

LEONARDO BATTISTI

L'umorismo per aggregazione nei romanzi di Achille Campanile. Il caso di «Ma che cos'è quest'amore?»

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LEONARDO BATTISTI

L'umorismo per aggregazione nei romanzi di Achille Campanile. Il caso di «Ma che cos'è quest'amore?»

L'analisi della struttura narrativa del primo romanzo di Campanile, «Ma che cos'è quest'amore?» (1927), paradigmatica di uno schema che l'autore reitera con poche varianti nei romanzi successivi, è utile a individuare due aspetti fondamentali del suo umorismo: 1) la costruzione dell'opera per frammenti comici (battute, scenette, trovate) ruotanti attorno a un debole pretesto diegetico; 2) l'utilizzo di moduli narrativi mutuati dalla letteratura di consumo (gialla, rosa e d'avventura) i quali, svuotati dall'estro campaniliano, che ne aggredisce gli elementi costitutivi (il linguaggio, il pathos, i personaggi), restituiscono al romanzo una unità di fondo.

Ciò attiva una dialettica comica interna secondo cui, mentre l'esibito e arbitrario montaggio dei frammenti dilata l'intreccio irridendo e parodiando gli stereotipi letterari coevi, questi ultimi agiscono sul piano strutturale preservando coerentemente la paradossale consequenzialità fra gli snodi essenziali della trama.

Il primo romanzo di Achille Campanile (1899-1977), *Ma che cos'è quest'amore?*, apparve a puntate tra il 1924 e il 1925 sulla rivista «Il Sereno», diretta da Pio Vanzi e chiusa dal regime fascista nel 1926. Raccolto in volume nel 1927, esaurì numerose ristampe nel giro di pochi mesi segnando così il primo *exploit* del romanzo umoristico nel Ventennio, nel corso del quale divenne vero e proprio fenomeno di massa¹.

In *Ma che cos'è quest'amore?*, come del resto in quasi tutti i romanzi di Campanile, un elemento che contribuisce a potenziarne fino a renderne irresistibile la comicità è l'organizzazione dell'intreccio, il quale si snoda tutto attorno a un evento di per sé insignificante: sul treno Roma-Napoli, in una galleria, il giovane Carl'Alberto tenta di baciare Lucy, ragazza bella e sconosciuta che siede nel suo stesso scompartimento, ma viene interrotto dal risuonare di uno schiaffo. Chi lo ha dato? Chi lo ha ricevuto? Il romanzo si articola, in sostanza, attorno al tentativo di rispondere a queste domande. Della storia d'amore a cui sembrerebbe alludere il titolo non si parla se non in poche pagine occupate dai due protagonisti, Carl'Alberto e Lucy appunto, di cui non vengono mai descritti i sentimenti, i pensieri e tantomeno i volti, e che sono pure funzioni narrative, maschere vuote esemplificate dal mondo della letteratura d'appendice e messe a rincorrersi vicendevolmente attorno a un amore il cui emblema, piuttosto che un bacio, risulta essere un sonoro ceffone.

Sulla base di un pretesto così tenue e sopra le righe, Campanile aggrega una serie di materiali comici di ogni tipo – freddure, trovate, dialoghi sul filo del *nonsense*, racconti umoristici autonomi, personaggi strampalati – che, oltre a confermare coerentemente l'assurdità e inconsistenza dell'intero impianto romanzesco, dilatano enormemente lo spazio testuale che si frappone agli snodi essenziali della trama.

Eterogeneità di materiali ed esibita frantumazione dell'intreccio che contribuiscono a comporre una qualità essenziale del romanzo, la metatestualità, caratteristica topica dell'umorismo narrativo di sempre; basti pensare a Laurence Sterne, e specialmente al suo *Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*².

¹ L'*exploit* dell'umorismo narrativo è strettamente connesso a quello dell'umorismo giornalistico in quegli stessi anni. Nonostante la censura e la chiusura di alcuni periodici (i satirici «L'Asino» e «Becco Giallo»), testate come il «Travaso delle idee», «Marc'Aurelio», il «Settebello», il «Bertoldo», raggiunsero tirature ragguardevoli (oltre 300.000 copie per il «Marc'Aurelio» alla fine degli anni trenta). Per quanto riguarda i romanzi comici e umoristici, si calcolano una ventina di titoli tra il 1927 e il 1943, molto diversi tra loro per stile, tono e qualità, di autori quali Campanile, Zavattini, Nino Guareschi, Giovanni Mosca, Vittorio Metz, Carlo Manzoni, Giuseppe Marotta, ecc.. Più a parte, ma compartecipi di questo *exploit*, sono opere come *Sorelle Materassi* di Palazzeschi e *Gli anni perduti* e *Don Giovanni in Sicilia* di Brancati.

² Il modello sterniano è centrale nello sviluppo dell'umorismo narrativo nostrano tra Otto e Novecento, a partire dal Foscolo didimeo e dal suo legame diretto col *Sentimental Journey*. Proprio lo schema del romanzo sentimentale offrì a molti autori un esempio di soggettività umorale da introdurre nel discorso come originale alternativa ad alcuni elementi del romanzo tradizionale e storico, come il narratore onnisciente. Questo processo è stato descritto e analizzato in diverse pubblicazioni, a partire dallo studio primonovecentesco di Giovanni Rabizzani (*Sterne in Italia*, Roma, Formiggini, 1920), ma solo in tempi

A proposito, però, del rapporto tra queste caratteristiche e la loro valenza metatestuale in Campanile, Guido Almansi aveva sollevato alcuni dubbi in una sua introduzione all'edizione del 1984 di *In campagna è un'altra cosa*; egli affermava che «a livello di struttura, quelli di Campanile non sono né romanzi né antiromanzi: sono pretesti, sotto forma di romanzo, perché l'artista possa manifestare la sua grazia», concludendone che «non hanno struttura; non si basano sulla frattura come struttura; non seguono una estetica del discontinuo [...]. Avremmo semmai il romanzo come raccoglierte; ovvero la struttura come frantumazione»³.

