

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PISA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA

Corso di Laurea Magistrale in Lingua e Letteratura Italiana

TESI DI LAUREA

Achille Campanile e l'umorismo

Candidata: Valentina Carbone

Relatore: Prof. Sergio Zatti

Correlatore: Prof. Luca Curti

Anno Accademico 2014/2015

« Un giorno, avendo bisogno di quattrini, mi presentai allo sportello di una banca e
dissi al cassiere: "Per favore, mi potrebbe prestare centomila lire?"

Il cassiere mi disse: "Ma sa che lei è un umorista?"

Così scopersi di esserlo».

Achille Campanile

Sono stato anche normale,
in una vita precedente
m'hanno chiesto "Che sai fare?"

"So far ridere la gente",

menomale

che non ho fatto il militare.

Sì, menomale,

sai che risate..

Il comico (sai che risate) – Cesare Cremonini

INDICE

Introduzione	pag.	5
---------------------	------	---

CAPITOLO I

Un excursus nel panorama della letteratura umoristica tra Otto e Novecento

1. Considerazioni preliminari	pag.	8
2. Baudelaire	pag.	16
3. Bergson	pag.	17
4. <i>L'umorismo</i> di Pirandello	pag.	21
5. Freud	pag.	23
6. Le avanguardie novecentesche	pag.	32
7. Il Futurismo italiano e il suo uso del comico	pag.	33
8. La comicità nel movimento Dada	pag.	38
9. André Breton: <i>Antologia dello humour nero</i>	pag.	40
10. Altre posizioni	pag.	42
11. Bachtin e il concetto di carnevalesco	pag.	46

CAPITOLO II

Achille Campanile: vita e opere

1. Il mistero dell'anno di nascita e l'infanzia di Campanile	pag.	48
2. Il trasferimento da Roma a Milano e il difficile rapporto con i datori di lavoro	pag.	59
3. Analisi di passi di opere e brevi racconti	pag.	67

CAPITOLO III

Stile e meccanismi dell'umorismo di Achille Campanile

1. Il linguaggio	pag.	78
2. Giochi di parole	pag.	90
3. Il <i>sermo annullans</i>	pag.	102
4. Il <i>nonsense</i>	pag.	105
5. Rovesciamento di situazioni e modi di dire	pag.	109
6. Equivoci e fraintendimenti	pag.	115
7. Iterazione di sintagmi e situazioni	pag.	124

CAPITOLO IV

I temi dell'umorismo

1. Il binomio amore e morte	pag.	126
2. «Ah, sì, l'amore è bello, ma quante spine!»: litigi di coppia e bugie	pag.	135
3. La figura dello scocciatore	pag.	148
4. L'ironia della sorte o scherzi del caso	pag.	158

CAPITOLO V

Romanzi vs testi teatrali

1. Analogie e differenze	pag.	159
2. Appendice	pag.	166

<i>Conclusioni</i>	pag.	182
---------------------------	------	-----

<i>Bibliografia</i>	pag.	186
----------------------------	------	-----

INTRODUZIONE

Affrontare una tesi sulla comicità non è agevole: si rischia costantemente di perdersi in un mare sterminato di testi teorici cercando di definire l'indefinibile.

Anzitutto, infatti, si pone un problema definitorio: prendendo in modo del tutto casuale alcune delle proposizioni sul retro delle copertine delle opere di Achille Campanile e sui siti internet a lui dedicati, leggiamo: «Grande scrittore e maestro del comico – come lo ha definito U. Eco»¹, «uno dei maggiori umoristi italiani»², oppure «Umorista tra i maggiori della nostra letteratura»³, «uno dei maggiori umoristi del Novecento»⁴, o ancora «L'umorista più scatenato e fecondo»⁵. Ma insomma, Campanile era un autore comico o umorista? E qual è la differenza tra le due etichette? Come avrebbe voluto essere definito l'autore? A questi ed altri quesiti, cercheremo di dare una risposta. Per il momento, come si legge sul retro della copertina di *Ma che cosa è quest'amore?*, una cosa è certa:

Campanile [...] non è soltanto l'umorista dalla comicità irresistibile delle situazioni e delle mille trovate, dei tipi assurdi, delle donne fantastiche, del sorprendente intreccio galante di *Ma che cosa è quest'amore?*, ma anche il creatore di una tecnica narrativa e teatrale originalissima⁶.

In un recente saggio letterario, Giorgio Cavallini ha affermato che Campanile sia addirittura l'inventore di un nuovo genere letterario, tanto da definirlo, così come ha fatto anche Carlo Bo, «un classico del Novecento»⁷.

La linea guida di questo elaborato prevede un capitolo iniziale in cui saranno passati in rassegna i testi europei cardine del genere comico-umoristico del nostro secolo e di quello passato, come il saggio *De l'essence du rire et généralement du*

¹ Achille Campanile, *Poltroni numerati*, Bologna, Il Mulino, 1992, con una *Nota* di Masolino d'Amico

² <<http://www.campanile.it/>> [consultato il 13 ottobre 2015]

³ Achille Campanile, *La televisione spiegata al popolo*, Milano, Bompiani, 1989

⁴ Achille Campanile, *Giovinotti, non esageriamo! (e sia detto anche alle ragazze)*, introduzione di Giampaolo Dossena, Milano, BUR opere di, 2001

⁵ Giulio Ferroni, *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano, Einaudi scuola, 1992

⁶ Achille Campanile, *Ma che cosa è quest'amore?*, Milano, "I corvi" Dall'Oglio, 1974

⁷ Giorgio Cavallini, *Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 9

*comique dans les arts plastiques*⁸ di Charles Baudelaire (1855), il *Saggio sull'Umorismo*⁹ di Luigi Pirandello (prima edizione: 1908; seconda edizione aumentata: 1920), il *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*¹⁰ di Sigmund Freud (1905), *Le rire. Essai sur la signification du comique*¹¹ di Henri Bergson (1900), *L'opera di François Rabelais e la cultura popolare nel Medio Evo e nel Rinascimento*¹² di Michail Bachtin (1965) e pochi altri, senza ricercare tuttavia la completezza dell'*excursus*, che richiederebbe più spazio di quanto possiamo concedergli e non porterebbe lontano.

Dopo una breve panoramica su vita e opere dell'autore, corredata di testimonianze dirette dello stesso Campanile, i capitoli restanti saranno invece dedicati all'analisi di passi di alcune sue opere. Più precisamente, saranno oggetto d'esame strumenti e mezzi dei quali l'autore si è servito per far scaturire il riso nel lettore (o, nel caso di testi teatrali, nello spettatore). Tale analisi, che nel capitolo IV procede per nuclei tematici, consentirà di collocare Campanile nel panorama degli scrittori e delle correnti comico-umoristiche a lui contemporanei.

L'obiettivo dell'elaborato è quello di rilanciare Achille Campanile, autore poliedrico troppo spesso sottovalutato dai critici italiani, mettendo in evidenza l'originalità e l'unicità della sua tecnica narrativa. Infatti, se a tratti la produzione letteraria campaniliana potrebbe richiamare certi aspetti delle correnti coeve allo scrittore, primo tra tutti il movimento futurista, essa non si rispecchia a pieno in nessuna di esse.

In verità, già quando egli era in vita, è stata notata da molti critici la forte affinità tra la sua arte e quella di Eugène Ionesco, drammaturgo e saggista francese di origini romene. Campanile non amava dare spiegazioni e sorvolava con *nonchalance* le domande in proposito, magari con qualche battuta delle sue. A coloro che lo definivano "lo Ionesco nostrano" rispondeva ch'egli era un asparago, e anche

⁸ Il saggio è contenuto in Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, éd. de la Pléiade, pp. 710-728

⁹ Comparso in volume nel 1908 e ristampato nel 1920 in un'edizione ampliata. Noi citiamo da Luigi Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano, Mondadori, 1965 (2° ed.), dove *L'umorismo* è alle pp. 15-160

¹⁰ Citeremo la traduzione italiana contenuta in Sigmund Freud, *Opere*, vol. V (1905-1908), Torino, Boringhieri, 1972

¹¹ Il saggio venne pubblicato nel 1899 nei fascicoli della « Revue de Paris » e raccolto in volume nel 1900. Noi citiamo dalla tr. it. della B.U.R., Milano, Rizzoli, 1961

¹² Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. Romano Mili, Torino, Einaudi, 1979

immortale. Di Ionesco non parlava con facilità; aveva letto poco di lui e si limitava a dire:

I miei libri sono stati tradotti in francese e hanno avuto più successo in Francia che in Italia. In Francia il fatto letterario conta molto di più che da noi. A Parigi, dove ho abitato, venivo trattato con un riguardo e una considerazione che, a Roma e Milano, non sono frequenti.

Non ho mai letto né visto il teatro di Ionesco. Ma so che sono in molti a dire che c'è molto Campanile in lui. E poiché io ho incominciato prima... Mi dicono che addirittura egli abbia ripreso pari pari alcune mie battute. Chissà se sarà vero. Comunque, io dico che è un caso¹³.

Secondo molti studiosi il teatro metafisico dell'assurdo di Campanile ha aperto le porte a quello ioneschiano. La consonanza tra i due autori è innegabile, anche se, come ricorda lo stesso Campanile nella testimonianza sopra riportata, la sua produzione precede quella di Ionesco.

In definitiva, questo lavoro trae l'avvio dalla constatazione del fatto che alcuni testi scolastici e letterature del Novecento non menzionino affatto, neppure *an passant*, Achille Campanile. Obiettivo primario dell'elaborato è fornire quindi un contributo che possa fare da guida per approfondire ulteriormente la conoscenza della produzione di una delle personalità cardine per la letteratura umoristica contemporanea e rivalutarne altresì l'importanza, seguendo un suggerimento di Caterina De Caprio:

Dunque l'ingresso di Campanile nell'Olimpo delle glorie nazionali, sancito dalla pubblicazione del primo volume delle *Opere*, dovrebbe oggi dileguare ogni dubbio sulla qualità dello scrittore, eppure ci sembra che per tal fine qualcosa in più andava fatta¹⁴.

¹³ <www.campanile.it> [consultato il 22 ottobre 2015]

¹⁴ Caterina De Caprio, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, Napoli, Liguori, 1990, p. 12

CAPITOLO I

Un excursus nel panorama della letteratura umoristica tra Otto e Novecento

1. Considerazioni preliminari

Le etichette utilizzate da critici ed antologisti riescono ad identificare solo parte della realtà cui si riferiscono, lasciandone inevitabilmente scoperta un'altra. La consapevolezza dell'esistenza di problemi di definizione è espressa anche nel *Capitolo primo* del volume *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, intitolato per l'appunto *Problemi di definizione e di metodo*¹⁵.

Partendo dal termine *comico*, questo presenta una sostanziale difficoltà definitoria. Il lemma ha origini antiche ed è usato dallo stesso Dante nel *De vulgari eloquentia*, nel quale afferma che la tragedia è lo stile superiore, la commedia quello intermedio e l'elegia il genere proprio degli infelici, e nell'*Epistola a Cangrande della Scala*. In quest'ultima, ammesso che si attribuisca all'Alighieri¹⁶, la tragedia è indicata come un testo che presenta un inizio gradevole e una conclusione orribile; viceversa la commedia. Il primo limite di tale definizione risiede nel fatto che essa esiste solo per opposizione.

L'aggettivo *comico*, infatti, necessita del suo contrario per avere un margine di attendibilità e comprensione. Perché allora nell'*Inferno* Dante definisce l'*Eneide* 'alta tragedia'? Dopo tutto il poema epico virgiliano comincia con l'incendio di Troia e termina con la fondazione di Roma. Eppure, Dante considera l'*Eneide* come esempio dello stile alto chiamandola tragedia, etichetta con la quale nel *De vulgari eloquentia* intende un qualcosa che si definisce con stile elevato, superiore. A questo si lega la scelta stilistico-linguistica: per la tragedia si addice il *sermo sublimis*, per la commedia il *sermo humilis*. Tale contrapposizione è interna al volgare o è l'abituale degradazione del volgare rispetto al latino? L'*Eneide*, infatti, è scritta in un *sermo sublimis* latino. Se gettiamo uno sguardo sulla *Commedia* dantesca, che è

¹⁵ *Ivi*, pp. 17-35

¹⁶ Per lungo tempo fu considerata un falso. Dell'*Epistola* abbiamo solo alcune copie più tarde rispetto all'originale, andato perduto. Inizialmente fu attribuita ad un falsificatore nella sua interezza, successivamente alcuni dantisti avanzarono l'ipotesi che fosse in parte autentica. I primi tredici capitoli dell'*Epistola*, infatti, parrebbero in linea con lo stile dantesco, mentre i restanti presentano caratteristiche differenti. Alberto Casadei ha recentemente sostenuto la totale falsità dell'*Epistola*.

notoriamente scritta in volgare, osserviamo come essa presenti tratti comici, ma anche tratti alti e tragici, concentrati in special modo nel *Paradiso*.

Queste definizioni, quindi, non ci aiutano a delimitare i contorni, i limiti dei testi campaniliani.

Sicuramente il genere comico nasce e vive per opposizione a qualcos'altro. Nel momento in cui tale idea viene concepita scaturisce una sorta di "contrappeso" inevitabile, poiché l'idea stessa dell'idealizzazione implica in chi legge un confronto con la realtà, il quale ha esiti deludenti. Questi due mondi, però, quello comico e quello tragico, non sono necessariamente uno totalmente reale e l'altro completamente irreali. Essi sono parimenti irreali, poiché così come il mondo idealizzato dal sublime non rispecchia la realtà, quello degradato del comico ne sottolinea solo gli aspetti negativi o ridicoli. Il realismo si ottiene dalla contaminazione tra questi due piani. Cosa significa, all'atto pratico, che il comico si oppone al sublime? Realizziamo idealmente due colonne: l'una relativa al contenuto di pertinenza del sublime, l'altra relativa a quello di pertinenza del comico. Se prendiamo determinati ambiti che hanno a che fare con i testi alti, il primo è quello dell'astrazione. Quella comica è invece una letteratura concreta, palpabile, in cui hanno valore la falsità, la frode, l'inganno. Viceversa, i componimenti alti contengono spesso un insegnamento morale e per questo vi si additano spesso le virtù con intento didattico, estraneo al genere comico. L'impostazione moralistica dei testi sublimi determina che l'autore e i suoi principi identifichino un ideale di bontà, di altruismo e dedizione, che si coniuga nella bellezza.

