

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

FRANCESCO FIORENTINO

La metamorfosi del comico

The Metamorphosis of the Comicality

SOMMARIO | ABSTRACT

Un'analisi delle teorie del comico da Aristotele a Freud, come base di una riflessione sulla pluralità dei modelli che presiedono al riso in letteratura.

An analysis of the comic theories from Aristotle to Freud, as a basis for a reflection upon the plurality of models that preside over laugh in literature.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

teoria del comico, storia del riso, identificazione emotiva
comic theory, history of the comic, emotional identification



FRANCESCO FIORENTINO

La metamorfosi del comico

La teoria classica del riso si fonda su due definizioni che si rispecchiano. La più antica è quella di Aristotele che descrive l'oggetto del riso come una trasgressione non dolorosa di una dimensione prevalentemente estetica. Il riso sarebbe procurato da un oggetto/comportamento sgraziato, non conforme ai costumi e a quello che poi si sarebbe chiamato il gusto: tale trasgressione non è però così grave da procurare dolore. Questa limitazione dell'affetto, indispensabile perché vi sia riso, viene puntualmente ribadita dai teorici. Bergson, che, a differenza di Aristotele, considera "le comique plutôt raideur que laideur", rigidità che bruttezza, parlerà comunque di anestesia del cuore (1900, ed. 1991: 22, 4).

Hobbes dal suo canto definisce, ancor più delle caratteristiche necessarie per scatenare il riso, la relazione che col ridicolo intrattiene il soggetto che ride. Il risibile prevedendo tre caratteristiche – sconvenienza, estraneità e subitanità – si risolve in un sentimento di superiorità da parte di chi ride nei confronti di chi è motivo della risata:

the passion of laughter proceedeth from the sudden imagination of our own odds and eminence; for what is else the

recommending ourselves to our own good opinion, by comparison with another man's infirmities or absurdity? (1650, ed. 1889: 42).

Anche questa definizione è stata ribadita lungo i secoli: dalla diffidenza della cultura seicentesca verso il riso come scarica di aggressività a Baudelaire che attribuisce al riso un carattere diabolico proprio in quanto dettato dall'orgoglio, fino a Bergson per il quale il riso è un'umiliazione. Per Marmontel, "la comparaison qu'on fait, même sans s'en apercevoir, de ses mœurs avec les mœurs qu'on voit tourner en ridicule" può investire la medesima persona che sdoppiandosi ride di sé: "On se juge, on se condamne, on plaisante comme un tiers; et l'amour-propre y trouve son compte" (1787, ed. 1819: 264). Questo caso mi pare costituisca il limite di minore aggressività cui può giungere il modello hobbesiano.

Fino alla grande rottura ideologica e letteraria che avviene in Europa alla fine del Settecento, questa teoria del comico come *défaillance* estetica che gratifica la superiorità di chi ride appare dominante¹. Al suo fianco minoritaria, si può riconoscere una linea diversa che identifica comunque il ridicolo con una debolezza, ma con una debolezza connaturata alla condizione umana. È Montaigne a darne la formulazione più chiara: "Notre propre et péculière condition est autant ridicule que risible" (1580: libro 1, cap. L, 542)². Tale concezione, fondata sulla discrepanza tra quel che si è e quel che si pensa di essere, non estranea a Erasmo, a Rabelais, a Shakespeare, che trae origine dal *Filebo* di Platone, appare comunque circoscritta al Rinascimento; oltre – se si esclude l'ultimo Molière (Cfr. Defaux 1992 e Fiorentino 1997) – di non estesa influenza.

La concezione aristotelico-hobbesiana si poggia sulla differenza stilistica che caratterizza tutta la letteratura fino alla grande svolta romantica. Il basso sociale e creaturale – come meglio di ogni altro ha mostrato Auerbach in *Mimesis* – è ine-