Almansi, pur riconoscendo la natura composita e aggregativa dei romanzi di Campanile, richiamava a sostegno della sua tesi un saggio di Paolo Amalfitano proprio sul *Tristram Shandy* di Sterne, in cui l'anglista spiegava che la frammentarietà del romanzo è, in realtà, il principale elemento di coerenza interna del testo, il quale risulta in tal modo omogeneo, connotato più che da una frammentarietà effettiva, da un «effetto-frammentarietà»⁴. Affermazione che si poneva in continuità con la tesi di fondo esposta sul *Tristram Shandy* da Viktor Sklovskij, il quale riteneva che l'articolazione irregolare dell'intreccio in Sterne costituisse la norma compositiva dell'opera, una sistematica violazione e inversione delle norme settecentesche di elaborazione del *plot* narrativo che risponde all'intenzione di mettere a nudo il procedimento compositivo e parodiarlo⁵.

Questa intenzione programmatica di decostruzione del romanzo tradizionale, presente in Sterne e che fa del *Tristram Shandy* il campione dei metaromanzi, viene negata da Almansi per Campanile, il quale costruirebbe una trama solo per «appendervi» le sue invenzioni, di per sé autonome, autoconcluse e innumerevoli⁶, senza realmente porre in questione la forma romanzesca.

Pur ritenendo valide le osservazioni di Almansi, intendiamo qui correggerne lievemente il tiro e ampliarne il raggio cercando di evidenziare, attraverso l'esempio di *Ma che cos'è quest'amore?*, due aspetti connotanti e fondamentali delle strutture narrative campaniliane: da un

recenti si è centrato il problema con analisi più precise. Si vedano i saggi introduttivi di L. FELICI, *Sterne in Italia*, in L. STERNE, *Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, Milano, Garzanti, 1983, e di D. MARCHESCHI, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, in C. COLLODI, *Opere*, Milano, Mondadori, 1995, e ancora i volumi *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di G. Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, 1990; *Il romanzo sentimentale (1740-1814)*, a cura di P. Amalfitano, F. Fiorentino, G. Merlino, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990; G. MAZZACURATI, *Il fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, a cura di M. Palumbo, Napoli, Liguori, 2006; soprattutto, per una visione organica del fenomeno, R. COLOMBI, *Ottocento stravagante. Umorismo, satira e parodia tra Risorgimento e Italia unita*, Roma, Aracne, 2011.

³ G. ALMANZI, Introduzione ad A. CAMPANILE, *In campagna è un'altra cosa (c'è più gusto)*, Milano, Rizzoli, 1984, II. A proposito di metatestualità in Campanile, *In campagna è un'altra cosa* (I ed. Milano, Treves, 1931) è certamente il suo romanzo più metatestuale: basti pensare che una vera e propria trama, basata su un intreccio amoroso, inizia a delinearci soltanto a metà del romanzo, dal capitolo IX; prima di quel punto, il testo consiste in un vero e proprio accumulo di brani autonomi (ognuno col suo titolo specifico) che si susseguono senza imprimere alcun movimento alla diegesi. Inoltre vi si trova un intero capitolo, il terzo, intitolato emblematicamente *Come si scrive un romanzo* nel quale l'autore condensa una sfilza di battute e invenzioni comiche sulla composizione di un testo, parodiando le consuetudini letterarie della sua epoca. La stessa *Lettera di Ramesse*, ivi contenuta, costituisce un tipo di trovata a forte connotazione metatestuale.

⁴ P. AMALFITANO, *Umorismo e parodia nel Tristram Shandy di Laurence Sterne*, in T. Kemeny, L. Guerra, A. Baldry (a cura di), *Letteratura e seduzione & «Discourse Analysis»*, atti del VI congresso nazionale dell'Associazione Italiana d'Anglistica, Fasano, Schena, 1984, 216-217.

⁵ «Sterne mette a nudo anche il procedimento di cucire il romanzo da novelle separate. Più in generale, egli "pedalizza" la stessa struttura del romanzo: la comprensione della forma attraverso la sua infrazione, è il contenuto stesso del romanzo» (V. SKLOVSKIJ, *Il romanzo parodistico. Tristram Shandy di Sterne*, in id., *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, 213).

⁶ Almansi è stato uno dei primi a sottolineare l'aspetto quantitativo dell'umorismo campaniliano, affermando che «le battute di Campanile basterebbero a mantenere in vita dieci umoristi a pieno servizio e di livello abbastanza alto», ma «così male amministrate, ne bastano a mala pena per uno solo, l'autore stesso, il quale ha passato la sua vita a sfiorare la grandezza» (ALMANZI, Introduzione..., XIV).

lato, la disposizione delle singole invenzioni nel romanzo, tale da amplificarne e in alcuni casi costituirne di per sé la potenza ed efficacia comica; dall'altro, lo svuotamento e il reimpiego in chiave parodica degli schemi della letteratura d'appendice primonovecentesca.

Nel primo romanzo campaniliano (e in molti altri successivi) si aggregano attorno all'intreccio principale tre tipologie di «distorsioni» del flusso diegetico, forze centrifughe che rappresentano una costante e che finiscono spesso col divenire preminenti nel testo rispetto all'intreccio, il quale appare così continuamente deviato nel suo procedere⁷:

1) gli interventi diretti dell'autore/voce narrante che prende parola per inserire opinioni e riflessioni varie, più o meno motivate dalla trama, e che chiameremo *divagazioni*;

2) brani introdotti dai personaggi, che, partendo da un particolare inessenziale del racconto, attaccano a narrare storielle e aneddoti che costituiscono spesso i passaggi più esilaranti del romanzo, e a cui daremo nome di *espansioni*;

3) brani e testi preesistenti al romanzo e introdotti nell'intreccio, autonomamente o anche sotto forma di divagazioni ed espansioni, per interromperne l'andamento e/o arricchirne l'umorismo con un elemento stravagante o di intertestualità, e che chiameremo *inserimenti*⁸.

