

GIACOMO SCARPELLI

LA CONTINUITÀ SPEZZATA. IL RISO SECONDO BERGSON (E FREUD)

Abstract. The famous essay *Le Rire* (1900) by Henri Bergson should not be considered as a deviation in his thought or as an isolated work. In fact, he began to deal with the study of laughter when he was a young school teacher in the French province, and he continued to theorize on it also after the publication of his famous book. In the present article we will try to give an overview of the interpretation of the laughter and humour by the French philosopher. We will put it in relation with the central idea of *durée*, and we will analyse what he meant by *mécanisation de la vie* along with the idea of the comic as an adult prosecution of children games. Furthermore, is laughter the other face of crying? Probably it is, and certainly it reflects the human need to escape from the constraints, as stated by Freud, the other great explorer of the unconscious, who absorbed many suggestions from both Darwin's and Bergson's works.

Keywords. Bergson, Freud, Laughter, Mechanization of life, Dreams.

I. *La teoretica di Sganarello.*

La domenica 17 febbraio 1884, sulle pagine del «Moniteur du Puy-de-Dôme», giornale di Clermont-Ferrand, in Alvernia, veniva annunciata per la sera successiva una conferenza patrocinata dalla Facoltà di Lettere, sul tema *Di cosa si ride? Perché ridiamo?*, tenuta da un insegnante della scuola locale, tale Monsieur Bergson¹. In quegli an-

¹H. BERGSON, *Conférence sur le rire*, in *Mélanges*, éd. par A. Robinet, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 313.

ni, in effetti, il giovane Henri Bergson era un oscuro professore del Liceo «Blaise Pascal», nella cittadina che a quest'ultimo aveva dato i natali. Poiché la scuola non lo impegnava più di tanto, a Henri rimaneva tempo bastante per tirar di scherma, compiere escursioni sul Massiccio Centrale (durante le quali si lambiccava sulla questione della molteplicità e del movimento), e per tentare esperimenti di ipnosi, nonché esibirsi in simposi organizzati dall'università del posto². Tra questi, il più rilevante fu proprio *Di cosa si ride?*, di cui resta testimonianza anche sul «Moniteur» del 21 febbraio 1884, siglata da un certo P.M., verosimilmente un collega di liceo, piuttosto che un giornalista³.

Come ciascuno in cuor suo sperava, in questa conferenza sul ridere sono state pronunciate una quantità di battute esilaranti. [...] [Ma] gli intenditori hanno apprezzato ancor di più l'ingegnosa teoria, la sapiente costruzione e l'appropriato lessico del giovane conferenziere. È infatti compito dei filosofi discutere il sistema. Le spiegazioni dell'oratore erano seducenti e ci sarebbe voluto del coraggio per resistere al loro fascino⁴.

L'evento di Clermont e la lettura del *compte rendu* ci autorizzano a ritenere che il ben più celebre testo *Il riso*, pubblicato nel 1900, vada considerato non un *divertissement*, ovvero un'evasione temporanea dall'indagine speculativa, bensì il culmine di una passione che evidentemente animava Bergson fin dagli inizi del suo percorso di pensiero, altrettanto, verrebbe da dire, del problema di un tempo esistente al di là di quello frazionabile e misurabile, un tempo interiore inesteso e incommensurabile, costituito dal succedersi di mutamenti soltanto qualitativi.

² Cfr. J. DESAYMARD, *M. Bergson a Clermont-Ferrand*, «Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne», s.n., 1910, pp. 204-216 e 243-267; J. BARDY, *Bergson professeur – Au Lycée de Clermont-Ferrand*, Paris, L'Harmattan, 1998. Vd. inoltre H. BERGSON, *De la simulation inconsciente dans l'état d'hypnotisme*, «Revue philosophique», XXII, 1886, pp. 525-531; trad. it. di G. Scarpelli, *La simulazione inconscia negli stati d'ipnosi*, in *Ipnosi e fantasmi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 29-42.

³ P.M., *Le rire. Conférence de M. Bergson*, «Moniteur du Puy-de-Dôme», in *Mélanges*, cit., pp. 313-315. P.M. forse erano le iniziali di Pierre Maynier, insegnante al «Blaise Pascal» (ivi, nota a p. 1605).

⁴ Ivi, pp. 313-314.

Di fronte al fitto pubblico composto dalla borghesia acculturata dell'Alvernia, il venticinquenne Henri Bergson, fisico minuto, sguardo vivido e parlata musicale, in quel 1884 aveva ipotizzato che il riso sia prodotto da un'interruzione o da un cambiamento repentino del nostro agire quotidiano e dalla simpatia attiva verso i nostri simili. Mettendo da parte la solennità accademica, «aiutato da Molière e da Labiche, scortato da Perrichon e da Ramollot», scriveva l'estensore dell'articolo, Monsieur Bergson aveva allietato la platea con esempi spassosi⁵. Qui, a ragion veduta, possiamo presumere che taluni degli episodi letterari tirati in ballo fossero gli stessi che un giorno figureranno nel saggio maggiore. È il caso di Monsieur Perrichon, che al momento di salire sul vagone s'assicura di non dimenticare nessun bagaglio: «Quattro, cinque, sei, mia moglie sette, mia figlia otto e io nove». Così riferirà Bergson un momento di una commedia di Eugène Labiche, riguardo all'effetto comico raggiunto utilizzando a proposito di persone espressioni attinenti alle cose⁶. Ancora, circa la pretesa che la mania normativa possa sostituirsi alle leggi di natura, ecco dal *Medico per forza* (1666) di Molière la risposta dello sventato Sganarello, figura ispirata alla nostra commedia dell'Arte, quando Geronte gli fa osservare che il cuore è nella parte sinistra del corpo e il fegato nella destra: «Sì, era così nei tempi passati, ma ora tutto è cambiato e noi adesso pratichiamo la medicina secondo un metodo completamente nuovo»⁷. Infine, nel *Matrimonio per forza* (1664) dello stesso drammaturgo, questa volta è Sganarello che cerca di essere ascoltato dal filosofo Pancrazio, ma costui si ostina a tenerlo a distanza sproloquiando ridicolmente, «vera macchina parlante che funziona automaticamente»⁸.

