

Paolo Albani
L'UMORISMO INVOLONTARIO NELL'ARTE¹



Una vignetta di Alberto D'Amico

Relazione tenuta allo Studio Campo Boario di Roma
per l'incontro su ARTE E UMORISMO
curato da Roberta Melasecca e Alberto D'Amico
in occasione della XIXa Giornata del Contemporaneo
con Michela Becchis, Giuseppe Garrera,
Lisa Giombini, Fabrizio Scrivano
sabato 7 ottobre 2023

¹ Il testo riproduce, con alcuni piccoli cambiamenti e aggiunte, alcune voci del mio *Umorismo involontario*, Quodlibet, Macerata 2016.

Premessa: l'umorismo involontario è democratico

Per introdurre il concetto di «umorismo involontario», riprendo la *Premessa* al mio *Umorismo involontario* (Quodlibet 2016, pp. 9-13):

L'umorismo è notoriamente una delle esperienze umane più difficili da spiegare. Ci hanno provato in molti a spiegarlo: scrittori, artisti, filosofi, psicanalisti, «magnetizzatori del linguaggio» e altri ancora, tutti personaggi qualificati a parlare dell'argomento, ma l'hanno fatto con risultati non proprio esaltanti né tanto meno definitivi: «I più grandi pensatori – ha scritto Eco a questo proposito – sono scivolati sul comico. Sono riusciti a definire il pensiero, l'essere, Dio, ma quando sono arrivati a spiegarci perché un signore che scende le scale e improvvisamente scivola ci fa morire dal ridere, si sono avvolti in una serie di contraddizioni e ne sono usciti, dopo immensi sforzi, con risposte esilissime»².

In modo sintetico, e senza pretendere di sfiorare minimamente le dissertazioni filosofico-letterarie su questo campo minato, mi limito con molta prudenza a dire che l'umorismo può essere definito un congegno, un dispositivo capace di indurci al riso, o più blandamente al sorriso, arricchendo le nostre conoscenze, nel senso che, nello stesso tempo in cui ci predispone al buon umore, è altresì capace di farci riflettere³. Mi limito anche a ricordare, poiché la ritengo ancora stimolante, la distinzione pirandelliana fra il comico, che è l'*avvertimento* del contrario, e l'umorismo che ne è invece il *sentimento*⁴. Com'è noto, riguardo a questa distinzione, l'esempio riportato da Pirandello è quello di «una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili»: avverto che quella vecchia è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile dovrebbe essere e mi metto a ridere; ma se interviene in me la riflessione e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma forse ne soffre e lo fa soltanto per piacere al marito molto più giovane di lei, ecco – dice Pirandello – che io non posso più riderne come prima perché la riflessione mi ha fatto passare dall'avvertimento al sentimento del contrario. Per Pirandello sta in questo la differenza tra il comico e l'umorismo.

Che sia un fenomeno complesso, l'umorismo, lo testimonia il fatto che esistono svariate forme di riso. Il tentativo più completo e più interessante di enumerazione dei diversi aspetti del riso, afferma Vladimir Jakovlevič Propp, è stato fatto ancora una volta non da filosofi e da psicologi, ma da un teorico e storico della commedia cinematografica, Rostilav Nikolaevič Jurenev, per il quale il riso può essere:

² Umberto Eco, *Il nemico dei filosofi*, «l'Espresso», 13 agosto 1967, p. 18.

³ Fra le tante definizioni di umorismo mi piace citare quella, poco conosciuta, di Giuseppe Fumagalli (1863-1939), bibliografo, bibliotecario e grande erudito: «Una naturale disposizione del cuore e della mente a osservare con simpatica indulgenza le contraddizioni e le assurdità della vita» (Giuseppe Fumagalli, *Vocabolario bibliografico*, a cura di Giuseppe Boffito e di Giovanni De Bernard, Leo S. Olschki, Firenze 1940, pp. 421-422).

⁴ Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Mondadori, Milano 1992. «Nessuno sa cosa sia l'umorismo» ha detto Julio Cortázar durante una lezione all'Università della California nell'autunno 1980, aggiungendo: «c'è una pericolosa confusione tra l'umorismo e la semplice comicità. Certe cose sono comiche ma non contengono quel qualcosa di indefinibile, inspiegabile che caratterizza il vero umorismo» (Julio Cortázar, *Lezioni di letteratura*. Berkeley, 1980, Einaudi, Torino 2014, p. 107).

... gioioso e triste, buono e indignato, intelligente e sciocco, superbo e cordiale, condiscendente e insinuante, sprezzante e sgomento, offensivo e incoraggiante, sfacciato e timido, amichevole e ostile, ironico e sincero, sarcastico e ingenuo, tenero e rozzo, significativo e gratuito, trionfante e giustificatorio, spudorato e imbarazzato. È ancora possibile allungare l'elenco: allegro, malinconico, nervoso, isterico, beffardo, fisiologico, animalesco. Forse anche un riso tetro!⁵

Fra le molteplici declinazioni in cui l'umorismo può articolarsi, forse quella più nutriente, e per certi versi sublime, è a mio avviso l'*umorismo involontario*, frutto di una ricreazione non voluta (inconscia, scomodando Freud)⁶ della nostra mente.