L'introduzione di questi elementi devianti si svolge secondo una norma compositiva ben descritta da Carlo Bo e Giovanni Calendoli⁹: il testo si infrange su un dettaglio (un fraintendimento, l'inserimento inatteso di un personaggio, una riflessione a tema, una discussione su di una parola, ecc.) aprendo una frattura non traumatica nel racconto che ne sospende i normali rapporti causa-effetto, scindendolo dall'esperienza e dipanandone gli sviluppi secondo una logica implacabile e parallela a quella ordinaria, che, con Umberto Eco, potremmo definire «altra» e che è in realtà la logica *tout court*¹⁰.

Ma procediamo con l'analisi partendo dagli inserimenti.

L'intreccio principale di *Ma che cos'è quest'amore?* si interrompe in quattro punti: ai capitoli VI e XII, concepiti interamente come parentesi umoristiche su personaggi secondari e situazioni

⁷ Tralasciamo qui gli esilaranti *errata corrige* che Campanile pone a chiusura del romanzo. Estremamente utile, per un'analisi comparativa dell'umorismo aggregativo di Campanile con quello di Sterne, è stato il contributo di Loretta INNOCENTI, *La narrativa come spazialità del tempo. A proposito di Tristram Shandy*, «Lingua e Stile», XIII, 1, 45-46. Per quanto riguarda la terminologia, precisiamo che daremo d'ora in poi a parole quali *storia*, *racconto* e *narrazione* le accezioni suggerite da Genette, secondo cui con *storia* s'intende il contenuto dell'enunciato narrativo; quest'ultimo, invece, è designato dalla parola *racconto*; *narrazione*, infine, implica l'atto narrativo e il contesto in cui si realizza (G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006, 75). Per far riferimento alla *storia* useremo diversi sinonimi (diegesi, trama, intreccio, *plot*).

⁸ Ci riferiamo qui, in particolare, ai passaggi trasferiti di peso dai tre drammi che andarono in scena tra il febbraio e l'aprile 1925 al Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, ovvero *Centocinquanta la gallina canta*, *L'inventore del cavallo* e *Il ciambellone*, la cui composizione avvenne contemporaneamente alla scrittura di *Ma che cos'è quest'amore?*.

⁹ «Il suo [di Campanile] "guastare" è concentrato su degli intoppi minuscoli, una parola, un aggettivo, un'inezia che però mettono in crisi la solida costruzione apparente della norma. A un certo punto blocca il corso delle soluzioni e si distacca da tutto il resto: il fatto va per conto suo e lo scrittore vi introduce in un mondo del tutto nuovo che è poi il mondo del rigore segreto, della logica spietata che per ragioni di comodo viene sempre scartata e dimenticata» (Cfr. C. BO, *Manuale senza regole*, in A. CAMPANILE, *Manuale di conversazione*, Milano, Rizzoli, 1973, 7). E ancora: «quando il contenuto essenziale è sistematicamente trascurato e gli aspetti secondari o esteriori sono assunti come caratterizzanti della situazione, la situazione stessa è snaturata, considerata in quel che ha di non essenziale» (G. CALENDOLI, *Achille Campanile*, in aa. vv., *Letteratura italiana. I contemporanei*, Roma, Marzorati, 1977, vol. IV, 400).

¹⁰ «[...] la sua virtù letteraria [di Campanile] non sta nell'*elocutio*, ma nella *dispositio*: o [...] la sua maestria non consiste nel disporre parole ma nel montare e rimontare, secondo una logica Altra, gli avvenimenti; i quali, va detto, sono quasi sempre avvenimenti già messi in circolazione dalla Letteratura o dal Costume quotidiano»; cfr. U. ECO, *Ma che cos'è questo Campanile?*, in A. CAMPANILE, *Se la luna mi porta fortuna*, Milano, Rizzoli, 1975, 6 (ora in U. ECO, *Sugli specchi*, Bompiani, Milano 1985). Questa prassi agisce con esiti umoristici evidentemente anche nell'attività di cooperazione interpretativa del lettore, il cui orizzonte d'attesa viene sistematicamente deviato. Aspetto su cui ha insistito molto lo stesso Eco.

liminari senza che l'azione principale abbia un qualche sviluppo, e poi tra i capitoli VIII e IX, dove due novelle autonome si frappongono alla prosecuzione lineare della storia.

Tra l'ottavo e il nono capitolo, in particolare, i materiali estravaganti inseriti fanno addirittura saltare la numerazione progressiva dei capitoli. Per quale ragione? Semplice: Carl'Alberto e Lucy, al termine del capitolo VIII, dopo essersi dichiarati il sentimento che provano l'uno per l'altra, sono andati a riposare. L'autore allora, dato che i due protagonisti dormono e che non si avranno azioni nell'intreccio fino al loro risveglio, dichiara di esser costretto a «riempire» la durata del loro sonno con altri testi. In altre parole, sovrappone il tempo della storia a quello del racconto presentandoli come coincidenti, e come riempimento offre al lettore una prima ed esilarantissima novella autonoma, *Viaggio a Rocca di Papa*.

Terminata questa, egli si «affaccia» brevemente nel romanzo al capitolo numerato significativamente «VIII¹» e, vedendo che i due innamorati ancora ronfano teneramente, introduce una seconda novella, la *Fanfaluca del re Marzavàn*, testo mirabolante in cui ogni personaggio descritto racconta una storia all'interno della quale un secondo personaggio a sua volta racconta un'altra storia, e così via in una spirale potenzialmente infinita che si può concludere solo con il risveglio improvviso di Carl'Alberto e Lucy che segna la ripresa del romanzo, confermata anche dalla numerazione dei capitoli che riparte da dove era stata interrotta¹¹.

