

Giuliano Cenati

## Il peggiore dei mali secondo Giovanni Mosca

«*Non è ver che sia la morte...*» *Romanzo con accompagnamento di versi dei migliori poeti italiani* (1941) non è così fortunato come *Ricordi di scuola* (1940), tra i libri di Giovanni Mosca, eppure vanta una presenza nel catalogo Rizzoli di pressoché quattro decenni, sino alla pubblicazione nella BUR del 1980. La seconda edizione, del gennaio 1942, reca sulla sovraccoperta la dicitura «XX Migliaio»: un ordine di grandezza non indifferente per le tirature dell'epoca, e significativo dell'assenso che va incontrando la produzione di un autore attivo su più fronti, dalla stampa periodica all'editoria libraria, propenso a cimentarsi nella misura lunga della prosa allo stesso tempo che nel più breve, quotidiano esercizio della scrittura giornalistica e dell'illustrazione vignettistica. Il nome di Mosca costituisce già allora, come sarebbe avvenuto più largamente nel dopoguerra, una garanzia di successo editoriale, se può accamparsi in forma di autografo manoscritto, ridotto al cognome «Mosca», sul frontespizio dell'opera. Siccome di Mosca non ce n'è uno solo, è così chiarito chi ai tempi può fregiarsi del patronimico senza rischio di incomprensioni. L'immagine dell'autore, in forza della sua militanza umoristica alla guida del bisettimanale «Bertoldo», rappresenta un presupposto fondamentale di riconoscibilità e consenso alle iniziative intraprese non già nell'ambito del giornalismo ridevole ma, a questo punto, dell'intera letteratura d'intrattenimento.

L'aspettativa dei lettori sarà improntata al sorriso, alle stesse tonalità che «Bertoldo» coltiva sagacemente dal 1936, ma decisivo appare il passaggio alla dimensione libraria, per di più romanzesca. Nel 1935 Mosca aveva già pubblicato per Rizzoli *L'orfano piccolissimo*, «Libretto di cui l'Autore s'è pentito, ma troppo tardi: avrebbe dovuto pentirsene prima della pubblicazione». Ora però il pubblico dei suoi lettori si sarà rinfoltito, insieme con le aspettative suscitate, proprio grazie all'assiduità e la riuscita del lavoro giornalistico. Nel 1937 il nome di Mosca riecheggia sulla terza pagina del «Corriere della Sera», anche se una collaborazione continuativa si avvierà solo negli anni Cinquanta. Il giornalista-scrittore figura di lì a non molto, sempre per il marchio Rizzoli, nella veste inattesa di traduttore-divulgatore, niente meno che di Orazio Flacco: *Le satire Tradotte con coscienza e serietà da Mosca* (1939), *Le epistole e l'Arte poetica Tradotte e illustrate con doppia coscienza e serietà da Mosca* (1940). Il poeta latino viene così tolto dal piedistallo della venerazione umanistica e rinfrescato grazie alle cure e ai disegni di un umorista dal gran seguito, mentre costui progredisce in dignità intellettuale proprio occupandosi di uno dei classici per eccellenza, dimostrando anzi quali riserve di riso e buon senso attuali possa offrire un autore classico quando sia trattato con spregiudicata dimestichezza. Anche la distinzione acquisita mediante la familiarità con Orazio, per quanto coscienziosa e seria, gioverà

alla causa di Mosca quale romanziera, non più soltanto giornalista, dedito al buonumore del pubblico. La proiezione verso un ambito della cultura contemporanea percepito come più raffinato e duraturo rispetto alla quotidianità della parola giornalistica, tanto più se si tratta di giornalismo d'intrattenimento, trae conforto dall'aura nobilitante della filologia latina. L'eco della provocazione antiaccademica non sminuisce – tutt'altro – l'ambizione del prosatore.

*Il canone letterario e il rovesciamento delle gerarchie di valore*

Una simile duplicità di atteggiamento nei riguardi del patrimonio letterario colto Mosca sfodera proprio in «*Non è ver che sia la morte...*», sin dal titolo che richiama una celebre aria di Metastasio, dall'*Adriano in Siria* (1732), atto terzo, scena VI: «Non è ver che sia la morte / Il peggior di tutti i mali: / È un sollievo de' mortali, / Che son stanchi di soffrir». A essere coinvolta nell'operazione è ora la letteratura italiana più istituzionale, secondo ostenta in copertina il sottotitolo del volume: *Romanzo con accompagnamento di versi dei migliori poeti italiani*.<sup>1</sup> I busti di costoro appaiono sulla sovraccoperta a incorniciare le generalità del libro, disegnati e colorati da Mosca stesso, bisogna presumere. A scanso di fraintendimenti, l'effigie di ciascuno è sottesa dal chiarimento alfabetico del nome rispettivo. Ma più che il modello di antichi medaglioni umanistici, una simile *naïveté* grafica richiama la disinvoltura fisionomica e la mano libera del Mosca vignettista.

Per meglio valorizzare l'apporto dei maggiori poeti italiani, Mosca dichiara il proprio debito in una sorta di tavola gratulatoria, che è anche catalogo delle fonti, posta in apertura dopo l'elenco dei personaggi. Vi sono compresi, in ordine alfabetico, i nomi di sedici poeti vissuti tra il '200 e l'800, da Cavalcanti a Nievo. Desta qualche impressione che anche gli ottocentisti Nievo e Tommaseo, oggi apprezzati o studiati soprattutto in veste di romanzieri, siano ascritti e ricordati da Mosca come autori di versi. Le epoche culturali maggiormente rappresentate in questo piccolo canone della poesia italiana classica sono quella quattro-cinquecentesca e quella sette-ottocentesca: Pulci, Boiardo, Lorenzo il Magnifico, Tasso da un lato, Monti, Foscolo, Berchet, Leopardi, Prati, Tommaseo, Nievo dall'altro.