Nel *Trattato delle barzellette* (1961) Achille Campanile ha dedicato all'«umorismo involontario» (termine che anch'io – campaniliano resistente – mi piace qui adottare) un intero capitolo (il capitolo V della parte terza) in cui il fenomeno è definito in modo cristallino: l'umorismo involontario «è quando uno vuol fare o crede di fare una cosa seria e invece, o per errore, o per sbadataggine, o per ignoranza, o per caso, fa una cosa comica».⁷

È facile constatare che negli studi, anche i più autorevoli e ponderosi, dedicati all'umorismo raramente si trovano cenni a quella particolare forma di «sovvertimento del reale» che è l'umorismo non ricercato, non intenzionale – involontario appunto – che in certi frangenti (si pensi a Pierre Alexis Ponsod du Terrail, l'autore di *Rocamboles*) raggiunge vette davvero mirabili di divertimento. È anche prendendo atto di questa sottovalutazione o scarsa attenzione verso l'umorismo involontario che è nato l'incentivo a mettere insieme le tessere di questa piccola antologia di gustose stupidaggini non volute.

Nella comunicazione comica, spiega Giulio Ferroni, esistono tre termini: a) un soggetto che vuole provocare la comicità (l'autore di una *pièce*, l'attore che la recita, chiunque inventa deliberatamente espedienti per far divertire qualcuno, ecc.); b) uno spettatore (cioè la persona che deve ridere), e c) un oggetto comico (qualcosa o qualcuno di cui si deve ridere: una vittima designata)⁸. Ecco, nel caso dell'umorismo involontario, si verifica una sovrapposizione particolare: da un lato colui che, senza volerlo, inventa un espediente per divertire qualcuno, cioè il termine a), e dall'altro il soggetto di cui si ride, cioè il termine c), coincidono, sono la identica persona. Questo mi fa venire in mente ciò che diceva Italo Calvino e cioè che la prima virtù di ogni vero umorista è coinvolgere nella propria ironia anche se stesso⁹.

In fondo l'umorista involontario, colui che, pur non volendo far ridere, suscita suo malgrado il riso, è un soggetto che, per i motivi più disparati (compresi quelli meno nobili come la spocchia da falso erudito), coinvolge se stesso, in una maniera del tutto insolita, nella produzione di «sciocchezze» le quali, oltre che fortuite e accidentali, e per quanto rifilate senza alcuna finalità comica, risultano comunque piacevolmente esilaranti.

⁵ Vladimir Jakovlevič Propp, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, Einaudi, Torino 1988, p. 15.

⁶ Di comicità involontaria creata dai lapsus e dai movimenti goffi dei bambini e dai loro errori linguistici che causano l'ilarità degli adulti, Sigmund Freud accenna sia ne *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) che in *La psicopatologia della vita quotidiana. Dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni ed errori* (1911).

⁷ Achille Campanile, *Trattato delle barzellette*, in Id., *Opere. Romanzi e scritti stravaganti 1932-1974*, a cura di Oreste del Buono, Bompiani, Milano 1994, pp. 557-1008, si cita da p. 897.

⁸ Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1974, pp. 13-17.

⁹ Italo Calvino, *Definizioni di territori: il comico*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, pp. 157-158.

È questa circostanza che, secondo me, rende l'umorismo involontario «profondamente umano», parafrasando Baudelaire, e mi verrebbe da aggiungere «democratico», dato che può colpire implacabilmente qualsiasi individuo, in modo indistinto (è sufficiente una piccola distrazione), tanto che non è azzardato supporre che, una o più volte nella vita, tutti ne siamo rimasti vittime.

Insomma, scagli la prima pietra chi non ha mai fatto una gaffe o non è mai scivolato metaforicamente su uno strafalcione o non ha mai sbagliato la pronuncia di una parola o non ha mai...».¹⁰

L'umorismo involontario nell'arte: il pittore della domenica

La figura conosciuta nel mondo dell'arte come *pittore della domenica* è un soggetto (contadino, pensionato, impiegato, ecc.) con velleità artistiche che opera prevalentemente *en plein air*, cioè all'aperto, e quasi sempre alla domenica (da qui il nome), l'unico giorno della settimana in cui è libero da impegni di lavoro o familiari. Le sue preferenze vanno principalmente alla riproduzione di paesaggi marini o campestri, agli scorci di stradine periferiche, di muri bianchi e assolati, di boschetti collinari; i soggetti più rappresentati dal «pittore della domenica» sono gli animali da cortile e quelli domestici, meglio se in movimento, come buoi, anatre, capre, porci, galline, cani e gatti; i volti anonimi di contadini, di gitanti festosi o di fanciulle sorprese in atteggiamenti estatici, oltre a una serie di oggetti d'uso comune: sedie, lampioni, pantofole, comodini, statuette, barattoli di cucina, caffettiere.¹¹