Il più antico esempio di poesia comica è il *Contrasto di Cielo d'Alcamo*, un componimento in cui, come suggerisce il nome stesso, è presente uno scambio di battute che culmina in uno scontro verbale tra i personaggi. La tecnica del contrasto, che nella maggior parte dei casi è d'argomento amoroso, secondo la definizione fornita da Salinari si basa «sul rinfaccio tra i vari personaggi; questi non hanno quindi un reale sviluppo psicologico, ma sono personaggi stereotipati, quasi maschere»¹⁷.

¹⁷ Carlo Salinari, *La poesia comico-realistica e la poesia popolareggiante*, in *Storia della letteratura italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 198

Un'altra modalità con cui si esprimono gli autori comici è una peculiare forma intertestuale: la parodia¹⁸. Il termine, che deriva dal greco contro-canto (*parà + odê*), designa la riscrittura "a calco" di un testo fondativo, entrando con quello in emulazione e perfino in antagonismo. La parodia è una modalità di scrittura che si basa sulla presenza di un doppio livello di significazione: a livello superficiale il messaggio parodico veicola un suo proprio significato al di sotto del quale ne esiste uno profondo cui il testo rimanda in modo più o meno implicito, nel quale si colloca un altro referente in rapporto al quale il testo parodico genera un nuovo significato. Tale referente è sempre, nella parodia, un testo. Il messaggio parodico generalmente non parla del testo che costituisce il suo referente implicito ma si modella su di esso. Pertanto la parodia rientra all'interno del canone dell'*imitatio*, ma si differenzia dalle altre forme d'imitazione perché, pur riproducendo alcuni elementi dell'opera parodiata, li deforma programmaticamente. Per questo, l'operazione parodica trae il proprio senso dal rapporto che intercorre fra il testo parodiante e quello parodiato.

L'autore della scrittura parodica ricopre un ruolo particolare, in quanto da un lato, più che creatore del testo, egli ne è il mediatore attraverso cui il messaggio originale perviene al destinatario, dall'altro egli non manifesta la sua presenza, celandosi dietro al messaggio che invia. In quanto adattatore che non crea *ex novo* il suo testo, l'autore della parodia viene influenzato nel suo operare da due fattori: le disposizioni che possiede verso il testo parodiato e i fini che persegue con la parodia.

Per quel che riguarda il primo di questi fattori, distinguiamo nel rapporto che lega il parodiante al parodiato alcune categorie fondamentali: la parodia, infatti, può nascere da una disposizione apertamente negativa nei confronti del parodiato; più raramente riscontrabile è una tendenza apertamente positiva nei confronti del modello, poiché una disposizione di questo genere induce l'autore a creare imitazioni piuttosto che parodie. Atteggiamento positivo e negativo tendono frequentemente a confondersi, dando luogo ad una sorta di disposizione ambivalente nei confronti del modello, che è ammirato e criticato al tempo stesso. In ogni caso però, la parodia rende sempre omaggio al testo parodiato, anche laddove lo critica. Abbiamo poi la disposizione giocosa o ludica, propria dei testi in cui si mira a suscitare il divertimento dell'uditorio. Accanto alle disposizioni dell'autore nei confronti del

¹⁸Gérard Genette, *Palimpsestes*, Edition du Seuil, Parigi 1982 (trad. it. di Raffaella Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997)

parodiato, bisogna tener conto anche dei suoi fini, in quanto egli realizza con la parodia un messaggio costruito in base a strategie specifiche per produrre nel lettore reazioni di un certo tipo. Le finalità perseguite dal parodiante possono essere di varia natura: possiamo distinguere una parodia comica o burlesca, che ha lo scopo di suscitare l'ilarità di chi legge; una parodia critica, che si risolve in una sorta di riflessione sulle categorie del letterario; una parodia satirica e una parodia derisoria, che tende a svilire il testo parodiato. Le parodie più tipiche sono quelle di singole opere, le quali si basano su un intertesto determinato, che dev'essere riconosciuto dal lettore. A seconda del modo in cui tale ipotesto viene utilizzato, possiamo suddividere le parodie in due classi distinte: quelle in cui l'autore sostituisce o modifica alcuni elementi del testo parodiato e le parodie in cui l'autore ricrea l'originale cercando di mettere in rilievo le sue contraddizioni interne. Le tecniche impiegate nel primo genere di parodia possono essere di tre tipi fondamentali: possiamo ottenere il contrasto parodico attraverso una modificazione dei significanti del parodiato; rovesciando il significato dell'originale; oppure infrangendo la solidarietà che lega nel parodiato il registro del contenuto a quello dell'espressione.

Le specifiche definizioni di *comicità* e *tragicità* derivano dalla terminologia teatrale, che sin dalle origini presenta due generi ben distinti tra loro: la tragedia e la commedia, i quali possono però fondersi nella tragicommedia. Sostanzialmente, il comico è legato al riso; l'esito opposto determina il pianto. Spesso questi due piani, comico e tragico, si combinano l'uno con l'altro ai fini di enfatizzare l'effetto di contrasto e indurre la compartecipazione emotiva del lettore. Di fatto, anche gli stili a cui con tali termini si riferiscono questi ambiti propri del teatro antico, nella prassi degli scrittori si sovrappongono. Per fare un esempio, un'opera giocata su quest'antifrasi fra stile alto con cui si veicolano informazioni di basso valore è *Il Giorno* di Giuseppe Parini. Ciò avviene poiché Parini intende costruire una satira contro il giovin signore con intento pedagogico-educativo. Lo stesso procedimento stilistico si ritrova in testi che non aspirano ad impartire insegnamenti ma che semplicemente si avvalgono del contrasto interno di stili per un gioco fine a se stesso.

Vista l'impossibilità di essere esaustivi in questa sede, passerei al sostantivo *umorismo*, il quale in prima approssimazione designa la capacità di intuire, rilevare,

rappresentare la realtà in modo tale che acquistino particolare risalto gli aspetti più divertenti e bizzarri, fino a suscitare ilarità e riso. Essere dotati di senso dell'umorismo significa infatti riuscire non solo ad avvertire ma anche a comprendere le ragioni sottese ad un comportamento illogico e, perché no, fare dell'autoironia in maniera arguta e spiritosa. Non esiste una definizione universale di umorismo. Giorgio Cavallini, per esempio, afferma che esso sia la «capacità di rilevare il ridicolo delle cose con intelligenza arguta e pensosa e con umana simpatia»¹⁹. Senza dubbio, il saggio su *L'umorismo* di Luigi Pirandello costituisce un contributo essenziale per la definizione di questo sostantivo. Secondo Pirandello il tratto caratterizzante l'umorismo è il sentimento del contrario, ovvero la riflessione circa le implicazioni, non solo comiche ma anche tragiche, sottese ad un determinato comportamento; mentre la comicità si fermerebbe ad avvertire il contrario, quindi a rilevare le contraddizioni insite ai comportamenti in questione senza tuttavia analizzarli da punti di vista differenti.

Durante l'intervista rilasciata a Sergio Wolmar Zavoli nel 1953, Achille Campanile afferma che, a suo avviso, la più calzante tra le definizioni di umorista è quella fornita da Giordano Bruno, ossia «*In hilaritate tristis, in tristitia hilaris*»:

Zavoli: Campanile, per cortesia, vorrebbe darmi la sua definizione di umorista?

Campanile: È una questione spinosa. Oggi c'è una gran confusione in fatto di umorismo, e più che una seria inchiesta sull'umorismo, converrebbe fare un'umoristica inchiesta sulla serietà. La più nota fra le definizioni dell'umorista è quella data da Giordano Bruno: «*In hilaritate tristis, in tristitia hilaris*». Questa definizione ha avuto un immenso successo soprattutto, credo, perché agli umoristi non è parso vero di essere stati definiti da un uomo che poi morì arso sul rogo, sia pure non in conseguenza di quella definizione. Tanto che uno scrittore francese, credo, arrivò a dire: «L'umorista è uno che deve ridere anche quando va sotto il treno». Tutto questo secondo me è esagerato e ci dà un'immagine troppo meccanica e perfino poco simpatica dell'umorista. Anzitutto, uno che ride mentre sta andando sotto al treno non è un umorista ma un cretino. Andare sotto al treno non è affatto una cosa divertente, da ridere, nemmeno per un umorista. Ma anche senza arrivare a questi «eccessi ferroviari», il personaggio di Giordano Bruno, che sistematicamente è triste nelle circostanze liete o è scioccamente lieto nelle tristi, finisce per essere un seccatore. Viene invitato a un allegro pranzetto e si mette a piangere; interviene a un funerale e ride. Il meno che potreste fare è prendere a calci un tipo simile. L'umorista, tra l'altro, è uno che istintivamente sente il ridicolo dei luoghi comuni e perciò è tratto a fare l'opposto di quello che fanno gli altri. Perciò può essere benissimo «*In hilaritate tristis, in tristitia hilaris*», ma se uno si aspetta che lo sia, egli, se è un umorista, può arrivare perfino all'assurdo di essere come tutti gli altri, *in hilaritate hilaris* e *in tristitia tristis*, perché, e questo è il punto: l'umorista è uno che fa il comodo proprio. È triste o allegro quando gli va di esserlo, e perciò financo triste nelle circostanze tristi e lieto nelle liete.

Zavoli: Come scopri, Campanile, la sua vocazione di umorista?

¹⁹ Cfr. Giorgio Cavallini, *Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile* cit., p. 11

Campanile: Beh, anche questa scoperta, come tutte le scoperte, è dovuta al caso. Un giorno, avendo bisogno di quattrini, mi presentai allo sportello di una banca e dissi al cassiere: "Per favore, mi potrebbe prestare centomila lire?" Il cassiere mi disse: "Ma sa che lei è un umorista?" Così scopersi di esserlo.

Zavoli: Crede, Campanile, che si possa parlare di tristezza degli umoristi?

Campanile: Certamente, se ne può parlare, ma con discrezione, a bassa voce, mentre l'umorista non sente. E non proprio nel momento in cui egli cerca di far ridere.

Zavoli: E il giorno, Campanile, in cui si accorgesse di non riuscire più a far ridere, che cosa succederebbe?

Campanile: Non è affatto detto che l'umorista debba per forza far ridere. Le dirò a questo proposito una mia tragedia in due battute, intitolata per l'appunto *L'umorista*:

L'umorista

PERSONAGGI:

L'UMORISTA

IL NEGOZIANTE

La scena rappresenta un negozio di cereali, riso e pasta.

L'UMORISTA *Affacciandosi dalla strada nel negozio* – Avete riso?

IL NEGOZIANTE – Sì.

L'UMORISTA – E allora l'effetto è raggiunto. *Via*

(Sipario)

Passando al termine *burlesco*, propriamente *burlare* significa prendere in giro, farsi beffa di qualcuno. Quest'attitudine derisoria è presente in gran parte delle opere di Campanile, che si pone in modo burlesco nei confronti di molti dei suoi personaggi e, più in generale, della loro classe sociale di appartenenza.

L'aggettivo *giocos*o è invece legato all'idea dello scherzo e al mondo infantile. Quando parliamo di gioco ci riferiamo al fatto che i giochi hanno sempre delle regole, così come i testi di Campanile, letterari e non solo, presentano regole (che sistematicamente non vengono rispettate) con cui dobbiamo confrontarci. «In *Homo ludens* il concetto di gioco si fa coestensivo a quello di cultura in tutte le sue forme possibili. In *Homo ludens* non si afferma soltanto che ogni cultura fa posto a manifestazioni ludiche o che «il gioco si fissa subito come forma di cultura». Una volta identificate le caratteristiche del gioco si arriva all'assunzione che i caratteri del gioco sono quelli della cultura e che quindi la cultura sin dall'antichità si manifesta come gioco. E in questo senso si esce subito dalle malinconie apocalittiche di chi vede la modernità come degenerazione ludica della cultura: la prospettiva è anzi

rovesciata, la ludicità è contrassegno delle culture classiche e (semmai) viene messa in crisi dalle degenerazioni della cultura contemporanea [...]»²⁰.

Il termine *grottesco* indica invece una rappresentazione deforme, bizzarra e talvolta sproporzionata rispetto alla realtà. In questo caso «la comicità è unita all'idea di sproporzione, di deformazione insolita ed imprevista»²¹. Il confine tra grottesco e caricatura non è ben definito.

La caricatura è una riproduzione della realtà che ne porta all'estremo solo alcuni tratti. In questo senso sono utili il Capitolo sesto e il settimo del volume di Ernst Kris, scritto in la collaborazione con Ernst H. Gombrich, intitolati per l'appunto *Psicologia della caricatura e Principi della caricatura*²².

Per una definizione dell'aggettivo *carnevalesco* il contributo maggiore è senz'altro quello del critico letterario russo Michail Michailovič Bachtin. Il termine si trova spesso nei testi teorici sull'umorismo poiché fa riferimento alla festa del carnevale, momento dell'anno in cui non vigono le consuete regole, che vengono perciò rovesciate.

L'*arguzia* è invece la caratteristica primaria dell'umorista, «di cui rivela l'ingegno, la vivacità di spirito, l'acume e la finezza»²³.

Mi soffermerei infine sul termine *ridicolo*. Lo spunto di accennare anche a questa voce è nato in occasione del festival “Il senso del ridicolo”, evento tenutosi dal 25 al 27 settembre 2015 a Livorno che ha visto attori comici, docenti universitari e giornalisti del calibro di Alessandro Bergonzoni, Gioele Dix, Stefano Bartezzaghi, Gianni Canova, Enrico Mentana e molti altri, alternarsi in tre giorni di incontri, letture ed eventi sul tema dell'umorismo. Il ridicolo ha spesso connotazione spregiativa, poiché comporta un giudizio di disapprovazione, biasimo o critica. Esattamente come il *comico*, muove al riso; tuttavia, diversamente da quello, non suscita intenzionalmente il riso, ma lo fa poiché è assurdo, caricaturale, bizzarro.

