

## Garibaldi, Mamarosa e il binocolo: demistificazione, grottesco, eufemismo nella comicità di Piero Chiara

GIANNI TURCHETTA

### 1. Una premessa: comico e serio-comico nell'età del romanzo

Prima di puntare dritto sui testi di Piero Chiara,<sup>1</sup> vorrei fare una premessa, prendendola, lo ammetto, un po' alla larga. Non sempre si ricorda, come sarebbe necessario, che tutti i meccanismi caratteristici del comico subiscono, nella modernità letteraria, una profonda, radicale torsione, a causa sia della generale caduta di una rigida gerarchia dei generi e dei vincoli fra stile e contenuto nel sistema letterario (questioni su cui Auerbach ha scritto pagine poco meno che definitive),<sup>2</sup> sia della travolgente affermazione del romanzo e della conseguente «romanzizzazione»<sup>3</sup> della letteratura occidentale. La fine della separazione netta fra comico e tragico, e il drastico rimescolamento dei loro rispettivi confini, vanno di pari passo con l'invasione generalizzata del comico, che, letterariamente parlando, s'infiltra un po' dovunque. Si potrebbe persino avere l'impressione che il comico si diffonda tanto da arrivare a inghiottire gran parte della narrativa moderna

<sup>1</sup> Tutte le citazioni dei testi di Chiara saranno tratte dai volumi dei "Meridiani": PIERO CHIARA, *Tutti i romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Mauro Novelli, Milano, Mondadori, 2006; P. CHIARA, *Racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Novelli, Milano, Mondadori, 2007. Per economia di apparato mi limiterò a indicare, subito dopo la citazione, la sigla del titolo e il numero di pagina, secondo la *legenda* che segue. Da *Tutti i romanzi*: PP *Il piatto piange* (1962, 1964<sup>2</sup>), S *La spartizione* (1964), SV *La stanza del Vescovo* (1976), VS *Vedrò Singapore?* (1981); da *Racconti*: UC *L'uovo al cianuro e altre storie* (1969).

<sup>2</sup> Ovvio, ma inevitabile, il rimando a ERICH AUERBACH, *Mimesis* (1946), Torino, Einaudi, 1956, 1979<sup>o</sup>.

<sup>3</sup> Il termine, com'è noto, è di MICHAEL BACHTIN: cfr. *Epos e romanzo*, in *Estetica e romanzo* (1975), Torino, Einaudi, 1979, 1984<sup>3</sup>, p. 449 e *passim*. Ma si vedano anche *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1940, 1965), Torino, Einaudi, 1979 e *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1929, 1963), Torino, Einaudi, 1968.

(cioè della narrativa che sarebbe stata definita «seria» nel sistema letterario *Ancien Régime*),<sup>4</sup> la quale, mentre ammette e legittima ogni tipo di scelta stilistica, apre sistematicamente i propri spazi testuali alla marea montante dei temi «bassi», specie di quelli legati alla corporeità meno nobilitabile o comunque scabrosa. I meccanismi comici entrano così massicciamente un po' in tutta la letteratura; ma, d'altra parte, proprio la loro diffusione generalizzata cambia in profondità i connotati stessi del comico letterario: se il comico relativizza, ora, gettato nel gran magma della romanzizzazione del sistema letterario finisce inevitabilmente per essere a sua volta relativizzato, come del resto ogni altra intonazione e ogni altro genere. Anche e proprio per questo il comico moderno si mescola inestricabilmente al tragico: tanto che molto spesso non fa per niente ridere. Basti pensare, fra i molti esempi possibili dell'ambiguità del comico novecentesco, alla narrativa di Kafka: sembra che lui e i suoi amici, Max Brod in testa, ridessero fino alle lacrime durante la privata anteprima di lettura di *La metamorfosi*. A noi sembra proprio che non ci sia niente da ridere: eppure, sorprendentemente, trascuriamo il fatto, per nulla trascurabile, che uno scarafaggio, con ogni evidenza, nega a priori la possibilità stessa di una rappresentazione autenticamente tragica. Oppure si pensi a Joyce: ad esempio, alla lunga sequenza dell'*Ulysses* in cui Leopold Bloom si cucina i rognoni, che dà anche alla gatta, poi va a fare la cacca, si siede sul water e noi lo vediamo là seduto, mentre fa con tutta calma e con gran gusto i suoi bisogni.<sup>5</sup> Saremmo a prima vista, tematicamente parlando, dalle parti delle più infantili barzellette scatologiche: e invece siamo nel cuore di un *monstrum* sperimentale di oltre

<sup>4</sup> ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Milano, Unicopli, 1999, pp. 16-17 e *passim*.

<sup>5</sup> Il passo è nella quarta parte, quella che nella sua corrispondenza privata Joyce intitola *Calipso*, o *La colazione*: cfr. JAMES JOYCE, *Ulisse*, Milano, "i Meridiani" Mondadori, 1981<sup>5</sup>, pp. 94-96.

mille pagine, di una delle opere capitali della modernità letteraria, opera che reinventa e rilancia, nientemeno, il mito odissiaco, per riproporlo nelle misure dell'uomo contemporaneo. Vale infine la pena di ricordare che in altre tradizioni letterarie il comico appare persino più diffuso e importante di quanto non accada da noi: se è vero, com'è vero, che sono "comici", tanto per fare qualche nome, Robert Musil e Bertolt Brecht, Günter Grass e Heinrich Böll, James Joyce e George Orwell, Nikolaj Gogol' e Michail Bulgakov, ma anche John Salinger e Saul Bellow, Philip Roth e Mordechai Richler, Kurt Vonnegut e Salman Rushdie, Louis-Ferdinand Céline e Raymond Queneau, Boris Vian e Georges Perec, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, Jorge Amado, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa. Un elenco che parla da sé e che potrebbe essere allungato all'infinito. Si potrebbe quasi dire che il comico paga il prezzo del proprio stesso straordinario trionfo: s'infiltra dappertutto, infatti, ma proprio per questo è costretto a cambiare profondamente la propria natura, che tuttavia non può perdere del tutto.

La narrativa di Piero Chiara conferma vigorosamente queste ipotesi. Basti pensare, anzitutto, a come le sue opere registrino una mescolanza sistematica di comico conclamato e morte: una mescolanza che troviamo, per esempio, negli esiti tutti tragici degli amori comicissimi del Càmolà in PP, nella tragica e grottesca fine di Emerenziano Paronzini, protagonista di S, ma anche in innumerevoli testi minori, come *Sulle onde del Lago Maggiore* in UC, con la scena da comica finale che procura la morte del fotografo Giacinto Passera, mentre è al lavoro col conte Lazzaro Falloppio da Vaccherano. Dove, anche a un primo sguardo, basterebbero solo i nomi a smentire e capovolgere la irriducibile drammaticità dell'argomento. Quasi sempre venata di argomenti tragici o comunque serissimi, la comicità di Chiara, considerata nel suo insieme, appare tutta fondata su pochi ma collaudati ingredienti, che si ritrovano un po' dappertutto, con alcuni tratti vistosamente ripetitivi, al limite dell'automatismo;

d'altro canto non bisogna dimenticare che gli aspetti di ripetitività, in letteratura, specie quando arrivano a configurarsi come autentiche ossessioni, possono fare tutt'uno con il marchio distintivo degli scrittori veri. Dopotutto, mestiere e vocazione sono ben lontani dall'essere in antitesi.

