

Edoardo Camassa

## L'imprevedibile piacere dei luoghi comuni. Riflessioni sul comico in Achille Campanile

*Abstract: This paper builds on a passage from a novel by Achille Campanile, Amiamoci in fretta (1933), where the dimension of the grotesque dominates. The choice depends on the representativeness of that passage, which allows us to observe so to say under the microscope what are the mechanisms involved in the author's humorous production. Thus, we can deduce that his comedy aim both at corroding and exalting the tritest language and commonplaces. More specifically, this paper seeks to enucleate through the sample text the procedures – the surprise effect and the paradox, the caricature and the literalization of the metaphor, the whim and the triumph of the absurd – and the founding principles – the playful, the half-serious, the surrealist ones – of the comic in Campanile's work.*

*Parole chiave: Achille Campanile, comico, assurdo.*

La critica è sostanzialmente concorde nel riconoscere ad Achille Campanile lo statuto di autore fuori dagli schemi. Bastano a dimostrarlo alcuni esempi scelti tra i tanti possibili.<sup>1</sup> Carlo Bo, pur dichiarando espressamente la propria volontà di riservare a Campanile un posto entro il canone letterario italiano, si vede costretto ad ammettere che egli può essere considerato solo in senso lato un classico:

Ne sono passate delle stagioni, ne sono stati fatti dei tentativi in tutti i sensi, lo spettatore disinteressato è stato sottoposto a delle vere e proprie battaglie per stabilire e consolidare delle fame ma nei fogli di questo enorme registro legato dalla moda e dall'industria il nome di Campanile non appare mai. Così come non lo trovereste nelle tante storie della letteratura, e qui la cosa sorprende e stupisce perché Campanile è stato uno dei rarissimi inventori di un nuovo genere letterario e soprattutto perché è – a suo modo – un classico del Novecento.<sup>2</sup>

Umberto Eco osserva che Campanile è sì un ottimo scrittore umoristico, ma la *vis comica* della sua prosa risulta talvolta come smorzata, attenuata da certi eccessi di lirismo:

La critica si è accorta da tempo del fatto che Campanile è un grande scrittore [...]. Ma io sospetto che molti lettori surcigliosi, anche quando ammettono questo fatto, inclinino a pensare che Campanile sia scrittore malgrado sia umorista [...]. Ebbene, vorrei dire che quando non fa ridere Campanile non è un grande scrittore. Certe sue descrizioni di paesaggio, certe concessioni al gusto lirico elzeviristico dell'epoca in cui stilava i suoi romanzi, sono ormai datate.<sup>3</sup>

Guido Almansi, per parte sua, addirittura considera Campanile un autore troppo bizzarro per meritare il titolo onorifico di scrittore:

Achille Campanile è uno scrittore il quale, per sua fortuna, è stato ignorato dalla critica universitaria ed accademica, sempre restia ad operare su un materiale che non sia già garantito dalla longevità di una tradizione [...]. La cultura militante invece ha sempre seguito il lavoro di Campanile con curiosità e persino con simpatia sin dai tempi di Pancrazi e di Gargiulo [...]. Negli anni successivi, poi, si sono avute varie prefazioni di critici autorevolissimi [...] i quali sembrano tutti concordare sul fatto che Campanile è un "grande scrittore". Io non sono d'ac-

<sup>1</sup> Per un quadro generale dei giudizi critici su Campanile, a partire dal suo esordio fino al 1992, cfr. la *Cronologia* di Oreste del Buono, in CAMPANILE 1989, 1519-1534 e CAMPANILE 1994, 1451-1465.

<sup>2</sup> *Introduzione* di Carlo Bo a CAMPANILE 1973, 5.

<sup>3</sup> *Introduzione* di Umberto Eco a CAMPANILE 1975a, I.

cordo. Potrei semmai accettare la prima parola, “grande”; ma non la seconda, “scrittore”. Campanile è un “grande” qualcosa d’altro.<sup>4</sup>

Venendo infine ad anni più recenti, Pietro Benzoni rileva a più riprese che l’opera di Campanile è «multiforme e a tratti sperimentale», e soprattutto che la sua è una «comicità che continuamente depista e tracima».<sup>5</sup>

