

CONCLUSIONE

Esaminati le varie espressioni e i meccanismi delle tre forme del riso novecentesco riscontrabili nelle opere di Aldo Palazzeschi, di Achille Campanile e di Cesare Zavattini, resta ora da proporre un'unica prospettiva in grado di coordinare tutto ciò in una sfera per poter poi arrivare ad ipotizzare il significato generale della rilevanza del riso nel Novecento. A tal scopo, conviene citare un passo da *Watt* di Beckett in cui si elencano i punti essenziali del riso novecentesco, quindi utili per mettere in comunicazione il riso divino di Palazzeschi, il riso umano di Campanile e il riso diabolico di Zavattini:

Ah! L'ha sentita? Una vera bellezza. Ah! Porco diavolo! Ah! Così. Ah! Ah! Ah! La mia risata, signor... Le chiedo scusa. Qualcosa come Tyler? Ah! La mia risata, signor Watt. Dimenticato il nome di battesimo? Già. Di tutti i modi di ridere che propriamente parlando (1) non sono modi di ridere ma di ululare, (2) solo su tre credo che valga la pena di intrattenersi, vale a dire l'amaro, il sordo, il cupo. (3) Essi corrispondono a successive, come posso dire, successive... su... successive scorticazioni dell'intelletto, e (4) il passaggio dall'uno all'altro è il passaggio dal minore al maggiore, dall'inferiore al superiore, dal grezzo al lavorato, dalla materia alla forma. (5) La risata che ora suona cupa una volta era sorda, quella che una volta era sorda prima era amara. E la risata che una volta era amara? (6) Umor d'occhi, signor Watt, umor d'occhi. Ma non sprechiamo altro tempo su questo punto, signor Watt. No. Dov'eravamo rimasti? L'amara, la sorda e... ah ah... la cupa. (7) La risata amara ride di tutto ciò che non è buono, è la risata etica.

La risata sorda ride di tutto ciò che non è vero, è la risata intellettuale. Ma la risata cupa è la risata dianoetica, giù lungo il grugno... ah!... così. È la risata delle risate, il *risus purus*, la risata che ride del ridere, quella contemplativa, quella che saluta la beffa più divertita, in una parola la risata che ride... silenzio, prego... di tutto ciò che è infelice.⁶⁶⁷

(1) Il riso novecentesco è più che altro una specie di ululato; si ride non per ridere, ma per ululare. Sta di fatto che nel Novecento l'atto del ridere viene utilizzato più come mezzo per goderne l'effetto terapeutico piuttosto che come espressione naturale derivante da certe emozioni o da particolari stati d'animo: come noto, il riso finto e forzato comporta infine l'uguale conseguenza del riso sincero a chi lo pratica; eloquente è anche un esempio del cinema che riesce strutturalmente a rendere risibile qualsiasi argomento. Il fatto è che il riso, seppure mantiene la sua forma fenomenica addirittura secolare, è profondamente mutato al suo interno. Il che costituisce il maggior motivo per cui Minois condanna a morte il riso nell'epoca in questione nonostante la sua nota prosperità quasi universale e perciò vanno considerati, nella stessa ottica, l'indifferenza, la disinvoltura e il ribrezzo per l'atto peculiari a molti comici o umoristi novecenteschi compresi i tre protagonisti del presente studio. Nel Novecento, dunque, parlando del riso, non si parla più del riso: il riso diventa il riso/non riso.

(2) Tra i suoi innumerevoli aspetti tre sono quelli fondamentali per delineare un unico fenomeno chiamato "riso". In questo studio si sono chiamati rispettivamente "il divino", "l'umano" e "il diabolico" ricorrendo alla terminologia, dal tono esistenziale, proposta da Minois ne *La storia del riso e della derisione*, mentre Beckett ne fa riferimento con appellativi "sensoriali", ossia "l'amaro", "il sordo" e "il cupo".

⁶⁶⁷ S. Beckett, *Watt*, Einaudi, Torino 1998, p. 43. La sottolineatura e l'inserimento dei numeri tra parentesi sono di chi scrive.

(3) L'emersione del riso si spiega anche dall'imminente necessità di rinnovamento dell'intelligenza. Effettivamente, all'atto del ridere si ricorre anzitutto come antidoto contro la fede esasperata nell'intelletto astratto allevata dallo sviluppo delle scienze moderne. Il Novecento, difatti, tra i cui emblemi più significativi spicca dolorosamente quello di Auschwitz, è un secolo che s'affaccia ai limiti della modalità di ragionamento unicamente razionale: come ammonisce Primo Levi, «forse, quanto è avvenuto non si può comprendere, anzi, *non si deve* comprendere, perché comprendere è quasi giustificare»⁶⁶⁸, ed esige invece un'altra forma di intelligenza umana per “comprendere”, o meglio per rendersi conto delle problematiche imposte nel medesimo periodo. Il riso, forza dinamica e fisica in grado di riportare l'equilibrio tra la mente e il corpo dichiarando il trionfo di quest'ultimo, non è altro che una delle proposte avanzate nei confronti di questa situazione storica e il riso novecentesco si propone perciò come una forma di pensiero per eccellenza.