## *2. Anti-retorica e critica politica: la demistificazione come programma*

Dalla comicizzazione del tragico, dunque, evento capitale della storia del comico novecentesco, derivano effetti profondissimi, strategici, sul piano stilistico e tematico. E, chiaramente, di conserva con la comicizzazione del tragico procede la programmatica demistificazione di ciò che è nobile, alto, sublime. Con evidenti conseguenze ideologiche: di programmatico laicismo, di diffidenza verso ogni mitizzazione e enfattizzazione, di distacco e dubbio, di conseguenza, verso l'uso propagandistico della retorica alta. Del resto, non dimentichiamolo, c'è un rapporto sostanziale fra la caduta del Sublime e, direbbe Ricoeur, la "scuola del sospetto"; complementariamente, la coazione al Sublime chiama in causa il comico involontario. Capita così che innumerevoli autori italiani mettano in scena una feroce demistificazione dei miti nazionali e patriottici, in tutte le sfumature che vanno dal serio, al serio-comico al francamente comico; due casi estremi, tanto per gradire: Alberto Moravia e Achille Campanile. Il che, per la generazione dei nati fra il 1900 e il 1925 circa, significa anche e proprio demistificare l'uso che della mitologia nazionalistico-risorgimentale aveva fatto il fascismo, cronologicamente ancora assai vicino, e direttamente rappresentato in molte delle opere di Chiara. Sintomaticamente, e strategicamente, Chiara ripropone in continuazione, al limite appunto dell'ossessione, la figura di Garibaldi. In particolare in PP, l'Eroe dei Due Mondi viene sottoposto a una specie di esemplare trattamento di progressiva degradazione, funzionale, con ogni evidenza, a una feroce ridicolizzazione della retorica fascista e patriottarda.

Concretissimo correlativo oggettivo di questa dinamica è l'evoluzione della posizione della statua di Garibaldi a Luino, preannunciata dal destino dei biglietti, cioè delle banconote, «da mille lire, grandi come tovaglioli e chiamati “garibaldini” perché ne erano rimasti ben pochi in circolazione» (PP, 9). La implacabile sequenza degradante si avvia con una fuga di prima mattina dalla bisca clandestina: fuga in cui il Campagnanino prende sulla canna della propria bici il Queroni, «che era un uomo di oltre un quintale, anziano e solenne», visto che tutti e due abitano a Germignaga:

Equilibrata la massa, infilarono il viale alberato, lentamente, come per ubbidire malvolentieri al gesto imperioso del Garibaldi che proprio davanti al Metropole, dal suo monumento di sasso, a spada sguainata ordina ai suoi volontari di correre verso Germignaga all'inseguimento del nemico. (ivi, 21)

Poco dopo vengono evocati sia lo scontro di Garibaldi con gli austriaci davanti all'attuale Hotel Majestic, sia il tentativo più tardo del garibaldino Francesco Daverio, che pure «volle tentare uno sbarco al nostro paese con le armi in pugno, senza aver capito che Luino era un paese freddo a quelle iniziative» (ivi, 25). La delusione del Daverio prelude a un crescendo grottesco, nel quale alternativamente Garibaldi e la sua statua vengono sottoposti a una serie di umiliazioni senza appello:

di fianco al Majestic, nella piazzetta, c'è il monumento a Garibaldi che qualche anno fa hanno arretrato di alcuni metri per ampliare il posteggio delle automobili, di modo che il Condottiero, anziché indicare con la sciabola ai suoi uomini il lungo viale dove si ritirava il nemico, insegna l'entrata del cortile di un fotografo. (ivi, 26)

Subito dopo si ricorda che l'albergo scelto da «lui» come quartier generale era per il narratore e i suoi amici («noi») la bisca invernale. Come se non bastasse, il farmacista austriacante Ulderico Clerici propina a Garibaldi, al posto di

un antipiretico, «una pozione a base di gialappa» (ivi, 27), così che l'eroe passa le sue prime ore luinesi «a letto [...] con la diarrea» (*ibidem*). L'eroismo di Garibaldi non viene comunque mai messo in dubbio; ma si è trattato solo di un episodio passeggero, a malapena comparabile con la dedizione al benessere collettivo, per tutta una vita, della *maîtresse* Mamarosa: «mi dispiace che non sia possibile farle un monumento, vicino a quello di Garibaldi» (ivi, 39), commenta il narratore. Del resto, Mamarosa sarebbe per l'Eroe dei Due Mondi ben più degna compagnia di quella che gli riservano le esigenze turistiche: che spingono lo Sberzi, padrone dell'albergo, a collocarvi davanti

Un cuoco di legno, uno dei primi che si vedevano, che faceva lo stesso gesto del Garibaldi che aveva di fronte e invitava imperiosamente gli avventori alla tavola. (ivi, 56)

La ridicolizzazione di Garibaldi e della sua sfortunata statua prosegue senza tregua, e non si placa neanche dopo l'evocazione dei caduti garibaldini (ivi, 57), i cui nomi sono incisi sulla parte posteriore della statua. L'interventista Caprini, infatti, rimprovera comunque

a Garibaldi di non aver liberato tutta l'Italia, così che bisognava ancora darsi da fare con le guerre. Voltandosi verso la statua che aveva alle spalle, a un certo punto gridò in faccia a Garibaldi: «Ma quello che non hai fatto tu, lo faremo noi!» (ivi, 59)

Il ricorrere implacabile degli sberleffi a Garibaldi è un parlare a nuora perché suocera intenda, dal momento che serve, è chiaro, a costruire una progressione al tempo stesso narrativa e argomentativa, il cui bersaglio, prossimo a essere rivelato in modo esplicito, è soprattutto il fascismo. La rievocazione della Grande Guerra viene infatti subito seguita, con vistosa contiguità, dal ricordo delle vacanze luinesi del giovane Mussolini: preludio alla folle impresa vogatoria di Natale Merli e Pierino Pozzi (ivi, 60-63). L'episodio, che

mescola comicità iperbolica e reiterati riferimenti alla fragilità corporale, è un durissimo sberleffo ai sogni di gloria fascista dei due poveretti, e attraverso loro di tutti gl'italiani che al fascismo diedero comunque il loro consenso; verrà peraltro ripreso in forma abbreviata anche nel racconto *Il povero Turati* (UC, 260-261). In PP potrebbe parere quasi una digressione: ma di fatto prepara la lunga sequenza degli amori del Càmolà, che darà luogo a un'altra feroce presa in giro del fascismo, ma anche dell'amore. Proprio in occasione dell'anniversario della Marcia su Roma, infatti, il 28 ottobre 1932, il Càmolà, dopo aver amoreggiato con la Ines, andrà nudo alla finestra a sbadigliare e a stirarsi, emettendo un clamoroso «versaccio asininino» (ivi, 90), senza accorgersi che alla finestra del piano di sopra l'avvocato Vittorio Mazza-Turconi sta tenendo il discorso celebrativo del decennale davanti a una piazza gremita di folla. In questo caso lo sbeffeggiamento assume particolare importanza grazie alla sua rilevanza narrativa. Ma non bisogna dimenticare né che coincide con la fine ingloriosa di un amore fino a quel momento (quasi) romantico, né che verrà seguito poche pagine dopo dal racconto della tragica fine del Càmolà stesso.