Simili giudizi critici non devono stupire. È bene infatti ricordare che Campanile ha fatto di tutto pur di confondere e spiazzare i suoi interpreti, si è posto intenzionalmente sotto il segno della più assoluta e irriducibile stravaganza. Ciò è testimoniato da una serie di aneddoti diffusi sulla sua persona. Penso alla risposta che Campanile pare desse a chi gli domandava quando era nato: nel 1900; in realtà mentiva: era nato il 28 settembre del 1899, ma abitava in lui lo strano e ingiustificato timore di essere considerato un uomo dell’Ottocento, e dunque un retrivo, per una manciata di giorni. Penso alla curiosa passione dell’autore per il monocolo, immortalata da parecchie foto d’epoca in cui si fa ritrarre con esso. Penso infine alla bizzarra tecnica compositiva cui si dice egli ricorresse tanto per le opere letterarie quanto per gli articoli di giornale: annotava le proprie trovate estemporanee su qualsiasi pezzo di carta avesse sotto mano – fosse pure un biglietto del tram – e custodiva questi fogli nelle tasche o in scatole da scarpe; solo in un secondo momento, quando se ne presentava l’occasione, sedeva alla scrivania, squadernava dinanzi a sé i bigliettini e tirava fuori un paio di forbici, della colla in vasetto (la Coccoina) e una penna. Iniziava così un’operazione quasi chirurgica di taglia-e-cuci, grazie alla quale i suoi appunti caotici si trasformavano passo dopo passo in lavori compiuti. A prescindere da questi fatti, certamente suggestivi ma tutto sommato trascurabili, poiché esteriori, l’eccentricità di Campanile ci viene indubitabilmente mostrata dalle sue opere. Esse sono del resto governate da quelle norme fuori dalla norma cui accenna l’autore stesso, là dove scrive: «Ci sono regole fatte di sole eccezioni: sono confermatissime».<sup>6</sup> E non sarà certo un caso se una frase del genere si presta a essere interpretata, fra l’altro, anche come un’implicita professione di fede nella patafisica, quella scienza chimerica e bislacca che – stando alle parole del suo ideatore Alfred Jarry – studia «le leggi che governano le eccezioni».<sup>7</sup>

Ora, se si presentano tante difficoltà nell’inquadrare Campanile è perché con la sua opera egli ha tentato di ed è riuscito a rigirare come un calzino il nostro comune modo di pensare, anzitutto col proposito di rivelarne la sostanziale superficialità e cretineria. Ma si faccia attenzione: l’ottica in cui Campanile persegue questo obiettivo non è critica e moralizzatrice, o quanto meno non è primariamente tale. Lo sguardo di Campanile è piuttosto quello di un uomo allegro, divertito, persino indulgente nei confronti di ciò che mi piace chiamare – servendomi di un’espressione di Gadda – «scemenza del mondo». In queste pagine mi propongo di far luce proprio su questo aspetto dell’opera di Campanile: essa mira non solo a ridicolizzare le trite e ritrite ovvietà di cui ci riempiamo la bocca ogni giorno, e in breve i luoghi comuni, ma anche a distillarne gioia e piacere. Nel mostrarlo, tenterò anche di individuare quali sono alcuni dei procedimenti comici sui quali l’autore fa leva per raggiungere i propri obiettivi. Alcuni: è bene rimarcarlo una volta di più. Come Eco, infatti, «credo che a studiare Campanile si possa scrivere un bel saggio su tutti o quasi tutti i meccanismi del comico»;<sup>8</sup> se non altro del comico protonovecentesco.

<sup>4</sup> *Introduzione* di Guido Almansi a CAMPANILE 1984, I-II.

<sup>5</sup> BENZONI 2012, 184.

<sup>6</sup> CAMPANILE 1989, 206.

<sup>7</sup> Non posso qui, se non altro per ragioni di economia testuale, soffermarmi nel dettaglio sulle analogie tra Campanile e Jarry. Basti dire che ambedue sono precursori di quello che Martin Esslin ha chiamato «teatro dell’assurdo» e inoltre che entrambi sottopongono la logica e il linguaggio a continue torsioni al fine di ottenere effetti comici di tipo surreale e paradossale.

<sup>8</sup> *Introduzione* di Umberto Eco a CAMPANILE 1975a, II.

Scelgo di cominciare il mio discorso da un paio di pagine tratte dal romanzo *Amiamoci in fretta* (1933) e poste sotto il segno del grottesco. Eccone l'incipit:

Il principe Capistrelli, solo nel suo appartamento di vecchio scapolo, fissava con occhio sbarbato il rettangolino di carta che la posta del mattino gli aveva recato. Era un semplice cartoncino, arrivato in una busta dattilografata, e conteneva il disegno di un cuore e, sotto, queste semplici parole, pure dattilografate:

«Principe Capistrelli, da qualche tempo tu sei triste e preoccupato. Un segreto dolore, una muta disperazione occupano l'animo tuo. Io, che socorro radicalmente tutti i sofferenti, mi interesso di te. Allegro!

Il filantropo integrale».

