai un ruolo centrale nelle sue varie attività almeno esternamente: Siciliano ritiene persino che il prestigio l'ottenne solo negli anni successivi principalmente grazie al riconoscimento della paternità da parte del teatro dell'assurdo²⁶⁵. Internamente, invece, essa resta fondamentale soprattutto grazie alle sue "Tragedie in due battute", l'invenzione campaniliana composta letteralmente da una semplice botta e risposta. Iniziate ad essere composte a partire dal 1920, e accrescendosi di numero fino a circa seicento, esse, come si vedrà, costituiscono la base strutturale della intera produzione campaniliana.

Per il figlio del regista e sceneggiatore del cinema muto Gaetano Campanile Mancini non manca anche l'approdo al grande schermo. Frequentatore di locali cinematografici fin da tenera età²⁶⁶, come tanti altri collaboratori dei periodici umoristici dell'epoca (Zavattini, Fellini, Mosca e Mez ecc.), incomincia a produrre per il cinema a partire

²⁶⁴ Come verrà poi ripreso, tra gli umoristi esiste forte rivalità. Mettendo per il momento a parte la reazione di Zavattini, è interessante leggere l'opinione di Pirandello, autore già notissimo, sul giovane scrittore romano. Riguardo al rapporto tra Pirandello e Campanile, si ricordi anche il fatto che il primo, un compagno al salotto letterario di Lucio D'Ambra con il padre del secondo, conosceva Campanile da giovane: «Questa sera daranno un'enorme scempiaggine del Campanile, che vorrebbe essere spiritosa, e non sanno come la piglierà il pubblico» (17 ottobre 1930); «Ieri sera ho assistito al Manzoni al fiasco colossale di quella scipita buffonata del Campanile. Ero in un palco con Niccodemi. Ad un certo punto, inaspettatamente, tutto il teatro si rivolse verso me e comincio a gridare "Viva Pirandello", tutti sorsero in piedi, improvvisandomi una grande dimostrazione che durò cinque minuti, tra ovazioni senza fine. Io allora, interpretando che quella dimostrazione era per protesta contro la scempiaggine del lavoro, indicai Niccodemi che mi sedeva dietro, un po' nascosto, lo trassi avanti nel palco, e allora tutti si misero ad applaudire anche a Niccodemi che, poverino, commosso e piangente, mi stringeva la mano. Poi comincio tra un delirio di fischi che non ti dico, il terzo atto della commedia che non arrivò alla fine. La messa in scena del Salvini era però ottima, e bisogna dire la verità, anche la recitazione degli attori, senza suggeritore, perfetta: capivo che si trattava d'una facile caricatura stilizzata, senz'ombra di coerenza e di verità. Mirabile, a ogni modo, che nessuno si sia perduto in mezzo a quella tempesta di fischi e di urli, tra le continue boccate» (18 ottobre 1930) (L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, Milano 1995, pp. 548-550). Per quanto riguarda l'invidia generale per Campanile, si veda B. S. Anglani, *op. cit.*, pp. 62-68.

²⁶⁵ «C'è favore e interesse intorno ad Achille Campanile autore di teatro. E ciò da quando alcuni "allievi" francesi hanno avuto modo di riconoscere all'autore di *Centocinquanta la gallina canta* la paternità del cosiddetto teatro dell'assurdo. È amaro notare che, se non ci fosse stato quell'avallo, di Campanile si parlerebbe poco o niente» (E. Siciliano, *op. cit.*, 1974, p. I). Comunque sia, è anche vero che il Campanile commediografo acquisì una certa fama dal momento del suo esordio presso conoscitori del teatro, soprattutto di quello avanguardistico.

²⁶⁶ La sua memoria infantile al cinema viene evocata e raccontata in A. Campanile, «Quelli delle torte in faccia», in *Video*, n.6, giugno 1967, pp. 37-38.

dalla seconda metà degli anni Trenta. Fra i titoli scritti da Campanile, quello più significativo sotto la tematica della presente ricerca è *Animali pazzi* (1939), un film diretto da Carlo Ludovico Bragaglia dove si può ammirare una delle prime recitazioni cinematografiche di Totò. Tuttavia la sua relazione con il cinema non fu davvero felice. Si distacca presto dal settore appena dopo altri sette titoli realizzati nei quindici anni seguenti (*L'amore si fa così* [regia di Carlo Ludovico Bragaglia, 1939]; *La zia di Carlo* [regia di Alfredo Guarini, 1943]; *Senza una donna* [regia di Alfredo Guarini, 1943]; *Il diavolo va in collegio* [regia di Jean Boyer, 1945]; *Ho scelto l'amore* [regia di Mario Zampi, 1953]; *Martin Toccaferro* [regia di Leonardo De Mitri, 1953], *Il bacio* [un episodio del film *Tempi nostri* di Alessandro Blasetti, 1954]). È interessante notare che il cinema è l'unico campo che non attirò entusiasticamente l'autore romano. Ciò si dovrebbe alla difficile traducibilità del mondo campaniliano in immagini²⁶⁷ dato che nei film scritti da Campanile vi è la tendenza ad esprimersi con le parole piuttosto che con le immagini: il medesimo fatto spiega il motivo per cui Moscariello ritiene *Animali pazzi* come il film dove Totò «ha saputo toccare i vertici di una comicità metafisica»²⁶⁸. L' "osservatore sin dalla nascita"²⁶⁹ trova invece la sua fortuna nelle immagini moventi facendo recensioni per la televisione, la cui attività, dal significato fondamentale per considerare la poetica campaniliana, verrà approfondita più avanti [3. 3.].

Resta poi la letteratura che, almeno a prima vista, sembra presentarsi come il campo principale della sua attività, o a detta di Almansi «il luogo deputato della sua

²⁶⁷ L'intervista eseguita da Francesco Savio il 5 marzo 1974 riporta l'opinione dell'autore al riguardo: «D.: Lei crede che la sua letteratura fosse traducibile in immagini? / R.: Io credo di sì. Non so se traducibile in immagini gradite per il pubblico» (F. Savio, *Cinecittà anni Trenta vol.I*, a cura di T. Kezich, Bulzoni, Roma 1979, p. 227).

²⁶⁸ A. Moscariello, *Gag*, Dino Audino, Roma 2009, p. 102.

²⁶⁹ «M'hanno raccontato che, appena venuto al mondo, mi guardai intorno con curiosità e tacqui, come se pensassi. Ma per parecchio tempo non pronunziai sillaba, tanto che in casa temevano che fossi muto. Non piangevo nemmeno. E dovevano darmi sculaccioni ordinati dal medico, perché assumessi un contegno meno impassibile e piangessi» (A. Campanile, *op. cit.*, 2008, p. 6).

epifania»²⁷⁰. In realtà, Campanile ebbe un clamoroso successo presso il pubblico per i suoi scritti letterari e solo in tale ambito conobbe un'indiscussa notorietà. Il suo successo, avuto con il suo primo romanzo edito da Treves ma in realtà già pubblicato a puntate su *Sereno* nel 1924, pressoché scandaloso secondo varie fonti, è così inverosimile che lo fa sembrare una sua stessa ideazione. Il successo inaspettato lo dimostrano le ristampe multiple:

La prima edizione è del 15 luglio 1927, il 25 luglio c'è già ristampa. Seconda edizione 15 agosto, terza edizione 15 settembre, quarta edizione il 15 ottobre, e così via.²⁷¹

E ancora:

L'editore Treves [...] ne aveva stampato duemila copie che andarono via in pochissimi giorni. Dovettero ristamparne subito tremila, e poi migliaia ancora, e solo alla terza volta si convinse a non buttar via il piombo e a rifare tutto da capo come era avvenuto le volte precedenti.²⁷²

Mentre *L'almanacco letterario 1929* conferma:

Tra i giovani va messo anche Campanile, sebbene gli abbia arriso nel giro di un anno per ben due volte, una fama o un successo dei più lusinghieri. I suoi libri, *Ma che cosa e' quest'amore?* e *Se la luna mi porta fortuna* sono andati a ruba.²⁷³

²⁷⁰ G. Almansi, *La ragion comica.*, Feltrinelli, Milano 1986, p. 32.

²⁷¹ O. Del Buono, «Introduzione», in *ORR*, p. XXVI.

²⁷² «Bibliografia», in *Umorista sarà lei!: Vita e opere di Achille Campanile (Napoli, 5-17 settembre 2005)*, a cura di A Cannatà, S. Moretti, G. Campanile, Litografia N. Libero, Napoli 2005

²⁷³ F. Palazzi, «L'annata letteraria in Italia: Romanzi e novelle», in *Almanacco letterario 1929*, Unitas, Milano 1929, p. 136.

Dopo l'immediata fortuna avuta con la prima opera letteraria, l'autore continuò a pubblicare altri sette titoli in sette anni consolidando così la sua posizione come scrittore di best seller. Tale successo, però, non gli garantisce la qualifica di romanziere. In realtà non è frequente trovare il nome di Campanile negli annali della letteratura italiana. Ciò significa che ci sono alcuni elementi in Campanile che gli impediscono di essere riconosciuto semplicemente come romanziere. A questo punto, emerge con una certa forza persuasiva l'osservazione fatta da Almansi che, dopo aver sottolineato la totale mancanza nelle opere "letterarie" campaniliane di qualsiasi struttura letteraria e dell'appropriata attenzione verso la lingua (qualità indispensabile per uno scrittore secondo Roland Barthes) afferma:

Campanile ubbidisce al genere "romanzo" così come Garibaldi ubbidisce a Vittorio Emanuele: con la bocca storta. Campanile si sottomette a una vetusta convenzione per mancanza di alternative più allettanti.²⁷⁴

Dunque continua:

In fondo Campanile è costretto a sottomettersi anche ad un'altra vetusta convenzione, che è quella della scrittura, perché non ha altra via di scelta. [...] Campanile non è un vero "scrittore". È un fenomeno di cui manca ancora la definizione.²⁷⁵

Un nuovo tipo d'Artista

Campanile è giornalista, drammaturgo, cineasta, romanziere, ma al contempo non è

²⁷⁴ G. Almansi, *op. cit.*, p. 32.

²⁷⁵ *Ibid.*

nessuno di essi: è tutto e niente. Tale interdisciplinarietà artistica è certamente un'anomalia all'interno della letteratura tradizionale, ma non è un fenomeno così inconsueto se si volge lo sguardo alla tradizione dello spettacolo comico. Effettivamente, l'ibridismo, sia nell'espressione sia nelle esperienze formative, e l'autonomia, insieme alla libertà e all'ambivalenza dello stato, sono peculiarità dei comici dello spettacolo tradizionale popolare italiano. Tale carattere, nel Novecento, affluisce successivamente nel cinema i cui pionieri comici erano provenienti da altre branche dello spettacolo come il circo, il varietà e il *café chantant*. I comici, ambientatisi nel mondo cinematografico, conservano i principi degli attori comici tradizionali, inaugurando così nel cinema un genere comico dotato di un particolare linguaggio. La loro forte autonomia è già evidente nei titoli dei loro film che contengono molto spesso i loro nomi fino a farne poi il marchio del serial in cui agiscono come protagonisti. Per quanto concerne quella particolare maniera produttiva di stampo multiruolo dei comici cinematografici, si rimanda alla testimonianza di Buster Keaton che ricorda gli anni Dieci e Venti:

In quei giorni spensierati ci divertivamo tutti a fare commedie. Lavoravamo molto. Seguivamo tutta la lavorazione del film. Ai vecchi tempi noi – Chaplin, Lloyd, Harry Langdon e io – lavoravamo con gli sceneggiatori fin dal primo giorno in cui delineavano la trama. Controllavamo la scenografia, il cast, le ambientazioni (spesso viaggiavamo con il direttore di produzione per sceglierle noi a renderci conto che fossero adatte alla bisogna). Eravamo noi a dirigere i nostri film creando le gag mentre giravamo. Visionavamo le prime stampe, dicevamo la nostra sul montaggio, andavamo alle anteprime. [...] Ai giorni del muto potevamo provare tutto, e lo facevamo. Non eravamo asserviti a dirigenti privi di senso dell'umorismo. Eravamo noi a decidere cosa ci voleva

in una sceneggiatura per far ridere la gente.²⁷⁶

Ci sono alcuni precursori, tra cui spicca Palazzeschi, che a livello espressivo rimarcavano una certa trasgressività come dimostrano la sua sensibilità alle azioni sintetiche e la conseguente forte teatralità nelle sue opere letterarie. Eppure tale loro trasgressività si limita esclusivamente all'ambito letterario. Campanile invece oltrepassa tali limiti. Questo è il suo merito e contemporaneamente il motivo per cui si dovrebbe considerare Campanile come punto di svolta della figura storica dell'Artista. La sua figura rappresenta dunque una figura di artista che da una parte succede ai letterati fortemente legati allo spettacolo comico popolare come Palazzeschi e, dall'altra, precede gli altri artisti del nuovo tipo, quelli eclettici come Zavattini e quelli del giorno d'oggi che possono avvalersi delle più moderne e variegate tecnologie per la realizzazione di ogni espressione artistica.

Dopo l'ideazione ispirata da molta immaginazione, arriva la fase pratica seguita dalla sublimazione dei nuovi principi: «la ragione nasce dalle esperienze»²⁷⁷, così come afferma lo stesso autore. Non è casuale se Campanile è, tra i tre autori principalmente trattati in queste pagine, l'unico che fa davvero ridere i lettori. Il suo effetto comico si misura anzitutto con la quantità del riso suscitato a livello corporeo, dunque umano. Nella pratica del genere comico, come si riscontra nei migliori esempi nel rapporto tra i comici e gli spettatori dello spettacolo popolare, è vitale creare la complicità tra le due parti, al fine di colmare così “lo spazio vuoto”, cioè lo spazio esistente fra di essi che deve essere maneggiato con prudenza per riuscire nella rappresentazione viva; tale termine fu battezzato così da Petrolini nel *Discorso dell'attor comico* del 1928²⁷⁸. Campanile, formatosi nei vari ambiti, ne è consapevole e lo sperimenta nei modi più

²⁷⁶ B. Keaton, *Memorie a rotta di collo*, Theoria, Roma-Napoli 1992, p. 91.

²⁷⁷ A. Campanile, *Benigno*, Rizzoli, Milano 1981, p. 103.

²⁷⁸ E. Petrolini, «Discorso dell'attor comico», in *Teatro di varietà*, a cura di N. Fano, Einaudi, Torino 2004, pp. 175-181.

possibili concessi all'epoca. Tale atteggiamento militante di Campanile apporta l'affinamento delle tecniche e delle retoriche tipiche di una forma di riso novecentesco, qui chiamato "il riso umano". Pertanto quello che si vuole mettere in risalto nelle prossime osservazioni è appunto tale lato pratico del riso novecentesco. L'indagine muove col mettere in esame i lati strutturali che costruiscono il testo *Ma che cosa è quest'amore?*, dove l'ingegno creativo campaniliano trovò l'espressione più pura e dinamica, ispirandosi prevalentemente alle nozioni nate nell'ambito cinematografico per giungere a specificare la funzione e il significato del riso umano nel Novecento italiano, mettendo in esame il concetto dell'ironia e tenendo infine in considerazione l'attività di critico televisivo.

3.2. *Ma che cosa è quest'amore?* tra letteratura e cinema

Montaggio

Come ha fatto notare Almansi, lo pseudo-romanzo scritto dallo pseudo-romanziero non ha alcuna struttura propria del romanzo tradizionale. Essa, sotto un aspetto stravagante, non è di facile definizione a una prima lettura; tuttavia sembra distinguersi secondo i canoni del cinema. È curioso pensare che essa spicchi per la forte cinematograficità malgrado, come si è appena visto, il cinema sia l'unico campo a cui Campanile si appassionò ben poco in realtà. Ciò infatti determina il rapporto particolare, non diretto ma ironico, tra le tecniche narrative di Campanile e quelle del cinema. Comunque sia, è la comune consapevolezza storica che fa scegliere a Campanile tecniche narrative simili a quelle del cinema. Minois ritiene che «il XX secolo è anche stato il secolo del cinema e il cinema è il trionfo della derisione, più per la sua struttura tipica che per il successo dei film comici»²⁷⁹, e dunque, in breve, se nel Novecento, epoca della sintesi, il riso è il fenomeno per esprimere l'integrità umana al suo livello fisico, il cinema è il dispositivo per realizzare lo stesso stato, a sua volta, sfruttando al massimo la tecnologia raggiunta dall'accumulazione storica delle intelligenze umane.

«Mi parve, quel primo libro di Campanile, un gustosissimo assieme di spunti e di trovate cucite più o meno abilmente, e ch'egli vi si affaticasse attorno come un legatore di gemme per formarne un tutto»²⁸⁰, osserva Palazzeschi. Così una delle caratteristiche salienti nel “romanzo” campaniliano è quella che riguarda la sua organizzazione. *Ma che cosa è quest'amore?* è composto da innumerevoli pezzi, ovvero episodi che godono di una certa autonomia. Risulta così che, nel romanzo in questione, quello che

²⁷⁹ G. Minois, *op. cit.*, 2004, p. 722.