Qui Campanile amplifica la comicità dei due raccontini agendo sulla struttura del romanzo e sulla sua percezione da parte del lettore, al quale offre un'apparente «isocronia», ovvero un'identità fra il tempo diegetico consumato dai due innamorati durante il loro riposo e la quantità di testo (misurabile in righe e pagine) che occupano le due novelle. Il *plus* comico non è dato dall'isocronia in sé, ma dal fatto che essa è palesemente un espediente inessenziale e pretestuoso con cui l'autore interrompe arbitrariamente la storia per mettersi a parlar d'altro.

Da *dominus* assoluto della storia e delle sue componenti, l'autore finge di trasformarsi all'improvviso in schiavo dei suoi personaggi che, stanchi, si mettono a dormire lasciando languire l'azione; tale assurdo pretesto lo «costringe» a cercare soluzioni per riempire il vuoto diegetico, come lui stesso ironicamente ammette:

Per far passare dell'altro tempo l'Autore è costretto a mettere qui dei puntolini. Disgraziatamente, non ne ha che una trentina e, impiegati questi, sarà difficile trovarne altri, dato che, per il grande consumo che se ne fa nei romanzi d'amore, essi sono esauriti quasi del tutto. E, purtroppo, era uno dei pochi prodotti del nostro paese. Ma quando ci vogliono, ci vogliono. Buttiamone giù la metà e non ci si pensi più.

... ..

Ora, per far passare il tempo, bisognerebbe escogitare qualche altra cosa. Ecco. L'Autore vi racconterà la storia del Suo viaggio a Rocca di Papa. Chi preferisce impiegare il tempo diversamente può saltare a piè pari la storia¹².

La caratteristica principale di questi «riempimenti», come è chiaro qui dalla funzione dei puntolini e dall'ultima frase di questo brano, è la loro manifesta inutilità; e ciò fa ridere. Il lettore è perfettamente consapevole che lo scrittore potrebbe in ogni momento far destare i suoi personaggi e riprendere in mano la storia, ma non vuole e inventa una scusa per fare altro, per impiegare lo spazio e il tempo del racconto con materiale diverso da quello che ci si aspetterebbe. È proprio l'evidenza di questo capriccio, con cui Campanile vuole sostanzialmente mettere in mostra due delle sue perle umoristiche migliori, che potenzia la risata generata dal *Viaggio a Rocca di Papa* e dalla *Fanfaluca del re Marzavàn*, in quanto rende palese il fatto che non c'è nessuna ragione plausibile interna al testo che ne giustifichi la presenza.

¹¹ Riguardo la numerazione dei capitoli, Sterne aveva fatto scuola: nel volume IX del *Tristram Shandy* si trovano addirittura lasciati in bianco i capitoli XVIII e XIX il cui contenuto viene poi reinserito nel XXV.

¹² A. CAMPANILE, *Ma che cos'è quest'amore?*, in ID., *Opere. Romanzi e racconti 1924-1933*, a cura di O. Del Buono, Milano, Bompiani, 2001 [1989], 100-101.

Emerge qui, più chiaramente che altrove, come il tempo del racconto venga trattato in modo assolutamente libero, finendo con l'essere inteso fondamentalmente come un diagramma vuoto da riempire con materiali diversi, dalle novelle autonome alle divagazioni inconcludenti, fino ai segni grafici.

Da questo punto di vista, risulta chiara l'influenza del *Tristram Shandy*, dove abbondano i momenti di voluta confusione fra diverse dimensioni temporali. L'esempio forse più emblematico lo si incontra nel volume secondo, capitolo VI, quando Walter Shandy invia il servo Obadia a chiamare il dottor Slop, l'ostetrico che dovrebbe aiutare la signora Shandy a partorire Tristram. Dopo che il garzone è uscito dalla stanza, Walter e suo fratello Toby iniziano una lunga discussione che occupa ben due capitoli, al termine della quale la voce narrante di Tristram interviene dicendo che, nonostante sia passata per il fruitore quasi un'ora e mezza di lettura, Obadia non ha neppure avuto il tempo di mettersi gli stivali e uscire di casa (vol. II, cap. VIII)¹³.

Sterne, magistralmente, crea l'illusione isocronica che abbiamo visto anche in *Ma che cos'è quest'amore?*, ovvero l'impressione che una determinata quantità di testo e il tempo che si impiega a leggerla fungano da riempitivo in un momento di vuoto diegetico. Ma è appunto un'illusione in quanto, oltre a confessare che Obadia non ha fatto in tempo neppure a uscire, qualche pagina più in là, dopo aver intrattenuto un piccolo diverbio con un critico immaginario, l'autore confessa che il garzone non ha dovuto percorrere nemmeno un metro per andare a chiamare il dottor Slop, poiché i due si sono incontrati (o meglio, scontrati) appena dinanzi la porta di casa Shandy. E dunque quella ora e mezza di lettura si rivela totalmente ingiustificata, in prima battuta perché non corrisponde affatto al tempo diegetico impiegato da Obadia per andare a chiamare l'ostetrico, e poi perché non compensa nessuna stasi dell'azione la quale risulta invece essere in pieno movimento.

Ma a proposito di questa operazione strutturale ad alto tasso di metatestualità in Sterne e delle analogie con quella che abbiamo visto in *Ma che cos'è quest'amore?*, va sottolineata una differenza capitale e determinante. Se è vero, come abbiamo ricordato prima citando Viktor Sklovkij, che il contenuto essenziale del romanzo di Sterne è la messa a nudo del suo procedimento costruttivo, allora ciò implica come diretta conseguenza la frammentazione dell'intreccio, le ambiguità fra i vari piani temporali, nonché la dissoluzione totale (o quasi) di quella che si presumeva essere la *fabula*, ovvero l'autobiografia del protagonista. Le divagazioni, le digressioni, gli inserimenti che scompongono la struttura narrativa del *Tristram Shandy* sono dunque pienamente giustificati dall'ambizione generale dell'opera di esibire la propria dimensione formale e irridere così un'intera tradizione di romanzi¹⁴.

