

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019  
ISSN 2611-3309

GIANNI IOTTI

## *Il comico e il patetico*

### *The Comicality and the Patheticness*

#### SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo parte da alcuni richiami alla tradizione di pensiero che, da Aristotele a Bergson, ha insistito sulla cauterizzazione emotiva in quanto condizione necessaria per l'innescamento del riso e ha privilegiato il senso di autocompiacimento e di superiorità dell'io rispetto alla vittima comica. L'articolo procede quindi a un tentativo di storicizzazione della relazione tra soggetto e oggetto del riso con particolare riferimento al mito cristiano il quale, ponendo al proprio centro la compassione per una figura umiliata e dolente (potenzialmente ridicola, secondo la visione antica), sconvolge le relazioni tra comico e serio e introduce il fattore dell'identificazione patetica quale elemento che pervade il comico. È in funzione d'una tale 'contaminazione' – è la conclusione – che alcuni risvolti ambivalenti della comicità risultano enfatizzati nella riflessione e nella letteratura moderne.

The paper starts from some references to the tradition of thought which, from Aristotle to Bergson, has insisted on emotional cauterization as a necessary condition for the triggering of laughter and has favored the sense of self-satisfaction and superiority of the self with respect to the comic victim. Then the paper proceeds to an historicization attempt of the relationship between subject and object of laughter, with particular reference to the Christian myth which, placing compassion at its center for a humiliated and painful figure (potentially ridiculous, according to the ancient vision), disrupts relations between the comic and the serious by introducing the possibility of a pathetic identification as an element that pervades the comic. It is in function of such 'contamination' – it is concluded – that some ambivalent aspects of comedy are emphasized in modern reflection and literature.

#### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

relazioni tra comico e serio, mito cristiano, identificazione patetica  
relationships between comicality and serious, Christian myth, pathetic identification



GIANNI IOTTI

## *Il comico e il patetico*

### *1. Dissociazione comica e identificazione patetica*

All'interno di una ben nota tradizione risalente ad Aristotele, le teorie del comico hanno messo l'accento sul processo di aggressione che lo scatenamento del riso implica: risulterebbe comico quello rispetto a cui ci sentiamo superiori sia in senso fisico che morale o intellettuale, e che esclude il coinvolgimento emotivo. Ciò, naturalmente, si traduce in una retorica del comico. Secondo Cicerone, ad esempio, all'oratore conviene suscitare il riso, il quale comporta simpatia verso chi lo scatena e ammirazione per l'acume necessario a produrlo. Tutto questo nell'ambito di una cultura come quella antica che ha fra i suoi valori ampiamente legittimati la distruzione dell'avversario. La condizione dello scatenamento del riso, comunque, è che il suo oggetto non possa essere costituito da crimini efferati o da infelicità estrema: "I bersagli più facili [dello scherzo] – scrive Cicerone – sono pertanto quelli non meritevoli né di grande odio né di grandissima compassione" (Cicerone 1994: 471-73). È noto che su questa interpretazione del riso come manifestazione aggressiva e di superiorità ha insistito particolarmente Hobbes, il quale però – nel *Leviatano* – dice qualcosa di più:

Il *gloriarsi subitaneo* è la passione che produce quelle *smorfie* chiamate RISO, ed è causata o da qualche nostro atto subitaneo che ci fa piacere o dall'apprendere qualche deformità negli altri, al cui confronto noi subitamente applaudiamo noi stessi. E si riscontra di più in coloro che sono consci delle loro pochissime abilità, i quali sono forzati a mantenere la stima (*favour*) che hanno di loro stessi con l'osservare le imperfezioni altrui; perciò il molto ridere dei difetti degli altri è un segno di pusillanimità. Infatti una delle azioni proprie delle grandi menti, è quella di aiutare e liberare gli altri dallo scherno, e di paragonarsi solo con i più abili (Hobbes 1987: 56-57).

Come si vede – ed è quanto è stato lasciato piuttosto in secondo piano, almeno fino a Freud – per Hobbes il senso di superiorità legato al riso è in realtà piuttosto dubbio, e chi ride della presunta inferiorità della vittima comica cerca puntelli per sostenere la propria identità malsicura. In altri termini il riso è segretamente impregnato di timore, e come tale non è facilmente isolabile da un risvolto potenzialmente frustrante. Resta che in generale la comicità rinvia a un moto aggressivo, ma anche difensivo, nei confronti della vittima comica: giacché l'altro è sempre sentito dall'io come oscuramente minaccioso e potenzialmente in grado di nuocere. Viene in mente un verso, non particolarmente bello ma molto significativo, di Victor Hugo – “D'une bouche qui rit on voit toutes les dents” (Hugo 1963: 1355)<sup>1</sup> – in cui si rende pertinente la componente biologicamente aggressiva del riso come *rictus*, come apertura delle fauci pronte a divorare, di cui la versione culturale edulcorata è lo scherno, il *ludibrium* del nostro simile. Qualcosa del genere si trova anche in Baudelaire, il quale scrive: “L'Être qui voulut multiplier son image n'a point mis dans la bouche de l'homme les dents du lion, mais l'homme mord avec le rire...” (Baudelaire 1976: 528)<sup>2</sup>.