Se resta escluso il padre Dante, sono esclusi anche alcuni dei poeti che hanno maggiormente suggestionato la coscienza nazionale in epoca recente: in particolare la trimurti tardottocentesca Carducci-Pascoli-d'Annunzio. D'altronde, Mosca non si esime dal tirare in ballo Petrarca e Leopardi, riferimenti non meno impegnativi sul piano estetico-letterario, ma testimoni di un linguaggio poetico senz'altro più accessibile per i lettori di istruzione medio-superiore, in confronto con il risentito civismo del 'ghibellin fuggiasco' e con l'audacia dei 'novissimi' ottocenteschi. Il narratore si avvale di una poesia dotata di evidenza memorabile e una certa scioltezza metrico-prosodica, situabile largamente al di qua delle sperimentazioni versoliberiste o liberate di fine XIX e inizio XX secolo. Fondamentale è richiamarsi alla memoria

<sup>1</sup> *Romanzo con accompagnamento* riporta il frontespizio, mentre dopo la prefazione dell'autore e le tavole dei personaggi e degli *auctores* compare un frontespizio di secondo grado in cui il sottotitolo è ulteriormente variato: *Romanzo con accompagnamento di poesie dei migliori poeti italiani*. Al di là dell'eterogeneità di lezioni, importa rilevare l'insistenza sul contributo desunto dalla cultura letteraria di indiscusso prestigio.

scolastica dei lettori, in prevalenza quegli stessi giovani di buona istruzione secondaria che costituiscono il nucleo organico del pubblico di «Bertoldo».

La distinzione e riconoscibilità degli inserti poetici devono risultare indiscutibili; non sono ammesse le commistioni tra la parola propria del romanziere e l'illustre parola poetica presa a prestito dai classici italiani. Forme di ambiguità elocutiva spinte in senso novecentista confonderebbero i contorni della più pura poesia tramandata dai secoli scorsi e della narrazione romanzesca di prima mano. Viceversa l'operazione congegnata da Mosca punta esattamente sull'innocente quanto inverecondo intarsio dell'una con l'altra: affinché il differenziale di scarto sia percepibile, è necessario che il testo citato e il testo citante siano ben distinti e identificabili. Non per nulla ogni citazione, trascritta in corpo minore e con palese stacco tipografico dal testo in prosa, è corredata di una nota a piè di pagina che conferma la paternità e il titolo del testo citato.

Nel corpo del medesimo romanzo, senza pretese di innovazione letteraria ricercata, finiscono così per essere radunate la poesia lirica, quella drammatica, quella narrativa di svariati secoli: sfumano le distanze tra autori studiati sui banchi di scuola come le personalità più spiccate delle rispettive epoche storico-culturali. Le modalità costanti della citazione, ridotta a una manciata di versi, obliterano le specificità compositive delle opere di provenienza, che siano poemi di innumerevoli canti o brevi liriche: a favore dell'escursione delimitata, dell'efficacia icastica, della reminiscenza condivisa tra autore e pubblico in spirito di elegia scolastica. Non ricercatezze erudite, non perle sepolte nel braco, ma brani che ciascun lettore può ritrovare fra i propri 'ricordi di scuola', o perlomeno collocare senza troppa fatica accanto a essi.

L'eco memoriale della poesia canonica assume una funzione il più delle volte illustrativa, se non francamente decorativa, nei riguardi delle vicende raccontate dal romanzo. Frangenti e psicologie non presentano spunti di originalità tanto eccentrica, lascia intendere l'inventiva spiritosa dell'umorista, da non poter essere civettuolmente commentati attraverso la citazione rinomata, il *topos* scolastico. Il fatto è che in tal maniera i tesori delle patrie lettere tornano a essere intonati, al di fuori di ogni supponenza educativa, in funzione di una giocosità umoristica che si prospetta, a tutta prima, come la più frivola e la più spensierata.

La metafora intersemiotica dell'accompagnamento musicale chiarisce subito il ruolo ancillare riservato a colossi della tradizione letteraria. La coscienza e la serietà dell'umorista nel maneggiare la materia nobile dei capolavori nazionali svaporano a mano a mano che le figurine del romanzo vanno delineando le loro aeree circonvoluzioni. La distanza ossequente della citazione in guanti bianchi si rovescia nella subordinazione degli *auctores* al proprio progetto ludico, nello svuotamento di ogni gravidanza poetica a vantaggio della sconcertante levità del racconto umoristico. La soluzione del *Romanzo con accompagnamento* contempla almeno due accostamenti arditi: il primo è quello tra un romanzo contemporaneo e una messe di versi della tradizione poetica italiana illustre; il secondo, e più specioso, è quello tra un romanziere d'intrattenimento, un umorista addirittura, e i più bei nomi del canone letterario nazionale. Le citazioni dei migliori poeti italiani sono sfoggiate dal disinvolto narratore ovvero da alcuni dei personaggi, anche di levatura culturale non

particolarmente distinta; in ogni caso, attirano nell'orbita della poesia la prosa moschesca. Ciò non si disdice alla narrazione di un umorista versato al sorriso in punta di labbra, le cui sbrigliatezze sconfinano spesso nella fantasia stralunata, a sua modo surrealmente poetica. Basti pensare a talune raffigurazioni impalpabili come quelle di Bassano: simpatico ladro dei primi brividi d'autunno e dei riflessi delle stelle.

La poesia in versi dei più alti ingegni d'Italia autorizzerebbe, in tal senso, l'ironica poesia da romanzo architettata da un giornalista diplomato all'istituto magistrale. La prosa di Mosca peraltro resta proprio prosa, rotonda e fluida, scevra di ogni tendenza all'erta sostenutezza stilistica nonché alla ritmicità insistita di modulazione quali ricorrono nella prosa d'arte coeva. Il contrasto tra versi citati e prosa romanzesca, piuttosto, appare mitigato dall'alta frequenza di citazioni che attingono all'area della poesia narrativa o melodrammatica: insomma sempre di personaggi e atti avventurosamente concatenati si tratta, tanto nei passi desunti dalla tradizione colta quanto nell'opera che li ospita.

L'atmosfera fantastica del romanzo cavalleresco appare meno lontana di quanto si potrebbe sospettare in merito a una storia come quella ordita da Mosca, fatta di passioni travolgenti desublimata dalla leggerezza della fumisteria o dalla prosaicità dell'equivoco. All'immaginario eroico-cavalleresco per giunta rinviano molti nomi dei personaggi della vicenda, quando non rinviano beninteso a un *côté* melodrammatico altrettanto risaputo: esibiti tutti quanti teatralmente nella tavola iniziale delle *dramatis personae*: Malagigi, Orlando Marsilio, Forisena, Buiaforte, Olivetta, Rinaldo, Florinetta, Alcesti, Isabella e così via, accanto a qualche altro nome che rinvia genericamente a uno sfondo di cultura trombonesca o alla ordinarietà anagrafica d'oggiogiorno.

Senonché nomi tanto reboanti sono abbinati nella medesima tavola a qualifiche anagrafico-sociali in stridente contrasto con la memoria letteraria evocata, e orientate invece verso la contemporaneità urbano-borghese: Malagigi «*consigliere delegato*», Buiaforte «*industriale*», Orlando Marsilio «*commerciante*», Rinaldo «*sarto*», Alcesti «*studioso*». L'attrito fra nome illustre del passato letterario e qualifica contemporanea riflette, nell'anagrafe dei personaggi, un attrito analogo riscontrabile sul piano più generale della composizione narrativa fra i gesti magniloquenti, le dichiarazioni solenni da un lato e, dall'altro, la comune modestia, quando non la strampalata assurdità delle vicende raccontate.

#### *Dalla brevità umoristica allo sviluppo romanzesco*

La sfida affrontata da Mosca con «*Non è ver che sia la morte...*» riguarda la consistenza della prosa umoristica nel passaggio dalla pagina del periodico al volume librario: anzi, niente meno che alla struttura romanzesca. La composizione propria della stampa periodica, discontinua, collettiva, volta alla brevità e varietà dei pezzi, si confà all'evolversi della narrativa umoristica degli anni Trenta: i cui estri e invenzioni, come e più che in altre epoche della letteratura comica, puntano precisamente alla misura breve e alla deflagrazione puntuale, ma al contempo molteplice ed eterogenea, del meccanismo ridevole. Come trasporre tutto ciò entro la forma romanzo, che pare inscindibile dai volumi ampi della narrazione, dalla fluidità conseguente dell'intreccio,

dalla robustezza della struttura?

La prima impressione che riceve il lettore nell'affrontare il *Romanzo con accompagnamento* di Mosca è che ogni capitolo ovvero ogni sequenza narrativa viva di vita propria e autonoma rispetto alle altre, pur partecipando di una medesima rarefatta atmosfera ironico-umoristica. Ogni unità funzionale del testo è passibile, in prima istanza, di lettura circoscritta e autoconsistente. Che si tratti del profilo sintetico di un personaggio, di una scena dialogata, di un incontro o una situazione articolati con qualche indugio o di uno schizzo funambolico, comunque spiccata è la natura episodica della singola unità funzionale. A ciò concorrono certo i procedimenti di caratterizzazione, i tratti rapidi e incisivi attraverso cui vengono costruiti e messi in scena i personaggi: figure lievi, monodimensionali, animate ciascuna da una propria inclinazione bizzarra o paradossale.

Lo specimene fantastico di ogni personaggio fa sì che il singolo riesca a occupare la scena romanzesca per il tempo di esibire la propria inclinazione di fondo, e lasci poi la ribalta alle bizzarrie e acrobazie di altri. L'inventiva umoristica di Mosca si accende nella pennellata puntiforme, lo sketch, l'aneddoto, l'*exemplum*, il raccontino nel racconto, che giustificano il protagonismo locale del singolo personaggio: trasvola quindi a illustrare altri caratteri e figurine, che si susseguono numerosi e imperterriti nella loro tenuità irriguardosa. A simili tratti della composizione umoristica – breve, puntuale, effimera, lampeggiante – ma anche al suo retrogusto di pensosità melancolica, pare alludere la citazione che precede l'apertura vera e propria del racconto, tratta dal *Canzoniere* di Ippolito Nievo: «La mia mente somiglia a un praticello / pieno di lucciolette all'ora bruna, / dove il chiaror in questo lato e in quello / tremulo guizza senza posa alcuna; / e il loco che una volta / scintillò, di più densa ombra s'infolta».<sup>2</sup>

Nondimeno, alcuni dei personaggi ritornano a distanza anche significativa, alcuni dei casi si riallacciano tra loro, a tracciare un disegno di eventi e relazioni che si estende alla misura dell'intero romanzo. Come capita sulla pagina del «Bertoldo», l'umorismo si manifesta nella singola figurina o circostanza svelatamente disegnata, a occupare la solita rubrica o la colonna a stampa che convive con analoghe e differenti molteplici invenzioni dei colleghi di redazione. L'efficacia microtestuale dell'episodio umoristico, tuttavia, si protrae lungo le direttrici più estese del romanzo assumendo tinte di giocosità ineluttabile e adombrandosi, a tratti, di lunare malinconia.

Un effetto decisivo di uniformazione è prodotto dalla voce narrante esterna, che getta la propria leggerezza ironica, svagata e compita insieme, sull'intera gamma di casi e singolarità passati in rassegna. Il tono di fondo del racconto è dato dalla posatezza complice e dal sotteso distacco con cui vengono esposte le massime stramberie accanto a trite banalità: come se si avesse a che fare, e così è in effetti, con il gioco più serio di questo mondo. Vi presiede una lingua italiana agile ma ligia alla buona norma grammaticale, che consente somma spigliatezza nello snocciolare fatti privati e

<sup>2</sup> Giovanni Mosca, «Non è ver che sia la morte...» *Romanzo con accompagnamento*, Milano-Roma, Rizzoli, 1942<sup>2</sup>, p. 17 (si riferiscono alla medesima edizione tutte le citazioni di seguito riportate nel testo, con indicazione di pagina tra parentesi tonde). Cfr. Ippolito Nievo, *Le lucciole*, poesie scelte a cura di Dianella Selvatico Estense, con uno scritto di Riccardo Bacchelli, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961, p. 15.

abnormità dei personaggi, quanto ossequio riguardoso verso un certo senso comune condiviso in maniera ostentata con il pubblico.

Il narratore si rivolge con fraterna cordialità al proprio stesso destinatario-lettore, per motivare i momenti di più incerta consequenzialità psicologica, i punti di svolta più speciosi; prende enfaticamente le distanze dalle ragioni di scandalo che possano sorgere dal frangente romanzesco; compatisce o riprova i propri personaggi nelle fasi di acme drammatica, indugiandovi con un di più di enfasi allocutiva: «Povera Ulivetta! La soglia che tu credevi della felicità, non era che quella della sventura e della morte!» (p. 193); «Rizieri, pastore diabolico, la tua sete di vendetta non s'è ancora spenta?» (p. 199). Oltre ad apostrofare i personaggi veri e propri, l'io narrante ricorre all'appello in seconda persona anche per costruire prosopopee di valore tipologico esemplare, che talora assolvono a una istanza esplicitamente metaletteraria e poetologica, di senso nient'affatto banale, se vi si può riconoscere un'esortazione antiromantica alla laicità dell'esperienza estetica:

Sai di che ride, pagliaccio, la gente? Non delle tue smorfie, che annoiano, ma del grande dolore che sei convinto d'aver dentro. Serietà, pagliaccio: smettila col dolore, e inventa nuovi lazzi e nuovi salti: la tua è una professione come un'altra, che comporta doveri e riguardi verso il pubblico. I tuoi dolori non sono più gravi di quelli degli altri: gl'ingegneri, i notai, gli architetti non soffrono meno di te: eppure si comportano dignitosamente, tengono per sé i propri affanni, non dicono: «Io sono notaio, sì, ma qui dentro c'è un cuore che geme e che piange, un'anima che soffre e si tormenta!». (p. 143)

Assieme alle diverse modulazioni del colloquio tra io narrante e tu agente/tu leggente, l'ampiezza della composizione romanzesca consente di esercitare e variare diverse tecniche umoristiche, così da attestare nel modo più articolato la tenuta di lunga lena dell'autore ormai padrone di saldi mezzi. Consente inoltre di tarare lo strumentario umoristico su una campionatura di sagome umane abbastanza variegata da rispecchiare un apparato non esiguo di relazioni intersoggettive: vale a dire che attraverso il funambolismo ora immaginoso ora buffo della propria stilizzata società romanzesca, Mosca prospetta questioni nient'affatto secondarie e ben concrete della società reale nella quale scrive. Per giunta, lo fa con una sottigliezza e un'incisività che la letteratura coeva più titolata in pochi casi è capace di raggiungere.

Ci troviamo di fronte al paradosso secondo il quale la letteratura d'intrattenimento, perché in sintonia più immediata con le correnti profonde della sensibilità collettiva, sa esprimere con disarmante immediatezza motivi ideologici di particolare rilevanza. L'approccio umoristico specialmente, in epoca improntata alla pomposità ufficiale e all'ipocrisia benpensante dei dettami fascisti, consente di squadernare sotto giustificazione e magari pretesto di risata quanto non sarebbe lecito neppure accennare in termini seri e istituzionali. Trova conferma la condizione eslege di quel giullare moderno che è il narratore d'intrattenimento umoristico, cui si consente di pronunciare la parola proibita in virtù della levità programmatica e statutaria del suo discorso. Poiché i suoi sono discorsi da nulla, può raccontare qualcosa che davvero preme: come d'altronde attestano le decine di migliaia di acquirenti del libro. E questo qualcosa riguarda da vicino soprattutto le tendenze intime del costume, le relazioni tra i sessi, la crisi dell'istituto familiare.

La sinossi della storia diciamo così principale non è troppo complessa: il becchino

Antonio accoglie presso di sé la fanciulla Maria, prossima ragazza madre; con lei e con il neonato Giovanni costituirebbe una famiglia assai poco convenzionale, se non fosse che al parto sopravvive il solo Giovanni; Antonio, ragazzo padre adottivo, si compiace della propria paternità, se non fosse che la fisionomia del figlio gli richiama sempre più quella del padre naturale, Pinabello Argenti, esule nel nuovo mondo; roso dal tarlo della gelosia retrospettiva, Antonio ottiene che Bassano rubi l'anima di Pinabello, frattanto sospinto in patria dalla vana volontà di riconciliarsi con Maria e con il figlio. Il conflitto indiretto tra il padre naturale e il padre putativo pare risolversi a favore di quest'ultimo, riconfermato nei propri affetti parentali dall'eliminazione del contendente; ma la perfidia di Antonio non può restare impunita...

Il fatto è che impunito non resta proprio nessuno: buoni, cattivi o altro che siano, tutti quanti vengono travolti dalla «moria», sorta di influenza aviaria che riduce l'intera popolazione a spirare tra i «coccodè». Come anticipa candidamente la tavola dei personaggi, a dispetto di ogni letizia umoristica e di ogni *suspense* romanzesca, «Muoiono tutti»: ma se la morte non è il peggiore di tutti i mali, non ci sarà troppo da preoccuparsene. Più che un'anticipazione smaccata della conclusione del racconto, questo è un ambiguo richiamo alla finitudine dell'esistenza, nonché alla norma della composizione tragica: nondimeno, enunciarlo in avvio di un romanzo umoristico non può che sortire esiti per l'appunto antitetici a ogni tragicità.

Mentre è palesata da subito la fine che tocca a ognuno, viceversa gli snodi della vicenda principale, tutt'altro che conseguenti, appaiono dilazionati e offuscati entro la sarabanda di casi e caratteri che si susseguono sulla scena romanzesca: salvo che il narratore, con intromissione ostentata, interviene a rimarcare i nessi tra i personaggi, a raccordare tra loro situazioni divaricate. Piuttosto che rinsaldare persuasivamente, la continuità degli avvenimenti ne consegue un apporto di artificiosità che esalta la vocazione umoristica del romanzo.

A ben vedere, tuttavia, tra gli episodi e le figurine del romanzo sono innumerevoli quelli che illustrano ricadute problematiche della relazione di coppia entro una più comprensiva sfera interpersonale: in ambito coniugale o al di fuori del matrimonio, a diverse altezze della scala sociale, sullo sfondo di differenti situazioni socio-economiche, in tono di farsa borghese o di catastrofe fiabesca. Ancor più notevole il ricorrere di situazioni critiche nei rapporti tra genitori e figli per conseguenza di qualche imprevisto amoroso, che può riguardare sia gli uni sia gli altri.

È il nesso controverso tra istintualità erotica e responsabilità parentale a trovare una rappresentazione nient'affatto scontata nelle pagine di Mosca: non solo estranea all'idea ufficiale della famiglia promossa dal fascismo, ma alquanto lontana dalla nozione di famiglia vigente presso la mentalità comune del tempo. Se non si ricava un'impressione di polemica aperta ingaggiata da Mosca su un tema così delicato, è soltanto perché le risorse del suo umorismo spingono la narrazione a un tale livello di ariosità, oltre ogni logica o referenzialità stringente, da sfiorare il bamboleggiamento. Ad ogni modo, allineare i casi maggiori in cui si articola la fenomenologia del costume erotico-sentimentale può essere un esercizio utile per rintracciare un principio di omogeneità entro un tessuto romanzesco che si prospetta a tutta prima come discontinuo, frammentario e centrifugo.

Al cominciar della storia, la giovane Maria, abbandonata in dolce attesa dal padre del suo futuro figlio, non trova migliore rifugio che presso il cimitero del becchino Antonio, propalatore di un ideale di morte felice. Come Antonio diventerà padre adottivo del figlio di Maria, così il sarto Rinaldo, animato da virtuosi propositi, riconosce il figlio di Isabella, certamente non suo, e poi i figli di numerose altre donne, fino a procurarsi una figliolanza legale così numerosa da rovinarsi la salute per mantenerla e ridursi da ultimo, con ribaltamento poco men che sadiano, a vendere qualcuno dei figli adottivi al miglior offerente. Il candido adolescente Ricciardetto è educato nell'ignoranza dei sensi dalla madre Fiorella, gattofila e gattomane: anche se egli impara a miagolare e si atteggia a gatto fatto e finito per compiacerla, lo assilla il pensiero di Loredana, la «donna perduta» dalle cui lusinghe incredibilmente baciapilesche sarà infine sedotto. Un altro esempio di virtù mal compensata: la pastorella Ulivetta, dal candore non meno raggiante, respinge il pastore Rizieri per poi sposare il conte Balsamino, ma soggiace alla vendetta di quello, che durante le nozze esibisce un neonato, acquistato all'uopo, come parto degenerare dell'ignara sposa:

RIZIERI. M'ingannavo. Mascherata di purezza, maturavi il proposito di dare alla luce Gallerano.

ULIVETTA. Oh, Rizieri, e come avrei potuto senza contactus?

RIZIERI. Una sera, se ricordi, ti sfiorai una mano.

ULIVETTA. E basta?

RIZIERI. Basta. È sempre contactus.

[...]

ULIVETTA. Ma se fossi sua madre... Oh Rizieri, come può una madre non ricordarsi del momento in cui divenne tale?

RIZIERI. Tu sei stata sempre distratta, Ulivetta. (p. 201)

Qualora tutto ciò non bastasse, Mosca accoglie nel proprio romanzo anche l'illustrazione dell'appuntamento tipo concesso da Loredana «donna perduta» alla sua affezionata clientela, nell'intimo dannunziano della propria alcova, con tanto di ammalianti indugi metanarrativi. Né manca lo spunto novellistico boccaccesco dello scambio di persona, tra la stessa Loredana e Adele, la specchiata moglie dell'industriale Buiaforte: i dipendenti di costui si compiacciono di porgere visita alla casa rossa di Loderana, ostentando di cornificare l'odioso padrone, ma presto perdono, come tutti, il bandolo della matassa, senza più riuscire a distinguere l'onesta signora dalla cortigiana. L'appannamento del criterio di giudizio retto e ragionevole ridimensiona l'aura satirica di questo come di numerosi altri passi della narrazione, per avvalorarne la vocazione all'ironia ilarmente spregiudicata.

La moltiplicazione episodica dei casi, con l'allentare la concatenazione della trama principale, favorisce effetti di agnizione più che mai surrettizia quando, al di là di ogni attesa, le fila della vicenda si stringono intorno a circostanze e personaggi già illustrati e frattanto sommersi dall'espandersi della fantasmagoria umoristica. Lo scorrere da un caso all'altro nello svolgimento della narrazione appare ora più inconsequente ora meno; i legami intrattenuti da ogni nuova unità strutturale con quella che la precede, e più in generale con l'insieme del testo anteriore, poggiano su ragioni di esemplificazione, specificazione, analogia, piuttosto che di stringente evoluzione causale o drammatica.

Ciascuno dei venti capitoli del romanzo, pur riproducendo al proprio interno quel principio di discontinuità episodica che sovrintende all'intera opera, è dotato di una qualche forma di coesione che a esso proviene dalla priorità concessa a un personaggio o un tema. Anche se non mancano, sotto il profilo dell'organicità strutturale, capitoli decisamente accidentati, nondimeno gli scarti più profondi intervengono in corrispondenza della cesura tra un capitolo e l'altro. L'inclinazione divagatoria che si può desumere dalle circonvoluzioni narrative interne al singolo capitolo, risulta accentuata dalle relazioni che i capitoli istituiscono tra loro entro il medio raggio di sviluppo romanzesco: suscitando l'impressione che ciascuno di essi proceda per conto proprio, benché le coordinate spaziotemporali e la ricomparsa di alcuni attori rimandino a un medesimo orizzonte storico-sociale, di impronta latamente contemporanea.

L'intento di delineare una panoramica esaustiva della singolare comunità in cui sono ambientate le vicende legittima la scioltezza divagante del narratore nell'accumulare fatti e personaggi che durano lo spazio di una pagina. Fattori di indubbia pertinenza urbano-borghese possono coesistere con riferimenti all'antico regime aristocratico, specialmente relativi all'onomastica e alla titolazione dei personaggi, con atmosfere bucoliche, squarci di paesaggio agreste o di familiarità paesana. Il livello complessivo di stilizzazione o generica astrattezza degli scenari consente che simili trapassi si svolgano con agilità.

All'attualità del mondo raccontato indirizzano comunque, oltre che l'urgenza delle questioni più riposte del costume, la connotazione cittadina e industriale, gli apparati scientifico-tecnologici e le istituzioni di cultura: non ultima la parodia della lirica ermetica dispiegata attraverso il sedicente poeta Faburro, con corredo di pompose disquisizioni tra gli accademici. L'evocazione dell'ermetismo, bersaglio di beffa impietosa, richiama a una contemporaneità davvero corrente ciò che altrimenti sarebbe riconducibile a una generica modernità otto-novecentesca.

La priorità della casistica amorosa, mentre consente di esplorare le forme dell'istintualità sessuale e le sue complicazioni o diversioni etico-sociali, incontra uno sbocco complementare nel motivo mortuario-cimiteriale: che da principio si afferma grazie al protagonismo del becchino Antonio, trova quindi svolgimento carnevalesco nella propaganda della buona morte e perviene a esiti apocalittici con la «moria» conclusiva, dove è appagata davvero ogni brama più o meno congeniale di estinguersi, dove la gratuità dell'intreccio viene sopita nella gratuità dell'ecatombe.

Eros e Thanatos si fronteggiano, senza darlo a vedere, lungo l'intero svolgimento del romanzo: e quanto più le manifestazioni di Eros appaiono stravolte, pressoché conculcate dall'ipocrisia pedagogica, da vietati paradigmi di genere sessuale, dalle disparità di classe, dai condizionamenti del disagio socioeconomico, tanto più l'incombenza di Thanatos trascolora dalla festività ludica, cui intende ricondurla il becchino Antonio, verso l'ineluttabilità della *tabula rasa*, come si dà definitivamente con l'infuriare dell'epidemia. La reversibilità di Eros e Thanatos acquista maggiore evidenza grazie alle pur sconclusionate ricerche scientifiche condotte intorno al morbo aviario, siccome del morbo si può così ricavare l'origine venerea, connotata addirittura in senso zoofilo. In una città dove la ricca e sadica signora Isabella perverte l'amore

per i gatti e l'amor materno al punto da aspettarsi che il figlio Ricciardetto si atteggi ad autentico felino domestico, potrà accadere questo e altro:

Teoricamente, non si può ammettere che la tracheite passi dal pollame agli uomini.

Secondo l'Aronnax, ciò potrebbe verificarsi solo per contatto orale: in parole povere, esclusivamente nel caso di bacio tra uomo e pollame.

«E io mi rifiuto», dice testualmente l'Aronnax, «di supporre che un uomo possa baciare il pollame».

[...]

Chi aveva baciato il pollame?

Questo rimase e rimarrà sempre un mistero. Dei personaggi della nostra storia nessuno è sospettabile.

Qualcuno dei loro concittadini, forse; ma nessuno sopravvisse alla moria, per cui ogni indagine, non che vana, sarebbe odiosa. (pp. 274-275)

Nonostante il rilievo conferito alla tematizzazione dell'esperienza estrema del trapasso, sulla scorta del motivo mortuario-cimiteriale, colpisce la sostanziale assenza di prospettive metafisico-religiose, insieme con l'assenza di figure riconducibili a una qualche funzione sacerdotale. D'accordo, scherza con i fanti ma lascia stare i santi: qui però il riguardo prestato al clero si spinge al punto di rimuovere ogni ombra di veste talare da un discorso romanzesco che sceneggia ripetutamente l'evento del decesso e si propone come lieta *meditatio mortis*. L'ipotesi di un contatto con l'aldilà suscita nell'opera, per quanto essa sia imbastita di luoghi comuni, rappresentazioni di carattere fortemente convenzionale.

Cosicché vengono magari menzionati dio e gli angeli, si accenna al destino di beatitudine o dannazione di qualche personaggio, senza che ciò consenta di volgere uno sguardo meno che stereotipo sulle possibilità di un'esperienza ultraterrena, mentre sollecita anzi tra i personaggi qualche diatriba filosofico-esistenziale in cui la scepsi circa l'esistenza dell'anima o della divinità viene superata solo per forza di acquiescenza farisaica. Sotto questa luce, il pentimento di Bassano e la sua volontà di restituire l'anima trafugata di Pinabello Argenti alle supreme potestà celesti mettono capo a una esplorazione assai fumettistica degli spazi superni: quando il ladro vi accede, attraverso una lunga scala perpendicolare alla superficie terrestre, essi appaiono a dir vero alquanto desolati.

Sullo sfondo di tanto vitalismo dispiegato nella prima metà del Novecento sia sul piano dell'immaginario poetico sia sul piano dell'ideologia politica, la narrazione umoristica di Mosca intessuta intorno al motivo mortuario-cimiteriale, proprio perché rovescio di una fenomenologia amorosa patologica o sgangherata, sottende effetti non indifferenti di provocazione. All'avvio della seconda guerra mondiale e dei conseguenti disastri, all'indomani delle guerre che segnano la seconda metà degli anni Trenta, l'inno alla morte intonato dal romanzo, sia pur carnevalescamente, assume acri sfumature di beffa: il *cupio dissolvi* perseguito con baggianeria idealistica o con qualche riserva di perplessità dai personaggi di Mosca consuona drammaticamente con la serrata marcia verso il disastro che i totalitarismi fascisti intraprendono sotto le insegne della supremazia vitale e della santa vigoria della nazione. Di fronte al precipitare delle vicende europee, la gioconda eco dei versi di Metastasio che intitolano il testo, «...è un sollievo de' mortali / che son stanchi di soffrir», è prossima ad acquistare un'insospettabile pregnanza di verità.

*Le tecniche del discorso umoristico*

Per dare sostanza di sorriso alla propria composizione romanzesca, Mosca intraprende un *tour de force* nel quale introduce, sperimenta e ripropone un'ampia gamma di tecniche del discorso umoristico. Gli effetti di varietà e dinamismo che sulle pagine dei periodici vengono procurati dal numero degli autori concorrenti e dalla brevità molteplice dei contributi, nel corpo di un romanzo vanno perseguiti dall'autore singolo attraverso un surplus di versatilità e virtuosismo. «*Non è ver che sia la morte...*» si impernia a tale scopo sulla disamina, l'accumulo, l'eviscerazione del luogo comune. A ogni livello della composizione, il ricorso alle convenzioni stilistico-compositive più consuete, specialmente se ricavate da generi letterari e discorsivi di antica tradizione, produce anzitutto un effetto di riconoscibilità e con ciò facilita all'io leggente l'inquadramento dei materiali adibiti alla costruzione del testo, sullo sfondo di un repertorio familiare e spesso scontato. L'intento di Mosca sarà di giungere a un tal grado di sovraccarico e saturazione del luogo comune, del riflesso convenzionale, da determinare l'implosione dell'uso linguistico tradito. L'abuso e l'eccesso finiscono per trasvalutare, per risemantizzare il luogo comune, e la vieta meccanica della loquela ne consegue potenzialità di espressione affatto inedite e inattese.

Sono evitati in genere i motteggi di più immediata spendibilità che muovono dalla manipolazione morfologica del significante, dall'equivoco terminologico, dal cortocircuito semantico dovuto all'assunzione in senso letterale o comunque improprio dell'espressione idiomatica: insomma la freddura, il gioco di parole, la sovversione linguistica a partire dalla mancata condivisione dei presupposti dialogico-comunicativi tra emittente e destinatario. Si tratta di procedimenti che pure hanno largo corso nelle rubriche dei periodici sollazzevoli frequentati dall'autore.

Piuttosto, Mosca mette in atto una proiezione narrativa dei tropi, un'amplificazione affabulatoria delle figure di pensiero, tale da sostenere la programmatica ampiezza di sviluppo del racconto. La portata di norma circoscritta della singola invenzione retorica è così convertita alla misura estesa della sceneggiatura romanzesca. Il tessuto stilistico resta perlopiù orientato a una sveltezza elocutiva che, pur non disdegnando talvolta moduli sintattici di studiata impostazione, suscita complessivamente un'impressione di misurata affabilità. Per converso, sul piano dello svolgimento testuale, ne acquista impulso l'immaginarietà della rappresentazione.

Così, per esempio, la metafora del 'rubare l'anima' trascolora gradualmente nel motivo omicida imperniato sul personaggio del ladro Bassano: che aiuta il becchino Antonio, nel suo accesso di gelosia parentale, a eliminare il contendente Pinabello Argenti, per poi evolvere in una crisi di coscienza che avrà effetti non secondari sulla chiusura della trama. Lo stesso valga, ancora, per la metafora 'rubare l'azzurro del cielo', che si sviluppa nel finale prometeico della scalata al paradiso intrapresa dallo stesso Bassano, laddove questi mette mano al coltello per riportare a terra, alla lettera, un pezzo della sostanza celeste. Assistiamo non più a una concretizzazione narrativa della metafora, bensì dell'iperbole, quando il sarto Rinaldo si abbandona a un suo delirio filantropico adottando legalmente come propri, in numero spropositato, i figli altrui non riconosciuti dai rispettivi padri.

Ancora nel campo dell'iperbole narrativizzata ricade la vicenda del poeta ermetico Faburro, che esprime alla perfezione l'orientamento letterario professato poiché non è in grado di comprendere i versi composti da lui medesimo. La propria poesia gli appare a tal punto oscura da dover ricorrere a un consesso di autorevoli studiosi per scioglierne il significato: di qui il protrarsi della digressione attraverso il dibattito interpretativo, le ipotesi e controipotesi esegetiche, lo spreco di albagia accademica intorno a versi di un'insulsaggine madornale.

La contestazione dei registri colti, delle varietà di linguaggio rispondenti al privilegio sociale, alla soperchieria demagogica, alla sicumera pseudoscientifica, ispira pagine notevoli di *pastiche* satirico, di rifacimento caricaturato di alcuni generi discorsivi ufficiali o di cerimoniali comunicativi sclerotizzati: dall'orazione commemorativa alla conferenza specialistica, dall'audizione che l'autorità concede al comune mortale sino al dibattito interno alla comunità dei dotti. Se non è il commento ironico o demistificante del narratore a palesare le risibili contraddizioni insite in tali protocolli di scambio verbale, le paleserà qualche vaneggiante automatismo linguistico che si affaccia regolarmente entro la cornice dell'enunciazione seria. Valga tra gli altri il tormentone disforico e antifunzionale del suffisso latineggiante *-us*, che lo studioso Alcesti si prodiga di apporre ad ogni nome nel corso della discussione tra illustri letterati circa la poesia ermetica di Faburro.

Come in seguito avviene a proposito dell'aspro confronto tra scienziati intorno all'origine e la denominazione del bacillo che genera la «moria», le manifestazioni dell'alta cultura tratteggiate da Mosca mostrano un'invincibile propensione alla deriva nominalistica, vale a dire una esecrabile estraneità al buon senso. La funzione esornativa e vacuamente retorica del sapere, correlata a una posizione sociale di indiscussa superiorità, è incarnata a perfezione da Malagigi, che assomma sulle proprie spalle titoli e cariche amministrative innumerevoli: tra le sue doti non può mancare la prestanta culturale, tanto che viene messo dal padre a capo di una Commissione per gli studi babilonesi: «e ordinò la pubblicazione di grossi volumi sui dialetti minori della lingua babilonese. / Un successo, perché nessuno li comprò, nessuno li lesse, nessuno s'accorse che erano fatti di pagine bianche su taluna delle quali, tanto per rompere la monotonia, era scritto: "Pitità, trambellotto, giustaquà" e altre parole sconclusionate» (p. 158).

Sofistiche e sofismi ragionativi impregnano numerose pagine del romanzo, conferendovi la forma privilegiata del dialogo a due, lungo il quale la voce dell'io narrante esterno si fa da parte per lasciare che il sorriso proceda dallo stesso andamento del colloquio: il più delle volte semplicistico, incoerente, fertile di ostinati fraintendimenti, di gioiosi compromessi, incline al paralogismo pseudofilosofico. Il modulo del dialogo si qualifica anche tipograficamente secondo le convenzioni della scrittura drammatica allorché lo scambio verbale diretto interviene al vertice della sequenza narrativa, ora simulando l'effetto della scena madre ora introducendo prosopopee di valenza allegorica.

Anche qui l'io narrante, magari dopo aver dispensato commenti, interrogativi, esclamativi con cui non si può non essere d'accordo, si ritira in disparte spingendo in primo piano i parlanti – per esempio Ricciardetto e Altro Ricciardetto, Maria e

Pinabello, Uomo e Cuore, Ulivetta e Rizieri, Simone e Anima – contrassegnati ciascuno dal proprio nome in maiuscolo, che viene reiteratamente anteposto alle battute alterne del dialogo. La consequenzialità e insieme lo stacco netto tra segmento resocontistico e segmento dialogico-drammatico di per sé genera effetti di amplificazione teatrale, che vengono corroborati mediante l'echeggiare visivo dei nomi dei personaggi. Un siffatto dispositivo di enfasi non potrà che evidenziare in maniera plateale l'ovvietà dei luoghi comuni che si rincorrono anche nei dialoghi, l'efficacia comica dei fraintendimenti o delle troppo facili intese.

La procedura dell'intarsio testuale mediante citazione documentaria e contraffazione ridicolizzante consente ancor meglio di sbugiardare la frase fatta, l'idea ricevuta, il cliché che si è insinuato in ogni anfratto del consorzio civile e finisce per adulterare ogni intento di autenticità. Basta verificare come Malagigi si compiace al pensiero della propria morte, che rimedita anzitutto come evento di magnificazione e propaganda della propria immagine pubblica. L'accumulo di cariche e poteri economico-amministrativi si converte nell'accumulo e variazione protratta degli epitaffi pubblicati *in memoriam* sulle colonne di giornale. L'accostamento dei messaggi di lutto, assunti candidamente secondo spirito di verità, non può che produrre effetti di iperbolismo paradossale: l'afflizione delle maestranze, conseguenza ben concreta e tangibile del loro tenore di vita, viene ricondotta a cause del tutto fasulle per coerenza oltranzistica con l'egocentrismo megalomane di Malagigi:

La Società degli Zuccheri Alleati partecipa col cuore straziato (ammesso che le Società abbiano un cuore) la repentina scomparsa del proprio consigliere Malagigi. La Società delle Miniere Pie annuncia l'immaturo trapasso del proprio consigliere Malagigi, e descrive la desolazione delle maestranze. Il Consorzio Madri e Cereali dà notizia del decesso del proprio consigliere Malagigi, e abilmente fa intendere al lettore come la desolazione delle sue maestranze sia infinitamente più cupa di quella delle maestranze della Società Miniere Pie.

Seguono, in varie colonne di giornale, gli annunci di tutte le altre Società di cui il defunto era consigliere: quale ne annuncia la fine, quale la dipartita, quale la scomparsa, e così via fino all'esaurimento delle parole significative morte: cosicché mentre un uomo normale muore semplicemente, un consigliere delegato muore, decede, scompare, si diparte, trapassa, finisce, manca, tende la sua bell'anima, esala lo spirito, si addormenta nel bacio del Signore, vola in Cielo, e in ogni caso lascia le maestranze desolate.

Dato che i consiglieri delegati sono numerosissimi e per lo più vecchi, e quindi inclini alla morte, è facile immaginare quanto sia doloroso far parte delle maestranze. È raro, difatti, veder operai grassi, sorridenti, molto coloriti in volto. Se ne vedi uno, puoi dire con sicurezza: «o è un nuovo assunto, o un insensibile». La maggior parte sono pallidi, magri, scavati nel volto dal dolore per la morte dei consiglieri delegati. (pp. 175-176)

Una lunga sequenza costruita attraverso la successione e il rifacimento di innumerevoli generi discorsivi è quella dedicata al «Programma del seppellimento della Signorina Ulivetta Candrei», che si apre con tanto di «programma-invito» dove vengono elencati in breve tutti i contributi performativi che seguiranno dappresso, attraverso il resoconto di testimoni o la riproduzione testuale diretta: coreografie, musiche, un monologo e una farsa teatrale, un'orazione, l'improvvisazione poetica delle epigrafi tra cui gli intervenuti sceglieranno la più consona alla defunta (cfr. p. 210).

Sia nel caso della pregustata morte di Malagigi sia nel caso delle esequie di Ulivetta, i generi di discorso attivati e insieme fatti oggetto di riso digradano dai registri più elevati e dalle forme della cultura istituzionale verso forme di comunicazione sociale

meno distinte, non escluse le pratiche dell'intrattenimento spettacolare. Mettendo alla berlina i vizi dell'accademia e i circuiti del sapere più elevato, tanto umanistico che scientifico, Mosca rischiava di incorrere in un anti-intellettualismo solidale con i presupposti della vulgata ideologica fascista. Tuttavia nel suo romanzo trova ampio spazio anche la derisione di tutt'altri settori linguistico-espressivi dell'esistenza associata.

Quando si tratta di illustrare la situazione morale della cittadinanza, l'io narrante non si perita di ricorrere a vere e proprie graduatorie di valori, sulla base delle indicazioni rilasciate in proposito da diverse cerchie sociali: poveri, ricchi, vecchi, giovani, onesti, disonesti (cfr. p. 221). La scrittura assume allora la conformazione di ordinate tabelle segnapunti, le cui risultanze verranno compendiate in una classifica finale. L'impronta del testo di consultazione funzionale allo spettacolo sportivo, la magnificazione dell'agonismo propria delle stesse cronache giornalistiche vengono adibite a inquadrare fenomeni di pertinenza etico-sociale diffusa, la cui problematicità si sottrae per definizione alla capienza di simili schemi tabellari. A venir presa di mira, insomma, è sempre la cristallizzazione del luogo comune, salvo che ogni livello linguistico-sociale, ogni sottocodice o registro, presenta un proprio specifico patrimonio di luoghi comuni, che non sfugge alle attenzioni della fantasia umoristica di Mosca.

Dopo aver perlustrato vari gruppi sociali, tipi, specialità professionali, a diverse altezze di estrazione, l'io narrante non manca di rilevare il pensiero comune del cittadino comune, distillandone guarda caso il più ordinato catalogo di luoghi comuni offerto dal libro. Di nuovo, è il meccanismo dell'accumulo che consente di misurare la consistenza nulla e nullificante dello stereotipo, sino a esaurirne ogni pretesa di significato persuasivo e originale:

Di queste frasi principali possiamo presentare un elenco che, se non le comprende tutte, non omette le più frequenti:

- A) Io sono fatto così: se dico una cosa, è quella.
- B) Certe cose mi fanno salire il sangue alla testa.
- C) Io l'ho consigliato: faccia ora egli quello che vuole.
- D) Non è per le cinque lire, ma per il principio.
- [...]
- V) Se aspetta che m'abbassi io, sta fresco!
- Z) Noi non abbiamo materie prime. (p. 229-230)

Non solo il chiarissimo professor Perozzi, il pluriconsigliere delegato Malagigi, il professor Delphus prestano il fianco alla contraffazione umoristico-satirica dei loro discorsi ampollosi, ma gli stessi Ulivetta la pastorella virtuosa, Ricciardetto il giovane ignaro, Loredana la donna perduta che va fantasticando una propria immacolata biografia, cadono vittime dello stereotipo e della conseguente presa in giro, per quanto situati in una modesta posizione entro la comunità, a un livello decisamente meno smaliziato di impiego del linguaggio. Persino quel sagace popolano che è Antonio il becchino, nonostante il suo operare a favore di una carnevalizzazione della morte e del cimitero, finisce per lasciarsi imbrigliare dai luoghi comuni relativi ai ruoli affettivi e parentali, sino all'ossessione; e d'altronde il suo progetto di rovesciamento festoso dell'infelicità mortuaria poggia sull'alleanza con Malagigi, il che vi getta ombre ancor

più cupe, alimentando il sospetto che crepare allegramente, come incitano le réclame cimiteriali confezionate a bella posta, non debba essere dopotutto un grande affare.