²⁸⁰ A. Palazzeschi, *op. cit.*, 1930, p. 474.

conta, accanto o addirittura prima della trama, è ciascuno degli episodi collocati con cautela al fine di realizzare meglio un corpus totale: effettivamente ciò che fa ridere i lettori, non è la trama generale, bensì ciascun componente. Tale discontinuità nella struttura è visibile dato che, in molti casi, la cesura che suddivide i blocchi porta qualche marchio: lo spazio, gli asterischi o i sottotitoli. Siffatto stile spezzato deve probabilmente molto al suo sistema di composizione; ma in realtà, il suo romanzo non viene prodotto attraverso il processo ordinario dell'epoca secondo cui si scrivevano i romanzi. Del Buono riporta al riguardo:

Quando arrivava in una redazione, Campanile aveva sempre le tasche piene di foglietti già scritti, pezzi di carta coperti in altre occasioni dalla sua grafia nervosa. Se il giornale aveva bisogno di un articolo su qualsiasi argomento, Campanile estraeva dalla tasca i suoi foglietti, li spianava sul tavolo, carezzandoli e interrogandoli con occhio affettuoso, ma anche esigente, come si può consultare e la figura messa in evidenza dall'andamento di un solitario o il fondo di una tazzina di caffè per trarne un oroscopo. E, a un certo punto, si metteva in moto, cancellando o sovrapponendo parole nei foglietti già scritti e magari invertendone l'ordine, poi rilavorandoci ancora sopra con accanimento e volubilità. E, alla fine, l'articolo necessario era ormai pronto per venir mandato in tipografia, e appariva assolutamente nuovo, pure avendo un'aria indiscutibilmente familiare. Ma in altri momenti, quando in redazione non avevano bisogno di lui, era possibile vederlo tutto intento a riempire altri foglietti, estratti bianchi dall'inesauribile tasca, con spunti, divagazioni, impulsi venutigli in mente d'improvviso, che avrebbe immesso nei prossimi suoi testi teatrali e nelle prossime puntate di romanzo.²⁸¹

Dello stesso sistema compositivo, Gaetano Campanile, figlio dell'autore, ne reca

²⁸¹ O. Del Buono, «Introduzione», in *ORR*, pp. XII-XIII.

testimonianza in una lettera che precede il saggio di Anglani, non solo fornendo più informazioni, ma sottolineandone anche la sua attualità:

Chi sa come avrebbe vissuto l'era del computer mio padre, lui che già utilizzava il “taglia” e “incolla” quando riordinava i propri lavori. Sì, quando li ordinava, perché quando sedeva alla sua scrivania aveva già tutto scritto. Ovunque si trovasse quando gli veniva un'idea la scriveva utilizzando ciò che aveva a portata di mano: foglietti di carta velina o buste per lettera aperte in tutti i lati, rivoltate e utilizzate all'interno; biglietti del tram e perfino foglietti dove precedentemente aveva disegnato qualche suo personaggio. Così allargava i suoi foglietti sulla scrivania aumentando, per quanto fosse possibile, la confusione, prendeva le lunghe forbici, la coccoina in vasetto col pennellino, e cominciava a tagliare ed incollare, ogni tanto scriveva qualche frase per legare i periodi e faceva alcune aggiunte.²⁸²

Montando, smontando e rimontando i materiali già esistenti, Campanile crea un insieme che appare «assolutamente nuovo, pure avendo un'aria indiscutibilmente familiare»: si tratta dunque dell'effetto prodotto dal montaggio, l'operazione creativa che vide la sua migliore diffusione nel cinema, nonché dispositivo in grado di mostrare le cose quotidiane sotto una nuova veste. Questo è il motivo per cui Eco, il primo critico ad abbinare il sistema campaniliano al montaggio²⁸³, asserisce che «la sua virtù letteraria non sta nell'*elocutio*, ma nella *dispositio*»²⁸⁴. La novità della scrittura “a montaggio” campaniliana non sta dunque nell'inventare qualcosa di nuovo, bensì nella sua maniera di mostrare qualcosa di abituale sotto una nuova luce.

Questo suo metodo pionieristico appare fondamentale anche per spiegare la ragione

²⁸² B. S. Anglani, *op. cit.*, p. 11.

²⁸³ U. Eco, *op. cit.*, 1985, p. 272.

²⁸⁴ *Ibid.*, pp. 271-272.

della sua già notata interdisciplinarietà. Come si legge nelle parole di Del Buono sopra citate, ognuno dei suoi “foglietti” con «spunti, divagazioni, impulsi venutigli in mente d'improvviso» veniva poi «impresso nei prossimi suoi testi teatrali e nelle prossime puntate di romanzo». L'episodio non veniva dunque scritto per una determinata occasione, ma preparato per essere poi impiegato o sul giornale, o a teatro, o al cinema o in un romanzo, subendo eventuali modifiche a seconda del contesto e del mezzo espressivo. L'episodio per Campanile non è altro che materia dall'alta plasticità per dare forma alla sua scrittura. Per fare un esempio, è evidente il rapporto di parentela tra le seguenti due “Tragedie in due battute” (*Le due locomotive* e *Cortesia*) e un episodio che compare in *Ma che cosa è quest'amore?*:

— da *Le due locomotive* (“Tragedie in due battute”)

Personaggi:

LA PRIMA LOCOMOTIVA

LA SECONDA LOCOMOTIVA

VIAGGIATORI, FACCHINI, TRENI, ECC.

In una stazione, ai principi del secolo, quando i treni andavano a carbone.

La scena rappresenta l'interno d'una stazione, sotto la tettoia. I treni fermi sono allineati parallelamente sui binari. Attorno ad essi circola la moltitudine varia, frettolosa e rumorosa che generalmente affolla le stazioni, sotto l'aria fumosa delle locomotive a carbone.

In primo piano, LA PRIMA e LA SECONDA LOCOMOTIVA, attaccate rispettivamente a due treni paralleli.

All'alzarsi della tela, LA PRIMA LOCOMOTIVA in partenza comincia a fumare.

LA PRIMA LOCOMOTIVA: *cominciando a fumare, si volta verso LA SECONDA, che sta vicina e ancora non fuma: Le dà fastidio il fumo?*

LA SECONDA LOCOMOTIVA: *Per carità, s'immagini, fumi pure. Fumo anch'io. Si mette a fumare.*²⁸⁵

(Sipario)

— da *Cortesia* (“Tragedie in due battute”)

In un salotto. Un tale accingendosi ad accendere una sigaretta si volge ai presenti:

- Le dà fastidio il fumo?

- No.

- E a lei?

- Nemmeno.

- A nessuno?

- A nessuno.

- Allora non fumo.²⁸⁶

²⁸⁵ A. Campanile, *Tragedie in due battute*, Milano 2000, p. 20.

²⁸⁶ A. Campanile, *op. cit.*, 2008, p. 45.

— da *Ma che cos'è quest'amore?*

“Le dà fastidio il fumo?” chiese Carl'Alberto alla signora, pronto a parare uno schiaffo.

“No, fumi pure.”

“Grazie, non fumo.”

“E perché me lo domanda?”

“Alludevo al fumo del treno.”

Dopo una pausa, Carl'Alberto chiese di nuovo:

“Le dà fastidio il fumo?”

“Quale?”

“Quello della sigaretta.”

“No, fumi pure.”

“Le ho detto che non fumo.”

“E allora perché me lo domanda?”

“Per curiosità.”²⁸⁷

Non è un caso che qui vengano citate le “Tragedie in due battute”. Per rivolgere ora l'attenzione verso la microstruttura dell'episodio, va presa in esame appunto questa serie della produzione teatrale campaniliana. Ebbene le Tragedie, come è già stato accennato, sono il teatro minuscolo formato letteralmente da poche parole precedute da una descrizione piuttosto corposa che delinea previamente la scena su un palco immaginario per sfruttare meglio l'effetto delle parole minime. Esse sono di importanza vitale nella creazione campaniliana poiché, non solo testimoniano l'originalità della scrittura campaniliana, ma ognuna di esse viene anche presa come esempio dell'unità che corrisponde alla misura minima dell'episodio. In tal proposito,

²⁸⁷ A. Campanile, *op. cit.* [1927], in *ORR*, p. 9.

Calendoli, che preferisce assimilare ogni episodio alla tessera del mosaico piuttosto che alla sequenza del film²⁸⁸, afferma:

La commedia o tragedia in due battute è, dunque, una divagazione allo stato puro, presentata nei suoi termini essenziali di connessione insieme con gli elementi di ambiente e di azione indispensabile. E appare immediatamente evidente che la commedia o tragedia in due battute, in quanto tale, non è né giornalismo né teatro né narrativa; ma un materiale di costruzione polivalente che può trovare ogni tipo di impiego.²⁸⁹

Qui si assiste all'invenzione di un testo facilmente convertibile in altri media. «Non è né giornalismo né teatro né narrativa», così come professa il critico, le Tragedie, «materiale di costruzione» dell'opera, sono di per sé di natura talmente interdisciplinare e ubiquitaria da non rientrare nella classica distinzione dei generi. Orbene, tale problematicità del testo sembra accostarsi a quella della sceneggiatura rilevata da Pasolini nel suo saggio intitolato *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*. Pasolini, dunque, dopo aver fatto notare la sua disposizione insita verso «un'opera cinematografica da farsi» oltre al suo stato equivoco tra la letteratura e il cinema, afferma che la sceneggiatura, un testo privo di canoni, «richiederà delle condizioni particolari, così complesse, così determinate da un viluppo ideologico che non ha riferimenti né con la critica letteraria tradizionale, né con la recente tradizione critica cinematografica – da richiedere addirittura l'ausilio di

²⁸⁸ «Si tratta di un grande e caotico mosaico, nel quale le tessere sono in perenne movimento, eliminate, riesumate, spostate capricciosamente dall'autore. [...] Campanile costruisce e ricostruisce instancabilmente, mettendo insieme in un mosaico sempre diverso e sempre eguale le tessere del suo umorismo che, custodite in un disordinato (o ordinatissimo) deposito, attendono di essere impiegate e rimpiegate in contesti sempre diversi, conservando la loro originaria lucentezza» (G. Calendoli, «Achille Campanile», in *Novecento*, a cura di G. Grana, Marzorati, Milano 1980, p. 4434).

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 4435.

possibili codici nuovi»²⁹⁰: la natura innovatrice del testo e la conseguente necessità dei «codici nuovi» nell'affrontarla dovrebbero essere le stesse avvertite da Bo quando scrive di Campanile, «uno dei rarissimi inventori di un nuovo genere letterario», che «è – a suo modo – un classico del Novecento, uno dei pochissimi scrittori del nostro tempo a cui una definizione del genere si addica senza suscitare dubbi e perplessità»²⁹¹. Le Tragedie, dunque, sono una produzione prettamente novecentesca la cui nascita si affianca contemporaneamente a quella del cinema.

Soffermandosi ancora sulle Tragedie, si rivela un altro aspetto fondamentale della struttura del romanzo: la continuità interna in uno stile discontinuo. A questo riguardo, è bene ricordare un episodio riguardante la prima rappresentazione a teatro di una delle Tragedie dove paradossalmente si palesò la sua irrepresentabilità di fondo per uno stabilimento teatrale. Secondo quanto riportato sull'*Autoritratto*, il giovane Campanile, pur essendo consapevole delle difficoltà che avrebbe presentato la recitazione teatrale delle sue Tragedie, attendeva comunque un'occasione. Il momento venne quando una compagnia diretta da Piero Mazzucato gli chiese di allestirne una al teatro. L'autore gli offrì *Colazione all'aperto*. Questa, rispetto a molte altre Tragedie notoriamente inadatte alla rappresentazione per l'alto grado di astrazione e di assurdità²⁹², la si può

²⁹⁰ P. P. Pasolini, «La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»», in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 189.

²⁹¹ C. Bo, «Il manuale senza regole», in A. Campanile, *Manuale di conversazione*, BUR, Milano 1976, pp. 5-6.

²⁹² Si citano sotto alcuni esempi a caso delle tragedie in due battute di difficile rappresentabilità:

«Il congresso dei laghi

Personaggi: I LAGHI

I LAGHI: *in coro, a un lieve soffio di vento*: Soltanto noi laghi sappiamo incresparci così. (Sipario)» (A. Campanile, *op. cit.*, 2000, p. 12).

«Il silenzio è il più gran disprezzo

Personaggi: UN TALE, UN ALTRO

IL TALE: Lei è un grande imbecille!

L'ALTRO: *tace*. (Sipario)» (*Ibid.*, p. 63).

«La creazione del mondo

Personaggi: UN ANIMALE DIMENTICATO

La scena si svolge subito dopo la creazione del mondo.

UN ANIMALE DIMENTICATO: Oh , rabbia! Tutti sono stati creati e io no! (Sipario)» (*Ibid.*, p. 162).

«Il pesce in padella

considerare un pezzo con alta possibilità di esecuzione. Campanile ricorda l'atto:

un povero diavolo affamato s'è comprato due fette di salame e un panino e va a sedersi su una panchina pubblica per godersi in pace le gioie di questo pranzetto e se lo prepara amorosamente spaccando il panino, disponendo le fette a regola d'arte in modo da coprire più spazio possibile e pregustando la colazione in cui ha investito ogni suo avere. Al momento di addentarla, perché è una persona educata, si volge a uno sconosciuto che siede sulla stessa panchina leggendo il giornale e gli dice, come s'usa: «Vuoi favorire?». L'altro alza gli occhi dal giornale, vede ora per la prima volta il panino e: «Grazie», afferra il panino e ne fa un sol boccone, mentre cala il sipario.²⁹³

Fedele al suggerimento dell'autore, «l'effetto di questa tragedia è affidato molto alla lunga e meticolosa preparazione del panino imbottito fatta a scena muta, prima delle due semplici battute (tre parole) a cui si riduce il dialogo»²⁹⁴, la compagnia preparò la scena scrupolosamente con delle fette di salame di ottima qualità per affrontare la messa in scena del teatro assolutamente inedito. Finalmente la rappresentò nell'ottobre 1925 al Teatro Margherita di Roma. Il commediografo, emozionato dopo quella prima così a lungo sospirata, sfogliando i giornali in cerca di giudizi sulla propria opera, venne a scoprire un fatto:

La mia «tragedia», a causa della brevità, era passata inosservata. [...] il mio primo lavoro

Personaggi: IL PESCE IN PADELLA

In una padella ai giorni nostri.

IL PESCE IN PADELLA: Mi volto da tutte le parti, ma non arrivo a trovare una posizione comoda. (*Sipario*)» (*Ibid.*, p. 186).

«Dramma inconsistente

Personaggi: NESSUNO

La scena si svolge in nessun luogo.

NESSUNO: *tace*» (*Ibid.*, p. 192).

²⁹³ A. Campanile, *op. cit.*, 2008, p. 46.

²⁹⁴ *Ibid.*

teatrale fu rappresentato per molte sere davanti a grandi folle, senza che nessuno lo vedesse né l'udisse.²⁹⁵

Fatto sta che la sua creazione, a causa della fulmineità nella rappresentazione, non soltanto non venne riconosciuta dal pubblico come una forma teatrale, ma non venne nemmeno percepita dai presenti. Questa vicenda chiarisce il legame tra le parti, ossia gli episodi, e l'intera struttura del romanzo campaniliano; gli episodi per venire fruiti e recepiti in maniera corretta, avrebbero dovuto essere collocati all'interno di un'altra struttura maggiore. Certo, le Tragedie possono essere considerate come una forma a sé stante a loro modo in quanto raggiungono almeno un livello tale da essere gustate come una sorta di lettura. D'altronde, è anche vero che esse da sole rimangono sempre incompiute giacché presuppongono costantemente di essere integrate poi in un'altra forma più grande. Il che significa che le Tragedie sono destinate ad appartenere contemporaneamente a due livelli di struttura e perciò ad assumere l'indole fluttuante e dinamica, che è in eterno transito e in continuo divenire; l'idea rinvia, non solo al concetto del "grottesco" discusso nel capitolo precedente a proposito del corpo di Perelà [2.3], ma pure a quello espresso da Pasolini il quale, definendo la struttura della sceneggiatura come quella «in movimento» e «dotata della volontà di divenire un'altra struttura»²⁹⁶, arriva infine a determinare il testo marcandone il suo aspetto dinamico: «leggere, infatti, né più né meno che leggere, una sceneggiatura significa rivivere empiricamente il passaggio da una struttura A a una struttura B»²⁹⁷. Tornando a Campanile, nel suo universo, la relazione tra le parti e l'insieme è piuttosto organica; l'insieme si basa sulla combinazione delle parti e le parti, a loro volta, riunitesi, finiscono col creare un universo ad un altro livello, in un'altra dimensione. La brevità

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 47.

²⁹⁶ P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 194.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 197.

delle forme, o la sua fulmineità delle parti, non sono altro che il segnale che avverte l'imminente compimento di tale salto qualitativo. La cosa si spiegherà meglio facendo riferimento di nuovo ad un fenomeno cinematografico: i film comici muti, quelli imperniati su gag puramente corporei, acquisirono il loro inconfondibile universo solo quando iniziarono ad ambire a un'altra forma maggiore, quindi mettendo insieme gli sketch, abbandonando così la misura corta ed elaborando la propria dimensione narrativa: della seconda fase di tale processo i migliori esempi sono dati indubbiamente dal cinema comico americano che ebbe successo mondiale negli anni Venti di cui è d'obbligo ricordare il lavoro svolto da Chaplin.

Punto di vista

Chiarita l'organizzazione strutturale dell'opera, bisogna ora affrontarla. Ma per farlo, si deve stabilire da che parte, da quale angolazione osservarla: ogni avvenimento e ogni fenomeno è composto da una molteplicità di aspetti, ma siccome agli individui non è strutturalmente concessa una visione onnicomprensiva, è fondamentale fissare una o più posizioni per orientare la propria visione circoscrivendo il campo visivo, ossia selezionando le informazioni recepite dagli oggetti. La posizione del punto di vista ha una portata ancora maggiore giacché gli avvenimenti e i fenomeni svelano sempre una diversa faccia a seconda del punto di vista ed è appunto esso a determinare l'ulteriore accezione percettiva che ha luogo in ogni singolo soggetto osservante per arrivare infine a formarne la cognizione d'esso. Mettere in questione il punto di vista, pertanto, significa considerare il rapporto cognitivo tra la persona e il mondo che la circonda.