In quest'ottica, l'umorismo che permea l'opera di Sterne è uno strumento con cui viene realizzato tale obiettivo, e al contempo un effetto di esso. In Campanile il discorso è rovesciato: il fine unico perseguito dal testo è la risata, mentre la sua costruzione incongruente e l'esibizione della struttura sono il mezzo umoristico con cui l'intento viene perseguito. Tanto che, a ben

¹³ «It is about an hour and a half's tolerable good reading since my uncle *Toby* rung the bell, when *Obadiah* was order'd to saddle a horse, and go for Dr. *Slop*, the man-midwife; -- so that no one can say, with reason, that I have not allowed *Obadiah* time enough, poetically speaking, and considering the emergency too, both to go and come; -- tho', morally and truly speaking, the man, perhaps, has scarce had time to get on his boots» (L. STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman. Volume II*, London, R. and J. Dodsley, 1760, 55; tr. it. di A. Meo, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, Milano, Garzanti, 1983, 95). A proposito di queste costruzioni temporali, Loretta Innocenti afferma: «Nel presente dell'enunciazione, quando il narratore interviene direttamente [...], la struttura della narrazione viene messa in luce con estrema consapevolezza anche temporale. [...] Non solo, ma [la voce narrante] mette anche in evidenza la durata della narrazione»; cfr. INNOCENTI, *La narrativa...*, 42.

¹⁴ Le apostrofi al lettore, lo spostamento della prefazione e della dedica e altri espedienti simili esprimono da subito un avvertimento a chi legge sulla forma anticonvenzionale del romanzo, fino alla dichiarazione forse più esplicita in questo senso che giunge nel volume IX, cap. XXV: «All I wish is that it [la posticipazione dei capp. XVIII e XIX al XXV] may be a lesson to the world, "to let people tell their stories their own way"» (STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman. Volume IX*, 100).

vedere, l'intreccio di *Ma che cos'è quest'amore?*, pur essendo continuamente dilatato, sospeso, deviato con materiali eterogenei, risulta sostanzialmente lineare e procedente secondo una normale progressione di inizio-sviluppo-fine.

Sul piano della storia narrata si dà, in sostanza, nell'umorista romano una unità di fondo, seppur paradossale, che in Sterne viene volutamente negata.

Se si focalizza, infatti, l'attenzione sugli snodi essenziali dell'intreccio di *Ma che cos'è quest'amore?*, essi risultano perfettamente individuabili, pur nel marasma di stravaganze che li sommergono, e sono essenzialmente tre: 1) il momento dello schiaffo in galleria; 2) l'individuazione di chi lo ha ricevuto, dopo il chiarimento del ruolo di Lucy nella vicenda; 3) lo smascheramento di chi lo ha dato.

Questi passaggi fondamentali sono posti ad ampia distanza fra loro, distanza intesa non in senso temporale (gli eventi si svolgono in appena cinque giorni) ma in termini di spazio testuale, e costituiscono di per sé lo schema narrativo fondamentale di un romanzo giallo. Lo schiaffo, infatti, svolge qui la stessa funzione diegetica del delitto in una storia poliziesca, così come Lucy ha il ruolo, *mutatis mutandis*, di principale sospettata del misfatto. Svolge la parte della vittima, invece, colui che ha ricevuto lo schiaffo, che in *Ma che cos'è quest'amore?* resta a lungo ignoto, o meglio, si crea un equivoco sulla sua identità, un po' come in quei *noir* in cui scompare una persona senza che per molto tempo se ne rinvenga il cadavere o si abbiano notizie sulla sua sorte¹⁵.

Questo rapporto strutturale tra il primo romanzo di Campanile e il giallo evidenzia come egli sfrutti impianti narrativi consolidati nella tradizione della letteratura di genere come strutture basilari per la composizione dell'intreccio¹⁶.

Sono proprio questi schemi che permettono al testo di mantenere una sua unità. Se è vero, infatti, che l'umorismo dell'autore li svuota di valore nei contenuti e nelle forme, è anche vero che essi non risultano mai del tutto defunzionalizzati, e anzi permettono alla trama, dispersa dalle varie forze centrifughe e deformata da situazioni pretestuose e da personaggi inconsistenti, di confluire verso un epilogo che risolva tutte le questioni aperte sia negli eventi principali che nelle divagazioni e che sciogla, coerentemente con quella logica paradossale con cui si è sviluppato il *plot*, tutti i nodi che vi si erano accumulati.

Si attiva in questo modo una dialettica interna al testo: mentre le espansioni, le divagazioni e gli inserimenti dilatano lo spazio del racconto deviandolo di volta in volta verso direttrici inessenziali che sospendono temporaneamente (senza annullarli) i nessi causali e temporali fra i momenti-chiave, la struttura di fondo tende nel finale a vanificare tutte le fratture diegetiche dirottandone i frammenti verso un colpo di scena, un'agnizione definitiva – tanto più comica in

¹⁵ Abbiamo qui vagamente richiamato gli esercizi di letteratura potenziale cari a François Le Lionnais, matematico, scacchista, scrittore, patafisico e cofondatore con Queneau dell'OuLiPo. A capo dell'OuLiPoPo, laboratorio di letteratura potenziale sul romanzo giallo, si diletta, infatti, a sperimentare le possibilità strutturali del genere (si veda in proposito F. LE LIONNAIS, *Les structures du roman policier: Qui est le coupable?*, in OuLiPo, *La littérature potentielle. Créations Ré-creations Récréations*, Paris, Gallimard, 1973). Non di rado capita, occupandosi di Campanile, di intrecciare le strade dello sperimentalismo letterario primo e secondonovecentesco.

