

Regime metaforico e rappresentazione caricaturale nella narrativa di Pirandello, Svevo, Tozzi e Gadda

Valentino Baldi

1.

In alcune pagine scritte più di cinquant'anni fa, Giacomo Debenedetti parla dell'invasione di personaggi brutti in quello che non smetterà mai di chiamare il "romanzo moderno", riferendosi al romanzo dei primi trent'anni del Novecento. Riprendendo spunti critici che risalgono a letture degli anni Trenta, Debenedetti riflette sul singolare fenomeno dell'imbruttimento del personaggio europeo, partendo da Balzac, Dostoevskij e Zola, ma trovando in Joyce, Kafka, Musil e – anche se in modo ambivalente – Proust gli esempi più numerosi ed evidenti. È un metodo di investigazione focalizzato sull'evoluzione del personaggio che ritorna costantemente nel *Romanzo del Novecento*, ma che caratterizza anche saggi come *Personaggi e destino* e *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*. Tozzi e Pirandello, in Italia, sono gli autori che più rispettano questa strana tradizione, che Debenedetti non esita ad avvicinare all'espressionismo pittorico. Colpisce, in particolare, la loro capacità di fissarsi su dettagli che vengono esagerati fino a creare un effetto disturbante. Tozzi, come nota anche Debenedetti, è forse il più sadico nel ricercare il particolare deforme, anche quando il ritratto a figura intera non farebbe presagire simile alterazione: «Si direbbe che la bruttezza sia diventata un attributo inevitabile dell'uomo, in quanto personaggio rappresentato dall'arte». ¹ Lo scopo del critico è quello di cogliere alcune caratteristiche d'insieme del romanzo del Novecento: «A guardare la popolazione del romanzo moderno, vien fatto di supporre che nella specie *homo fictus* si sia prodotta un'improvvisa involuzione, dopo la quale è ormai impossibile che venga al mondo un qualsiasi esemplare di quella specie non sfigurato di qualche sinistro o doloroso o repulsivo stravolgimento della maschera». ² Riprendendo la formula che apre *Quaderni di*

1 G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti* [1971], Garzanti, Milano 1987, p. 444.

2 *Ivi*, p. 450.

Serafino Gubbio operatore («c'è un *oltre* in tutto»),³ il critico è convinto che la mutazione culturale che ha sconvolto l'occidente tra fine Ottocento e inizio Novecento si possa leggere attraverso l'estetica del personaggio: «Se riusciremo a dire con esattezza qualcosa sui motivi e sui caratteri generali dell'espressionismo, capiremo perché quel senso di sofferenza emanato dalla fisionomia stravolta e imbruttita dei personaggi può essere duplice, ambivalente».⁴ Vale la pena di sottolineare come Debenedetti, nonostante non parli mai esplicitamente di modernismo (nelle citazioni i riferimenti sono a «romanzo moderno» ed «espressionismo»), stesse inconsapevolmente fornendo alcune riflessioni pionieristiche su questa categoria,⁵ e la sezione dedicata all'invasione dei brutti è una delle più ricche:

Qui conviene oramai precisare la locuzione “romanzo moderno” usata poc'anzi a designare una fase della storia della narrativa in coincidenza con la quale si constata il fenomeno di un imbruttirsi dei personaggi: quella che altra volta mi è capitato di chiamare l'invasione vittoriosa dei brutti [...]. Questa fase si inizia col decadere della narrativa naturalista.⁶

Questa «fase» è quella che oggi distinguiamo dal decadentismo e dalle avanguardie storiche e che, non senza residue resistenze, definiamo “modernista” anche in Italia. A partire dalle pagine sui brutti di Debenedetti, cercherò di analizzare alcuni ritratti deformati di personaggi che popolano romanzi e racconti di inizio Novecento. Le teorie sulla caricatura nelle arti figurative mi serviranno per sviluppare il discorso debenedettiano e mi consentiranno di soffermarmi su problemi retorici e formali che due generazioni di autori modernisti stavano affrontando in quella fase storica.⁷ Come principio organizzatore, almeno all'inizio, mi concentrerò su ritratti brevi, preferibilmente di personaggi minori,⁸ per poi spostare il

Regime
metaforico e
rappresentazione
caricaturale
nella narrativa di
Pirandello, Svevo,
Tozzi e Gadda

3 L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* [1925], in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Mondadori, Milano 2003 («I Meridiani»), vol. 2, p. 519.

4 Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 440.

5 Cfr. M. Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luiperini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp. 281-302.

6 Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 452.

7 Più centrato sul concetto di “degenerazione”, ma comunque ricco di ritratti di personaggi deformati e macabri in Pirandello, Tozzi, Svevo e De Roberto, è il lavoro di Silvia Accocella, che si concentra anche sulle pagine debenedettiane dedicate all'invasione dei brutti nel romanzo fra Ottocento e Novecento: S. Accocella, *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli 2012.

8 Impiego la categoria di “personaggi minori” seguendo l'uso che ne fa Alex Woloch in *The One vs The Many. On Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton University Press, Princeton 2003, pp. 27-42. Il saggio di Woloch è concentrato sul contrasto spaziale fra eroi e personaggi minori nel romanzo realista. Un aspetto fondamentale sta nel collegamento che Woloch istituisce fra spazio periferico e rappresentazione caricaturale: i personaggi minori subirebbero distorsioni o caricature per guadagnare spazio in un romanzo, in questo modo contribuiscono anche a mettere in risalto la complessità dei personaggi principali. Recentemente l'Associazione Sigismondo Malatesta ha tenuto un “Colloquio” proprio su questo argomento: P. Amalfitano, F. Fiorentino, L. Innocenti (a cura di), *I personaggi minori. Funzioni e metamorfosi di una tipologia nel romanzo moderno*, Rocca Malatestiana, 29-30 maggio 2015.

fuoco su caratteristiche generali della narrativa modernista italiana: saranno Tozzi, Pirandello, Svevo e Gadda gli autori su cui mi muoverò principalmente, ma questi campioni non sono esaustivi e il discorso potrebbe allargarsi per includere almeno le scritture di Palazzeschi e Moravia.

2.

Inizio da alcune pagine di Tozzi, autore per cui è possibile seguire fedelmente il discorso di Debenedetti riprendendo la novella che apre, in modo ostentatamente contraddittorio, la raccolta *Giovani*: si tratta di *Pigionali*, che racconta la strana amicizia di Marta e Gertrude, reciprocamente ostili, ma anche indissolubilmente legate. Nei ritratti delle due anziane vicine di casa si distingue un gusto per il grottesco che il lettore può ritrovare in tutta la scrittura tozziana: «Marta era piccoletta, con gli occhi azzurri e taglienti; vestiva sempre di scuro con una gran rosa chiara sul cappello. Gertrude, in vece, aveva una faccia liscia, e l'aria tra l'idiota e il sinistro; alta, con gli occhi che bisognava dirli verdi; e i capelli gialli». ⁹ Il repellente fisico (gli occhi, i capelli, la faccia) sfocia continuamente sul versante psicologico e il commento del narratore chiude ambiguamente i due ritratti: «Ma non era cattiva nemmeno lei», ¹⁰ un'avversativa che conferisce al brano una connotazione da negazione freudiana, come se questi particolari deformati fossero in grado di comunicare una violenza sul piano delle emozioni. La scrittura è nervosa, ellittica e definisce contorni dai particolari esagerati. Le due donne sembrano più figure tipiche che personaggi verosimili, infatti poco oltre si legge che «il loro tempo passato s'era staccato tutto da loro; elle s'erano avvizzite come se non avessero più potuto riceverne le linfe». ¹¹ A conferma di queste impressioni, la storia di Marta e Gertrude sembra contenuta nei loro tratti crudeli che condensano una vita di solitudine e cattività, mentre la trama del racconto resta sfumata ed enigmatica.