Chiunque, e persino chi non conosca Campanile, già solo in virtù di un nome buffo come quello di Capistrelli, capisce che la vicenda non va presa davvero sul serio. Quanti invece hanno familiarità con la prosa di Campanile sanno bene che essa ricorre a espedienti retorici atti a suscitare *pathos* (in questo caso l'apostrofe che il firmatario del cartoncino, il filantropo integrale, rivolge a Capistrelli) per poi virare verso il ridicolo, così da richiamare l'interesse dei lettori e da portarli verso esiti impreveduti, o meglio da ottenere un effetto di sorpresa. Ecco in effetti come la storia prosegue:

Capistrelli rabbrivì. Sapeva bene quel che volessero dire queste parole. Da vario tempo la città era sotto l'incubo del «filantropo integrale». Il misterioso individuo che si nascondeva sotto questa qualifica aveva fatto, della filantropia, lo scopo della sua vita e la praticava – non sarebbe necessario aggiungerlo – integralmente. Egli non credeva alla beneficenza spicciola. «Palliativi!» pensava. E colpiva il male alla radice. L'ultima sua opera di beneficenza aveva commosso il mondo civile ed era nota col nome de «L'assassinio del vecchio canceroso».

«Capistrelli rabbrivì», «la città era sotto l'incubo del “filantropo integrale”», «L'ultima sua opera di beneficenza aveva commosso il mondo civile ed era nota col nome de “L'assassinio del vecchio canceroso”». Come si vede, in soli tre sintagmi testuali Campanile costruisce due serie metonimiche stridenti e persino paradossali: brivido, incubo, assassinio *versus* filantropia, beneficenza, commozione. Ma procediamo nella lettura:

Il filantropo integrale, saputo di una famiglia che viveva in pena a causa d'un caro parente malato di cancro, inviò il consueto biglietto consolatore: «Allegri! Sto pensando a voi!»; dopo qualche giorno, il vecchio canceroso fu trovato pugnalato nel suo letto. Accanto a lui, appuntato al guanciale con uno spillo, era un rettangolo di carta col solito cuore fiammante disegnato e le parole:

«Il malato non soffre più. La famiglia soffrirà di più per poco tempo e poi si metterà l'anima in pace. Non voglio ringraziamenti.

Il filantropo integrale».

L'effetto sorpresa è finalmente raggiunto. Siamo posti dinanzi a un filantropo perlomeno curioso. Ma non è tutto. Campanile intuisce che, se non altro in linea teorica, nel caso del vecchio infermo, appena narrato, l'assassinio potrebbe in un certo senso configurarsi come un atto risolutivo, quasi come una sorta di eutanasia. Ciò naturalmente non fa sì che la situazione risulti meno comica, anzi: ai tempi di Campanile una pratica del genere era in effetti considerata ben più improponibile di quanto sia oggi. E tuttavia, per sciogliere ogni sia pur fantomatico dubbio sulle vere intenzioni del personaggio, Campanile decide di rincarare subito la dose e accenna a un'«altra [...] recente benefica iniziativa» del filantropo integrale.

Questa:

Si trattava di una famiglia che si dibatteva in mezzo alle più gravi difficoltà finanziarie. Anch'essa un giorno ricevette per posta il rettangolino di carta con le parole:

«Allegri, sto pensando a voi!

Il filantropo integrale.»

Gl'infelici s'erano rallegrati, sognando una sovvenzione in danaro. Ma, dopo qualche giorno, ricevettero una misteriosa pignatta contenente funghi trifolati. La sera erano morti tutti. E in fondo alla pignatta si trovò un cartoncino col cuore disegnato e le parole: «Dono del filantropo integrale».<sup>9</sup>

Stavolta nemmeno attraverso un azzardo immaginativo sarebbe possibile ottenere qualcosa di più irrealistico, sinistro e ridicolo al contempo. L'immagine che Campanile ci offre del suo filantropo è francamente grottesca, caricaturale; le sue azioni sono sproporzionate. L'idea di compiere delitti in piena regola, senza tra l'altro attenuanti, per dare un aiuto ai bisognosi è fuori da ogni logica consueta.

Il motivo per cui ho scelto queste poche pagine di *Amiamoci in fretta* è presto detto: esse mi sembrano in grado di mostrare al microscopio e quasi al rallentatore il delicato meccanismo che possiamo vedere all'opera su più vasta scala in tutta (o quasi) la produzione umoristica di Campanile, come avrò modo di osservare nel corso dell'analisi basandomi su esempi testuali. Per descrivere il funzionamento di questo congegno nel dettaglio, penso sia utile riferirsi a un modello stratificato di comicità che Francesco Orlando ha ricavato dal libro di Freud sul motto di spirito (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905) per applicarlo, strutturalmente capovolto, a una serie di testi illuministici caratterizzati dall'ironia.<sup>10</sup> A compiere questa mossa strategica mi sento fra l'altro autorizzato da una considerazione: il paradigma di Orlando è stato fruttuosamente utilizzato da Stefano Brugnolo per chiarire la natura del riso provocato dai primi lavori di Eugène Ionesco,<sup>11</sup> che è stato accostato a Campanile da numerosi critici e con valide argomentazioni. Ma torniamo adesso al nostro modello. Esso consta di tre momenti: un discorso smaccatamente incongruo, ridicolo (1), copre una critica semiseria (2); ma dietro a questa, a sua volta, si cela una forma di diletto comico per l'assurdo in libertà (3). In che senso questa scomposizione ideale può aiutarci a penetrare negli ingranaggi della comicità di Campanile? Vediamo di chiarirlo, naturalmente ritoccando e precisando il modello cui ho accennato.

