

ANDREA TAGLIAPIETRA

RIDO DUNQUE POTREI ESSERE. LA SINGOLARITÀ E LE CONSEGUENZE DEL COMICO

Abstract. The present article discusses laughter and comedy from an anthropological and metaphysical perspective. Moving from Porphyry of Tyre's definition of laughter as what is properly, uniquely (*idíon*) human, the author argues that laughter questions the binary distinctions upon which the dominant intellectualistic current of Western philosophy grounds its understanding of man. Through laughter, human beings are granted the capacity to distance themselves from the domains of heroic individuality, reality, and necessity, typical of both metaphysics and tragedy, and to access those of singularity, contingency, and possibility.

Keywords. Laugh, Anthropology, Comic Character, Singularity, Possibility.

I. Il riso e la fede nella continuità del pensiero.

È dal tempo dell'invenzione greca della filosofia che la razionalità fa parte dell'essenza umana, ossia dell'autodefinizione dell'essere umano quale *zoôn lógon échon*, *animal rationale*¹. Essa va intesa, per restare nella cornice del pensiero aristotelico, vuoi in potenza che in atto. Ovvero, sia nel senso che gli uomini sono sempre razionali in

¹ ARISTOTELE, *Politica* I, 2, 1253a 10, trad. it. di R. Laurenti, Roma-Bari, Laterza, 1983, p. 6.

quanto capaci di pensare e di esprimere discorsivamente i loro pensieri, sia perché – afferma Aristotele nell'*Etica nicomachea* – il pensiero, come *theoreîn*, costituisce la più continua delle nostre attività².

Eppure, al di là di quanto sostiene l'autorità di Aristotele, «il maestro di color che sanno» di dantesca memoria, è esperienza comune che il pensare non sia affatto un'attività continua, ma consista, piuttosto, nel connettere, in modo più o meno impreciso, approssimativo e imperfetto, le interruzioni e l'andirivieni dei pensieri, dimenticando le discontinuità da cui essi provengono e nelle quali essi, prima o poi, si dileguano. Mi piace ricordare come una delle affermazioni più ingenuamente sincere dell'intero canone filosofico occidentale sia quella in cui Pascal annota mestamente «pensiero sfuggito: volevo scriverlo; scrivo invece che mi è sfuggito»³. Insomma, i pensieri ci capitano, vanno e vengono, e la veglia consequenziale del pensare indirizzato, della riflessione, della teoria e dell'argomentazione razionale si trova ripetutamente contraddetta e confutata dalle incursioni screziate e cribrose della distrazione, dall'automatismo della vita di tutti i giorni e dalla macchinalità delle moltissime azioni e gesti compiuti, come si suol dire, “senza pensarci”, nonché da quella nebbiosa lacunosità del sonno di ciascuno che sospende il vissuto della coscienza e, quindi, anche dei cosiddetti “nostri” pensieri. L'ultimo Kant, riflettendo sulla peculiare natura del “lavoro” filosofico, osservava come il pensatore, a differenza del matematico e dello storico, che possono lasciare formule, appunti e annotazioni della loro ricerca, da cui riprendere il filo del discorso, debba «continuamente portarsi appresso i suoi pensieri, per riuscire a trovare, attraverso molteplici tentativi, i principi a cui deve collegarli in modo sistematico, e le idee, poiché non sono intuizioni, quasi gli ondeggiano dinnanzi nell'aria»⁴. L'irrappresentabilità strutturale delle idee rende impossibile fissarle, se non al momento del “legame” discorsivo del testo, quando tuttavia spesso si sono già dileguate. Di qui la frustrazione per la volatilità del pensiero, già denunciata da Pascal, che costringe il

² Id., *Etica nicomachea* X, 7, 1177a 21-22, trad. it. di C. Mazzarelli, Milano, Bompiani, 2000, pp. 292-293.

³ B. PASCAL, *Pensées* (1670), fr. 282 Brunschvicg, trad. it. di P. Serini, Milano, Mondadori, 1982, p. 219.

⁴ I. KANT, *Antropologia dal punto di vista pragmatico* (1798) III, § 88, nota *, trad. it. di G. Garelli, Torino, Einaudi, 2010, p. 290.

filosofo, lamenta il maestro della *Critica della ragion pura*, a continuare a filosofare anche mangiando, provocando così infermità e danni al suo corpo, nonché una malsana inclinazione alla malinconia.

Le cronache e l'avventura quotidiana della vita ci forniscono innumerevoli spunti, se non vere e proprie prove, dell'evanescenza, nonché della diseguale ripartizione tra gli individui della facoltà di pensare e dell'incostanza e dell'intermittenza del suo ordinario esercizio d'attenzione. Ecco allora che è più facile immaginare un essere umano che non abbia mai propriamente pensato, ossia fatto un'esperienza di pensiero nel senso della piena padronanza di quell'attività intenzionale, consequenziale, continua e sovrana suggerita da Aristotele e condivisa inerzialmente dal senso comune di buona parte della filosofia occidentale, piuttosto che ritenere che possa esistere o esserci stato un uomo che effettivamente non abbia mai riso.