La frequenza con cui ricorre il ricordo beffardo di Garibaldi e della sua statua ha comunque un'evidenza flagrante: ricorderò ancora l'incipit di S (165), dove Garibaldi viene evocato poco rispettosamente, a proposito dell'uso del curioso nome di battesimo "Ferito", derivato dalla celebre canzone sulla battaglia dell'Aspromonte del 1862. Tornerò più avanti sulla questione dei nomi e del loro uso comico. A Luino peraltro, dove, in qualche modo «Il tempo di Garibaldi si era prolungato nelle cose e nelle abitudini», c'è anche, *ça va sans dire*, un Caffè Garibaldi (S, 253). Ancora, nel racconto *Il povero Turati*, Felice Bestetti, dopo lunga preparazione, inciampa e cade addirittura fra le gambe del Duce, proprio quando dovrebbe dirgli la storica frase: «"Duce, Varese garibaldina ti attende!"», e, mentre lo portano via, riesce a lanciargli l'ambigua frase: «"Duce, vieni a

Varese”» (UC, 259). La stessa statua di Garibaldi compare in varie altre occasioni: per esempio nel racconto eponimo di *L'uovo al cianuro* (UC, 244).

Come già abbiamo cominciato a vedere, se il povero Garibaldi viene regolarmente adibito a strumento di ridicolizzazione della retorica nazionalista e, mediatamente, del fascismo, in moltissimi casi Chiara sbeffeggia senz'altro il regime. Basti pensare al fraintendimento dell'ultima frase di Emerenziano Paronzini, che, dopo il malore finale, mormora «La camicia. Fuori la camicia...» (S, 310), cioè la frase che diceva alle sorelle Tettamanzi prima di infilarsi nel loro letto: frase che il dottor Raggi, «noto antifascista» (ivi, 317), interpreta non senza malizia come richiesta di vestire la camicia nera anche da morto (ivi, 312), ovviamente persuadendo senza fatica il Segretario Politico, che non aspetta altro (ivi, 315-316). Tra le beffe per direttissima al fascismo spicca anche quella che colpisce Augusto Turati, personaggio storico protagonista del già citato *Il povero Turati*, chiudendo il racconto con un clamoroso crescendo da comica finale. Segretario, chissà perché, del PNF, investito di non troppo implicite e palesemente fuori luogo connotazioni cristologiche («avrebbe parlato alla montagna», cioè al brullo Monte Màrtica: UC, 263) nel momento in cui si appresta a tenere il solenne discorso per i festeggiamenti tributatigli dalla città di Varese, verrà addirittura innaffiato da un'anguria arrivata come un proiettile dalla montagna fin sul palco dove stanno parlando le autorità fasciste:

Augusto Turati l'aveva vista. Allontanò il federale che voleva fargli scudo col suo petto, e con le mani puntate sul piano dov'era steso il drappo nero, aspettò. Preso l'alzo sull'ultima balza del prato, l'anguria entrò come un tiro di rigore nel palco e andò a colpire nel mezzo la traversa superiore, proprio sopra la testa del Segretario del Partito.

Crollò un trofeo di bandiere, tremò tutta l'impalcatura, e una doccia di sugo scese sopra il gruppo delle autorità schierate in



prima fila. Turati, che stava per riprendere la parola, ne ebbe la maggior parte; e subito si videro i fazzoletti bianchi del federale e del prefetto che lo asciugavano.

Fu la prima scossa al regime, il primo colpo andato a segno; benché la stampa non lo registrasse e la storia solo oggi possa metterlo, se non tra i fatti decisivi, almeno tra i presagi sicuri. (UC, 265)

Se sono evidenti le implicazioni ideologiche, quanto meno di laica demistificazione, della comiczizzazione del fascismo, non meno notevole appare, sul fronte della mescolanza sistematica fra comico e serio, anzi tragico *tout court*, la comiczizzazione della guerra. Significativamente, persino gli eventi più tragici si rendono disponibili a una rilettura comica e derisoria. Del resto, a ben guardare, anche in questo Chiara non è affatto un caso isolato. La narrativa su guerre mondiali, fascismo e dintorni ha infatti prodotto numerosi altri casi di serio-comico conclamato: si pensi, fra gli altri, al racconto eponimo di *I ventitre giorni della città di Alba* di Fenoglio, ma anche a Emilio Lussu, a Mario Tobino, a Domenico Rea, allo stesso Vitaliano Brancati. Certo è che Chiara si distingue per l'insistenza con cui produce il cortocircuito fra tragedia bellica e comicità ricorrendo al basso corporeo, spesso esibito anche e proprio nelle sue diramazioni scatologiche. La postura un po' rigida di Emerenziano Paronzini, così come il suo strano modo di sedere «un po' storto e spesso con una parte del corpo fuori dalla sedia» (S, 305), ad esempio, derivano da una ferita di guerra, che, di per sé, avrebbe a che fare quanto meno con una tragedia sfiorata, se non addirittura con l'eroismo; solo che «La ferita non era grave ma profonda e vasta, alla regione glutea destra, “con asportazione di parti carnee e deviazione del retto”» (ivi, 304). Detta così, la ferita potrebbe quasi essere degradante: ma fatalmente le sorelle Tettamanzi non mancano di esserne fiere, immerse come sono nel «clima patriottico al quale partecipavano con sempre

maggior convinzione» (ivi, 305). Dove l'effetto di demistificazione comica viene da Chiara ulteriormente rafforzato proprio dall'esaltazione patriottarda e fascista di quella che comunque resta una ferita al sedere: avviando così il crescendo grottesco che culminerà nel fraintendimento della «camicia».

Le violenze della guerra appaiono virate in direzione scatologica anche nei racconti del matto Brovelli di *Il piatto piange*, ancora angosciato dal ricordo della Grande Guerra, e delle tragicomiche mutilazioni non subite ma comunque rischiate, in circostanze non esattamente gloriose:

in guerra, mentre un giorno stava andando di corpo in un angolo morto, gli era passata una palla di cannone tra le gambe. «Per fortuna» diceva «avevo messo le braccia sotto la piega dei ginocchi e stavo alto da terra un po' più del solito, altrimenti (e faceva con la mano il gesto di prendere una mosca) addio binocolo!» (PP, 58)

Sul piano ideologico, l'atteggiamento di Chiara potrebbe essere caratterizzato come coerente individualismo laico, con spiccate venature anti-istituzionali: non a caso l'abbassamento degradante colpisce, oltre al fascismo e al nazionalismo, più in generale lo Stato, la famiglia (che fa spesso pessima figura), e naturalmente la religione e le sue istituzioni. Anche gli episodi di demistificazione della Chiesa sono numerosissimi. Si pensi, per esempio, alla clamorosa analogia rilevata dal Prevosto fra le tariffe del bordello di Mamarosa e quelle da lui praticate per le messe: «Tre voci, tre prezzi: semplice, doppia, mezz'ora. Era uguale alla sua tariffa: semplice, solenne, cantata» (P, 41). Il Prevosto, si badi bene, si è presentato al bordello per l'estrema unzione di Mamarosa, accolto naturalmente dalle ragazze, una delle quali si è messa in testa, a mo' di berretto, un *cache-con*. Come il Beato Jacopino di Luino, che «mentre moriva aveva degli angeli intorno», Mamarosa, a pochi passi di distanza, moriva anche lei, e abbastanza bene, con intorno la

Bambina, l'Agnese, le ragazze» (ivi, 42). I paragoni demistificanti, anche in questo caso, s'infiltrano un po' dappertutto. Si pensi, per esempio, ai giocatori della bisca clandestina, che vi si recano «come frati che vanno all'uffizio» (ivi, 45). Nel caso di *La spartizione*, apprenderemo solo alla fine del romanzo che la religione funzionava come comparante grottesco fin dal titolo, che fa riferimento alle «reliquie» (S, 319), cioè agli oggetti appartenuti al Paronzini, con le quali le sorelle Tettamanzi compongono «ciascuna un santuario nella propria camera» (ivi, 320), facendolo diventare «come un santo, oggetto di culto devoto sugli altari privati di tre donne» (ivi, 321). Ma forse l'apoteosi della *mésalliance* fra sesso e religione si era già manifestata con la collocazione del divano degli amori tra Paolino e Tarsilla giusto dietro «il tergo del confessionale» (ivi, 239): circostanza che prepara il clamoroso disvelamento boccaccesco di quegli amori (ivi, 267-269).