Concentrarsi sui ritratti dei personaggi in Tozzi apre una vera galleria di deformità: gobbi, matti, cani e uomini randagi, malati. ¹² Perfino la maestrina dai lineamenti minuti che compare come un'epifania nella novella *Un'osteria* non è aliena da simile caratterizzazione: «Non era brutta: aveva i capelli sottilissimi e morbidi, quasi senza nessuna pettinatura; e il collo lunghetto e bianco: piuttosto magra; e nel dorso delle mani si vedevano muoversi i tendini sotto la pelle ancor fresca e chiara». ¹³ Al di sotto del personaggio si

9 F. Tozzi, *Pigionali* [1917], in Id., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di M. Marchi, Mondadori, Milano 1999 («I Meridiani»), p. 773.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

12 Anche se non parla mai di caricature, molto utile il saggio di E. Saccone, *L'identità disfatta. Su alcuni motivi dell'ultimo Tozzi*, in «MLN», 115, 1, January 2000 (Italian Issue), pp. 80-93.

13 F. Tozzi, *Un'osteria* [1917], in Id., *Opere*, cit., p. 782.

muove una forza misteriosa che ne sconvolge i tratti, mentre l'occhio del narratore cerca insistentemente il dettaglio perturbante: «vidi che le unghie, lucentissime, parevano pesare troppo rispetto alle dita».¹⁴ Anche Debenedetti si è concentrato su questa novella per mettere in evidenza un'ossessione per la bruttezza: «il brutto che Tozzi non è riuscito a trovare nel viso di quella maestrina, lo va a scovare nelle mani, con una specie di avidità di scoprire la magagna, che poi egli ingigantisce con l'icastica della descrizione, quasi una *descrizione a ingrandimento*».¹⁵ Ho sottolineato l'ultima formula perché ritornerà nel corso del saggio quando definirò i caratteri della caricatura letteraria. Anche figure maggiori, come Pietro e Ghisola di *Con gli occhi chiusi*, o Remigio del *Podere*, non sono esenti da simile trattamento ingigantito e distorto. La scrittura di Tozzi è preziosa perché permette di mettere in evidenza un altro aspetto su cui ritornerò in seguito: nonostante la caricatura sia spesso un *medium* per introdurre satira, umorismo o parodia, il suo spazio non è definito esclusivamente da queste forme del riso. Nella narrativa di inizio Novecento la caricatura può essere fondamentale per deformare, generalizzare e alludere, con esiti che variano dal grottesco al tragico.

Regime
metaforico e
rappresentazione
caricaturale
nella narrativa di
Pirandello, Svevo,
Tozzi e Gadda

3.

Sono ritratti deformati da una lente quelli che troviamo continuamente in Tozzi, ma se ci spostiamo al caso successivo la nostra galleria potrà arricchirsi sia quantitativamente che qualitativamente. Per Pirandello scelgo un personaggio non contemplato da Debenedetti, proveniente dalla sua ultima raccolta di novelle, *Una giornata*: penso al Mr Mynskow del racconto *La tartaruga*, oppresso dalla moglie e dai suoi due figli che sembrano invecchiati anzitempo: «gli può accadere benissimo qualche mattina, vedendosi nudo con una gamba alzata per entrar nella vasca del bagno, di restare stranamente impressionato del suo stesso corpo, come se, in quarantadue anni che lo ha, non l'abbia mai veduto e se lo scopra adesso per la prima volta».¹⁶ Siamo davanti ad un dissolvimento dei particolari fisici in linea con l'atmosfera onirica delle ultime novelle dello scrittore.¹⁷ *Una giornata*

14 *Ivi*, p. 786.

15 Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 444 (corsivo mio).

16 L. Pirandello, *La tartaruga* [1936], in Id., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1997 («I Meridiani»), vol. 3, p. 746.

17 Cfr. C.S. Nobili, *Pirandello: una "conversione" al sogno*, in *Nel paese dei sogni*, a cura di V. Pietrantonio e F. Vittorini, Le Monnier, Firenze 2003. L'immagine di Mr Mynskow che si guarda stupito allo specchio non può non ricordare il più celebre specchio in cui Vitangelo Moscarda scopre le deformità del proprio naso. Per una riflessione ancora impareggiabile relativa a questa descrizione in *Uno, nessuno e centomila* si veda G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo* (il Mulino, Bologna 1987, pp. 293-295), che si concentra anche sui legami tra l'ultimo romanzo pirandelliano e il saggio sull'*Umorismo* proprio a partire dalle riflessioni sulla deformità del naso (così come di occhi, orecchie, labbra).

vale infatti come esempio plurale, da prendersi complessivamente, visto che la raccolta è popolata da personaggi appena abbozzati, idioti, sognanti e quasi sul punto di svanire; si pensi al ragazzo assassino di *Il chiodo*, ai protagonisti di *Visita e Casa dell'agonia*, o all'uomo vestito a lutto di *Effetti di un sogno interrotto*: «Il signore, sulla quarantina, alto, magro, calvo, era parato di strettissimo lutto, come usa ancora in provincia. [...] Sul cranio calvo le vene gonfie pareva gli volessero scoppiare».¹⁸ Il climax, però, è rappresentato da tutti i personaggi che si muovono nel contesto onirico di *C'è qualcuno che ride*.

C'è difatti sulla pedana coperta da un tappeto nero un'orchestrina di calvi inteschiati che suona senza fine ballabili, e coppie ballano per dare alla riunione un'apparenza di festa da ballo, all'invito e quasi al comando di fotografi chiamati apposta. Stridono però talmente il rosso, il celeste di certi abiti femminili ed è così ribrezzosa la gracilità di certe spalle e di certe braccia nude, che quasi quasi vien fatto di pensare quei ballerini non siano stati estratti di sotterra per l'occasione, giocattoli vivi d'altro tempo, conservati e ora ricaricati artificialmente per dar questo spettacolo. Si sente proprio il bisogno, dopo averli guardati, di attaccarsi a un che di solido e rude: ecco, per esempio, la nuca di questo vicino aggrondato che suda paonazzo e si fa vento con un fazzoletto bianchissimo; la fronte da idiota di quella vecchia signora. Strano intanto: sulla squallida tavola dei rinfreschi, i fiori non sono finti, e allora fa tanta malinconia pensare ai giardini da cui sono stati colti questa mattina sotto una pioggerella chiara che spruzzolava lieve pungente; e che peccato questa pallida rosa già disfatta che serba nelle foglie cadute un morente odore di carne incipriata.¹⁹