Se le citazioni furono le medesime lette o recitate dal giovane Bergson alla conferenza di Clermont, appare quindi anche probabile

⁵ *Ibidem*.

⁶ H. BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1900; trad. it. di A. Cervesato e C. Gallo, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 40-41: d'ora in avanti RB (nelle citazioni si è effettuata qualche lieve modifica di traduzione). Il riferimento è a E. LABICHE, *Le voyage de Monsieur Perrichon*, 1860. Quanto a Ramollot, è un personaggio caricaturale che storpia la lingua (*Histoires du colonel Ramollot* [1883], raccolta di situazioni comiche di Charles Leroy).

⁷ RB, p. 31.

⁸ *Ivi*, pp. 47-48.

che già ne contenessero *in nuce* l'interpretazione, annunciando quella che diverrà tema centrale del suo pensiero maturo: la critica alla presunzione intellettualistica di spazializzare e razionalizzare indiscriminatamente l'intera realtà, con il risultato di ridurre la vita a meccanismo.

Il saggio *Il riso* venne pubblicato in tre puntate sulla «Revue de Paris» nell'inverno del 1900, tre puntate che pochi mesi dopo divennero i tre capitoli del volume dallo stesso titolo⁹. Erano passati sedici anni dalla conferenza, undici da quando Bergson aveva lasciato Clermont ed era tornato nella capitale per insegnare in altri licei e quindi all'École Normale Supérieure e al Collège de France, e affermare il proprio prestigio filosofico con il *Saggio sui dati immediati della coscienza e Materia e memoria*¹⁰. Ciò che qui a noi preme è, l'abbiamo detto, dimostrare come *Il riso* non rappresenti un diverticolo, ma sia invece parte integrante del sistema di pensiero bergsoniano e anzi ne rafforzi la struttura, e per alcuni aspetti ne certifichi i principi su un piano fattuale. Inoltre, non è da ritenere forse del tutto una casualità che il testo abbia fatto la sua comparsa nello stesso faticoso anno dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud¹¹. Proprio di quest'ultimo, come avremo modo di verificare, si scopriranno alcune affinità con Bergson.

⁹ *Le rire* apparve sui numeri della rivista del 1° febbraio (pp. 512-544), 15 febbraio (pp. 759-790), 1° marzo (pp. 146-179), 1900; ediz. definitiva in vol., Paris, Presses Universitaires de France, 1941.

¹⁰ H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan, 1889; trad. it. di F. Sossi, *Saggio sui dati immediati delle coscienza*, Milano, Raffaello Cortina, 2002; *Matière et mémoire*, ivi, 1896; trad. it. a c. di A. Pessina, *Materia e memoria*, Bari-Roma, Laterza 2016. In generale, vd. V. MATHIEU, *Bergson, il profondo e la sua espressione*, Napoli, Guida, 1971; e P. SOULEZ e F. WORMS, *Bergson. Biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 (1^a ediz. Paris, Flammarion, 1997)

¹¹ S. FREUD, *Traumdeutung*, Leipzig und Wien, Deuticke, 1900 (trad. it. di E. Faccinelli e H. Trettl, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, III, pp. 3-564; l'opera era stata stampata originariamente nel novembre 1899, ma il frontespizio portava la data 1900).

II. *L'animale che fa ridere.*

Non esiste nulla di comico al di fuori di ciò che è propriamente umano: così Bergson in apertura de *Il riso*. Un paesaggio potrà essere bello, sublime, insignificante o brutto, ma mai ridicolo. Si potrà ridere di un animale, ma soltanto perché vi si sarà riconosciuta un'attitudine o un'espressione umana¹². Darwin ha ammesso il riso anche nella scimmia¹³, e Bergson definisce l'*Homo sapiens* non l'animale «che sa ridere», bensì l'animale «che fa ridere», e precisa che sebbene qualche altro essere vivente possa mostrare ilarità, ciò è sempre in rapporto o per rassomiglianza con la nostra specie¹⁴. Riconoscendo una continuità evolutiva tra noi e gli altri organismi, il filosofo francese salda a modo suo il debito con l'autore della teoria della Selezione Naturale.

Corollario: il comico ha bisogno di un'eco, ossia di un contatto con altre menti; se fossimo isolati non lo apprezzeremmo fino in fondo. Il riso degli spettatori al teatro è difatti tanto più largo quanto più la sala è affollata¹⁵. Passaggio successivo: prototipo della comicità è il personaggio distratto, colui che attende alle sue occupazioni con matematica precisione, astraendosi dal resto: si siede su una seggiola che crede solida e invece si schianta sul pavimento¹⁶. Qui si riaffaccia un elemento portante del pensiero bergsoniano, la *rigidità meccanica*, interruzione incosciente dell'attenzione vitale, la quale scatena la situazione buffa o faceta.

È comico qualunque individuo che segua automaticamente il suo cammino senza darsi pensiero di prendere contatto con gli altri. Il riso è là per correggere la sua distrazione e svegliarlo dal suo sogno¹⁷.

La perdita da parte di un soggetto del rapporto con il mondo circostante e i propri simili, induce questi ultimi al riso. Un volto, di conseguenza, è tanto più comico quanto meglio suggerisce l'idea di

¹² RB, p. 4.

¹³ C. DARWIN, *The Expression of Emotions in Man and Animals*, London, Murray, 1872; trad. it. di F. Bianchi Bandinelli *L'espressione delle emozioni. Due taccuini. Profilo di un bambino*, a c. di G.A. Ferrari, Torino, Bollati Boringhieri, 1982, p. 190.

¹⁴ RB, p. 4.

¹⁵ Ivi, p. 6.

¹⁶ Ivi, p. 8. Vd. anche pp. 9-12.

¹⁷ Ivi, p. 88.

un'azione automatica che assorbe la persona o il personaggio¹⁸. E poiché l'espressione e i gesti del corpo umano sono ridicoli nella misura in cui esso ci fa pensare allo sferragliare di un congegno, l'arte dell'imitazione consiste nell'individuare e riproporre ingigantendolo l'elemento macchinale di un individuo.

Caratteristica della meccanicità è la *ripetizione*. «I gesti di un oratore, presi singolarmente, non fanno ridere, ripetuti sono ridicoli», il che comporta «che la vita veramente vivente non dovrebbe mai ripetersi»¹⁹. Cosa Bergson confida di comunicare? Che la vita è qualcosa di spirituale, contrassegnata da mutevolezza, imprevedibilità, inesauribile novità, attività creativamente libera: attraversando la materia dà luogo a ciò che chiamiamo *grazia*. E tuttavia la materia resiste, vorrebbe fissare e «solidificare in smorfie durature le espressioni vive nella fisionomia», imprimerle nella persona in modo da assorbirla nella ripetitività meccanica, impedendo il perpetuo rinnovarsi²⁰, inteso come «un'evoluzione nel tempo e una complicazione nello spazio»²¹. In simili pagine del *Riso* si avverte forte tanto l'ascendente di Agostino e di Boutroux (capofila del contingentismo), quanto l'anticipazione dei principi che verranno enunciati compiutamente da Bergson qualche anno dopo nel proprio capolavoro *L'evoluzione creatrice* (1907)²².

Un'imitazione degli aspetti prevalentemente meccanici e fisici dell'esistere sarebbe la commedia, rielaborazione adulta di un certo gioco del fanciullo, le *marionette*²³.

Sono innumerevoli le scene di commedia in cui un personaggio crede di parlare e di agire liberamente in una parte essenziale della vita, ma, considerato sotto un certo aspetto, appare invece un semplice giocattolo fra le mani d'un altro che se ne prende trastullo²⁴.

¹⁸ Ivi, p. 17.

¹⁹ Ivi, pp. 20-23.

²⁰ Ivi, pp. 19-20, 84.

²¹ Ivi, p. 58.

²² H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, Paris, Alcan 1907; trad. it. a cura di F. Polidori, *L'evoluzione creatrice*, Milano, Raffaello Cortina 2002. Vd. J. GUITTON, *Les temps et l'éternité chez Plotin et Saint Augustin*, Paris, Boivin, 1933; L. FEDI, *Bergson et Boutroux, la critique du modèle physicaliste e des lois de conservation en psychologie*, «Revue de métaphysique et de morale», 30, 2001 (2), pp. 97-118.

²³ RB, p. 46.

²⁴ Ivi, pp. 51-52.

Per sottolineare e chiarire questo punto nodale – che troveremo riverberato nell'opera di Freud – sarà bene ricorrere all'articolo che Bergson scriverà in occasione di un altro saggio sul riso, stavolta di James Sully, psicologo sperimentale inglese, e testimonianza della sua ininterrotta attenzione per l'argomento²⁵. Se sapremo riconoscere nei giochi dei bambini talune combinazioni meccaniche e determinati effetti dell'automatismo che suscitano il riso, azzardava Bergson, capiremo meglio come la rigidità, la meccanicità nella vita sociale divertano ancora l'uomo adulto, il quale è come se «giocasse con dei pupazzi animati e resta pertanto un ragazzino cresciuto»²⁶.

Di un simile inguaribile permanere da grandi nell'astrazione infantile è prototipo Don Chisciotte, «il comico stesso attinto quanto più possibile vicino alla sorgente»²⁷. Nel Cavaliere Errante creato da Cervantes le fantasie lette nei romanzi si sono trasformate in ricordo di eventi e figure materialmente esistiti ed esistenti: vedrà giganti laddove la persona assennata scorge mulini a vento. «Ciò è comico e assurdo», in quanto rimodellamento del mondo secondo un'i-dea, e non la formazione di idee secondo la realtà²⁸. Del resto, l'*inversione* è prerogativa del comico: si ottengono scene irresistibili rovesciando le parti: il bambino che pretende di dare lezioni ai genitori, l'imbroglione che viene gabbato, o ancora, l'avvocato che suggerisce al cliente un espediente giuridico per ingannare il magistrato e che

²⁵ J. SULLY, *An Essay on Laughter*, London, Longmans, Green, 1902; H. BERGSON, *Compte rendu de "An Essay on Laughter" de J. Sully*, «Revue philosophique», LVI, 103, 1903, pp. 402-410 (rist. in *Mélanges*, cit., pp. 594-603). Bergson scriveva che, al contrario di Sully, nel proprio *Le rire* aveva cercato di limitarsi a studiare l'essenza del comico, senza la pretesa di compiere un *tour du sujet*. Merita allora accennare ad altre opere dedicate al riso apparse in Francia e in Belgio nei decenni successivi e testimonianza di quanto fosse vivo l'argomento dal punto di vista filosofico e sociologico: L. DUGAS, *Psychologie du rire*, Paris, Alcan, 1910; E. DUPRÉEL, *Le problème sociologique du rire. Essais pluralistes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949; D. VICTOROFF, *Le rire et le risible*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952. Di particolare rilievo, del docente alla Sorbona e allievo di Durkheim C. LALO, *L'esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949, in cui è ben presente la riflessione bergsoniana. Infine, da segnalare, del drammaturgo e regista cinematografico M. PAGNOL, *Notes sur le rire*, Paris, Nagel, 1947.

²⁶ BERGSON, *Compte rendu*, cit., in *Mélanges*, cit., p. 602.

²⁷ RB, p. 95.

²⁸ Ivi, p. 118.

poi si vede negata la parcella utilizzando lo stesso cavillo, come nella *Farce de Maître Pathelin*, risalente all'età di François Villon²⁹.

Tra gli altri ingredienti che provocano comicità individuati da Bergson, figura *l'interferenza della serie*, o *quiproquo*: una situazione che presenta contemporaneamente due significati diversi, l'uno solamente possibile (quello che gli danno gli attori), l'altro reale (quello che gli dà il pubblico). Di qui, la commedia degli equivoci. «La vita reale è un *vaudeville*», stabilisce Bergson, «nell'esatta misura in cui produce naturalmente effetti dello stesso genere, e per conseguenza nell'esatta misura in cui dimentica se stessa»³⁰ e produce meccanicità.

Si dà poi la situazione definita *trasposizione dal basso in alto*: esprimere onestamente un'idea disonesta, prendere una condotta vile e descriverla in termini di stretta rispettabilità, richiamandosi a un valore che però è spudoratamente immorale. Paradossi narrativi accostabili a quelli filosofici di Epimenide, che pullulano nei romanzi di Dickens e di Thackeray, e che trovano efficace riscontro in una novella di Gogol, laddove un dirigente statale rimprovera un subordinato: «Tu rubi troppo, per un funzionario del tuo grado»³¹.

III. Anima e corpo, tragedia e commedia.

L'eroe della tragedia, considera Bergson, è un'individualità unica e irripetibile. Se si tenta di imitarlo, si passa inevitabilmente al comico. Basandosi su quello che verrebbe da chiamare un partito preso, il filosofo francese è convinto che l'osservazione dei propri simili fosse superflua per i poeti tragici, i quali «hanno condotto vita assai ritirata, assai borghese, senza che sia stata fornita loro l'occasione di assistere alle passioni di cui hanno dato una sì fedele descrizione»³². Dall'osservazione esterna nasce invece la commedia. Un potente istinto spinge l'autore comico a porre attorno al suo protagonista una schiera di altri personaggi tipici, colti per rassomiglianza, ma soprattutto colti dal mondo reale ed esagerati a bella posta;

²⁹ Ivi, pp. 61-66.

³⁰ Ivi, p. 66. Vd. comunque pp. 63-67.

³¹ Ivi, p. 81. Viene anche in mente un personaggio del film *Brancaleone alle Crociate* (regia di Mario Monicelli, 1970): il fellone Torz, che compie ogni genere di ribalderie e tradimenti in nome «di sua fedeltà alemanna».

³² Ivi, pp. 106-107.

l'esagerazione resta infatti componente creativa irrinunciabile e sistematica³³. Ancora, al poeta tragico corre l'obbligo di girare a largo da tutto quel che possa richiamare l'attenzione sulla «materialità» dell'eroe, poiché non appena quest'aspetto – non sia mai – fa capolino, bisogna temere la sbandata comica. Napoleone, che Bergson reputava provvisto di acume psicologico, aveva notato come per passare dalla tragedia alla farsa basti che un personaggio deponga le terga su una seggiola o una poltrona. L'imperatore (eroe decaduto egli stesso), così rammentava il suo incontro con la sovrana di Prussia, all'indomani della battaglia di Jena:

Ella mi accolse con un tono tragico, degno di Chimène: «Sire, giustizia! Giustizia! Magdeburgo!» E continuava con questo tono che m'imbarazzava fortemente. Così, per farle cambiare atteggiamento, la pregai di sedersi. Nulla è meglio per spezzare una scena tragica; poiché quando si è seduti si passa subito alla commedia³⁴.

Un tale effetto scenico, considera Bergson coerente con la propria visione speculativa, trova ragione nel fatto che il corpo è una zavorra pesante e imbarazzante e tarpa un'anima impaziente. Ogni incidente che converge l'attenzione sul fisico di un personaggio suscita il riso o il sorriso, mentre dovremmo piuttosto badare al lato morale³⁵. Ma tant'è, ciascuno si rende ridicolo o risibile in quella zona personale che si nasconde alla coscienza³⁶. Quest'affermazione risulta tanto più determinante quanto più pare avvicinare Bergson al pensiero di Freud, ma prima ancora a quello di Pirandello e alla sua idea dell'umorismo come «sentimento del contrario», espressa otto anni dopo *Il riso*:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi goffamente imbellettata e parata di abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così a pri-

³³ *Ibidem*.

³⁴ G. GOURGAUD, *Sainte-Hélène. Journal inédit de 1815 à 1818*, Paris, Flammarion, 1899, II, p. 401 (cit. in RB, pp. 34-35).

³⁵ RB, p. 33.

³⁶ *Ivi*, p. 109.

ma giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario³⁷.

Subito dopo il riso si fa amarognolo, subentra la considerazione che la dama, ridicola in quanto patetica, non prova reale divertimento nell'agghindarsi come un pappagallo, anzi ne soffre e lo fa perché si autoinganna; spera di occultare in quel modo rughe e canizie e di riuscire a conservare l'amore di un marito più giovane³⁸. Il comico quindi si palesa come rivelazione paradossale della maschera che ogni individuo indossa³⁹, un camuffamento esistenziale vano che è peculiare della commedia⁴⁰. E il commediografo, in quanto umorista, osserva come l'ombra del personaggio «ora s'allunghi e ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo»⁴¹ e scimmiotti il suo infruttuoso dimenarsi, da ridicolo automa, appunto. La vita è un flusso continuo, che l'uomo cerca di arrestare e fissare, e però «dentro di noi stessi, in ciò che chiamiamo anima», quel flusso «prosegue indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo»⁴². Parole di Pirandello che fanno eco a quelle di Bergson: «una forza lavora davanti a noi, cerca di liberarsi dei suoi impedimenti e anche di sorpassare se stessa»: esiste forse un modo «per definire altrimenti lo spirito?»⁴³.

IV. Il meccanismo cinematografico del comico.

Al di là delle affinità, alcune differenze paiono comunque emergere tra Pirandello e Bergson. Se per l'uno la commedia è arte a pieno titolo, per l'altro è qualcosa di intermedio tra questa e la vita, in

³⁷ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1992, p. 126 (1^a ediz. Lanciaio, Carabba, 1908).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 156.

⁴⁰ Scrive Bergson: «Un uomo che si maschera è comico. Un uomo che noi reputassimo mascherato sarebbe pure comico. Per estensione, qualunque specie di travestimento diviene comico» (RB, p. 28).

⁴¹ PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 161.

⁴² *Ivi*, p. 153.

⁴³ H. BERGSON, *L'énergie spirituelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, p. 21 (1^a ediz. Paris, Alcan, 1919). Vd. G. SCARPELLI, *Ingegno e congegno. Sentieri incrociati di filosofia e scienza*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 96-98.

quanto non completamente disinteressata e pura⁴⁴. Una discordanza di opinioni che potremmo considerare non fondamentale, motivata dalle convinzioni squisitamente personali di chi col teatro ci vive, rispetto a chi può giudicare sussiegosamente dall'esterno e però, dobbiamo nondimeno collegarla direttamente a un secondo aspetto della questione, sostanziale. Per Pirandello, come s'è visto, il riso è la faccia opposta del pianto. Il luogo comune «ridere fino alle lacrime» contiene una verità profonda, poiché non esiste autentica comicità che non contrasti col dramma sottostante. Viceversa, Bergson dichiara che «l'insensibilità accompagna ordinariamente» l'umorismo, e che per apprezzare una commedia occorre distacco e metter da parte il sentimento della pietà, dal momento che il riso, sempre un po' umiliante per chi ne è bersaglio, rappresenta una sorta di «castigo sociale», un ristabilire l'ordine delle cose⁴⁵.

Un Bergson perciò animato da istanze repressive? Un tempo si sarebbe dovuti stare in guardia prima d'incollargli etichette. Alla vigilia della Grande Guerra, quando Julien Benda, letterato aderente al realismo, aveva definito l'intuizionismo di Bergson il frutto di una filosofia decadente, il nostro, acceso dallo sdegno, aveva ritenuto suo dovere inviargli i padrini per sfidarlo a duello. Fortunatamente familiari e amici lo avevano dissuaso⁴⁶. Sua convinzione era di aver rinnovato il pensiero europeo e di essere quindi autore d'avanguardia. Indubbiamente per molti versi lo era, così mercuriale e prossimo alle trasgressioni del Futurismo e addirittura a certi aneliti anarco-sindacalisti, come ha notato Placido, nonché precorritore dell'esistenzialismo⁴⁷. Ciò anche se, è cosa nota, parecchi futuristi si volgeranno al fascismo, insieme a quel campione di velleitarismo politico-filosofico che fu Georges Sorel.

In ogni caso, come risolvere il dilemma se il riso comporti una necessaria sospensione della sensibilità da parte dello spettatore, e non la dolente partecipazione al dramma del vivere? Non si può a riguardo fare a meno di evocare i film di Charlie Chaplin, in cui si ride preci-

⁴⁴ RB, p. 110.

⁴⁵ Ivi, pp. 5 e 89. Vd. anche p. 13.

⁴⁶ Cfr. G. SCARPELLI, *L'audacia prudente dello schermidore. Bergson e la meta-psichica*, Introd. a BERGSON, *Ipnosi e fantasmi*, cit., pp. 9-10.

⁴⁷ B. PLACIDO, Prefaz. a RB, pp. XXIV-XXV.

samente fino alle lacrime. Nessuno come lui è mai riuscito a raggiungere le vette della comicità tramite la tragicità delle situazioni.

Bergson era coevo del primo cinema, ed è indubbio che con esso ebbe un rapporto travagliato e contraddittorio. Era persuaso che la coscienza dell'*Homo faber* avesse trasformato il corpo unico della realtà — percorsa dall'ininterrotto unico evento della *durata reale* — in qualcosa di simile alla tecnica ottica del cinematografo, che suddivide innaturalmente la vita in milioni di singoli fotogrammi, i quali forniscono una continuità surrettizia e quantitativa del mondo⁴⁸. «Il meccanismo della nostra conoscenza consueta», scriverà Bergson nell'*Evoluzione creatrice*, «è di natura cinematografica»⁴⁹. Si trattava di un'illusione ottica che, comunque, era generata dal bisogno dell'uomo di distinguere tra ciò che è plausibile e ciò che è certo e rendere intelligibile ciò che altrimenti non intenderebbe. La realtà viene insomma da noi sminuzzata in accadimenti circoscritti e misurabili.

Eppure, quando Bergson nel *Riso* scrive che chiunque proceda automaticamente sulla propria strada, preda di una sorta di sogno, è comico; ancor più precisamente, quando afferma che un uomo che corre, inciampa e cade, è esilarante⁵⁰, non sta dunque prefigurando le *gag* di Mack Sennett e di Buster Keaton? E poi, il cinema è anche bergsoniano e proustiano (Proust era nipote acquisito del filosofo), realtà sognata, memoria dilatata, fluida durata e improvvisi sussulti dell'anima⁵¹.

Il ragionamento di Bergson era a un'*impasse*? Nel limitare il comico a un'attività automatica analoga a quella che reputava precipua del cinematografo, l'autore del *Riso* aveva forse peccato di una schematicità che paradossalmente era essa stessa una forma di riduzionismo meccanicistico? Si potrebbe azzardare che fosse avvenuto in lui un irrigidimento concettuale, rispetto alla conferenza che aveva tenuto nel lontano 1884. Almeno da quel che si evinceva dal resoconto apparso sul «Moniteur», le sue convinzioni di allora an-

⁴⁸ Cfr. *Ingegno e congegno*, cit., pp. 3-12.

⁴⁹ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, ediz. definitiva, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, p. 305.

⁵⁰ RB, p. 8.

⁵¹ Cfr. B. PLACIDO, Prefaz. a RB, p. XXVII.

davano nel senso del comico inteso *anche* come effetto dell'umana partecipazione.

Attribuire al riso la stessa origine della pietà o delle lacrime, ecco qualcosa di veramente ardito, e solo i filosofi hanno di queste audacie. Prediligiamo dunque la teoria di Monsieur Bergson; poiché il riso procede da buoni sentimenti, come la simpatia o la pietà, vi si può abbandonare senza scrupoli.⁵²

Possibile allora un totale ribaltamento di posizione? O era piuttosto una questione di tono? Un ulteriore indizio è possibile individuarlo assai più avanti nel tempo, quando Bergson, nel rispondere a certe critiche dello zoologo Yves Delage, aggiungerà una chiosa al proprio pensiero: causa scatenante del comico è qualcosa che specificamente trasgredisce e attenta alla vita sociale, per cui la società replica «con un gesto che ha tutta l'aria di una reazione difensiva, un gesto che fa leggermente paura»⁵³. In queste righe sembra di cogliere, accanto a un ribadire il significato punitivo del riso, anche il riconoscimento sia di un legittimo distrarsi dell'individuo dagli obblighi imposti, sia un vago disagio verso la sanzione impartita. Con il senno di poi, è nostro dovere leggere di nuovo alcuni passaggi del *Riso*, in cui individuiamo un'intenzione che ci era sfuggita, o che l'autore aveva parzialmente nascosto, probabilmente temendo che non avrebbe combaciato perfettamente con la sua generale architettura del mondo.

Talvolta il flutto fuggente abbandona un poco di spuma sulla rena della spiaggia. Il fanciullo che gioca poco lontano corre per raccoglierla nel pugno, ma un attimo dopo si meraviglia di non avere che qualche goccia d'acqua nel cavo della mano, di un'acqua più salata e più amara di quella dell'onda che l'ha gettata sulla rena. Il riso nasce come questa spuma: annuncia all'esterno della vita sociale le rivolte superficiali e ne disegna immediatamente la mobile forma: è anch'esso una spuma a base di sale; e come la spuma scintilla. Il filosofo che ne raccoglie per

⁵² *Le rire. Conférence de M. Bergson*, cit., p. 314.

⁵³ H. BERGSON, *Sur les définitions du comique et sur la méthode suivie dans ce livre*, «Revue du mois», 10 novembre 1919, XX, pp. 514-515 (p. 515 in partic.), in risposta all'articolo di Y. Delage sulla stessa rivista, 10 agosto 1919, XX, pp. 337-338. Il testo di Bergson venne posto in appendice alla 23^a ediz. del *Rire*, Paris, Alcan, 1924 e in quella definitiva del 1941, cit., pp. 155-157.

assaggiarla, trova talvolta una gran dose d'amaro in così esigua sostanza⁵⁴.

Il ridere come spuma a base di sale, come nuovo sentimento che accomuna a colui che si è estraniato e sciolto da regole e costrizioni, con «un personaggio col quale noi, di fatto, cominciamo a simpatizzare». Vi è in chiunque ride «un'apparenza di bontà, di amabile giovialità, di cui avevamo torto a non tenere conto»⁵⁵.

Nel Bergson che si è finalmente ravveduto è forse lecito riconoscere dell'altro, una sorta di precursore alla lontana del surrealismo, dal momento che, parafrasando Shakespeare, «l'assurdità comica è della stessa natura di quella dei sogni»⁵⁶. Autodefinendosi automatismo puro del pensiero, il surrealismo sorgerà come mezzo intellettuale atto a travalicare la mentalità convenzionale e le restrizioni culturali, grazie alle libere associazioni, di natura prossima proprio al sogno (l'apparente incongruenza degli accostamenti sortiva effetti spassosi). Per Bergson il comico può essere per l'appunto interpretato quale un'illusione, o un'evasione che segue la logica onirica⁵⁷, e cita ad esempio uno *sketch* del più grande umorista americano della sua epoca, Mark Twain.

“Avete un fratello?”

“Sì, noi lo chiamavamo Bill. Povero Bill!”

“È dunque morto?”

“Questo è ciò che noi non abbiamo mai potuto sapere. Un gran mistero regna su questo affare. Noi eravamo, il defunto ed io, due gemelli e all'età di quindici giorni fummo bagnati nella stessa vasca. L'uno di noi due annegò e mai s'è saputo quale. Alcuni pensano che fosse Bill, altri che fossi io.”

“Ma che ne pensate voi?”

“Ascoltate, sto per confidarvi un segreto che non ho rivelato ancora a nessuno. Uno di noi due aveva un segno particolare un enorme neo sul dorso della mano sinistra, e quello ero io. Ora quel fanciullo là annegò...” ecc. ecc.⁵⁸.

⁵⁴ RB, pp. 127-128.

⁵⁵ Ivi, p. 124.

⁵⁶ Ivi, p. 120 (cfr. W. SHAKESPEARE, *La Tempesta*, atto IV).

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 123; Mark Twain, *An Encounter with an Interviewer*, 1874 (Bergson attinge da M. TWAIN, *Contes choisis*, trad. franç. par G. De Lautrec, Paris, Mercure de France, 1900).

La paradossalità del dialogo perderebbe la sua efficacia esilarante se il personaggio che risponde alle domande dell'intervistatore immaginario non fosse proprio uno dei due gemelli e non si esprimesse come se fosse un terzo e narrasse la loro vicenda. Ebbene, affermava Bergson, noi non ragioniamo e non ci comportiamo diversamente nei nostri sogni⁵⁹.

Giunti fin qui, non si potrà più a lungo rinviare l'entrata in scena di Sigmund Freud, che si dedicò all'interpretazione sia degli stati onirici sia di quelli comici, e che le tesi di Bergson ben conosceva e in parte condivideva.

V. Bergson, Freud e l'interpretazione del riso.

Freud pubblica nel 1905 *Der Witz*, dedicato al motto di spirito, quella forma di umorismo, spesso concentrato in una battuta, che mira a esprimere in modo mascherato ciò che altrimenti sarebbe giudicato sconveniente. In realtà, l'opera è assai articolata e affronta il tema della comicità sotto numerosi aspetti. Il richiamo è a tutti i maggiori autori che se ne sono occupati, a cominciare da Herbert Spencer, il quale riteneva che il riso si produca allorché la coscienza viene trasferita da qualcosa di grande a qualcosa di piccolo, una sorta di incongruenza discendente⁶⁰. E poi colui che Freud considerava il proprio maestro: Darwin. Il quale aveva rivelato che tra l'*Homo sapiens* e gli altri animali non c'è salto nella scala evolutiva, bensì una continuità sul piano fisico, mentale e neurologico, e che di conseguenza neppure il riso è esclusivamente umano, poiché si genera come manifestazione spontanea ed empatica di un sentimento gocosio⁶¹.

Prendendo spunto da questo, Freud ventila una semplice e geniale ipotesi su quale possa essere l'origine somatica del sorriso: la contrazione muscolare involontaria e inversa del lattante satollo e

⁵⁹ RB, p. 124.

⁶⁰ H. SPENCER, *The Physiology of Laughter*, «Macmillan's Magazine», marzo 1860 (ripubblicato in *Essays*, London, Williams & Norgate, 1901, II).

⁶¹ *The Expression of Emotions*, cit., p. 190.

soddisfatto, che dopo la poppata si abbandona al sonno⁶². Un senso di appagamento perciò comune ai mammiferi, che in un certo qual modo conferma il principio darwiniano concernente l'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali: una percezione opposta a una precedente (sazietà rispetto a fame) porta all'esecuzione di movimenti in antitesi. Questa l'origine fisiologica anche del riso come pirandelliana sensazione del contrario? Difficile stabilirlo, poiché a ben guardare, il riso non è sempre il proseguimento naturale del sorriso. Né si può escludere che possa essere piuttosto il risultato di una trasformazione giocosa del rapporto originario tra preda e predatore, oppure, chi sa, del tramutarsi in preda del predatore: in altri termini, il capovolgimento inatteso di una situazione, o la sua inversione (il predatore incespica e rotola a terra), con relativo trasferimento o conversione del ghigno ferino⁶³.

L'immediato predecessore cui Freud guarda con maggiore attenzione è Bergson. Riconosce ne *Il Riso*, «libro fresco e vitale», uno stimolo a comprendere il comico nella sua psicogenesi⁶⁴. Individuato il principio che guida il filosofo francese — la sostituzione di ciò che è naturale con ciò che è artificiale — ammette la possibilità che lo spreco di energie suscitato dalla risata sia qualcosa di prossimo alla *mécanisation de la vie*⁶⁵. Spiffero della comicità, il *Witz* nel dare sfogo alla critica caustica verso chi rappresenta il potere, risulterebbe un'espressione dell'inconscio affrancata, mediante la quale si recupera la condizione di felicità primaria dell'infanzia. È sicuro che «nulla procura maggior piacere al bambino quanto il vedere l'adulto scendere al suo livello, rinunciare alla sua autorità oppressiva e partecipare al gioco come un compagno»⁶⁶. Anche a questo riguardo l'autore riconosce il debito con il Bergson che cercava di ricondurre l'effetto comico al ricordo impallidito «di un giocattolo della nostra infanzia», i burattini. Il primo abbozzo delle combinazioni che fanno ridere l'uomo va insomma ripercorso nei divertimenti di quando si era bambini, poiché

⁶²S. FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig und Wien, Deuticke, 1905 (2^a ediz. 1921); trad. it. di S. Daniele e E. Sagittario, *Il motto di spirito*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, V, p. 131.

⁶³Cfr. DARWIN, *The Expression of Emotions in Man and Animals*, cit.; trad. it., pp. 190, 222-223, 279, e G. SCARPELLI, *Ingegno e congegno*, pp. 94-95.

⁶⁴*Der Witz*, cit., p. 198.

⁶⁵Ivi, p. 186.

⁶⁶Ivi, p. 203.

la maggior parte dei nostri sentimenti lieti trovano origine proprio in ciò che in ognuno di noi è rimasto fanciullesco⁶⁷.

Freud paragona il comico, sproorzionato dispendio di energie, con l'esagerato impegno del bambino che cerca di realizzare un suo scopo. Tale legame preconsciouso con l'infanzia fu anche per lui incarnato al più alto grado dal personaggio di Don Chisciotte, «il grande fanciullo» cui le fantasie lette nei libri di cavalleria avevano dato alla testa⁶⁸. Per converso, un bambino genera un effetto irresistibile quando non si comporta per quel che è, bensì si atteggia da adulto — praticando cioè l'*inversione* delle parti determinata da Bergson⁶⁹.

Nel 1920, in un nuovo testo freudiano, *Al di là del principio di piacere*, pare riaffiorare un ulteriore concetto, introdotto da Bergson nel *Riso*: la *ripetizione*, che all'opposto della «vita vivente» — mai reiterata e sempre apportatrice di nuovo — è fenomeno contrassegnato da meccanicità inerziale⁷⁰. Un fenomeno inaspettatamente prossimo a quello della *coazione a ripetere*, replica *ad libitum* di comportamenti ed esperienze, osservata da Freud nei nevrotici, ma prima ancora nei bambini, per l'esattezza nel nipotino di un anno e mezzo. Quando la mamma si allontanava, il piccolo per non piangere gettava lontano da sé il rocchetto di legno e lo richiamava con la funicella, senza sosta, ossessivamente⁷¹. Muovendo da questa indagine, Freud faceva discendere che nella specie umana sono presenti manifestazioni automatiche cui l'organismo si protende per ripristinare uno stato precedente, verso un acquietamento della vita stessa, al dunque un ritorno all'*inanimato*. In definitiva, la coazione a ripetere sarebbe specchio di quell'insopprimibile attitudine chiamata *pulsione di morte*⁷².

⁶⁷ Ivi, pp. 198-199.

⁶⁸ Ivi, p. 207.

⁶⁹ Ivi, p. 199.

⁷⁰ RB, p. 23.

⁷¹ S. FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig und Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920; trad. it. di A.M. Marietti e R. Colorni, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri 1989, IX, pp. 200-201; L. FEDI, *Bergson et Boutroux, la critique du modèle physicaliste e des lois de conservation en psychologie*, «Revue de métaphysique et de morale», 30, 2001-02, pp. 97-118.

⁷² FREUD, *Al di là del principio di piacere*, cit., pp. 222-226.

Tali analisi possono dar l'impressione di averci condotto lontano dal tema del comico, ma forse, in verità, non più di tanto, se il riso è l'altra faccia del pianto.

Quando proviamo l'amore e l'odio, quando ci sentiamo allegri o tristi, è proprio il nostro sentimento stesso che arriva alla nostra coscienza, con le mille fuggevoli sfumature e con le mille risonanze profonde che ne fanno qualcosa di assolutamente nostro? Noi saremmo allora tutti romanzieri, tutti poeti, tutti musicisti. Invece, di solito non percepiamo che lo «spiegamento esterno» del nostro stato d'animo, non afferriamo dei nostri sentimenti che l'aspetto impersonale. [...] Così fin nel nostro individuo l'individualità ci sfugge⁷³.

Affermazioni che potrebbero essere di Freud e che invece sono di Bergson. Soltanto all'artista (status concesso in ultimo anche al commediografo), è dato di cogliere, attraverso le forme e i colori, «la vita interna delle cose» che «farà penetrare a poco a poco nella nostra percezione»⁷⁴. In una parola, l'arte svela l'inconscio e riscatta la persona umana dalle proprie miserie. È questo anche il ruolo del comico, del riso, dell'umorismo, del motto di spirito, i quali, nota Freud in un altro breve scritto, consentono a un Io intimidito dalla perentoria gravità del Super-Io, di lasciarsi andare a un piacere liberatorio e nobilitante, un modo per aggirare o demolire le costrizioni e indicare una via di fuga⁷⁵. Si potrebbe aggiungere che anche l'*ironia* prende alle spalle convenzioni e imposizioni, secondo un procedimento analogo al *Witz*. L'*ironia* poggia sull'allusione e la litote (dico «non nego» invece di «ammetto»), come ha stabilito Vladimir Jankélévitch, e apparentemente «guarda altrove». Per non morire di sincerità, ha affermato il filosofo di origine russa che ha recuperato e rigenerato il pensiero bergsoniano, «accettiamo di essere obliqui» e con questo espediente riusciamo a far sì che si sgonfi ogni enfasi e ogni contegnosità⁷⁶.

⁷³ RB, p. 100.

⁷⁴ Ivi, pp. 101 e 104-105.

⁷⁵ S. FREUD, *Der Humor*, in *Almanch der Psychoanalyse 1928*, Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1927 (rist. in «Imago», XIV, 1928, pp. 1-6); trad. it. di S. Daniele, *L'umorismo*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri 1989, X, pp. 503-508.

⁷⁶ V. JANKÉLÉVITCH, *L'ironie*, 2^a ediz. ampliata, Paris, Flammarion, 1964 (1^a ediz. Paris, Alcan, 1936); trad. it. a c. di F. Canepa, *L'ironia*, Genova, Il Melangolo, 1987, p. 107.

In ultimo, il riso ci aiuta a rifuggire, aggirare e abbattere gli obblighi e le coercizioni di un'esistenza colma di contraddizioni, in cui, come sostiene Pirandello, i fenomeni «o sono illusioni o la ragione di essi ci sfugge inesplicabilmente», e l'intelletto dell'uomo si aggira vanamente come una mosca nella bottiglia⁷⁷. Allora, forse, anche l'invincibile attrazione verso il comico da parte di Bergson, lungi dal rappresentare una distrazione dal suo percorso speculativo, fu una scelta deliberata, uno stratagemma, anzi una trovata, per aggirare obblighi e scongiurare travagli accademici e, contemporaneamente, per ritrovare lo spirito creativo dell'infanzia, per riconsegnare al riso un valore filosofico ed esistenziale.

© 2017 The Author. Open Access published under the terms of the [CC-BY-4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

⁷⁷ *L'umorismo*, cit., p. 147. L'immagine della bottiglia è presa in prestito da Maupassant (cfr. SCARPELLI, *Ingegno e congegno*, cit., p. 100).