Il riso escluderebbe dunque la pietà e la simpatia le quali, anche se come conseguenza d'un movimento egoistico, presuppongono un certo grado di identificazione nell'altro. Ancora Hobbes: "L'afflizione per la disgrazia di un altro è la PIETÀ, e sorge dall'immaginare che una disgrazia simile può accadere a noi stessi; perciò è chiamata anche COMPASSIONE e, con locuzione dei nostri giorni, SIMPATIA (*Fellow-feeling*)" (Hobbes 1987: 57). Significativamente Hobbes non si sofferma sulle conseguenze della possibile interferenza tra il sentimento che egli chiama *fellow-feeling*, la simpatia, e il sentimento a sfondo aggressivo implicato nel riso. Anzi, in linea con la teoria classica del riso che vede nella cauterizzazione emotiva la condizione essenziale per un suo scatenamento, egli contrappone nettamente i due termini: da una parte la pietà e la simpatia, dall'altra il riso. Nello stesso senso tradizionale d'una comparazione con la vittima comica lusinghiera per l'io sembra andare Stendhal quando, in *Racine et Shakespeare*, prende le mosse dalla posizione di Hobbes secondo la quale il riso sarebbe: "Cette convulsion physique, que tout le monde connoît, est produite par la vue imprévue de notre supériorité sur autrui" (Stendhal 1970: 63)<sup>3</sup>. Tuttavia, in modo interessante, egli aggiunge un'osservazione la quale problematizza l'eccesso di crudeltà che può essere insito nel riso: "Une plaisanterie douce fait rire aux dépens du plaisanté; – osserva – une plaisanterie *trop bonne* ne fait plus rire: on frémit en songeant à l'affreux malheur du plaisanté" (Stendhal 1970: 63)<sup>4</sup>. La precisazione di Stendhal – di cui, peraltro, non mancano le premesse in Aristotele e in Cicerone – è sintomatica, almeno *ex negativo*, di una sensibilità "moderna" più disposta, rispetto a quella antica, a un sentimento di identificazione nei confronti della vittima comica.

È proprio su questa distanza tra una concezione antica e una moderna del riso che vorrei interrogarmi. A tal fine può essere utile soffermarsi sulla posizione che Platone esprime nel *Filebo*.

In questo dialogo Socrate riporta il ridicolo alla perversione dell'anima che consiste nell'ignoranza di sé. Ma aggiunge subito una distinzione tra coloro che, a torto, si credono sapienti e virtuosi essendo forti e potenti, e coloro che fanno lo stesso essendo però deboli e poveri. Questi ultimi – dice Socrate – “ove sieno derisi, incapaci di vendicarsi; costoro, se li chiamerai ridicoli, li chiamerai col loro vero nome. Quelli, invece, che sieno capaci di vendicarsi e potenti, chiamandoli temibili e nemici, darai di loro a te stesso una definizione esatta”. Combinando le due coppie oppostive: ignoranza / conoscenza (di sé); forza / debolezza, Platone iscrive la sua teoria del riso in una prassi. Non possiamo limitarci a dire che il riso esprime un senso di superiorità: quest'ultimo deve essere garantito da certe condizioni in grado di assicurare l'io e di confermarlo nella coscienza d'una propria supremazia. Troviamo qui la conferma dell'idea che abbiamo vista espressa in Hobbes, e cioè che il rovescio simulato del riso di superiorità è lo spettro d'una possibile inferiorità. Il riso – potremmo dire – esorcizza un fantasma penoso di debolezza spostandolo dall'io sull'altro comico.