Le descrizioni si concentrano in lampi che condensano i caratteri, dettagli si stagliano sulla pagina e sono accostati per dare l'impressione di un insieme mostruoso. Lo sguardo del narratore si muove nevrotico, quasi attirato da più stimoli contemporaneamente. L'attrazione cromatica è la prima costante che emerge dal brano, a confermare la rilevanza pittorica di questo paesaggio da incubo: «nero», «rosso», «celeste», «bianchissimo», che «stridono» perché accostati. Sembra quasi di osservare le maschere variopinte di Ensor, le donne grottesche di Soutine o i nudi di Fausto Pirandello, in quegli anni già attivo pittore espressionista. Sono tratti fisici stravolti dall'emersione dell'universo interiore, una linea attraverso cui Debenedetti rilegge le pagine di Pirandello, Tozzi e Moravia. Se ci muoviamo a ritroso sull'asse diacronico disegnato dai testi pirandelliani, ci accorgiamo che simili rappresentazioni non sono tipiche solo delle ultime

18 L. Pirandello, *Effetti di un sogno interrotto* [1936], in *Novelle per un anno*, cit., vol. 3, p. 684.

19 L. Pirandello, *C'è qualcuno che ride* [1934], in *Id.*, *Novelle per un anno*, cit., vol. 3, p. 689.

novelle.²⁰ Rispondono alla definizione di caricatura quasi tutti i ritratti dei personaggi di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cominciare dal violinista muto che ispira Serafino nella stesura del suo diario: «Quegli si fece avanti, tenendo il capo chino e sospeso, come se gli pesasse enormemente il naso rosso e carnuto; e pareva dicesse, avanzandosi: | «Fate largo! fate largo! vedete come la vita può ridurre il naso d'un uomo?»». ²¹ Una caricatura letteraria da manuale, simile a quelle disegnate dal giovane Giorgio Mirelli, studente svogliato e protagonista del secondo quaderno del romanzo, dedicato ai ricordi di Serafino a Sorrento: «imbrattava [...] tutti i pezzi di carta che gli capitavano sotto mano, i margini dei libri, il piano del tavolino da studio, di schizzi a penna e a matita, di caricature. Ci dev'essere anche la mia, ancora, sul piano di quel tavolino tutto scombiccherato». ²² Ed eccessiva e caricata è anche la recitazione di Varia Nestoroff, la donna-tigre costruita sui personaggi di melodramma settecentesco e da romanzo d'appendice dell'Ottocento: «Ha in sé qualche cosa, questa donna, che gli altri non riescono a comprendere, perché bene non lo comprende neppure lei stessa. Si indovina però dalle violente espressioni che assume, senza volerlo, senza saperlo, nelle parti che le sono assegnate». ²³ Caricaturali, in questo caso, sono i movimenti dell'attrice davanti alla macchina da presa e non i suoi tratti fisici: «Ella sola le prende sul serio, e tanto più quanto sono illogiche e strampalate, grottescamente eroiche e contraddittorie». ²⁴ Eppure simile scompostezza anarchica o illogica colpisce proprio Debenedetti, che dal personaggio della Nestoroff prende le mosse per approfondire il suo discorso sul brutto nell'arte, punto d'accesso a quell'*oltre* su cui si concentra il romanzo del Novecento.

Regime
metaforico e
rappresentazione
caricaturale
nella narrativa di
Pirandello, Svevo,
Tozzi e Gadda

4.

In Gadda le occorrenze aumentano in modo esponenziale, si pensi ai ritratti di Gonzalo alla fine del primo tratto della *Cognizione del dolore*, alla folla di inquilini, garzoni e perdigiorno che si riunisce sulla soglia del condominio colmo di ori del *Pasticciaccio*, o agli innumerevoli passaggi deformanti di *Eros e Priapo*. Non sorprende che, ovunque guardiamo, spuntino caricature più o meno esplicite di personaggi. Parto da un rapido passag-

20 Anzi, vale la pena di ricordare come Petronio notasse che le ultime novelle di Pirandello (quelle composte dal 1931 al 1935) presentavano un linguaggio meno violentemente espressionista rispetto a testi precedenti, G. Petronio, *Le novelle surrealistiche di Pirandello*, in *Le novelle di Pirandello*, a cura di S. Milioto, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1980, pp. 211-28.

21 Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 533.

22 *Ivi*, p. 546.

23 *Ivi*, p. 555-56.

24 *Ivi*, p. 556.

gio tratto dal *Pasticciaccio* per presentare un caso di probabile auto-caricatura d'autore:

Er sor Filippo, alto, scuro a soprabito, co la panza un po' a pera e le spalle incartocchiate e un tantinello pioventi di viso tra impaurito e malinconico, e al mezzo un nasone alla timoniera da prevosto pesce che doveva fare le gran trombe der Giudizio, a soffiallo, aveva l'aria, per quanto commendatorile e ministeriale, sì, però, più che altro, un non so che... una tristezza, una insicurezza e insieme anche una tal quale reticenza negli occhi, al sogguardare il dottore, il dottor Ingravallo, quasi che temesse di perdere un appiglio.²⁵

Valentino Baldi

La maschera di Angeloni è un cantuccio in cui, secondo Gioanola, Gadda si diverte a farsi il verso: «uno [dei ritratti] [...] più somiglianti alla persona che ne traccia le linee».²⁶ Il trattamento metaforico/iperbolico (il «nasone» che da «prevosto pesce» passa al Giudizio Universale) rende più vivace questa caricatura, ma viene a costituire anche uno schermo grottesco attraverso cui dissimulare l'identificazione. Nonostante un linguaggio più letterario, le caricature non diminuiscono nella *Cognizione del dolore*, si pensi alla rappresentazione della serva Battistina, che il dottor Higeróa incontra sulla strada dei sassi minchioni verso villa Pirobutirro: «la faccia si rivolgeva a sinistra, che pareva si fossero sbagliati a inchiodargliela sul busto, quasi d'un pupazzo dignitoso verso occidente: in realtà per far luogo al gozzo, tre o quattro ettogrammi. [...] e il gozzo pareva un animale per conto suo che, dopo averla azzannata nella trachea, le bevesse fuori metà del respiro, nascondendosi però sotto la pelle di lei come il fotografo sotto la tela».²⁷ Descrizione, questa, magistralmente analizzata da Dombroski, che fa notare come il particolare esagerato venga quasi ad appropriarsi dell'intera persona:²⁸ il gozzo animale che animalizza, il gozzo che beve il respiro, ma anche il gozzo come grottesco fotografo sotto la tela, a riprova di come il tasso di figuralità in Gadda contribuisca a rendere plasticamente le scene, mettendo in crisi i principi base della verosimiglianza. Qui il personaggio è trasformato in pupazzo e mantiene ben poco della propria umanità anche all'inizio del dialogo con il medico. Si tratta di una caricatura a bersaglio collettivo: non è solo la Battistina l'obiettivo della deformazione, quanto quell'insieme umano di peoni, guardie notturne, reduci, accattoni, contadini e scocciatori vari, filtrato dall'ottica del protagonista, qui modernisticamente *in absentia*. Nell'ot-

25 C.E. Gadda, *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Romanzi e racconti II*, Garzanti, Milano 2007, p. 40.