Da Aristotele in poi, i grandi scrittori del pensiero occidentale si sono occupati del genere comico. Per questa rassegna ho seguito una guida utile e succinta dalla

²⁰Johan Huizinga, *Homo ludens*, tr. it. di Corinna van Schendel, saggio introduttivo di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 1973, p. XVI

²¹Franca Risata, Felice Serio (a cura di), *Sketch 1&2 – Leggere per divertimento*, (Luogo di pubblicazione non indicato, Alice, 2001

²²Ernst Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, tr. it., Torino, Einaudi, 1967, pp. 169-200

²³Cfr. Franca Risata, Felice Serio (a cura di), *Sketch 1&2 – Leggere per divertimento* cit., p. 11

quale sono partita per fare degli approfondimenti: il volume che lo storico della letteratura, critico letterario, scrittore e giornalista italiano Giulio Ferroni ha dedicato alla sua indagine sul comico nelle teorie contemporanee²⁴.

Prima di cominciare, è opportuno considerare brevemente i termini costitutivi di un rapporto comico e le problematiche legate alla loro identificazione. In generale possiamo dire che un rapporto comico presenta «almeno tre termini: un soggetto che vuol provocare la comicità (l'autore di una *pièce*, l'attore che la recita, chiunque inventa deliberatamente espedienti per far divertire qualcuno, ecc.), uno spettatore (la persona che deve ridere) e un oggetto comico (qualcosa o qualcuno di cui si deve ridere: una vittima designata, una figura strana inventata di sana pianta, o più spesso attinta ad un repertorio di immagini, situazioni, parole, gesti, ecc. che si ritengono capaci di suscitare il riso)»²⁵. Per comodità riprendiamo uno schema di Giulio Ferroni, il quale designa tali termini con le prime tre lettere dell'alfabeto italiano, secondo quanto riportato:

a = soggetto che fa suscitare il comico (autore, spettatore cc.)

b = soggetto che ride (spettatore)

c = oggetto comico (vittima o materiale comico)

Nel comico teatrale e letterario i tre termini sono nella maggior parte dei casi compresenti, ma talvolta possono sovrapporsi. Per esempio, se *c* si identifica con *a*, l'autore diviene bersaglio comico. Quando invece *a* è assente, *b* ride direttamente di *c* senza la mediazione di *a*. In base alla funzione che ogni termine viene ad assumere, è possibile classificare diversi tipi di comicità.

Teorizzare sul comico non è semplice, e qualsivoglia interpretazione di esso incontra difficoltà nel tenere separati i tre termini ideati da Ferroni, che si accavallano nelle maniere più disparate e sono complicati da fattori aggiuntivi. Le teorie sviluppatesi tra Otto e Novecento hanno corso il rischio di isolare uno dei termini costitutivi del gioco comico, a discapito degli altri. Come spiega Ferroni²⁶, Bergson ha improntato la sua indagine su *c*, ciò di cui si ride. Francis Jeanson gli ha allora rimproverato l'indifferenza nei riguardi dell'intenzionalità di chi ride, ma nel far ciò, egli ha prediletto l'"intenzionalità" del soggetto e, a sua volta, non è

²⁴ Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974

²⁵ *Ivi*, pp. 13-14

²⁶ *Ivi*, p. 15

approdato ad un'adeguata considerazione dei materiali comici. Privilegiare *c* può far dimenticare che non vi sono oggetti intrinsecamente comici, ma che lo divengono grazie a un fascio di intenzioni che sono frutto di stratificazioni ideologiche e sociali. In definitiva, le teorie che isolano *a*, *b* o *c* sono «prospettive d'uso parziali; una analisi delle loro contraddizioni interne potrà sempre svelare che il termine privilegiato non può alla fine prescindere dalla presenza degli altri [...]. L'uso è [...] determinato dal senso del rapporto tra i termini che partecipano al fatto comico: decifrare un fatto comico non è altro che verificare la direzione dell'incessante movimento che esso istituisce tra un soggetto autore-attore, uno spettatore e un oggetto comico (a parte la presenza di altri termini supplementari)»²⁷. L'interpretazione di un fatto comico deve considerare la direzione del movimento tra i termini, in una sola parola deve considerarne l'uso:

Partendo da uno qualunque di essi si instaura una scarica di rapporto all'altro e agli altri, e il riso è il segno fisico di questa scarica²⁸.

2. Baudelaire

In linea con la saggezza popolare, nel suo saggio *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), Charles Baudelaire considera il riso elemento distintivo dei folli, chiaro sintomo di ignoranza e fragilità. Tuttavia, egli «riconosce sostanzialmente la legittimità di una condanna del riso che risale addirittura alla *Bibbia*, ma decide di porsi, come un « colpevole », dalla parte del riso condannato»²⁹. Il riso è un sintomo demoniaco, conseguenza del peccato originale e per questo è estraneo agli uomini primitivi:

Baudelaire riconosce insomma la storicità del genere comico, nonostante tenga fede ad una visione cristiana della storia come degradazione e male³⁰.

Tuttavia, la storicità conduce ad una sorta di bivalenza: il riso sarebbe contemporaneamente segno di inferiorità e superiorità, poiché, «se è manifestazione di una perdita dell'assoluto, esso può nello stesso tempo valere come critica storica di tutti gli «assoluti» che continuano a proporsi all'uomo. [...] Perduta per sempre la felicità primigenia, il comico può rivendicarsi allora come veicolo di una deviazione da ogni a priori stabilito, da ogni valore codificato, da ogni metafisica che tenda a

²⁷ *Ivi*, pp. 16-17

²⁸ *Ivi*, p. 17

²⁹ *Ivi*, p. 19

³⁰ *Ibidem*

tradursi insidiosamente in norma sociale. Entro i presupposti religiosi del discorso di Baudelaire questa deviazione è ancora collegata alla colpa e al male; ma è fondamentale il fatto che egli sceglie di mettersi dalla parte della colpa e del male, di rivendicare la forza aggressiva e distruttiva di questo comico figlio di Satana. Una forza aggressiva che comunque non riesce a prospettare nessuno sbocco di effettiva liberazione: Baudelaire tende ad inserirla in una eterna dialettica tra valore e deviazione, in cui la deviazione continua a riconoscere la preminenza dei valori che rifiuta, sentendosi appunto maledetta e satanica»³¹.

Lo scrittore francese individua un *comico ordinario* o *significativo* e un *comico assoluto*, che sembra ravvicinare l'uomo allo stato di primordiale felicità da cui la comicità rappresenta una deviazione.

Tuttavia, tale riavvicinamento è illusorio e consiste nel tentativo dell'uomo di riavvicinarsi al mondo infantile. L'immagine più adatta del cosiddetto comico assoluto, detto *comico innocente* quando assume forme estreme, è la pantomima, in cui la persona è ridotta a maschera e i gesti sostituiscono il parlato.

Il saggio baudelairiano getta le basi per tentativi successivi di un uso distruttivo del comico. In tal senso è importante la connessione sottintesa che egli istituisce tra gioco e pantomima comica, la quale, infatti, è un gioco in cui la maschera riduce l'uomo ad una misura infantile, e il gioco infantile è per Baudelaire una delle forme in cui «si dà la rottura della falsa razionalità sociale, della morale borghese del lavoro e della serietà»³². Tale concetto, chiarito da Baudelaire nel saggio *Morale du joujou*³³ (1853), vede nel gioco infantile, così come nel meccanismo comico, un movimento corrosivo, che mira a frantumare la realtà demolendone i valori fondanti.

3. Bergson

Le rire. Essai sur la signification du comique (1900), è un saggio tripartito³⁴ in cui l'autore, Henri Bergson, tiene conto delle possibilità eversive del comico ma ne smussa gli angoli per renderle socialmente utili. In *Le rire* il comico riveste un ruolo

³¹ *Ivi*, p. 20

³² *Ivi*, pp. 21-22

³³ Anche questo saggio, come *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, si trova in Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes* cit., pp. 681-687

³⁴ Il primo capitolo è intitolato *Del comico in generale*, il secondo *Il comico delle forme e il comico dei movimenti*, mentre il terzo si intitola *Forza d'espansione del comico*.

positivo all'interno della bergsoniana concezione armonica del mondo. Il saggio si apre con l'affermazione del carattere esclusivamente umano del comico, per poi soffermarsi sullo straniamento necessario al riso, che non richiede il coinvolgimento affettivo nei confronti dell'oggetto di cui si ride:

«Come « anestesia momentanea del cuore », il riso si rivolge all'« intelligenza pura », ma nel contempo ha assoluto bisogno di prolungamento esterno, di un'eco di « complicità » attorno a sé: esso « è sempre il riso di un gruppo » (p. 40). A questo incontestabile rilievo sul carattere sociale del riso e del comico, Bergson collega subito la sua convinzione che esso svolga una precisa « funzione utile », rispondendo a finalità e ad esigenze ben definite dalla società. Per lui il senso di questa funzione utile non varia col variare delle diverse società ma resta in linea di massima sempre lo stesso, dato che sembra rispondere ad un movimento profondo e continuo dello spirito umano, che non può essere messo in pericolo da una storia di salti, di fratture, di discontinuità: egli non si accorge che diversi strati sociali, in conflitto e in contraddizione, possono fare un uso diverso del comico [...]. Il riso deve per lui collaborare ad una equilibrata messa a punto dei valori di questa società, [...] che continuano in fondo ad essere gli stessi della tradizione classica ed umanistica»³⁵.

Per Bergson il riso diviene persino un mezzo per reprimere il vizio, ed ha quindi orientamento morale, poiché punisce gli atteggiamenti che si discostano dalla morale sociale. Come sottolinea Ferroni, mentre «il riso baudelairiano partecipava integralmente alla maschera negativa dei suoi oggetti, era insomma tutta una cosa con la materia comica»³⁶, per Bergson il riso e il suo oggetto sono separati e ben distinti, l'uno positivo, l'altro negativo. Secondo Bergson il fine primario della società è il pieno raggiungimento della «vita»; la comicità si oppone a tale bisogno, «è perdita della tensione e della elasticità della «vita», è riduzione a schema, a *meccanismo*, è rigidità e ripetitività. Nella vita quotidiana possiamo scorgere molteplici atteggiamenti rigidi e posticci, artefatti, meccanici [...]: il riso è appunto il procedimento sociale che punisce questi atteggiamenti, invitando a superarli e a riattingere l'autenticità essenziale; esso scopre il meccanismo in ciò che dovrebbe legittimamente tendere alla «vita», si sprigiona dalla contraddizione tra la vitalità che sarebbe lecito aspettarsi in un essere vivente e il suo stato «colpevole» di rigidità e di automatismo»³⁷.

Per semplificare la classificazione bergsoniana delle diverse tipologie di comico, ricorrerò ad una schematizzazione, in base alla quale abbiamo:

³⁵ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 26

³⁶ *Ivi*, p. 27

³⁷ *Ivi*, p. 30

1. *Il comico delle forme, dei gesti e dei movimenti*: è il più semplice e si ritrova per questo quasi allo stato puro nella vita quotidiana. Pertanto, non necessita della mediazione teatrale o letteraria. Per quel che concerne le forme, non tutte le deformità hanno carattere comico, ma « può diventar comica ogni deformità che una persona ben conformata arriverebbe a contraffare »³⁸. Il meccanismo dell'alterazione va contro la legge fondamentale della vita, che consiste nella sua irripetibilità. Pertanto, anche l'*imitatio* fa parte dei procedimenti comici, in quanto duplica l'originalità azzerandola. Quanto ai gesti e ai movimenti, invece, l'esempio riportato da Bergson è la caduta di un uomo compunto. Il riso nasce, in questo caso, poiché il signore in questione è ridotto a marionetta.
2. *Il comico di situazione*: si ha in presenza di occasioni manifestamente non autentiche della vita. I procedimenti di produzione del comico che Bergson rinviene al riguardo sono tre:
 - I. *Ripetizione*: è l'equivalente meccanico e negativo del continuo cambiamento di aspetto, che per Bergson caratterizza l'uomo, la reiterazione meccanica di un insieme di condizioni (quindi frasi, azioni ecc). Come avremo modo d'osservare più avanti, Campanile fa ampio uso di questo procedimento per far scaturire il riso³⁹;
 - II. *Inversione*: rappresenta il corrispettivo meccanico e negativo dell'irreversibilità dei fenomeni, che secondo Bergson contraddistingue l'essere vivente. Il caso dell'inversione può presentarsi come la ripetizione di una medesima situazione ribaltata di segno, o come una circostanza capovolta nei confronti di uno *standard*. Campanile ricorre spesso anche a questo meccanismo nei suoi racconti comici⁴⁰;
 - III. *Interferenza delle serie*: costituisce il correlativo meccanico e negativo dell'individualità perfetta di una serie chiusa in se stessa, che

³⁸ *Ivi*, pp. 30-31

³⁹ Nel secondo capitolo sarà analizzato il brano *Paganini non ripete*, tutto giocato sul contrasto tra ciò che il titolo afferma e l'effettiva condotta del musicista.

⁴⁰ Per esempio, nell'*incipit* di *Se la luna mi porta fortuna*:

Uscii di casa e feci cenno al taxi di proseguire pure la sua corsa perché andavo a piedi.

Bergson afferma essere prerogativa dell'essere vivente. Si tratta del «gioco del quiproquo, della confusione, dello spostamento tra diverse serie spaziali o temporali»⁴¹.

3. *Il comico di parole*: è il correlativo del *comico di situazione* sul piano delle parole. Secondo Bergson gli spostamenti linguistici si possono ottenere «inserendo un'idea assurda in uno stampo di frase stereotipata, o fingendo di intendere una espressione nel senso proprio, mentre essa era impiegata in senso figurato»⁴². Specialmente di questi ultimi si serve Campanile per la creazione del suo peculiare umorismo. I tre procedimenti di fabbricazione del comico di parole sono gli stessi del *comico di situazione*, ossia:

- I. *Inversione*: rispetto ad una normale frase;
- II. *Interferenza*: di due sistemi di idee nella stessa frase. È il processo che origina il *calembour*⁴³ e i giochi di parole, ai quali ricorre spessissimo Achille Campanile⁴⁴;
- III. *Trasposizione*: corrisponde al procedimento della *ripetizione* e consiste nel riportare un'espressione in tono diverso rispetto a quello in cui verrebbe pronunciata normalmente. Tale processo sta alla base di meccanismi comici quali la *parodia* o comunque la *degradazione*, l'*esagerazione*, l'*ironia*, l'*humour* ecc.

4. *Il comico di carattere*: rivela, come i precedenti casi, rigidità. «Un carattere è comico (e la cosa è ugualmente valida sia nel teatro che nella vita) quando il suo comportamento appare un *irrigidimento contro la vita sociale*»⁴⁵. Il riso nasce a causa della rigidità del personaggio in questione nei confronti della vita sociale:

Un carattere comico tende ad isolarsi dal mondo reale e ad inserirsi in ridotte gallerie di tipi «vani» a lui simili, che vivono tutti dentro gli stessi schemi belli e fatti⁴⁶.

⁴¹ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 33

⁴² *Ivi*, pp. 33-34

⁴³ Peculiare gioco di parole basato sull'omofonia di termini omografi o che si scrivono in maniera simile ma hanno differente significato.

⁴⁴ Su questo meccanismo comico è giocato tutto il racconto *La mestozia*, presente in *Manuale di conversazione*, in cui una dattilografa fa la fortuna di uno scrittore dallo stile piatto con i suoi strafalcioni.

⁴⁵ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 35

⁴⁶ *Ivi*, p. 36

Il filosofo francese definisce poi i rapporti tra comico, arte e vita. In particolare, riflettendo su quest'ultimo punto, egli capovolge alcuni assunti fino a quel momento propugnati. Infatti, «la tendenza alla «generalità» del comico di carattere, la sua ricerca del tipo esteriore, [...] del meccanismo insomma, gli appaiono ora come il segno non di una contraddizione con la vita sociale, ma di una particolare solidarietà con essa»⁴⁷. Difatti, mentre il rapporto uomo-mondo esteriore porta all'annullamento dell'individualità umana, l'arte consente all'individuo un contatto diretto con la vita, che superi quella schematica della società. All'interno di questa concezione Bergson colloca la commedia ad un livello intermedio tra arte e vita (intesa come vita sociale e non come vita profonda), come mostra il seguente schema:

Arte ↔ Commedia ↔ Vita

Dopo aver considerato la società «un organismo positivo ed unitario in cui occorreva reintegrare, attraverso il riso, la negatività dei fatti meccanici, ora Bergson indica la società stessa come produttrice di schemi inautentici e degli irrigidimenti automatici che spengono la profondità della vita»⁴⁸.

Le rire termina con la descrizione della logica del personaggio comico e del gruppo comico, una logica dell'assurdo, che inverte il senso comune e presenta forti analogie con quella della follia e del sogno, i quali sono poi affini al gioco. Secondo Bergson, dietro l'apparente buonumore del riso si cela l'avvertimento dell'estraneità minacciosa di oggetti assurdi come sogno, gioco, comico, della loro natura di meccanismo rovesciante opposto al movimento vitale.

4. L'umorismo di Pirandello

Il saggio su *L'umorismo* di Luigi Pirandello (prima edizione: 1908; seconda edizione aumentata: 1920) mostra qualche affinità con *Le rire* di Henri Bergson, anche se, come tiene a sottolineare Renato Barilli in *La linea Svevo-Pirandello*, «la filologia nega la possibilità di un reciproco contatto materiale»⁴⁹. In particolare, l'analogia più forte riguarda il «concetto di «vita» come profondità, durata, coscienza

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ *Ivi*, p. 37

⁴⁹ Renato Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1972, p. 243

e presenza a sé, autenticità, superamento di ogni schema meccanico»⁵⁰. Sebbene Pirandello parta dalla medesima concezione della vita di Bergson, il suo discorso muove in altra direzione, poiché ne *L'umorismo* egli chiarisce la sua poetica definendo il termine *umorismo* e contrapponendolo a quello di *comicità* al fine di metterne in luce le differenze.

Nella parte storica del saggio, quella iniziale, Pirandello traccia un quadro della tradizione umoristica, le cui manifestazioni sono guidate da un movimento di contraddizione e scomposizione nei confronti dell'arte. Infatti, prima della svolta novecentesca l'artista possedeva una visione oggettiva del proprio prodotto; successivamente, grazie anche alla poetica di Pirandello, l'assolutizzazione cessa di esistere: l'arte diviene scissa e riflette il carattere disorganico della realtà. Tale definizione è formulata tenendo presente le caratteristiche dell'arte contemporanea, frutto della crisi del Novecento.

Nella seconda parte del saggio, quella teorica, attraverso il celebre racconto della vecchia signora⁵¹, Pirandello istituisce una netta distinzione fra comicità ed umorismo, definendo la prima come *avvertimento del contrario*, il secondo come *sentimento del contrario*. Partendo dall'affermazione di un medico francese, Binet, secondo la quale in ognuno di noi vi è una *confederazione di io*, un insieme di anime diverse che affondano le proprie radici nel magma del flusso della vita, Pirandello giunge alla conclusione che ognuno di noi è frutto del flusso come porzione parcellizzata del tutto reale. L'individuo, infatti, cristallizza in sé una parte del tutto sulla base dei valori in cui crede e dei modi di essere percepito dagli altri. Questa peculiare *Weltanschauung* pone l'autore al di là del Decadentismo, secondo il quale l'io e il mondo venivano ad identificarsi.

⁵⁰ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 41

⁵¹ 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 le 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.

La poetica dell'umorismo si apre con il riferimento al dialogo di Copernico e alle *Operette morali* di Giacomo Leopardi, fino ad arrivare al racconto della vecchia signora: come Copernico ha rovesciato la visione antropocentrica, così, se alla vista della vecchia signora imbellettata siamo portati a ridere, tale riso si trasforma in ultima istanza in pianto.

L'originalità pirandelliana sta nella sua concezione del flusso vitale. In questa visione, l'umorismo costituisce la chiave che porta alla scomposizione del reale nelle sue varie sfaccettature relative e consente di comprendere la tragicità di ciò che viene mostrato. Grazie all'umorismo, ciò che porta ad un'iniziale ilarità viene compreso nel suo contrario. L'esempio proposto dallo scrittore è quello della vecchia signora imbellettata, la cui immagine è agli antipodi rispetto a ciò che una vecchia signora dovrebbe essere. Questo «avvertimento del contrario» è il comico.

Ma se interviene la riflessione e suggerisce che quella signora soffre a pararsi così e lo fa solo nell'illusione di poter trattenere l'amore del marito più giovane, ecco che non scaturisce più il riso, poiché la riflessione porta dall'avvertimento al sentimento del contrario, ossia dal comico all'umorismo.

Umorismo e comicità mettono in rilievo qualcosa che è contrario agli schemi illusori della vita sociale. Il comico è l'avvertimento di tale contraddizione, senza che colui che ride aspiri a capire i motivi di siffatto smascheramento; l'umorismo ci mette invece in contatto con l'autenticità di una realtà più profonda che normalmente non percepiamo. L'attività mentale comune a comicità e umorismo è la *riflessione*, attraverso la quale la comicità avverte la presenza delle maschere che l'illusione ha costruito, l'umorismo prende coscienza delle motivazioni interne che hanno portato alla produzione di quelle maschere.

5. Freud

Ne *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* è del 1905), partendo da alcune precedenti osservazioni sui punti di contatto tra motto di spirito e attività onirica e tra motto di spirito ed isteria, Sigmund Freud si propone, sulle orme degli studi psicologici di Theodor

Lipps⁵² e grazie anche ad autori come Bergson e Pavlov, di approfondire la questione del motto di spirito e della battuta arguta. Come lo stesso titolo suggerisce, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* si iscrive nel genere di studi freudiani cominciati con *Progetto di una psicologia* (1895) e proseguiti nel settimo capitolo dell'*Interpretazione dei sogni*, «sui dinamismi dell'inconscio, sui rapporti fra inconscio e preconscious, e sul concetto di risparmio energetico»⁵³. In questo studio egli ha indirettamente fornito indicazioni sul genere comico e su quello umoristico, affini al Witz.

Oggi, grazie anche alle indagini di Francesco Orlando, è possibile affermare che comicità e motto di spirito affondano le proprie radici in «una stessa ricerca di piacere basata sulle due costanti del risparmio di energia psichica e del rapporto con la vita infantile»⁵⁴.

Alla luce dell'intera trattazione freudiana possiamo dire che il Witz è una peculiare forma di comico, ma percorriamo dal principio i fondamentali dello studio freudiano: il saggio nasce dalla polemica constatazione del fatto che vi siano ben pochi studi filosofici inerenti al motto di spirito⁵⁵, e presenta nel *Capitolo 2*⁵⁶ l'analisi completa delle tecniche di realizzazione dei motti di spirito, corredata da numerosi esempi tratti dagli ambiti più disparati.

Ogni caso riportato viene esaminato da Freud sottoponendolo al processo della *riduzione*, viene quindi spogliato dei giochi di parole al fine di pervenire al cuore della battuta arguta. Se il motto di spirito diviene oggetto di un'operazione di smontaggio per essere compreso, «esso vuol dire sempre qualcosa di altro da ciò che

⁵² Del quale Freud ritenne fondamentali per i suoi studi *Grundtatsachen des Seelenlebens* (Fatti basilari della vita psichica) del 1893 e soprattutto *Komik und Humor* (Comicità ed umorismo), pubblicato nel 1898. In particolare, quest'ultimo gli ha fornito la possibilità di accingersi a tale tentativo, come egli stesso ha dichiarato nell'opera in questione.

⁵³ Cfr. Sigmund Freud, *Opere*, vol. V (1905-1908) cit., p. 4

⁵⁴ *Ivi*, p. 56

⁵⁵ Leggiamo al principio del *Capitolo I* de *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*:

[...] la riflessione filosofica non ha affatto ritenuto di riservare al motto la considerazione che esso merita per la parte che gli spetta nella nostra vita dello spirito. Possiamo citare solo un ristretto numero di pensatori che abbiano approfondito i problemi del motto. Figurano tra di essi, è vero, i nomi famosi dello scrittore Jean Paul (Richter) e dei filosofi Theodor Vischer, Kuno Fischer e Theodor Lipps; ma anche in questi autori l'argomento del motto è relegato in secondo piano, mentre l'interesse principale della loro indagine è rivolto al problema, più vasto e attraente, del comico.

⁵⁶ Cfr. Sigmund Freud, *Opere*, vol. V (1905-1908) cit., pp.14-79

appare nella sua facciata esterna, ma nello stesso tempo la presenza di quella facciata è fondamentale perché quell'«altro» possa in qualche modo essere detto»⁵⁷. Proprio come il sogno, quindi, il motto di spirito presenta una veste esteriore che cela un contenuto interno, sebbene vi sia una differenza di fondo tra sogno e motto di spirito: il primo non ha infatti un destinatario, mentre il motto di spirito lo ha per definizione⁵⁸. Pertanto, il secondo sarebbe di più semplice decifrazione.

Come chiarisce Ferroni citando un saggio di Ricoeur sulla dimensione «interpretativa» della psicanalisi freudiana⁵⁹, qualsiasi opera, se analizzata da una prospettiva psicanalitica, «può essere considerata come una «produzione di senso», realizzata attraverso tecniche di sottrazione e di distorsione di un senso originario; e ogni critica come un lavoro di estrazione, un superamento dello schermo esterno dell'oggetto in esame»⁶⁰. Dunque anche il comico, così come il *Witz*, per essere compreso necessita di una riduzione che ne porti alla luce il significato profondo. Secondo il padre della psicanalisi la natura arguta dei motti è insita nella loro forma linguistica, nelle figure retoriche in cui si manifesta.

Le tecniche argute vengono distinte da Freud in due gruppi: il *Witz*, o *spirito di parole*, e quello di *pensiero*:

Nel primo l'operazione tecnica consiste in un intervento diretto sulle singole unità significative e sui loro reciproci rapporti, nel secondo in un intervento sulla disposizione concettuale di una frase o di un più ampio gruppo di frasi. Lo spirito di parole produce una distorsione di senso rilevabile entro i singoli frammenti lessicali, quello di pensiero opera modificazioni di senso che investono l'intera formulazione di un concetto o l'intero ambito di una rappresentazione⁶¹.

Le tecniche argute con cui può essere reso il *Witz* sono tre:

- I. *Condensazione con formazione sostitutiva*: consiste nella fusione di due forme lessicali che danno origine ad una terza forma arguta. Il primo esempio riportato da Sigmund Freud è il termine «familionari», coniato da Heine per indicare i modi di fare di un ricco barone:

In quella parte delle sue *Impressioni di viaggio* che porta il titolo *I bagni di Lucca*, Heine introduce la deliziosa figura del ricevitore del lotto e callista Hirsch-Hyacinth di Amburgo, il quale, vantandosi col poeta delle sue relazioni con il ricco barone Rothschild, conclude infine: «Come è vero Dio, signor dottore, stavo seduto accanto a

⁵⁷ *Ivi*, p. 57

⁵⁸ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973

⁵⁹ Paul Ricoeur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1967

⁶⁰ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 58

⁶¹ *Ivi*, p. 59

Salomon Rothschild e lui mi ha trattato proprio come un suo pari, con modi del tutto familionari.”

[...] In questo esempio il carattere arguto non sta nel pensiero espresso.

Ma allora, se il carattere arguto del nostro esempio non risiede nel pensiero, dobbiamo cercarlo nella forma, nella sua dizione letterale.

In che cosa consiste allora la “tecnica” di questo motto? [...] Innanzitutto si è verificata una considerevole abbreviazione. [...] si è anche verificata una seconda modificazione. La parola *familiari* [...] si è trasformata nel testo del motto in *familionari*, e senza dubbio il carattere arguto e l’effetto d’ilarità del motto dipendono precisamente da questo costrutto verbale. [...] Esso va definito un costrutto misto delle due componenti “familiari” e “milionari”, e saremmo tentati di illustrarne graficamente la nascita da queste due parole.

FAMILI ARI
MILIONARI
FAMILIONARI⁶²

Questa categoria comprende anche la cosiddetta *condensazione con modificazione*, esemplificata, tra gli altri esempi, da Freud con il motto “Ho viaggiato *tête-à-bête* con lui”, che ridotto ai minimi termini risulta dalle frasi “Ho viaggiato *tête-à-tête* con il signor X., e il signor X. è una stupida bestia”⁶³;

- II. *Impiego del medesimo materiale o tecnica dell’impiego duplice*: sottoposto a piccole modifiche o frantumazioni. Per esempio, la celebre esclamazione *Traduttore-traditore!*⁶⁴ o la frase francese ‘*Vous m’avez fait connaître un jeune homme roux et sot, mais non pas un Rousseau*’, cara a Freud:

Ricordo qui un motto che, per particolari circostanze, mi è rimasto impresso nella memoria. Uno dei grandi maestri dei miei giovani anni, che credevamo incapace di gustare un motto, tanto più che non ne avevamo mai udito neppur uno da lui, un giorno entrò ridendo nell’Istituto e, meglio disposto del solito, ci riferì il motivo della sua ilarità. “Ho letto proprio ora un motto eccellente. In un salotto parigino era stato introdotto un giovane che doveva essere parente del grande J.-J. Rousseau e ne portava anche il cognome. Inoltre aveva i capelli rossi. Sennonché si comportò in maniera così goffa che la padrona di casa si rivolse a colui che l’aveva presentato dicendogli, con intonazione critica: ‘*Vous m’avez fait connaître un jeune homme roux et sot, mais non pas un Rousseau*’⁶⁵. E il professore scoppiò di nuovo a ridere.

Secondo la nomenclatura degli studiosi questo è un “motto fonico” [...], e anche piuttosto scadente, un giuoco di parole sul nome proprio [...].

Ma qual è la tecnica di questo motto?

Essa rimane e dipende dall’omofonia di ROUSSEAU / ROUX SOT. [...] La tecnica del motto consiste nel fatto che la stessa parola – il nome- vi figura impiegata in due modi diversi, una volta intera e l’altra scomposta nelle due sillabe come in una sciarada⁶⁶;

⁶² Cfr. Sigmund Freud, *Opere*, vol. V (1905-1908) cit., pp. 14-16

⁶³ *Ivi*, p. 21

⁶⁴ Simile ad *Amantes amentes* (gli amanti sono dementi).

⁶⁵ ‘Mi avete fatto conoscere un giovanotto rosso e stupido, ma non un Rousseau’.

Roux-sot, insieme, si pronunciano esattamente come Rousseau.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 25-27

III. *Doppio senso vero e proprio o giuochi di parole*: è un caso particolare di impiego del medesimo materiale senza modificazioni che consiste nell'impiegare un termine in un senso diverso da quello usuale. Rientrano in questo gruppo i casi di doppio senso tra un nome proprio e il suo significato materiale (l'esempio riportato da Freud è tratto dall'*Enrico quarto* di William Shakespeare: "Scarica della tua presenza la compagnia, Pistola"⁶⁷); il doppio senso tra il significato letterale e quello metaforico di una parola; e il doppio senso vero e proprio. Per il secondo caso Freud cita solo tale esempio:

Un collega medico, noto burlone, disse una volta allo scrittore Arthur Schnitzler⁶⁸: "Non mi stupisce che tu sia diventato un grande scrittore. Tuo padre infatti ha messo i suoi contemporanei davanti allo *specchio*". Lo specchio usato dal padre del poeta, il celebre dottor Schnitzler, era lo specchio della laringe o laringoscopia;⁶⁹ e secondo una nota sentenza di Amleto, scopo del dramma e quindi anche del suo autore è "di reggere per così dire lo specchio alla natura; di mostrare alla virtù le sue proprie fattezze, allo scorno la sua immagine, e alla tempra e alla fisionomia stesse dell'epoca la loro forma e impronta" (atto 3, scena 2)⁷⁰;

mentre per l'ultimo caso, detto giuoco di parole, gli esempi riportati sono molteplici. Tra questi, v'è il seguente:

Un medico, allontanandosi dal letto di una malata, dice scotendo il capo al marito che l'accompagna: "Sua moglie non mi piace." "Anche a me non piace, e da tempo!", si affretta a convenire il marito. Il medico si riferisce naturalmente allo stato di salute della donna; però ha espresso la sua preoccupazione della malattia in modo tale che il marito può trovarvi conferma della sua avversione coniugale⁷¹.

Non mi addentro nell'analisi di esempi circa le sottocategorie dell'*equivocità* e del *doppio senso con allusione* poiché non sono utili ai fini della nostra trattazione.

Qualsiasi tipo di scrittura umoristica, compresa quella campaniliana, è contemplata dalle teorie sul comico. Nei prossimi capitoli avremo modo di osservare da vicino le consonanze tra la categoria denominata da Freud *Doppio senso vero e proprio o giuochi di parole* e gran parte della produzione di Campanile.

Il procedimento sotteso a tutte queste tecniche è la *condensazione*. L'impiego del medesimo materiale non è altro che un caso particolare di condensazione e il gioco di parole una condensazione senza sostituzione.

Anche le tecniche dello spirito di pensiero sono tre:

⁶⁷ Pt. 2, atto 2, scena 4

⁶⁸ Il quale era anche medico.

⁶⁹ Da lui inventato. Laringoscopia in tedesco si dice Kehlkopfspiegel, letteralmente: specchio (Spiegel) della laringe.

⁷⁰ Cfr. Sigmund Freud, *Opere*, vol. V (1905-1908) cit., p. 32

⁷¹ Ivi, pp. 32-33

- I. *Deviazione del normale pensiero o spostamento*: comprende tutte le modificazioni del consueto corso del pensiero, dal controsenso ai più diversi tipi di errori di ragionamento. Non è facile però trovare esempi al riguardo. Freud ne cita uno:
- Un commerciante di cavalli raccomanda al cliente un cavallo da corsa: “Se prende questo cavallo e monta in sella alle quattro del mattino, alle sei e mezzo sarà già a Presburgo.” – “E che ci faccio a Presburgo alle sei e mezzo del mattino?”
- Qui lo spostamento è lampante. Il commerciante, ovviamente, prospetta l’arrivo mattutino nella cittadina solo per fornire una prova delle capacità del cavallo. Il cliente trascura il rendimento dell’animale, che non discute neppure, e considera soltanto i dati dell’esempio offerto a titolo di prova⁷²;
- II. *Unificazione*: processo analogo alla condensazione mediante compressione nelle stesse parole, consiste nella formazione di unità di pensiero originali ed uniche, generate accostando frammenti concettuali generalmente separati, creando rapporti reciproci di rappresentazioni, come nell’espressione «La vita umana si divide in due parti: nella prima si desidera che venga la seconda, nella seconda si desidera che ritorni la prima» o definizioni ottenute l’una dall’altra o dal rapporto con un terzo elemento comune, come in «L’esperienza consiste nel fare esperienza di ciò di cui non si vorrebbe fare esperienza»⁷³;
- III. *Figurazione indiretta o mediante il contrario*: si attua rappresentando qualcosa per via obliqua, sostituendovi il suo contrario o attraverso amplificazioni, omissioni, figure retoriche di vario genere, come nel seguente esempio freudiano:
- Heine: “Questa donna assomiglia in molti aspetti alla Venere di Milo: anch’essa è straordinariamente vecchia, è anch’essa senza denti e ha qualche macchia bianca sulla superficie giallastra del corpo.”
- È una figurazione della bruttezza mediante le sue analogie con quanto c’è di più bello, analogie che possono consistere ovviamente solo in qualità espresse con doppi sensi o in aspetti particolari trascurabili.⁷⁴

Le varie tecniche possono interferire tra loro, anzi, spesso il carattere sagace del motto scaturisce proprio dalla compresenza di più di una tecnica. Nel terzo capitolo, intitolato *Gli intenti del motto*⁷⁵, Freud discerne due differenti tipi di motto di spirito: l’uno detto *astratto, innocente o inoffensivo*, il quale ricava piacere

⁷² Ivi, pp. 47-48

⁷³ Ivi, p. 58

⁷⁴ Ivi, p. 62

⁷⁵ Ivi, pp. 80-104

esclusivamente dal gioco tecnico in sé; l'altro *tendenzioso*, che invece soddisfa desideri i quali altrimenti non sarebbe possibile manifestare. Le specie di motti tendenziosi sono quattro, e differiscono in base alla natura dei desideri che vi si nascondono. Abbiamo così il *motto osceno*, quello *ostile*, il *motto cinico*, *critico* o *blasfemo* e infine il *motto scettico*. Sia il motto innocente che quello tendenzioso si contraddistinguono per un legame con l'infanzia, che «nella concezione freudiana rappresenta un luogo di minima spesa energetica, e quindi un punto privilegiato di piacere e soddisfazione»⁷⁶. Il nesso Witz-desiderio è uno degli elementi comuni anche al sogno, in cui però subentrano fattori, quali l'inconscio, che non è il caso di approfondire in questa sede⁷⁷.

Nei capitoli *Il meccanismo del piacere e la psicogenesi del motto*⁷⁸ e *I motivi dell'arguzia. Il motto come processo sociale*⁷⁹, Freud spiega come il fine ultimo del Witz sia il piacere, ottenuto mediante una riattivazione parziale dei desideri, il quale può avvenire unicamente nel contesto di una dimensione sociale. Infatti, il Witz «si trova ad avere [...] almeno tre punti di riferimento: la persona che lo conia (il nostro *a*), la persona che ne fruisce e di cui *a* deve conquistare l'approvazione e la complicità (lo spettatore, il nostro *b*), la persona o il gruppo di persone che ne sono oggetto (il nostro *c*: nei motti tendenziosi si tratta della persona a cui si riferisce l'arguzia oscena o ostile, o di istituzioni e oggetti repressivi; ma è chiaro che *c* non deve essere necessariamente una persona)»⁸⁰. Poiché *c* partecipa in modo passivo al Witz, essendone la vittima, la questione dei processi psichici riguarda il soggetto che lo foggia e colui che ne fruisce. *A* e *b*, infatti, affinché il Witz sia efficace, devono possedere gli stessi desideri e inibizioni.

Ma «se *a* gli può offrire solo la facciata esterna del motto stesso, come farà *b* a immergerla nel proprio inconscio e a decodificare il desiderio che essa nasconde? come sarà possibile che *b* decifri immediatamente ciò che *a* svela solo attraverso la difesa della maschera arguta? [...] Stranamente *b* sembra trovarsi in una posizione analoga a quella dell'analista: solo attraverso l'«interpretazione» può avvertire nel

⁷⁶ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 63

⁷⁷ La questione del rapporto del motto con il sogno e con l'inconscio occupa tutto il Capitolo 6 del volume di Freud (pp. 142-160)

⁷⁸ Cfr. Sigmund Freud, *Opere*, vol. V (1905-1908) cit., pp. 105-124

⁷⁹ *Ivi*, pp. 125-141

⁸⁰ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 65

Witz i segni dell'inconscio; ma d'altra parte Freud stesso avverte che lo sforzo interpretativo può finire per rendere inoperante il Witz, richiedendo un impiego di energia psichica che riduce gli effetti liberatori del risparmio di inibizione. La lettura e la ricreazione in *b* dell'elemento inconscio trasmesso da *a* resta irretita in tutte le difficoltà teoriche relative alla comunicazione dell'inconscio: e non sembra risolubile se non postulando una immediata identificazione di *a* e *b*, una riduzione di *b* ad uno specchio che riproduce i processi di *a*, o ipotizzando una comunicazione sotterranea e non traducibile in termini di coscienza tra i due inconsci di *a* e di *b*»⁸¹. Il risultato del risparmio energetico prodotto dal Witz e dal comico è il riso.

Tralasciamo ora la spiegazione tecnica fornita da Freud circa il dislivello di energia e il conseguente risparmio di energia inibitoria nel motto di spirito, e saltiamo alla fine della dissertazione, in cui il riso è definito «la subitanea liberazione offerta dal motto»⁸². Sia nel caso del Witz che in quello del comico, infatti, l'energia inibitoria risparmiata diviene libera e «si consuma gratuitamente nel piacere del riso»⁸³.

Il settimo ed ultimo capitolo del saggio freudiano tratta della comicità, che differisce dal Witz in quanto si colloca nel preconscious e non nell'inconscio. Inoltre, il comportamento sociale del comico diverge da quello del motto di spirito poiché il comico «può accontentarsi della presenza di due persone: la prima, che scopre il comico, e la seconda, nella quale è scoperto. La terza persona, quella a cui il comico viene comunicato, rafforza il processo comico, ma non vi aggiunge niente di nuovo»⁸⁴.

In questo capitolo Freud propone una classificazione dei diversi tipi di comico, la quale è bipartita negli insiemi del *comico rinvenibile nella realtà* e nel *comico artificiale*. Il primo gruppo comprende l'*atto ingenuo*, il *comico dei movimenti*, quello *delle produzioni intellettuali* e quello *di situazione*; il secondo include invece la *caricatura*, la *parodia*, il *travestimento*, lo *smascheramento*, il *non-senso*, l'*imitazione*, la *comparazione* e il *comico del sessuale e dell'osceno*. Ad ogni tipo di comico Freud fa corrispondere qualche particolare forma di dispendio

⁸¹ Ivi, pp. 66-67

⁸² Ivi, p. 68

⁸³ Ibidem

⁸⁴ Cfr. Sigmund Freud, *Opere*, vol. V (1905-1908) cit., p. 161

rappresentativo risparmiato. In ognuno di questi «*c* si qualifica come presentazione di uno stato anomalo da comparare con uno stato normale. Di fronte a *c*, il soggetto *a-b* (Freud pensa che, a differenza di quanto avviene per il *Witz*, nel comico la posizione dell'autore e quella dello spettatore sostanzialmente coincidano, dando luogo ad uno stesso processo psichico) percepisce subito una differenza rispetto allo stato normale che era pronto a rappresentarsi»⁸⁵.

Secondo Freud il riso scaturisce dall'avvertimento della discrepanza tra la rappresentazione che *a* e *b* si sarebbero aspettati e quella che in realtà avviene in *c*, escludendo però il riconoscimento di un senso di superiorità dei valori di *a* e *b* su *c*. Nel postulare questo, Freud prende le distanze da Bergson e da una lunga tradizione che aveva individuato nelle cause del riso proprio la superiorità di *a* e *b*. In base alla teoria freudiana, quindi, «il «deviante» non è affatto il più basso e il meno valido (come per Bergson), né ciò che per vie traverse può mettere in comunicazione con l'assoluto (come per Pirandello), ma semplicemente l'occasione di una particolare economia psichica»⁸⁶.

Inoltre, Freud collega i confronti e le difformità che generano il comico al mondo infantile, in particolare ad una comparazione tra l'Io dell'adulto e quello del bambino: «l'Io adulto del soggetto *a-b* è abituato ad impiegare una normale energia rappresentativa che diventa superflua e quindi viene risparmiata grazie al «paragone» con l'energia impiegata da *c*, che appunto corrisponde a quella che impiegherebbe l'Io bambino. L'adulto ride perché vede in *c* l'immagine di un se stesso infantile, la felicità di un minimo dispendio psichico»⁸⁷.

Nel suo saggio intitolato *Al di là del principio del piacere* (1920), Freud mette in relazione il gioco infantile con un principio di *ripetizione*, che sarebbe alla base dei processi psichici umani. La ripetizione è il meccanismo in cui emerge «e si prolunga la tensione verso una originaria stasi di energia, verso il piacere del «grado zero», dell'immobilità e della non-produzione totale. [...] Freud riconosce che questo «grado zero» deve essere qualcosa di anteriore alla stessa infanzia: la quale certo ne conserva le tracce in modo più ampio di quanto non faccia la vita adulta, ma ne è anch'essa irrimediabilmente distante, dato che anche i processi psichici infantili

⁸⁵ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 73

⁸⁶ *Ivi*, p. 74

⁸⁷ *Ivi*, pp. 76-77

richiedono dosi, sia pur ridotte, di legamenti e investimenti di energia. Ne consegue allora che il pieno piacere della non-produzione appare negato alla vita umana: quest'ultima non è che una continua tensione verso di esso e una continua sottrazione di esso»⁸⁸. Il *Witz*, il comico e tutte le altre tecniche di produzione di senso, sono per Freud manifestazioni della coazione a ripetere l'irraggiungibile luogo di felice quiete psichica. Tale luogo ha il proprio correlativo nella morte.

Integrando il *Motto di spirito* con le acquisizioni pervenute in questo successivo saggio, *Al di là del principio del piacere*, possiamo affermare che il comico, in quanto in rapporto col risparmio psichico totale, è in ultima analisi un rapporto con la morte. «Come tale, esso può essere preso in considerazione solo in vista di distruggerlo»⁸⁹. Infatti, «se i meccanismi comici riuscissero a recuperare effettivamente quel piacere cui continuamente accennano, si dissolverebbero»⁹⁰.

6. Le avanguardie novecentesche

Molte avanguardie novecentesche hanno mirato ad un uso distruttivo del comico, facendolo valere come strumento di un'aggressione ludica ai modelli borghesi e alle concezioni dominanti dell'arte e della cultura:

Specie nello spazio compreso tra futurismo, dadaismo e surrealismo, il metodo comico balza in evidenza in molte manifestazioni artistiche che si vogliono eversive, che propongono immagini di vita e di cultura libere dal peso di una tradizione sentita ormai come carcere opprimente. [...] Alla seriosità di un miope razionalismo o di uno squallido spiritualismo si oppone la violenza della risata, la svalutazione metodica, l'improntitudine di un gioco senza norme, l'allegria sfrontata di un viaggio verso mondi nuovi ed inesplorati: il comico e il gioco, di cui si riconosce il legame necessario ed inestricabile, non vengono presi come semplici fatti culturali, [...] ma vogliono arrivare ad impegnare tutti i momenti dell'esistenza e del comportamento, a cambiare l'accento e la qualità della vita⁹¹.

L'attenzione verso il comico cresce soprattutto negli anni '20, grazie alla espansione del cinema e al boom dei film dei grandi comici, primo tra tutti Charlie Chaplin.

Dopo la pionieristica riflessione di Baudelaire, il comico è entrato di prepotenza nelle poetiche primo novecentesche in parallelo con le riflessioni teoriche di Freud, Bergson, Pirandello, in connessione con i movimenti di rottura dell'avanguardia.

⁸⁸ *Ivi*, p. 78

⁸⁹ *Ivi*, p. 79

⁹⁰ *Ibidem*

⁹¹ *Ivi*, pp. 89-90

7. Il futurismo italiano e il suo uso del comico

Il futurismo fu un movimento avanguardistico provvisto di una forte ideologia in grado di investire gli ambiti più disparati. Gettando un rapido sguardo anche solo all'indice del volume *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, a cura di Luciano De Maria⁹², scorgiamo titoli di capitoli quali *Manifesto dei pittori futuristi*, *La musica futurista*, *Manifesto dei musicisti futuristi*, *La scultura futurista*, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, *Movimento politico futurista*, *Il teatro futurista sintetico*, *La cinematografia futurista* e molti altri.

Come si evince da tale elenco, uno dei tratti tipici del futurismo è proprio la grande produzione di manifesti programmatici, attraverso i quali venivano dichiarati gli obiettivi e gli strumenti per ottenerli. Essi risultano, quindi, molto importanti per la comprensione del futurismo. Sin dal 20 febbraio 1909, data di pubblicazione del primo *Manifesto* futurista di Filippo Tommaso Marinetti sul quotidiano parigino «Le Figaro», questa avanguardia di matrice italiana al 100%⁹³ si pone come la prima provvista di un impianto ideologico così vasto. Analogamente ai crepuscolari, anche i futuristi rifiutarono la tradizione ed il conformismo borghese, ma in nome di un dinamismo vitale che rispecchiava la nascente civiltà tecnologica e industriale.

Affascinati soprattutto dalla velocità imposta dalle macchine al ritmo della vita, essi esaltarono il rischio e l'avventura, ed affermarono che sulla Terra non v'è posto per i deboli e per gli inetti. Perciò definirono in modo darwiniano la guerra come «sola igiene del mondo»⁹⁴, in grado di spazzare via le scorie dell'umanità selezionando i più forti:

Noi consideriamo come superata ed ancora superabile l'ipotesi della fusione amichevole dei popoli e non ammettiamo pel mondo, che un'unica igiene: la guerra.

La mèta lontana dell'anarchia, e cioè una dolce affettuosità, sorella della viltà, ci appare come un'immonda cancrena che prepari l'agonia dei popoli⁹⁵.

⁹² Luciano De Maria (a cura di), *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1973

⁹³ Nel Manifesto del Futurismo del 20 febbraio 1909 si legge:

È dall'Italia che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il « *Futurismo* », perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquarii.

⁹⁴ Da *Guerra sola igiene del mondo*, Edizioni futuriste di « Poesia », Milano 1915.

⁹⁵ Cfr. Luciano De Maria (a cura di), *Per conoscere Marinetti e il futurismo* cit., p. 218

A differenza dei crepuscolari, però, i Futuristi si raccolsero in una vera e propria scuola, stilano un programma ben preciso e organizzarono una nutrita pubblicità attorno alle proprie idee, servendosi di riviste come «Lacerba», ma soprattutto di incontri-dibattiti effettuati periodicamente nei teatri con tono volutamente provocatorio nei confronti del pubblico, lo stesso che ha caratterizzato le rappresentazioni teatrali futuriste:

1. Noi futuristi insegniamo anzitutto agli autori **il disprezzo del pubblico** e specialmente il disprezzo del pubblico delle prime rappresentazioni, del quale possiamo sintetizzare così la psicologia: rivalità di cappelli e di *toilettes* femminili, [...] palchi e platea occupati da uomini maturi e ricchi, dal cervello naturalmente sprezzante e dalla digestione laboriosissima, che rende impossibile qualsiasi sforzo della mente.
2. Noi insegniamo inoltre l'**orrore del successo immediato** che suol coronare le opere mediocri e banali. I lavori teatrali che afferrano direttamente, senza intermediari, senza spiegazioni, tutti gl'individui di un pubblico, sono opere più o meno ben costruite, ma assolutamente prive di novità e quindi di genialità creatrice. [...]
11. [...] noi insegniamo agli autori e agli attori la **voluttà d'esser fischiati**. Tutto ciò che viene fischiato non è necessariamente bello o nuovo. Ma tutto ciò che viene immediatamente applaudito, certo non è superiore alla media delle intelligenze ed è quindi cosa *mediocre, banale, rivomitata o troppo ben digerita*⁹⁶.

Il movimento ebbe due fasi, separate dalla prima guerra mondiale. Lo scoppio della guerra disperse molti degli artisti protagonisti della prima fase del Futurismo e nel dopoguerra il carattere di virile forza di questo movimento finì per farlo integrare nell'ideologia del fascismo, esaurendo così la sua spinta rinnovatrice. Nel costante proposito di far *tabula rasa* del passato e delle sue ideologie, il comico ha, all'interno dell'ideologia futurista, un ruolo «meramente strumentale, si risolve in un metodo di provocazione tra tanti altri, senza arrivare a mettere in questione presupposti ideologici»⁹⁷.

I futuristi non prestano grande attenzione al comico e al gioco dei quali si sono serviti. Come afferma Giulio Ferroni, «il loro riso e il loro gioco erano funzionali ad un recupero vitalistico di energia dinamica, ad una affermazione di prevaricante violenza. [...] Oltre che come pura provocazione strumentale, il riso poteva semmai apparire a Marinetti [...] come qualcosa di necessario «per distendere i nervi»^{98, 99}. Menzione speciale spetta a *Il controdolore* (1913) di Aldo Palazzeschi, al secolo Aldo Giurlani, in cui il poeta prospetta un universo giocoso, nel quale la vita

⁹⁶ Ivi, pp. 31-32

⁹⁷ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 91

⁹⁸ Cfr. *Per conoscere Marinetti e il futurismo* cit., a cura di Luciano De Maria, p. 112

⁹⁹ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 92

dovrebbe essere affrontata come un divertimento, ridendo delle disgrazie per godere dello spettacolo divino di Dio:

Uomini, non siete stati creati, no, per soffrire; nulla fu fatto nell'ora di tristezza e per la tristezza; tutto fu fatto per il gaudio eterno. Il dolore è transitorio (voi soli ne eternate l'esistenza con la vostra paura); la gioia è eterna. [...] **Se credete che sia profondo ciò che comunemente s'intende per serio siete dei superficiali.** La superiorità dell'uomo su tutti gli animali è che ad esso solo fu dato il privilegio divino del riso. [...] Un piccolo e misero topo, può farci udire il suo pianto, i suoi lamenti; nessun animale ci à fatto ancora udire una calda e sonora risata.

Bisogna abituarsi a ridere di tutto quello di cui abitualmente si piange, sviluppando la nostra profondità. **L'uomo non può essere considerato seriamente che quando ride.** La serietà in tal caso ci viene dalla ammirazione, dall'invidia, dalla vanità. **Quello che si dice il dolore umano non è che il corpo caldo ed intenso della gioia ricoperto di una gelatina di fredde lagrime grigiastre.** Scortecciate e troverete la felicità. [...] Nulla fu creato con malinconia, ricordatelo bene; **nulla è triste profondamente, tutto è gioioso.**

Un giorno natura, questa vecchia pittrice da accademia, dopo avere impartite al suo quadro mille spasmodiche sfumature di luci e di colori, coi suoi tramonti e colle sue aurore, mille toni di verde e di azzurro, « Ecco! – ella avrebbe detto alla fine aprendo la porta del suo studio a un uomo senz'occhi: - venite, guardate! ». e credete proprio che essa fosse così sciocchina da farlo, se ciò non era spiritoso?

Il cieco ci rappresenta la profondità, il privilegio di tutte le viste. Egli à chiusa in sé la gioia di tutte le luci e di tutti i colori. Se voi lo guardate con aria lagrimosa siete dei poveri cervellini da tre centesimi. E ridetegli pure in faccia, a questo beniamino! Natura ve lo indica per questo.

Un gobbo, natura ve lo indica perché gli ridiate dietro, e proprio dietro nella schiena essa gli pose il tesoro della sua giocondità. Un poeta gobbo che continuasse per tutta la vita a cantare dolorosamente non potrebbe essere mai e poi mai un uomo profondo, ma il più superficiale di questa terra. Egli si sarebbe fermato a piagnucolare alla superficie della sua gobba come un fanciullo alla parola « *baò* » dopo averci rubato lo scrigno del suo tesoro dorsale per non essere stato capace di penetrarlo.

Maggior quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più egli sarà un uomo profondo¹⁰⁰.

La lirica che fa *pendant* con il *Manifesto del contro dolore* è *E lasciatemi divertire! (Canzonetta)*¹⁰¹, il cui titolo iniziale era *Lasciatemi divertire*; poesia in cui il messaggio poetico si svuota di senso fino ad arrivare all'onomatopea pura, che qui si traduce nel suono della risata prima attraverso le vocali, poi attraverso suoni che raggiungono il grado zero della semantica privandosi di senso:

Tri tri tri,
fru fru fru,
ihu ihu ihu,
uhi uhi uhi!

Il poeta si diverte,
pazzamente,
smisuratamente!

¹⁰⁰ Cfr. *Per conoscere Marinetti e il futurismo* cit., a cura di Luciano De Maria, pp. 130-132

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 401-403

Non lo state a insolentire,
lasciatelo divertire
poveretto,
queste piccole corbellerie
sono il suo diletto.

Cucù rurù,
rurù cucù,
cuccuccurucù!

Cosa sono queste indecenze?
Queste strofe bisbetiche?
Licenze, licenze,
licenze poetiche!
Sono la mia passione.

Farafarafarafa,
tarataratarata,
paraparaparapa,
laralaralarala!

Sapete cosa sono?

Sono robe avanzate,
non sono grullerie,
sono la spazzatura
delle altre poesie

Bubububu,
fufufufu.
Friu!
Friu!

Ma se d'un qualunque nesso
son prive,
perché le scrive
quel fesso?

bilobilobilobilobilo
blum!
Filofilofilofilofilo
flum!
Bilolù. Filolù.
U.

Non è vero che non voglion dire,
voglion dire qualcosa.
Voglion dire...
come quando uno
si mette a cantare

senza saper le parole.

Una cosa molto volgare.

Ebbene, così mi piace di fare.

Aaaaa!
Eeeee!
Iiiii!
Ooooo!
Uuuuu!
A! E! I! O! U!

Ma giovanotto,
ditemi un poco una cosa,
non è la vostra una posa,
di voler con così poco
tenere alimentato
un sì gran foco?

Huisc...Huiusc...
Sciu sciu sciu,
koku koku koku.

Ma come si deve fare a capire?
Avete delle belle pretese,
sembra ormai che scriviate in giapponese.

Abì, alì, alarì.
Riririri!
Ri.

Lasciate pure che si sbizzarrisca,
anzi è bene che non la finisca.
Il divertimento gli costerà caro,
gli daranno del somaro.

Labala
falala
falala
eppoi lala.
Lalala lalala.

Certo è un azzardo un po' forte,
scrivere delle cose così,
che ci son professori oggidì
a tutte le porte.

Ahahahahahahah!
Ahahahahahahah!
Ahahahahahahah!

Infine io ò pienamente ragione,
i tempi sono molto cambiati,
gli uomini non dimandano
più nulla dai poeti,
e lasciatemi divertire!

Il componimento, risalente al 1910, è anteriore rispetto a *Il Controdolore* (29 dicembre 1913) e rappresenta una sorta di prova generale della sperimentazione

teorizzata successivamente all'interno del *Manifesto* stesso. È inoltre un addio al Futurismo, dal quale il poeta si distacca per motivi ideologici.

La seguente analisi è funzionale al discorso stilistico su Achille Campanile, che occupa il terzo e il quarto capitolo dell'elaborato e le cui poesie, come avremo modo di notare più avanti, presentano non poche analogie con *E lasciatemi divertire!*

La poesia è composta da nove strofe di lunghezza differente i cui versi constano di un numero di sillabe diverso, ma sempre multiplo di tre. Si tratta di una poesia a due voci, che vede da una parte l'io lirico, dall'altra un anonimo personaggio polemico. Il lessico è colloquiale, la sintassi infantile e le rime semplici, suffissali e ricche, che talvolta sfiorano il nonsenso (come *corbellerie - grullerie*). Tali rime sono definite da Palazzeschi 'spazzatura', a voler dire ironicamente che si tratta di poesia-rifiuto priva di significato. È da notare come l'onomatopea si scarnifichi fino a diventare vocale pura. L'influenza del linguaggio futurista emerge soprattutto nelle vocali maiuscole e minuscole distribuite ad arte ad imitare, con l'intervento delle consonanti giuste, il riso. Nella penultima strofa il poeta sfocia in una risata piena.

A mio avviso in *E lasciatemi divertire!* è evidente più che in ogni altra poesia la deliberata sfida alle regole della scrittura messa in atto da Palazzeschi, che genera un evidente effetto umoristico.

8. La comicità nel movimento Dada

Sin dal significato del nome del movimento *Dada*, è facile comprendere come per i dadaisti tutto sia privato di senso. Il termine compare per la prima volta in *Cabaret Voltaire*, rivista che prende il nome dall'omonimo locale aperto a Zurigo nel 1916 da Hugo Ball ed Emmy Hennings. Ben presto si riunirono attorno al *Cabaret Voltaire* personalità quali Tristan Tzara, Georges Janco, Hans Arp, Sophie Taeuber e molti altri. Al *Cabaret Voltaire*, che più che una rivista fu una raccolta letteraria e artistica, collaborarono anche Apollinaire, Arp, Ball, Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Picasso e Tzara.

Circa l'origine del nome *Dada* abbiamo testimonianze discordanti: Arp ha dichiarato che il nome sia stato trovato da Tristan Tzara l'8 febbraio 1916 alle sei di sera presso il *Café Terrasse* di Zurigo, mentre egli portava una *brioche* alla narice

sinistra. «Sono convinto che questa parola non ha alcuna importanza e che non ci sono che gli imbecilli e i professori spagnoli che possono interessarsi ai dati. Quello che a noi interessa è lo spirito dadaista e noi eravamo tutti dadaisti prima dell'esistenza di Dada»¹⁰², ha affermato Arp. Ribemont-Dessaignes ha confermato invece la versione di Tzara e Ball, secondo la quale il termine deriva da un tagliacarte andato a finire casualmente tra le pagine del *Petit Larousse Illustré* («DADA n.m. Cavallo, nel linguaggio dei bambini. *Fig. e fam.* È il suo *dada*, è la sua idea favorita»). D'altro canto Hans Richter sostiene che quando giunse a Zurigo verso la metà di agosto del 1916 la parola era già esistente. Poiché egli sentiva spesso pronunciare le formule affermative “*da, da*” dai due romeni Janco e Tzara, capì che il termine aveva a che fare proprio con queste. Richard Huelsenbeck sostiene invece di essere, assieme a Hugo Ball, lo scopritore del nome, trovato mentre i due erano in cerca di un nome d'arte per la cantante del loro *cabaret*, madame Le Roy. Nel vocabolario tedesco-francese da loro consultato, i due avrebbero quindi scovato *Dada*, parola francese che significa cavallo a dondolo. Infine Tristan Tzara, vanificando le precedenti testimonianze, afferma nel *Manifesto dadà 1918* che il termine è privo di significato:

Se lo si giudica futile e non si vuol perdere tempo per una parola che non significa nulla... Il primo pensiero che ronza in questi cervelli è di ordine batteriologico: trovare l'origine etimologica, storica o perlomeno psicologica. Si viene a sapere dai giornali che i negri Kru chiamano la coda di una vacca sacra: DADÀ. Il cubo e la madre in non so quale regione italiana: DADÀ.

Il cavallo a dondolo, la balia, doppia conferma russa e romena: DADÀ. alcuni giornalisti eruditi ci vedono un'arte per neonati, per altri santoni, versione attuale di gesùche parlaifanciulli, è il ritorno a un primitivismo arido e chiassoso, chiassoso e monotono. Non si può costruire tutta la sensibilità su una parola; ogni costruzione converge nella perfezione che annoia, idea stagnante di una palude dorata, prodotto umano relativo¹⁰³.

Al di là dell'origine di *Dada*, ciò che conta in questa sede è che a partire dal nome del movimento, il Dadaismo si presenti come distruzione del linguaggio e della sua socialità. Si comprende come tale meccanismo di privazione sia applicato indifferentemente ad ogni ambito, quindi anche all'umorismo. E poiché la corrente dadaista nasce e si evolve caratterizzata da una forte carica antiborghese, anche quella sorta di culto della libertà individuale contro ogni super-io si dirama in ogni

¹⁰² Giampiero Posani (a cura di), Tristan Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, tr. it., Torino, Einaudi, 1964, p. XI

¹⁰³ *Ivi*, p. 6

aspetto affrontato dal Dadaismo, come emerge da questo estratto del *Manifesto dadà 1918*:

Tutti gli uomini gridino: c'è un gran lavoro distruttivo, negativo da compiere. Spazzare, pulire. La pulizia di un individuo non può nascere che da uno stato di follia, di follia aggressiva, completa, da un mondo lasciato in mano ai banditi che si distruggono e distruggono i secoli¹⁰⁴.

Differentemente dal futurismo e in opposizione ai suoi miti bellicosi, il Dadaismo si è servito del riso e del gioco per una lotta nei confronti di «tutti i discorsi già dati, a tutto l'immenso materiale di tradizioni, di luoghi comuni, di buon senso corrente e di arcigna filosofia di cui è fatta la cultura borghese. [...] Il comportamento ludico, la mistificazione comica diventavano quotidiana diversione dalla norma, metodo di ribaltamento e fuga da ogni definizione, da ogni determinazione di vincoli istituzionali»¹⁰⁵. In questa continua dissacrazione di tutto e persino di se stesso, il gioco comico del Dadaismo rifiuta ogni definizione e sistemazione teorica. Nella risposta ad un'inchiesta del 1921, intitolata emblematicamente *Fallimento dell'umorismo*, Tzara nega persino la proponibilità del termine:

Credo che bisognerebbe inventare nuove parole per esprimere quel che si intende per umorismo. Io ho già tentato di introdurre una parola priva di senso: «Dadà»¹⁰⁶.

L'umorismo è quindi per il Dadaismo critica di ogni valore ed anche negazione di sé, in quanto facente parte del sistema di valori del mondo.

9. André Breton: Antologia dello humour nero

All'interno del movimento surrealista la comicità, che costituisce il mezzo per giungere alla vera realtà, riveste una parte preminente. Come testimonia la celebre frase del fondatore del Surrealismo, André Breton, i surrealisti parlano di humour, più che di comicità: «non si può nemmeno pensare di spiegare l'humour e di servirsene a fini didattici. Sarebbe come voler trarre dal suicidio una morale di vita»¹⁰⁷. Tuttavia, il problema che emerge sin dalla prefazione de *L'Anthologie de*

¹⁰⁴ Ivi, p. XXXVII

¹⁰⁵ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 93

¹⁰⁶ Cfr. Giampiero Posani (a cura di), Tristan Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie* cit., p. 67

¹⁰⁷ André Breton; Rossetti, Mariella e Simonis, Ippolito (a cura di) *Antologia dello humour nero*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 10-11

l'humour noir (1939), testo cardine della teoria surrealista dell'humour, è la difficoltà di dare una definizione globale del termine humour:

Non c'è da stupirsi se le numerose inchieste sull'humour nero hanno dato, fino ad oggi, i più modesti risultati. Ecco la risposta di Paul Valéry a una di esse, d'altronde molto mal condotta, sulla rivista «Aventure» nel novembre 1921: «La parola *humour* è intraducibile. Se non lo fosse, i francesi non la userebbero. Ma la usano proprio a causa dell'indeterminatezza che le attribuiscono, e che ne fa una parola perfettamente appropriata a dimostrare che tutti i gusti sono gusti. Ogni frase in cui questa parola è inserita ne modifica il senso; tanto che questo stesso senso non è, a rigore, che l'insieme statistico di tutte le frasi che la contengono e che potranno contenerla»¹⁰⁸.

«Parafulmine», la prefazione dell'antologia, inizia con lo stabilire una connessione tra humour e comico, partendo dal suggerimento di Baudelaire circa il carattere di emanazione ed esplosione propri della comicità. Infatti, Breton non teorizza distinzioni nette tra comico ed umorismo, che a suo avviso sono entrambi scambi di una scarica elettrica. L'humour è connesso ai processi che, secondo il surrealismo, collegano l'artista al fondo segreto dell'universo, alla surrealtà, pertanto diviene una sorta di «iniziazione misterica»¹⁰⁹, come la definisce Ferroni, che consente di giungere «ai gradi supremi della gerarchia mistica in cui il surrealismo vede scandito l'universo»¹¹⁰. Ecco perché Breton parla di *humour* piuttosto che di comico. Nella prefazione si sottolinea anche il fatto che un passo in avanti nel campo della conoscenza è stato compiuto dall'humour grazie alla concezione hegeliana di *humour oggettivo*:

L'arte romantica – egli dice – aveva per principio fondamentale la concentrazione dell'anima in se stessa, che, non trovando una rispondenza perfetta tra il mondo reale e la sua natura intima, restava indifferente di fronte ad esso. Questo contrasto si è sviluppato nel periodo dell'arte romantica, al punto che noi abbiamo visto l'interesse fissarsi ora sugli accadimenti del mondo esterno, ora sui capricci della personalità. Ma adesso, se questo interesse giunge a far sì che lo spirito si assorba nella contemplazione esteriore e, nello stesso tempo, a far sì che l'humour, pur conservando il suo carattere soggettivo e riflesso, si lasci cattivare dall'oggetto e dalla sua forma reale, noi otteniamo in questa compenetrazione intima uno *humour* in certo qual modo *oggettivo*»¹¹¹.

È inserita poi una citazione freudiana in cui Breton afferma che l'humour, oltre ad essere liberatorio come lo spiritoso e il comico, differisce da questi poiché possiede qualcosa di sublime ed elevato:

Il sublime dipende evidentemente dal trionfo del narcisismo, dall'invulnerabilità dell'io che si afferma vittorioso. L'io rifiuta di lasciarsi scalfire, di lasciarsi imporre la sofferenza della realtà esterna, si rifiuta di ammettere che i traumi del mondo esterno

¹⁰⁸ Ivi, p. 11

¹⁰⁹ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 99

¹¹⁰ Ibidem

¹¹¹ Cfr. André Breton, *Antologia dello humour nero* cit., pp. 12-13

possano toccarlo; anzi dimostra che questi stessi traumi possono diventare per lui occasioni di piacere¹¹².

Dopodiché ha inizio l'antologia vera e propria, che si apre con il nome dell'iniziatore dell'humour nero: Jonathan Swift (1665-1745), considerato anche l'inventore della facezia feroce e funebre, del quale sono proposti stralci di testi. Segue il marchese D.-A.-F. de Sade (1740-1814), che Guillaume Apollinaire ha definito «lo spirito più libero che mai sia esistito»¹¹³. Grazie agli studi del noto scrittore francese Maurice Heine, la produzione sadiana è considerata oggi dal punto di vista psicologico precorritrice del pensiero di Freud. Sade è considerato l'incarnazione dell'humour nero. Fu arrestato a causa dei delitti commessi e passò ben ventisette anni in carcere. Ne sono riportati alcuni brani, tra cui l'episodio dell'Orco degli Appennini, e l'ultimo paragrafo del suo testamento.

10. Altre posizioni

Autori surrealisti minori che si sono posti il problema del comico ma che non hanno formulato vere e proprie teorie sono Jacques Rigaut e Antonin Artaud.

Menzione speciale va fatta per René Daumal, scrittore e filosofo francese, nonché fondatore della rivista «Le Grand Jeu», la quale uscì con soli tre numeri tra il 1928 e il 1930¹¹⁴. Daumal e i suoi intendevano, in opposizione rispetto al Surrealismo, distruggere le istituzioni: prime tra tutte l'arte e la letteratura. All'interno di questa visione il ruolo assegnato al comico è quello di «svuotamento delle organizzazioni ideologiche, dei «giuramenti» a priori con cui gli uomini pretendono di catturare e sistematizzare il loro rapporto con la realtà (e non va dimenticata la carica di corrosiva allegria del «Grand Jeu», la gioia dissacrante di certe vignette, caricature, invenzioni paradossali della rivista)»¹¹⁵. In una nota alla patafisica di Alfred Jarry¹¹⁶, Daumal sottolinea che «il riso può ricoprire un ruolo

¹¹² Ivi, p. 15

¹¹³ Ivi, p. 35

¹¹⁴ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 106

¹¹⁵ Ivi, p. 107

¹¹⁶ La patafisica è una corrente artistica fondata da Alfred Jarry, scrittore e drammaturgo francese, il quale la definisce «la scienza delle soluzioni immaginarie» nel suo romanzo *Gesta e opinioni del dottor Faustroll* (1898). Obiettivo di tale scienza è lo studio del particolare e delle eccezioni, nonché la spiegazione dell'universo supplementare al nostro. Etimologicamente il termine significherebbe «ciò che è vicino a ciò che è dopo la fisica», ma non è da escludere che la parola dovesse richiamare *calembour*, quali *patte à physique; pas ta physique* (ossia: non la tua fisica) o *pâte à physique* (pasta/impasto fisico/a fisica). Per evitare questo, talvolta il termine si trova preceduto da un

determinante nello stesso cammino verso l'unità e l'identità: lo strano procedimento «patafisico» inventato da Jarry non è pura stravaganza o gratuito divertimento, ma «una forza che spezza gli idoli», grazie ad un riso capace «di negare e di respingere»¹¹⁷, di scalzare ogni finalità mentale, ogni punto d'arrivo dato astrattamente a priori»¹¹⁸.

Anche il pensiero di Georges Bataille nasce in polemica con i surrealisti. Secondo l'autore, è possibile stabilire un contatto col fondo delle cose demolendo i meccanismi del pensiero:

La metafisica e la filosofia gli servono come spazi da attraversare, da «agitare» e mettere in questione, per tracciare il segno di una realtà non definita linguisticamente, non cristallizzata in formule sociali e ideologiche, ma da percepire nella sua nuda emergenza, non nominabile non «identificabile». Il rifiuto dei sistemi di valore su cui si è costruita la storia dell'umanità avviene in Bataille non attraverso la postulazione di «altri» universi assoluti [...], ma attraverso una verifica della fondazione materiale di quegli stessi valori [...]. Bataille ripercorre i movimenti del sapere e della conoscenza scoprendovi un necessario legame col non-sapere e con la non-conoscenza: sapere e conoscenza sono dunque fatti storici, meccanismi di organizzazione e di produzione del lavoro umano, sempre decostruibili e smontabili, che non possono mai ambire a risolvere in se stessi l'universo; gli stessi concetti di assoluto e di essenza sono prodotti del lavoro e dell'accumulazione, e una effettiva uscita da essi sarà possibile rovesciandoli nello spreco, nella dilapidazione gratuita¹¹⁹.

Il riso percorre sotteraneamente tutta questa teoria, tant'è che, come mette in risalto Ferroni, è impossibile discernere le parti dedicate al comico da quelle di carattere più generale. Per Bataille, infatti, «ogni filosofia tendente alla distruzione della stessa filosofia, ogni processo di pensiero disposto a dissolversi nel riconoscimento della propria dimensione materiale, deve reggersi sul contrappunto di un riso senza limiti»¹²⁰.

Punto di partenza per Bataille nell'elaborazione della sua teoria è Friedrich Nietzsche, del quale cita spesso il seguente aforisma: «E falsa sia per noi ogni verità, che non sia stata accompagnata da una risata!»¹²¹. Non è semplice riassumere i punti fondamentali del pensiero batailleiano, poiché teorizzare concetti ben definiti significherebbe per lo scrittore francese contraddire il suo stesso pensiero, secondo il

apostrofo. Tuttavia, è da sottolineare che il fondatore della disciplina non ha mai fatto uso di tale apostrofo, forse proprio per alludere intenzionalmente ai giochi di parole di cui sopra.

¹¹⁷ *La pataphysique et la révélation du rire*, in René Daumal, *L'évidence absurde*, Paris, Gallimard, 1972 (citiamo dalla tr. it. in *Il « Grand Jeu »*, scritti di Roger Gilbert-Lecomte e René Daumal, Milano, Adelphi, 1967)

¹¹⁸ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 107

¹¹⁹ *Ivi*, p. 117

¹²⁰ *Ivi*, p. 119

¹²¹ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, tr. it., Milano, Adelphi, 1968

quale «ogni enunciato deve rinunciare alla pretesa ideologica di volersi affermazione definitiva, incarnazione della verità, cattura linguistica del reale; ogni parola deve essere pronta a farsi sostituire dal proprio contrario»¹²². Inoltre, per dirlo con le parole di Ferroni, «sarebbe assurdo perfino parlare di una teoria del riso, e cioè di teoria di ciò che nega la teoria, di concettualizzazione dell'aconcettuale»¹²³.

La questione del riso di Bataille è nodale per un uso distruttivo di quest'ultimo e nasce per opposizione al saggio bergsoniano. Infatti, lo stesso Bataille ha dichiarato che la sua teoria del riso è scaturita dal rigetto nei confronti del celebre saggio di Bergson e Henri Bergson in persona.

Nell'opera filosofica di Bataille, la *Somme athéologique*, egli teorizza la dottrina dell'economia generale, secondo la quale l'umanità produce eccedenti di energia che viene espulsa tramite il riso. Secondo Bataille, poi, non esistono oggetti di per sé comici od oggetti di per sé drammatici, poiché «il comico » non è una proprietà di natura, inerente soltanto ad oggetti di una sfera separata e marginale, ma deriva da una direzione d'uso, da una disposizione a «fare il vuoto», a contestare e rovesciare tutto ciò che si pretende «serio» e carico di senso; «serio» e «comico» non si riferiscono ad oggetti effettivamente diversi, ma ogni oggetto è «serio» se guardato con l'occhio del «possibile» e del lavoro, «comico» se guardato dalla *tache aveugle* dell'«impossibile» e della parte maledetta»¹²⁴.

Bataille afferma l'esistenza di due differenti usi del riso, che danno origine al *riso minore, innocente o banale*, che incontriamo nella quotidianità, e a quello definito invece *riso maggiore e radicale*. Il primo scaturisce da mutamenti di livello, depressioni repentine, come quando la supposta sufficienza di un personaggio serio viene temporaneamente a mancare. L'esempio riportato da Bataille riguarda un personaggio periferico che si pavoneggiava:

Se io sottraggo la sedia... alla sufficienza d'un personaggio serio succede improvvisamente la rivelazione di una definitiva insufficienza (si sottrae la sedia ad esseri fallaci). Io sono felice, qualunque cosa ne risulti, del fallimento avvertito. E perdo la mia serietà ridendo¹²⁵.

¹²² Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 119

¹²³ *Ivi*, p. 120

¹²⁴ *Ivi*, p. 125

¹²⁵ Georges Bataille, *Oeuvres complete*, Paris, Gallimard, 1973, vol. 5 (*L'expérience intérieure*), p. 106

Il secondo tipo di riso nasce, viceversa, quando è la sufficienza di personaggi non secondari ad esser messa in discussione. Bataille scorge alcune forme storiche di tale riso, quello che per lo scrittore riveste la maggior importanza, nei riti di tipo carnevalesco, come i saturnali, la festa dei folli, le uccisioni dei re ecc¹²⁶, e si sofferma sulla questione dei rapporti tra centri (detti anche insiemi) chiusi ognuno nella propria presunta coerenza. Infatti, quando avviene un contatto tra tali insiemi, «la scarica comica è il segno preciso della dissoluzione del loro isolamento e della loro presunta coerenza.

Questa disintegrazione comunicativa di universi chiusi permette di render ragione di forme diverse di riso, da quello di riconoscimento, a quello causato da movimenti meccanici, a quello di solletico, a quello di fronte allo scherzo»¹²⁷. Assumendo il punto di vista dello spettatore (che a inizio capitolo abbiamo chiamato *b*), Bataille ripercorre il processo per cui il riso «pur aprendo uno squarcio sull'angoscia del non senso, riesce a costruirsi (almeno in partenza) come gaia sospensione di angoscia [...] La rottura che il riso tende a produrre nell'unità di *b* resta in realtà relativamente innocua (e addirittura gratificante) solo perché *b* si trova a comportarsi come «specchio» e «riflesso» di una rottura che è avvenuta altrove, in *c*: nel riso viene colpito e «sacrificato» non *b*, colui che ride, ma uno dei suoi simili, preso come oggetto *c*. Lo spettacolo comico è dunque il risultato di una sorta di *scivolamento*, per cui *b* storna da se stesso l'angoscia della distruzione e dell'errore, e proietta la propria situazione di insufficienza e il proprio coefficiente di errore sull'immagine di un altro (che è letteralmente una maschera, un simulacro)»¹²⁸. Sulla base di quanto riportato, Bataille istituisce un confronto tra il riso e il rito sacrificale: è come se sacrificassimo colui del quale ridiamo, mettendoci in relazione con il nulla:

Certamente il riso non ha la «gravità» del sacrificio, ma ci porta in questo modo a comunicare col vuoto, a distruggere le nostre pretese di integrità personale. In quanto spettacolo di maschere l'operazione comica conferma dunque in tutta evidenza il suo doppio rapporto, con gli oggetti del possibile e del senso da una parte (i materiali del dramma, i beni di conoscenza da sottoporre al sacrificio), e con l'universo «sovrano», dell'impossibile e dello spreco, dall'altra (riattivato dal movimento di consumazione di quei materiali, dalla scarica in pura perdita del riso)¹²⁹.

¹²⁶ Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit., p. 129

¹²⁷ *Ivi*, p. 130

¹²⁸ *Ivi*, p. 133

¹²⁹ *Ivi*, p. 134

Sulla scia del pensiero di Nietzsche, secondo il quale il mondo è un lancio di dadi, Bataille insiste sulla connessione tra comico e gioco, che è per lo scrittore francese ricerca di sorte nella sorte, degli infiniti possibili. Il nesso riso-disposizione ludica è legato ad un'inversione antropologica, che delinea un'immagine di uomo che accetta il proprio ruolo nella natura e la cui vita è una festa "immotivata" e festa in tutti i sensi della parola, riso, danza, orgia, che non si subordinano mai, sacrificio che se ne infischia dei fini, materiali e morali. Il carnevale e la festa sono infatti le espressioni di un mondo comico in cui si annulla l'energia accumulata dal lavoro e le certezze sociali vengono abbattute¹³⁰.

11. Bachtin e il concetto di carnevalesco

Ne *L'opera di François Rabelais e la cultura popolare nel Medio Evo e nel Rinascimento* (1965), il filosofo, critico letterario e storico russo Michail Bachtin si propone di individuare la tradizione comica alternativa a quella delle classi dominanti esaminando la cultura comica popolare Medievale. Obiettivo principale dell'opera non è fornire una definizione di comicità ma «mettere in evidenza il senso di un particolare *uso storico* del comico da parte di classi subalterne»¹³¹. Come sottolinea Ferroni, in questo volume l'opera di Rabelais è assunta da Bachtin «come il punto di confluenza della «cultura comica popolare», il luogo in cui essa arriva alla più esplicita coscienza dei propri compiti storici, raccordandosi con le esigenze di rinnovamento e di progresso sentite dal Rinascimento»¹³². Per ricostruire l'aspetto di quella tradizione alternativa, Bachtin si servì di tre tipologie di documenti:

- a) *Le forme dei riti e spettacoli*, che comprendono divertimenti del carnevale, opere comiche rappresentate sulla piazza pubblica ecc.;
- b) *Opere comiche verbali*, tra le quali abbiamo tutte le forme di parodia;
- c) *Diverse forme e generi del vocabolario familiare e scurrile*, tra cui vi sono le ingiurie, le bestemmie ecc.

Da una parte abbiamo quindi la cultura medioevale dominante, che possiede una visione del riso come manifestazione da condannare all'interno di una visione

¹³⁰ *Ivi*, p. 137

¹³¹ *Ivi*, p. 175

¹³² *Ivi*, p. 176

del mondo seria e atemporale; dall'altra quella comica popolare, in cui il riso è il segno del rovesciamento di quei valori considerati immutabili dalla cultura superiore:

Nel carnevale, in cui l'esplosione del riso nega ogni atemporalità e ogni immobilità, la tradizione popolare manifesta [...] il suo implicito « materialismo », contrapposto all'idealismo astratto dei valori costituiti. Il comico popolare è essenzialmente « carnevalesco » e festivo: nello studio dell'immenso materiale che sul carnevale ha raccolto la letteratura folkloristica, deve essere quindi posto in primo piano il legame tra carnevale e forme del riso (e Bachtin in un capitolo del volume traccia anche un panorama della « storia del riso », distinguendo nettamente quello carnevalesco, ormai quasi esaurito in epoca moderna, da quello del comico borghese, pieno di risvolti amari e malinconici, o di dimensioni satiriche e di « costume » in tutto estranee al sentimento popolare)¹³³.

Il carnevale nasce per opposizione rispetto alle feste serie e religiose, i cui materiali venivano ribaltati ed abbassati.

Un capitolo dell'opera su Rabelais è dedicato al linguaggio della piazza pubblica, che secondo Bachtin presenta la compresenza di lodi ed ingiurie, a testimonianza del fatto che qualsiasi cosa può essere considerata da una duplice prospettiva e niente può essere cristallizzato all'interno di un codice chiuso in se stesso. La stessa ambivalenza è rintracciata da Bachtin nel carnevale, che in quanto negazione di tutto afferma di volta in volta universi capaci di negare se stessi¹³⁴. Come già aveva sottolineato Freud, anche Bachtin avverte che il riso del carnevale è legato alla morte:

La morte è di per sé comica, si esplica nelle figure del « morire dal ridere » e della « morte gioiosa »¹³⁵.

Bachtin affronta poi il motivo della maschera e quello del travestimento intesi come superamento della morte:

In questi processi di metamorfosi, in queste diverse forme di morte che dà spazio a nuova vita, si arriva dunque ad una sorta di superamento collettivo della stessa morte; proiettato nel ritmo delle trasformazioni, nell'incompiutezza di ogni corpo individuale e nel flusso di un tempo in divenire, il popolo del carnevale scopre e afferma la finale immortalità del proprio corpo universale¹³⁶.

A Bachtin si deve la sistematizzazione di concetti quali il rovesciamento e l'ambivalenza.

¹³³ *Ivi*, p. 177

¹³⁴ *Ivi*, p. 181

¹³⁵ *Ivi*, p. 183

¹³⁶ *Ivi*, p. 184