Non si può fare a meno di constatare che due scene madri, come il «versaccio asinino» del Càmolà in *Il piatto piange* e questa di *La spartizione*, siano costruite mediante l'accostamento forzoso di sesso e celebrazioni fasciste, in un caso, e sesso e religione, nell'altro: cioè, in entrambi i casi, dal cozzare clamoroso di basso corporeo, legato al piacere, e istituzioni, espressione del dovere. Come abbiamo già notato, anche la sistematica comicizzazione dell'amore chiama in causa una evidente tensione, e starei per dire pulsione, demistificatrice: proprio il soggetto più tradizionalmente deputato all'idealizzazione romantica, e dunque all'innalzamento, tematico e stilistico, viene così programmaticamente reso strumento di degrado e abbassamento. E tuttavia l'abbassamento demistificante, apertamente e talora brutalmente comicizzante, non cessa di intrecciarsi con il manifestarsi del tragico, e della morte in specie. Basti pensare all'impressionante sequenza degli amori del Càmolà (PP, 64-99), puntualmente segnati da terribili tragedie, realizzate (la morte per malattia della Rina della Valcuvia;

la morte violenta di Aurelia Armonio) o sfiorate (nei casi di Ines e di Giustina), e di solito raccontate assai sinteticamente, a chiudere in modo un po' traumatico vicende comiche raccontate invece distesamente: per finire poi con la morte tragica dello stesso Càmolà (ivi, 97). Vistosamente, del resto, tutta *La spartizione* mette in grottesco cortocircuito la diade amore/morte con l'inopinato terzo termine della bruttezza conclamata. Viene peraltro il sospetto che l'abbassamento comico sia quasi fatalmente destinato a convivere con il balenare, tutt'altro che rassicurante, non proprio del nesso fra amore e morte, quanto piuttosto di quello fra desiderio carnale e morte, fino al limite dell'auto-distruzione per consunzione: come accade appunto a Emerenziano Paronzini. Certo, Chiara si prende gioco con calcolata, percepibile energia, dell'amore romantico: ma tutto sommato ci mostra lo stesso romanticismo come un epifenomeno del conflitto profondo fra etica pubblica e vitalità, «tra le ragioni dell'istinto e i comportamenti indotti dalla morale localmente corretta». <sup>6</sup> Fin dalle prime righe della sua opera, del resto, segnala ai lettori che «Nei paesi la vita è sotto la cenere» (PP, 5). Il contrasto fra etica pubblica e pulsioni vitali prende corpo, sistematicamente, nello scontro fra il grigio ripetersi dei cerimoniali della vita sociale normale, e quotidiana, e il delinarsi, nascosto ma proprio per questo oggetto di narrazione e mitizzazione, della trasgressione, del vigoroso affermarsi della ricerca del piacere e del godimento. In questo senso, accade poi che proprio l'abbassamento comico si reincarni, per così dire, in una specie di sublime degradato e ordinario: quello della leggenda orale. Per altri aspetti, è proprio nel contrasto ordinario fra normalità e trasgressione che va a collocarsi la sceneggiatura, complementare e sistematica, del contrasto fra la Storia ufficiale e la realtà privata: dove la Storia,

<sup>6</sup> M. NOVELLI, *Introduzione* a P. CHIARA, *Tutti i romanzi*, cit., p. XXIV.

in quanto luogo del dispiegamento delle ideologie e delle forme istituzionali, genera idealizzazioni e cerimoniali, che la vita quotidiana s'incarica puntualmente di sbeffeggiare e umiliare.

### 3. Grottesco e deformazione espressionistica

Con queste premesse, appare pressoché fatale che il grottesco e la deformazione siano onnipresenti. La propensione al grottesco di Chiara è tanto profonda e sistematica da far persino sospettare che le passioni deliranti di Mansueto Tettamanzi, padre delle tre sorelle Fortunata, Tarsilla e Camilla, siano poco meno che una dichiarazione di poetica *déguisé*, calcolatamente esagerata. Affetto da profondo «amore per il brutto e il deforme» (S, 181), Mansueto si dedica infatti a produrre ortaggi mostruosi, perché giganteschi e deformi, in forza di operazioni fisiche e chimiche che in qualche modo, oscuramente, si riflettono anche sulle figlie: ma quando «aveva optato per il brutto e si era applicato alla deformazione dei frutti del suo orto, forse sapeva che la mostruosità ha il suo fascino» (ivi, 280).

D'altro canto, la novecentesca, e molto pirandelliana, spinta alla deformazione, ai limiti dell'espressionismo, confina, e non di rado si confonde, con un più tradizionale comico di situazione, supportato da uno spudorato ricorso a sequenze da comica finale del cinema muto. Lo abbiamo visto con il Bestetti che inciampa, per non parlare dell'anguria del povero Turati; ma si veda anche, fra gli altri, come i protagonisti di *Il piatto piange* vanno a giocare al Metropole anche se ci sono 10 cm d'acqua sul pavimento (PP, 12); oppure lo stesso Mansueto Tettamanzi che caccia gli uccelli in casa sua, «abbattendoli a colpi di scopa» (S, 179), salvo poi pagare penoso contrappasso, quando viene a sua volta «abbattuto» da un colpo apoplettico, «come un uccellaccio da un invisibile colpo di scopa» (ivi, 185). Anche in questo caso, gli esempi potrebbero essere innumerevoli. Mi limiterò a citare la sequenza, spettacolarmente dinami-

ca, che prepara la chiusa di *Sulle onde del Lago Maggiore*: dove il narratore brucia con un cerino l'alluce della cantante milanese quarantenne oggetto del servizio fotografico, poi scappa facendo cadere il treppiede della macchina fotografica, così che, mentre scappa rompendo un vetro con la testa, fa cadere anche il fotografo Passera, che muore lui pure di un colpo apoplettico (UC, 214).

Il modulo da comica finale, con giustapposizione parossistica di eventi a cascata, si sovrappone a quello, assai più antico, di novellistica e soprattutto boccacesca memoria, della beffa con disvelamento. Come nel caso citato degli amori di Paolino e Tarsilla (S, 267-269), dove il comico di situazione parrebbe complicarsi, oltre che con la demistificazione, anche con la morte: solo che la morte di Paolino (ivi, 270-271) è apparente, così da dar luogo a un clamoroso supplemento di demistificazione: «È risorto!» (ivi, 274). Sarei tentato di dire che questa morte apparente annuncia la morte vera dell'infaticabile Paronzi, morte che assume contorni più che mai grotteschi, con un'aperta parodizzazione e demistificazione della religione, complicata e rilanciata dagli insistiti paragoni con importanti opere pittoriche (ivi, 310-311). In generale, e sempre dalle parti del comico di situazione, è evidente l'importanza del *topos*, antichissimo, degli amanti scoperti: il Càmolà con la Ines; Paolino e Tarsilla; Oreste, che, mentre va con il narratore alla ricerca del mitico *fungo-trifola*, scopre in un cespuglio la figlia minore che si congiunge con un giovane (UC, 230). Non manca, ovviamente, la possibilità che la stessa scoperta degli amanti sia un equivoco: come in *Il compagno innominabile*, dove il chierico di sorveglianza Ambrogio Proserpio cade addosso al Figus nel dormitorio, cercando di spegnere un principio di incendio, e viene scoperto dal *prefetto* del collegio; solo che in realtà non è successo nulla di quello che viene prontamente immaginato dalla comunità del collegio (UC, 239-240).