26 E. Gioanola, *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Jaca Book, Milano 2004, p. 229.

27 C.E. Gadda, *La cognizione del dolore* [1938-1941; 1963; 1970], in Id., *Romanzi e racconti I*, Garzanti, Milano 2007, p. 609.

28 Cfr. R.S. Dombroski, *Gadda e il barocco* [1999], Bollati Boringhieri, Torino 2002.

tavo tratto la furia caricaturale di Gonzalo esplose nei suoi risultati più complessi:

Il sole e le luci declinavano verso la loro dolcezza, allorché il figlio discese dal Simposio, o forse dalle Leggi, e, senza prevedere, aprì la porta di sala. Vi vide la mamma, con gli occhi arrossati dalle lacrime, tener crocchio: all'impiedi: e intorno, come una congiura che tenga finalmente la sua vittima, Peppa, Beppina, Poronga, polli, peone, la vecchia emplegica del venerdì, la moglie nana e ingobbata dell'affossamorti, nera come una blatta, e il gatto, e la gatta tirati dal fiuto del pesce: ma fisavano il cagnolino del Poronga, leccio, che ora tremava e dava segni, il vile, d'aver paura dei due gatti, dopo aver annusato a lungo e libidinoso le scarpe di tutti e anche pisciato sotto la tavola. Ma il filo della piscia aveva poi progredito per suo conto verso il camino. E sul piatto il pesce morto, fetente. Era enorme, giallo, con gli occhi molli e cianotici dopo l'impudicizia e la nudità; con la bocca rotondo-aperta pareva gli avessero dato a suggerire, per il finirlo, il tubo del gas.²⁹

Anche in questo caso, come per Pirandello, particolari che si affastellano sulla pagina, spostamenti di generi e forme, accumulazione e dettaglio, accuratezza negli accostamenti cromatici, metamorfosi ed esagerazioni, a cui Gadda aggiunge i giochi onomastici, la confusione fra uomini e animali, figure di pubblico ludibrio (dalla «vecchia emplegica» alla «moglie nana e ingobbata dell'affossamorti»), basso-corporeo esteso sin quasi allo scatologico. Gadda esaspera così tanto le sue caricature da deformare il reale, in accordo con quel continuo compromesso per cui Gonzalo, offeso e spaventato dalla realtà, la oltraggia percepandola in un modo grottesco e violento. Non un solo ritratto, dunque, ma un'esplosione in cui, come in una serie di metafore consecutive, le distorsioni si muovono seguendo un'iperbole discendente, dall'immagine della mamma fino al pesce adagiato sul piatto, immagine comico-repellente, che però è capace di mantenere anche un elemento foscamente solenne, facendosi grottesco presagio di tragica morte.

Nel breve scritto *Una mostra di Ensor*, incluso in *I viaggi la morte*, Gadda usa esplicitamente il termine «caricatura» per collegare pittura, musica e letteratura mentre si dedica all'analisi dell'opera di uno dei padri dell'espressionismo: «Ensor ebbe ingegno musicale e letterario. È autore di un balletto. La sua "prosa nervosa", deformatrice, gli spunti critici illuminati, il coraggio, la "verve" polemica, l'audacia della caricatura fanno di lui uno scrittore: uno scrittore divertente».³⁰ Non è l'unica occorrenza del lemma, che anzi torna con una certa frequenza nei suoi scritti saggistici e spesso in

Regime
metaforico e
rappresentazione
caricaturale
nella narrativa di
Pirandello, Svevo,
Tozzi e Gadda

29 Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 727.

30 C.E. Gadda, *I viaggi la morte* [1958], in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 2008, p. 588.

contesti multidisciplinari. Uno dei passi più notevoli è quello dedicato allo studio dello stile di Balzac, con un'attenzione rivolta alla sua capacità di creare parallelismi fra psiche dei personaggi e caratteristiche fisiche:

Siamo sulla via che Balzac percorrerà liberamente, trionfalmente: siamo agli inizi propri di uno dei metodi, di una delle "modalità" balzacchiane: dipingere il fisico per risalire all'anima. Questo metodo consiste nello stabilire un parallelismo fisico-psichico e nell'osservarlo con coerenza energetica attraverso tutta la vita del personaggio. [...] E tuttavia la correlazione balzacchiana è quasi sempre arbitraria: egli non è quel clinico che credeva, pedantesco, di essere: i misteriosi procedimenti dell'analogia, la necessità della caricatura, le difficili esigenze del risalto, il valore simbolico di certe notazioni [...] fanno sì che il ritratto, nella "Comédie Humaine", sia il ritratto alla Balzac più che una immagine rigorosamente naturalistica.³¹

Passaggio fondamentale per almeno tre ragioni, che ritorneranno in questo saggio: Gadda mette la caricatura dalla parte di quelle distorsioni nella forma che si oppongono alla pseudo-esattezza naturalista, collocando la scrittura di Balzac in territori meno realistici (si noti la scelta lessicale: «misteriosi», «analogia», «simbolico»); viene rimarcata la capacità plastico-pittorica degli scrittori, con il termine «ritratto» più volte adattato alla *Comédie*; la caricatura non è opposta alla volontà balzacchiana di «dipingere il fisico per risalire all'anima», è solo aliena da quel rigorismo clinico o ritrattistico. La possibilità di creare un'immagine distorta, che però è più fedele di qualsiasi realismo, è uno dei paradossi dell'arte caricaturale. Il termine ricompare nelle riflessioni gaddiane sulla scrittura di Palazzeschi, continuamente in *Eros e Priapo* e perfino in *Racconto italiano di ignoto del Novecento* e nella *Meditazione milanese*, testi fondamentali per ricomporre la teoria della prosa dello scrittore.³² Persino Contini parla di caricatura riferendosi ai racconti di *Accoppiamenti giudiziari*, con un modello particolare in mente:

31 C.E. Gadda, *Pierre Abraham*, «Créatures chez Balzac», in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, cit., p. 727.

32 Si segnalano due passaggi importanti, perché collegati al problema della rappresentazione. Nel *Racconto italiano* si trova una "nota critica" di estremo interesse, in cui Gadda torna su Balzac, ma anche sulla scrittura caricaturale di Dickens: «Ma vi è tutto un gioco caricaturale (Dickens, talora Balzac, molto i francesi; "sui generis" gli inglesi) circa il quale si resterebbe perplessi se classificarlo "ab interiore" o "ab exteriore". Molte volte si tratta della inserzione di una fittizia idea di riferimento, idea misura, che non è e non può essere comune, che è assurda, irreal (caricaturale). Ma per analogie simbolistiche viene accettata come reale» (C.E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri [et al.], Garzanti, Milano 2009, p. 484). In questo passaggio a Gadda interessa quell'assurdo che, in letteratura, serve per comprendere («ratiocinandi causa») o imparare qualcosa della realtà: una caricatura non solo comica, assurda e irreal, ma simbolica e per questo significativa. Si veda anche lo scritto *I tre imperi*, in cui il termine «caricatura» compare in relazione alla letteratura di Palazzeschi: «certe idee, certi giudizi, certe "deformazioni", certe caricature sono un po' nell'aria» (Gadda, *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, cit., p. 941).

racconti assai varî di livello e di costruzione, tra i quali spicca *L'incendio di via Keplero* (stampato in un almanacco letterario fin dal 1940), di materia e di stile ambrosiani, caricatura benevola ed eccezionalmente briosa come il meglio dell'*Adalgisa* (*L'Adalgisa* stessa, *Quando Girolamo ha smesso*, *Un concerto di centoventi professori*, ecc.), di cui si è potuto dire che è il solo esempio di "unanimità" italiano.³³

Il ritorno di questa costante nei testi e nei saggi gaddiani è il segno più evidente che uno studio sulla caricatura nel romanzo modernista debba concentrarsi sulla realtà e sulla sua problematica rappresentazione. Ma ecco, per chiudere la serie, l'ultimo caso.