Dunque, si tratta di un pittore non professionista che dipinge nel tempo libero, con scarsa tecnica e a volte su materiali non convenzionali (pezzi di compensato, fondi di scatole di cartone, ecc.), privilegiando temi naturalistici e familiari. In certi casi le opere dei cosiddetti «pittori della domenica», accomunati in modo improprio ai pittori naïf (quest'ultimi definiti con varie espressioni: primitivi, ingenui, candidi, autodidatti, autori di arte insita, nel senso di innata, e anche *peintres du dimanche*), sono non di rado, per il loro stile incerto, imitatorio e privo di qualità, fonte di umorismo involontario. È un fenomeno che si può constatare sfogliando i cataloghi di mostre di «pittori della domenica», promosse da associazioni artistiche o gallerie senza scrupoli e di basso profilo culturale, che gestiscono spazi espositivi a pagamento e redigono, sempre dietro compenso, note critiche esageratamente elogiative, biografie autocelebrative e ampollose di pittori completamente sconosciuti e senza alcun valore artistico.

In alcuni repertori di «pittori autodidatti» si parla di artisti che hanno ottenuto diplomi d'onore, medaglie di primo grado e lusinghieri successi, che sono soci di sedicenti Accademie. Ad esempio nella *Nuova antologia degli artisti italiani contemporanei* (1953)¹² si dice di una pittrice che è «in cammino. Buon per l'Arte e per lei»; di un certo pittore si fa notare che: «è troppo noto per aggiungere luce ai suoi allori»; di un «artista nell'animo» si sottolinea che «non c'è sua opera, dipinto o disegno, che non si concluda con grande espressione», di un altro si afferma che «ha sentito fin dalla prima giovinezza uno spirituale incitamento verso il campo artistico» e di un altro ancora che, a riprova dell'alta considerazione in cui è tenuto dai collezionisti, «non ci sono opere sue in mano di commercianti».

¹⁰ Una volta a Firenze – se non ricordo male era l'inverno 1999 – alla libreria Seeber di via Tornabuoni (oggi non c'è più, purtroppo), durante la presentazione di un mio libro, parlando di Dante, ho detto «la legge del compasso» (invece del contrappasso), tutti hanno riso pensando l'avessi fatto apposta, per giocare con le parole, mentre io non mi ero accorto dell'errore e non capivo perché il pubblico ridesse. In un certo senso dunque questo libro è un po' autobiografico.

¹¹ Su questa figura, ho scritto un racconto, intitolato *Il pittore della domenica*, uscito nel mio libro *La governante di Jevons. Storie di precursori dimenticati*, Campanotto, Udine 2007, pp. 17-22.

¹² Umberto Degano e Ettore Cicuttini, *Nuova antologia degli artisti italiani contemporanei*, Tipografia Editrice Mutilati e Invalidi, Trento 1953, si vedano p. 18, 22, 29, 91 e 95.

«Scopo principale di questa pubblicazione», si legge nella prefazione di un altro repertorio di «pittori della domenica», *Artisti italiani viventi* (1955), «è quello di far constatare, con i fatti, che gli artisti, dei cui nomi si pregia il volume, sono meritevoli di passare alla Storia dell'Arte Italiana, di cui la presente pubblicazione è parte. [...] Nel marasma dell'attrattismo [sic] e del surrealismo epilettico, sorge la schiera dei pittori, inseriti in questo libro, a dimostrare con le varie esposizioni Nazionali e individuali che effettivamente l'arte non è in decadenza, e, che non lo sia, lo provano tutti, in ispecial modo gli artisti italiani».¹³

Nel descrivere il lavoro delle gallerie specializzate in mostre a pagamento, il cui campo d'intervento si limita alla fascia di produzione artistica più scadente e dilettantesca, quella appunto dei cosiddetti «pittori della domenica», il critico d'arte Francesco Poli (1949) spiega che l'unico interesse di queste gallerie, promotrici anche di mostre collettive e concorsi a premi (sovente in località di vacanza) di tipo più folcloristico che artistico, è attirare il maggior numero di partecipanti, tutti di mediocre livello, essendo ovviamente l'iscrizione a pagamento, e aggiunge:

Sulla stessa linea si colloca un altro tipo di attività, vale a dire l'edizione di cataloghi e volumi d'arte dove qualunque artista viene inserito purché paghi. Il successo di questo lavoro è assicurato dalla notevole quantità di artisti dilettanti di ogni età (tra cui molti giovani sprovveduti), per i quali esporre in pubblico le proprie opere ed eventualmente vincere qualche premio, anche a questo infimo livello, rappresenta la massima aspirazione e gratificazione.¹⁴

Una delle prime mostre di «pittori della domenica» è organizzata nel 1928 dal critico d'arte e collezionista tedesco Wilhelm Uhde (1874-1947) nella Galerie des Quatre Chemins di Parigi, mostra che viene ricordata con l'appellativo dei «peintres du Cœur-Sacré».