vitabilmente comico e tale comicità è del tutto separata socialmente, moralmente e psicologicamente dalla prospettiva di chi ride. Tutti i servi poltroni che argomentano la loro vigliaccheria fanno ridere gli stessi spettatori che prendono sul serio e si commuovono davanti a eroi tragici che mostrano smisurate, incredibili virtù di coraggio e di abnegazione. La cultura *ancien régime* in cui si riconosce la classe dominante, che si vuole erede delle virtù cavalleresche e delle raffinatezze psicologiche e comportamentali del Rinascimento italiano, possiede un prestigio indiscusso: è a partire dall'adesione a tali valori che si scoppia a ridere di comportamenti e caratteri 'bassi', volgari, inadeguati, inestetici. Il servo travestito da gentiluomo, come lo Jodelet della commedia di Scarron, che rifiuta di duellare seppur offeso non insinuava negli spettatori sospetti verso il codice dell'onore. Li confermava invece nella convinzione che la superiorità morale e quella di classe erano tutt'uno. Come ha sostenuto Emelina, i servi e le serve sono la buona coscienza degli strati sociali superiori e li confermano nel loro sentimento di superiorità (1975: 291). Non sono i servi a poter contestare i codici alti: quello che si chiamerà un riso di "degradazione" sarà appannaggio di personaggi eccentrici, ma non inferiori, come Don Chisciotte o Falstaff. Una certa insofferenza al riso si riscontra infatti nella cultura del secondo Settecento, quando questi valori aristocratici sono entrati irrimediabilmente in crisi, non potevano più essere una piattaforma sicura da cui guardare dall'alto al basso e ridere (Cfr. Goldzink 2000). Tale insofferenza detta in particolare la condanna rousseauiana della commedia: Molière avrebbe il torto di "tourner la bonté et la simplicité en ridicule, et de mettre la ruse et le mensonge du parti pour lequel on prend intérêt" (1758, ed. 1995: 32). Distorto l'esito del riso dal sentimento di superiorità a quello di riprovazione, il modello di comicità hobbesiano però continua a operare.

Si può ridere di personaggi socialmente alti? Il problema – sempre alla voce *comique* dell'*Encyclopédie* – lo pone esplicitamente Marmontel il quale riconosce la triplice canonica ripartizione stilistica anche all'interno del comico. Esisterebbe dunque un *comique noble*, distinto da un *comique bourgeois* e da un *comique bas*, sulla base dell'estrazione sociale dei risibili. *Le comique noble* presenta tuttavia un ostacolo che può letteralmente spaventare gli autori di commedie: "la plus part des ridicules des grands sont si bien composés, qu'ils sont à peine visibles; leurs vices surtout ont je ne sais quoi d'imposant qui se refuse à la plaisanterie" (1787, ed. 1819: 266). I grandi per il solo fatto di essere grandi hanno uno stile che nasconde i loro difetti (l'espressione "je ne sais quoi" è il sigillo della superiorità mondana). L'unica maniera per smascherarli e renderli ridicoli è metterli in una situazione svantaggiosa. Così la misantropia di Alceste diventa ridicola una volta che questi s'innamora di una *coquette* come Célimène. In altre circostanze non sarebbe comico (comunque, come attestano tutte le fonti, poco si rise di Alceste anche all'epoca della prima rappresentazione). Illumina meglio questa distinzione di Marmontel un esempio deducibile da quanto sostiene: nei *Facheux* si ride dei vari maniaci attacca-bottoni ma si ride anche dell'impazienza del povero Eraste che non riesce per colpa loro a raggiungere la sua bella. Eraste fa ridere solo in situazione. Tale risata non nasce da un confronto vantaggioso col suo comportamento: a tutti salterebbero i nervi in una situazione simile. Se si eccettuano i marchesetti frivoli, i giovani debosciati, i nobili provinciali, le nobildonne snob e vogliose – personaggi stereotipi della commedia – a ragione Marmontel sostiene che il comico alto è poco praticato.

Mi pare rilevante che tra gli esempi di *comique bourgeois* apportati da Marmontel compaia *George Dandin*, commedia che già allora creava problemi se egli si sente in dovere di difenderne la moralità: "ce n'est pas la faute de Molière si le sot orgueil,

plus fort que ses leçons, perpéute encore l'alliance des Dandin et des Sotenville. Si dans ce modèle on trouve quelques traits qui ne peuvent amuser que le peuple, en revanche combien de scènes dignes des connaisseurs les plus délicats" (1787, ed. 1819: 266). Qualche anno dopo l'imbarazzo verso la commedia cresce ancora e Suard, estimatore del carattere morale del comico di Molière, la critica sia pure con un importante distinguo: è immorale in quanto "le but moral ne rachète pas l'indécence des mœurs". Ma se non ci fosse il fine morale (la denuncia della sciocca pretesa di Dandin), "si le mari était un homme simple et raisonnable, au lieu d'être une pièce peu décente à la vérité, mais comique et gaie, *George Dandin* ne serait plus qu'une farce révoltante" (1803-04, ed. 1971: 160-61). Nella gerarchia dei valori seicentesca la pretesa di nobilitarsi era più grave dell'adulterio borghese che ne consegue. Da qui il ridicolo. Quando le gerarchie si bilanciano, sopraggiunge l'imbarazzo. Quando nell'Ottocento si ribaltano, Dandin diviene un personaggio doloroso³. Un marito cornuto e 'colpevole' – seppure non di snobismo ma di grettezza – come Charles Bovary potrà al massimo diventare un personaggio ridicolo-patetico. È solo a fine Settecento – e fuori di Francia – che compare una diversa versione della natura del comico che si oppone a quella aristotelico-hobbesiana⁴. La sua veste teorica si trova nella *Critica del giudizio* di Kant:

Il riso è un'affezione [moto corporeo], che deriva da una aspettazione tesa, la quale d'un tratto si risolve in nulla. Proprio questa risoluzione, che certo non ha niente di rallegrante per l'intelletto, indirettamente rallegra per un istante con molta vivacità. La causa deve dunque consistere nell'influsso della rappresentazione sul corpo e nella reazione del corpo sull'animo; e non certo in quanto la rappresentazione è oggetto di diletto (perché come potrebbe dilettere un'aspettazione delusa?), ma unicamente perché essa, in quanto semplice gioco delle rappresentazioni, produce nel corpo un

equilibrio delle forze vitali [...]. In tutto ciò che è capace di eccitare un vivace scoppio di riso, dev'esserci qualcosa di assurdo (1790, ed. 1963: 195).

L'identificazione del riso con il riconoscimento dell'assurdità, di un difetto di logica, prescinde da un giudizio di superiorità. A proposito della storiella dell'indiano che si chiede come si sia riusciti a mettere dentro la bottiglia tutta la schiuma di birra che ne esce, Kant commenta: "Il fatto ci fa ridere e ci desta vero piacere: non perché ci sentiamo più intelligenti di questo ignorante, o per qualcosa di piacevole che l'intelletto ci faccia scorgere nel fatto stesso; ma soltanto perché la nostra aspettazione era tesa, e d'un tratto si è ridotta a niente" (1790, ed. 1963: 195). Da notare che non molti anni prima Marmontel aveva sentenziato la condanna dell'assurdo: "L'absurde et l'obscène sont à la farce ce que le ridicule est à la comédie". L'assurdo che in una prospettiva voltairiana è assolutamente negativo e proprio per questo appannaggio del basso (la farsa) e connesso all'osceno, da Kant viene riscattato come una sorta di sollievo del corpo. A partire da fine Ottocento l'assurdità come motivo del riso troverà un vasto seguito tra i teorici del comico, quanto tra gli scrittori 'fumisti' (Cfr. Dumond 1862; Philbert 1883; Mélinand 1895; Grojnowski 1997).

La contestazione del modello hobbesiano è esplicita anche nel *Corso preparatorio di Estetica* di Jean Paul: il confronto col ridicolo non ci dà il sentimento della nostra elevazione quanto quello dell'abbassamento altrui che non genera necessariamente piacere: al contrario si sente spesso con dolore l'altrui degradazione. E poi di cosa ci si dovrebbe inorgoglire? di comportamenti – come capitomboli e incongruità – che sono manifestamente inferiori. Ridono infatti le categorie di persone meno orgogliose come i bambini e le donne, mentre gli orgogliosi per eccellenza come i Mussulmani in genere se ne astengono. Ultima prova della falsità del modello risiederebbe nel fatto che i

rieurs desiderano sempre che altri si uniscano, mentre se fosse appagato un loro sentimento di superiorità, come voleva Hobbes, non ne sarebbero affatto contenti.

Contestato il modello hobbesiano, Jean Paul propone un altro modello: per l'umorismo non esiste la *déraison* individuale – niente individui sragionanti e inadeguati – ma solo la *déraison* collettiva e un mondo insensato. Il soggetto umorista crea un mondo altro. Al contrario del volgare satirico, "l'umorista avrebbe piuttosto la tendenza a prendere la *déraison* individuale sotto la propria tutela e a mettere in prigione lo sbirro della gogna, con tutti gli spettatori, in quanto ciò che lo preoccupa non è la follia di tale o tal altro cittadino, ma la follia umana, cioè universale" (1804, ed. 1994: 132-49). Questa comicità Jean Paul la definisce appunto romantica: essa in effetti rompe con la versione classica del riso. Si prende partito per chi non si conforma – di lui e con lui si ride o, molto più spesso, si sorride.