5.

Ho deciso di non rispettare la cronologia e di anteporre Gadda a Svevo perché, con quest'ultimo, siamo di fronte ad una doppia caricatura letteraria. Non scelgo allora un personaggio minore, ma due personaggi maggiori in un momento meno centrale della *Coscienza di Zeno*, per quanto ci troviamo davanti ad uno testi più studiati della nostra letteratura. Siamo nel salotto dei Malfenti, lì dove si consuma il lento e tragicomico corteggiamento di Zeno, che non riesce a conquistare la bella Ada e si appresta a sprofondare nell'umiliazione che lo porterà (più o meno felicemente) a sposare Augusta. È la sera più clamorosa, quella dell'incontro con Guido Speier, che sancisce anche la sconfitta definitiva di Zeno. Il duello a colpi di svaghi da salotto primonovecentesco (le conversazioni di convenienza, il violino, la seduta spiritica) è avvenuto e l'atmosfera sembra leggermente migliorata. L'episodio che ho scelto per terminare questa carrellata di situazioni grottesche e allusive è forse il meno sperimentale dal punto di vista figurale, ma si tratta di una scena in cui la nostra costante emerge con più evidenza tematica. Guido, all'apice del proprio successo, disegna una spiritosa caricatura di Zeno, in due sequenze, per rimarcare la smemoratezza del compagno:

Nella prima ero rappresentato come, col naso in aria, mi poggiavo su un ombrello puntato a terra. Nella seconda l'ombrello s'era spezzato e il manico m'era penetrato nella schiena. Le due caricature raggiungevano lo scopo e facevano ridere col mezzuccio semplice che l'individuo che doveva rappresentarmi – invero affatto somigliante, ma caratterizzato da una grande calvizie – era identico nel primo e nel secondo schizzo e si poteva perciò figurarselo tanto distratto da non aver cambiato di aspetto per il fatto che un ombrello lo aveva trafitto.³⁴

Regime
metaforico e
rappresentazione
caricaturale
nella narrativa di
Pirandello, Svevo,
Tozzi e Gadda

33 G. Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Einaudi, Torino, 1989, p. 86.

34 I. Svevo, *La coscienza di Zeno* [1923], Einaudi, Torino 1987, pp. 139-140.

Anche se è la vittima della caricatura a descrivere lo scherzo, al lettore non può sfuggire il compromesso fra comicità e aggressività. Zeno, spinto da una coazione autodistruttiva che lo porta ad accettare sempre la competizione con un avversario infallibile (ed è importante notare che non era solo Guido ad accusarlo di smemoratezza, ma l'intera famiglia Malfenti), lo sfida sul suo stesso territorio e disegna a sua volta una caricatura, ovviamente l'esercizio gli riesce male:

tentai di disegnare un individuo che veniva oppresso da un tavolino ribaltatogli addosso. Misi poi accanto a lui un bastone sfuggitogli di mano in seguito alla catastrofe. Nessuno riconobbe il bastone e perciò l'offesa non riuscì quale io l'avrei voluta. Perché poi si riconoscesse chi fosse quell'individuo e come fosse capitato in quella posizione, scrissi di sotto "Guido Speier alle prese col tavolino". Del resto di quel disgraziato sotto al tavolino non si vedevano che le gambe, che avrebbero potuto somigliare a quelle di Guido se non le avessi storpiate ad arte, e lo spirito di vendetta non fosse intervenuto a peggiorare il mio disegno già tanto infantile.³⁵

In queste due caricature l'effetto comico deriva da una comparazione fra la realtà e la sua riproduzione distorta.³⁶ O meglio: questo è l'effetto ottenuto da Guido, mentre Zeno non riesce a comunicare al suo pubblico alcun messaggio e finisce a dover spiegare con una didascalia un disegnetto impacciato e infantile. Rispetto ai brani citati fin qui, in questa pagina della *Coscienza* ci troviamo davanti ad una situazione ancora più interessante, una *mise en abyme* in cui Svevo mette in scena una sorta di rappresentazione al quadrato: i personaggi del romanzo disegnano su carta le reciproche caricature, distortendo ed esagerando i rispettivi tratti e creando una super-rappresentazione. Mentre per Guido l'aggressività sottesa all'operazione è resa efficace dalla tecnica, Zeno non si distacca da una elaborazione infantile, aspetto necessario ma non sufficiente affinché una buona caricatura riesca. È però da rilevare che se questo discorso ha una validità sul piano delle arti visuali, assume un valore completamente diverso in una prospettiva di ricezione letteraria. Perché è vero che nessuno, nel salotto Malfenti, rida alla vista della misera caricatura disegnata da Zeno, ma la forma del contenuto fa in modo che il riso sia un effetto riservato a noi lettori del romanzo. La costante auto-caricatura letteraria di Zeno (*gaffeur*, sfortunato, stralunato e bizzarro) è il principale mezzo di identificazione emotiva per il destinatario dell'opera, che nel corso del testo accetta compromessi moral-

35 *Ivi*, p. 140.

36 Sulla costruzione comico-caricaturale dei personaggi di Svevo si veda W. Pedullà, *Le armi del comico. Narratori italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 2001, pp. 15-54.

mente intollerabili, dagli oltraggi al padre morente fino al silenzio sul suicidio di Guido.³⁷

6.

È chiaro che gli esempi scelti non facciano tutti ridere: il caso di Tozzi è il più problematico, ma che dire del riso gaddiano che, come ha mostrato Alberto Godioli, si commuta in satira violenta per distruggere il mondo degli Altri?³⁸ Anche il così celebre *avvertimento del contrario* pirandelliano ha recentemente suscitato i dubbi di Donnarumma, che si è chiesto opportunamente quanto l'esempio della vecchia imbellettata provochi effettivamente delle risate.³⁹ E quando Debenedetti parlava dei suoi brutti, il riso non era contemplato. Quello che mi interessa non è l'effetto comico di questi quadri, quanto la loro natura caricaturale.⁴⁰ Ernst Kris ed Ernst Gombrich hanno riflettuto a più riprese sulla teoria della caricatura e i loro scritti più importanti sono oggi raccolti nel monumentale *Esplorazioni psicoanalitiche nell'arte*, in particolare nella terza parte dedicata al *Comico*. Kris è il primo continuatore di Freud a distinguere esplicitamente fra manifestazioni dominate dal processo primario (soprattutto il sogno) e le forme del comico in cui la regressione è al servizio dell'Io e, soprattutto, di un destinatario socialmente rilevante. È con l'aiuto di Gombrich, però, che il passaggio dallo studio di un meccanismo psichico alla sua applicazione alla sfera estetica è opportunamente storicizzato: le caratteristiche della caricatura – il suo carattere aggressivo, l'imitazione distorta della realtà, la generalizzazione, la regressione controllata e la sua natura di formazione di compromesso – sembrano ideali per arricchire il discorso debenedettiano sui personaggi brutti nel romanzo e ci consentiranno di riflettere su alcune caratteristiche del modernismo.