Wilhelm Uhde

Uhde ha un ruolo chiave nella scoperta di importanti autori moderni, fra cui Pablo Picasso (1881-1973) di cui acquista le prime opere, 17 in tutto, facendosi inoltre ritrarre dal maestro spagnolo nel 1909.

Uhde ha un debole per la pittura naïf che contribuisce a far conoscere nel mondo. Nella vita reale sono doganieri, giardinieri o lottatori da fiera, e come artisti sono autodidatti, senza una formazione

¹³ Domenico Maggiore, *Artisti italiani viventi*, Edizione Maggiore, Napoli 1955, p. 3.

¹⁴ Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 61-62.

accademica: Henri Rousseau (1844–1910), Camille Bombois (1883–1970), André Bauchant (1873–1958), Louis Vivin (1861–1939) e soprattutto Séraphine Louis (1864–1942).

Tra i grandi artisti che grazie a Uhde escono dall'anonimato è da annoverare Séraphine Louis. Scoperta nel 1912 a Senlis, un comune francese situato nel dipartimento dell'Oise della regione della Piccardia, poco lontano da Parigi, Séraphine viene aiutata da Uhde dopo che quest'ultimo ha visto una sua natura morta raffigurante alcune mele. Nata orfana, da una famiglia di pastori e di domestici, allevata dalle suore, psicologicamente fragile, Séraphine lavora come donna delle pulizie in una casa borghese e, di notte, crea splendidi quadri sentendo la voce di un angelo che intona canti religiosi. Séraphine muore nel 1942 a Villers-sous-Érquy, nel manicomio di Clermont, forse di fame, sepolta in una fossa comune.



Séraphine Louis

Di recente (novembre 2014) il giornale «La Stampa» di Torino ha indetto un concorso per artisti non professionisti, «Sunday Painters», con una giuria presieduta dal critico d'arte Francesco Bonami (1955) che, presentando l'iniziativa, si abbandona a queste considerazioni:

È arrivato il momento di rivalutare il «pittore della domenica», quello che – la domenica, appunto – prende tela e colori, carta e matita e senza troppe ambizioni invece di lavare l'auto o piazzarsi sul divano a guardare il campionato di calcio dà spazio alla propria, forse orribile ma sempre libera fantasia senza vergognarsi e senza far vergognare i propri familiari.

Ho conosciuto stimabili professionisti che, una volta andati in pensione, anziché darsi alla patetica attività di vecchi tromboni, hanno trovato una nuova giovinezza dedicandosi all'arte. Senza pretendere di appendere le proprie opere sulle pareti del MoMA a New York o della Tate Modern a Londra, anche se alcuni se lo sarebbero pure meritato.

Immaginate se il tennis o lo sci o il nuoto lo potessero praticare solo quelli che giocano a Wimbledon, partecipano alla Coppa del mondo o alle

Olimpiadi. Le ditte che fanno scarpe da tennis, sci e costumi da bagno starebbero fresche. L'arte è uno sport nel quale davvero importante è partecipare, ma ancora di più lo è essere in grado di accontentarsi se diventa chiaro che non si vincerà mai. La domenica e nemmeno il sabato un curatore non li negherà mai a nessuno («La Stampa», 29 ottobre 2014).

A proposito di pittori naïf,¹⁵ nel 1927 a Parigi il poeta, scrittore e drammaturgo francese Georges Courteline (1858-1929) espone, suscitando molto interesse, la sua collezione definendola *Musée du Labeur Ingénu*; a testimonianza del carattere involontariamente comico attribuito all'arte di questi pittori, la stessa collezione appare sulle pagine del giornale satirico *Cocorico* (63 numeri nel periodo 1898-1902) nell'agosto 1900 sotto l'ironico titolo di «Museo degli orrori».

I Pompieri

Con il termine *Pompieri*, che in francese significa «pompieri», si indicano, in un'accezione negativa e derisoria, quei pittori del secondo Ottocento accomunati da scelte contenutistiche «alte» (storiche, religiose, mitologiche) o riguardanti la vita borghese (furono chiamati anche «pittori del realismo borghese») e da procedimenti tecnici, di matrice classico-accademica, privilegianti la finitezza e il realismo estremo dell'immagine.



Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824),
Le combat, 1814, olio su tela, 108 x 147 cm.

La genesi del termine «Pompier» è controversa; l'ipotesi più accreditata la vuole legata al vezzo, proprio di Jacques-Louis David (1748-1825) e dei suoi seguaci, di rappresentare i guerrieri nudi con in testa un elmo, simile agli elmetti dei pompieri francesi. I *Pompieri* furono chiamati anche «pittori da Salon» o «artisti del Kitsch».