Va da sé che in contesto moderno l'opposizione tra forza e debolezza, se è ben lungi dal neutralizzarsi, tende però a sfumare “democratizzandosi”, a perdere quelle coordinate istituzionali che aveva nella distinzione tra uomini liberi e schiavi, nobili e sudditi, cittadini e barbari: abolendo così la rigidità sociale del rapporto di forza tra soggetto e oggetto del riso, e introducendo – almeno virtualmente – un principio di reversibilità fra le posizioni del deriso e dell'irrisore. Teniamo presente questo aspetto importante ai fini d'una descrizione del comico in ambito moderno e torniamo al *Filebo*. A Protarco che chiede in che modo la mescolanza di piacere e dolore abbia a che fare con il ridicolo, Socrate risponde che occorre partire dalla natura dell'invidia: godere dei mali dei nemici non può essere ritenuto invidioso, bensì perfettamente naturale; viceversa ridere dell'ignoranza

degli amici equivale a godere del loro male e quindi implica un sentimento invidioso. Conclusione: "...ridendo dei nostri amici ridicoli, noi, mescolando piacere con invidia, mescoliamo il piacere col dolore. Giacché s'è già da un pezzo convenuto tra noi che l'invidia è dolore dell'anima, mentre il ridere è piacere; e che in questi casi nasce ad un tempo così l'un 'sentimento' come l'altro" (Platone 1983: 404). In altri termini, in Platone (a differenza che in Aristotele, tenderei a dire, le cui considerazioni sulla commedia non ci sono comunque pervenute) il sentimento del ridicolo, in certe condizioni, implica e non esclude affatto un dissidio interiore più o meno consapevole.

Ora, la cosa fondamentale è non solo e non tanto che, per Platone, il riso susciti una mescolanza di gratificazione e frustrazione; quanto che in questa mescolanza non venga da lui colto nessun significato patetico in senso moderno (nel senso, cioè, che Pirandello chiamerà umoristico), vale a dire dovuto all'inesco di un'identificazione con l'altro comico. In quest'ultimo aspetto, in effetti, mi sembra consistere la differenza più grande tra una concezione antica e una moderna del comico. La prima – nel contesto di una cultura le cui radici guerresche sono ancora molto profonde e che celebra come valore supremo l'annientamento dei nemici – 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. "Les Romains, accoutumés à se jouer de la nature humaine, dans la personne de leurs enfants et de leurs esclaves – ha scritto Montesquieu a proposito degli Antichi, di cui pure ammirava l'amor di patria e il senso della gloria – ne pouvaient guère connaître cette vertu que nous appelons humanité" (Montesquieu 1951: 148)<sup>5</sup>. Un tale sentimento di umanità, che trova nella *pietas* virgiliana un passaggio storico fondamentale, rinvia naturalmente alla morale cristiana e al suo mito fondatore. 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. La figura di Gesù – che può essere interpretata in profondità quale personaggio castrato e cornuto, come ha dimostrato in uno dei suoi scritti Francesco Orlando<sup>6</sup> – non può che essere disprezzabile e ridicola nel contesto d'una morale antica. Viceversa, nella prospettiva moderna, e non solo confessionale, Cristo diventa il nostro fratello in umanità degno della più profonda commiserazione e del più grande rispetto, ed è significativo – come afferma Baudelaire – che il Verbo Incarnato abbia conosciuto la collera e le lacrime ma che non abbia mai riso<sup>7</sup>. Tutta l'iconografia del Cristo dolente e sanguinante mette l'accento sull'identificazione seria, e rimuove il ridicolo tanto più perentoriamente quanto più esso ne è un ingrediente virtuale. Un personaggio disprezzabile per la cultura antica diventa così oggetto d'identificazione e d'amore reverenziale per la cultura moderna. In questa rimozione, in questo spostamento d'accento dal comico al serio, sta tutto il significato rivoluzionario della moderna concezione delle relazioni fra comico e patetico.

È da qui che occorre procedere per valutare, nel riso, la presenza d'una mescolanza fra piacere e dolore piuttosto lontana da quella platonica. In contesto moderno – e alludo alle opere letterarie più rappresentative – sembra che il riso non possa più essere pensato come sovraneamente e aggressivamente distaccato dall'oggetto che lo provoca o, eventualmente, sfumato soltanto dall'invidia. Piuttosto, esso risulta sempre virtualmente ipotecato da un senso patetico, suscettibile di rovesciarsi su se stesso e di trasformarsi in dolore, in *pathos*, quale che sia la forma del rovesciamento. Naturalmente la rivoluzione morale cristiana e la sua valorizzazione del sentimento legato all'identificazione con la figura del perdente-sofferente si è imposta nel corso dei secoli sempre solo parzialmente: in perenne conflitto

con la morale laica, guerriera e aristocratica che, in Europa, è stata pienamente dominante almeno fino alla metà del XVII secolo, e nella quale si è perpetuata l'antica accezione aggressiva del riso nei confronti della vittima comica<sup>8</sup>. Avvicinandosi alla storia più recente, la preponderanza del patetico andrà legata alle profonde trasformazioni della svolta sociale e politica che è culminata tra Sette e Ottocento. Mi riferisco in particolare alle implicazioni di una civiltà che ha spostato, non senza perduranti e catastrofiche inerzie, il proprio asse dalla guerra al commercio. Superfluo osservare che, nella prassi, guerra e commercio non sono affatto esclusive l'una dell'altra e, anzi, si sono sempre alimentate mutualmente (e continuano a farlo). Ma è anche vero che, dal punto di vista della sensibilità morale, quest'epoca ha visto la lenta transizione tra due imperativi culturali: dalla distruzione dell'altro al riconoscimento dell'altro. Un *altro* sentito ormai come diversa declinazione dell'umano degna di comprensione e rispetto, oltre che come *partner* di scambi commerciali e culturali.