Con *Amiamoci in fretta*, e più esattamente con l'invenzione grottesca del filantropo integrale, Campanile gioca innanzitutto a presentarci una situazione contraddittoria e sorprendente, frutto di una specie di *reductio ad absurdum*. È il livello di quello che ho chiamato discorso incongruo (1). Dove si è mai visto, in effetti, un benefattore che tutti temono e dinanzi al quale si è tentati di scappare a gambe levate? Sotto questo profilo, si potrebbe dire che il nostro autore si diverte a trattare i suoi lettori come fossero palle. Naturalmente la similitudine non è scelta a caso. Essa richiama intenzionalmente alcune osservazioni formulate da Kant durante un corso di antropologia tenuto a Königsberg nel semestre invernale 1772/1773<sup>12</sup> e più in generale la disamina del *Witz* proposta dal filosofo. Vale la pena di citare un passaggio tratto dalla *Kritik der Urteilskraft* (1790):

<sup>9</sup> CAMPANILE 1989, 1141-1143.

<sup>10</sup> Cfr. ORLANDO 1997, 19-21 e 24-25.

<sup>11</sup> Cfr. BRUGNOLO 2013.

<sup>12</sup> Basti leggere, a titolo di esempio, questa frase: «Si provoca il riso quando l'animo rimbalza, per così dire, come una palla» (KANT 1997, 145; trad. mia).

In tutto ciò che deve suscitare un vivace scoppio di risa non può non esserci qualcosa di assurdo (in cui, dunque, l'intelletto in sé non può trovare compiacimento). Il riso è un affetto che scaturisce dall'improvviso trasformarsi in nulla della tensione di un'aspettativa.<sup>13</sup>

Kant intende dire che ridiamo quando l'intelletto si trova in uno stato di suspense, attendendo che la situazione narrativa evolva in una certa direzione, e tutto d'un colpo incappa in una vistosa incongruenza che delude le sue aspettative e gli consente così di rilassarsi sfogando la sua apprensione. Ancor più in breve: secondo il filosofo, il riso trae origine dai fenomeni interconnessi e interdipendenti della sorpresa, dell'attesa frustrata e del controsenso. Benché non mi senta di sottoscrivere questa affermazione kantiana senza riserve, dal momento che il comico spesso raggiunge i suoi obiettivi senza passare attraverso un momento di vera e propria suspense, se la riformuliamo espungendovi l'attesa delusa l'intuizione del filosofo è in grado di dirci qualcosa a proposito di *Amiamoci in fretta* e più in generale dell'umorismo che permea di sé tutta l'opera di Campanile. Nei suoi testi, a un primo livello di lettura, Campanile suscita il diletto comico dando vita a discorsi manifestamente fuori misura, che si fondano appunto sul controsenso, in modo da realizzare come un *coup de théâtre*. A dire il vero, talvolta capita che in Campanile l'effetto sorpresa e il paradosso si dividano – se così si può dire –, si presentino l'uno indipendentemente dall'altro. Penso a una delle *Tragedie in due battute* (1978), in assoluto tra le più gustose, in quanto quello che Pietro Pancrazi definiva il «riso scemo di Campanile» (e Paolo Mauri ribattezzava «riso in bianco») vi assume una coloritura un tantino sarcastica: si tratta di *Un brutto tiro*. I personaggi sono il maomettano e Allah, che – come si legge nelle indicazioni per la realizzazione scenica – «non parla». La scena rappresenta un luogo di culto orientale. Ma ecco lo 'scambio' di battute:

IL MAOMETTANO pregando e invocando fervidamente: Allah! Allah! Allah è Allah! Allah è Allah e Maometto è il suo profeta! Allah! Allah grande! Allah di qua! Allah di là! Allah! Oh, Allah! Allah mio! Allah grande! Immenso Allah! Allah! Allah!

ALLAH non esiste.<sup>14</sup>

Come si vede, qui l'effetto comico si basa tutto sul colpo di scena, opportunamente preparato dalla didascalia cui abbiamo già fatto riferimento. Per quanto riguarda invece il controsenso preso singolarmente, possiamo ricordare un'altra delle *Tragedie in due battute*, intitolata *Le assurde verità*:

TIZIO: Santo cielo, come ti sei tagliato così?