Per la diffusione che ebbero le sue idee, il maggior artefice della rottura col modello 'critico' di comicità è tuttavia Schlegel, soprattutto nella dodicesima lezione del suo *Corso di Letteratura drammatica*. Ne fa le spese Molière che è considerato il campione di una comicità tendenzialmente aggressiva, satirica e didattica⁵. Secondo Schlegel, contro l'opinione allora dominante, è nel comico burlesco che Molière ha dato il meglio: tale giudizio era destinato a una grande fortuna, prima ancora di essere condiviso da Baudelaire nel suo famoso saggio, lo farà proprio Gautier⁶. Quali campioni di una comicità poetica, della "gaiezza", a lui sono contrapposti Shakespeare, Aristofane e in via minore anche Regnard⁷. Si afferma un comico presunto innocente "sans frein et sans but déterminé", "une comédie audacieuse qui se joue de l'univers, au lieu de s'en tenir aux ridicules de telle ou telle classe de la société", come dirà Mme de Staël, lettrice di Schlegel (1968, Vol. 2: 21)⁸. "Quelque chose d'absurde présenté à l'imagination du spectateur", secondo

Stendhal (1970: 9) che, anche lui convertito dal teorico tedesco, proclama nel *Racine et Shakespeare*: “Mais Molière est inférieur à Aristophane” (2006: 289). Anche se sulla sua conoscenza di Aristofane si potrebbe discutere.

La riflessione di Stendhal presenta un interesse speciale, anche perché i suoi esiti non si applicano al teatro (genere per eccellenza della comicità prima dell'avvento del cinema), ma al romanzo. Come testimoniano i suoi diari, per tutta la vita riflette sul comico letterario e sul riso, confrontandosi in epoche diverse con Molière, di cui pure, da giovane, aspirava a essere una sorta di erede. Anche Stendhal parte dalla concezione hobbesiana del riso: “On rit par une jouissance d’amour-propre qui est la vue *subite* de quelque perfection que la faiblesse d’autrui nous montre en nous” (1970: 53)⁹. Il campione della comicità che castiga le deviazioni dal buon uso di mondo sarebbe Molière¹⁰. Tale comicità tuttavia è divenuta ai suoi occhi impossibile col tramonto dell'*ancien régime* e l'omologazione della nuova società post-rivoluzionaria, borghese: “Aujourd’hui, il n’y a plus de cour, ou je m’estime autant, pour le moins, que les gens qui y vont; et en sortant de dîner, après la Bourse, si j’entre au théâtre, je veux qu’on me fasse rire, et je ne songe à imiter personne” (2006: 294). La mancanza di prestigii sociali esclusivi e unanimemente riconosciuti insidia la superiorità di una prospettiva da cui sia possibile colpire col riso chi non è all'altezza. Il riso 'satirico' presuppone valori sociali e culturali alti e condivisi (quelli espressi dalla corte e dai salotti aristocratici) a partire dai quali ridere di una loro trasgressione. In epoca borghese non esistono più modelli da imitare pena il ridicolo; i ceti dominanti e i loro valori non detengono lo stesso incontestabile prestigio. Ridotti tali valori a ragionevolezza, sobrietà e serietà portate su ogni aspetto della vita, il riso si configura solo come punizione di devianze dal buon senso. *La Tyrannie du ridicule*, secondo Mme de Staël, è finita con la ghigliottina. La libertà è seria (Mme de

Staël 1998: 288-309). Il riso come correzione dei costumi, il riso 'didattico' e moralizzatore finisce infatti per assomigliare alla serietà (Crouzet 2006: 146): assistendo alla Comédie française a rappresentazioni di Molière, Stendhal osserva che il pubblico non ride più.

La serietà, principio ideologico e letterario che sconvolge la partizione stilistica tradizionale, costituisce un grave attentato al riso e al tempo stesso ne innova la teoria e la pratica. Non si può più impunemente ridere del basso in nome di una cultura superiore (come nel Seicento l'*honnêteté*). Si ride per correggere una devianza rispetto a una presunta natura che si identifica coi valori della classe borghese (il buon senso, la ragionevolezza, la moderazione...: caratteri che vengono attribuiti al povero Molière); oppure nel riso si insinua una compassione con ciò che Jean Paul chiamava l'irragionevolezza individuale. La vera alternativa alla serietà borghese diviene la gaiezza 'surreale', poetica, assurda, quella appunto teorizzata da Schlegel, che non trova difetti da raddrizzare bensì rovescia l'esistente e, come scrive Nietzsche, "ci libera momentaneamente della costrizione del necessario, dell'opportuno" (1878-79, ed. 1965: 213).