Le applicazioni della caricatura riguardano primariamente le arti visuali: come arte dell'esagerazione, l'obiettivo di ogni rappresentazione caricaturale è quello di cogliere le caratteristiche essenziali del soggetto ripreso e di fissarle in assoluto. Il paradosso è che queste caratteristiche vanno ricostruite a partire da un ritratto alterato, che riesce a puntare l'at-

Regime
metaforico e
rappresentazione
caricaturale
nella narrativa di
Pirandello, Svevo,
Tozzi e Gadda

37 Zeno è un clown, una caricatura assimilabile a Charlot e ad altre maschere contemporanee nel lavoro di M.J. Meynaud, *Zeno e i suoi fratelli. La creazione del personaggio nei romanzi di Italo Svevo*, Patron Editore, Bologna 1985, pp. 316-321. Si veda l'ancora fondamentale studio di Guido Guglielmi, *Glosse a Svevo*, in Id., *Letteratura come sistema e come funzione*, Einaudi, Torino 1967, pp. 104-27.

38 Cfr. A. Godioli, «La scemenza del mondo». *Riso e romanzo nel primo Gadda*, ETS, Pisa 2011.

39 Mi riferisco al lavoro di Raffaele Donnarumma intitolato *Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda, Palazzeschi*, in *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, a cura di E. Zinato, Pacini, Pisa 2015, pp. 171-208.

40 Sulla satira e sulla caricatura nel contesto letterario (ma anche in quello storico e antropologico) si veda *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, a cura di A. Brilli, Dedalo, Bari 1985.

tenzione dell'osservatore nella giusta direzione. A partire dagli studi di Gombrich, Stephanie Ross ha proposto una definizione più avanzata di questo processo: «la caricatura seleziona alcuni aspetti di un individuo, forzando le regole della fedeltà lungo certi parametri». ⁴¹ La selettività è importante almeno quanto l'enfasi: il bravo caricaturista non esagera *ogni* particolare, ma deve scegliere con attenzione quale aspetto del suo modello esaltare. In *Arte e illusione* Gombrich ci indica altri elementi importanti: i caricaturisti non si basano su rapporti esclusivi «di somiglianza», ma soprattutto su «equivalenze» fra realtà e rappresentazione, che consentono al pubblico di leggere la realtà «nei termini di un'immagine e un'immagine nei termini della realtà». ⁴² Ogni processo caricaturale chiama in causa un osservatore, che deve accettare e condividere il sistema di equivalenze che strutturano il ritratto. Se una caricatura è tale solo per chi la produce non può che essere fallimentare e non possiamo che ritornare alla caricatura di Zeno, così misera, infantile e selvaggia che non fa ridere nessuno. Ma l'aspetto più importante è quel passaggio dalla somiglianza all'equivalenza: qui Gombrich, con una mossa che oggi definiremmo foucaultiana, sottolinea come la caricatura si distingua dal ritratto perché basata su uno spostamento da un regime fondato sulla similitudine ad uno marcatamente metaforico. In quest'ottica la caricatura ha sempre un piede nella modernità: anche se la distorsione non deve condurre l'osservatore troppo lontano da un determinato campo semantico (così come la caricatura non può sfociare nell'astrattismo o nella non-figuralità), è possibile insistere sulle equivalenze e spostare continuamente la prospettiva da un campo all'altro. ⁴³ La caricatura di Guido nella *Coscienza* è una metafora e, come tale, segna uno spazio in cui la connessione di campi semantici è autorizzata anche nelle sue forme più irrazionali: l'ombrello che si spezza infilzando Zeno è una sublimazione del duello che i due giovani stanno combattendo per conquistare la mano di Ada. La risposta di Zeno *letteralizza* troppo queste dinamiche: in senso figurale, Zeno risponde a tono a Guido visto che lo fa sprofondare sotto un tavolino solo per difendersi dalla ferita inferta dal bastone, però l'aggressività (unita alla scarsa tecnica) rende incomprensibile l'operazione: la sua è una metafora che si è tramutata in enigma. Come spiega Ross, sebbene spesso veicolo di umorismo, satira o parodia, la caricatura funziona nelle arti visuali alla stregua della metafora in letteratura:

41 S. Ross, *Caricature*, in «The Monist», 58, 2, *Languages of Art* (April 1974), pp. 285-293: p. 286 (traduzione mia). La Ross si riferisce soprattutto al testo E.H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla rappresentazione pittorica* [1960], Phaidon, Milano 2008.

42 Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 345.

43 Ho ritrovato delle riflessioni importanti su imitazione, senso e distorsione in un testo dedicato alla produzione artistica-multimediale di Francis Bacon; anche se il termine «caricatura» non è mai citato, l'autore parla continuamente di distruzione, destrutturazioni, alterazioni: M. Harrison, *In camera: Francis Bacon. Photography, Film and the Practice of Painting*, Thames&Hudson, New York 2005.

La caricatura è, per l'arte realistica, quello che la metafora è per l'espressione letterale. Entrambe coinvolgono nuove modalità di percezione; entrambe intrecciano un rapporto di continuità con le modalità letterali di rappresentare la realtà; nessuna delle due ritorna completamente alla somiglianza [...]. Sia la caricatura che la metafora sono veicoli di concisione, originalità ed economia dell'espressione.⁴⁴

La caricatura, come la metafora, ci introduce in un nuovo regime logico in cui i rapporti di equivalenza consentono un allontanamento, seppur temporaneo, dall'espressione letterale. Ma nel modernismo è come se questa metafora caricaturale forzasse continuamente gli spazi concessi, tendendo a espandersi iperbolicamente fino a mettere in crisi la mimesi.

7.

Se ora ritorniamo al saggio sui brutti di Debenedetti ci accorgiamo che l'uso del concetto di caricatura può contribuire in maniera decisiva nella definizione delle convenzioni letterarie degli scrittori modernisti. Che la caricatura dimostri, anche storicamente – oltre che da un punto di vista retorico –, una applicabilità alla sfera letteraria è confermato da varie fonti: Patroni e Giglioli fanno notare come uno dei più antichi esempi di caricatura nell'arte sia registrabile già in Omero e riguarda il personaggio di Tersite, la cui viltà e cattiveria è caricata attraverso il particolare fisico della gobba. Aristofane, Marziale, Plauto sono grandi caricaturisti, a dimostrazione di come la caricatura trascenda il campo delle arti grafiche e riguarda «il modo di camminare e di gestire; [...] suonare uno strumento; [...] tempi [...] espressioni».⁴⁵ Anche se la caricatura letteraria è spesso al servizio del genere parodico,⁴⁶ le sue applicazioni sono eterogenee. La caricatura è un *mezzo*, non un genere. Nel Novecento i ritratti caricati giocano un ruolo fondamentale nell'economia complessiva dei testi, perché offrono allo scrittore la possibilità di rompere col naturalismo per dedicarsi ad un trattamento metaforico della realtà. È quanto notava Debenedetti, che infatti sposta continuamente il suo discorso dal personaggio al

Regime
metaforico e
rappresentazione
caricaturale
nella narrativa di
Pirandello, Svevo,
Tozzi e Gadda

44 Ross, *Caricature*, cit., p. 293 (traduzione mia).

45 G. Patroni, O.H. Giglioli, *Caricatura*, in «Enciclopedia Treccani», [www.treccani.it/enciclopedia/caricatura_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/caricatura_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultimo accesso 14 ottobre 2015).