Una sede privilegiata di comicità virata al grottesco è

rappresentata dai ritratti: a cominciare da Mamarosa (o Mamma Rosa), che con i suoi centotrentacinque chili «inaugura una sterminata galleria di femmine fuori misura», e per la quale opportunamente Mauro Novelli ipotizza una possibile parentela con la Olga di Tessa.<sup>7</sup> Il ritratto di Mamarosa è costantemente intriso di riferimenti alla religione: «senza collo, allargata – con le braccia che sembravano colonnette di balaustra – fino a strabordare dalle sponde del suo pulpito» (PP, 31), impone rispetto e perfino reverenza ai clienti, che si mettono ad aspettare sul divano come «davanti a un altare» (ivi, 32). I tratti già deformi di Mamarosa, «con quella sua figura di donna-cannone e quella voce rauca da ergastolano» (ivi, 38), vengono inoltre rilanciati dalla scoperta somiglianza sia con l'assistente Bambina (ivi, 39), sia, ancora di più, da quella nientemeno che con il Prevosto, che le somiglia «come un fratello» (ivi, 40). Un altro ritratto giocato sulla linea del gigantismo e del grottesco è quello della moglie di Prezioso Bonalumi, con il suo «enorme deretano» (*I figli della legge*, UC, 276). Oppure, in *La bellezza del vivere* assistiamo a una vera e propria apoteosi del grottesco nella serie dei giocatori di biliardo, fra i quali spicca il notaio Arca, spettacolare narratore orale, mutilato di una gamba da una palla di cannone (in circostanze che fanno pensare al «binocolo» del Brovelli), e per questo costretto a rovinose acrobazie in certe circostanze del gioco (UC, 293-295).

A fianco ai ritratti, con i quali collaborano in una flagrante complicità, ci sono certo i nomi, dove Chiara sciorina pervicacemente una *verve* comica a tratti greve, al limite della goliardia. D'altro canto, anche la vistosa adibizione dell'onomastica a sede di comicità dà luogo regolarmente a esiti di grottesco deformante, senza peraltro smettere di rimandare alla tradizione dell'oralità popolare, instancabile

<sup>7</sup> M. NOVELLI, *Introduzione*, cit., pp. XXXI e XXXIII.

produttrice non meno di soprannomi che di leggende. E certo, come ben sapeva Pirandello, saldamente presente nella memoria di Chiara, i nomi sono luogo privilegiato di deformazione, oltre che di comicità semplice, perché in essi la valenza caricaturale si annida già nella semplice possibilità, starei per dire strutturale, di rendere ridicolmente motivato il rapporto arbitrario fra il significante e il soggetto designato. La fenomenologia dell'onomastica comica in Chiara è impressionante, oltreché onnipresente. Cominciando da *Il piatto piange*, troviamo, fra gli altri, Monti detto Tonchino, Carlo detto Còdega (6), i due bari Rimediotti (7) e Faini (51); Aurelia Armonio, affetta da passioni teatrali e romantiche, e suo marito, lo stuccatore Costante Pirla (71); il cavalier Nicola Tritapane, negoziante di vini pugliese (79). Con *La spartizione* la temperatura comica dell'onomastica si accentua ulteriormente, a cominciare dall'unione di alto e basso, cioè dall'ossimoro stilistico che caratterizza il nome del protagonista, Emerenziano Paronzini, presentato in due pagine che sono tutto un tripudio di giochi onomastici e demistificatori, sempre connotati dalla sovrapposizione fra sublime e comico involontario, inoculato intenzionalmente proprio sul fronte della memoria storica, che partorisce nomi non meno illustri che ridicoli, quali Divo, Ferito, e addirittura Firmato (S, 165-166). Per non parlare delle sorelle, Fortunata, Tarsilla e Camilla, e di quell'ossimoro vivente di loro padre, Mansueto Tettamanzi, detto il Tetta, «il feroce Mansueto» (320), sempre «rabbioso e furibondo» (179). Citerò ancora, al volo, il barbiere Piripicchio (226), ma anche la Villa Trivelli-Scannaboni (234). In VS troviamo addirittura, oltre al Commissario Speciale per la Giustizia Mordace, un Pretore Merdicchione. Gli esempi possibili sono davvero innumerevoli. Passando ai racconti, ricorderò ancora *Sulle onde del Lago Maggiore*, con il fotografo vero Giacinto Passera e il fotografo finto suo compare, conte Lazzaro Falloppio di Vaccherano (UC, 212-213). In *Il patrizio di Pfaffikon* (ivi, 296-305) assistiamo a una vera



e propria apoteosi di nomi di persona e di luogo ridicoli: il narratore, pronipote del barone di Ghiribbò, verrà convocato nel paese di Kartoffel dal suocero germanico Kapper, evocato fin dal titolo, nato in quel bel paese, nel cantone di Turcovia, morto a Dirlendinghen, libero docente all'Università di Buskoffen, Direttore dell'ospedale di Stittikon. Anche *Una storia per il signor Stünz* (ivi, 344-356) si avvale ampiamente del ridicolo onomastico in salsa germanica. In *I preti in esilio* troviamo un don Paolo Meato, l'ebreo bulgaro Alessandro Michele Anacleto Miroslavo Burdocan (ivi, 361), don Remo Ludrione (ivi, 362). Ancora, *Un turco fra noi* registra una spettacolare sequenza onomastico-alimentare, con il cavalier Bresavola, associato convenientemente all'ingegner Prestini, al medico Pontiroli, al farmacista Culliscione e ai fratelli Panzera (ivi, 374). In *La forza del destino* troviamo Diomira Gambalero (ivi, 378), zitella brutta ma in qualche modo sexy, almeno da giovane, visibilmente associabile alle sorelle Tettamanzi; ma c'è anche «la signorina Teresina Lunghi Lessi, nipote di un vescovo, e la signora Redegonda, vedova del generale Coperta» (ivi, 382). In alcuni casi viene il legittimo sospetto che sia stato il nome a generare il racconto, più che il racconto a trovare un nome adatto. Da un nome, quello di Carlo Maria Giuseppe Figus (ivi, 233), scaturisce per esempio *Il compagno innominabile*: e perciò ovviamente sempre nominato. Qualcosa del genere avviene anche con *Il pretendente Menado* (ivi, 400-414). Un discorso analogo si potrebbe fare per la toponomastica. Mi limiterò a un solo esempio: quello dei paesi di Cogliano Superiore e Inferiore, che formano un unico «comune chiamato Due Cogliani» (S, 183).