Progressivamente, nel corso di questo periodo, la coscienza-conoscenza di sé ha potuto prescindere sempre meno dalla conoscenza, e dal "riconoscimento", dell'altro da sé: un altro che si è trattato meno di annientare, o di asservire, che di accettare e metabolizzare (si pensi alle riflessioni che, già nel Cinquecento, Montaigne elabora sui "selvaggi"<sup>9</sup>). "Comment peut-on être persan?", fa esclamare Montesquieu a un ingenuo parigino nelle *Lettres persanes* (Montesquieu 1949: 177)<sup>10</sup> e la domanda – ironicamente – presuppone che il ridicolo si trovi non già sul versante dell'altro, del persiano, dell'*outsider*; bensì sul versante dell'io, di quella parte ignorante del soggetto che si tratta di liquidare, appunto, col riso. Certo, anche – e più che mai – in contesto illuministico, colui che si caratterizza come ignorante e irrazionale viene ritenuto ridicolo: ma chi dimostra ignoranza e pregiudizi, chi indugia in una mentalità considerata supersti-

ziosa o infantile, viene trasformato in oggetto comico – con le dovute precauzioni e mascheramenti – anche se è Luigi XIV o il papa (Montesquieu 1949: 165-67). La *ratio* “sociologica” del riso – che anticamente implicava il binomio forza-debolezza in senso istituzionale – assume così una forma che potremmo definire “relazionale”: l’antico adagio stoico “conosci te stesso” viene modernamente sostituito dal principio: “Conosci l’altro”. La coscienza-conoscenza di sé non può più prescindere dalla conoscenza-riconoscimento dell’altro: nell’universo relativistico che s’impone dal Settecento in poi la corretta gestione della propria identità passa prioritariamente dal confronto con l’alterità. Tradizionalmente chi era debole, periferico, diverso aveva tutte le caratteristiche per essere interpretato come un “nemico”, e/o come un oggetto di “ridicolo”, in quanto inferiore. E tutto un filone della letteratura moderna di orientamento “etnocentrico” non ha fatto che perpetuare l’atteggiamento culturale più arcaico di negazione dell’altro. Complementarmente, all’interno della corrente europea di pensiero e d’espressione che possiamo chiamare progressista e che ha informato di sé l’ethos democratico, una morale rousseauiana, sensibile e umanitaria, ha trattato i potenziali “nemici” o “non-amici” sempre meno come oggetto di dissociazione aggressiva e sempre più come oggetto d’identificazione sentimentale e culturale. E ciò, beninteso, senza trascurare tutte le possibili forme di ambivalenza che hanno necessariamente accompagnato un simile fenomeno.

## 2. Dall’apporto freudiano alla definizione del comico-patetico

L’intento del discorso che ho fatto finora consisteva nel situare il comico sullo sfondo di alcune grandi svolte storiche della cultura e della sensibilità occidentali. All’interno di questo discorso ho considerato essenzialmente le implicazioni “affettive” dei rapporti che, nella relazione comica, si stabiliscono fra dissociazione e identificazione, tra un SONO IO e un NON

SONO IO. In tale accezione dovrebbe risultare chiaro che la dissociazione e l'identificazione implicate nell'interferenza comico-patetico non sono assimilabili *sic et simpliciter* alla combinazione tra sconfezione comica e complicità arguta che Francesco Orlando, sviluppando la lezione freudiana sulla commistione fra comicità e contenuti spiritosi, ha formalizzato nella frazione simbolica NON SONO IO / SONO IO = COMICITÀ / WITZ<sup>11</sup>. Anzi, si tratta proprio di altro: il messaggio arguto, infatti, presuppone un'espressione di contenuti eversivi, censurati o repressi, e implica un'istanza critica che non è necessariamente presente nell'identificazione patetica. D'altra parte, per sua stessa ammissione, Freud giunge a proposito del comico a conclusioni meno soddisfacenti di quelle relative al motto di spirito; conclusioni, essenzialmente negative, riassumibili nella formula: "comico è ciò che mal si adatta all'adulto" (Freud 1972: 203)<sup>12</sup>. Ora, su un piano teorico, si può certo ritenere che l'altro comico, imparentato con il nostro io infantile, sia sempre in grado di suscitare una sfuggente identificazione, di esercitare una segreta fascinazione, al di là del senso di superiorità che esso mobilita. Se, infatti, l'io comico rinvia al nostro io da bambino, questo non mancherà di proporsi, almeno inconsciamente, come libero e trasgressivo dispiegamento d'un narcisismo di cui abbiamo nostalgia, in cui ci riconosciamo e che invidiamo. Resta che, storicamente, nell'ethos della commedia o nell'universo della farsa la mentalità aristocratica ha relegato per millenni la rappresentazione di ciò che essa nega e che la nega: l'eventuale componente di identificazione arguta presente nel comico andrà pensata in funzione d'una negazione istituzionalizzata, onnipresente e perciò necessaria anche se d'intensità variabile.