¹⁶ Questo discorso vale per molte altre opere campaniliane. Ad esempio, sul poliziesco si modella, oltre a *Ma che cos'è quest'amore?*, anche il dramma *Delitto a villa Roung*. Le trame di *Se la luna mi porta fortuna* e *Giovinotti non esageriamo!* si servono, invece, degli schemi del romanzo d'avventura. Sulla base della commedia classica, in cui un amore fra due giovani è contrastato da un vecchio genitore e/o da una serie di peripezie e ostacoli, si orientano romanzi come *In campagna è un'altra cosa* e *Agosto moglie mia non ti conosco*, e testi teatrali come *L'amore fa fare questo e altro* e *L'anfora*. Non mancano poi i casi in cui Campanile mescola le carte intrecciando più modelli in un'unica struttura narrativa: lo stesso *Ma che cos'è quest'amore?* impianta una storia d'amore sulle norme diegetiche del genere poliziesco. Il miglior esempio a questo proposito è forse *Amiamoci in fretta*, romanzo in cui si ha un'ambientazione fantastica ed esotica che fa da sfondo alla storia di due innamorati che incessantemente si sposano e divorziano e che fuggono perché minacciati da un assassino di cui fino alla fine non è chiara l'identità.

quanto paradossalmente logica – che riconduce entro una *ratio* unitaria l'insieme variegato di elementi aggregati attorno all'intreccio principale.

Così facendo, Campanile metabolizza nel denso magma della sua scrittura i meccanismi e le leggi divenuti stereotipi nella letteratura di consumo del suo tempo e li svuota applicandoli fedelmente su un materiale inconsistente, assurdo, puramente pretestuoso, in una parola, comico. In questo modo la *fabula* tende ad acquisire una sua riconoscibilità e coerenza, seppur paradossale, proprio quando l'andamento dispersivo della trama sembrava averne smarrite le tracce. Nel caso di *Ma che cos'è quest'amore?*, infatti, la comparsa nel finale del personaggio di Filippo Pasotti – figura in cui si identificano contemporaneamente uno dei viaggiatori del treno perso di vista all'inizio, il finto amico malato che il barone Manuel diceva di andare a trovare come copertura per le sue scappatelle adulterine, lo zio del duca Zoraide e lo schiaffeggiatore del principe Gelsomino – scioglie in un istante tutti i dubbi e le questioni rimaste sospese proprio nel momento in cui le vicende apparivano inestricabilmente ingarbugliate e il lettore aveva rinunciato a dipanare il groviglio.

In questo senso, l'umorismo complessivo del testo campaniliano è anche il prodotto delle ipotesi interpretative che continuamente legittima e smentisce nel lettore. Quest'ultimo, infatti, è istintivamente portato a «prevedere» gli sviluppi dell'azione ogni qualvolta avverte la presenza di un evento che modifica l'andamento della trama¹⁷, ma la conferma delle sue anticipazioni viene costantemente rinviata o complicata dal susseguirsi delle divagazioni, espansioni e inserimenti che ampliano e frantumano la diegesi; e quando ormai il lettore ha abbandonato le prospettive ipotizzate limitandosi a intendere il romanzo come una storia «aperta» attorno alla quale l'autore raccoglie battute e invenzioni comiche di ogni tipo – come ricordava Almansi –, ecco che arriva il finale inaspettato che chiude coerentemente il testo imitando e parodiando le conclusioni consolatorie della letteratura di consumo¹⁸.

Ma le possibilità comiche della struttura non si esauriscono qui; anzi si moltiplicano ulteriormente per mezzo delle divagazioni ed espansioni. A ben vedere, abbiamo già descritto la loro funzione, non diversa, nel complesso delle forze centrifughe che contribuiscono a dilatare la trama, da quella degli inserimenti. Le stesse novelle autonome incluse in *Ma che cos'è quest'amore?* costituiscono delle divagazioni particolari, caratterizzate da un maggiore e manifesto grado di autonomia ed estraneità rispetto all'intreccio. In sostanza, dunque, divagazioni ed espansioni sono motivate in modo più diretto dalla storia, di cui costituiscono un naturale (anche se inessenziale) ampliamento.

In particolare, nelle divagazioni si raccolgono le riflessioni sconclusionate e divertentissime della voce narrante in merito ad ambienti e temi (come l'amore, la gelosia, ecc.) di volta in volta toccati dal racconto; in questo senso, esse sono, insieme agli inserimenti, i momenti a maggior impatto metatestuale, dal momento che esplicitano la presenza ingombrante e determinante dell'autore nel testo palesandone la natura composita e arbitraria.

Si prenda, ad esempio, la divagazione su Capri e sui suoi abitanti che apre il capitolo VIII, giustificata – come da manuale – dal fatto che i personaggi sono appena sbarcati sulla celebre isola campana. Si tratta, a tutti gli effetti, di una parentesi comica nella trama, che non

¹⁷ «Ogni qualvolta il lettore perviene a riconoscere nell'universo della *fabula* [...] l'attuazione di un'azione che può produrre un cambiamento nello stato del mondo narrato, introducendo così nuovi corsi di eventi, esso è indotto a *prevedere* quale sarà il cambiamento di stato prodotto dall'azione e quale sarà il nuovo corso di eventi»; cfr. U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2006 (1979), 112.

¹⁸ Rispetto al modello strutturale unitario e «positivo» di *Ma che cos'è quest'amore?*, va detto che Campanile, da buon umorista, sa discostarsi da questa prassi finendo con lo spiazzare anche il suo lettore abituale. Si pensi, ad esempio, a un romanzo *sui generis* come *L'eroe*, in cui si svolge una riflessione amara sulla guerra e sulla retorica con cui vengono apostrofate le sue vittime, e dove le agnizioni e i colpi di scena non sciolgono i nodi emersi dall'intreccio ma contribuiscono a inasprire il tono satirico e disilluso che lo permea. O si veda ancora il finale fatalistico di *Amiamoci in fretta*, che si chiude sull'immagine del «cranio fracassato» di un personaggio che si è suicidato in seguito a un banalissimo equivoco.

arricchisce la comprensione del lettore in merito al luogo in cui si sta svolgendo l'azione, ma permette all'autore di snocciolare la sua abilità umoristica. Campanile finge, così, di adempiere a una funzione descrittiva, mentre in realtà regala a chi legge un'altra perla del suo genio comico.