Sempre a proposito dei componenti modulari di cui è composto il romanzo campaniliano, bisogna pure affermare che essi devono coincidere tutte le volte con il gag. Ogni modulo si fonda su uno o più gag proprio come succedeva nei film comici

dei primordi. È il gag a reggere dal suo interno l'universo campaniliano. Ebbene il gag è generalmente ritenuto come la trovata comica che sollecita la risata di chi vi assiste. È inconfutabile quindi la stretta correlazione tra il gag e il riso ed appunto per via di tale rapporto, Campanile, l'instancabile "sparatore" di gag, viene riconosciuto, prima di ogni altra cosa, come l'autore comico che fa sbellicare dal ridere i lettori. Ma quale sarà mai la motivazione di tale atto, cioè di ricorrere ai gag e di far ridere i lettori? Effettivamente la scelta della chiave comica viene spesso attribuita alla predisposizione personale dell'autore, ciò però contrasta con il fatto che nel Novecento non sono stati pochi gli autori, considerati comici o umoristici, mostratisi insoddisfatti, o addirittura indignati, per essere stati giudicati in quanto tale: oltre alla ripugnanza profonda di Campanile verso l'etichetta di "umorista"²⁹⁸, anche Zavattini confessa la propria avversione per l'atto del ridere: «non voglio ridere, strozzerei chi mi fa ridere»²⁹⁹. Insomma, come avviene nel caso di Palazzeschi, anche in Campanile e in Zavattini, il far ridere non è mai lo scopo finale dell'attività e il riso altro non è che il risultato ottenuto, per ciascuno in modo diverso, inaspettatamente come mera conseguenza di qualche altro intento o attitudine. Tale apparizione irragionevole del riso è proprio una delle caratteristiche tipiche del riso diffusosi nel Novecento: come ritiene Minois, il riso novecentesco «non è un riso di gioia, è il riso forzato del bambino che tenta di farsi coraggio al buio»; si tratta dunque della reazione dell'epoca più tragica che mai³⁰⁰

²⁹⁸ «Diceva di non sentirsi un umorista. Si trattava di un'etichetta restrittiva, limitativa, che non gli piaceva. Era uno scrittore e basta, senza aggettivi» («Bibliografia» in *op. cit.*, a cura di A. Cannatà, S. Moretti, G. Campanile, 2005). Anche Cavagliato riporta come frase ripetuta frequentemente dall'autore: «Io sono uno scrittore, non un umorista!» (M. Cavagliato, «Nota», in A. Campanile, *op. cit.*, 1981, p. 265).

²⁹⁹ C. Zavattini, *Straparole*, [1967], in *Opere 1931-1986 [OP]*, a cura di S. Cirillo, Bompiani, Milano 1991, p. 432.

³⁰⁰ Del tragico nel secolo invaso del tutto dal comico, Ferroni osserva, facendo riferimento alla modernità e alla sua arte fino all'ulteriore possibilità della critica: «Il Novecento sarà il secolo dell'espansione del comico, anche perché sarà il secolo della moltiplicazione di ogni lacerto culturale, dell'espansione di ogni codice e di ogni messaggio, dovute alla sua immissione su supporti tecnici sempre nuovi, sempre più trasmissibili, sempre più pervasivi, la cui forza di penetrazione andrà progressivamente ampliandosi, fino all'attuale disponibilità in *tempo reale*. Ma risvolto terribile della stessa modernità, suo esito distruttivo e tragico, sarà costituito dalle guerre e

la quale «ha trovato nel riso la forza di prendersi gioco dei suoi mali che non sono stati soltanto mali dello spirito: guerre mondiali, genocidi, crisi economiche, carestie, povertà, disoccupazione, integralismi, terrorismo, degrado urbano e ambientale, minacce atomiche, odi nazionalistici...»³⁰¹. Dunque Campanile non intende far ridere ma finisce col far ridere nonostante sembri recitare la parte del comico con gran piacere. Eppure la domanda da porsi rimane: perché Campanile *deve* far ridere? Quale sarà mai l'intento che si cela dietro il suo riso? La funzione del gag, ovvero lo scopo del riso in Campanile, va cercata altrove. A tal riguardo, Moscariello osserva:

Il gag, infatti, non è un semplice scherzo come pure lascerebbe pensare il termine inglese che lo designa. Può anche esserlo nelle sue manifestazioni più innocue, ma spesso è un mezzo per capovolgere la nostra visione convenzionale di vedere le cose attraverso la rappresentazione di un mondo alla rovescia. Nella sua forma migliore il gag è un'illuminazione improvvisa che ci fa vedere la realtà quotidiana in maniera stranita e straniata, è un lampo che sovverte non le cose in sé ma la relazione tra di loro codificata dall'abitudine.³⁰²

dagli orrori sviluppatasi nei modi più vari e impensati fino alle soglie del nuovo millennio, fino a questi nostri anni: il secolo del comico è anche secolo tragico, percorso da tragedie immane. Secolo degli orrori e delle più matte risate, in cui molto spesso le lacrime e il sangue hanno scacciato ogni possibile sorriso e in cui spesso sono stati i carnefici a potersi abbandonare ad un riso perverso: ma in esso il comico e i comici più autentici hanno potuto raggiungere ogni settore della società, toccare i più diversi strati di pubblico; e il comico ha potuto toccare le vette dell'arte più sublime come gli squallori della più degradante volgarità. I rapporti e gli sviluppi sono intricati, eterogenei, complessi: spesso comico e tragico sono intrecciati inestricabilmente (e del resto c'è chi dice che il comico più grande ed autentico finisce per assumere proprio caratteri «tragici», fino ad aprire uno sguardo vertiginoso sulla morte); e in molti casi le esperienze più originali ed autentiche, più libere ed aperte, si trovano a contenere qualche segno distruttivo, qualche impensata complicità con l'orrore. / Ogni riflessione sul comico del Novecento (e su quello contemporaneo) deve fare i conti con le tragedie storiche che si sono sviluppate e si sviluppano mentre esso espande la sua carica vitale, sul dolore che da qualche parte si consuma mentre dall'altra parte si ride, sulla dose di violenza e di esclusione che le scelte comiche possono comportare e sul fatto che il comico può affermare la sua forza e la sua vitalità anche se per altri aspetti sembra che si sia «ben poco da ridere»» (G. Ferroni, «Secolo tragico, secolo del comico» in *Il comico nella letteratura italiana*, a cura di S. Cirillo, Donzelli, Roma 2005, pp. 289-290).

³⁰¹ G. Minois, *op. cit.*, 2004, pp. 679-680.

³⁰² A. Moscariello, *op. cit.*, p. 10.

Il gag come chiave per capovolgere il mondo, o per ottenere un nuovo punto di vista e una nuova visione: è quindi la chiave per creare un nuovo mondo, un mondo a rovescio. Pertanto non a caso il mondo letterario campaniliano costruito da numerosissimi gag rappresenta una realtà opposta a quella quotidiana. Praticamente l'autore, iniziando *Ma che cosa è quest'amore?*, offre subito l'indispensabile codice di lettura per il suo universo narrativo. La chiave è dunque "il contrario":

Alle 7 del mattino, Carl'Alberto entrò nella stazione di Roma e un facchino l'accompagnò al treno di Napoli.

"Veramente" osservò il giovane "io debbo andare a Firenze."

"Salga!" disse il facchino.

"Sempre prepotenze!" mormorò Carl'Alberto, prendendo posto nel treno di Napoli.

Mancava qualche minuto alla partenza.

Questi ultimi minuti sono i più lunghi. Ormai, i viaggiatori e le persone che li hanno accompagnati alla stazione desiderano solo che il treno parta. A ogni segnale si rinnovano i saluti definitivi. Non c'è altro da dirsi. Trilla un campanello e tutti si salutano con aria di liberazione. Ma il treno non parte. Si sente un sibilo e di nuovo tutti si salutano. Ma il sibilo non si riferiva a questo treno. Squilla una trombeta: altri saluti, raccomandazioni e mezze frasi di conferma. Quando nessuno se l'aspetta, il treno profitta della generale disattenzione per partirsene cheto cheto.

Infatti, presso il treno parallelo a quello di Napoli stavano un giovane e una signorina che si erano abbracciati e baciati successivamente a causa d'una trombeta, d'un fischietto, d'un campanello, d'un sibilo di locomotiva e di due rintocchi metallici accordati con un salto di quarta.

All'improvviso il treno partì e il giovane, rimasto a terra, venne con la signorina accanto

al treno di Napoli, come se fosse per lui indifferente andare in un paese o in un altro. I due nuovamente s'abbracciarono, avendo un ferroviere gridato: Signori, in carrozza.

“Salga” disse Carl'Alberto al giovane. “Perderà anche questo treno.”

“Non parto” rispose l'altro.

“Parte la signorina?”

“No. Si tratta d'un amore contrastato. Non potendo vederci in casa, veniamo qui per essere più liberi. Fra poco parte il treno di Firenze e non vorremmo perderlo. Con permesso.”³⁰³

A cominciare dal treno che si avvia nella direzione opposta a quella voluta, alla partenza del treno che si effettua solo quando l'attenzione generale si volge verso la parte inversa e “l'amore contrastato” nel passo citato, dalle trattorie dove non si paga³⁰⁴, al ristorante d'albergo dove il direttore gira da una tavola all'altra per insultare i clienti³⁰⁵, dalla baronessa Irene che dorme con gli occhi aperti³⁰⁶, e fino all'uomo morto nuotando perché respirava al contrario³⁰⁷, nel romanzo abbondano gli elementi contrari alla quotidianità. Pure la trama del romanzo è una sorta di contrario: Carl'Alberto incontra una bella signora francese di origine egiziana col nome Lucy sul treno diretto Roma-Napoli. Invaghitosene, tenta di baciarla approfittando delle tenebre quando il treno passa attraverso una galleria. Mentre il protagonista tende le labbra verso le sue, risuona uno schiaffo. Il ritorno della luce non chiarisce né il motivo, né il datore né il ricevente dello schiaffo. Tutti i presenti nello stesso scompartimento, che si chiamano tutti quanti Carl'Alberto e tutti quanti innamorati della stessa donna, si ritrovano a Napoli per affrontare il mistero dello schiaffo. Insomma, nel romanzo tutti

³⁰³ A. Campanile, *op. cit.* [1927], in *ORR*, pp. 3-4.

³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 40-41.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 122.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 81.

sono alla ricerca dell'amore senza mai rendersi conto di cosa tratta l'amore. Ebbene la particolarità dell'universo di Campanile dipende anzitutto dal suo punto di vista "lunatico" («la terra è la luna della luna»³⁰⁸), ossia la sua visione del mondo opposta a quella abituale. Si direbbe che è tale operazione che lo indirizza conseguentemente alla creazione dei gag e che fa di Campanile l'autore comico.

Sono le parole dell'autore stesso ad approfondire la motivazione nel ricorrere al mondo a rovescio. Raccontando la genesi del suo primo romanzo, egli specifica che il suo è «un romanzo serio che si ispira alla realtà: Il mio incontro in treno con la signora francese di origine egiziana è realmente avvenuto, come è vissuta tutta la vicenda sentimentale che si svolge tra Napoli, Posillipo e Capri. Naturalmente ci sono anche situazioni strane e soprattutto personaggi strani: ma è tutto vero. Quando presi il treno per ritornare a Roma ero molto triste: eppure non potevo fare a meno di osservare come erano buffi i viaggiatori che si trovavano nel mio scompartimento. Quei viaggiatori diventarono poi figura del mio romanzo». E ricollegandoci a quanto detto sopra, nel suo diario, l'autore ricorda il procedimento della prima stesura dell'opera: «comincio a scriverla in prima persona. Non mi soddisfaceva. Pianto il racconto. [...]

³⁰⁸ Tale punto di vista è espresso metaforicamente nel seguente passo:

«E la terra è la luna della luna».

“Come?” esclamò Lucy, che non credeva ai suoi orecchi. “Noi...”

”Certo” proseguì Carl’Alberto, incoraggiato dalla piega che prendevano le cose. “Come noi guardiamo la pallida luna, così nella luna ci saranno, in questo momento, coppie d’innamorati che guardano la pallida terra. Forse gli abitanti della luna, nelle sere di terrapiena, passeggiano al chiaro di terra e fanno l’amore sotto la terra, nei loro giardini fioriti. La terra scintilla e si specchia nel mare e la notte i cani abbaiano alla terra. I calendari registrano le fasi della terra, dal primo all’ultimo quarto. C’è la terra crescente e la terra calante. Nelle notti serene si ammirano la levata e il tramonto della terra, che malinconica e straordinaria sorge dai monti, mentre cantano gli usignoli e si tuffa nelle acque sbiancata e fragile. I marinari cantano: Quando la terra spunta a Marechiaro. Nei paesi piccoli della Luna non s’accendono i fanali, quando c’è la terra, e ancora qualche romantico usa cantare serenate alla terra. Nelle serene notti di terra stormiscono le foglie: parole d’amore e baci non s’odono tanto son lievi; le coppie si nascondono nell’ombra e brilla in mezzo al cielo una sottile falce di terra. Qualche volta la terra farà capolino tra le nubi. Dei matti andranno a cercare la terra nel pozzo e ci saranno dei caratteracci, stravaganti e capricciosi: i terràtici. Poi ci saran momenti in cui anche il più pacifico fra gli abitanti della luna sarà nervoso, intrattabile, cupo. Avrà le terre. Quando penso a tutte queste cose, una profonda malinconia m’assale e mormoro entro me stesso: Piripin, piripin, piripin, zun zù.”

Lucy disse:

“Quante cose sai, tu!”» (*Ibid.*, p. 124).

Lo riprendo in terza persona. Fila magnificamente per due capitoli»³⁰⁹. Il cambio della persona grammaticale, per ottenere un altro punto di vista, diviene poi la tecnica tipica campaniliana: molti suoi libri riusciti utilizzano la terza persona fino a convincerlo a usarla persino per scrivere la propria autobiografia che s'intitola *Benigno*, pubblicata postumo ma la cui stesura dovrebbe essere iniziata già intorno agli anni Quaranta³¹⁰. Fatto sta che Campanile impiega la terza persona per raccontare in prima persona; e per illustrare la realtà o il mondo reale, ricorre al mondo rovesciato. Pur attraversando il contrario, pertanto, si tratta di un metodo per entrare in diretto contatto con la realtà più immediata.

In Campanile, quindi, il punto di vista è paradossale e in esso la soggettività e l'oggettività non procedono distinti, ma costantemente si incrociano, si fondono e perfino si scambiano come avviene nel cinema, con un sistema narrativo basato sugli oggetti:

I concetti di soggettività e oggettività [...] nel cinema sono perfettamente commutabili: a ogni cambio di inquadratura e, quindi, di punto di vista, ciò che prima era considerato oggettivo può improvvisamente diventare soggettivo.³¹¹

Difatti, l'effetto e la potenzialità di tale visione vengono promosse prevalentemente dall'esperienza cinematografica che riuscì tecnicamente ad innovare, o meglio rivoluzionare, il punto di vista. Esso mette a disposizione vari punti di vista,

³⁰⁹ «La storia», in A. Cannatà, S. Moretti, G. Campanile (a cura di), *op. cit.*, 2005.

³¹⁰ *Benigno*, il libro dal contenuto eccezionale che gira tuttora attorno al tema esistenziale e filosofico, ebbe anche una nascita e uno sviluppo piuttosto particolari e complessi ma merita comunque una dovuta attenzione per la sua singolare particolarità: «ecco un libro che sorprenderà e stupirà il lettore fedele di Campanile», così come inizia Bo il testo introduttivo al libro, si tratta dell'unico esempio, in tutte le produzioni campaniliane, che «esula dalla sua norma», quindi, un libro serio, pesante e profondamente psicologico. Il testo offre pertanto la lettura negativa di Campanile. (C. Bo, «Il «manuale di vita» di Campanile», in A. Campanile *op. cit.*, 1981, pp. 7-11). Per l'analisi dettagliata del testo, si rivolga a C. De Caprio, *op. cit.*, pp. 136-151.

³¹¹ P. Brandi, *Parole in movimento*, Cadmo, Fiesole 2007, p. 254.

impossibili all'occhio umano, grazie alla macchina da presa mobile: dolly e panoramiche a schiaffo dall'alto o lunghe e veloci carrellate sono sempre possibili a livello fisico nel cinema. Ebbene come notato da molti, il punto di vista cinematografico e quello letterario vanno giustamente distinti fin tanto che i due media in questione usufruiscono di linguaggi differenti, ovvero, la parola e l'immagine: secondo Brandi, la visione prodotta dal punto di vista letterario è «inevitabilmente immaginaria, prodotto della fantasia, o della memoria visiva, o della ricostruzione di un autore» mentre il punto di vista cinematografico «passa necessariamente attraverso uno strumento fisico, letterale, concreto e reale come l'obiettivo della macchina da presa»³¹². Eppure è anche vero che per la letteratura comica tale distinzione non è sempre efficace. In primis, è usuale per la letteratura comica descrivere i personaggi solo superficialmente come gli attori cinematografici sono unicamente ripresi dall'esterno: non è possibile né guardare né leggere il loro universo interno come avviene spesso nel genere letterario. «Un comico è senza background, non si sa da dove venga né dove vada, e cosa voglia, non ha né moglie né figli, al massimo si porta dietro un cane»³¹³, come dice Cerami, un comico rimane in fondo misterioso, o in altre parole, è espertissimo nel “mascherare” non solo gli attributi sociali ma anche la psicologia; in tal senso è ragionevole veder riproposta la questione della “maschera” nel trattare la problematica del comico e soprattutto la sua rappresentazione a livello umano. Queste caratteristiche tipiche dell'attore comico sono applicabili pure ai personaggi della letteratura comica. I lettori di *Ma che cosa è quest'amore?* non arrivano mai a conoscere i personaggi se non da alcuni aggettivi attribuiti loro o da un semplice nominativo: vengono spesso nominati solo prendendo spunto dall'aspetto fisico, cioè, «un giovane»³¹⁴, «un signore grasso»³¹⁵, «un signore biondo

³¹² *Ibid.*, pp. 250-251.

³¹³ V. Cerami, *Consigli a un giovane scrittore*, Garzanti, Milano 1996, p. 151.

³¹⁴ A. Campanile, *op. cit.* [1927], in *ORR*, p. 3.

ossigenato»³¹⁶, «un signore con le lenti d'oro e con una di quelle età indefinite (poteva avere novanta come novanta cinque anni)»³¹⁷ e «una di quelle faccie che si vedono solo sui vaporetta»³¹⁸. Del resto, è più che chiara la noncuranza dell'autore verso il nome, perlopiù l'unico indizio per identificarli, se si pensa al fatto che la maggior parte dei personaggi principali del romanzo portano il medesimo nome "Carl'Alberto", anche riallacciandosi al seguente pensiero espresso dall' "Autore", intervenuto spesso nel racconto, riguardo ad «un vecchio dai baffi spioventi»:

In realtà, questo vecchio non aveva i baffi spioventi. Anzi, non aveva addirittura i baffi.