Quanto all'ipoteca virtuale che il patetico esercita sul comico in contesto moderno, essa richiede una considerazione di tipo storico. Durante il Settecento, in letteratura, si assiste a un fenomeno che possiamo definire di erosione crescente del comico

da parte del patetico, fenomeno legato all'abolizione progressiva delle barriere stilistiche e al mescolamento tendenziale dei toni. A teatro, in particolare, ciò dà luogo a una maggior importanza delle lacrime e della partecipazione commossa a scapito del riso classico: dalla debolezza (fisica, intellettuale, sociale) offerta in spettacolo comico a un io che se ne dissocia, si passa allo spettacolo patetico di una debolezza o di una situazione di "marginalità-inferiorità" proposti quali termini d'identificazione commossa. In altro contesto artistico, una delle espressioni più potenti di questo tipo di interferenza tra comico e patetico può essere la galleria dei tristi – e un po' inquietanti – Pierrot, osservati da maschere ridenti o perplesse, che Watteau dipinge agli inizi del secolo. Ovviamente la storicizzazione d'un tale fenomeno è molto complessa. Ma sbrigativamente si può dire che, a differenza dell'aristocrazia declinante orgogliosa del proprio status privilegiato ed elitario, la borghesia settecentesca in ascesa si è pensata come "naturale" e "universale". Questa classe che si è sviluppata – sul piano del diritto – come ceti inclusivo ed esteso a tutti gli individui, appare più disposta alla simultanea identificazione patetica nei confronti dell'oggetto comico da cui si dissocia – non fosse che perché, storicamente, essa stessa ha svolto un ruolo di marginalità "ridicola" agli occhi dell'élite che ha monopolizzato la cultura per millenni. Nella drammaturgia settecentesca le lacrime che sanzionano una simpatia per il disgraziato o il *parvenu* respinto ai margini della società rafforzano la coscienza di sé dello spettatore che piange – diciamo – per "inclusione", a differenza di quanto faceva il riso aristocratico, che confermava nella sua identità il soggetto irrisore per "esclusione".

In questa accezione si potrebbe definire il patetico come un'operazione di autolegittimazione della borghesia che si commuove su se stessa e sulle sue figure. Insomma, potremmo schematizzare: il comico classico imposta il confronto io-altro

“per differenza”, in termini di giudizio su una padronanza o una mancanza di codici e attributi (codici di comportamento, di autorappresentazione; attributi di prestanza fisica e intellettuale, di potenza sociale); il patetico moderno, invece, privilegia un moto di solidarietà verso l’altro manchevole o debole “per omogeneità” almeno virtuale. E ciò non solo e non tanto, freudianamente, secondo una formula del tipo: ANCH’IO SONO STATO COSÌ, O POTREI DIVENTARE, COSÌ; bensì piuttosto del tipo: È UMANO ESSERE COSÌ, SIAMO TUTTI COSÌ. In tal senso il patetico borghese rinvia a una concezione più “ottimista” e dinamica della natura umana (ed è perciò stesso più esposto alla mistificazione): esso si lega a una nozione d’innocenza, di libertà e di riscatto possibile dalla condizione di disgrazia; implica un’idea di storia, di “evoluzione”, che il comico, nell’immediatezza fulminante e senza appello del riso, sembra ignorare, rimanendo un intransigente custode dello *status quo*. Concepito come relazione con l’altro sofferente che si stabilisce nei termini di un certo grado di identificazione emotiva, il patetico è ovviamente una categoria pancronica, che si può trovare in Aristotele come in Shakespeare o in Cervantes, in Seneca come in Flaubert o in Beckett: impossibile da circoscrivere, come tutti quei concetti che Croce, con schematico idealistico, definiva “pseudoestetici” e relegava al campo della psicologia (Croce 1965: 96-102). Ma, per le ragioni che ho cercato di esporre, la sovrapposizione tendenziale fra comico e patetico che caratterizza la sensibilità moderna assume un significato molto peculiare, e coinvolge l’assetto delle relazioni umane e sociali a cui la Rivoluzione francese, in particolare, ha dato una sanzione politica e giuridica.