In quest'isola, signori, che può essere insieme un tranquillo porto per i naufraghi, la terra sognata per gl'incontentabili e l'eremo degli ospiti senza pace, si esercitano strane professioni. Vi è un vecchio, ad Anacapri, che esercita la professione d'avere una terrazza. Ha una terrazza dalla quale si vede uno dei più bei panorami che occhio umano possa ammirare [...].

Una volta c'era un pittore che aveva vissuto sempre dipingendo la Grotta Azzurra. Si calcola che abbia fatto diecimila Grotte Azzurre in vita sua, senza dipinger mai altro. [...] Era divenuto pittore della Grotta Azzurra, perché suo nonno gli aveva lasciato in eredità uno stock di trecentomila tubetti di colori ad olio, tutti azzurri. Suo nonno, che pure era pittore, aveva trascorso tutta la vita sulle sponde del Mar Rosso.

Eccoci sulla piazzetta-belvedere di Capri. Chi è quel vecchio robusto con una testa michelangiolesca, una gran barba e i capelli lunghi sotto un berretto rosso? Leonardo da Vinci! Macché! Non vedete che fuma la pipa?

Vi sembra di conoscerlo e vi domandate dove potete averlo incontrato.

Il fatto è che il ritratto di questo vecchio è conosciutissimo, e si trova dovunque, a olio, a pastello, a carboncello, a penna. È Spadaro, il famoso «vecchio pescatore». Posa per i pittori. Ha la fortuna d'essere un tipo di vecchio pescatore. Come altri hanno il dono del bel canto, lui ha quello d'essere un tipo di vecchio pescatore.

Così vive e può fare a meno di pescare.

Ha un nipotino che fa il «tipo di scugnizzo» ad uso delle cartoline illustrate e dei forestieri; un bravissimo ragazzo, timido, educato e d'indole ottima. Un suo lontano parente, che non aveva spiccate inclinazioni, si mise a fare il «tipo d'uomo qualunque» e oggi è milionario.

Ora il bello sarebbe se, dopo che tutti hanno descritto questo vecchio pescatore che non ha mai pescato, si spargesse la notizia sensazionale che in gioventù egli ha realmente pescato. La cosa è un po' forte, ne conveniamo; ma a Capri c'è da aspettarsi tutto¹⁹.

Si pensi, ancora, alla divagazione che introduce due personaggi all'inizio del capitolo X:

Il duca Zoraide non entra per nulla in questa storia. Ce ne duole per il simpatico gentiluomo, ma egli non ha assolutamente nessuna parte in nessuno dei fatti che andiamo narrando nel presente romanzo. Ma il duca Zoraide aveva uno zio davvero disgraziato. Questo zio non poteva dormire né la notte né il giorno. Non già che soffrisse d'insonnia. Al contrario, era un poltrone e avrebbe passata la vita nel sonno, se una triste abitudine e un'eccezionale qualità non gli avessero sempre impedito di dormire più di due o tre minuti di seguito.

Lo zio del duca Zoraide russava molto sonoramente. Pochi, al mondo, sapevan russare così forte. Nel suo genere era un fenomeno e avrebbe fatta fortuna in un circo, se una cospicua posizione patrimoniale non gli avesse permesso di fare a meno di esibirsi in pubblico. [...]

Per di più lo zio del duca Zoraide era dotato d'un udito finissimo. Appena entrava in letto, a causa della sua naturale pigrizia, prendeva sonno; appena addormentato, a causa della sua triste abitudine cominciava a russare; appena cominciava a russare, a causa del suo udito finissimo si destava di soprassalto²⁰.

Il brano prosegue ancora con la descrizione meticolosa del modo in cui lo zio del duca Zoraide si addormenta e risveglia in continuazione; si tratta di una divagazione legata al resto della trama dal fatto che questo buffo personaggio sente, dalla sua camera d'albergo a Capri, il pianto ipocrita del barone Manuel al capezzale di sua moglie per l'improvvisa morte dell'amico

¹⁹ CAMPANILE, *Ma che cos'è quest'amore?*, 92-93.

²⁰ Ivi, 134-135. Ricordiamo qui che «Zoraide» è nome che richiama, non a caso, un personaggio femminile del *Don Chisciotte*, pur se si tratta di richiamo puramente ed esclusivamente nominale.

Pasotti. Ma chi è il duca Zoraide? E perché parlarne se non rientra nella storia? E perché, dal momento che non si sa chi sia lo Zoraide, si parla di un secondo personaggio che è identificabile soltanto per la ragione che è suo zio?

In questo passaggio, Campanile pare volersi prendere gioco del lettore mostrando la totale libertà con cui infila nel romanzo nomi e figure caratterizzate da qualche difetto o particolarità di per sé divertente. E invece, come un buon giallista che nasconde piccoli indizi nell'intreccio sull'identità dell'assassino, l'autore presenta un personaggio-chiave senza far intendere minimamente il ruolo che avrà, e lo fa escogitando una trovata delle sue, e cioè lo introduce come il parente di un secondo personaggio, il duca Zoraide, che non fa parte della storia. Soltanto molte pagine dopo si apprenderà che lo zio del duca Zoraide si chiama Filippo Pasotti, ed è l'uomo che ha dato lo schiaffo nel treno per Napoli.

Attraverso una divagazione come questa, Campanile dà l'impressione che si sospenda il corso degli eventi mentre in realtà si sta immettendo nella storia un elemento fondamentale, il cui peso reale nell'economia narrativa sarà svelato solo nel finale. E così, proprio quando l'intreccio sembra ristagnare in una parentesi autonoma, esso rafforza la sua unità confermando la tensione generale verso l'agnizione finale.

Passando, infine, alle espansioni, esse fanno perlopiù leva sul colorato esercito di personaggi secondari che l'autore dissemina nella trama. Senza dilungarci qui sulla qualità di queste figure, è evidente, anche nella divagazione sul duca Zoraide e suo zio, che la loro presenza nel testo dà luogo a una moltiplicazione delle invenzioni umoristiche.