Un altro rilevante elemento comico è rappresentato dalla tendenza alla replicazione dei personaggi, somiglianti o sovrapposti nei ruoli narrativi. Talvolta Chiara la spinge fino ai confini dell'ossessione del doppio. Abbiamo già notato, in *Il piatto piange*, la somiglianza di Mamarosa con l'assistente Bambina, ma anche con il Prevosto. Ma pos-

siamo ricordare, fin dall'avvio del romanzo, anche la sovrapposizione e inversione nei ruoli di marito e amante fra il ragionier Queroni e il notaio Brudaglia (PP, 10), che si reitererà nello scambio della Giustina fra Càbola e l'amico Monaco (98). Comicamente, il Càbola, incontrando Costante Pirla, che non lo conosce ma lo insegue furiosamente, aiutandosi con una foto che mostra a tutti, lo apostrofa: «Chi cerca mio fratello?» (73). Il doppio, tragico e derisorio insieme, può agire anche al livello della struttura narrativa complessiva: come avviene in *La stanza del Vescovo*, con il narratore e l'Orimbelli. Ma la replicazione dei personaggi può anche superare il semplice raddoppio, arrivando alla triplicazione: come avviene anzitutto, esemplarmente, con le tre sorelle Tettamanzi, eredi del resto, come ben sottolinea Novelli,<sup>8</sup> di una cospicua tradizione letteraria di terzetti, da *Le vergini delle rocce* a *La coscienza di Zeno*, che ne è già parodia, dove Zeno chiede in sposa una dopo l'altra tre delle quattro sorelle Malfenti, fino alle *Sorelle Materassi*. Siamo nell'ambito di meccanismi comici primari, legati al contrasto fra la meccanicità della reiterazione e il suo applicarsi a esseri umani: «*Du mécanique plaqué sur le vivant*», secondo la geniale e resistentissima definizione di Bergson.<sup>9</sup>

Un ulteriore importante effetto di deformazione, ancora vistosamente debitore nei confronti di Pirandello, viene ottenuto mediante quella che potremmo chiamare l'automizzazione delle parti del corpo: che genera effetti di disarmonia e di spossamento del soggetto al tempo stesso comici e conturbanti. Esempari in questo senso sono, una volta di più, le sorelle Tettamanzi, segnate non solo dalla loro bruttezza, ma anche dal possedere una sola parte del corpo bellissima: la capigliatura di Fortunata, le mani di

<sup>8</sup> M. NOVELLI, *Introduzione*, cit., p. XXX.

<sup>9</sup> HENRI BERGSON, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), Paris, Félix Alcan, 1938, p. 39; corsivi nel testo (*Il riso. Saggio sul significato del comico*, trad. di Franco Stella, Milano, Rizzoli, 1991, p. 58).

Camilla, e soprattutto le gambe di Tarsilla, con tutto quello che comportano di riferimento, letterale, al basso corporeo, e dunque alla sessualità. Infatti Tarsilla si sentirà «totalmente addominale» (S, 248) dopo aver scoperto il benessere derivato dal piacere sessuale. La sottolineata autonomia delle parti del corpo dà luogo in più casi, per sovrapprezzo, ad ancor più conturbanti fenomeni di scambio fra le parti: in Tarsilla le ginocchia possono apparire «sfrontate come due seni scoperti» (192); e addirittura, quando viene scoperta dal Prevosto e da don Casimiro, «la grossa verruca tra naso e guancia [...] sembrava un capezzolo finito fuori posto nella lotta di poco prima» (269).

#### 4. *Il «naturalismo sordido» e l'erotismo*

Gran parte delle culture umane ha da sempre giocato con i temi della corporeità più scabrosa e più disgustosa, assegnando un ruolo privilegiato a quanto Bachtin definisce «naturalismo sordido».<sup>10</sup> D'altro canto, la dimensione antropologica e quella sociale interagiscono efficacemente con lo specifico ri-uso letterario novecentesco dei temi legati alla corporeità meno nobilitabile, proprio perché, con ogni evidenza, essi rappresentano l'altra faccia del sublime: il suo rimosso, se si vuole, ma un rimosso sempre pronto e lesto a ritornare rumorosamente a galla. Perché la democratizzazione tematica si addentri nei territori del comico non basta l'abbassamento: è necessario che questo venga esibito come tale, così che l'incremento di realtà appaia, più specificatamente, come messa in scena di realtà degradate. Ogni aspetto della realtà può essere sottoposto a questa dialettica del degrado. È chiaro che la corporeità nuda e cruda, esibita programmaticamente proprio nei suoi tratti più gravi e disgustosi, si offre subito come dimensione privilegiata per un trattamento comico. Da questo punto

<sup>10</sup> M. BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., p. 150.

di vista, senza ombra di dubbio, Chiara va giù pesante, senza tema di sconfinare nella goliardia e financo nell'infantilismo, anzitutto nella direzione se si vuole più ovvia: quella dell'orinare e del defecare, presenti in continuazione. Spesso i personaggi vengono esibiti in atti escretori compiuti senza l'agio di un gabinetto e di una normale intimità. Per esempio, in PP i giocatori orinano nell'atrio per fare più in fretta (11); e abbiamo già visto l'episodio del «binocolo» del Brovelli. Gli stessi giocatori danno luogo a una *defecatio matutina* di gruppo, commentata dal Peppino con uno dei più considerevoli lacerti dialettali forse di tutta la produzione chiariana (24). Fanno invece normale uso del w.c., nell'appartamento del Rimediotti, le figlie Carluccia e poi anche Rosetta, con evidente effetto di replicazione comica (47 e 48). *La spartizione* registra, fra le altre, l'insistita rappresentazione di Camilla che orina sul pitale (S, 220), ripensata da Tarsilla (222) e ripresa ancora più avanti (310): è un segnale di rinnovata intimità fra le sorelle (221), preludio della ormai imminente condivisione, ovvero della eponima «spartizione». In *Il povero Turati*, «Molti andavano a scaricarsi fra i cespugli» (UC, 264). Il narratore di *Il patrizio di Pfaffikon*, affetto da cistite, è sempre alla ricerca di un cesso (ivi, 298-299). In *Dal fondo della mia timidezza* il medico Corvallo quasi scopre la tresca della moglie Magda col narratore, perché torna a casa d'urgenza per un attacco di mal di pancia, che lo costringe, *ça va sans dire*, a correre al cesso (ivi, 311).

Chiara non si fa scrupolo di diffondersi su particolari scatologici, con scialo pressoché gratuito, in particolare, di sonore scorregge. A questo genere di dettagli si affiancano talvolta dettagli sgradevoli dell'alimentarsi: come il Paronzini che si sciacqua la bocca con l'ultimo bicchiere di vino (S, 304), preludio alla rivelazione della sua ferita di guerra. Insiste sul basso corporeo anche tutta la vicenda della gonorrea del Tolini, detto Tetàn (PP, 100-133), suggellata da una presunta guarigione definitiva dopo tre

giorni di probabile diarrea (133). L'esibizione delle "buie viscere" può arrivare financo a una tetra letteralità: come per l'imbalsamazione del tenore Tamagno, dove compare un secchio con le sue interiora (PP, 43). Ancora, in *La corobbia* non di viscere si tratta, ma del disgustoso pastone per i maiali, che il narratore interno deve portare, sporcandosi nelle maniere più orrende (UC, 332-335).