CAIO: Mi son fatto la barba con un rasoio che non tagliava.<sup>15</sup>

Benché possano presentarsi separatamente, in linea di massima l'effetto sorpresa e il paradosso sono comunque in Campanile strettamente legati. Per convincersene, basterà ricordare il celebre racconto che fornisce il titolo alla raccolta *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima* (1974), in cui viene messa in scena un'indagine sproporzionata e perciò stesso ridicola. Beninteso: se è vero, come credo, quanto afferma Freud, e cioè che l'osservare nelle azioni e nei comportamenti altrui un eccessivo dispendio di energie psicofisiche è di per sé fonte di piacere comico. La goffa impresa concepita da Campanile consiste nel paragonare entità più che mai eterogenee, come un «legume appartenente alla famiglia delle asparagine» e una «questione [...] che da secoli affatica le menti dei filosofi». E tutto ciò per arrivare, pagina dopo pagina, attraverso tentativi ed errori, alla conclusione che no, l'indagine poteva benissimo non essere intrapresa: «da qualunque parte si esamini la questione, non c'è nulla di comune fra gli aspa-

<sup>13</sup> KANT 1995, 493.

<sup>14</sup> CAMPANILE 1978, 52.

<sup>15</sup> CAMPANILE 1978, 123.

ragi e l'immortalità dell'anima».<sup>16</sup> Anche stavolta siamo dalle parti del paradosso e dell'effetto sorpresa. Eppure, sembra volerci suggerire Campanile, discorsi come questi non assomigliano in fondo a quei ragionamenti che facciamo per provare a stabilire accostamenti che vorrebbero sembrare giudiziari, senza di fatto arrivare da nessuna parte?

La suggestione appena considerata ci consente di spingerci al di là di un primo livello interpretativo, verso il piano della critica (2). A un esame più attento, la vicenda del filantropo integrale ideata da Campanile acquista un suo senso: vuole muovere un appunto, chiaramente attenuato dalla presenza del comico-grottesco, alla retorica dell'uomo di buon cuore che prescrive di far del bene a ogni costo. L'intento qui perseguito dallo scrittore è in altre parole quello di far andare in tilt una certa immagine diffusa della filantropia, gonfiandola fino all'eccesso e presentandola come fosse il prodotto di una mentalità che a conti fatti si potrebbe definire criminale. Nel tentativo di chiarire ulteriormente questo punto, proverò a stabilire un confronto tra l'episodio di *Amiamoci in fretta* che costituisce l'oggetto specifico di queste pagine e una scena tratta dal quarto capitolo del primo *Don Chisciotte* (1605). È quella in cui il protagonista del romanzo, appena armato cavaliere da un oste, attraversa il bosco e incontra un contadino che sta battendo il proprio servo per punirlo: non potendo don Chisciotte assistere a quello spettacolo senza reagire, poiché verrebbe così meno ai suoi ideali cavallereschi, fa solennemente promettere al villano che il servitore sarà liberato e che fra l'altro gli verranno pagati gli arretrati; tuttavia, una volta che l'*hidalgo* ha ottenuto la parola d'onore del contadino e si è allontanato con la coscienza a posto, questi non solo riprende a bastonare il servo ma addirittura rincarare la dose dei colpi. Ebbene, tanto nel caso di Cervantes quanto in quello di Campanile viene in qualche modo punito col ridicolo l'atteggiamento di chi si autoproclama raddrizzatore del mondo – è proprio ciò che fa don Chisciotte, allorché erompe nell'asserzione: «Io sono il prode don Chisciotte della Mancia, il riparatore dei torti e delle offese»<sup>17</sup> –, e invece finisce per storcerlo ulteriormente e combinare guai irreparabili. Senonché, tra i due scrittori intercorrono due differenze sostanziali: nella scena del *Don Chisciotte*, la *pointe* comica non sta nel cortocircuito argomentativo (come invece in *Amiamoci in fretta*, dove appunto prende vita un filantropo di nome ma non di fatto), bensì nello scarto tra la buona fede illusoria e una realtà che ad essa non vuole piegarsi; inoltre, mentre in Cervantes la comicità vira verso l'ironia tragica, in modo da spingere il lettore a considerare anche la nobile carica utopica che è insita in tutte le idee e azioni dell'*hidalgo*, fossero pure le più stravaganti, in Campanile la bizzarria di cui fanno mostra personaggi come quello del filantropo integrale suscita in fondo simpatia. Questo meccanismo della caricatura, intendendo con ciò designare una specie di iperbole volta a provocare effetti parodico-ludici, nella sua opera Campanile lo applica a moltissimi luoghi comuni. A essere oggetto del riso, per fare un esempio, può essere l'opinione largamente condivisa secondo cui i complimenti vanno ben dosati. Questo è in effetti ciò che succede nel bel mezzo di *In campagna è un'altra cosa* (1931), dove il giovane protagonista visita lo studio di un pittore e dinanzi al primo di una lunghissima serie di dipinti da lui mostratigli, «per avere il vastissimo margine necessario al crescendo», dà addirittura «segni di nausea»:<sup>18</sup> dietro alle buone norme della saggezza e della prudenza si afferma qui vittoriosa l'aggressività verbale più gratuita. Più in generale, si può arrivare a dire che le opere di Campanile, a un secondo livello di lettura, mettono in ridicolo i luoghi comuni (e la società borghese di cui essi sono espressione)<sup>19</sup> offrendone un'immagine iperbolica. Nell'atto stesso di irridarle, tuttavia, Campanile ci consente di guardare alle insulsaggini del senso comune come attraverso una lente deformante e dunque in maniera inconsueta e per-