L'autore lo indica così per poterlo individuare.³¹⁹

È l'idea già riscontrata nel considerare il nome di Perelà e delle sue madri [2.3.]. Eppure, invece del nome pereliano presentato come il punto dove s'incrociano la casualità e la necessità, il nome in Campanile apporta solamente un aspetto, ovvero la casualità. La duplicità è la base di qualsiasi produzione comica e anche l'universo campaniliano si fonda su due versi. Ma l'altro, nel suo caso, si trova altrove; nella dimensione impercettibile direttamente agli esseri umani, ma comunque raggiungibile attraverso la riflessione logica. Ritornando al testo, difatti, tale sua idea sul nome, come una conseguenza semplicemente casuale, viene poi confermata parlando del nome di «uno dei soliti scialbi camerieri, senza nulla di particolare a nome Giulio»:

in verità, questo cameriere non si chiamava Giulio, ma Antonio; l'Autore lo chiama

Giulio, perché Giulio suona meglio di Antonio; del resto, è questione di gusti: se preferite

³¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 75.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

chiamarlo Antonio, chiamatelo pure Antonio, perché deve dire due parole e portare un biglietto da visita; e, per fare così poco, sembra all'Autore che, o Giulio, o Antonio, vadano bene tutt'e due³²⁰

Dato che il personaggio è l'elemento centrale, il racconto non può sottrarsi all'influenza derivante dalla particolarità del personaggio. Chiamando di nuovo in causa Pasolini, nell'articolo dedicato al gag di Chaplin, lo stesso considera il gag come «un processo stilistico che vuole rendere automatica l'azione» assimilando la sua funzione a quella della “maschera” che a sua volta «vuole rendere automatico il personaggio»³²¹. Sicché, nel romanzo campaniliano fatto di gag, l'azione viene ironizzata irrigidendosi in movimenti quasi macchinari: qui non si può fare a meno di ricordare la famosissima tesi di Bergson sul riso la quale rileva come principali cause del riso «la meccanica rigidità»³²² o «una specie di automatismo»³²³ riscontrabili nella vita umana essenzialmente più agile e flessibile. L'universo creato dai personaggi campaniliani è dunque quello negativo dove scompare il corpo: i personaggi, privi di qualsiasi fisicità, non stanno che a rappresentare l'astrazione o una sorta di assenza umana; se si vuole, in questo punto, Campanile si spinge il più lontano possibile dal mondo cinematografico in cui il corpo è assolutamente presente a livello fisico. Se così è, raccontare tali personaggi metafisici implica il susseguirsi della descrizione spassionata degli oggetti e delle azioni creando il luogo dove tutti gli elementi costitutivi (gli uomini, le cose e i dialoghi) sono giustapposti, o meglio sospesi, sullo stesso livello cancellando qualsiasi confine di soggettività/oggettività. Gli esempi da citare non mancano come di solito in Campanile, ma qui è sufficiente riportare due scene svolte nell'occasione in cui Carl'Alberto visita il barone Manuel, l'ospite della

³²⁰ *Ibid.*, p. 168.

³²¹ P. P. Pasolini, «La «gag» in Chaplin», in P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 256.

³²² H. Bergson, *op. cit.*, p. 21.

³²³ *Ibid.*, p. 24.

Lucy durante il suo soggiorno a Napoli:

“[...] Beviamo! Cavaliere!”

Vitale, che origliava dietro alla porta damascata, accorse.

“Va’ in cantina a prendere una bottiglia di acqua minerale.”

Vitale scomparve e tornò poco dopo con una bottiglia polverosa di Fiuggi. Il barone, guardandola contro luce, disse:

“Millenovecentoventiquattro.”

Ne versò un bicchiere a Carl’Alberto e mentre questi beveva, strizzò un occhio e disse:

“Eh? Che te ne pare?”

“Straordinaria” fece Carl’Alberto.

“Questa” aggiunse il barone “l’ha imbottigliata mio nonno giorni fa.”

Vuotato il suo bicchiere, s’alzò e disse:

“Vuoi sentire una canzone napoletana?”

“No,” disse Carl’Alberto “grazie.”

Ma tutti entrarono nel salone, che divenne subito animatissimo. Il vecchio barone provava la voce. Lucy andò al piano.

Ai primi accordi, Vitale, che amava la musica, se ne andò.

Quando il barone cominciò a cantare, De Rossi, abbaiando, tentò di mordere Carl’Alberto.

“Crede che tu mi faccia del male!” osservò il barone con compiacenza. E ricominciò la canzone.³²⁴

Il giorno dopo, alla cena, sempre nella casa del barone Manuel:

³²⁴ A. Campanile, *op. cit.* [1927], in *ORR*, pp. 17-18.

Un'orchestra di strumenti ad arco e di arpe suonava misteriose arie orientali: in fondo al salone scintillante di lampadari e specchi, su un piccolo palcoscenico improvvisato, alcune ballerine in veli danzavano, mentre sulla tavola splendida di cristalli, porcellane fiorite e argenti, e sui commensali, scendeva dolcemente una pioggia di petali di rose.

Si parlava di gusti e Carl'Alberto disse:

“A me gli zucchini non piacciono”.

“Sono squisiti” disse il barone, gran buongustaio “cucinati con l'aragosta.”

“Ah sì?” fece Lucy “non sapevo. Come si fanno?”

“È molto semplice. Per sei persone sei zucchini, si mondano e si tagliano in fettoline di un centimetro di spessore per lunghezza; si fanno bollire, poi si mettono in una salvietta e s'appendono per farli sgocciolare. Mentre sgocciolano, si fanno cuocere tre aragoste finché diventino ben rosse. Quindi le aragoste si spaccano a metà, per lunghezza e, preparata una salsa maionese, si servono in tavola su piatti d'argento.”

“E gli zucchini?” disse Lucy.

“Restano a sgocciolare.”

“Un altro buon piatto” disse Carl'Alberto, che s'intendeva un po' di cucina “sono le costolette di vitello al limone.”

“Come si fanno?”

“Battete bene dieci costolette di vitello, fate liquefare 300 grammi di strutto in una teglia, infarinate la teglia sopra e sotto, fate cuocere le costolette nelle cenere finché siano diventate nere. Aggiungete un bicchiere d'acqua di selz e la raschiatura della scorza d'un arancio. Preparate un trito di prezzemolo e cospargete di lupini, lasciate una mezz'ora le costolette per terra e dieci minuti prima d'andare a tavola gettatele dalla finestra.”

“Le proveremo domani” disse la baronessa prendendo appunti.³²⁵

³²⁵ *Ibid.*, pp. 22-23.

Nel discutere la peculiarità del punto di vista insito nella letteratura comica, bisogna pure constatare la libertà sovversiva dell'ambito comico; quest'ultimo è considerato il luogo dove tutto può succedere e tutto è permesso. Perciò i lettori non si sentono scoraggiati o incolleriti nell'incontrare delle situazioni improbabili o dei comportamenti strani dei personaggi, anzi se ne divertono soltanto. Ciò significa che, a differenza della letteratura non comica dove ogni punto di vista deve essere giustificato a seconda del bisogno narrativo di non rompere il naturalismo, la scrittura comica non deve per forza essere soggetta a tale legge, o piuttosto, essa ha tutti i diritti per dimostrare il virtuosismo dei punti di vista. Ad iniziare con il cavallo che parla il linguaggio umano³²⁶, il cocchiere che comprende il linguaggio dei cavalli³²⁷, i due signori che dalla fame cercano di mangiarsi l'un l'altro per una semplice assenza alla colazione da parte di un loro amico³²⁸, gli esempi delle situazioni e dei personaggi inverosimili nel romanzo sono anche troppi, come nella scena sotto la galleria in cui il volto di Carl'Alberto si allunga smisuratamente nel tentativo di baciare Lucy:

Lentissimamente come se fosse il volto d'un altro, cominciò a spingere il suo verso quello della vicina.

Quale distanza! Carl'Alberto protese il volto per circa mezzo chilometro.³²⁹

E lo sguardo ottiene una capacità soprannaturale:

Lucy lo guardò con un dolce sorriso. I suoi occhi parevano dire: ma come, non avete riconosciuto l'uomo che era con me stamattina?

Carl'Alberto la guardò lungamente. I suoi occhi pareva dicessero: no, non l'ho

³²⁶ *Ibid.*, p. 27.

³²⁷ *Ibid.*, p. 16.

³²⁸ *Ibid.*, p. 131.

³²⁹ *Ibid.*, p. 8.

riconosciuto. Allora gli occhi di Lucy parvero dire: andiamo, era il barone Manuel! A questo il giovane rispose con uno sguardo che voleva dire: il barone Manuel? Strano che non l'abbia riconosciuto! Forse perché l'ho sempre visto alla luce artificiale.

Era proprio così. Alla luce del giorno il barone Manuel appariva del tutto trasformato: un po' più alto che alla luce artificiale; la lunga barba assumeva l'aspetto del pizzetto alla moschettiera e i capelli scomparivano del tutto.³³⁰

E l'Autore, per lasciare in pace Carl'Alberto con la sua amata e conquistata Lucy, intrattiene i lettori offrendo ogni servizio possibile:

In attesa che tornino all'aperto, l'Autore, per passare il tempo, condurrà i lettori a fare una passeggiatina per l'isola di Capri.

Volete? Allora andiamo.

Questo è Capri, questo è Anacapri. Marina piccola, marina grande, salto di Tiberio e Faraglioni.

Ecco fatto. Non c'è altro da vedere.

Siccome è troppo presto per andare a disturbare il riposo di Carl'Alberto e di Lucy, fermiamoci un po' al caffè. Che prendete? Un aperitivo, un liquore? Offre l'Autore. Un caffè? Va bene. "Cameriere, caffè per tutti!"

"Impossibile, signore: dove trovare un milione di caffè?"

"Allora ci dia una bottiglia di birra e novecentonovantanovemilanovecentonovantanove bicchieri. Io non amo la birra."

Intanto, profittiamo del momento libero. Se i lettori hanno dubbî, punti oscuri, facciano pure delle domande all'Autore. Egli è qui per questo.

"Oh, giusto. Si può sapere chi ha avuto lo schiaffo in treno?"

³³⁰ *Ibid.*, p. 37.

“Lei corre troppo, signora mia. Per ora, non posso dirle nulla.”

“Forse non lo sa neppure lei?”

“Che idee! Io lo so benissimo, ma queste sono cose che si dicono alla fine.”

“E non si può sapere nemmeno chi ha dato quello schiaffo?”

“Nemmeno, signora. Quando sarà il momento, lo dirò io.”

“E come mai i quattro corteggiatori avevano avuto la stessa idea, a proposito dello schiaffo?”

“Capriccio di milionari.”

“E perché, adesso che s’è saputo che non fu Lucy a dare lo schiaffo, i corteggiatori vogliono ancora scoprire chi l’ebbe?”

“Perché sono degli sciocchi.”

“Bravo! Viva l’Autore!”

“Grazie, amici miei. Andiamo a vedere se i nostri eroi sono usciti all’aperto. Sarà l’ora.”³³¹

Questi elementi inverosimili non servono solo a stupire o a prendere in giro i lettori, ma anche ad apportare un effetto decisivo sotto il punto di vista dello studio del riso nei rapporti con il cinema: sono le inverosimiglianze che garantiscono una certa distanza dal mondo narrativo la quale, a sua volta, permette ai lettori di guardare da un posto protetto i fatti romanzeschi, anche quelli più dolorosi e pericolosi. Tutto può succedere dato che si è al sicuro. Da mettere in questione ora è il punto di vista del pubblico anziché quello della macchina da presa. Si legge Campanile appunto come si vedono le immagini su uno schermo nella sala buia del cinema. Ed è questa distanza protettiva a consentire le libere espressioni di emozioni tra cui il riso. Minois, a proposito, osserva:

³³¹ *Ibid.*, pp. 96-97.

Il fatto è che il cinema permette il distacco necessario nei confronti del mondo, la distanza che rende possibile all'uomo di godere pienamente delle proprie emozioni. Nel cinema la paura è gradevole, le lacrime dolci e il riso totale poiché completamente dissociati dall'esistenza dello spettatore e non oberati dalle pesantezze della vita.³³²

Lo stesso distacco diventa dunque il punto dove s'annodano il cinema e il comico campaniliano e quindi il punto dove si dovrebbe andare a cercare il motivo dell'illusione tipica di questi due universi. «Più tardi ho scritto su Campanile, e come tutti coloro che negli ultimi vent'anni hanno scritto su di lui sono diventato uno dei suoi personaggi»³³³, come confessa Eco, è curioso notare che un fruitore, sia della letteratura comica che del cinema, pur rimanendo distaccato dalle realtà immaginarie prodotte in ciascun luogo e in ciascun modo, non soltanto ne gode senza incorrere in una qualsiasi reazione negativa, ma vive anche la propria vita interiore al proprio centro. Fatto sta che l'illusione del distacco aiuta ad affrontare la realtà in modo diretto e conduce il fruitore a vivere la propria vita in maniera più che mai vivida e totale. Si tratta di un'esperienza paradossale il cui effetto ingannatore è intrinseco alla struttura dotata di un punto di vista paradossale. Nulla proibisce di applicare il medesimo procedimento nella vita reale: anzi è perfettamente applicabile dato che le condizioni sono uguali. Il romanzo campaniliano, pertanto, accanto al cinema, non solo diverte, ma ha una funzione davvero “seria”, quella didattica di insegnare il punto di vista, di come orientare la visione della vita presso un pubblico che vive un secolo più che mai tragico.

³³² G. Minois, *op. cit.*, 2004, p. 723.

³³³ U. Eco, *op. cit.*, 1998, p. 54.

Linguaggio

L'universo costruito dagli elementi del contrario è senza dubbio bizzarro. Ne vengono fuori situazioni apparentemente caotiche. È più che evidente che si tratta del mondo dove scade ogni logica quotidiana. Ci vuole pertanto «una logica Altra»³³⁴, un altro linguaggio, e rintracciarne il sistema è l'obiettivo della seguente analisi.

Come solitamente accade alla discussione intorno al freddurista romano, anche a proposito della possibile logica peculiare di Campanile, le ipotesi si dividono in direzioni opposte: «Campanile non ha una sua teoria; e non ha nemmeno la teoria del proprio non avere una teoria» (Almansi)³³⁵ e «ci sono regole fatte di sole eccezioni. Sono confermatissime» (Eco)³³⁶. Comunque, per fronteggiare l'argomento, occorre iniziare col domandarsi se sia possibile parlare di un'altra logica in Campanile il quale dichiara in *Benigno*: «amava infinitamente le cose illogiche e odiava la logica, trovandola miserabile e tiranna»³³⁷. Il primo passo da farsi è constatare che si tratta di un universo autonomo. A tal riguardo conviene introdurre il concetto del gioco, proposto da Huizinga, come modello di universo autosufficiente ed autarchico. Lo storico olandese di ampie vedute, dopo aver annotato che il gioco è qualcosa che «non si lascia determinare appieno né biologicamente né logicamente o eticamente»³³⁸, elenca le caratteristiche essenziali in esso: il gioco è una libertà³³⁹; è una metafora della vita³⁴⁰; ha la propria dimensione sia temporale che spaziale³⁴¹. L'ambito del gioco per tali condizioni si separa dal mondo esterno e per reggersi da solo richiede proprie

³³⁴ U. Eco, *op. cit.*, 1985, p. 272.

³³⁵ G. Almansi, *op. cit.*, p. 35.

³³⁶ U. Eco, *op. cit.*, 1985, p. 278. Le frasi sono rielaborate da Eco citando il secondo romanzo di Campanile, *Se la luna mi porta fortuna*: «Si tratta [...] dell'eccezione che conferma la regola. Ci sono regole fatte di sole eccezioni: sono confermatissime» (A. Campanile, *Se la luna mi porta fortuna* [1928], in *ORR*, p. 206).

³³⁷ A. Campanile, *op. cit.*, 1981, p. 175.

³³⁸ J. Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, Torino 1946, p. 10.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

leggi; anzi le regole sono il cardine del gioco. Huizinga afferma:

Ogni gioco ha le sue regole. Esse determinano ciò che varrà dentro quel mondo temporaneo delimitato dal gioco stesso. Le regole del gioco sono assolutamente obbligatorie e inconfutabili.³⁴²

Quanto esaminato finora sull'universo narrativo campaniliano soddisfa pienamente le condizioni richieste per essere considerato come un gioco dotato di regole originali. Vanno considerate nella stessa ottica le parole di Pasolini, nell'articolo già citato, le quali si riferiscono a Chaplin e ai suoi «films comici muti [...] costituiti *soltanto* di gags»: «il cinema di Chaplin non assomiglia ad alcun altro cinema: è un altro universo»³⁴³. Il ricorso ai gag, in quanto sancisce la sospensione delle norme usuali, non è altro che il segnale di inizio del gioco: l'apertura del romanzo ricca di elementi contrari sta dunque ad annunciare l'avvio del gioco, ovvero l'ingresso in un altro universo. Una volta cominciato il gioco, in tal caso, non violare le leggi diviene di primaria importanza poiché «non appena trasgrediscono le regole, il mondo del gioco crolla»³⁴⁴. Lo stesso vale anche in *Ma che cosa è quest'amore?*. Le regole valgono per tutti i partecipanti. Pure i lettori, una volta coinvolti nel gioco, non fanno eccezione e devono rispettare ugualmente le regole. L'Autore perciò richiama esplicitamente l'attenzione:

Ma, diranno i lettori, questo è inverosimile!

I lettori sono pregati di non fare interruzioni e di credere a quello che raccontiamo. Si tratta di fatti realmente accaduti e tutti sanno come nella vita avvengano cose che, messe

³⁴² *Ibid.*, p. 15.

³⁴³ P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 256.