Certo, la moderna e serio-comica mescolanza di comicità ed erotismo rischia in questo modo di confondersi con l'antica tradizione della pornografia goliardica, che è proprio il caso canonico di comico-comico pre-moderno, arrivato dritto dritto da un sistema letterario dove il comico occupa un'area marginale e inferiore. La comicità di Chiara strizza l'occhio a questo tipo di tradizione, ma pure la rimodula e rielabora in una direzione al tempo stesso colta e memore della collocazione prevalentemente orale di quella comicità, che non a caso riprende spesso proprio in chiave di rievocazione dell'oralità, stante la sua propensione a raccontare ciò che altri narratori raccontano al narratore di primo grado, più o meno marcatamente autobiografico. Molto ci sarebbe da dire sull'apoteosi del raccontare orale in Chiara: nelle sue opere la *vox populi* impera, nella chiave quasi esclusiva del pettegolezzo, del *gossip*, dello scandalo, tutte dimensioni che rimandano alla tradizione del racconto orale, fatto anche e proprio di bugie, di esagerazioni, di aneddoti fulminanti, non di rado condensati e tramandati in soprannomi e battute memorabili. Sul piano della struttura narrativa, ai modi della narrazione orale rimanda anche il ricorso allo schema della beffa, di tradizione antica, non meno popolare che colta, e boccaccesca in particolare (è noto quanto Chiara tenesse a segnalare Boccaccio fra i suoi ascendenti).

##### 5. *L'oralità e le comparazioni*

L'oralità innerva il testo di Chiara sia sul piano strutturale, sia sul piano linguistico. E certo molto importante nei suoi

testi è anche la diffusa tendenza a ricavare effetti comici, ma anche *lato sensu* mimetici e realistici, dalla costruzione di una lingua tesa a rendere la dinamica e l'immediatezza del parlato. Il che non toglie che siamo di fronte a una lingua che resta in buona sostanza scritta e per di più letteraria. Il complesso delle scelte stilistiche di Chiara appare connotato da una complessiva medietà, fatta di letterarietà contenuta, a tratti anche un po' manierata, cui si aggiunge una moderata mimesi del parlato: moderata anche perché ben localizzata, e confinata per lo più nel dialogato. Indubbiamente, Chiara non arriva mai alla simulazione di parlato, e tanto meno alla mescolanza fra oralità e resoconto narrativo: tanto che normalmente le voci dialettali e anche solo idiomatiche vengono citate in corsivo. Emblematico in questo senso è l'uso del dialetto, vivacemente mimetico, ma per l'appunto presente al massimo in lacerti di dialogato: come, per limitarci a *Il piatto piange*, la tirata dello Sberzi furioso (20), i commenti del Peppino durante la cacata collettiva *en plein air* (24), buona parte dei discorsi di Mamarosa (38 e *passim*), il canto dei coscritti (35). Nel complesso la lingua di Chiara è una lingua media, tendenzialmente standard, sia nelle movenze sintattiche, sia nel lessico, con il ricorso per l'appunto solo occasionale al dialetto e in genere alle connotazioni diatopiche.<sup>11</sup> Non a caso, si assisterà a una progressiva rinuncia al dialetto dopo *Il piatto piange*, dove è viceversa ancora ben presente.

Un esempio molto significativo al tempo stesso di moderatismo e di avvicinamento al parlato può essere verificato, financo con troppa facilità, nell'uso dei traslati, che sono poi quasi sempre delle comparazioni (rarissime le metafore), non di rado mutuati dagli stereotipi della colloquialità. Queste comparazioni agiscono privilegiatamente in ambiti nozionali che confermano in modo vistoso le

<sup>11</sup> MARIA SOFIA PETRUZZI, *La provincia ambigua di Chiara*, in *Il successo letterario*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Unicopli, 1985, p. 186.

spinte alla comicità per via di abbassamento tematico, specie verso il basso corporeo. Grande spazio hanno, anzitutto, le immagini legate a comparazioni con i cibi. Fra questi, è evidente la predilezione per i derivati del maiale, con scoperti effetti degradanti e grotteschi. Per esempio, le dita di Mamarosa appaiono «come aglioli sulla mensola d'un salumiere» (PP, 32); il chierico di sorveglianza Ambrogio Proserpio, in *Il compagno innominabile*, ha un «naso gonfio di carne come un cotechino» (UC, 238); la tenda del tugurio di Diomira Gambalero, in *La forza del destino*, ricade «pesante come una grande cotica di maiale» (ivi, 392-393).

La predilezione per soluzioni colorite e degradanti si esplica anche nella frequenza delle comparazioni legate alla frutta e alle verdure: a cominciare dalla celebre apertura del cap. XII di *La spartizione*, dove Paronzini, alludendo scopertamente alle bellezze delle sorelle Tettamanzi, con tre pezzi di mele per due terzi marce compone una mela sana, e ostentatamente la mangia. Dove l'evocazione del giudizio di Paride si sovrappone a un esibito traslato religioso demistificante, visto che Paronzini appare «come il prete dopo la Comunione» (S, 230). Ancora una volta, Chiara sta preparando un tragicomico contrappasso, visto che le connotazioni eucaristiche e trinitarie sono destinate a tornare dopo la morte del protagonista, che «Viveva intero dentro ciascuna di loro e diviso in tre parti nei loro armadi» (S, 321). Ancora, paragoni ortofrutticoli si dispiegano gloriosamente in *La stanza del Vescovo* a proposito dei «seni da battaglia» di Matilde, «a popone per colpa di un reggipetto mal sagomato, ma una volta liberi certamente a pera spadona, da tanto che s'impennavano quando alzava il busto per bere e per dar fiato ai polmoni» (SV, 699). Inversamente, è possibile che siano le verdure commestibili ad essere umanizzate, o, più propriamente, ad apparire come parti di umani, come accade ai mostruosi ortaggi di Mansueto Tettamanzi (S, 180).

Sul confine tra paragoni alimentari e altri paragoni degradanti si collocano le innumerevoli comparazioni fra esseri umani e animali. Su questo fronte, Chiara lavora molto, fin troppo, con gli stereotipi insultanti del linguaggio colloquiale («nudo come un verme», PP, 15; «come un merlo nella rete», S, 210), dando vistosa preferenza agli uccelli, e più in generale agli animali da allevamento e da cortile: «come un vitello da svezzare» (PP, 66); «come un pollo morto sul banco di una bottega» (68); «come un toro ferito» (93); «come un leone ammalato» (104). Talvolta troviamo connotazioni apertamente sessuali: come per Flora, che «avrebbe ceduto come una pecora al macellaio» al Tolini, che non capisce (120). Ancora, il dottor Guerlasca appare «bardato come un mulo nei giorni di fiera» (143); Emerenziano e Tarsilla «sembravano due galli in lotta» (S, 174); Tarsilla sarà «gonfia come un tacchino» (270) dopo essere stata scoperta; Camilla «sembrava un cane al guinzaglio» (278), e poco dopo avrà «l'impressione che il cuore del cognato galopasse come un cavallo» (279). La stessa Camilla ha una «faccia da pipistrello» (280) e «la testa a cetriolo» (294). L'ingresso di casa Tettamanzi invece «sembrava l'ingresso di una tana» (287-288), dove febbraio li «ingrovigliò come serpi» (288). Paronzini va «dentro e fuori delle tre porte della sua conigliera» (296), ha una «dentatura da squalo» (304) e vive «come un topo nel formaggio» (308). Passando ai racconti, in *Sulle onde del Lago Maggiore*, il professor Besta, bassetto, si protende sul biliardo «come un pollo morto» (UC, 209), e poco prima le gambe di don Redelli appaiono «bianche come quelle di un morto» (208). Quando il fotografo Passera muore appare col collo «gonfio e nero, come quello di un tacchino» (214). In *Il fungo trifola*, Oreste, genericamente, ha una «faccia di uccello» (225-226). Il siciliano dottor Antonio Corvallo di *Dal fondo della mia timidezza* è, guarda caso, «nero come un corvo» (306). Lo zio Angelo di *Feriti dalla sorte*, «sembra-



va dentro una gabbia, come un vecchio merlo silenzioso» (368). La signora Garac, in *Il pretendente Menado*, si mostra «col suo occhio di gallina» (412).