### 3. L’interferenza comica

E vengo al mio ultimo punto. La letteratura del Settecento – lo ricordavo sopra – ha sfruttato il patetico soprattutto in chiave

seria e lacrimosa, conferendogli una relativa autonomia rispetto al comico (a meno di non riservare a quest'ultimo termine un significato retorico e stilistico in senso strettamente auerbachiano, di registro basso opposto al tragico). Le cose – si sa – sono andate diversamente con i Romantici. In ambito romantico, e anche oltre, comico e patetico sono stati programmaticamente contaminati e implicati. A differenza del patetico *larmoyant* settecentesco, il patetico-comico ottocentesco ha privilegiato la “sovrapposizione” tra un processo di degradazione comica e un processo di sublimazione seria esercitati sullo stesso oggetto. Di questa particolare commistione Sterne, e in parte Diderot, costituiscono il precedente settecentesco più importante. Sul piano della prassi letteraria, andrà fatta una netta distinzione tra l'esito di questa sovrapposizione di comico e serio sfociante nelle varie forme grottesche e umoristiche romantiche e l'esito sfociante nella rappresentazione del “mediocre” in senso flaubertiano e realista. Nel primo caso l'interferenza comico-patetico dà luogo a una serie di variazioni sul tema dell'antitesi fra ideale e triviale, puro e sordido, serio e futile, come avviene in Byron, Hugo, Musset o Jean-Paul. Nel secondo caso il comico e il patetico si stemperano in un'immagine del mondo atrocemente grigia o anche – ma non certo in Flaubert – piattamente consolatoria<sup>13</sup>. In *Mimesis* Auerbach ha bollato come artificiosa e inverosimile l'estetica del grottesco romantico, svalutandola rispetto a quella della medietà *realista* che è l'unica, secondo lui, in grado di riprodurre la vita umana<sup>14</sup>. Ora, è vero che quest'ultima soluzione si è rivelata incomparabilmente più feconda della prima nella storia letteraria moderna, diventando una cifra romanzesca fondamentale; ma se ci si situa a un grado di astrazione più alto, il minimo comun denominatore delle varie mescolanze di comico e patetico otto-novecentesche – mi pare – resta individuabile nella condizione di un soggetto che è inevitabilmente spinto a rispecchiarsi nell'altro. Un soggetto coatto, per così dire, a differenza del soggetto antico, a inglobare l'altro

psicologicamente e culturalmente; un soggetto incapace d'una dissociazione non compromessa con un'identificazione.

Secondo Jean Paul Richter, ci ricorda Pirandello, l'umore romantico dà luogo a "un riso filosofico che è misto di dolore e di grandezza"; esso si esprime in "un comico universale, pieno di tolleranza [...] e di simpatia" per tutti coloro che partecipano della nostra stessa natura (Pirandello 2010: 118). Nei termini che Pirandello ha coniato nel suo saggio sull'umorismo, il "sentimento del contrario" – potremmo dire – diventa nella modernità il risvolto pressoché onnipresente, e parzialmente inibitorio, dell'"avvertimento del contrario". Vale la pena di rileggere la famosa descrizione della vecchia truccata e imbellettata, paradigma di tanto comico-patetico romantico e post-romantico (che Pirandello chiama "umorismo"). Il passo non si trova nell'edizione originale del saggio (1908), ed è stato aggiunto nel 1920:

Vedo 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. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico (Pirandello 2010: 161-62).

Tradurrei così: *avvertire il contrario* è realizzare ed enfatizzare l'infrazione alla norma nell'altro, l'inadeguatezza di un essere umano a un codice vigente socialmente riconosciuto come dominante, godere della sua inferiorità, sanzionare uno stato di fatto gratificante e immutabile per l'io; è COMICO. *Sentire il contrario* è abbracciare quella condizione e farla propria, mettendo anche se stesso fuori dalla norma, e realizzare la propria solidarietà con quell'essere umano su un piano diverso rispetto ai codici di comportamento ortodossi, a prescindere da quei codici in nome di una solidarietà genericamente umana; è PATE-TICO. Aggiungerei che tra i due movimenti andrà pensata una relazione reversibile, una sorta di "corto circuito" incessante, senza il quale l'interferenza comico-patetico si reifica nel moralismo deteriore che trasforma il piacere aggressivo del riso in quello consolatorio della pietà, o nel sentimento romantico estetizzante che si compiace della "decomposizione" universale operata dal sorriso malinconico dell'ironia trascendentale – tale, direi, è il limite dell'interpretazione decadente dell'umorismo che si trova in Pirandello. Anche se allo scrittore siciliano va riconosciuto il grande merito di avere messo a fuoco un problema centrale: quello della commistione fra comico e patetico che diventa imprescindibile esponente della sensibilità moderna.