(4) Come si è notato precedentemente (2), le tre espressioni inconfondibili sono tre figure metamorfiche di un solo fenomeno. Il passaggio dall'un all'altro, che avviene a seconda del punto di vista, è dunque sempre garantito: ambigui sono i confini tra le forme come raffigurato dal corpo di Perelà, ma d'altro canto, è appunto tale equivocità a far notare l'unicità della sostanza come dimostrano il concetto del grottesco esteso al corpo pereliano, e pure gli spettacoli di Fregoli. Si tratta comunque del processo di astrazione e di sublimazione mentale in cui, nel mentre, il corpo si alleggerisce o viceversa.

(5) Cosicché si potrebbe parlare di un'unica sostanza, ovvero il riso, che con la sua essenza accomuna le tre forme. Effettivamente, come si è visto nella sezione dedicata all'umorismo parlando sia della definizione pirandelliana dell'umorismo

⁶⁶⁸ P. Levi, «Appendice a “Se questo è un uomo”», in *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1958, p. 347.

come forma evoluta del comico sia della differenza tra l'ironia e l'umorismo, esse in realtà s'incrociano, s'intrecciano e si scambiano continuamente laddove le tre forme considerate e discusse qui non sono altro che tre momenti prescritti di proposito per comodità di ricerca. È interessante notare a tal riguardo che nessuno degli autori ha conservato a lungo nelle proprie espressioni la forma del riso identificata in questo studio: Palazzeschi, dopo una lunga interruzione iniziata con l'entrata nel periodo bellico italiano, ritrova la sua allegria sconfinata solo nell'età matura; Zavattini presto passa dall'umorismo al cinema; Campanile, l'unico tra i tre scrittori a rimanere prettamente comico per tutta la vita, e del quale, nella presente ricerca, sono stati analizzati solo determinati periodi, esprime diversi aspetti del riso lungo la sua carriera e difatti, ad esempio, l'ultimo Campanile, de *L'Eroe*, è più umoristico che ironico.

(6) Per quanto variabili siano le sue manifestazioni, in fin dei conti, il riso, ha la propria radice nel pianto e il riso novecentesco ne è segnatamente cosciente: il riso, fenomeno apparentemente opposto al pianto, insomma, è niente altro che una forma "altra" del pianto. Un altro motivo, oltre ad essere ripiego contro il mito dell'intelletto, per cui viene sfruttato il riso nel Novecento si trova qui: esso, grazie a tale sua provenienza, può fungere da antidoto efficace, o meglio un'arma per sopravvivere ai dolori che abbondano nell'epoca fino a rendere il secolo, non solo del pianto, ma anche del riso.

(7) La tassonomia del riso secondo Beckett è simile ai lavori svolti in questa ricerca dal secondo al quarto capitolo. Stando al drammaturgo, la risata amara (etica) prende di mira la bontà, quindi essa corrisponde al riso diabolico zavattiniano che, oltre a problematizzare lo stesso termine "bontà" in *Totò il buono*, cerca di esprimersi al di là del buono/cattivo e di ogni binomio etico tradizionale per mezzo dell'umorismo e del cinema. La risata sorda (intellettuale) che ride il non vero, invece, equivale al riso umano campaniliano; l'ironia è un sistema per estirpare qualsiasi veridicità e poter poi

rendere risibile il tutto. Infine, la risata cupa (dianoetica, contemplativa) è comparabile al riso divino palazzeschiiano. Essendo il riso interrogante di sé stesso, la sua funzione principale è quella di distruggere e di ricreare. Per di più essa, grazie a tale potenza creativa, diviene pure istillatrice del dinamismo che stimola la circolazione tra le varie forme del riso.

Ebbene, una serie di osservazioni conferma che il richiamo del riso nel Novecento è dovuto in fondo alla consapevolezza della perdita di senso, manifestatasi su vari livelli oltre ovviamente a quello esistenziale, quello linguistico a quello sensoriale, rimanendo comunque nella dimensione umana. Giacché il riso si rivela nei movimenti in modalità bidirezionale, una distruttiva e l'altra creativa, spinte dall'energia generata dalla volontà di colmare il divario apertosi al livello cognitivo, la poetica del ridere consiste nel meccanismo e nelle tecniche per plasmare tale dinamismo che nel frattempo crea relazioni tra le parti e proprio in siffatto atto stesso di creazione del significato nascono le rappresentazioni tipiche del riso novecentesco, come quelle trattate in questa ricerca. L'interrogazione costante sul significato, cioè su se stesso e sul mondo, sta alla base di tutto ciò e cosicché, nel Novecento, il riso acquisisce una certa rilevanza, diviene una forma d'intelligenza, non è più gioioso, va anzi ricercato nevroticamente e, simpatizzando con media moderni e così divulgandosi, rende il Novecento il secolo del riso in maniera esclusiva. Allora, dunque, è possibile considerare il riso come uno degli strumenti fondamentali per comprendere meglio il Novecento? Ora, per rispondere a questa domanda iniziale, è d'obbligo rilevare che il riso esprime esclusivamente lo stato di transizione, mai quello finale, e dunque che esso diviene un segnale dell'intero processo di passaggio dimensionale alla realtà umana, del risveglio mentale e fisico, tra l'altro meraviglioso. Come sostiene il poeta che per molti aspetti anticipa il Novecento, Charles Baudelaire, (non a caso ripreso anche da Umberto Eco): *il riso è satanico, dunque profondamente umano.*