46 Nel suo studio sulla parodia, Robert Mack utilizza spesso il termine «caricatura», ma per esprimere un sottogenere diminuito e dagli effetti critici ridotti rispetto al più corrosivo ed ampio genere parodico. Si veda, ad esempio, l'uso che fa dei due termini («parodia» e «caricatura») per riflettere sulla ricezione dei *Viaggi di Gulliver*. La complessità parodica del romanzo di Swift sarebbe stata infatti demistificata da una ricezione caricaturale che avrebbe legato il testo all'universo infantile. In questo saggio, invece, la caricatura è studiata come uno degli strumenti della parodia e non come genere, dunque i due termini non sono trattati in opposizione, cfr. R.L. Mack, *The Genius of Parody. Imitation and Originality in Seventeenth- and Eighteenth-Century English Literature*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2007, p. 30.

piano della rappresentazione: «[la sofferenza patita dal personaggio] può anche essere destinata a propagarsi [...] agli altri, al mondo intero. Può essere protesta, accusa di qualcosa di sbagliato che è nel mondo, e insieme vendetta per il torto che tutti subiamo per effetto di questo sbaglio».⁴⁷

Nella sfera letteraria la caricatura rimane un intervento su un originale da sminuire di fronte ad un pubblico: ciò che mi interessa non è il valore del singolo originale (che sia la Battistina, Zeno, o Mr Mynskow), quanto quello che si muove al fondo di ogni meccanismo caricaturale-letterario. Le implicazioni più significative per un discorso focalizzato sul romanzo modernista riguardano il concetto di imitazione unito a quello di deformazione. È qui che le posizioni di Kris e Gombrich potrebbero completare ed ampliare le intuizioni estetiche debenedettiane. In una citazione piuttosto oscura tratta dai *Principi della caricatura* è contenuta una chiave importante: «la caricatura», scrivono i due studiosi, «può somigliare più ad una persona di quanto lei somigli a sé stessa».⁴⁸ Come dire che la pratica estetica viene a produrre un doppio della realtà che, attraverso gli strumenti della deformazione, si fa paradossale manifesto di verità. In questo aforisma sono condensate alcune caratteristiche del romanzo modernista, ma per comprenderle in ogni sfumatura sarà necessario seguire fino in fondo il discorso di Debenedetti. Trovando in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* la chiave per dare un senso all'invasione di personaggi deformi, Debenedetti spiega come «quel senso di sofferenza emanato dalla fisionomia stravolta e imbruttita dei personaggi può essere duplice»: può essere espressione di una sofferenza patita dal singolo personaggio, ma anche sintomo di un malessere collettivo che si propaga al mondo come un «impulso vendicativo».⁴⁹ Si tratta, comunque, dell'azione di un Io segreto, del *di là da sé stessi*, come Debenedetti chiama l'inconscio, un inconscio sempre presente in letteratura, ma che all'inizio del Novecento viola le clausole di una tregua durata secoli:

l'Altro, insomma, si accorge bruscamente che l'Io normale ha sempre violato le clausole della tregua, della coabitazione, in quanto ha preso l'abitudine [...] di confinare l'Altro, in una zona negletta e spregiata, costringendolo al silenzio e all'ombra, addirittura alla clandestinità, avvilendolo col condannarlo a vegetare, a macerare e corrompersi tra i rifiuti vergognosi, inconfessabili, turpi e incivili.⁵⁰

47 Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 452.

48 E. Kris, E. Gombrich, *The Principles of Caricature*, in E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, New York 1952, p. 190 (traduzione mia). Sempre sullo scarto in cui si muove la caricatura, quello fra somiglianza e differenza, insiste James M. Kauffman; si veda il suo *Caricature, Science, and Exceptionality*, in «Remedial and Special Education», 18, 3, May/June 1997, pp. 130-132: p. 130.

49 Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 452.

50 *Ivi*, p. 453.

Attraverso espressioni così letterarie, Debenedetti spiega una delle caratteristiche più importanti della scrittura modernista, tanto in Europa quanto in Italia: l'evasione dell'universo interiore, che anche la breve rassegna di caricature con cui ho iniziato questo saggio ha messo in evidenza. È dunque su questa parte del discorso debenedettiano che è necessario insistere: non tanto sulle capacità dell'*oltre* di deformare i tratti dei personaggi, quanto sul meccanismo per cui il malessere che si legge sulla pagina è destinato ad irradiarsi per colpire il mondo. Debenedetti, poco più avanti, parla di un'arte quale «compensazione di un disagio dell'uomo, [...] strumento che egli adopera per ripossedersi». ⁵¹ Se ritorniamo ai luoghi testuali elencati all'inizio è possibile sostenere che, in tutti i casi considerati, il realismo è pericolosamente deformato da uno specchio caricaturale che ne mina le fondamenta, come se quei ritratti tentassero di evadere dal contesto in cui compaiono. Cosa accade quando lo spazio di una metafora viene dilatato a dismisura? Se il metasetema diventa metalogismo, il referente viene messo in crisi e l'effetto è così dirompente da abbracciare il mondo fino a distruggerlo: *C'è qualcuno che ride* o l'ottavo tratto della *Cognizione del dolore* presentano rappresentazioni caricaturali che si spingono ben oltre lo spazio che dovrebbe essere concesso al ritratto deformato di un singolo personaggio. Sia in Gadda che in Tozzi e Pirandello ci muoviamo sempre sul confine che separa il realismo da quell'universo che ora non ho interesse a definire, ma che posso alternativamente chiamare irreali, fantastico, sovranaturale. ⁵² Simile deformazione è legata al continuo processo di imitazione tendenziosa ed esagerata della realtà, come se una lente metaforica distorcente venisse applicata continuamente a ogni superficie da rappresentare: ci troviamo di fronte a una delle caratteristiche più importanti del modernismo occidentale, quella "crisi della rappresentazione" di cui parlano tutti gli studiosi del romanzo del Novecento. Il mondo rappresentato da questi scrittori somiglia sempre meno alla nostra realtà, è la sua riproduzione diminuita, esagerata, logicamente stravolta. Le tecniche della caricatura permettono di dar conto di questa esigenza di sdoppiamento esagerato, che pure non sfocia mai nel sovranaturale, ma resta sempre al di qua della soglia di realismo. Il presupposto più evidente di una simile tendenziosità è un'aggressività oceanica, non più rivolta a un singolo personaggio, ma capace di comprendere l'intera società degli uomini. È una distruzione cosmica con cui

Regime
metaforico e
rappresentazione
caricaturale
nella narrativa di
Pirandello, Svevo,
Tozzi e Gadda

51 *Ivi*, p. 460.