Nel teatro di Musset che mi è capitato di studiare, ad esempio, il senso della relazione: comico → serio si inverte continuamente per diventare: serio → comico. Ma in un caso come nell'altro la relazione comico-patetico rimane all'insegna di una instabilità che mette in questione lo statuto unitario della soggettività. Non è un caso che l'interferenza comico-patetico onnipresente nell'opera di Musset proietti sul piano stilistico e assiologico una vera e propria scissione bipolare della personalità di questo autore – un po' come avviene in un altro grande romantico, Schumann, la cui produzione musicale è strutturata in funzione

dell'opposizione tra due principi: la serietà di Eusebio e la bizzarria di Florestano. In Musset la caricaturalità degradante del comico mobilita nell'io una presa di distanze verso quei medesimi contenuti che, simultaneamente, sono proposti all'io stesso quali oggetto di identificazione in quanto valori seri. Ma questi ultimi a loro volta, con una inevitabile circolarità, subiscono un processo di demistificazione che li trasforma, dolorosamente, in oggetti comici<sup>15</sup>. È a causa di questa "organicità" fra comico e serio che, per le opere che si rifanno a una simile poetica, non vale l'affermazione di Bergson – ineccepibile se si isola il fenomeno del riso – secondo la quale "Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion" (Bergson 1983: 3)<sup>16</sup>. Nel caso della commistione di comico e patetico di cui stiamo parlando, riso e coinvolgimento affettivo sono assolutamente complementari. E se è vero che un termine inibisce l'altro, il senso dell'operazione risiede nella loro indissolubilità.

Il meccanismo interiore mobilitato dal dispiegamento del comico-patetico romantico e post-romantico è agli antipodi del liberatorio risparmio di dispendio psichico che Freud individua alla base dell'umorismo. Cito dal settimo ed ultimo capitolo del libro sul motto di spirito:

La comicità risulta gravemente turbata quando il caso da cui dovrebbe prendere origine dà contemporaneamente l'avvio a uno sprigionamento di forte affetto. [...] Lo sviluppo dell'affetto [...] è fra tutte le condizioni che turbano la comicità la più intensa e quella il cui significato non viene mai disconosciuto. Perciò si dice che il senso del comico si avverte meglio nei casi di semindifferenza, ove non c'è una forte partecipazione del sentimento o dell'interesse (Freud 1972: 196-97).

Ma è Freud stesso a ricordare che, in letteratura, si trova non di rado questa mescolanza "incongrua" di riso e di sprigiona-

mento dell'affetto, e a fornirne un esempio tratto dal *Wallenstein* di Schiller<sup>17</sup>. Il "gioco" alla Musset o alla Jean-Paul che s'innescava tra riso e pianto, la poetica del comico-patetico situata dai Romantici tedeschi sotto il segno dell'ironia trascendentale, hanno certamente delle caratteristiche peculiari e sono riportabili – penso in particolare a uno studio famoso di Jean Starobinski<sup>18</sup> – alle contorsioni del narcisismo dell'artista nella società utilitarista dell'Ottocento, il quale, nella ri-creazione solipsistica del mondo complementare alla svalutazione del mondo reale, trova un risarcimento alle proprie frustrazioni. Ma anche al di là della peculiarità di questa poetica, come dicevo sopra, anche quando la sintesi fra i due termini si risolve in una prospettiva di *medietà* o di *mediocrità*, la sovrapposizione tra comico e patetico comporta una parziale *introversione* dell'aggressività, quell'aggressività che risulta tanto più liberamente dispiegata nel riso antico. In tal senso la figuralità del comico-patetico, così fondante nell'ambito della letteratura moderna, rinvia a quel problematico incremento della repressione che, nella prospettiva freudiana, va di pari passo con lo sviluppo della civiltà.

## NOTE

<sup>1</sup> "D'una bocca che ride si vedono tutti i denti".

<sup>2</sup> "L'Essere che volle moltiplicare la sua immagine non ha messo nella bocca dell'uomo i denti del leone, ma l'uomo morde con il riso...".

<sup>3</sup> " Questa convulsione fisica, che tutti conoscono, è prodotta dalla vista impreveduta della nostra superiorità sull'altro ".

<sup>4</sup> " Una battuta dolce fa ridere a spese del deriso; una battuta *troppo buona* non fa più ridere, si freme pensando alla spaventosa sofferenza del deriso ".

<sup>5</sup> "I Romani, abituati a prendersi gioco della natura umana, nella persona dei loro bambini e dei loro schiavi, non potevano molto conoscere quella virtù che chiamiamo umanità".