<sup>16</sup> CAMPANILE 1994, 1321-1322.

<sup>17</sup> CERVANTES 1998, 66; trad. mia.

<sup>18</sup> CAMPANILE 1989, 982-983.

<sup>19</sup> Sotto questo profilo è lecito intravedere in Campanile un precursore di Ionesco, che nella prima stagione della sua opera teatrale ha espresso la «volontà di ironizzare sui luoghi comuni borghesi» (BRUGNOLO 2013, 20) e insomma sul «si dice» (*man sagt*) contro il quale Heidegger si scagliava invece con piglio serio e persino metafisico.

sino incuriosita. In proposito, mi piace ricordare una scena di *Ma che cosa è quest'amore?* (uscito dapprima in rivista nel 1924, quindi nel 1927 in volume). Eccola:

Il [...] pensatore [...] s'era recato da Francesco Ilario Rossi [...]. L'illustre e compianto clinico lo accolse cordialmente.

«Stavo pensando» gli disse «al Colosseo. Che roba! Dev'essere vecchio come il cucco».

«Non credo» replicò il pensatore. «Il cucco dev'essere anteriore».

Anche il linguaggio più usurato, in Campanile, può rivelarsi originale e sorprendente, può cioè non passare inosservato. «Essere vecchio come il cucco» è naturalmente solo un «modo di dire»,<sup>20</sup> come avrà in seguito occasione di far notare Battista, il fedele servitore di Rossi, ai due contendenti. Tuttavia in questo caso viene preso sul serio, quasi *more philologico*, in virtù di una tecnica tipica del discorso comico (ma sfruttata anche dal fantastico): la letteralizzazione della metafora. È questo stesso il procedimento che vediamo all'opera, per esempio, in un passo di *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871), quello in cui Humpty Dumpty si atteggiava a maestro di senso filologico e offre a una banale frase di circostanza detta da Alice l'occasione di acquisire un surplus di senso, consentendo con ciò a noi lettori di osservarla da un'angolazione straniata e comica:

«Sette anni e sei mesi!» ripeté Humpty Dumpty con aria pensierosa. «Un'età scomoda. Ora, se avessi chiesto il mio parere, ti avrei detto "Fermati a sette" – ma ormai è troppo tardi».

«Non chiedo mai pareri sul fatto di crescere» disse Alice indignata.

«Tropo orgogliosa?» domandò l'altro.

Alice si indignò ancor di più a seguito di questa insinuazione. «Voglio dire», affermò, «che uno non può fare a meno di invecchiare».

«Uno no, magari» disse Humpty Dumpty; «ma due sì. Con l'aiuto giusto, ti saresti potuta fermare a sette».<sup>21</sup>

Ma torniamo adesso a Campanile e a *Ma che cosa è quest'amore?*. Per effetto della letteralizzazione della metafora, la discussione tra il clinico e il pensatore degenera in un battibecco assurdo e l'espressione che lo ha originato ne esce non solo derisa, ma anche esaltata e in certo senso impreziosita. Infatti, poco prima dell'intervento di Battista, i litiganti sembrano arrivare alla singolare conclusione secondo cui il cucco non è poi così antico. Possedendo Francesco Ilario Rossi un cappello «vecchio come il cucco», gli è possibile verificare a quando rimonta e insomma affermare: «Il cucco risale al 1911».<sup>22</sup> Non siamo poi troppo distanti da quel che succede in Archimede, racconto incluso nelle *Vite degli uomini illustri* (1975). Un'espressione ormai consunta, il detto che la tradizione attribuisce appunto allo scienziato siracusano («Datemi un punto d'appoggio e vi solleverò il mondo»), viene canzonata e parodiata; tuttavia, la plurivocità del termine «punto» permette a questa frase, o quanto meno al suo incipit, di acquisire significati nuovi e non scontati a seconda delle situazioni in cui viene impiegata:

Cominciamo col dire che, da che [Archimede] l'ebbe pronunziata, fu visto andare in giro con i vestiti sdruciti.