³⁴⁴ J. Huizinga, *op. cit.*, p. 15.

in un romanzo, sembrano inverosimili. Perciò andiamo avanti e guai a chi interrompe un'altra volta.³⁴⁵

«Sei pregato di non interrompermi, pezzo di mascalzone!»³⁴⁶, «ho detto che non ammetto interruzioni»³⁴⁷, «silenzio, [...] non l'interrompete!»³⁴⁸, la parola d'ordine viene ricordata più volte durante il gioco. Mentre il fatto che i personaggi debbano accettare le cose così come stanno per sopravvivere nel mondo assegnato loro sembra risaputo da ognuno di essi nel racconto. Ciò spiega il motivo per cui nessuno di personaggi si meraviglia delle situazioni stravaganti ed inverosimili, al contrario ognuno vive fedelmente la condizione data; ad esempio, all'inizio del romanzo, Carl'Alberto non sarebbe mai dovuto scendere per prendere il treno per Firenze, sua destinazione originale. Stando così le cose, che cosa è mai a spingere avanti la storia se nell'universo non ci sono né il desiderio umano né il principio di causa ed effetto? A proposito, è interessante osservare il comportamento di Carl'Alberto finito malvolentieri sul treno per Napoli: il protagonista accetta Napoli come la sua nuova meta, cosa che a sua volta costituisce una nuova premessa dell'atto e dalla quale nascono le storielle seguenti. Nel mondo campaniliano, decisamente assurdo, la cosa non va mai né interpretata né sviluppata secondo la logica abituale, mentre, invece, la via da seguire è quella contraria; e tale via derivata diviene presto quella principale finché a sua volta non verrà di nuovo stravolta e derivata da un'altra, poi da un'altra ancora e così via. Si direbbe che il mondo narrativo campaniliano è fatto di continue deviazioni, sebbene, nel caso in cui la conseguenza deviata si trasformi poi nella nuova premessa per il resto del racconto, la deviazione non sia più deviazione nel senso letterale. Nell'universo campaniliano, è la sovrapposizione di tali slittamenti che

³⁴⁵ A. Campanile, *op. cit.* [1927], in *ORR*, p. 47.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 69.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 78.

genera il dinamismo narrativo.

Considerato ciò che regola il dinamismo, è doveroso chiedersi quale sia la motivazione di tale operazione. È curioso notare che il romanzo campaniliano, benché sia fatto solamente di episodi impossibili, grazie alla rigosità delle norme, riesce in fondo a mantenere la trama estremamente semplice e lineare, mai confusa, fino a sublimare un universo completo. Il fatto, pur traversando lo scompiglio generale in mezza del percorso narrativo, finisce col formare un universo e viene rappresentato metaforicamente sia da una novella dalla struttura circolare raccontata dall'Autore ai lettori al fine di ammazzare il tempo³⁴⁹ sia dall'andamento stesso del romanzo: i personaggi maschili, dopo d'aver girato qua e là o su e giù attorno ad un unico personaggio femminile, alla fine del romanzo, si sposano tra di loro. Dunque, muovendo da una realtà, quella quotidiana, attraverso una fase di sconvolgimento, giunge a riunirsi in un'altra realtà contraria, paradossale ma, a suo modo, stabile. Orbene, quello che Campanile presenta attraverso l'accumulo di deviazioni è l'eventualità di ricostruire un universo alternativo al di fuori di quello quotidiano; si tratta di un mondo negativo privo di corpo e di qualsiasi senso, perciò anche ridicolo e assurdo, ma tuttavia possibile. Ebbene ciò che conta qui è la potenzialità di “una logica Altra” in grado di costruire “un mondo Altro”. Va tenuto conto inoltre sotto questo profilo che tale efficacia è ancora più considerevole se si pensa al suo contesto storico e sociale in cui vi era urgente bisogno dell' “altrove” come annota Wada³⁵⁰, o come

³⁴⁹ La novella intitolata “Fanfaluca del re Marzavàn” è un racconto di sole cinque pagine ma dalla struttura assai complessa. «C'era una volta un Re chiamato Marzavàn, il quale era il più infelice di tutti i Re della terra. Un giorno, mentre era occupato nei suoi tristi pensieri e stava divisando di togliersi la vita, gli si presentò un uomo poveramente vestito, che gli disse: “Sire...”», un racconto appena iniziato così viene subito interrotto e sostituito da un altro racconto, poi da un altro e ancora da un altro. Ed infine ritorna a narrare di nuovo: «C'era una volta un Re chiamato Marzavàn, il quale era il più infelice di tutti i Re della terra. Un giorno, mentre era occupato nei suoi tristi pensieri e stava divisando di togliersi la vita, gli si presentò un uomo poveramente vestito, che gli disse: “Sire...”» (*Ibid.*, pp. 115-120).

³⁵⁰ Cfr. T. Wada, «Il fascismo e il riso: nel segno di Achille Campanile [Fascism to warai: Achille Campanile no kiseki]», in *L'immaginazione fascista: Studi di letteratura comparata sulla storia e la memoria* [*Fascism no sozoryoku: rekishi to kioku no hikaku bungakuron kenkyu*], a cura di T.

testimonia Calvino ricordandosi del *Bertoldo*, uno dei periodici umoristici che ebbero molto successo negli anni Trenta:

Il 'Bertoldo' apriva ai giovani 'un altrove' in cui rifugiarsi per sfuggire al linguaggio totalitario³⁵¹

Creare un altrove: Campanile lo fa con continui slittamenti, costituendo “una logica Altra” e completando così un altro universo narrativo. È importante sottolineare che tutto ciò è reso possibile grazie alla natura stessa del linguaggio. Di ciò Campanile era consapevole come si legge in *Cantilena all'angolo della strada* del 1933:

Ho visto un albero e son rimasto meravigliato. Un albero è un albero e la parola albero significa per l'appunto albero. Ma provate a ripetere per moltissime volte albero. Finalmente vi sfuggerà il significato e se, a un tratto, esso vi balenerà nella mente, vi stupirete che albero significa albero. [...]

Il mondo è un intrico di parole.

Da tutte le cose ci divide ormai una barriera di parole. Quante volte crediamo di pensare a una cosa e invece pensiamo al suo nome! Si dice: pensare in italiano, in inglese, in francese. Perché pensare è parlare con la mente. Se si abolissero tutte le parole, avremmo il senso delle cose. Ora, abbiamo il senso dei loro nomi. E certe volte, a furia d'usarne i nomi, le cose scompaiono e si resta con un pugno di parole in mano. Così si finisce per far circolare una specie di carta-moneta che non corrisponde a una riserva aurea. Poi il nome si consuma tanto che non si conosce più a che cosa appartiene. Ne deriva una

Wada, A. Koghishi, H. Ikeda e S. Ukai, Jinbunshoin, Tokyo 1997, pp. 375-391.

³⁵¹ I. Calvino, «L'irresistibile satira di un poeta stralunato», in *La Repubblica*, 6 marzo 1985 [cit. in C. De Caprio, *op. cit.*, p. 93].

specie d'ottusità del senso, con cui alcuni si divertono.³⁵²

È il distacco tra nomi e cose a dare spazio al gioco. In effetti buona parte della comicità di Campanile deriva dalle situazioni tragiche suscitate da tale natura immanente della lingua. Ciò è dimostrato nei vari modi di espressione. Ad esempio, in *Ma che cosa è quest'amore?*, si trovano dei dialoghi che dimostrano quanto è naturale e semplice per una realtà linguistica, tramite il processo di slittamento, trasformarsi in un'altra realtà opposta alla prima:

“Le domandavo da che professione, arte, o mestiere ella proviene.”

“Ah, benissimo. Dal teatro: prima appartenevo al teatro. Ma ho appartenuto al teatro pochissimo, in una forma assai superficiale. Potrei quasi dire di non aver mai appartenuto al teatro. Anzi, lo posso dire benissimo: non ho mai appartenuto al teatro, non ho mai visto un teatro, neppure di lontano, né so che cosa significhi la parola teatro.”³⁵³

“Posseggo una casetta in campagna. Oh, non è gran che, intendiamoci! Una cosa da nulla. Una piccola casa. Quasi non si vede quanto è piccola. Anzi a pensarci bene, non si vede affatto. Io non l'ho mai vista. Nessuno l'ha mai vista. Si potrebbe quasi dire che non esiste.”

“Perché dice: si potrebbe quasi dire che non esiste?”

“È vero. In fondo, si può dire benissimo: non esiste affatto.”³⁵⁴

³⁵² A. Campanile, *Cantilena all'angolo della strada* [1933], in *ORR*, p. 1370.

³⁵³ A. Campanile, *op. cit.* [1927], in *ORR*, p. 84.

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 143-144.

Le parole, se sono così sdruciolevoli, non possono coincidere con le cose che si configurano nel loro stato fermo e concreto. La situazione pare irreparabile. Il tentativo di riscattare le parole alle cose tutt'al più finisce col generare situazioni buffe come quelle disposte virtuosamente in un episodio che si riscontra sul vaporetto alla volta di Capri, carico di tutti i personaggi principali del romanzo:

“Un uomo in mare!”

Il nostromo, in vedetta sul castello di prua, aveva gettato l'allarme.

Immediatamente fu calata una scialuppa e quattro robusti marinari, remando vigorosamente, raggiunsero e trassero a bordo lo sciagurato, che gridava e si dibatteva come un ossesso.

Era un vecchio in costume da bagno. Quando fu steso sul ponte, gli venne praticata la respirazione artificiale, mentre egli continuava ad agitarsi e i passeggeri gli si affollavano attorno. [...]

Dopo averlo fatto respirare artificialmente per mezz'ora, il capitano ordinò che gli si dessero indumenti e cordiali. Gli si fece indossare un rozzo abito di marinaio, poi, seguito da tutti i passeggeri, l'infelice fu trasportato nel “buffet”, dove gli venne servito un caffelatte, con pane, burro e marmellata.

Lo lasciarono mangiare in silenzio. Le belle signore e gli uomini lo guardavano compassionevolmente, scambiandosi impressioni a bassa voce. Tutti vollero vedere da vicino il naufrago e molti vollero fotografarlo. Lui lasciava fare e mangiava.

Dopo il caffelatte gli vennero serviti alcuni bicchierini di marsala, con biscotti e uno zabaione. Di quando in quando arrivava qualcuno, chiedendo:

“Dov'è il naufrago?”

E gli portavano cioccolatini, caramelle e doni, che egli intascava continuando a mangiare. L'illustre e compianto Francesco Ilario Rossi gli dette anche mezza lira.

Quand'egli ebbe terminato di mangiare, un americano gli offrì un gran sigaro e cinque o sei persone glielo accesero.

Il vecchio Carl'Alberto si distese nella poltrona e cominciò a fumare.

Allora, nel silenzio di tutti, il capitano disse:

“E adesso, buon uomo, narrateci come'è avvenuta la disgrazia.”

Tutti si strinsero attorno al naufrago. Questi tirò quattro o cinque boccate di fumo, vuotò un bicchierino e, tra l'attenzione dei circostanti, disse:

“Nella prima metà del secolo decimonono e precisamente...”

D'ogni parte si levarono proteste.

“Cominci da un'epoca più recente!” gridò qualcuno.

Il vecchio tracannò il secondo bicchierino e, dopo un minuto di raccoglimento, riprese:

“Nella seconda metà del secolo decimonono...”

“Dai nostri giorni, dai nostri giorni!” rumoreggiò la folla.

“E sia!” esclamò il naufrago, seccato. “Se non volete conoscere l'antefatto, tanto peggio per voi.”

Vuotò un quarto bicchierino, fece una pausa, come per raccogliere le idee, e ricominciò:

“Stamani...”

“Oh!...” fece la folla, con un sospiro di sollievo.

“Silenzio,” gridò qualcuno “non l'interrompete!”

“Stamani,” proseguì il vecchio “trovandomi di passaggio a Sorrento, ho avuto l'idea di fare un bagno. Detto fatto. Ho preso in affitto un costume e sono entrato nell'acqua. Stavo nuotando da qualche tempo, quand'ecco che a un tratto mi son sentito...”

“Mancare le forze...” interruppe il signore che aveva una di quelle faccie che s'incontrano solo sui vaporetta.

“Ma silenzio, perdio,” si gridò da più parti “lasciatelo parlare!”

“Mi son sentito”, proseguì il vecchio, fulminando con lo sguardo il signore che aveva

una di quelle faccie che s'incontrano solo sui vaporetta "mi son sentito afferrare da quattro robusti marinari, che, se mi capitano a tiro, dovranno fare i conti con me, perché poco è mancato che non mi facessero annegare."

Così dicendo, il vecchio Carl'Alberto lanciò in giro un'occhiata, mentre da ogni parte si levava un mormorio di sorpresa.

"Ma, allora," disse il capitano "se non ho frainteso, lei non stava annegando."

"No, affatto."

"E che faceva?"

"Il bagno."

Il vecchio Carl'Alberto s'asciugò la fronte sudata e chiese un altro bicchierino di liquore.

"Un momento," fece il capitano, che aveva già il sangue agli occhi "un momento. Prima dobbiamo chiarire questa faccenda. Nostromo!"

Il nostromo accorse.

"Voi" disse il capitano "avete dato un falso allarme. Rispondete, o vi brucio le cervella."

"Io?" esclamò il nostromo. "No. Ho detto: un uomo in mare. Era la verità."

"Per Satanasso," gridò il capitano "hai ragione!"³⁵⁵

Non solo esiste un incolmabile divario tra nomi e cose, ma saltano pure gli equilibri sociali e il codice istituzionale a cui fare riferimento. Crolla dunque definitivamente l'oggettività indispensabile per realizzare la comunicazione tra individui esistenti in corpi fisicamente separati. Ora se si vuole ritrovare l'equilibrio tra soggettività e oggettività linguistica per poter comunicare di nuovo con gli altri, non resterà che ricorrere alle seguenti alternative che elevano tali problematicità all'altezza di notevoli forme d'espressioni artistiche: o assumere il linguaggio prettamente cinematografico

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 76-79.

che realizzi il ricongiungimento attraverso oggetti fisici o inventare una scrittura comica che escogiti il senso nel nonsenso facendo spiccare apposta il distacco linguistico. Campanile opta per la seconda ed esplora infaticabilmente la potenzialità di tale scrittura .

La situazione è quindi tragica? Eppure la scrittura campaniliana sembra affermare che la situazione non sia del tutto negativa. Essa dà luce ai nuovi lati del linguaggio e del mondo. È per merito della dialettica linguistica che la ricongiunzione di nomi e cose apre una nuova prospettiva. Ad iniziare con il neologismo “benattina” che illumina il lato positivo della malattia³⁵⁶ e con il dibattito sull’età del cucco della locuzione “vecchio come il cucco”³⁵⁷, gli esempi sono riscontrabili anche nel primo romanzo, ma l’esempio più indicativo sarà il passo finale del secondo romanzo di Campanile intitolato *Se la luna mi porta fortuna*, nel quale, un banalissimo luogo comune “il giorno muore” si eleva alla dimensione “cosmica”³⁵⁸:

³⁵⁶ «“Dottore, c’è una signora che si sente male”. [...]

All’illustre clinico bastò un’occhiata per sentenziare:

“È ben di mare”.

Per capire la diagnosi dell’insigne scienziato, occorre sapere che egli aveva una geniale teoria, secondo la quale le malattie non sarebbero che la crisi acuta di un anteriore stato morboso dell’organismo. Crisi benefica, in quanto risolvendosi, cessa con essa lo stato morboso e l’individuo risana del tutto, se non muore.

Secondo il Rossi, quindi, le malattie non erano male, ma un bene.» (*Ibid.*, p.72).

³⁵⁷ «Stavo pensando [...] al Colosseo. Che roba! Dev’essere vecchio come il cucco.»

“Non credo [...]. Il cucco dev’essere anteriore.”

“Vediamo [...]: le prime notizie sul cucco si hanno nel 1200.”

“Piano, piano! Purtroppo si hanno notizie imprecise circa il cucco...”

“D’accordo, ma...”

“Ma a quanto gli storici più attendibili asseriscono, bisogna ritenere che il cucco risalga al 1300.”

“Non dire sciocchezze! La prima notizia tramandataci sul cucco è del 1250.”

“Ma è vaga e non documentata. E se dobbiamo credere al...”

“Lascia andare! Più precise sono le notizie che appaiono nel 1275.”

“Ma le prime serie notizie sul cucco non si hanno che verso il ‘300. E bisogna aspettare il ‘315 per...”

“Io non aspetto niente...”

“Comunque è escluso che il cucco sia anteriore al 1300!”

“Sciocchezze!”

“Oh, insomma, Checco!”» (*Ibid.*, pp. 55-56).

³⁵⁸ Facendo riferimento allo stesso passo, Eco commenta: «In queste ultime pagine pare non ci siano effetti comici. Di fatto ce ne è uno solo, dosato con grazia infinita: viene preso alla lettera il luogo comune “muore il giorno” e per amplificazione se ne traggono le ultime conseguenze. Ma l’effetto non è comico, perché il giorno muore davvero e Campanile ci fa sentire come sia triste questo infimo evento che si ripete da millenni ma ha pur sempre una sua grandezza cosmica» (U.

Qualcosa di molto grave sta avvenendo sotto i nostri occhi. Guardate, ora diventa azzurra la spianata davanti all'albergo, guardate.

È a questo punto che la terribile verità balena nel cervello.

Il giorno muore! Il giorno muore!

Da qualche minuto noi assistiamo muti, senza accorgercene, all'agonia del giorno che muore sul mare, incapaci di far nulla per esso, senza poter muovere un dito per salvarlo, per impedirne la fine, o, almeno, per ritardarla.

Il giorno muore.

Ormai non c'è più speranza. Ormai è questione di minuti perché l'inevitabile avvenga: la catastrofe non può tardare. [...]

Il giorno muore, signori, il giorno muore e nessuno può far nulla per esso.

Ora è apparso sulla terrazza un vecchio signore infagottato negli scialli di lana, con la giovine moglie, che lo carezza sempre davanti a tutti e gli ravvia i capelli sulle tempie. Forse può fare qualche cosa, lui che ha viaggiato molto. Fissa l'orizzonte con lo sguardo pensoso, mentre la brezza gli smuove appena i lunghi capelli grigi che sfuggono di sotto al berrettino e la eterna sottile sigaretta russa si consuma dimenticata tra le sue labbra.

Non lo disturbare. Lasciatelo solo a tu per tu con l'orizzonte. Lasciatelo fare. Forse lui può salvare questo giorno, che muore senza convulsioni, che s'illividisce rapidamente, si raffredda, s'oscura, in un'agonia rassegnata, come una povera vittima che, a tradimento, è colpita al cuore e agonizza senza agitarsi e senza lamentarsi, nel tempo strettamente necessario per morire. Forse lui pensa al modo di salvare questo giorno, mentre lo fissa come un vecchio leone.

Ma che può fare lui, che nemmeno si regge in piedi? È tanto stanco. E l'azzurro diventa sempre più carico, tende rapidamente al cinereo, al livido, allo spettrale. Troppo tardi,

troppo tardi! Neppure il vecchio signore può far nulla. Anch'egli deve assistere immobile alla fine del giorno, che piega il capo livido sul mare e declina, perdendo a un tratto luce e perdendo il proprio sangue da invisibili vene. Con la sua aria sofferente, il vecchio signore dice chiaro che non si fa illusioni, mentre la vita fugge dal cielo. [...]