<sup>6</sup> Cfr. Orlando 1997 : 246-47. Cfr. anche Zatti 2014 : 225-27.

<sup>7</sup> Cfr. Baudelaire 1976: 527.

<sup>8</sup> Su ciò rimando alle belle pagine di Bénichou in *Morales du grand siècle*, riferite al tragico ma nondimeno pertinenti, che mostrano come il teatro di Corneille sia animato proprio da una opposizione onnipresente fra ethos cristiano ed ethos nobile (Bénichou 1988: 37-42).

<sup>9</sup> Cfr. in particolare Montaigne 1962: 200-13; 876-94.

<sup>10</sup> "Come si può essere Persiani?".

<sup>11</sup> Cfr. Orlando 1979: 46-51.

<sup>12</sup> Per altro, proposizione dubbiosa oltre che negativa: "Non so decidere se la degradazione allo stato di bambino sia solo un caso particolare della degradazione comica, o se ogni comicità derivi in fondo da una degradazione a questo stato" (Freud 1972: 203).

<sup>13</sup> Su ciò rimando a Fiorentino 1998: 71-91.

<sup>14</sup> "Effettivamente [Hugo] non cerca di rappresentare la realtà data comprendendola, ma piuttosto si adopera con energia estrema a trarre dal materiale storico e contemporaneo i due poli stilistici del sublime e del grottesco o anche altri contrapposti etici ed estetici, cosicché rimbalzino l'uno contro l'altro; in tal modo nascono in verità grandi effetti, poiché la forza espressiva di Hugo è potente e suggestiva, ma essi sono inverosimili e, in quanto riproduzione della vita umana, falsi" (Auerbach 1956: 238).

<sup>15</sup> Come ha scritto Pierre-Georges Castex sempre a proposito di Musset: "...au moment où le poète semble avoir engagé des sentiments profonds, une pirouette nous incite à soupçonner qu'il plaisante" ("nel momento stesso in cui il poeta sembra avere mobilitato dei sentimenti profondi, una piroetta ci spinge a sospettare che stia scherzando") (Musset 1979: 7).

<sup>16</sup> "Il riso non ha maggior nemico dell'emozione".

<sup>17</sup> "Il poeta non può trovare, per descrivere una delusione [così] profonda, un'espressione più adeguata di questa esplosione sforzata di riso in mezzo al turbine degli affetti scatenati. Sono propenso a credere che questa spiegazione si adatti a tutti i casi nei quali il riso sopravviene in circostanze che non hanno nulla di piacevole, unito ad affetti particolarmente penosi e tesi nella loro intensità" (Freud 1972: 197).

<sup>18</sup> Cfr. Starobinski 2004.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

Auerbach, Erich (1946), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, vol. 2.

- Baudelaire, Charles (1855), *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, vol. 2 ("Bibliothèque de la Pléiade").
- Bénichou, Paul (1988), *Morales du Grand siècle*, Paris, Gallimard ("Folio essais").
- Bergson, Henri (1900), *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1983.
- Cicerone (1994), *L'oratore*, Milano, Rizzoli.
- Croce, Benedetto (1965), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Bari, Laterza.
- Fiorentino, Francesco (1998), "Raccontare il medio: il personaggio ridicolo-patetico", *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, eds. Francesco Fiorentino; Luciano Carcereri, Roma, Bulzoni ("I libri dell'associazione Sigismondo Malatesta"): 71-91.
- Freud, Sigmund (1972), *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio, Opere*, Torino, Boringhieri, vol. 5.
- Hobbes, Thomas (1987), *Leviatano*, Firenze, La Nuova Italia.
- Hugo, Victor (1963), *Le roi s'amuse, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, vol. 1 ("Bibliothèque de la Pléiade").
- Montaigne, Michel de (1962), *Essays, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade").
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat (1949), *Lettres persanes (1721), Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. 1 ("Bibliothèque de la Pléiade").
- (1951), *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence (1734), Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. 2 ("Bibliothèque de la Pléiade").
- Musset, Alfred de (1979), *Les caprices de Marianne (1833)*, ed. Pierre-Georges Castex, Paris, SEDES.
- Orlando, Francesco (1979), *Lettura freudiana del "Misanthrope" e due scritti teorici*, Torino, Einaudi.

— (1997), *L'Edipo cristiano e quello pagano, Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi: 244-55.

Platone (1983), *Filebo, Tutte le opere*, Firenze, Sansoni.

Starobinski, Jean (2004), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard.

Stendhal, Marie-Henri Beyle (1823-1825), *Racine et Shakespeare*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

Zatti, Sergio (2014), *La ricerca di Francesco Orlando sul marito tradito, Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, eds. Paolo Amalfitano; Antonio Gargano, Pisa, Pacini: 211-28.