Attraverso le espansioni, inoltre, l'autore ha la possibilità di svolgere alcune trame parallele e secondarie che si incastrano occasionalmente all'intreccio principale, sempre in funzione puramente umoristica e sempre aventi per protagonisti personaggi di nessuno spessore. Estremamente esilarante, in questo senso, è la storia dei due uomini famosi a Capri l'uno per aver ricevuto e l'altro per aver dato uno schiaffo, che si incontrano rispettivamente ai capitoli VIII e XI, entrambi circondati da folle di curiosi intenti a sentire il loro racconto, per poi scoprire che sono padre e figlio persi di vista proprio in seguito a quel ceffone.

Anche attraverso la chiusura di queste vicende tangenti all'intreccio principale, seppur con un'agnizione un po' scontata, si conferma la generale unità del romanzo. Campanile risulta comunque sempre interessato all'efficacia comica del testo, tanto che, dopo aver fatto ritrovare i due personaggi, li fa litigare di nuovo e per la stessa sciocca ragione per cui si erano separati anni prima; un secondo schiaffo decreta, così, un altro allontanamento fra i due appena dopo essersi riconciliati.

Le espansioni sono utili, infine, per trasferire sul piano della struttura un meccanismo comico molto comune, e cioè la ripetizione. Oltre che nei drammi e nei racconti brevi, dove è facile incontrare battute o singole parole ossessivamente reiterate, Campanile dispensa nei romanzi una serie di invenzioni che si ripropongono a intervalli irregolari nel corso della storia costituendone dei *leit motive* umoristici²¹. In questo senso, vanno lette in *Ma che cos'è quest'amore?* le periodiche esternazioni del personaggio del pensatore e quelle del compianto clinico Francesco Ilario Rossi, nonché le finte agnizioni del biondo ossigenato.

Riguardo queste ultime, davvero notevoli, vale la pena antologizzarne una, e precisamente quella che si incontra al capitolo XI, proprio dopo che il vecchio famoso a Capri per aver dato uno schiaffo ha raccontato la sua storia rammaricandosi di aver perduto un figlio per quel manrovescio:

Il signore biondo ossigenato si fece avanti e domandò al vecchio:

- Scusi, suo figlio non era un ragazzotto tarchiato, robusto e colorito?
- Tutt'altro. Era magro, esile e un po' pallido.

²¹ Non è questa certamente una trovata originale di Campanile; in riferimento al *Tristram Shandy*, di cui ci siamo interessati in funzione comparativa col nostro autore, vi sono alcuni temi e discorsi ricorrenti che attraversano tutti i nove volumi dell'opera, come ad esempio la ferita all'inguine di Tobia, le varie manie e fissazioni di Walter Shandy, ecc..

- Perdoni la mia insistenza, poi ne capirà la ragione; aveva forse i capelli neri, crespi, all'indietro? Dopo mangiato soleva far la siesta all'uso saracino?
 - Aveva i capelli lisci, rossi e portava la scriminatura. Dopo mangiato non dormiva mai.
 - Ma allora, – gridò il signore biondo ossigenato, abbracciando il vecchio tra la commozione dei presenti – padre mio, io sono tuo figlio!
 - Mio figlio? – chiese con meraviglia il narratore novantenne.
 - Tuo figlio. Però, – soggiunse il biondo, dopo il primo slancio d'affetto – non è tutta esatta la storia che hai narrato, papà. In primo luogo, il fatto avvenne a Bologna e non a Capri. Poi, non mi desti uno schiaffo a causa della pipa rotta, ma mi portasti a passeggio per la mia festa. Infine, babbo mio, non ho mai avuto te come padre e mi meraviglio altamente che tu vada vantando una filiazione che non t'appartiene, falsificando dall'a alla zeta un doloroso episodio della mia infanzia.
 - Ci racconti – gridarono tutti in coro – ci racconti il fatto nei suoi veri termini.
- Il signore biondo ossigenato cominciò subito: – C'erano tre zitelle... -. Ma non poté continuare²².

L'effetto ilare di questa agnizione, espediente drammatico rovesciato al punto da trasformarsi nel suo contrario, non si può comprendere fino in fondo se la si legge isolata dal resto del testo, dove si presenta come la quarta di una serie che contraddistingue lo stravagante e inafferrabile personaggio del signore biondo ossigenato. Bisogna considerare, inoltre, che alla sua terza occorrenza l'agnizione coinvolgeva l'uomo famoso per aver ricevuto uno schiaffo, figlio del vecchio qui descritto, di cui il biondo ossigenato si dichiarava inopportuno padre.

Tuttavia, la ripetizione di questa espansione, pur variata nelle situazioni che la determinano, tende ad annullare sia la funzione dell'agnizione come espediente letterario, sia quella del meccanismo comico che su di essa opera svuotandola. Il parossismo che ne consegue, così, pare agire non soltanto sull'oggetto dell'umorismo che Campanile mette in campo, ma anche sull'umorismo stesso, svelandone la sua inutilità ed esaurendo all'interno del testo tutto il suo eventuale potenziale sovversivo.

Se dunque, sul piano dei procedimenti strutturali, inserimenti e divagazioni tendono a esibire la dimensione metatestuale e parodica di *Ma che cos'è quest'amore?* nei confronti del romanzo in quanto tale e della narrativa di genere, le espansioni lasciano intravedere una possibilità estrema dell'umorismo di Campanile: quella di configurare non solo un «normale» umorismo metatestuale, ma anche un vero e proprio «metaumorismo»²³.

²² CAMPANILE, *Ma che cos'è quest'amore?*, 153-154.

²³ Il concetto di «metaumorismo» in Campanile, ovvero di umorismo che rovescia su se stesso la propria azione critica e demolitrice, viene evocato da chi scrive anche relativamente al linguaggio nell'articolo L. BATTISTI, *La parola svuotata. Forme ed effetti dello straniamento linguistico nell'umorismo di Achille Campanile*, «Avanguardia», XVI, 49, maggio 2012, 113-144.