Perché? L'avrete già indovinato. Ogni volta che, scoprendo una sdrucitura, il bravo sapiente chiamava la domestica e cominciava a dirle: «Datemi un punto...», la domestica brontolava: «Ma sì, lo sappiamo: e ci solleverà il mondo».

E ancora:

<sup>20</sup> CAMPANILE 1989, 55-56.

<sup>21</sup> CARROLL 1988, 194-195; trad. mia.

<sup>22</sup> CAMPANILE 1989, 55.

Una volta che, in tipografia, stava componendo un importante articolo di fisica (Archimede era anche un delizioso, indimenticabile tipografo. Peccato che ai suoi tempi non era stata ancora inventata la stampa, ch  avrebbe fatto fortuna!), giunto all'ultima parola, chiam  il proto e, indicando la cassetta dei caratteri a mano, disse:

«Datemi un punto...».

E stava per aggiungere «esclamativo», ma l'altro gli tagli  la parola in bocca dicendo:

«... d'appoggio e ci sollever  il mondo. Come la fa lunga!».

La fantasticheria di Campanile prosegue facendo leva sul nome di un vermut di origine piemontese:

Un giorno, in un caff , il simpatico inventore chiam  il cameriere e gli disse:

«Datemi un punt...».

Il cameriere gli volt  le spalle brontolando:

«Ma s , va bene, e ci sollever  il mondo».

Cos  il povero Archimede non pot  mai gustare il Punt e M s.

E infine:

Un'altra volta l'ottimo fra i sapienti pass  un brutto quarto d'ora: cadde dalla finestra e, distratto come era, si spacc  la testa. Corse all'ospedale grondando sangue.

«Datemi un punto...» grid  ai medici raccolti a far quattro chiacchiere sulla porta del Pronto Soccorso.

«È vecchia,   vecchia!»<sup>23</sup>

Qualcosa di simile avviene anche nell'esordio di *Se la luna mi porta fortuna* (1928), in cui la voce narrante ridicolizza un topos – stavolta letterario: il sorgere del sole – e nel farlo ci invita a immaginare quanto sarebbe bello prendere le distanze dalle ferree regole che vigono nella realt  quotidiana e abitare un universo giocoso in cui tutto e tutti, enti inanimati e animati, fanno ci  che pi  piace a loro:

È un peccato che lo spettacolo della levata del sole si svolga la mattina presto. Perch  non ci va nessuno. D'altronde, come si fa ad alzarsi a quell'ora? Se si svolgesse nel pomeriggio o, meglio, di sera sarebbe tutt'altro. Ma cos  come stanno le cose, va completamente deserto ed   sprecato [...].

E non soltanto gli uomini si disinteressano di questo spettacolo, specie dopo che i selvaggi adoratori del sole sono stati convertiti, ma anche le bestie. Qualcuno crede che il gallo saluti la levata del sole. È un errore. Il gallo canta nel cuore della notte per ragioni sue; o, se crede di salutare la levata del sole, vuol dire che non ha la pi  lontana idea dell'ora in cui il sole si leva.<sup>24</sup>

Far fronte alla monotonia del mondo, trascendere il principio di realt  in nome del principio di piacere: con ci  siamo giunti a considerare il terzo e ultimo livello di lettura dell'opera di Campanile, il diletto comico per l'assurdo trionfante (3). Nell'episodio di *Amiamoci in fretta* incentrato sul filantropo integrale, come in tutto il *côte* umoristico della sua produzione, Campanile distorce le banalit  che sommergono la nostra quotidianit  pi  per «alzare il sipario su un altro mondo»<sup>25</sup>, un «antimondo dove la logica normale   sospesa e nessuno se ne stupisce»<sup>26</sup>, che non per colpirle in s  stesse. Come un funambolo, Campanile mostra insomma fino a che punto pu  spingersi il suo delicato esercizio sulla corda tesa. Siamo dalle parti del ghiribizzo, del libero gioco di idee: immaginare un benefattore che fa serenamente del male a chi lo incontra, plasmare una vera e propria *contradictio in adiecto* per il gusto di farlo. In

<sup>23</sup> CAMPANILE 1975b, 31.

<sup>24</sup> CAMPANILE 1989, 201.

<sup>25</sup> *Introduzione* di Carlo Bo a CAMPANILE 1973, 7.