A proposito dell'effetto comico involontario che le opere dei *Pompieri* suscitano, lo storico dell'arte Stefano Fugazza (1955-2009) scrive:

¹⁵ Alfredo Gianolio, *Vite sbobinate e altre vite*, Quodlibet, Macerata 2013; Renzo Margonari, *Naifs?*, Tipografia Editrice La Nazionale, Parma 1973.

Oggi ci viene spontaneo sorridere davanti ad una modella discinta dipinta nell'Ottocento e atteggiata come Venere anadiomene [che emerge; è l'epiteto dato dai Greci a Afrodite, con allusione alla nascita della dea dalle onde del mare, ndr] o davanti ad un telero [tipo di pittura che utilizza tele di vaste proporzioni applicate direttamente a una parete e dipinte con colori a olio, ndr] gremito di allusioni politiche e storiche [...]. Una ragione è che quelle opere cercano troppo una bellezza fine a se stessa, aspirazione responsabile di una gradevolezza che, per essere insistita, finisce col risultare stucchevole.¹⁶

Kitsch

Il termine tedesco *kitsch* (letteralmente «scarto») sta in genere a indicare il cattivo gusto. Secondo alcuni *kitsch* risalirebbe alla seconda metà dell'Ottocento, quando i turisti americani a Monaco, per acquistare un quadro a poco prezzo, chiedevano uno schizzo (*sketch*): da lì sarebbe venuto il termine per indicare una volgare paccottiglia per acquirenti desiderosi di facili esperienze estetiche; nel dialetto meclenburghese (Meclenburgo è uno stato del nord della Germania) esisteva già il verbo *kitschen* per «raccogliere fango sulla strada»; un'altra eccezione dello stesso verbo sarebbe anche «truccare mobili per farli apparire antichi», mentre il verbo *verkitschen* sta per «vendere a poco prezzo».¹⁷

Il kitsch è un fenomeno dilagante, subdolo e corrosivo che, come spiega Gillo Dorfles (1910), critico d'arte, pittore e filosofo, si insinua sempre più nelle strutture della società dei consumi di cui è diretta emanazione, con oggetti che risultano da procedimenti formali frutto di facile imitazione o grossolana contraffazione. Lo stile kitsch nei suoi aspetti più evidenti e più nascosti si ritrova nei nanetti del giardino, nello styling dell'oggetto industriale, nel giornalino pornografico, nella pubblicità, nel cinema, nei monumenti patriottici, nella letteratura rosa, nella politica, nelle opere cimiteriali, nelle immagini sacre, nelle cartoline sentimentali, nel mercato dei souvenir, ecc. sortendo non di rado effetti comici non voluti.

Parlando di alcuni grandi monumenti degli ultimi cent'anni, tipo i volti dei presidenti statunitensi del Mount Rushmore, l'Altare della Patria a Roma o la statua alla Libertà di New York, Dorfles sottolinea come essi suscitino un effetto comico «e quindi *Kitsch* trattandosi di oggetti celebrativi costruiti con un'intenzione tutt'altro che comica».¹⁸

A proposito dell'Altare della Patria di Roma, mi piace ricordare i partecipanti al primo concorso bandito nel 1881 per un monumento a Vittorio Emanuele II di cui si occupò, su suggerimento di Cesare Lombroso, Carlo Dossi in *I mattòidi al primo concorso pel Monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, pubblicato presso l'editore Sommaruga di Roma nel 1884.¹⁹

¹⁶ Stefano Fugazza, *I pompieri. Il volto accademico del Romanticismo*, Ilisso Edizioni, Nuoro 1992, p. 81.

¹⁷ Umberto Eco, a cura di, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007, p. 394.

¹⁸ Gillo Dorfles, *Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1968, p. 79.

¹⁹ Il testo di Dossi si trova anche in Carlo Dossi, *Opere*, a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 2011, pp. 973-1025.



Molti degli autori dei bozzetti per il monumento a Vittorio Emanuele II sono chiamati da Dossi «mattoidi». I bozzetti di questi autori Dossi li qualifica «mattoidi» perché sono, in generale, sovraccarichi di simboli e di allegorie, li accompagna una spropositata prolissità del commento, tanto che, in qualche caso, il bozzetto si riduce unicamente alla sua descrizione. La condizione o professione dell'autore è tutt'altra rispetto a quella che occorrerebbe per un lavoro scultorio o architettonico. Tra i progettisti, dei quali non sempre Dossi riporta il nome, troviamo maestri di grammatica e di matematica, dottori di medicina e di legge, militari, un impiegato telegrafico, un ragioniere, nonché altri che dichiarano di non aver mai maneggiato né scalpello né matita o compasso. Dei 296 progetti presentati, alcuni da stranieri, ben 39 pendono decisamente alla follia, ossia all'eccesso del disordine, mentre circa 35 sono frutto di menti semplicemente cretine.