Ci siamo. Ecco che l'azzurro è diventato nero, sotto i nostri occhi, all'improvviso, senza che ce ne accorgessimo. È la fine. E la fine è fulminea.

Addio, addio. Non era nulla di speciale, non era un giorno straordinario, non era nemmeno né troppo luminoso né troppo oscuro, né troppo buono né troppo cattivo; non era un giorno storico, e nemmeno un giorno da ricordarsi. Era un giorno come tutti gli altri; un giorno qualunque; né triste né lieto, né bello né brutto. Quasi un giorno inutile.

Ma non lo rivedremo mai più.³⁵⁹

Rende visibile l'invisibile; e in più, fa commuovere. Qui si potrebbe parlare dell'atto della creazione. È stato Koestler a prestare particolare attenzione alla funzione creativa del comico. Secondo il pensatore ungherese, «il processo creativo, abbastanza stranamente, si manifesta nel modo più chiaro nel campo dell'umorismo e dello spirito»³⁶⁰ e perciò «l'aspirazione artistica, l'inventività comica e la scoperta scientifica [...] formano un continuo in cui non esistono confini»³⁶¹. Queste tre attività creative, che consistono nello scoprire una novità provocando la reazione AHA³⁶², si

³⁵⁹ A. Campanile, *op. cit.* [1928], in *ORR*, pp. 435-437.

³⁶⁰ A. Koestler, *Il principio di Giano*, Comunità, Milano 1980, p. 133. Si deve fare attenzione al suo uso del termine "umorismo". Secondo la definizione di Koestler, l'umorismo è «un tipo di stimolazione che tende a suscitare il riflesso del riso» (*Ibid.*, p. 134), quindi esso designa il medesimo significato all'umorismo del comico nella presente ricerca.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 155.

³⁶² Per evidenziare meglio le sfumature dei tre campi di attività in questione, Koestler inventa parole «reazione ah! ah!», «reazione ah...»: «Lo scopo dello scienziato consiste nel realizzare una *sintesi*; l'artista tende a una *giustapposizione* del familiare e dell'eterno; l'ambizione dell'umorista è quella di ideare una *collisione*. E poiché le loro motivazioni differiscono, sono diverse anche le risposte emotive provocate da ciascun tipo di creatività: la scoperta soddisfa la "pulsione esplorativa"; l'arte induce una catarsi emotiva attraverso il "sentimento oceanico"; l'umorismo incita la cattiveria e le fornisce uno sfogo innocuo. Il riso può essere descritto come la "reazione ah! ah!"; il grido eureka dello scopritore come la "reazione aha!" e il piacere dell'esperienza

basano sullo stesso processo combinatorio coniato da Koestler: «bisociazione»³⁶³, ossia l'arte di «combinare aree di conoscenza e di esperienza precedentemente separate»³⁶⁴. Bisociando «strutture mentali in precedenza non connesse fra loro», si crea un insieme con un «tocco apparente di magia» poiché «il tutto non è semplicemente la somma delle sue parti, bensì un'espressione delle relazioni esistenti fra le sue parti»³⁶⁵. La dissociazione, perciò, pur apparendo negativa da un punto di vista, dall'altro, diviene la condizione indispensabile per compiere un ulteriore progresso, come afferma Koestler citando l'espressione francese, «*reclurer pour mieux sauter*», quindi «una regressione temporanea a livelli di ideazione più primitivi e disinibiti, seguita da balzo creativo in avanti»³⁶⁶. Orbene, qualunque sia, il linguaggio si basa su due aspetti. Siccome il linguaggio è una forma dell'attività intellettuale, la sua dialettica scuote il pensiero: non è un caso se il comico campaniliano nasce prevalentemente dall'incongruità linguistica. Da riconsiderare ora, pertanto, è la conseguenza del principio dell'intelletto, perciò della logica e, nel caso di Campanile, del paradosso. Il paradosso è un'asserzione che rivela il limite del ragionamento unidirezionale, o in altri termini, la potenzialità della negatività. È una retorica adatta al caso: quando due elementi in antitesi risultino ugualmente veritieri, è necessario ricorrere ad un'altra verità in un'altra dimensione in grado di comprendere tutte e due in una volta. Giacché tale dimensione sovrastante supera quella a cui appartiene la realtà concreta umana, l'approccio positivo e fisico è sostanzialmente negato, mentre è possibile arrivarci solo negativamente, indirettamente e metafisicamente; si tratta di una metodologia simile a quella della teologia negativa. Ebbene Campanile elegge tale logica come il principio della propria strategia: solo tenendone conto, molti aspetti

estetica come la “reazione ah...”» (*Ibid.*, pp. 155-156).

³⁶³ *Ibid.*, p. 137.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 155.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 158.

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 180-181.

campaniliani, giudicati spesso contraddittori e confusi, si presentano in perfetto ordine. L'autore romano si accosta appositamente alla parte negativa per osservare meglio quella positiva poiché è ben cosciente del fatto che è uno dei metodi efficaci concessi agli uomini limitati per affrontare il mondo che predomina illimitatamente. Il concetto serve anche a capire perché il mondo campaniliano appaia freddo, spietato e disumano nonostante, nella sua essenza più profonda, sia centrato unicamente sull'uomo. La cosa è provata anche dal fatto che il suo "altrove" possiede un effetto consolatorio non solo per la gente dell'epoca, allora sotto il regime fascista, ma anche per le generazioni successive, come giustamente riporta Eco: «il sorriso [di] Campanile ci ha ingannato, e consolato, per tutta la sua vita»³⁶⁷ e pertanto l'universo solamente inumano non riuscirà mai ad agire sul livello profondo dell'uomo. Insomma, quello che Campanile tenta di compiere nel campo linguistico è di sollevare l'intelligenza a livello della saggezza vivente per via del paradosso: la prima è ottenibile attraverso ragionamenti analitici mentre la seconda è raggiungibile solo realizzandone la sintesi, e quindi, prendendo in considerazione la realtà umana. La realtà linguistica che si arriva a percepire grazie alla sintesi della realtà fisica e di quella metafisica apporta una nuova prospettiva sul mondo, che potrebbe poi divenire una presa di coscienza della vita. Si tratta della creazione di un nuovo linguaggio? Se così è, non sarà impossibile leggere un episodio centrale di *Ma che cosa è quest'amore?* come una parodia dei primi versetti del libro della Genesi, in cui la storia muove il suo dinamismo con uno schiaffo risuonato nelle tenebre, il quale potrebbe essere un richiamo dalla realtà metafisica a quella fisica, seguito dall'urlo: «Luce!»³⁶⁸

³⁶⁷ U. Eco, *op. cit.*, 1998, p. 97.

³⁶⁸ A. Campanile, *op. cit.* [1927], in *ORR*, p. 8.

3.3. L'ironia: da *Ma che cosa è quest'amore* a *La televisione spiegata al popolo*

La realtà ironica

Al fine di riprendere quanto detto finora dal punto di vista del comico e di collocare il riso campaniliano all'interno della prospettiva del riso novecentesco, è indispensabile pertanto considerare il concetto dell'ironia. L'ironia, difatti, non è solo una mera forma del riso diffusasi in maniera evidente nel Novecento, ma è una forma addirittura obbligata per adattarsi. E tra l'altro, Campanile è l'autore più ironico che il Novecento italiano abbia mai avuto.

Giacché l'opera di Campanile è strettamente legata alla comicità, il suo riso e la sua possibile classificazione furono sempre al centro della critica già dai primi esordi dell'autore: Ravegnani dichiara, nel primo articolo critico dedicato a Campanile, che il riso tipico campaniliano, un frutto del suo vedere il mondo con «l'aria di glaciale noncrazia», è «humour da una sola faccia senza tristezze celate, ma immobile, secco, lineare, come lo stile disadorno e asciutto»³⁶⁹; invece per Pancrazi, il suo è «il più vuoto, il più inutile degli umorismi»³⁷⁰ quindi «il riso scemo»³⁷¹; mentre Siciliano afferma che è una «scemenza pura»³⁷² che «riflette l'inutilità di se stesso»³⁷³. Ebbene, “freddo”, “secco”, “vuoto”, “scemo” ed “inutile” sembrano aggettivi adatti per descrivere il riso tipico campaniliano, ma gli stessi sono anche attributi tipici dell'ironia, una forma di riso prettamente novecentesco. Conviene dunque ora esaminare il concetto di ironia. Ma, nel cominciare ad affrontarlo, emergono immediatamente alcune problematiche: come succede sempre con le categorie del riso, anche l'ironia è sottoposta ad un uso improprio: essa è considerata come una specie di

³⁶⁹ G. Ravegnani, «L'umorismo di Campanile», in *La stampa*, 5 agosto 1927.

³⁷⁰ P. Pancrazi, «Il riso scemo di Campanile», in *Scrittori italiani del Novecento*, Laterza, Bari 1934, p. 227.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² E. Siciliano, *op. cit.*, 1974, p. IV.

³⁷³ *Ibid.*, p. VI.

riso, un'attitudine, un umore, un'emozione, una maniera di espressione o una strategia nel comunicare; mentre, diversamente, può essere presa come sinonimo della derisione, dell'umorismo, del sarcasmo, della satira, dell'equivocità, della malvagità, della burla o della menzogna. Tale variabilità, o meglio confusione, rivela, da una parte, l'ampio campo d'azione dell'ironia, e dall'altra, la sua natura sfuggente alla comprensione unicamente razionale fintantoché essa ha a che fare, sebbene parzialmente, con il riso, come sua sovrastruttura maggiore e dalla medesima qualità. Ad ogni modo, come sostiene Jankélévitch, la possibilità di approccio rimane:

Tuttavia, se è indefinibile, l'ironia non è per questo ineffabile; non se ne può analizzare la struttura, ma se ne può senza dubbio descrivere l'aspetto esteriore; si può, in una parola, filosofare sulla qualità.³⁷⁴

Ebbene la cosa da fare è, dopo aver sgombrato il campo da ogni asserzione infondata, e di osservare attentamente le forme. In tal caso, è sempre utile risalire all'etimologia del termine. La parola "ironia" ha la propria origine nel greco secondo la quale chi fa delle ironie è colui che interroga fingendo di non sapere: ciò evoca subito la figura di Socrate, interrogatore finto innocuo con la speranza di condurre il suo interlocutore alla consapevolezza della propria ignoranza definitiva, ossia al "sapere di non sapere". Ironizzare, ossia, cadere in contraddizione appositamente al fine di accedere alla vera sapienza. E l'ironia, difatti, nella sua struttura più basilare, consiste nel dire ciò che è contrario di ciò che si vuole veramente trasmettere: dire "è bellissimo tempo" in un giorno di pioggia e dire "grazie, è molto gentile!" alla persona dal comportamento sgradevole sono espressioni ironiche. Si può quindi definire a prima vista l'ironia come qualcosa che si manifesta nella forma linguistica, mantenendo la propria essenza al di

³⁷⁴ V. Jankélévitch, *L'ironia*, il melangolo, Genova 1997, p. 50.

sopra della dimensione linguistica, come ritiene Mizzau: «l'ironia è l'unica figura retorica che utilizza il non verbale e il paralinguistico come segni di distinzione»³⁷⁵ e perciò nella quale si manifestano in modo più che mai chiaro «i movimenti tra i vari livelli di discorso»³⁷⁶. Se si muove tra i livelli linguistici, potrà pure realizzarlo tra le persone. Ebbene se l'ironia non esprime quello che dovrebbe davvero comunicare, un altro fattore costitutivo indispensabile dell'ironia è l'intervento attivo dell'interlocutore. Ogni ironista è in attesa della collaborazione dell'altro. È proprio tale ambito relazionale che risiede l'essenza dell'ironia. L'ironia non viene esclusivamente recepita tramite il messaggio: l'ironia non è necessariamente decodificata nel senso inteso dall'emittente e il ricevente è completamente libero nell'interpretare, nello sbagliare o persino nell'ignorare l'originario significato del messaggio. L'ironia, quindi, è un testo aperto e non è la questione solo delle parole o solo del singolo soggetto bensì delle relazioni interattive personali. Cosicché l'ironia emerge soltanto in un ambiente dinamico, in mezzo al movimento «di andirivieni dialettico»³⁷⁷. Dal che deriva la sua natura indeterminata, rischiosa, e perciò piacevole. Si potrebbe assimilarla a un gioco d'azzardo, ma l'ironia si distingue, così anche dagli altri concetti considerati spesso correlati come il sarcasmo o la menzogna con l'intento egoistico, per una funzione produttiva e piuttosto didattica: come faceva la maieutica socratica, il tentativo ironico mira infine al progresso nella dimensione cognitiva il quale porta, a sua volta, ad una nuova percezione del mondo. È alquanto altruista. Il che spiega perché l'ironia venga scelta come una struttura così inefficiente da fare deviazioni pur con la consapevolezza di una via più diretta; solo così facendo, l'ironia accresce il libero ragionamento dell'interlocutore. L'ironia, che rispetta la soggettività di un individuo, non fa altro che assistere, esternamente, allo sviluppo interno dell'altro appunto come fa un istruttore

³⁷⁵ M. Mizzau, *L'ironia*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 22.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 10.

³⁷⁷ V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 61.

che confida nell'istinto di crescita insito nel proprio allievo. Da queste osservazioni strutturali se ne può dedurre un carattere fondamentale dell'ironia: essa è piuttosto un'attitudine prima di essere uno stimolo al riso. Nell'ironia il riso non è né un obiettivo né una costante. Benché sia vero che il salto qualitativo, a cui punta l'ironia, tende a realizzarsi scaricando l'emozione accumulata nella risata, è tuttavia importante notare che ciò avviene come conseguenza dell'atteggiamento ironico. Comunque sia, dato che l'atteggiamento è la posizione di un individuo nei confronti di qualcuno o qualcosa, metterlo in questione significa chiamare in causa il soggetto in rapporto alla realtà che lo circonda. L'ironia, insomma, non è altro che un atteggiamento per rapportarsi con la realtà.

Come sarà dunque la realtà percepita con l'ironia? Come si è visto precedentemente, se l'ironista è colui che finge aspirando ad un'ulteriore sapienza, si può affermare che la realtà ironica è innanzitutto una finzione. È stato Jankélévitch ad individuare nell'ironia tale funzione denominandola l'«universio»:

L'ironia pensa una cosa e dice il contrario; disfa con una mano quello che fa con l'altra. [...] L'ironia conduce qui un gioco analogo a quello che Schelling attribuisce al Creatore e che definisce *universio*: Dio finge di ammettere l'*Universo*, l'unità rovesciata, in altri termini il divino sospeso, come lo spirito, con un sottile disconoscimento, ammette il corpo, lo spirito interrotto. L'ironista si arrischia a porre sotto accusa la virtù, a scrivere l'elogio della pazzia e dei vizi; parla con gravità di cose insignificanti, scherza sulle grandi, e il suo comportamento è in ogni circostanza quello che non ci si aspetterebbe. L'ironia è l'imprevisto e il paradosso.³⁷⁸

La finzione ironica non è parziale ma talmente onnicomprensiva da ricreare tutto

³⁷⁸ *Ibid.*, pp. 83-84.

l'universo: è opportuno, però, notare che si tratta di un universo sosia e rovesciato simile al sistema speculare delle sfere cerebrali. Avendo tale atto una connotazione "divina", la realtà ironica potrebbe quindi espandersi senza limiti? A questo riguardo, occorre subito precisare un'altra funzione dell'ironia, di stampo opposto, ossia da «moderatore»: come afferma Mizzau, «l'ironia [...] funziona da moderatore, da regolare degli eccessi, delle sproporzioni», quindi da «difesa da un eccesso di coinvolgimento»³⁷⁹, vale a dire, l'ironia ha una funzione omeostatica e ciò la rende una strategia efficace, affidabile e particolarmente umana. Orbene, nell'ironia l'uomo si posiziona al centro: come è già chiaro nel significato originario del termine, l'ironia muove sempre dal soggetto che ironizza. Considerato ciò, per ultimo, ma non meno importante è indicare inoltre dove e come si situa il soggetto nell'universo finto ironico. A tal proposito, Jankélévitch ritiene che l'ironia, la quale «trasforma la presenza in assenza», è capace pure di «fare qualcosa di diverso, di essere altrove, più tardi; *aliud* e *alibi!*»³⁸⁰: tutto ciò non significa evadere altrove lasciando indietro il Qui e l'Ora, bensì, di far vedere la possibile ricchezza del Qui e l'Ora, o in altre parole, realizzare l'ubiquità dell'essere. Ebbene chi fa dell'ironia l'arte di relativizzare tutto, relativizza persino se stesso. Il che significa che il soggetto ironico, ironizzando, crea un altro soggetto/oggetto («è difficile distinguere l'aspetto soggettivo da quello oggettivo nella percezione ironica»³⁸¹), dotato della «prospettiva sinottica dell'aviatore»³⁸², da cui derivano l'apparente superficialità e la frivolezza peculiari dell'ironia. Tale distanziamento è efficace nel demolire qualsiasi assolutismo, anche al contrapporsi della tirannia della realtà che s'impone come l'unica ed autentica verità; o parafrasando Schütz, l'ironia cancella i confini che dividono la «realtà dominante», quella

³⁷⁹ M. Mizzau, *op. cit.*, 1984, p. 83.

³⁸⁰ V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 30.

³⁸¹ M. Mizzau, *op. cit.*, 1984, p. 21.

³⁸² V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 33.

quotidiana, e le altre «sfere limitate di significato»³⁸³. «L'ironia non è più euristica, ma annichilente», come annota Jankélévitch, «l'ironia non serve più a conoscere né a scoprire l'essenziale dietro le belle frasi, serve solo a sorvolare il mondo e a disprezzare le distinzioni concrete»³⁸⁴, e, se mai si possa parlare de "la realtà ironica", si potrebbe forse definirla come una realtà che si riproduce continuamente intorno a se stessa sovrapponendo, decomponendo e ricomponendo più realtà differenti.