A fianco di questi due modelli – la comicità relativa (che colpisce una 'inestetività' individuale) e quella assoluta (che si oppone alla realtà e alle sue norme razionali) – troviamo sempre in Stendhal un terzo modello di comicità, non teorizzato ma di fatto da lui praticato soprattutto nella *Chartreuse*. Nel *Journal* Stendhal osserva che Shakespeare ci presenta figure come Gratio e Jessica "animés de cette gaîté du bonheur" e "loin de rire d'eux, nous sympathisons avec un état si délicieux" (1970: 52). Una nuova forma del comico, che induce al sorriso più che al riso, è appunto quella che sperimenta nei suoi ultimi romanzi dove al tempo stesso sorridiamo dell'idealismo e dell'ingenuità

di personaggi come Fabrice e ci identifichiamo nella loro eccezionalità e nobiltà. Con la svolta romantica sta infatti affiorando il primo riconoscimento di un riso simpatetico, che troverà la sua sistemazione nella riflessione freudiana sul comico e nell'elaborazione, a partire da essa, della formazione di compromesso tra comicità (distanziamento) e *witz* (identificazione) del modello di comicità letteraria proposto da Orlando.

Nell'Ottocento il filone della comicità non satirica, che si diparte dai romantici tedeschi, conosce una grande fortuna e approda trionfalmente in pieno Novecento grazie allo spirito surrealista (si pensi ad esempio alle sottili sovversioni della realtà e del senso nei quadri di Magritte) e al cosiddetto teatro dell'assurdo. Questa comicità assoluta può assumere la forma di una decostruzione nichilista della realtà e provocare effetti inquietanti. Ionesco infatti assimila il comico al tragico. Octavio Paz lo accomuna al divino come sospensione dal lavoro – che umanizza il mondo – di cui si perde il senso e la serietà: esso crea il cerchio sacro del gioco. Come la morte, mostra che il mondo non è fatto per gli uomini (1983: 229-38). Per Bataille (1998: 34-48) il riso che irrompe nell'ordine stabile della vita costituisce un'esperienza dell'ignoto che ci destabilizza: la sua imprevedibilità rivela come le apparenze superficiali dissimulano l'assoluta mancanza di risposta alle nostre attese. A differenza dalle lagrime, il riso tuttavia rassicura presupponendo "una posizione dominante" di chi ride e la convinzione che quanto è stato distrutto non è davvero distrutto.

Il modello hobbesiano è sottoposto a una significativa riforma da Bain in *The Emotions and the Will*: "The element of genuine comic is furnished by those dignities that, from some circumstance or other, do not command serious homage" (1859, ed. 1977: 284). Dalla concezione hobbesiana della superiorità si passa a quella della degradazione. Bain elabora una vera e propria teoria: nel ridente coesistono due istanze una al rispetto,

l'altra alla degradazione (non solo di una persona ma anche di una circostanza, di un'istituzione...) e il riso risolve questa contraddizione. A essa corrisponde la concezione dell'umorismo di Chaplin, espressa nelle *Memorie* con l'esempio del signore che si siede sul cappello a cilindro del vicino, arrivando tardi alle esequie: in tal modo "la solennità della circostanza diventa ridicola" (1964: 18-20). E sempre a questa concezione di Bain possono assimilarsi alcuni dei motti di spirito con tendenza cinica analizzati da Freud e persino quello del mezzano di matrimoni ebreo che vuole piazzare una donna brutta e povera: come osserva Freud non è questione di sentirsi superiori a quel povero goffo mercante, quanto piuttosto di smascherare una istituzione degradata come quella dei matrimoni combinati.

Anche questa correzione di Bain del modello hobbesiano mi pare corrispondere a quanto osservato a proposito delle trasformazioni del riso dettate dal tramonto dell'*ancien régime*. In epoca borghese l'aggressività del riso è volentieri indirizzata a valori e istituzioni ufficiali, più che a devianze particolari. Ancora una volta – a differenza che nell'*ancien régime* dove i valori dominanti avevano un prestigio indiscusso – i valori della società borghese si prestano a essere degradati grazie al riso. Bisogna tuttavia guardarsi dalla tentazione di retrodatare automaticamente tale possibilità: il riso degli spettatori d'*ancien régime* provocato dalle argomentazioni di servi poltroni che discettano sull'onore, come ho detto, non mi pare colpisca tale sentimento, all'epoca uno dei capisaldi della vita sociale. Mi si può obiettare che la paura, la fame, il desiderio sessuale che i servi possono esibire senza freno sono sentimenti 'naturali' della nostra come di quasi tutte le specie viventi e che si può dunque ipotizzare che nel metterli in scena o raccontarli in forma comica si liberasse negli spettatori/lettori la possibilità di lasciarsi andare ad essi. Ma si può anche sostenere che questa forma socialmente degradata di rappresentazione confermava la convinzione che quei freni alla paura, all'appetito

e al desiderio sessuale erano valori irrinunciabili. Riprendendo alcune considerazioni di Freud a proposito del riso che combina comicità di facciata (dunque sentimento di superiorità rispetto al ridicolo) con un latente “motto di spirito” (identificazione con chi fa ridere), Francesco Orlando ha avuto il grande merito di proporre una teoria del riso letterario che combina le due istanze in una “formazione di compromesso” logicamente aberrante che prevede nella contraddittorietà la reciproca inclusione. Ci si poteva sentire superiore ai servi e nel proprio inconscio condividere le loro paure e i loro desideri? Impossibile escluderlo, quanto però anche dimostrarlo. In ogni caso la forza delle due componenti non era certo eguale: l’istanza non inconscia conforme all’ordine vigente non solo era la più forte ma anche quella che procurava piacere: rassicurava e al tempo stesso offriva la soddisfazione di sentirsi superiori.

In effetti, seppure in forma non sistematica, un simile modello si era cominciato ad affermare già in epoca romantica quando si tendeva anche troppo a riscattare dal riso personaggi della tradizione comica come Falstaff, Don Chisciotte, Alceste, Dandin. La sua formulazione più chiara la si può forse trovare nel saggio sull’umorismo di Pirandello che a proposito del *Don Chisciotte* osserva:

Noi vorremmo ridere di tutto quanto c’è di comico nella rappresentazione di questo povero alienato che maschera della sua follia se stesso e gli altri e tutte le cose; vorremmo ridere, ma il riso non ci viene alle labbra schietto e facile; sentiamo che qualcosa ce lo turba e ce l’ostacola; è un senso di commiserazione, di pena e anche d’ammirazione, sì, perché se le eroiche avventure di questo povero hidalgo sono ridicolissime, pur non v’ha dubbio che egli nella sua ridicolaggine è veramente eroico (1995: 176-77).

Pirandello tuttavia concepisce questo riso animato dal “sentimento del contrario” non come un riso a pieno regime, bensì

come un riso attenuato dalla contraddizione, smorzato se non addirittura forzato: un sorriso melanconico, come lo chiamava Lautrémont. Il suo umorismo sembra tradursi in una smorfia pietosa che non aspira a coprire per intero il campo del riso letterario.

Al contrario il modello proposto da Orlando, oltre a vantare articolazione e coerenza, aspira a una interpretazione totalizzante della comicità letteraria. Se parallelamente alle nuove teorie romantiche si sviluppa anche una letteratura comica ad esse coerente, resta ancora da risolvere se è possibile applicare 'puntualmente' (non come una eccezione) tale modello alla letteratura d'*ancien régime*. È possibile che ci sia una identificazione inconscia – come ha mostrato sempre Orlando a proposito di una battuta dell'*Avare* – o semi conscia – come nel *Misanthrope* o in *George Dandin* – con un personaggio di cui si ride? E che col mutare dei valori – nel caso di *Alceste* e di *Dandin* – questa identificazione diventi sempre più consapevole e accettata col rischio di spegnere il riso? La proposta teorica di Orlando si accompagnava a una importantissima storia della ricezione del *Misanthrope* fino alla svolta romantica, che mostra come il significato del personaggio (e l'identificazione in lui) cambi col mutare delle prospettive storiche in un arco di possibilità previsto dal testo. Questa storia della ricezione costituisce ai miei occhi un capitolo saliente della proposta teorica di Orlando. La questione non si esaurisce nell'astenersi dal proiettare nel testo quanto non c'era (come spesso accade con le operazioni di regia novecentesche); riguarda anche il rispetto delle gerarchie nella comicità tra contro-identificazione e identificazione (non poche volte alterate dalla critica letteraria). Queste sono dettate non solo dall'ideologia ma anche dal piacere: sentirsi superiori ai servi vigliacchi e lascivi procurava di certo più piacere che solidarizzare con loro. Riconoscere l'esistenza di quanto Freud ha chiamato inconscio anche a uomini del Seicento mi pare inevitabile se si considera alla maniera di Matte Blanco e di Orlando

l'inconscio una logica alternativa a quella razionale. Trattandosi tuttavia in questo caso non di forme logiche e antilogiche ma di valori storicamente determinati, il rischio è quello di attribuire a questi inconsci seicenteschi i caratteri dei preconsce e delle coscienze postume.

A conclusione di questo rapido esame delle teorie del comico, provo ad avanzare cinque osservazioni di portata generale:

1. i modelli teorici del comico risultano piuttosto modelli storici che si creano e si giustificano a ridosso di una produzione letteraria 'comica' ad essi conforme e di cui finiscono per costituire una sorta di ideologia.
2. non esiste un solo modello di comicità letteraria ma possono convivere nella stessa epoca diversi modelli. In questo breve saggio mi pare di averne individuati tre: quello aristotelico-hobbesiano; quello romantico e moderno della gaiezza e dell'assurdo; quello comico-wizzig di Freud e Orlando. Ma non mi stupirei se se ne trovassero altri.
3. come quasi tutti i teorici hanno sostenuto, il riso è fenomeno eminentemente sociale, quindi le sue ragioni sono dettate dai contesti sociali e culturali e in particolare dal grado di prestigio delle classi dominanti e dei loro valori in una certa epoca.
4. la comicità letteraria preottocentesca non può prescindere dalla partizione stilistica che caratterizza la letteratura *ancien régime* prevedendo una netta separazione del comico (il basso) dagli altri stili.
5. è possibile applicare modelli storici postumi a opere precedenti, come ha fatto Orlando con *Le Misanthrophe* – e al suo seguito io stesso con *L'École des femmes* (Fiorentino 1997: 135-51)? Sì: ma a condizione che ci siano elementi testuali probanti, che le opere in questione sfuggano ai cliché vigenti e siano percepite come 'straordinarie' dai loro stessi contemporanei. Insomma il disagio di una

identificazione ‘scomoda’ con valori altri da quelli dominanti deve affiorare nel testo e possibilmente anche nelle reazioni degli spettatori d’epoca.

NOTE

¹ Batteux distingue il movente differente che genera il riso nella definizione di comico di Aristotele e di Hobbes. “Celle qui n’est risible nous fait rire avec une sorte de mépris pour la personne difforme, c’est le plaisir de la malignité; et avec une sorte d’estime réfléchie pour nous, c’est le plaisir de l’amour-propre” (1746, ed. 1967, III, 1: 258).

² *Risible* è da intendere che genera il riso. La specificità della condizione umana, come nel caso di Democrito, consiste nel poter ridere del proprio ridicolo.

³ Il declino della prospettiva *ancien régime* collude con l’emancipazione della commedia dalla scenografia del balletto di corte che nella sua prima rappresentazione la conteneva.

⁴ Cfr. Ceccarelli (1988: 276) a proposito delle teorie di fine Settecento che considerano il riso non frutto di un sentimento di superiorità ma il prodotto di un contrasto o di una discordanza: Beattie 1764; Campbell 1776; Prietsly 1777.

⁵ Tale di fatto era l’immagine corrente del comico molieriano a fine Settecento in Francia. Suard: “Ce fut Molière qui, en la développant, fit sentir dans la comédie la nécessité du *but morale*” (1803-04, ed. 1971: 160). E La Harpe: “Molière est le premier des philosophes moralistes” (1820: 6).

⁶ “[...] à notre avis *L’impromptu de Versailles, Les Précieuses ridicules, La Comtesse d’Escarbagnas, Le Sicilien*, et autres petites comédies approchant de la farce, sont de beaucoup supérieurs pour l’enjouement et la liberté fantasque aux grandes compositions imitées de l’antique et qui passent à tort pour les chefs-d’œuvre de Molière” (Gautier 1838, ed. 2007: 491).

⁷ Invece solo pochi anni prima La Harpe preferiva di Regnard *Le Joueur* in quanto unica delle sue commedie che possedeva “une morale profonde, des caractères vrais et un ridicule frappant” (1807, ed. 1968: 55). Per il resto non gli riconosce altro merito “qu’une extrême gaîté, et ce n’est pas un mérite médiocre”. Il suo è un primo passo verso la rivalutazione di un’altra comicità, quella *gaîté* che comincia ad essere alla moda già a fine Settecento. Però tale gusto continua a essere guardato con sospetto: “Le goût de la farce et de l’or-

dures semble devenu l'esprit à la mode, et il y a de bonnes gens qui appellent tout cela de la gaîté; ce n'était pas du moins celle de Molière ni d'Hamilton" (436). Nel *Lycée* La Harpe rinfaccia a Regnard che si limita "à faire rire" (1813: 104). Quanto poi ad Aristofane, celebre la stroncatura di Voltaire che lo giudicava colpevole dell'uccisione di Socrate.

⁸ Questa *gaîté* tedesca non ha nulla a che vedere con quella francese: le farse tirolesi, che divertono popolo e gran signori, assomigliano più alle bufonerie italiane che alla *moquerie* francese (Madame de Staël 1968, Vol. I: 95). Anche essa ammiratrice di Aristofane, contesta però che possa essere adatta alla scena moderna sia perché troppo volgare, sia perché le sue commedie presuppongono la democrazia diretta ateniese.

⁹ Stendhal ha letto *De la nature humaine* di Hobbes nel 1804, nella traduzione di d'Holbach (1771). Ma aveva già trovato la citazione del passo hobbesiano l'anno prima.

¹⁰ La comicità 'repressiva' di Molière sarebbe dettata dal fatto che lavorava per la società di Luigi XIV. "Aristophane au contraire entreprit de faire rire une société de gens aimable et léger qui cherchaient le bonheur *par tous les chemins*. Alcibiade songeait fort peu, je crois, à imiter ce que ce fût au monde" (Stendhal 2006: 290).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bain, Alexander (1859), *The Emotions and the Will*, ed. Daniel N. Robinson, Washington, University Publications of America, 1977.
- Bataille, Georges (1998), *Conferenze sul non-sapere e altri saggi*, Genova-Milano, Costa e Nolan.
- Batteux, Charles (1746), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, Vol. 3.
- Bergson, Henri (1900), *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- Ceccarelli, Fabio (1988), *Sorriso e riso. Saggio di antropologia bisociale*, Torino, Einaudi.
- Chaplin, Charlie (1964), *My Autobiography*, New York, Simon and Schrester.

- Crouzet, Michel (2006), "Préface" a, Stendhal, *Racine et Shakespeare. 1818-1825, et autres textes de théorie romantique* (1825), Paris, Champion: 7-190.
- Defaux, Gérard (1980), *Molière ou les métamorphoses du comique. De la comédie morale au triomphe de la folie*, Paris, Klincksieck, 1992.
- Dumond, Léon (1862), *Des causes du rire*, Paris, Durand.
- Emelina, Jean (1975), *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- Fiorentino, Francesco (1997), *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Torino, Einaudi.
- Gautier, Théophile (1838), "Feuilleton de la Presse 14 mai 1838", Théophile Gautier, *Œuvres Complètes. Critique théâtrale*, Paris, Champion, 2007, Vol. I: 491-99.
- Goldzink, Jean (2000), *Comique et comédie au Siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan.
- Grojnowski, Daniel (1997), *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, Corti.
- Hobbes, Thomas (1650), "On Human Nature", Thomas Hobbes, *The Elements of Law, Natural and Politic*, ed. Ferdinand Tönnies, London, Simpkin, Marshall and Co., 1889, cap. IX, § 13.
- Jean Paul (1804), *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, Padova, Il Poligrafo, 1994.
- Kant, Immanuel (1790), *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1963.
- La Harpe, Jean François (1807), *Corrèspondance littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, Vol. 2.
- (1813), *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Agasse, Vol. 6.
- (1820), *Cours de Littérature*, Paris, Ledoux, Vol. 6.
- Marmontel, Jean-François (1787), "Éléments de littérature", Jean-François Marmontel, *Œuvres complètes*, Paris, Belin, 1819, Vol. 4.
- Mélinand, Camille (1895), "Pourquoi rit-on? Étude sur la cause psychologique du rire", *Revue des deux mondes*, (1 fév. 1895).

- Montaigne, Michel de (1580), *Essais*, trad. it. a cura di Fausta Garavini, *Saggi*, Milano, Bompiani, 2012.
- Nietzsche, Friedrich (1878-79), *Umano, troppo umano*, Milano, Adelphi, 1965, vol. 1.
- Paz, Octavio (1983), "Rire et pénitence", Octavio Paz, *Rire et pénitence. Art et histoire*, Paris, Gallimard.
- Philbert, Louis (1883), *Le rire. Essai littéraire, moral, psychologique*, Paris, Germer-Baillière.
- Pirandello, Luigi (1995), *L'umorismo*, Milano, Garzanti.
- Rousseau, Jean-Jacques (1758), "Lettre à d'Alembert sur les spectacles", Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes, Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, ed. Bernard Gagnebin; Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1995, Vol. 5.
- Madame de Staël (1968), *De l'Allemagne*, Paris, Garnier-Flammarion, Vol. 1, 2.
- (1998), *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Garnier.
- Stendhal (1970), *Journal littéraire*, ed. Del Litto, Genève, Cercle du Bibliophile, Vol. 3.
- (2006), *Racine et Shakespeare, 1818-1825, et autres textes de théorie romantique* (1825), ed. Michel Crouzet, Paris, Champion, 265-306.
- Suard, Jean-Baptiste-Antoine (1803-04), *Mélanges de littérature*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, Vol. 4.