Oltre agli animali da cortile e dintorni, compaiono, sia pure con minore frequenza, anche altri animali un po' meno casalinghi: per esempio *L'onesto signor Bernasconi* ha «caviglie elefantescche», ma anche «una testa da imperatore romano» (266). Oppure *Un turco fra noi*, enorme, è «magro di cosce come un maiale di montagna» (373): a confermare l'importanza del gigantismo deformante. Marguerito, in *Il ponte di Queensboro*, «saltava come una scimmia» (422), «Se ne stava ore intere aggrappato alle sbarre come uno scimpanzé» (433), salvo poi apparire «come un resuscitato sull'orlo della tomba» (439). Si registra inoltre almeno un caso di animale paragonato a un altro animale: in *La forza del destino* c'è un gatto «rosso, cieco d'un occhio e gonfio come un orso» (392), nel quale sono evidenti la componente grottesca e comico-degradante e il rilievo dato a una parte del corpo.

Effetti comici, sulla linea proprio del «*mécanique plaqué sur le vivant*», vengono ottenuti mediante paragoni con macchine e parti di macchine: Paronzini per esempio «mangiava come una macchina» (S, 302), anche se poi «era bruciato come un razzo colorato in una notte di sagra», 313). In *Feriti dalla sorte*, Protaso, fratello di Quintino, per rifiutare il lavoro, ostenta un «dito che si agitava come la lancetta di un manometro» (UC, 367). Anche in sede di traslato ritornano peraltro le connotazioni scatologiche e in genere legate al basso corporeo: si pensi, per fare un solo esempio, alla «sfortuna [...] come una puzza» (PP, 16). Ma vale la pena di ricordare anche qualche traslato demistificatore, nella direzione dello sbeffeggiamento dei miti eroici e patriottardi: come la seduzione della Rina ad opera del Segretario Politico, che «la immolò sull'altare della patria» (PP, 76); o il divano «come un medagliere» dell'avvocato Parietti (ivi, 80).

## 6. *Reticenza e eufemismo*

Per altri versi, la presenza conclamata del comico basso non smette di accompagnarsi all'attivazione di strategie stilistiche di ingentilimento e alleggerimento di una materia di per sé greve: strategie però che, significativamente, riguardano soprattutto il sesso. Da questo punto di vista è possibile identificare due linee retoriche principali: la reticenza, ai limiti dell'ellissi vera e propria; e l'eufemismo.

Cominciando dai procedimenti di eufemizzazione: vi rientra, anzitutto, proprio il già citato, memorabile «binocolo», dove si vede che questi stessi procedimenti a loro volta vanno di pari passo con l'evocazione della colloquialità, e quindi contribuiscono in modo diretto all'effetto comico, proprio per la colorita vistosità della correzione eufemizzante. Molto significativo in questo senso appare anche l'atteggiamento di Chiara nei confronti del turpiloquio: qualche volta usato con franchezza, ma, come il dialetto, soprattutto nel dialogato, come specifica evocazione di parole dei personaggi; più spesso, e quasi sempre nel resoconto narrativo, alluso, eufemizzato, o citato con percepibili cautele. Significativo, al riguardo, l'atteggiamento stilistico nei confronti dell'atto della defecazione: tematicamente evocata in continuazione, ma normalmente mediante il sinonimo eufemistico «scaricarsi», o magari mediante perifrasi, come «quello che avevamo sempre rimandato» (PP, 24).

Per quanto riguarda i procedimenti di ellissi, spicca anzitutto l'assenza sostanziale, solo a prima vista sorprendente, di qualsiasi rappresentazione diretta di atti sessuali, per quanto di sesso si parli un po' dappertutto. È un dato che deve evidentemente essere correlato a standard storico-culturali, di pubblica moralità e di legittimità della rappresentazione. Davvero quasi nulla si vede dell'amore carnale, salvo qualche modico preliminare, come i toccamenti di Paolino con Tarsilla (S, 218-219). E nulla praticamente sappiamo degli atti carnali di Emerenziano Paronzini, che sostanzialmente si limita ad annunciare volta a volta

a ciascuna sorella che la raggiungerà in camera. Analogamente, nulla sappiamo della guarigione (che resta dubbia) del Tetàn dalla gonorrea (PP, 133). Così come cala l'ellissi sulla castrazione del Furiga (ivi, 159), del resto associata, di nuovo, all'eufemismo del «binocolo».

Molto significativo dell'atteggiamento di Chiara è anche l'uso, assai modico, dell'odore, che sarebbe un indice molto vistoso di evidenziazione del basso corporeo, ma anche di una sua eventuale adibizione a significati di ordine critico e morale, di conserva con una spinta sulla focalizzazione interna,<sup>12</sup> poco praticata da Chiara. L'evocazione dell'odore si ritrova ad esempio in «*Vieni fuori, eremita!*», ed è appunto l'"odor di selvatico" dell'eremita stesso (UC, 223). Vale la pena, in chiusura, ricordare un passo in cui l'uso delle percezioni olfattive e però anche dell'ellissi assume un valore emblematico, nella *Bildung* del narratore, ma quasi anche come sintetica *mise en abyme* del metodo narrativo chiariano. In *Ti sento, Giuditta*, un altro Brovelli, Amedeo, insegna al narratore a sentire da lontano gli odori portati dal vento in un certo punto del lungolago. Giocoforza Chiara deve a quel punto far entrare in campo la prospettiva del narratore, il suo punto di vista, che qui è piuttosto punto di percezione olfattiva: Brovelli non può però rivelare al narratore qual è l'odore straordinario che si sente, e che si ricollega appunto alla non meglio identificata ma certo attraente Giuditta:

«È qui» disse in un soffio; e chiusi gli occhi, si appoggiò al molo infiacchendosi tutto, quasi fosse sul punto di venir meno.  
Cercai di cogliere il nuovo odore. Un odore c'era, ma non riuscivo a distinguerlo. Guardavo il Brovelli; e lui mi faceva

<sup>12</sup> Mi permetto di rimandare, a questo proposito, al mio *Il punto di vista del naso: effetti di una focalizzazione molto corporea nella letteratura contemporanea, in Sul corpo. Culture/Politiche/Estetiche*, Atti del Convegno internazionale (Sesto San Giovanni, 17-19 maggio 2006), a cura di Nicoletta Vallorani e Simona Bertacco, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 243-260.

segno di no con la mano, che non poteva dirmi di che odore si trattasse. Poi, più energicamente, sempre con la mano mi fece segno di allontanarmi.

Gli passai davanti in punta di piedi e sentii che parlava sotto voce. «Ti sento... Ah, che roba! Giuditta... Giuditta...». Strizzava gli occhi ed era tutto concentrato nel naso. (UC, 219)

Il giovane narratore di allora non capisce, ma presto capirà; i lettori invece, naturalmente, hanno capito tutto, subito. In questo, come in molti altri casi, Chiara, da narratore di razza qual è, non ha comunque bisogno di darci molte spiegazioni.