Del resto, se il pensiero viene concepito secondo il paradigma della continuità, il ridere appare come un fenomeno costitutivamente discontinuo. Si dà il caso che gli esseri umani ridano solo in certi momenti e in alcune circostanze. Quando Porfirio, compendiando la logica aristotelica, conia la celebre formula scolastica per cui «il riso è il *proprio* (*idíon*) dell'uomo»⁵, intende distinguere meglio il significato del concetto logico di "proprio" da quello di "differenza specifica". Il "proprio" si distingue dai predicati accidentali, non esclusivi e temporanei, come, per un uomo, essere, nell'ordine, "medico", dal momento che potrebbe fare, invece, il sacerdote, il fabbro, il contadino, o così via, "bipede", perché tali sono anche gli uccelli, come le galline, e, infine, "con i capelli grigi", che sono diventati di questo colore con il tempo, siccome li aveva neri, ma che non possono tornare come prima. Il "proprio", infatti, pur accidentale e discontinuo, è anche ciò che esprime una caratteristica, esclusiva e permanente, *comune* a una specie, alla stregua di quanto accade, appunto, per il riso, che sta all'uomo come il nitrito al cavallo. Qui non è forse casuale che Porfirio abbia scelto, per sviluppare il suo esempio, il verso del mondo animale più simile ad una risata. Ecco allora che la definizione scolastica, in base alla quale l'uomo è un animale (*genere*), razionale (*differenza specifica*), capace di ridere (*proprio*), si potrebbe anche intendere in questi termini: l'uomo è quell'animale che si distingue dagli altri per

⁵ PORFIRIO, *Isagoge*, trad. it. di G. Girgenti, Milano, Bompiani, 2004, pp. 85-86.

l'esercizio dell'attività razionale e discorsiva, strutturalmente continua, ma che possiede, in aggiunta, come peculiarità sua propria, la capacità, costitutivamente discontinua, di ridere.

Com'è noto, dopo la sua fortuna medievale, la definizione scolastica del "proprio" dell'uomo farà la sua ricomparsa in uno dei capolavori con cui si inaugura l'età moderna, ovvero nel *Gargantua e Pantagruelle*, il ciclo di romanzi comici pubblicati da François Rabelais tra il 1532 e il 1564, anno in cui uscì, postumo, il quinto libro. L'*Avis "Ai lettori"* che Rabelais premise all'inizio dell'intera opera, si conclude con due versi che recitano «*Mieux est de ris que de larmes escrire | Pour ce que rire est le propre de l'homme*». Mario Bonfantini traduceva piuttosto liberamente con: «Meglio è di risa che di pianti scrivere | Ché rider soprattutto è cosa umana»⁶. Il testo francese rivela che Rabelais, sulla soglia del suo capolavoro, sente il bisogno di riprendere esplicitamente alla lettera la definizione di Porfirio, «il riso (o il ridere) è il proprio dell'uomo». È evidente che questa citazione va interpretata nel quadro della polemica dello scrittore francese nei confronti degli *agelasti*. Si tratta di un neologismo, di ascendenza greca, coniato da Rabelais stesso, che significa «coloro che non ridono affatto, tristi, fastidiosi»⁷, perché prendono tutto sempre terribilmente sul serio. Nella categoria degli *agelasti* si collocano senza dubbio quei dottori, quei teologi della Sorbona e quei critici calunniatori che, nell'epistola dedicatoria posta all'inizio del quarto libro⁸, Rabelais apostrofa proprio con questo termine e che, certo, studiosi di Aristotele e della scolastica dottrina di Pietro Lombardo, di Tommaso d'Aquino e di Duns Scoto, ben dovevano riconoscere la celebre definizione dell'*Isagoge*. Tuttavia, più che nel confronto fra il chiuso e serio sapere medievale della Scolastica e la scoppiettante, picaresca ed irriverente apertura del sapere del Rinascimento e dell'età moderna, qui ciò che appare, grazie alla ripresa ironica della formula porfiriano-aristotelica, è il disegno di una nuova antropologia.

Su questa nuova antropologia ci invita a riflettere il romanziere ceco Milan Kundera, prendendo spunto da un bel proverbio ebraico che recita «L'uomo pensa, Dio ride». «Mi piace immaginare», egli

⁶ F. RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle* (1532-1564), trad. it. di M. Bonfantini, Torino, Einaudi, 1993, p. 5.

⁷ Ivi, p. 705.

⁸ Ivi, p. 506.

scrive, «che François Rabelais abbia udito un giorno la risata di Dio e che sia nata così l'idea del primo grande romanzo europeo». E prosegue:

Ma perché Dio ride guardando l'uomo che pensa? Perché l'uomo pensa e la verità gli sfugge. Perché più gli uomini pensano, più il pensiero dell'uno si allontana dal pensiero dell'altro. E infine perché l'uomo non è mai ciò che pensa di essere. E appunto all'alba dei tempi moderni si manifesta questa situazione fondamentale dell'uomo, uscito dal Medioevo⁹.

Ma l'assolutismo del pensiero intellettualistico e della sua antropologia non si ferma al Medioevo perché, come ci insegna Rabelais, gli agelasti gli sopravvivono anche nel cuore dell'età moderna, nei tribunali, nelle accademie e nei parlamenti, arrivando anzi fino a noi, là dove all'arroganza maggiore dei teologi e metafisici scolastici si è sostituita quella, in tono minore, degli scienziati dell'uomo, ovvero degli statistici studiosi delle scienze umane. La "regina delle scienze", nell'epoca contemporanea, non è più, infatti, la vecchia metafisica, già messa fuori gioco ai tempi di Kant, ma la statistica. Conclude Kundera:

Non avendo mai udito la risata di Dio, gli agelasti sono convinti che la verità sia evidente, che tutti gli uomini debbano pensare la stessa cosa e che loro stessi siano esattamente ciò che pensano di essere. Ma l'uomo diventa individuo proprio quando perde la certezza della verità e il consenso unanime degli altri¹⁰.

Rabelais, Montaigne, a cui potremmo aggiungere, certo, Cervantes, Shakespeare e molti altri di minor fama, hanno delineato, sulla soglia dell'età moderna, un altro percorso per l'antropologia, costruito sulla capacità di sopportare le discontinuità e le lacune, trasformandole in risorse. In anticipo di poco meno di un secolo rispetto al *penso, dunque sono* dell'astratto soggetto cartesiano, ecco allora che Rabelais, con i suoi giganti gaudenti, crapuloni e vitali, e, qualche decennio più tardi, Cervantes con Don Chisciotte, eroe moderno della follia e della rivolta nei confronti dell'immodificabilità e della permanenza della realtà costituita, gli contrappongono l'ironico e perplesso *rido, forse potrei essere* che è

⁹ M. KUNDERA, *L'arte del romanzo* (1986), trad. it. di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1988, p. 219.