L'Art Brut

Il termine *mattoide* è coniato da Cesare Lombroso per indicare, come direbbero gli zoologi, una specie intermedia tra la vera pazzia e la mente sana, l'anello di passaggio tra i pazzi di genio, i sani e i pazzi propriamente detti. Alcuni mattoidi, afferma Lombroso, «fecero scoperte di poco valore, ma pure scoperte, o che almeno in mezzo alla loro prosa bislacca dai loro mal rimati arzigogoli lasciarono scorrere qualche linea e perfino qualche pagina buona». Questi mattoidi hanno una «infinita ammirazione di se stessi, la convinzione profonda dei propri meriti», «quasi tutti hanno una costruzione tipografica bizzarra», ma il fatto più curioso è che «costoro pazzi certamente nei loro scritti e, molte volte più di quelli dei Manicomi, non lo sono negli atti della vita civile, dove mostransi pieni di buon senso, di furberia ed anche, di ordine».²⁰

Le farneticazioni dei mattoidi rasentano spesso l'umorismo involontario, come ad esempio nel caso del fiorentino Francesco Becherucci (sec. XIX), cultore di scienze fisiche e naturali, oltre che fisiologo, che raccomanda di bere le uova delle galline prima che queste le facciano, servendosi di una semplice cannuccia infilata direttamente nel sedere della gallina stessa in modo che si trasmetta all'uomo il *fluido vitale*. Tale trasfusione, sostiene Becherucci, si deve praticare a individui sani più volte l'anno, ma anche a coloro che nascono con un'organizzazione malaticcia, e alle donne spossate dai parti, e si applica pure agli annegati e in altri simili casi, quando il medico si trovi nella possibilità di richiamare in vita l'individuo. L'«eroico ricostituente», scoperto dal Becherucci, potrà, con fondamento di scienza, far ottenere all'uomo una vita lunga e prospera. Posso

²⁰ Cesare Lombroso, *Genio e follia, terza edizione ampliata con 4 appendici I giornali dei pazzi. – Una biblioteca mattoide. – I crani dei grandi uomini. – Polemica*, Ulrico Hoepli, Milano Napoli Pisa, 1877, pp. 163-166.

confermare, dice Becherucci, che il sorbire le uova direttamente dal seno delle galline è un piacere delizioso e vantaggiosissimo, avendolo io stesso gustato a lungo di persona.²¹

Per l'umorismo non voluto che affiora spesso nelle teorie elaborate dal folle letterario, figura molto simile al mattoide, si rimanda ai repertori di André Blavier e di Raymond Queneau di cui solo di recente è stato pubblicato il materiale da lui raccolto sui folli letterari.²² Nel romanzo *Figli del limo* (1938), dove il tema dominante è la formazione di una «enciclopedia delle scienze inesatte», Queneau parla, fra gli altri, di J.-M. Boisseau (sec. XIX) e del suo libretto di 9 pagine, in 8°, intitolato *Point d'appui d'Archimède trouvé. Expérience pour ralentir et accélérer à volonté le mouvement journalier de la terre. Vérité du procès de Galilée*, stampato a Parigi nel 1847 presso il tipografo Ducessois. Nell'opuscolo Boisseau propone questo stratagemma per «rallentare e accelerare a volontà il movimento giornaliero della terra»: far camminare insieme cento milioni di uomini e più di dieci milioni di animali domestici nella direzione dell'est. Così facendo non ha alcun dubbio che l'«astro del giorno», cioè il Sole come lo chiamano quegli inguaribili sognatori che sono i poeti, registrerebbe un qualche ritardo prima di spuntare fuori dall'orizzonte. A giudizio di Boisseau si tratta di una prova decisiva che, una volta realizzata, dimostrerebbe al mondo intero e una volta per tutte «la rotazione della terra, o il suo contrario». E lo dimostrerebbe per via sperimentale, senza nulla concedere ai ragionamenti speculativi, alla frigidità delle dimostrazioni matematiche.²³

Lo stesso elemento di comicità involontaria si ritrova nei cosiddetti «pittori folli».

Quando si parla di «pittori folli», o «outsider», viene subito in mente l'Art Brut, espressione coniata da Jean Dubuffet per indicare una creatività senza sovrastrutture culturali o estetiche, opera di bambini, alienati mentali e più in generale di tutti quei soggetti non integrati nel mercato dell'arte e nel sistema di movimenti e tendenze culturali.



Appena rientrato da una delle sue prime peregrinazioni in Svizzera alla ricerca di opere dal carattere marginale, Dubuffet abbozza una definizione di Art Brut:

²¹ Francesco Becherucci, *Trasfusione del fluido vitale nell'uomo*, Tip. Tofani, Firenze 1871.

²² Raymond Queneau, *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires*, Gallimard, Parigi 2002.