Campanile come critico televisivo: La televisione spiegata al popolo

Ci sono i buoni e i cattivi, ma non sempre la differenza dipende dalla natura. Certe volte bisogna decidersi. Non si può essere tutti buoni, al mondo, o tutti cattivi. Vuoi essere tu, il cattivo, o debbo esserlo io? Ecco, mettiamoci d'accordo. [...] Non esiste il tipo d'una sola cosa. Tutti siamo tipi di tutto.³⁸⁵

Come espresso sopra, la verità non c'è e i valori sono nient'altro che illusori; o per lo meno ciò non importa giacché gli uomini, in fin dei conti, esseri limitati triplicatamente, cioè dal tempo, dallo spazio e dal proprio ego, non sono in grado di saperlo. È tale attitudine ironica di Campanile che sembra mostrare un particolare sincronismo con lo spirito dei media, nati nel corso del Novecento, i quali fanno ricorso alle immagini per creare uno spettacolo. Si è già parlato delle affinità tra le tecniche di scrittura di Campanile e quelle del grande schermo, ma il dibattito potrà avere più concretezza tenendo in conto il suo rapporto, tra l'altro diretto, con il piccolo schermo, ovvero la televisione, il medium della seconda generazione basato sulle immagini moventi che perciò sviluppa ancora di più certe caratteristiche peculiari di

³⁸³ P. L. Berger, *op. cit.*, p. 29.

³⁸⁴ V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 28.

³⁸⁵ A. Campanile, *op. cit.* [1933], in *ORR*, p. 1316.

tale dispositivo. Come si è annunciato precedentemente, il critico televisivo è stato uno dei molti ruoli che Campanile ricoprì in vita e, nel cui campo, conobbe un discreto successo oltre a quello letterario. Cominciò l'attività di critico tra il 1956 e il 1957 al *Corriere d'Informazione*, giusto poco dopo la nascita della TV in Italia nel 1954, per continuare poi, tra il 1958 e il 1975, al settimanale *L'Europeo*, le cui critiche su quest'ultimo periodico sono ora raccolte parzialmente in volume ne *La televisione spiegata al popolo*. Malgrado la sua produzione dalla curiosità singolare, l'attività campaniliana nell'ambito televisivo non suscitò la dovuta attenzione fino all'opera di Aldo Grasso, il curatore del volume sopracitato e pubblicato nel 1989, il quale non fa mai a meno di nominare Campanile ogni volta che gli tocca descrivere la figura esemplare del critico televisivo, apprezzandolo addirittura non solo come «il primo grande critico televisivo d'Italia»³⁸⁶, ma anche come «il più grande critico televisivo che l'Italia abbia avuto»³⁸⁷. Ebbene, come annotano le parole di elogio dello studioso della TV, Campanile sì che è uno dei critici più competenti della televisione dei primordi in grado di affrontare questo mezzo di comunicazione, allora nuovo, e dunque, ignoto e misterioso. La critica televisiva si distingue nettamente per le complessità peculiari ad essa. E la ragione della riuscita di Campanile come critico è strettamente legata a tali difficoltà proprie della “critica televisiva”, le quali, a sua volta, derivano dal paradosso immanente al termine. Come notato da molti ed ampiamente discusso, quando si parla della critica televisiva, si cade immediatamente ne «la situazione paradossale o, al limite, grottesca»³⁸⁸:

³⁸⁶ A. Grasso, «Achille Campanile: *La televisione spiegata al popolo*», in *Altri conformismi*, a cura di M. F. Flory, Marsilio, Venezia 2005, p. 108.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 107.

³⁸⁸ «Vorrei esplicitamente richiamare l'attenzione sulla situazione paradossale o, al limite, grottesca, in cui ci siamo venuti a trovare in questo convegno. Non riesco infatti ad immaginare un convegno di critici letterati, o di critici cinematografici o teatrali, riuniti per discutere su un testo che si intitola: “Per una definizione della critica letteraria (o cinematografica, o teatrale)”» (Dall'intervento di C. Cavalleri, in AA. VV., *Atti del Convegno su criteri e funzioni della critica televisiva*, Prix Italia, Torino 1972, p. 190).

L'espressione «critica televisiva» è impropria: il sostantivo si riferisce a una precisa attività che si esercita su oggetti detti «estetici» nel campo tradizionale della letteratura e delle altre arti; l'aggettivo indica la presenza di un oggetto non necessariamente estetico e connesso solo occasionalmente ai fenomeni letterari e artistici.³⁸⁹

Criticare la televisione, perciò, significa anzitutto affrontare tale equivocità nella critica televisiva. Siccome la TV, oggetto estetico ed antiestetico allo stesso tempo, abbraccia essenzialmente molti campi diversi, anche le posizioni critiche da prendere in proposito possono variare, partendo dalle tipologie proposte sistematicamente da Eco³⁹⁰, fino a quelle più adatte alle forme moderne televisive sempre più variegate ed espansive oltrepassando di gran lunga la sua misura originale, unicamente televisiva. In ogni modo è di vitale importanza constatare che, nel criticare tale oggetto dai molteplici aspetti, nulla è prestabilito e diviene quindi in primis un luogo di autoriflessione; fare la critica televisiva richiede criticare l'oggetto, contemporaneamente e ininterrottamente, criticando il soggetto criticante stesso e ponendo domande alla propria attività critica. Il primo compito della critica televisiva è dunque stabilire, presso ciascun soggetto che intende intraprendere tale attività, i criteri del proprio lavoro i quali condizionano il conseguimento e il successo dell'attività critica.

Ritornando al caso di Campanile, «Campanile è stato un grande testimone della

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 9.

³⁹⁰ Eco, nella relazione intitolata «Per una definizione della critica televisiva» stesa consultando vari esperti di ambiti diversi, ha distinto tre orientamenti della critica tradizionale (secondo il taglio disciplinare con il seguito dell'esame della portata e della validità del rispettivo indirizzo) nel recensire la televisione: 1) critica descrittiva, 2) critica valutativa, 3) critica inventiva. Il critico, parlando di questa terza tipologia critica, cita inoltre il nome di Campanile: «L'esempio limite di questa tendenza è dato dalla critica televisiva di Achille Campanile, dove la trasmissione è un semplice pretesto di partenza per improvvisare divagazioni satiriche che non pretendono quasi mai di fornire un giudizio o una descrizione della trasmissione originaria» (*Ibid.*, p. 12).

televisione perché la vedeva malvolentieri»³⁹¹, così come osserva Grasso, la sua fortuna critica, difatti, è dovuta innanzitutto alla sua attitudine nei confronti del proprio oggetto di critica. Si direbbe che si tratta del frutto del felice incontro della sua attitudine criticante con quella dell'oggetto criticato: ambedue sono di natura ironica. Per approfondire tale aspetto, è opportuno affermare innanzitutto che la TV è ironica per due motivi. In primo luogo, non solo la televisione, ma tutti i media sono sostanzialmente ironici. Come si constata etimologicamente, i media sono quelli che fanno da tramite: la loro mansione è di portare alla dimensione umana tutto quello che altrimenti non può manifestarsi, in maniera indipendente e diretta. I media, dunque, agendo sulla dimensione umana, servono i bisogni derivanti dalla dimensione sovrumana al fine di rendere tangibile l'intangibile: tale funzione dei media è assimilabile a quella dell'ironia che rende dicibile ciò che appariva l'indicibile. L'avvento di un nuovo medium significa dunque l'allargamento della possibilità di espressione; ne era perfettamente consapevole Campanile e perciò sottolineando ripetutamente "l'immediatezza" come la primaria peculiarità della TV³⁹², egli ne ricercò insistentemente l'«originale televisivo»:

che cos'è in pratica un "originale televisivo"? Una cosa originalissima, nuova di zecca, che non s'era mai vista. [...] Se non fosse stata inventata la televisione, non avremmo

³⁹¹ A. Grasso, «Manuale di recensione», in A. Campanile, *La televisione spiegata al popolo*, Bompiani, Milano 1989, p. XVII.

³⁹² L'asserzione dell' "immediatezza" come primo requisito della TV costituisce il motivo dominante delle critiche televisive campaniliane: «compito della TV è [...] di far vedere una cosa che si sta svolgendo lontano (dal greco: "tele": lontano), mentre si sta svolgendo» (A. Campanile, *op. cit.*, 1989, p. 114); «la TV, anche quando si tratta di immagini registrate, e, per conseguenza, di cinema, ci dà sempre un po' l'impressione, magari nel subcosciente, dell'immediatezza. come se, quello che vediamo sul video, stesse avvenendo nel momento in cui lo vediamo. La TV, insomma, per quanto faccia, non può prescindere da un'impressione d'immediatezza. Perché questa è la sua vera funzione, la sua caratteristica peculiare» (*Ibid.*, pp. 414-415). Il critico inventivo ritiene oltre tutto che la stessa peculiarità divenga addirittura l'unico elemento per cui la TV si distingue dal cinema: «la differenza fra cinema e TV è una sola, e cioè che la TV ha la caratteristica esclusiva, peculiare di riprendere dal vivo ciò che sta avvenendo in un'altra parte del mondo. Questo è il vero linguaggio della televisione, questa è la sua vera prerogativa» (*Ibid.*, p. 477).

mai avuto idea, pensate, di queste cose. Da secoli l'uomo aveva da dire qualcosa che gli urgeva dentro, ma non riusciva a esprimerlo coi mezzi esistenti. Si scervellava, si sforzava. Niente. Mancava il mezzo ad hoc. Finalmente, s'inventa la televisione e, là, ecco la nuova opera d'arte.³⁹³

In secondo luogo, invece, nonostante tale natura generale dei media, l'universo televisivo appare, a prima vista, il più lontano dall'atteggiamento ironico. Ciò costituisce paradossalmente il maggiore motivo per cui l'ironia può gloriarsi di essere un'arma efficace per fronteggiare la televisione. Come notato da molti, l'effetto della televisione, il dispositivo domestico dall'incommensurabile potenza, tende a darsi per scontato:

la televisione rischia il più delle volte di perdere *visibilità*, di farsi trasparente nel suo essere *data per scontata*, oggetto banale su cui, evidentemente, non vale la pena interrogarsi troppo seriamente. Questa trasparenza, questa appartenenza all'universo del senso comune e dell'ovvio, rende qualsiasi domanda difficile persino da essere formulata.³⁹⁴

La TV si insinua nell'ambito domestico, nel salotto e nel luogo più intimo degli spettatori, fa parte della vita e finisce per agire sugli spettatori dal di dentro provocando confusioni tra l'oggettività e la soggettività, quindi tra la realtà e la finzione. Campanile non smette di richiamare l'attenzione su questa nuova realtà introdotta dalla televisione riferendosi sia alla particolarità delle pubblicità televisive che sono sostanzialmente finte³⁹⁵ sia alla confusione a livello nazionale, «una specie

³⁹³ *Ibid.*, p. 125.

³⁹⁴ A. Grasso, M. Scaglioni, *Che cos'è la televisione*, Garzanti, Milano 2003, p. 8.

³⁹⁵ «[...] una cosa simile avviene soltanto alla TV. Prima di questa invenzione esistevano altre

di psicosi collettiva»³⁹⁶ suscitata dallo scherzo de *I figli di Medea*³⁹⁷. Dunque analizzando le cause di tale fenomeno:

la TV aveva cercato in ogni modo di creare l'illusione della realtà. La cosa non le era stata affatto difficile, in quanto, fra le sue funzioni normali, essa ha anche quella di comunicare notizie vere, di presentare avvenimenti reali, mentre si stanno svolgendo. È questa, anzi, proprio la sua vera caratteristica e funzione. [...] La TV possiede tutte le attrezzature e le convenzioni rispettivamente per entrambi i casi, in modo che non si confonda la finzione con la realtà; e basta che metta in atto le une o le altre, perché il pubblico non abbia nessuna ragione di dubitare che non faccia sul serio.³⁹⁸

La realtà che crea la TV è quella convergente in cui la realtà e la finzione coesistono e dove, ad esempio, come allude l'invenzione del rumore dell'applauso e del riso, convivono sullo stesso piano il corpo vivo e il corpo virtuale: il che porta ripetutamente Campanile a porsi alcune domande sul mistero della vacuità tipica della corporeità televisiva³⁹⁹. In ogni caso, se la realtà e la finzione, ossia la soggettività e

forme di pubblicità, ma molto di rado autori, musicisti, scrittori, s'inducevano a far la pubblicità firmata per mercede. O la facevano soltanto con carattere di autenticità; cioè, essendo o fingendosi realmente convinti della bontà del prodotto che avallavano. Diversamente si sarebbero sentiti diminuiti e addirittura venduti. Con la TV questo non avviene. I nostri amici non vorranno sostenere d'esser realmente convinti di quello che dichiarano in sede di pubblicità. Probabilmente sono pronti e disposti a fare altrettanta pubblicità anche a prodotti concorrenti, come ogni pubblicitario che si rispetti; e perfino a prodotti che essi non hanno mai sperimentato. Anzi, quest'ultima è forse la condizione ideale per poter fare una buona pubblicità» (A. Campanile, *op. cit.*, 1989, p. 61).

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 52.

³⁹⁷ «*I figli di Medea* di Vladimiro Cajoli (liberamente tratto dal racconto *Carmela* di G. Marotta), con Enrico Maria Salerno, Alida Valli, Tino Bianchi, Ferruccio De Ceresa, Rita Savagnone, regia di Anton Giulio Majano. 9 giugno 1959. Il teledramma, che si articola come una trasmissione-sorpresa in cui una rappresentazione drammatica viene interrotta per avvisare il pubblico che il figlio di Alida Valli è stato rapito dall'attore E. M. Salerno, vuole "ammonire il pubblico e le autorità alla difesa dei figli insidiati degli eccessi scandalistici dei giornali e degli spettacoli del nostro tempo"» (Dal commento di A. Grasso, *Ibid.*, p. 48).

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ «Certo, con l'uso, l'applauso è diventato importante [...] Applaudiver per i più futili motivi; come quelli che, per una speciale debolezza di nervi, piangono per delle inerzie» (*Ibid.*, p. 28); «Ma la TV è un caleidoscopio di sorrisi ingiustificati. Tutti sorridono senza chiare ragioni. [...] c'è tutta

l'oggettività, s'intrecciano vicendevolmente, il risultato che ne consegue è la perdita del senso critico: come nel caso di Perelà, l'uomo di fumo di Palazzeschi, che non riesce a compiere il suo incarico a terra per lo stesso motivo [2. 3.]. È difatti tipicamente televisivo vedere gli spettatori assorbiti nella realtà televisiva fino a perdersi («pensate infatti quanta gente c'è, oggi, che è convinta di pensare sol perché c'è qualcuno che le mette in testa quel che lei crede di pensare e lei non fa che ripeterlo pappagallescamente»⁴⁰⁰) o coloro che accettano acriticamente tutto quello che avviene sullo schermo per mera assuefazione («viviamo in un'epoca straordinaria, in cui tutto è possibile. E meravigliano non soltanto certi fatti in se stessi, ma anche il fatto che nessuno se ne meraviglia, che la gente li considera come le cose più naturali del mondo»⁴⁰¹). Nella situazione generale dell'epoca televisiva, diventa più che mai importante essere consapevoli di siffatta natura televisiva e premunirsi contro qualsiasi possibile effetto che potrebbe essere prodotto da essa. È qui che l'ironia sorge come una tattica di gran utilità; con la sua funzione da universo/moderatore, l'ironia crea una realtà ironica attorno al soggetto ironista garantendo una certa distanza critica dall'oggetto e proteggendo così lo spettatore soggetto. In tal modo, l'ironia riabilita il mondo in cui il soggetto e l'oggetto possono coesistere in armonia. Il fatto che Campanile è dotato dell'occhio ironico è deducibile da alcune sue concezioni riscontrabili nelle sue recensioni: ne deriva il motivo per cui Campanile riconosce nella

una gamma di sorrisi dei quali invano si cercherebbe il perché. Ma che hanno da sorridere tanto? Poiché non si vedono i piedi, sorge il dubbio che qualcuno stia facendo loro il solletico» (*Ibid.*, p. 80); «A buon conto, dopo aver comperato per chi sa quanti miliardi il diritto di ritrasmetterla da noi, registrata e doppiata, la nostra TV ha pensato bene di comperare anche gli applaudi e le risate (americani). [...] i telespettatori italiani, sentendo ridere quelli americani, non si mettano a ridere anch'essi, o per la forza dell'esempio, o perché penseranno: "Si vede che è una cosa che fa ridere"; oppure perché rideranno al pensiero che i telespettatori americani ridono tanto facilmente per una cosa che non fa ridere. Comunque sia, le risate, almeno americane, ci sono» (*Ibid.*, p. 110); «Ebbene, signori, non ci si crederebbe, ma mi consta in modo inoppugnabile, avendolo saputo in modo da non temere smentite, ed avendolo anche constatato de visu: le scatole distribuite ai dodici bimbi erano vuote! I pacchi-regalo ai bambini erano fasulli. [...] Diranno: ma era tutta una finzione scenica. Sì, ma i bambini erano veri» (*Ibid.*, pp. 301-303).

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 334.

TV «il trionfo della stupidità»⁴⁰², ed è tale distanza ironica che gli consente il libero movimento della prospettiva realizzando la «critica totale»⁴⁰³, ovvero critiche di ampia varietà riguardanti la programmazione⁴⁰⁴, la pubblicità⁴⁰⁵, la lingua⁴⁰⁶, la psicologia⁴⁰⁷, la critica⁴⁰⁸, la politica⁴⁰⁹ e soprattutto il monopolio⁴¹⁰, la redazione dell'«enciclopedia della televisione»⁴¹¹, e perfino l'ontologia della televisione⁴¹². Lo sguardo che volge Campanile allo schermo domestico è dunque ironico, cioè totale,

⁴⁰² *Ibid.*, p. 313.

⁴⁰³ «[...] le recensioni di Campanile costituiscono uno dei rarissimi esempi di critica totale dove l'universo televisivo viene implacabilmente esplorato in tutte le sue pieghe, in tutte le sue sfumature» (A. Grasso, *op. cit.*, 1989, p. XIII).