¹⁰ Ivi, p. 220.

il motto dei loro esilaranti e umanissimi personaggi, con cui appaiono e vengono messi in scena gli orizzonti discontinui in cui accadono le esperienze delle libere singolarità viventi.

Al contrario, nel ricominciamento moderno della filosofia ad opera di Cartesio, il nuovo fondamento ontologico della realtà è stato riposto proprio in quella continuità del pensiero che i Greci avevano introdotto nell'orizzonte culturale dell'Occidente con l'invenzione della filosofia, ma che, forse per saggia avvedutezza, gli antichi non avevano collocato a fondamento del tutto. Il pensiero, per i Greci, non è fondamento, ma specchio della meravigliosa manifestazione dell'essere, di cui accoglie il riflesso e da cui deriva la sua stessa garanzia ontologica. Il *Cogito ergo sum* di Cartesio rovescia invece questa prospettiva e inaugura la moderna metafisica del soggetto. Un soggetto che, tuttavia, per la sua permanenza, si affida al postulato della continuità del pensiero. Egli afferma *penso dunque sono*, ma, alla luce del dubbio espresso dalla folgorante *pensée* di Pascal citata in precedenza, forse sarebbe meglio dire *sono fintantoché penso*.

Si solleva così il velo su quella *fede nella continuità del pensiero* che accompagnava l'avventura della filosofia sin dalle pagine platoniche del *Fedone*, là dove, nel famoso intemezzo detto dei "capelli di Fedone", si adombra il massimo pericolo per il *lógos*, che non è appunto la morte del filosofo, bensì che sia il discorso stesso a venir meno, mostrando, al cospetto della discontinuità della morte e all'idea della fine di tutte le cose che essa trascina con sé, il fallimento della sua assolutezza e continuità, la catastrofe dei suoi dispositivi d'ordine. Sarebbe, allora, la cessazione della funzione di garanzia ontologica del *lógos*, lo spezzarsi del filo che lega e tiene insieme le cose, garantendone la permanenza nell'orizzonte dell'essere. È il rischio, scrive Platone, della "misologia", di quell'«odio per i ragionamenti»¹¹ che potremmo anche tradurre come sconforto e perdita della *fede* nei confronti della permanenza e dell'eternità del pensiero che si dà nella forma del discorso. Socrate in quanto singolarità vivente può e, anzi, prima o poi, dovrà morire, dal momento che vale per lui, come per tutti, il famoso sillogismo – l'uomo è mortale, Socrate è un uomo, quindi Socrate è mortale –, ma certo non muore *mai* né si interrompe quel discorso in cui il sillogismo ha

¹¹ PLATONE, *Fedone* 89d 1-4, trad. it. di A. Tagliapietra, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 150-151.

valore e viene formulato. La fedeltà nella continuità del pensiero è la fedeltà nella continuità del senso, ovvero che sia sensato solo ciò che si pone in un ordine di continuità discorsiva con tutto il resto.

Ora, appare evidente sin dalla definizione scolastica – *animal mortale, rationale, risus capax* – che la concezione del ridere, a differenza del pensiero e della sua intrinseca fede ontologica, dichiara da subito la sua *discontinuità*, insomma il fatto di costituire, in sé e per sé, un fenomeno discontinuo e una reazione fisica e mentale consonante alla discontinuità stessa.

II. *Discontinuità e possibilità.*

Tutte le principali teorie del riso prodotte dal canone della cultura occidentale si costruiscono a partire da una discontinuità. Differenziale fra l'essere umano e l'animale, fra l'essenza razionale dell'uomo e la sua medesima animalità corporea, ma anche fra il sé e l'altro e, dunque, fra il centro dell'io, del soggetto cogitante e dell'individualità biografica e quell'altro che noi stessi siamo, ossia l'inconscio e quella stessa *singularità* che ci capita di essere nella puntualità situata del sentire, del piacere e del dolore, nell'accidentalità paziente dell'esposizione agli eventi, il ridere umano si scopre ovunque percorso e, infine, strutturalmente caratterizzato, da un'irriducibile *duplicità*. Nel ridere, di volta in volta, è in questione la barriera fra mente e corpo, fra spirito e materia, fra intenzionalità e inconscio, fra vivente e macchina, fra umanità e animalità, fra io e altro, fra realtà e gioco, fra verità e illusione, fra essere e nulla, ecc. Si tratta, in poche parole, delle coppie di termini che esprimono i plessi problematici fondamentali, le polarità intorno a cui la riflessione seria della filosofia si è ostinata ad ordinare la distribuzione delle differenze nel corso dei più di due millenni e mezzo della sua avventura intellettuale, governandole sul piano della continuità.

Ma là dove il pensiero filosofico pone la sua vocazione nel distinguere e nel fissare con precisione la barra che separa un termine dall'altro nella continuità discorsiva del pensiero, ecco l'esperienza sovrana del riso e del ridere fare proprio ciò che Wittgenstein, all'inizio del suo *Tractatus*, diceva che assolutamente non si può fare, ossia andare oltre il limite del pensiero, ossia di quella stessa discorsività continua intesa come orizzonte del senso.

Perché per farlo dovremmo poter pensare ambo i lati di questo limite: «dovremmo dunque poter pensare quel che pensare non si può». Allora, conclude il filosofo austriaco, «il limite potrà dunque esser tracciato solo nel linguaggio e ciò che è oltre il limite non sarà che nonsenso (*Unsinn*)».¹²

Eppure, quando ridiamo accade proprio questo, ovvero che anche il nonsenso acquista senso pur non sottoponendosi ai criteri d'ordine del continuo. Ridendo accettiamo la discontinuità invece di ridurla alla continuità precedente. Il ridere appare spesso come il segnale del non senso. Nietzsche parlava in proposito del riso come *gioia del nonsenso* (*Freude am Unsinn*). «Come può l'uomo godere del nonsenso? Questo avviene nella misura in cui nel mondo si ride»¹³.

Si ride, infatti, quando la realtà ci appare, nella sua continuità, vuoi insensata, vuoi, al contrario, fin troppo sensata, grigia e imm modificabile. Una realtà rigida e automatica, come, per riprendere l'ispirazione originaria della teoria bergsoniana del riso, un gigantesco meccanismo, tanto deterministico quanto universale. Qui emerge, allora, il ruolo che il comico e il risibile svolgono nel *relativizzare* la presunta continuità della realtà e del pensiero, mettendola in rapporto con la discontinuità che la possibilità fa intravedere¹⁴.

Nella storia della cultura occidentale la possibilità sembra uno spazio laterale e secondario, una folta e intricata foresta, un paesaggio di vette ed abissi che si scorge, come un miraggio evanescente, ai margini delle strade rettilinee della necessità e delle vaste distese della realtà. La scienza e in genere il pensiero filosofico considerano, infatti, la possibilità come una semplice *ombra* della realtà, ovvero come una *non realtà* che l'affermazione del *fatto del reale* provvede continuamente a dissolvere. Eppure, ad uno sguardo solo più attento e filosoficamente attrezzato, appare chiaro che la possibilità, anche sul piano strettamente logico, contiene vuoi il reale (quello che Leibniz chiamava l'ambito delle *verità di fatto*) vuoi il necessario (le leibniziane *verità di ragione*). Il possibile non esclude

¹² L. WITTGENSTEIN, Prefaz. a *Tractatus logico-philosophicus* (1922), trad. it. di A.G. Conte, Torino, Einaudi, 1974, p. 3.

¹³ F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano. Un libro per spiriti liberi* (1878-1879) I, § 213, trad. it. di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1979, p. 154.

¹⁴ Riprendo qui di seguito alcune considerazioni già trattate in A. TAGLIAPIETRA, *Non ci resta che ridere*, Bologna, il Mulino, 2013.

le possibilità che contempla. La formula logica della possibilità, che è anche la formula strategica della dialettica nella tradizione di pensiero che va da Eraclito a Hegel, afferma sia x che $non-x$. Qui la negazione non va concepita come ciò che esclude x dal suo altro ($non-x$), ma come la linea divisoria di due campi che al contempo essa contribuisce a generare e a tenere assieme. Il possibile va inteso come capacità, come potenzialità di autoaffermazione e coaffermazione, come dinamicità vitale che attraversa tutte le cose e le lega nella cornice inclusiva del senso, pur lasciandole essere nella loro singolarità e indipendenza.

Il confinamento scientifico e filosofico della possibilità fuori dalla realtà e, di conseguenza, l'assolutizzazione di quest'ultima, nasconde l'indiscutibile dato esperienziale che, in quanto singolarità esposte agli eventi, e situate all'intersezione fra i corpi e il teatro della coscienza, *noi siamo nella realtà e insieme nella possibilità*.

Del resto, benché il riso sia stato tradizionalmente accostato alla figura dello stolto e del folle, si tratti pure della lucida e saggia *Moria* di cui fa l'encomio, un paio di decenni prima di Rabelais, Erasmo da Rotterdam, o del riso di Democrito raccontatoci in un celebre aneddoto dell'antichità, è un dato clinico incontestabile che quando la pazzia si manifesta nella sua forma più tormentosa ed autentica, l'individuo perda completamente quella capacità di *simulare* che sta alla base sia del gioco che del riso e che consente, tramite la porta del paradosso, l'accesso al mondo discontinuo della possibilità. Insomma, i matti, per dirla con una battuta, si prendono tremendamente sul serio, vivono in un mondo unidimensionale di continuità ossessiva. La follia e la condizione esistenziale del folle manifestano, nel modo più doloroso, l'essenza della contraddizione insita nell'isolamento, nell'univocità e nella conseguente assolutizzazione del campo della realtà e della sua riduzione ad un unico livello. Nelle psicosi, vuoi in quelle maniaco-depressive che in quelle schizofreniche, la capacità di ridere, di sorridere e di comprendere alcune situazioni comiche e umoristiche risulta fortemente alterata o compromessa. Per questo le pratiche ludiche e comico-drammatiche, che inducono i pazienti a simulare appaiono uno strumento terapeutico efficace per togliere i folli dalla gabbia esclusiva non solo della *loro* realtà, ma di una realtà *sola* e uniforme. Vale a dire di quell'*idiotismo della realtà* che è la prima anomalia da sanare in quei folli che, semplicemente, *vogliono di più e più coerentemente* ciò che anche i cosiddetti "normali" vogliono.

La comicità e il riso sono, sin dalle più remote testimonianze della cultura umana, il dispositivo autoterapeutico con cui gli uomini hanno preservato la ricchezza delle esperienze umane e la possibilità di poterle ancora fare dall'appiattimento adattativo della razionalità strumentale e discorsiva sulla fatticità del mondo. Anzi, potremmo dire che l'essere umano ha un mondo e non è semplicemente nel mondo proprio perché è in grado di produrre questo differenziale non adattativo. Ciò che impedisce alla mente umana di trasformarsi in un semplice meccanismo calcolatore, riproducibile artificialmente, la famosa "intelligenza artificiale" di cui parlano la fantascienza e i guru dell'informatica della Silicon Valley – espressione con cui il sogno tecnologico della creazione di una macchina intelligente nasconde la strategia ideologica, in atto da tempo, che persegue la riduzione formale dell'intelligenza umana alla prestazione di una macchina – sta proprio nella facoltà di generare e supportare ineliminabili paradossi.

L'essenza del paradosso è l'apparire della discontinuità, è la coesistenza indecidibile di due prospettive contraddittorie che, quindi, non potrebbero stare insieme, ma che invece lo sono. Ma questa incompatibilità si manifesta nel pensiero della realtà, non nella possibilità. Il pensiero della realtà, infatti, si modella secondo la regola dell'*aut aut*: vero o falso; reale o irreal; sano o folle. Tuttavia, se questa soltanto fosse la realtà, il paradosso non si presenterebbe neppure. L'impossibilità della contraddizione sarebbe *tout court* l'impossibilità di contraddirsi. Invece, c'è già nella realtà, ovvero nel modo con cui la struttura delle nostre singolarità ne accoglie l'evento, un'apertura da cui traligna il rovesciamento della regola esclusiva dell'*aut aut*, in regola inclusiva dell'*et et* (vero e falso; reale e irreal; sano e folle). È ciò che la psicoanalisi ha indicato come la logica vigente nella dimensione dell'inconscio, ma che appare in relazione diretta con quella metaforicità costitutiva dell'essere umano che è radicata nel legame fra la singolarità paziente, esposta all'evento, e la struttura drammaturgica della coscienza. Nella coscienza noi simuliamo, ma questa simulazione non va intesa come un gesto determinato o come un artificio, ma come quella modalità in cui si compie un doppio movimento: da un lato, decentrando la singolarità, si possibilizza la realtà, rinunciando alla sua indiscutibilità, mentre dall'altro, centrando l'analogo coscienziale, si realizza la possibilità, rendendola compatibile con la realtà.

Tuttavia, gli effetti della possibilità sulla realtà non si fermano a quest'apertura, dove non troviamo ancora lo spazio più proprio del riso e del ridere. Il passaggio più arduo che la possibilità suggerisce è quello che dalla coesistenza contraddittoria delle due dimensioni positive e identificabili – *l'et et*, il *sia sia*, di cui si diceva – approda al *nec nec*, al *né né*, cioè alla coesistenza compossibile di due negativi (né vero, né falso, né reale, né irreali, né sano, né folle), dove il senso delle cose sembra perduto. Del resto, quando Freud, ne *Il motto di spirito*, racconta la famosa storiella del *paiolo bucato*, ci sta mettendo di fronte alla medesima struttura¹⁵. Un uomo presta un paiolo e quando gli viene restituito si lamenta che è bucato. Allora, il tizio che l'ha ricevuto in prestito si difende rispondendo che non è vero, anzi che il paiolo era già bucato e che, d'altra parte, lui non ha avuto in prestito nessun paiolo. È evidente che la risposta del tizio implica il paradosso della contraddizione se noi dobbiamo scegliere una delle tre versioni, che egli fornisce in successione e che si escludono a vicenda (*aut aut*). Tuttavia, mentre le prime due sono compossibili (*et et*) e quindi realizzabili, la terza ha la caratteristica di mettere in discussione la storiella medesima e, dunque, lo sfondo stesso della realtà su cui si regge il racconto. Perché se non è mai stato prestato alcun paiolo, non può esser stato né integro, né bucato (*nec nec*), ma allora, di cosa stiamo parlando?

È proprio questa situazione, con l'approdo alla coesistenza di due negativi, scrive Italo Valent,

che apre la possibilità di un'etica della libertà; è nella negazione che l'uomo si afferma come tale, quando si afferma come ciò che può prendere le distanze da ciò che è dato, può trascendersi, può svilupparsi, quindi può divenire uomo. Senza questo passo della negazione restiamo impigliati nella realtà come unica dimensione di verità, di oggettività, di positività¹⁶.

Se noi prescindiamo dagli svariati contenuti, particolari e generali, per cui si ride, come dall'occasionalità delle circostanze in

¹⁵ S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), trad. it. di M. Giacometti, Milano, Mondadori, 1991, pp. 395-396. Si veda in proposito P.A. ROVATTI, *Il paiolo bucato. La nostra condizione paradossale*, Milano, Raffaello Cortina Ed., 1998.

¹⁶ I. VALENT, *L'etica della possibilità* (2002), in *Opere di Italo Valent*, a c. di A. Tagliapietra, VI. *Panta diapànton. Scritti teorici su follia e cura*, a c. di G. Valent, Bergamo, Moretti & Vitali, 2009, pp. 319-335, p. 329.

cui gli esseri umani ridono e dai mutevoli bersagli delle loro risate, possiamo constatare che alla radice della più vasta esperienza del comico c'è la percezione di una frattura, di una *soluzione di continuità*, di una sospensione della quotidianità e delle norme logiche ed empiriche che la sorreggono che fa intravedere l'apertura di un'altra dimensione dietro la realtà ordinaria del mondo. Noi ridiamo quando, all'improvviso, il castello di senso su cui si regge il (nostro) mondo viene a mancare. Di qui, anche la sensazione di sollievo, di sgravio e di liberazione che si nasconde dietro ogni risata che, nel breve intervallo della sua durata, fugace per costituzione, ci fa prendere le distanze dal mondo così com'è, neutralizzandone la forza di gravità. Ma questo sollievo è tale solo fintantoché la lacerazione prodotta sul tessuto del senso non viene ricucita da una spiegazione. Le teorie del comico come descrizioni di prestazioni di senso su ciò che non ha senso devono avvertire la loro intrinseca contraddittorietà, ovvero l'aporeticità implicita – analoga all'aporia ontologica del positivo significare del nulla¹⁷ – che si produce nel sostenere il senso del non senso.

III. Comicità e singolarità.

Ancora ad Aristotele ci rinviano le prime riflessioni della filosofia sul comico e sulla sua peculiare caratteristica liberatoria. Il comico viene presentato dal filosofo nel quadro dell'analisi delle categorie estetiche della rappresentazione poetica. Nelle pagine della *Poetica*, Aristotele parla delle forme di imitazione (*mimesis*) di gesta e situazioni mediante attori che rappresentano direttamente tutta intera l'azione come se ne fossero loro stessi i personaggi viventi e operanti. Di fronte a queste messe in scena, sostiene il filosofo, chi vi assiste e partecipa ottiene un particolare effetto su di sé che concerne la *catarsi*, ovvero la *purificazione*, la *liberazione delle* passioni che conduce alla *liberazione dalle* passioni. Ma si può senza dubbio spingere l'interpretazione della *Poetica* di Aristotele anche oltre, e leggerla come un testo in cui viene condotta una riflessione generale sull'azione dei personaggi di finzione nella costituzione dell'identità personale dello spettatore, e, quindi, come un

¹⁷ Cfr. A. TAGLIAPIETRA, *Il nulla*, in C. BARTOCCI, P. MARTIN, A. TAGLIAPIETRA, *Zerologia. Sullo zero, il vuoto e il nulla*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 117-173.

documento prezioso di quella che altrove abbiamo chiamato "filosofia del personaggio"¹⁸.

Negli spettacoli tragici, che hanno come protagonisti personaggi nobili, ossia che valgono di più dell'ordinario, e azioni altrettanto elevate rispetto alla quotidianità, le passioni evocate sono la pietà (*éleos*) e il terrore (*phóbos*). La parte della *Poetica* che è giunta fino a noi parla prevalentemente della tragedia, per cui cosa entri in gioco, invece, negli spettacoli comici, oggetto del secondo libro, perduto, dell'opera, lo possiamo ricavare soltanto dalla fugace definizione della commedia quale

imitazione di persone che valgono meno dell'ordinario, non però per qualsivoglia tipo di bruttezza (*aischrón*) [cioè fisica o morale], bensì per quel ridicolo (*gheloíon*) che, pur essendo parte del brutto, è piuttosto un errore (*hamártema*) e una mancanza che non causa né dolore, né danno. Come accade per la maschera comica, che è brutta e deforme, ma senza sofferenza (*àneu odyne*)¹⁹.

Aristotele in questo brano, famoso e oggetto, nel corso dei secoli, di innumerevoli esegesi, sembra insistere innanzitutto sul fatto che il ridicolo, pur essendo una forma di carenza e mancanza, ossia appartenendo alla più vasta categoria del brutto, non implica dolore e danno.

Guardando una tragedia gli spettatori provano pietà e terrore perché il personaggio colpito, pur essendo migliore – trattandosi cioè di un eroe, di un capo o di una personalità importante –, ha parecchi punti di somiglianza con loro, o meglio con le universali aspirazioni umane alla volontà di potenza, e perché la sventura che gli è successa, della quale è intenzionalmente innocente, pur portandone la colpa (come nel caso di Edipo), potrebbe, in modo diverso, capitare anche a loro. La tragedia mette in scena individualità ricche e potenti, re e regine, sacerdoti, principi, eroi ed eroine che si specchiano nitidamente nelle loro azioni e nelle biografie mitiche che incarnano. Ad esse guarda il pubblico con pietà e terrore riflessivi.

¹⁸ Rinvio ad A. TAGLIAPIETRA, *Gli altri che io sono. Per una filosofia del personaggio*, «Giornale Critico di Storia delle Idee», V, 2013, 9, pp. 7-18 e il dibattito sul personaggio presente nel numero successivo della rivista (*Idee, il personaggio, la storia*, «Giornale Critico di Storia delle Idee», V, 10, 2013).

¹⁹ Aristotele, *Poetica* 5, 1449a 32-35, trad. it. di M. Valgimigli, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 201.

L'analisi della tragedia, del sentimento tragico e degli effetti catartici che esso provoca fa leva sull'immedesimazione degli spettatori, cioè sull'identificazione emotiva con il personaggio da parte degli individui che assistono alle sue gesta. Come notava il filosofo nella *Retorica*²⁰, la *compassione* riguarda la sofferenza di persone che, anche se estranee e perciò non legate affettivamente a noi al punto che il loro dolore divenga immediatamente il nostro (in effetti, quando una persona amata soffre noi non la compatiamo, ma soffriamo con lei per il *nostro* dolore), ci appaiono comunque tanto simili da spingere a identificarci con loro nell'immaginazione. Quindi, la tragedia, perché il dispositivo catartico abbia la sua massima presa, induce gli spettatori a concepire il loro "io" sulla falsariga dell'eroe tragico, ad eroizzarlo e ad esaltarne tutti gli aspetti individuali.

La tragedia, nell'epoca classica di Eschilo, Sofocle ed Euripide, entrando spesso in risonanza con le parole della filosofia di Platone e di Aristotele, ci ha fornito un modello forte per la formazione dell'anima individuale, basato sull'identità intellettuale e morale, sulla costanza e sulla continuità del sé, sull'intima appropriazione emotiva delle passioni e sull'immedesimazione profonda in se stessi. Solo in questo modo l'anima può sperare di corrispondere allo statuto ontologico delle idee intelligibili e, come leggiamo nel *Fedone*, aspirare all'immortalità somigliando ad esse. Così il *páthei mathos*, pur essendone il rovesciamento dal punto di vista della singolarità²¹, contribuisce anche a preparare la *meletè thanatou* dell'individuo. Questo modello, incarnato nel *personaggio tragico*, si presenta in saldo e stabile rapporto con il fondamento luttuoso della realtà, presentato come necessario e immutabile, di modo che il sentimento del tragico finisce per apparire come il doloroso e nobile riconoscimento della necessità e della inemendabilità del reale, anche e soprattutto quando vi entra in conflitto. Inoltre, la tragedia *isola* il personaggio, lo pone su di un piedistallo eroico – egli, infatti, è migliore degli uomini comuni – e simmetricamente suggerisce un analogo isolamento dell'anima dello spettatore, che elabora una percezione di sé in corrispondenza con un destino

²⁰ ARISTOTELE, *Retorica* II, 8, 1385b 13-18, trad. it. di A. Plebe, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 88.

²¹ Cfr. A. TAGLIAPIETRA, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Milano, Raffaello Cortina Ed., 2017, pp. 99-113.

individuale che appare, nei suoi tratti universali e astorici, comune a tutti, ma nella sua unicità, cioè nel fatto di essere capitato ad Admeto, Edipo e Filottete piuttosto che ad Alceste, Creonte o Odisseo, necessario e non scambiabile con quello di nessun altro. È questa necessità dell'individuale che preserva il registro del tragico dalla caduta nel comico, dove precipiterebbe, perdendo la sua *destinalità*, qualora l'unicità apparisse non come un caratteristica strutturale necessitata, bensì come un mero frutto del caso.

Infatti, il ridicolo e il comico sostituiscono alla figura della necessità, propria, come si è appena detto, della tragedia, la categoria *antidestinale* del caso, dell'accidentalità e della casualità. Come suggeriva Schelling nella sua *Filosofia dell'arte*²², tra la tragedia e la commedia avviene un trasferimento della necessità dall'oggetto al soggetto. Eppure, in questo modo la necessità cessa di apparire nella forma fatale del destino a cui nessuno può sottrarsi, rovesciandosi nelle sembianze del caso in cui si imbatte incidentalmente il personaggio, non più in seguito alla conseguenza diretta delle sue azioni, ricavate dall'essenza individuale della sua biografia, ma per un'occasionale combinazione inintenzionale della sua singolarità esposta. Immaginatoci Agamennone che non muore ucciso da Clitennestra a colpi d'ascia nella tinozza piena del suo stesso sangue, ma perché scivola sbadatamente e batte la testa mentre fa il bagno. A volte, basta che in una situazione tragica si insinui lo spettro del caso e del dettaglio accidentale, vuoi anche, come in questo caso, dell'imbarazzante ingombro della corporeità, per trasformarla in commedia. Viceversa, se si spingesse la casualità e l'accidentalità del comico in direzione della necessità, qualsiasi commedia diverrebbe la più cupa delle tragedie.

Per il comico sembra che l'elemento ridicolo dipenda dalla sospensione dell'immedesimazione e quindi, non tanto dall'assenza oggettiva di dolore nel personaggio – nell'esempio sopra evocato Agamennone farebbe lo stesso una brutta fine, per giunta ingloriosa –, ma dall'assenza della trasmissione soggettiva di questo sentimento allo spettatore, ovvero dalla sua indifferenza emotiva. Mentre nel tragico lo spettatore entrava in consonanza con il personaggio, identificandosi con l'eroismo e con l'eroizzazione della sua biografia individuale, coerente, continua e scolpita da quella

²² F.W.J. SCHELLING, *Filosofia dell'arte* (1802-1803; 1856-1861), trad. it. di A. Klein, Napoli, Prismi, 1986, pp. 337-341.

necessità a cui non ci si può sottrarre, nel comico lo spettatore viene messo innanzi alla singolarità del personaggio, legata all'accidentalità dell'evento, alla discontinuità, all'incoerenza e ai tratti particolari della corporeità e delle circostanze, ai difetti, alle imperfezioni e agli errori che tuttavia lo istituiscono. Ecco allora che il comico, giocando sulla singolarità, a cui *capita di essere*, e non sull'individualità, che *si vuole essere*, produce, al contrario, la non identificazione dello spettatore, che si sente alleggerito e sollevato dal "peso" del personaggio. La classica scenetta comica del cameriere con il vassoio che scivola o inciampa e rovescia tutte le pietanze fa ridere solo finché non ci chiediamo se si sia fatto male o se, dopo la sua rovinosa caduta, magari sia stato licenziato in tronco. Ossia finché non cominciamo a immedesimarci in lui. Il ridicolo esclude la condivisione emotiva. Come scriveva Bergson due millenni e mezzo dopo Aristotele, «il comico esige, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa che somigli a un'anestesia momentanea del cuore»²³.

Inoltre, secondo la *Poetica* aristotelica il personaggio tragico vale di più del suo pubblico, fungendo da modello identificativo *universale*, mentre quello comico vale di meno, manifestando piuttosto i tratti *comuni*,²⁴ cioè singolari, della corporeità, delle circostanze, dei difetti che succede di avere e degli errori che capita di fare. «Il compianto e la commiserazione», scriveva Montaigne, «sono misti a una qualche stima della cosa che si compiange; le cose di cui ci si burla le si considerano senza pregio»²⁵. Nella cultura occidentale il personaggio della tragedia greca è stato alla base della costruzione valoriale dell'individualismo eroico rispetto alla quale è stata coerentemente condotta la plurisecolare svalutazione della singolarità e della nuda vita, per la cui valorizzazione si deve guardare, invece, al successivo influsso della cultura ebraica e cristiana²⁶. Eppure, anche la catarsi propria della comicità e del

²³ H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1900), trad. it. di F. Sossi, Milano, Mondadori, 1992, p. 15.

²⁴ Per la contrapposizione fra "universale" e "comune" cfr. F. JULLIEN, *L'universale e il comune. Il dialogo tra culture* (2008), trad. it. di B. Piccoli Fioroni e A. De Michele, Roma-Bari, Laterza, 2010.

²⁵ M. DE MONTAIGNE, *Saggi* (1595), libro I, L, trad. it. di F. Garavini, Milano, Adelphi, 1992, vol. 1, p. 393.

²⁶ Rinvio per una riflessione in proposito ad A. TAGLIAPIETRA, *Al di là dello stile. L'individualismo antierico di Lionel Trilling*, «La società degli individui», 52,

ridicolo prende le distanze dall'immedesimazione nel personaggio e, quindi, dall'identità e dalle aspettative di realtà più consuete e socialmente condivise, dalle paure e dai dolori che esse prefigurano e che gli individui immaginano come propri, segnati dall'universale destino delle solenni individualità eroiche che la tragedia mette in scena. Lo sguardo del comico spoglia il personaggio dai paramenti dell'individualità eroica della biografia per mettere a nudo la sua singolarità esposta, calandosi dall'intemporalità universale del tragico, alla temporalità storica del presente, al radicamento nella situazionalità e nella corporeità di ciò che fa ridere. I motivi del riso ci portano e riconducono inevitabilmente al presente e hanno sempre un legame, diretto o indiretto, con la situazione che stiamo vivendo. È questo ciò che i registi teatrali fanno quando affrontano la sfida di mettere in scena una commedia antica: cercare l'elemento *comune* tra il contesto originario dell'opera e quello del pubblico a cui verrà rappresentata. Questo elemento comune è spesso indicato nella corporeità, nelle anomalie, nelle anormalità, nei bisogni e nella sessualità, là dove cioè la singolarità manifesta la sua esposizione e datività.

D'altra parte, proprio perché prende le distanze dal personaggio isolato, dall'individuo eroizzato dalla tragedia, mostrandolo ridotto, invece, alla sua singolarità – è questa la reale *diminutio* del personaggio della commedia, quel «valere di meno dell'ordinario» di cui parla Aristotele –, il comico favorisce un sentimento di socialità simmetrica e di comunanza fra gli spettatori, relativizzando la presunzione di unicità fatalistica del proprio destino e, di conseguenza, sdrammatizzando la singolare esposizione al caso di ciascuno. Nel ridicolo e nel comico, quindi, il vettore drammaturgico dell'esperienza non si concentra, come nel tragico, sull'individualità del personaggio, condensando e intensificando la personificazione dello spettatore e la sua aderenza ai rapporti di potere della realtà condivisa (non si deve dimenticare che all'inizio gli spettacoli tragici, ad Atene, vennero promossi e finanziati dai tiranni e che il personaggio dell'eroe tragico spesso ne ricalca i tratti biografici e viceversa)²⁷, ma si decentra in direzione dello *spettatore* medesimo, proseguendo, poi, in lui e oltre di lui, il suo perturbante moto

2015, pp. 137-148.

²⁷ Cfr. C. CATENACCI, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Milano, B. Mondadori, 1996.

centrifugo e disgregatore. Così lo spettatore finisce per scoprirsi decentrato rispetto a se stesso – alla sua individualità –, alla presunta stabilità e continuità delle sue convinzioni e del suo *modus vivendi*. Ecco che il comico mostrando l'affiorare della singolarità dietro l'individualità, il molto comune che sta dietro la maschera eccezionale ed universale dell'eroe tragico, libera dal destino e dalla fatalizzazione dei fatti.

Dapprima, infatti, ridendo si prendono le distanze da quel *di meno* che vediamo incarnato nella singolarità del personaggio comico, con tutti i suoi difetti, la sua corporeità esibita, i suoi errori e le sue ripetizioni. Questa risata liberatoria trattiene il comico nella superficialità convessa del *ridere di*, a cui tuttavia si accompagna anche il *ridere con* dell'esperienza piana, avvolgente, comunitaria e socializzante della risata e che infine matura, ritornando su di sé, nella risata concava dell'ironia, dell'autoironia e dell'umorismo. Ecco che le conseguenze del comico ci conducono verso una diversa forma di identificazione, che non è più quella dell'eroizzazione universale dell'individuo *artifex sui*, ma del ripiegamento sulla singolarità che ciascuno scopre di essere, malgrado tutto, quale risultato ironico non delle proprie scelte, bensì dell'accumulo casuale, ma ogni volta unico e diverso, dei propri accidenti²⁸. Una singolarità che è tale in quanto accetta la propria esposizione e vulnerabilità: non si pensa come ciò che è, ma ride di ciò che comunque potrebbe essere.

Sisifo che continua a spingere il suo masso in cima al monte, benché egli sappia che ogni volta rotolerà giù dall'altra parte, è un eroe tragico, emblema della condizione umana e della sua assurdità. Wile Coyote che spinge il suo masso al bordo del canyon per centrare il veloce Beep Beep, ma alla fine vede il masso rimbalzare e regolarmente precipitargli sulla testa, è, invece, una classica *gag* comica del mondo dei *cartoons*, riproposta in molteplici varianti. Eppure, trovatemi un adulto o un bambino a cui Wile Coyote non stia più simpatico dell'algido, monotono e fantasmatico Beep Beep. Noi stiamo con Wile, perché nella serie irresistibilmente comica dei suoi atti mancati, piani falliti, mosse sfortunate e disgrazie annunciate, nulla è necessario e tutto potrebbe ancora accadere. In

²⁸ Cfr. O. MARQUARD, *Apologia del caso* (1987), trad. it. di G. Carchia, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 151-155.

Andrea Tagliapietra Rido dunque potrei essere

Wile, allora, scorgiamo riflessa la singolarità della vita, quella per cui, come pure è stato detto, «bisogna immaginare Sisifo felice»²⁹.

© 2017 The Author. Open Access published under the terms of the [CC-BY-4.0](#).

²⁹ A. CAMUS, *Il mito di Sisifo* (1942), trad. it. di A. Borelli, Milano, Bompiani, 1984, p. 121.