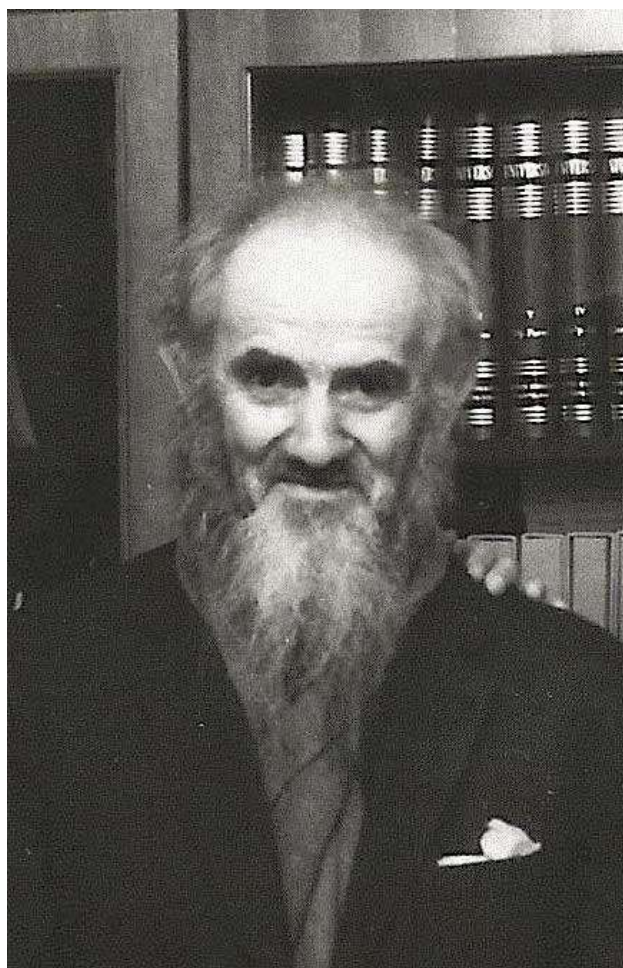
²³ Raymond Queneau, *Figli del limo*, traduzione di Bruno Pedretti, Einaudi, Torino 1991. p. 249.

Disegni, dipinti, opere d'arte di ogni tipo, create da tenebrose personalità, da maniaco, scaturite da impulsi spontanei, animate dalla fantasia o dal delirio, ed estranee alle regole dell'arte ufficiale.²⁴

È straordinaria la somiglianza di questa definizione con quella esposta da Raymond Queneau ne *Les enfants du limon* (1938) per descrivere la figura del «fou littéraire»:

è un autore edito le cui elucubrazioni (non uso il termine in senso dispregiativo) si allontanano da tutte quelle professate dalla società in cui vive, sia da tale società nel suo insieme, sia dai diversi gruppi, benché minimi, che la compongono, elucubrazioni che non rimandano a dottrine anteriori e che non hanno avuto eco alcuna. In breve, un “folle letterario” non ha né maestri né discepoli.²⁵

Vediamo ad esempio le teorie bislacche concepite dal pittore Pietro Ghizzardi (1906-1986), autore del libro autobiografico *Mi ricordo anchora* (Einaudi 1976), a cura di Gustavo Marchesi e Giovanni Negri con nota introduttiva di Cesare Zavattini, premio Viareggio opera prima nel 1977.²⁶



²⁴ Jean Dubuffet, *Note pour les fins-lettrés* (1945), in Id., *Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, Paris 1967, I, p. 88. Per alcuni cataloghi di mostre sui cosiddetti «pittori folli» si veda: *Arte. Genio. Follia. Il giorno e la notte dell'artista*, una mostra ideata da Vittorio Sgarbi, Mazzotta, Milano 2009; Martine Lusardy et Gustavo Giacosa, édité par, *Banditi dell'arte*, Suisse Imprimerie, Paris 2012; Giorgio Bedoni, Gabriele Mazzotta, Claudio Spadoni, *Borderline. Artisti tra normalità e follia. Da Bosch a Dalí, dall'Art Brut a Basquiat*, Mazzotta, Milano 2013.

²⁵ Raymond Queneau, *I figli del limo*, cit., p. 130.

²⁶ Pietro Ghizzardi, *La fine del mondo*, in Alfredo Gianolio, *Vite sbobinate e altre vite*, cit., pp.113-116; uscito in origine su «Il semplice. Almanacco delle prose», 3, 1996, pp. 26-28.

Non credo che gli uomini siano andati sulla luna; anche se dovessi vedere, non credo che siano andati perché può essere anche una fantasia.

Non credo perché la luna è una cosa tanto perfetta, composta di tante materie prime, create migliaia e migliaia di anni fa e allora non può essere un mucchio di terra, un mucchio di sabbia e neanche un angolo di roccia.

È monumentale la luna, come il sole è monumentale, non è stata fatta come una montagna o altre cose, è diversa insomma.

Dunque che cosa ho detto quando ho parlato con Zavattini alla radio di Roma, ho detto come Galileo Galilei: eppure la terra si muove, ma gongolatamente la terra si muove.