52 Questo è un tratto rilevato anche da Bachtin nella sua analisi del grottesco-caricaturale: Bachtin parla poco di caricatura, ma le sue riflessioni sui meccanismi del riso nella cultura popolare del medioevo e in Rabelais sono fondamentali per comprendere anche come funziona il meccanismo caricaturale nella sfera estetica, si veda M.M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [1965], Einaudi, Torino 2001, pp. 332-404.

la letteratura riafferma ostinatamente, forse ingenuamente, il proprio diritto a pronunciare ancora una parola importante, capace di trasmettersi nella realtà, di oltrepassare la pagina, di intervenire sul referente. È questa *vis distruttiva* che leggiamo in Pirandello e Gadda, nelle novelle tozziane, o che fa capolino continuamente nella *Coscienza di Zeno*.

Eppure la caricatura, notano Kris e Gombrich, ha anche un'implicazione euristica che la avvicina all'umorismo e che lavora a un livello più profondo rispetto al suo potenziale distruttivo: «[lo scopo della caricatura] è di rivelare il vero individuo dietro la maschera delle finzioni, di mostrare la sua "essenziale" esiguità e bruttezza». ⁵³ Ed eccoci di nuovo davanti al paradosso: «la caricatura può somigliare a una persona più di quanto lei somigli a sé stessa». Ciò che resta implicito in ogni caricatura, adombrato dal suo potere dissacrante e metaforico, è la possibilità di cogliere l'essenza più profonda e vera di cose, situazioni e persone. Non siamo di fronte a una generica esigenza di comunicare con il mondo, magari per distruggerlo, quanto a una necessità di condividere una verità nascosta, profonda e universale. Questa lettura neoplatonica della caricatura è particolarmente importante per Gombrich, che la collega alla svolta del XVI secolo, con la nuova posizione dell'artista nella società: «la caricatura riuscita distorce le apparenze, ma solo per raggiungere una verità più profonda». ⁵⁴ Ogni caricatura è creazione di un mondo che lascia intravedere sempre quello di partenza: si tratta di un meccanismo che si fonda sull'imitazione alterata di un originale che, come in una perfetta formazione di compromesso, deve scomparire e allo stesso tempo rimanere nel quadro, pena il fallimento dell'intera operazione. Allo stesso modo, nei ritratti degli scrittori modernisti ciò che è deformato (il personaggio, la situazione, il mondo) lascia sempre intravedere una ostinata ricerca di verità, come un foglio di carta opaca che avvolge un'immagine, ma resta, anche in percentuale minima, trasparente. O come uno specchio che, spiega Stendhal ne *Il rosso e il nero*, può riflettere l'azzurro del cielo o il fango del pantano a seconda di come è orientato. È una scrittura che porta alle estreme conseguenze alcuni tratti di un certo romanzo ottocentesco, quello che si muove nel pantano e in cui i personaggi restano sfuggenti, abbozzati, irreali o incompiuti.

È Dostoevskij, padre del modernismo europeo, ad averci lasciato una riflessione fondamentale sul personaggio moderno: «Gli scrittori nei loro romanzi e racconti tentano per la maggior parte di cogliere i tipi sociali e di presentarli artisticamente, sono tipi che molto di rado si incontrano nella realtà, ma che nondimeno appaiono più reali della realtà stessa». ⁵⁵ Siamo ritornati, per vie letterarie, all'aforisma di Kris e Gombrich per cui

53 Kris, Gombrich, *The Principles of Caricature*, cit., p. 198.

54 *Ibidem*.

55 F. Dostoevskij, *L'idiota* [1869], trad. it. di L. Bruscolin, Garzanti, Milano 1990, p. 535.

la caricatura è in grado di esprimere l'essenza del soggetto ritratto. E, anche in Dostoevskij, il problema del rapporto fra tipi, finzione e realtà è trattato con urgenza. Non è secondario che *L'idiota* e *Delitto e castigo* occupino un posto notevole nel *Romanzo del Novecento*, soprattutto quando Debenedetti cerca di individuare le origini storiche dell'invasione dei brutti: «Se si volessero fissare delle date per quegli inizi del romanzo moderno e del concomitante imbruttirsi, alterarsi dell'armonia fisica dei personaggi, bisognerebbe risalire a Dostoevskij, che rappresenta la prima obiezione alla narrativa naturalista». ⁵⁶ Anche qui ritorna l'equazione fra nascita del “romanzo moderno” e processo di imbruttimento dei personaggi, mentre, sullo sfondo, il naturalismo declina. Ciò che muove Dostoevskij nella rappresentazione dei suoi personaggi è quello che ritroviamo all'ennesima potenza nelle deformazioni moderniste di Gadda, Tozzi o Pirandello: «E così, senza indugiare in spiegazioni più serie, diremo soltanto che nella realtà le caratteristiche tipiche dei personaggi appaiono come stemperate e tutti questi George Dandin o Podkolesin esistono realmente, si agitano e corrono dinanzi a noi ogni giorno, ma in uno stato diluito». ⁵⁷ Se l'opacità diventa totale si perde l'effetto di caricatura e si interrompe il processo di deformazione iperbolica e conoscitiva. Una metafora si può dilatare fino al punto in cui l'operazione letteraria rimane riconoscibile e comunicante; oltre si rompono le convenzioni letterarie e si raggiunge l'oscurità. L'originale è quel referente distorto a cui gli scrittori modernisti non smettono di rivolgersi, come un represso che ritorna nel momento stesso in cui viene stravolto dai codici letterari che lo filtrano. Attraverso la caricatura è allora possibile cogliere una costante formale nel lavoro dei modernisti italiani, particolarmente propensi ad entrare nei territori del riso declinandone generi diversi, dalla satira all'umorismo. ⁵⁸

Quando le due componenti della caricatura – aggressività e imitazione – vengono meno rimane solo la sua forma esterna, privata del potenziale aggressivo e conoscitivo: ma siamo già in un'epoca diversa, in cui i personaggi smettono di essere “uomo” per trasformarsi in “particella”, lontani da qualsiasi pretesa di cogliere, e *negativo*, l'essenza più profonda e vera del mondo.

Regime
metaforico e
rappresentazione
caricaturale
nella narrativa di
Pirandello, Svevo,
Tozzi e Gadda

⁵⁶ Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 441.

⁵⁷ Dostoevskij, *L'idiota*, cit., p. 536.

⁵⁸ Come visto, Donnarumma offre una lettura inedita e molto convincente dell'umorismo pirandelliano e, in diversi punti, anticipa delle riflessioni che io ho declinato attraverso il ricorso ai principi della caricatura, cfr. Donnarumma, *Maschere della violenza*, cit., pp. 173-182. I suggerimenti di Donnarumma sono stati fondamentali per definire meglio diverse posizioni espresse in questo saggio; inoltre, l'analisi del brano dell'ottavo tratto della *Cognizione del dolore* («Il sole e le luci declinavano verso la loro dolcezza [...] il tubo del gas») nel quarto paragrafo è ricco di suoi spunti.