<sup>26</sup> *Introduzione* di Umberto Eco a CAMPANILE 1975a, X.



questa prospettiva, si intuisce che ad essere bersaglio del riso è non solo e non tanto la retorica filantropica, che anzi diventa un pretesto su cui esercitare l'arguzia: sono anche e soprattutto la logica ordinaria, il linguaggio coerente, il senso di realtà. Qualcosa di non molto dissimile lo si ricava pure da un racconto del *Manuale di conversazione* (1973), *La mestozia*, in cui Campanile fantastica che gli errori di battitura di una dattilografa si trasformino in occasioni di festa, permettano di dar vita a scenette surreali. Basta scrivere «natiche» anziché «nautiche» perché accada qualcosa di sbalorditivo, elettrizzante: «Abbiamo al mare le gare automobilistiche e le natiche. Le natiche sono molto più interessanti delle automobilistiche».27 Ma a questo riguardo è forse ancora più emblematica una battuta tratta dal tutto fuorché ragionato e sistematico *Trattato delle barzellette* (1961):

Il duca degli Abruzzi al Polo: «Che differenza c'è fra Parigi, Francesca da Rimini, il duca degli Abruzzi e l'orso bianco?» «Nessuna, perché» (questa è in francese) «Parigi est métropole, Francesca aimait trop Paul, il duca degli Abruzzi aime être au Pole, e l'orso bianco est maître au Pole.»28

L'efficacia di una simile trovata sta tutta nella forma dell'espressione, nel calembour, che ci invita a trattare le parole in maniera infantile, come fossero cose (puri significanti), e quindi a stabilire sulla sola base dell'omofonia un'identità tra diversi ordini di pensieri.29 Ci troviamo sul piano dell'illogico puro: un universo in cui tutto quel che si somiglia a livello fonetico diviene intercambiabile. È il mondo in cui, per citare quello che forse è il testo più noto di Campanile, *La quercia del Tasso* (in *Manuale di conversazione*), il poeta Torquato Tasso può identificarsi con l'animale tasso, come pure con suo padre Bernardo Tasso, e tutti e tre possono poi confondersi con l'albero del tasso, con la pianta del tasso barbasso e per finire col il tasso di interessi. Con buona pace del principio d'identità, che viene mandato allegramente in soffitta.

## Bibliografia

- BENZONI PIETRO (2012), *L'umorismo debordante di Achille Campanile. Spunti per una fenomenologia del comico fuori posto*, in Costantino C.M. Maeder, Gian Paolo Giudicetti, Amandine Mélan (a cura di), *Dalla tragedia al giallo. Comico fuori posto e comico volontario*, Bruxelles, Peter Lang, 181-201
- BRUGNOLO STEFANO (2013), *Le ambivalenze dell'assurdo nelle prime commedie di Ionesco*, in Andrea Accardi e Sara Pezzini (a cura di), *Commedia e dintorni*, Terzo Quaderno della Scuola di Dottorato in Letterature e Filologie Moderne, Pisa, Felici, 11-39
- CAMPANILE ACHILLE (1973), *Manuale di conversazione*, Milano, Rizzoli
- CAMPANILE ACHILLE (1975a), *Se la luna mi porta fortuna*, Milano, Rizzoli
- CAMPANILE ACHILLE (1975b), *Vite degli uomini illustri*, Milano, Rizzoli
- CAMPANILE ACHILLE (1978), *Tragedie in due battute*, Milano, Rizzoli
- CAMPANILE ACHILLE (1984), *In campagna è un'altra cosa*, Milano, Rizzoli
- CAMPANILE ACHILLE (1989), *Opere*, a cura di Oreste del Buono, vol. I, Milano, Bompiani
- CAMPANILE ACHILLE (1994), *Opere*, a cura di Oreste del Buono, vol. II, Milano, Bompiani
- CARROLL LEWIS (1988), *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, in *The Complete Works*, London, Penguin, 121-250
- CERVANTES MIGUEL DE (1998), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, in *Don Quijote de la Mancha*, vol. I, Barcelona, Instituto Cervantes
- FREUD (1981<sup>2</sup>), *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, trad. it. di Silvano Daniele ed Ermanno Sagittario, in *Opere*, a cura di Cesare L. Musatti, vol. V, Boringhieri, Torino, 1-211

27 CAMPANILE 1994, 1035.

28 CAMPANILE 1994, 610. Il duca degli Abruzzi è Luigi Amedeo di Savoia, che proprio agli inizi del '900 intraprese una spedizione al Polo Nord che impressionò moltissimo gli italiani dell'epoca.

29 Cfr. FREUD 1981<sup>2</sup>, 107-108.

KANT (1995), *Critica della capacità di giudizio*, trad. it. di Leonardo Amoroso, Milano, Rizzoli, 2 voll.

KANT (1997), *Anthropologie Collins*, in *Kants Gesammelte Schriften*, Bd. XXV.2, Berlin, De Gruyter, 1-238

ORLANDO (1997), *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino