

FRANCESCO FIORENTINO

## *Introduzione*

Si presentano qui i risultati di una ricerca promossa dall'Associazione "Sigismondo Malatesta", presentati in un seminario tenutosi a Napoli il 21 e 22 marzo 2013. Nonostante il ritardo, dovuto a questioni organizzative, con cui vengono pubblicati, sia per l'importanza dei testi analizzati, sia per le questioni teoriche che affrontano, il loro interesse risulta intatto.

Tra le differenti teorie del comico una buona parte degli interventi (di Brugnolo, Camerlingo, Fiorentino, Gargano, Iotti, Luongo) assume quale punto di riferimento quella elaborata da Freud in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* dove il fondatore della psicanalisi distingue tra comicità, *Witz* e umorismo, e sostiene, attraverso illuminanti analisi, che alcuni motti combinano comicità e *Witz*: cioè prevedono da parte di chi ride una distanza dal ridicolo (in forma di superiorità) e contemporaneamente identificazione con esso e le sue ragioni. Proprio quest'ultimo punto della teoria è stato ulteriormente elaborato da Francesco Orlando in *Lettura freudiana del "Misanthrope"* e due scritti teorici (1974)<sup>1</sup>. Nella 'formazione di compromesso' costituita da comicità e *Witz*, Orlando, da teorico della lettera-

tura, ha individuato la forma per eccellenza della comicità letteraria. Una forma vuota che ha spesso sintetizzato nella frazione con cui in altri scritti ha rappresentato la negazione freudiana NON/SONO IO: una forma sempre passibile di essere riempita in modi diversi da contenuti storicamente determinati. Tutti gli interventi che si richiamano a questa teoria riflettono appunto su come una forma vuota (d'origine psicologica) possa incontrarsi con la Storia e con i canoni letterari. Fanno solo parzialmente eccezione gli interventi di Carandini e Vicentini che s'interrogano piuttosto sulle questioni che la comicità ha posto al teatro, luogo per eccellenza – prima dell'avvento del cinema – della comicità. Mi pare comunque che anch'essi apportino un contributo significativo alla verifica della teoria freudiana/orlandiana del comico. Ma prima di avanzare qualche osservazione generale, credo convenga dare conto brevemente dei singoli interventi qui raccolti.

\*       \*       \*

Antonio Gargano analizza la maniera in cui il codice dell'amore cortese cavalleresco viene trattato da due capolavori della letteratura spagnola, *La Celestina* (1502) e il *Quijote* (1605). Nel primo il giovane Calisto, che non manca di riferirsi seriamente a tale codice, nelle parole e nel comportamento fa invece affiorare tutt'altre istanze di godimento sensuale. Abbiamo dunque un momento comico costituito dalla sua inadeguatezza a un codice di comportamento ancora in auge e uno *witzig* per cui ci si identifica con l'autenticità del suo desiderio. Il caso di don Chisciotte si rivela più complesso, anche per la presenza al suo fianco di Sancho: il vagheggiamento cortese di Dulcinea da parte del *Caballero de la Triste Figura* risulta comico senza però che il riso impedisca l'affiorare nel lettore di un sentimento di simpatia regressivo per un codice ormai superato cui follemente

il Cavaliere si mostra fedele. D'altro canto anche l'appello alla realtà di Sancho, pur esso comico per la sua rozzezza, induce alla simpatia per quel che rappresenta: fiducia nell'esperienza e nella concretezza della conoscenza, riconoscimento del desiderio. Grazie al modello freudiano-orlandiano, Gargano arriva a descrivere la complessità del capolavoro cervantino che riesce a far ridere e al tempo stesso indurre all'identificazione con i medesimi valori. Dal confronto tra *La Celestina* e il *Quijote* risulta una sostanziale differenza nel trattamento del codice cortese-cavalleresco: nella prima, seppur trasgredito, esso è ancora in vigore mentre nel secondo appare ormai largamente tramontato e quindi suscettibile solo di esercitare il fascino del superato. La Storia determina non solo la natura dei contenuti comici e quelli *witzig* ma anche il rapporto tra loro.

Gianni Iotti si interroga a proposito della divaricazione / connessione del comico e del patetico a partire dalla concezione platonica che, a differenza di quella aristotelica, considera il ridicolo "ignoranza di sé". Questa concezione universalistica del ridicolo che si attaglierebbe quasi a ogni uomo lascia poi spazio a una distinzione: i ridicoli sono coloro che sono in una situazione di debolezza. Si insinua così nel riso un fantasma penoso di debolezza da esorcizzare, mediante il suo spostamento dall'io all'altro, il ridicolo. Non siamo tuttavia ancora alla moderna commistione di comico e patetico. La concezione antica, tipica di una cultura sostanzialmente guerresca, "può contemplare nel riso un sentimento spurio di coinvolgimento a sfondo invidioso, come mostra Platone, ma la solidarietà profonda nei confronti di una vittima, di un *vinto*, le rimane sostanzialmente estranea". Per quella moderna invece "il Cristo deriso, sconfitto, umiliato, inchiodato alla croce è il paradigma d'una debolezza potenzialmente oggetto di scherno e, di fatto, oggetto di una patetica – sofferta – identificazione". Questa concezione di un risolto identificativo – e patetico – nel riso si sviluppa soprat-

tutto a partire dalla svolta di fine Settecento e in epoca romantica: in una cultura sostanzialmente borghese e democratica nella quale la ginnastica dell'identificazione non è impedita da barriere sociali insuperabili. Nell'Ottocento tale combinazione produce due esiti: il grottesco romantico e l'informe medietà di Flaubert, quella che Crouzet ha chiamato "un grottesco triste" (1981: 50)<sup>2</sup>. Il modello di comicità contraddittoria che Orlando ricava da Freud si iscrive in questa tradizione.

Nel mio contributo alla raccolta, ho ricostruito brevemente la storia delle diverse teorie del comico a partire da Aristotele – passando per Hobbes, Marmontel, Kant, Schlegel, Jean Paul, Stendhal, Bain, Pirandello – fino al modello comicità/Witz elaborato da Freud e Orlando. In questa lunga storia la grande svolta coincide, come per Iotti e per Orlando, con la fine del Settecento e l'avvento del Romanticismo, quando si afferma una concezione del riso non solo prodotto da un sentimento di superiorità nel confronto col ridicolo, ma anche – e spesso soprattutto – come risultato di un'identificazione con esso. La questione che mi sono posto è se sempre – e se non sempre: fino a che punto – è possibile proiettare anche nella comicità d'*ancien régime* un processo identificativo di chi ride con il ridicolo. Ad esempio, è possibile che gli spettatori seicenteschi sotto sotto provassero anche compassione per i servi vigliacchi che abbondavano in scena? Certo la paura è un sentimento che appartiene alla natura umana e quindi anche nel Seicento si aveva paura, ma gli spettatori che ridevano potevano solidarizzare con loro, superando ferree gerarchie sociali, morali e stilistiche? Oppure erano solo confermati nella loro alterità abbandonandosi al piacere di sentirsi superiori, senza che nel loro riso si insinuasse una vena di sofferenza, dovuta appunto all'identificazione con sentimenti che consideravano abietti?

Salvatore Luongo commenta un passo singolare del *Cantar del mio Cid*, l'episodio dei due mercanti ebrei che, per sete di

profitto, si lasciano ingannare dal Cid e dal suo vassallo Martín Antolínez, in rotta col re e bisognosi di denaro per continuare la guerra: in cambio di un prestito ricevono due sacchi presunti pieni d'oro e di fatto pieni di sabbia. Se il Cid fa ricorso all'imbroglio, pratica che mal si concilia con la morale cavalleresca, la sua infrazione può comunque essere condonata in quanto danneggia usurai che, vendendo il tempo, contraddicono le virtù dell'universo feudale, e per di più ebrei, popolo nei cui riguardi all'epoca non si avevano gli stessi obblighi che verso i cristiani. Si crea insomma una 'formazione di compromesso' comica, per dirla sempre con Orlando, tra una trasgressione alle norme e la sua assoluzione. Luongo osserva che essa è resa possibile da quella che Bachtin chiamò una situazione carnevalesca in cui i ruoli sociali si rovesciano: per un momento i due ebrei avari assumono pose cavalleresche e il Cid tratta con spregiudicatezza affaristica.

Analizzando *Much Ado about Nothing*, Rosanna Camerlingo si muove invece in un ambito che è quasi tutto prima 'wizzig'. La commedia shakespeariana è ambientata a corte e – sostiene Camerlingo – presenta implicazioni politiche rilevanti per l'Inghilterra elisabettiana. Il battibecco spiritoso e inesauribile tra Beatrice e Benedick da una parte è un episodio tra i più brillanti dell'eterna guerra tra i sessi, dall'altra comporta anche una riflessione, all'epoca scottante, sulla posizione dell'aristocrazia a corte. All'inizio lo spirito del motteggiatore Benedick è svalutato dall'esigente Beatrice come quello di un buffone del principe, del cortigiano che rallegra la corte. La tensione erotica tra loro si trasforma così in un raffinato scontro di battute. La crisi del codice cortese dell'amore in questo caso – siamo a corte – non genera tanto l'affiorare comico di desideri d'appagamento sensuale quanto invece uno scambio spiritoso. In tal modo il legame matrimoniale, propugnato quale strumento politico alla corte di Messina al pari della corte di Elisabetta, è messo

in discussione. Alla fine, tuttavia la resa degli amanti scontro-si segna comunque il ritrovamento della pace e dell'equilibrio. La prevalenza dell'aspetto *witzig* a scapito di quello comico in *Much Ado about Nothing* configura un modello di commedia brillante inusuale sulle scene continentali *d'ancien régime*. Ancora una volta la storia – e in questo caso anche i modelli drammaturgici nazionali – condizionano le forme del riso.

A partire dalla *Leçon* di Ionesco, Stefano Brugnolo ricostruisce a ritroso un topos nella tradizione comica occidentale – quello della lezione appunto – da Aristofane a Pinter, passando per Rabelais, Voltaire, Flaubert, Carroll, Kafka per citare solo alcuni degli autori considerati nella vasta rassegna. In questa scena risulta sempre in gioco una tensione tra valori, spesso riconducibile a quella tra Cultura e Natura: tensione che si risolve in un esito comico certe volte a scapito del maestro, altre dell'allievo. In ogni caso, osserva Brugnolo rifacendosi a Freud e a Orlando, questo riso rivela sempre una ambiguità: si ride *del* personaggio ridicolo – allievo o maestro – ma al tempo stesso si ride anche *con* lui, sia certe volte per contestare una cultura (sofistica, scolastica o più moderna), sia in altre perché liberati dal peso della logica e del senso di realtà. Mi pare significativo sottolineare che anche nel caso di una scena ricorrente in oltre due millenni, il modello comicità/*Witz* si riempie di contenuti diversi a seconda delle epoche.

Claudio Vicentini e Silvia Carandini affrontano la questione della comicità dal punto di vista della recitazione comica. Nelle teorie *d'ancien régime* e fino all'Ottocento incluso, ci si pone la questione di come l'attore deve rappresentare in maniera 'dignitosa' il basso morale, sociale e creaturale che fa ridere. La distinzione stilistica è così forte – in quanto ancorata al pregiudizio sociale e morale – che l'attore comico rischia di apparire irrimediabilmente coinvolto nella degradazione che comporta il suo ruolo. I trattati cercano di delimitare una forma decorosa

di recitazione comica che provochi – afferma Carandini – quel riso benevolo e moderato, *l'eutrapelia* aristotelica, che si oppone al riso scurrile. L'operazione tuttavia risulta quasi sempre fallimentare, anche perché avvalersi di procedimenti 'degradati' potenzia l'efficacia nel suscitare il riso. È appunto questo il caso dei lazzi, come mostra Carandini ripercorrendo la vicenda della Commedia dell'arte e in particolare dei suoi tre celebri Arlecchini. Il lazzo – forma circoscritta, autosufficiente e topica di azione teatrale – oltre agli enunciati verbali, prevede un grande dinamismo fino all'acrobazia. Indulge a riferimenti scatologici e sessuali, e tuttavia "sembra parlare a volte la lingua 'incongrua' del sogno, del lapsus, o della follia, mimare il gioco infantile verbale e motorio, secondo procedimenti forse non lontani da quelli del motto di spirito indagato da Freud".

Nell'ambito della recitazione comica ancor oggi praticata, Vicentini distingue due pratiche: quella per cui l'attore prende le distanze dal personaggio ridicolo che rappresenta (ad esempio ridendo di lui) e l'altra in cui aderisce invece del tutto al suo ruolo. Nel primo caso l'attore si comporta da intermediario tra il personaggio e il pubblico rendendo esplicita la sua 'difformità' comica. Tale operazione mi sembra corrispondere a quanto, come ha mostrato Orlando (1982)<sup>3</sup>, facevano Pascal e Voltaire quando nei loro scritti cedevano la parola a un gesuita, sottolineando stilisticamente il ridicolo del suo discorso. È per eccellenza la tecnica della satira: eppure, anche questa presa di distanza estrema non esclude che il lettore possa nutrire una qualche simpatia, più o meno consapevole, per il ragionamento assurdo dello sfrontato gesuita di turno. Cosa che credo avvenga anche con l'assoluta mancanza di freni inibitori del personaggio di Cetto Laqualunque di Albanese, che si comporta come una sorta d'inconscio parlante. Nel secondo caso invece l'attore "annulla ogni canale di comunicazione diretta con il pubblico e sottolinea l'irriducibile estraneità di ciò che va facen-

do a ogni forma di comportamento *normale*". Questa mi pare la modalità in cui più esplicitamente (e con maggior forza) una distanza comica dello spettatore dal personaggio si può combinare con una identificazione. Buster Keaton et Charlie Chaplin, i due maggiori geni 'ridicolo-patetici' del secolo scorso (e forse non solo), praticano infatti entrambi questa seconda maniera.

\*       \*       \*

Come questi miei brevi – e lacunosi – resoconti spero testimonino, alcuni interventi qui raccolti confermano l'efficacia del modello comicità/*Witz* su testi precedenti la svolta di fine Settecento, mentre altri si pongono la questione se esso debba considerarsi sempre valido anche in quest'epoca. In effetti già Orlando aveva proposto alcune brillanti analisi, oltre che del *Misanthrope*, di alcuni testi cinque-seicenteschi. In particolare, aveva commentato le parole di Harpagon, l'avarò molieriano, davanti a suo figlio svenuto: "Cela ne sera rien. Allez vite boire dans la cuisine un grand verre d'eau claire" (I, 4). Nella battuta Orlando sottolinea l'esibizione dell'offerta di un bicchier d'acqua (*vite, grand, claire*) per occultare l'unica sua motivazione: che nulla costa. Il rincaro genera l'effetto comico dell'enunciato. Se lo spettatore ride dell'avarizia di un padre che non si preoccupa del figlio, d'altra parte l'aggettivazione sproporzionata "racchiude quanto basta a sovvertire l'inferiorità dell'avarò nell'immondo trionfo di una sfrontatezza invidiabile". Orlando ipotizza dunque che anche questo caso estremo possa rientrare nel modello comicità/*Witz* in quanto un riso di superiorità nasconde una identificazione talmente ripugnante e regressiva che occorre immaginarla inconscia. È possibile estendere – grazie a quest'esempio limite – il modello comicità/*Witz* a tutta la comicità *ancien régime*? Alcuni interventi – Gargano, Luongo, Brugnolo – verificano questa ipotesi con analisi convincenti di

testi pre-ottocenteschi. Ma tutti i casi presi in esame sono capolavori della letteratura occidentale, come lo erano gli esempi molieriani e no di Orlando. Vale altrettanto per la produzione letteraria e teatrale corrente? In mancanza di un'elaborazione letteraria quale quella riscontrata genialmente da Orlando nel caso della battuta di Harpagon, è sempre possibile riconoscere operante il modello? E con quanta sicurezza si può ipotizzare un inconscio cinquecentesco e seicentesco? Quanto siamo inclini a proiettare la nostra cultura 'sensibile' su quella di epoche che non lo erano se non affatto, di certo non altrettanto?

Tutti gli interventi qui presentati mostrano comunque la forza di questa teoria del comico che consente di rendere conto di fenomeni letterari e teatrali complessi praticamente in ogni epoca. Le questioni ancora aperte non ne revocano in dubbio la validità ma eventualmente solo la portata. Se pure si verificasse, grazie ad ipotetiche analisi quantitative (oggi di là da venire), che la produzione corrente d'*ancien régime* risultasse comica e basta, la teoria comunque avrebbe il pregio di identificare un criterio per definire la comicità 'alta', appunto complessa, di certe epoche, oltre che in genere quella post-romantica. E sarebbe comunque conforme alla classificazione freudiana che distingueva dalla comicità 'pura' i casi di comicità/*Witz*, ripensati da Orlando in una prospettiva squisitamente letteraria.

## NOTE

<sup>1</sup> Si veda in particolare il primo capitolo, "Per la teoria": 43-63.

<sup>2</sup> Cfr. anche Fiorentino 1998.

<sup>3</sup> Cfr. in particolare: 29-64.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Crouzet, Michel (1981), «*Sur le grotesque triste dans Bouvard et Pécuchet*», *Flaubert et le comble de l'art*, Paris, Société d'enseignement supérieur: 49-74.
- Fiorentino, Francesco (1998), «Raccontare il medio: il personaggio ridicolo-patetico», *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Roma, Bulzoni: 71- 91.
- Orlando, Francesco (1974), *Lettura freudiana del «Misanthrope» e due scritti teorici*, Torino, Einaudi.
- , (1982), *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.
- Freud, Sigmund (1905), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, trad. it. a cura di Ermanno Sagittario; Silvano Daniele, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975 (con un saggio introduttivo di F. Orlando).