Noialtri siamo sopra l'acqua, sotto di noi abbiamo chissà quanti chilometri d'acqua, terra e acqua, terra e acqua, ma l'ultimo piano è acqua.²⁷

Ma noi non siamo sopra una barca o un battello, noi siamo sopra una larga zattera e se viene un momento che purtroppo avverrà la fine del mondo è avvenuta col diluvio universale ma ora la fine del mondo verrà con un altro sistema, se dovesse venire a meno quell'acqua sotterranea a mille chilometri sotto terra non si sa la profondità perché la profondità non l'ha mai vista nessuno, se viene una gran siccità il mondo crolla, crolla cielo e terra, diventa tutto uno spazio, crolla tutto, non si salva più niente.

Ma quando è venuto il diluvio universale si è salvato il sale in mezzo al mare tanto per dar forza alla rima, ma se viene a mancare l'acqua a questa profondità, il mondo crolla, crolla tutto.

Quando è venuto il diluvio universale le anatre andavano a beccare le stelle, l'acqua è andata a una grande altezza ma il cielo si è salvato, il mondo si è salvato, ma se viene la fine del mondo adesso, crolla anche il cielo.

Cielo e mare è tutto un collegamento, se si sfonda la terra si sfonda tutto.

Nessun scienziato ha pensato a questo come ho pensato io che ho fatto la prima cinque anni.

Il sole, duemila o tremila anni fa, al principio del mondo, non si sa quando si è formato il mondo, il sole allora era in un cielo celeste, non tutta una fumana come adesso che se continua così questa fumana, che son tutti fumi che vanno su, è come una goccia continua che sbusa il marmo e verrà un giorno, prima che arrivi la fine del mondo, che rimarremo tutti all'oscuro, senza luce.

Il sole non si vede più, si copre tutto, diminuisce tutto, tutto si intossica per i fumi che van su dalle fabbriche.

Ma almeno avere il mezzo di salvare il mare.

Non salviamo neanche il mare, i pesci sono troppo intossicati, l'alter dè, l'altro giorno, s'è rovesciato non so quante tonnellate di petrolio.

Ma perché girare con tanti combustibili che quando ero bambino io c'era soltanto il petrolio per fare andare la lucerna.

Perché abbandonare la terra che è quella che ci ha dato da mangiare continuamente. Perché mandare dei poveri ragazzi a dare delle martellate su un pezzo di ferro, un pezzo di ferro che non parla. Bisogna lavorare la terra, coltivare la terra, vedere una pianta di frumento crescere giorno per giorno. È quella la soddisfazione, altro che dare delle martellate su un pezzo di ferro, un pezzo di ferro che non parla.

Costruiscono delle macchine agricole che danneggiano noialtri, perché è la macchina agricola quella che rovina noialtri, perché se non ci fosse la

²⁷ Qui Ghizzardi riprende la tesi del matematico e filosofo greco Talete (624ca-545a.C.) della terra galleggiante sull'acqua come una zattera.

macchina agricola non ci sarebbe tutta quella disoccupazione di migliaia e migliaia di disoccupati; puvrìn, poveretti.

Per forza bisogna chi vaga a rubar, che vadano a rubare, chi vaga a far del vandalisom, che vadano a far del vandalismo.

Tutta qui la sostanza.

Per evitare la fine del mondo bisogna che gli uomini si fermino con i macchinari, che ci sia appena la macchina da arare la terra e la macchina da seminare perché a médar, a mietere, a fa mal la schena anche a me.

Il comico involontario di Luigi Malerba

In un breve testo, intitolato *Il comico involontario*,²⁸ Luigi Malebra scrive facendo riferimento ai «quadri a olio»:

August Strindberg rasenta il comico con i suoi eccessi e le sue intemperanze. I suoi personaggi sul palcoscenico rappresentano la disperazione cosmica, ma talvolta raggiungono il comico cosmico. E così nelle sue sparate polemiche. Nel *Piccolo catechismo per le classi inferiori*²⁹ le serissime affermazioni antifemministe diventano deliziosi paradossi come quando si pone la domanda: «Che cos'è il matrimonio?» e risponde: «Una istituzione economica per cui l'uomo è costretto a lavorare per la donna di cui diventa schiavo». Ma dal paradosso scivola nel comico quando poco più avanti afferma: «Le donne emancipate dicono di volersi rendere utili. È falso. Abbandonano la casa e i figli per dipingere quadri a olio e per strimpellare il pianoforte». Il centro del comico sta nella precisazione «a olio». Se avesse detto «per dipingere quadri» l'affermazione sarebbe rimasta nell'ambito dell'eccesso paradossale e della esagerazione polemica, ma quella precisazione «a olio» tradisce un suo rovello personale, una idiosincrasia che svaluta tutto il resto e fa cambiare segno alla affermazione che vorrebbe rafforzare. È una delle tante facce del comico involontario provocato da un grande scrittore.

²⁸ Luigi Malerba, *Il comico involontario*, in Id., *Strategie del comico*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 49.

²⁹ August Strindberg, *Piccolo catechismo a uso della classe inferiore*, prefazione di Eva Ahlstedt e Pierre Morizet, traduzione di Michele Loporcaro, Guanda, Parma 1989, p. 50.