⁴⁰⁴ «Voi dite che questa grande invenzione che è la TV ancora sta aspettando che qualcuno inventi l'opera televisiva, l'opera adatta, cioè, al mezzo televisivo e soltanto a questo, e non presa in prestito, che so, dal teatro o dal cinema? Briganti! Dimenticate l'“originale televisivo”. [...] Forse, l'unica differenza è che un “originale televisivo” è una specie di filmetto un po' più pecione dei comuni filmetti, e che perciò non osa attribuirsi la qualifica del filmetto; o è una commediolina un po' più scema delle usuali commedioline del suo genere e che perciò ardisce definirsi commediolina: o è un raccontino sceneggiato un po' più scemeggiato d'altri manufatti del genere, e che perciò pudicamente cela il vero essere suo» (A. Campanile, *op. cit.*, 1989, pp. 124-126).

⁴⁰⁵ «Abbiamo pagato per avere una trasmissione fatta nell'interesse esclusivo di noi paganti, e invece ci viene data una trasmissione fatta nell'interesse di terzi, i quali pure hanno pagato per questo» (*Ibid.*, pp. 336-337).

⁴⁰⁶ «“La lingua italiana si va trasformando?” [...] io direi di sì. E molto per opera proprio della TV. Non tanto della TV come creatrice di lingua, quanto come diffonditrice, nella sua qualità di massimo organo di diffusione» (*Ibid.*, p. 342).

⁴⁰⁷ «Dunque la TV, per quanto faccia, non sembra possa aspirare, almeno finora, al ruolo di scuola del delitto. [...] Viceversa, indipendentemente da trasmissione ad hoc, sembra che la TV eserciti in forma generica, su chi in un modo o in un altro le si accosta, un'azione sovrecitante che in certi soggetti può arrivare alla follia e al delitto» (*Ibid.*, pp. 230).

⁴⁰⁸ «Egli [Ugo Zatterin], dunque, è contrario ai critici che dicono male. Approva pienamente le critiche favorevoli. Strenuo difensore del diritto di approvare, egli non metterebbe mai il bavaglio a uno che gli gridasse “Bravo!”» (*Ibid.*, pp. 381).

⁴⁰⁹ «Il successo di Tribuna elettorale, dunque, dimostra che invece non è affatto necessario essere cretini. [...] Dunque, non è affatto necessario trattare il pubblico come se nella sua massa totale sia una manica di idioti. E la teoria che bisogna essere stupidi per essere accessibili alle grandi masse, si rivela qual è: un pretesto per nascondere la propria stupidità» (*Ibid.*, pp. 140-141).

⁴¹⁰ «se la TV non sarà più monopolio di Stato, diventerà libera di fare ciò che le aggrada. Ma, se continuerà a essere monopolio di Stato, non sarà libera di farlo; dovrà rendere strettamente conto del proprio operato, il quale dovrà essere sottoposto al più stretto controllo e alla più severa vigilanza» (*Ibid.*, p. 124).

⁴¹¹ «Un'enciclopedia della TV s'imponeva. Perché ormai la TV è diventato un fatto sociale così importante che non si può ignorare e soprattutto non se ne può parlare senza cognizione» (*Ibid.*, p. 62); «**Camera** – Parola tecnica indicante il luogo dove abitualmente la TV dorme» (*Ibid.*, p. 68); «**Tele** – Dal greco: lontano. Prefisso con cui la TV ha creato non meno di trenta o quaranta composti, fra i quali il primo in ordine alfabetico e l'ultimo in ordine d'importanza è il teleabbonato» (*Ibid.*, p. 87).

⁴¹² «Per arrivare all'invenzione della televisione vera e propria bisogna risalire, o per dir meglio ridiscendere, ai giorni nostri. E come ci si arrivò? Fregando casualmente due selci, l'uomo ottenne il fuoco. Fregando il teleabbonato, ottenne la televisione. In sostanza, tutte le grandi conquiste dell'uomo furono accompagnate in qualche modo da una fregatura» (*Ibid.*, p. 352).

appunto come quella della TV:

Il mezzo meccanico ci ha anche abituati a una nuova visione degli avvenimenti e della realtà: non vista come può vederla un qualsiasi testimone oculare, da un unico punto di vista e parzialmente. Il mezzo meccanico dà molto di più: una visione totale. Con esso la TV, oltre che della facoltà di vedere a distanza, attraverso ostacoli, muri, montagne, di là dalla curvatura del globo terracqueo, ci fornisce di ubiquità. Si vedono i particolari da vicino, mediante obbiettivi speciali. Si vede quello che, se fossimo sul luogo, ci starebbe sia di fronte, sia alle spalle, sia di fianco, sia nascosto dalle teste di altri spettatori, e perfino fuori della nostra visuale. E, siccome sui luoghi nessuno vede un fatto da tutti questi punti di vista, e nessuno vede tutto, ma ognuno vede un pezzettino, un momento, ne consegue che la visione totale non l'ha nessuno, personalmente, al mondo. [...] Si arriva a questo paradosso: la scena dell'assassinio di Oswald, i telespettatori lontani, in casa propria, l'hanno vista prima e meglio di molti fra quelli che erano presenti.⁴¹³

Ancora su Ma che cosa è quest'amore?

Ebbene Campanile aveva l'occhio televisivo; ciò ha funzionato nel rapportarsi con la televisione stando alla pari con essa. Sono gli occhi ironici. Ma se l'ironia è una forma particolarmente aspirante a una nuova sapienza, l'ulteriore passo da farsi è interrogarsi su tale punto. La domanda da porsi pertanto è la seguente: a che tipo di sapienza induce la TV? Difatti, Campanile era convinto che la funzione pedagogica debba essere una delle funzioni fondamentali della televisione; secondo Campanile, «la TV diffonde, volgarizza, insegna»⁴¹⁴; «la TV è veramente benemerita della educazione

⁴¹³ *Ibid.*, pp. 295-296. Questo articolo, datato 8 dicembre 1963, è stato scritto in occasione dell'assassinio di Lee Harvey Oswald, commesso da Jack Ruby il 24 novembre 1963. Si tratta del primo caso nella storia in cui «milioni di persone hanno visto compiere un assassinio nel momento stesso in cui veniva compiuto, a migliaia di chilometri di distanza» (*Ibid.*, p. 295).

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 343.

popolare»⁴¹⁵; infine, nel prossimo passo, viene spiegato in modo più dettagliato il lato istruttivo della TV:

Quando la TV ci fa vedere un avvenimento che si svolge lontano, nel momento stesso in cui si svolge, allora soltanto è la televisione, allora soltanto può darci una cosa che nessun altro mezzo può darci e in questo la TV può raggiungere risultati immensi [...] con l'autenticità; può conseguire perfino fini educativi, istruttivi, col far vedere tutto il bene e il male; può scavalcare addirittura la storia, portandoci in pochi attimi a conoscere quello che altrimenti, per essere conosciuto, richiederebbe anni di studi, di ricerche, d'informazioni, di documentazioni; mostrandoci in un attimo, nell'attimo stesso in cui avviene, un fatto che riempirà la storia.⁴¹⁶

«I rapporti fra intelligenza e spettacolo sono misteriosi. [...] per fare con fortuna del teatro, pare sia necessaria anche una certa dose di fessaggine»⁴¹⁷, o parlando di *Campanile sera*⁴¹⁸, «la cosa finora più meravigliosa è l'apparizione di un nuovo tipo di sapiente [...] deve sapere, sia pure superficialmente, tutto. [...] Non basta essere uno studioso. Bisogna anche leggere il giornale, ricordarsi le notizie, seguire, sia pure

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 422.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 295.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 7. È curioso notare che questa osservazione campaniliana è partita dal programma di Mario Soldati *Viaggio nella valle del Po alla ricerca dei cibi genuini* (12 puntate dal 3 dicembre 1957), la trasmissione che è considerata in generale come una tra quelle più prestigiose per l'epoca ed è «un raro documento di antropologia culturale» (A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 1992, p. 58). Campanile invece la ritiene di discutibile qualità proprio per la brillante intelligenza di Soldati.

⁴¹⁸ *Campanile sera* è il programma che iniziò il 5 novembre 1959 fino al 30 novembre 1961 (104 puntate) presentato da Mike Buongiorno. «*Campanile sera* è indubbiamente l'invenzione più squisitamente italiana della RAI; da una parte c'è il recupero di tutto un armamentario radiofonico, ben collaudato, di giochi, prove di abilità pratica alla portata di tutti, dall'altra l'idea di passare dalla partecipazione individuale al gioco a quella collettiva. [...] Il meccanismo della sfida è molto semplice: ogni settimana una località del Nord e una del Sud si contendono la vittoria della Grande Triade Televisiva: il Singolo, la Famiglia, la Piazza. Due concorrenti, due "inviati speciali" del paese, raggiungono a Milano per rispondere alle domande in studio che pone loro Mike Buongiorno. Intanto nella piazza principale di ciascun paese una rappresentanza di "esperti" (professionisti, studenti, notabili) siede sul palco delle autorità del Comune per risolvere i più svariati quesiti proposti dal messaggero dell'Agenzia» (*Ibid.*, p. 96).

all'ingrosso, gli avvenimenti politici, sfogliare i settimanali a fumetti, leggere le cronache teatrali e quelle della pallacanestro, le notizie dei divorzi e degli esperimenti atomici. Insomma, divorare i libri, ma anche i giornali; e nello stesso tempo andare a teatro, ma anche al cinematografo; nonché stare in casa a guardare la TV, ma ascoltare contemporaneamente anche la radio»⁴¹⁹, l'intelligenza che richiede l'era televisiva è diversa da quella dell'era pre-televisiva. Effettivamente, l'intelligenza dell'epoca televisiva consiste nell'osservare la realtà nella sua totalità, non più nelle sue parti selezionate, ma tenendo in conto pure gli aspetti più assurdi e apparentemente insignificanti da ammettere a pieno titolo come componenti della realtà effettiva. Fondamentale è far vedere tutto prima che si frammetta qualsiasi giudizio o pregiudizio. Ne consegue, presso ciascun spettatore in maniera individuale, che il processo di comprensione sia particolarmente immediato e agevolato dalla percezione ottica per immagini. La funzione didattica della televisione si esprime dunque nel far sviluppare l'occhio critico in ogni soggetto che la concerne: il dispositivo mette alla prova il senso critico non solo dei critici televisivi di professione, ma di tutti coloro che la guardano.

Tale sapienza televisiva viene messa in luce poiché lo spettacolo televisivo supera di gran lunga la misura degli spettacoli tradizionali; è così totale che minaccia di sostituirsi alla vita reale. La realtà televisiva è niente altro che una forma alternativa della vita, un *altrove*, quindi un luogo ironico per l'uomo moderno. Ma se si vuol parlare della realtà ironica, bisogna fare attenzione: la realtà ironica è, come si è visto, "l'universo sosia e rovesciato simile al sistema speculare delle sfere cerebrali". Lo stesso principio dell'universo ironico va applicato anche alla realtà televisiva finché si tratta dell'universo nato sotto il concetto dell'ironia. L'universo rovesciato serve a far vedere la realtà in maniera straniata per sollecitare un'ulteriore presa di coscienza nei

⁴¹⁹ A. Campanile, *op. cit.*, 1989, pp. 102-103.

riguardi della realtà per farcene scoprire la potenziale ricchezza. Qui si riscontra di nuovo la forza della negatività che reggeva dal di dentro il sistema di scrittura campaniliana. Orbene, mostrando appositamente il mondo al contrario, ovvero guardando la TV, si mette al centro dell'attenzione la vivida realtà umana. Cosicché, la TV costituisce un'altra sfaccettatura della vita e la critica televisiva diventa piuttosto la critica della vita. Attraverso l'apprendimento della sapienza promossa dalle esperienze televisive, si impara come affrontare la vita stessa. Ecco perché Campanile esclama: «questa macchina meravigliosa somiglia stranamente all'uomo»⁴²⁰.

Tale affermazione aiuta a comprendere perché il suo primo romanzo sceglie “l'amore” come suo principale tema. «Ma c'è ancora al mondo qualcosa di genuino e di autentico?»⁴²¹, pare che Campanile risponda a questa domanda posta da lui stesso, con lo scrivere un episodio significativo in *Ma che cosa è quest'amore?*: Carl'Alberto e Lucy, in un luogo solitario, s'imbattono in un uomo di mezza età che è, solo sullo scoglio, in procinto di precipitarsi in mare:

Con due salti, Carl'Alberto lo raggiunse:

“Che fa, sciagurato?” gridò, afferrandolo per un braccio.

L'altro pareva seccato d'essere sorpreso in quell'atteggiamento e disse con tristezza:

“Mi lasci. Non vede? Mi uccido”.

Lucy, che era sopraggiunta, rabbrividì.

Ma Carl'Alberto non lasciò il braccio dello sconosciuto e disse:

“Non faccia pazzie. Ci pensi bene, prima”.

“Ci ho pensato molto” rispose il disgraziato, con la calma dell'uomo che sa quel che fa

“e la mia decisione è irrevocabile. Addio. Mi uccido per amore.”

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 192.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 378.

“Per amore?” esclamò Carl’Alberto. “È mai possibile uccidersi per l’amore, che è il sentimento della gioia?”

“Ragazzo,” disse tristemente lo sconosciuto “che sai tu dell’amore? Lasciami morire!”

“Per carità, signore, non lo faccia! Pensi che la vita è bella, che le strade del mondo sono piene di donne, che il tempo risana qualunque ferita!”

“Tutto è vano, amico mio: ormai non torno indietro. Mi lasci.”

“Ma via, pensi che fra sei mesi, fra un anno, ella riderà di questo momento di debolezza.”

Lo sconosciuto ghignò amaramente.

“Sa” disse “che cosa fa un uomo quando la donna per cui vive, non l’ama?”

“Ne ama un’altra.”

“Si uccide.”

“Ma no, non si uccida” esclamò Carl’Alberto, tirandolo per il braccio: “lo faccia per la sua famiglia.”

“Non insista.”

“Lo faccia per il dovere, che abbiamo tutti, di vivere.”

“Rettorica!”

“Lo faccia per quella donna, che ne avrebbe rimorso.”

“Mi lasci al mio destino.”

“Lo faccia per la memoria dei suoi cari.”

“Niente. Voglio morire!”

Con uno sforzo, lo sconosciuto riuscì a strapparsi da Carl’Alberto e si diresse correndo verso il ciglio della scogliera.

“Senta,” gridò il giovane richiamandolo “senta! Lo faccia per me!”

L’altro si fermò. Guardò Carl’Alberto, guardò il mare, guardò di nuovo Carl’Alberto.

Poi, lentamente, tornò indietro:

“Quand’è così” disse “non so dirle di no, francamente”.

E si rimise la giacca.⁴²²

«Tutto è vano»! Mentre qualsiasi frase, valore, idea, istituzione svela la propria incapacità davanti al disperato nichilista, solo la concreta presenza di Carl’Alberto salva la sua vita, davanti ai suoi occhi. Laddove il mondo svanisce in un’illusione, la persona sembra essere l’unica che si salva. E l’amore sta a provare questa prerogativa dell’umanità. Secondo Frankl, l’amore è dove si trova il senso dell’essere e poter amare qualcuno significa che esiste ancora al mondo qualcosa di autentico:

Posso amare soltanto qualcosa di concreto, mai qualcosa di astratto e, quindi, non un valore come tale, in se stesso. I valori possono essere amati ‘in’ qualcuno, in una persona [...]. la persona è concreta, anzi concretissima. La sua concretezza viene colta da colui che la ama attraverso le sue concrete qualità, il carattere psicofisico (di cui è portatore la persona spirituale). Tutto ciò (proprietà, facoltà, segni caratteriologici) è più o meno ubiquitario, mentre la persona è unica ed irripetibile e solo quando viene percepita nella sua unicità e nella sua irripetibilità la si ama.⁴²³

Ebbene, per Campanile, gli uomini sono assolutamente assenti, ma, nonostante ciò, li pone in evidenza più che mai. È la conseguenza della sua tecnica che utilizza la forza della negatività per porre in risalto la positività. È una delle poche maniere pratiche concesse agli uomini per avvicinarsi al mondo, senza pretendere qualsiasi illusione megalomane. In altre parole, si tratta di una sfida da parte degli uomini contro il mondo insensato. Il riso, in tal processo, si occupa sia di abbattere ogni illusione sia di

⁴²² A. Campanile, *op. cit.* [1927], in *ORR*, pp. 128-129.

⁴²³ V. E. Frankl, *op. cit.*, pp. 47-48.

affiancare l'uomo sfidante:

Se gli dèi ridono è perché prendono le distanze da se stessi e dal mondo, non si prendono sul serio. E se gli uomini ridono è per dissacrare il mondo, rafforzare le norme prendendosi gioco del loro contrario. Si tratta anche di un modo per accollarsi il terribile peso del destino, di esorcizzarlo facendosene carico.⁴²⁴

Se il riso umano di Campanile è “scemo”, “vuoto”, “freddo”, “triste”, “stupido”, “divertente” e “consolante”, dotato di tutte le qualità umane, è perché si tratta dell'espressione più conforme all'uomo, più proporzionata alla limitata misura umana, e consapevole della necessità della sfida contro il mondo smisurato. Campanile è un militante della vita; la sua arma è l'intelligenza umana a forma di ironia. Da ironista di primo ordine, la migliore critica su di lui viene da lui stesso. L'autocritica riportata sull'*Almanacco letterario 1930*, rispondendo alla domanda «perché mi piace o non mi piace quello che scrivo?» testimonia la sua consapevolezza, o meglio la sapienza di Campanile ironico e perciò umano:

perché diverte, sorprende, fa ridere, fa pensare e commuove;

perché fa crepare di rabbia gli altri scrittori;

perché entusiasma tutto il pubblico dei giovani; mette di buon umore la gente matura; dà l'allegria alle persone arcigne, agli scontenti, ai preoccupati, ai misantropi, ai musoni, ai fegatosi; diverte tutti, dai ragazzi ai severi scienziati; sorprende e fa ringalluzzire i vecchi;

perché dà agli sventurati il breve oblio di qualche ora lieta e il duraturo conforto d'una visione serena, seppure amara, della vita e della morte;

⁴²⁴ G. Minois, *op. cit.*, 2004, pp. 776-777.

perché c'è sempre una lagrima che trema sotto il ciglio ridente;

perché mi costa tanto di vita⁴²⁵

⁴²⁵ A. Campanile, «Perché mi piace o non mi piace quello che scrivo?», in *Almanacco letterario 1930*, Bompiani, Milano 1930, pp. 16-18.