

Henri Bergson

IL RISO

SAGGIO SUL SIGNIFICATO DEL COMICO

INDICE.

Prefazione dell'autore

Bibliografia dell'autore

Capitolo primo - Del comico in generale - Il comico delle forme e il comico dei movimenti - Forza d'espansione del comico

Capitolo secondo - Il comico di situazione e il comico di parole

Capitolo terzo - Il comico di carattere

Appendice alla ventitreesima edizione - Sulle definizioni del comico e sul metodo seguito in questo libro

PREFAZIONE DELL'AUTORE.

Questo libro (1) comprende tre articoli sul RISO (o piuttosto sul RISO PROVOCATO IN PARTICOLARE DAL COMICO) che avevamo pubblicato tempo addietro nella "Revue de Paris" (2). Quando li riunimmo in volume, ci domandammo se dovevamo esaminare a fondo le idee dei nostri predecessori e istituire una critica, secondo le regole, delle teorie del riso. Ma ci sembrò che la nostra esposizione si sarebbe complicata oltre misura e avrebbe dato un volume sproporzionato all'importanza dell'argomento trattato. D'altronde, le principali definizioni del comico erano state discusse da noi esplicitamente o implicitamente, sebbene brevemente, a proposito di questo o quell'episodio che facesse pensare a qualcuna di esse.

Ci limitammo dunque a riprodurre i nostri articoli: vi aggiungemmo semplicemente un elenco dei principali lavori sul comico nei trent'anni precedenti.

Altri lavori sono apparsi da allora. L'elenco che diamo qui sotto, se ne trova allungato.

Ma non abbiamo apportato alcuna modifica al libro (3). Certamente, non perché questi diversi studi non avessero chiarito in diversi punti la questione del riso. Ma il nostro metodo, che consiste nel determinare I PROCEDIMENTI DI FABBRICAZIONE del comico, differisce da quello generalmente seguito, che tende a chiudere gli effetti comici in una formula molto larga e molto semplice. Questi due metodi non si escludono a vicenda; ma tutto ciò che potrà dare il secondo lascerà intatti i risultati del primo; e questo è il solo, a nostro avviso, che comporti una precisazione e un rigore scientifico. Questo è d'altronde il punto sul quale richiamiamo l'attenzione del lettore nell'appendice che aggiungiamo alla presente edizione.

H. BERGSON.

Parigi, gennaio 1924.

NOTE.

NOTA 1: Riproduciamo qui la prefazione alla ventitreesima edizione, 1924. (N.d.A.).

NOTA 2: “Revue de Paris” primo e 15 febbraio e primo marzo 1899. (N.d.A.).

NOTA 3: Abbiamo fatto tuttavia alcuni ritocchi di forma. (N.d.A.).

BIBLIOGRAFIA DELL'AUTORE.

Hecker, "Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen", 1873.

Dumont, "Théorie scientifique de la sensibilité", 1875, pagine 202 e seguenti
e seguenti confronta, dello stesso autore, "Les causes du rire", 1862.

Cordaveaux, "Etudes sur le comique", 1875.

Philbert, "Le rire", 1883.

Bain (A.), "Les émotions et la volonté", traduzione francese, 1885, pagina 249 e seguenti.

Kraepelin, "Zur Psychologie des Komischen" ("Philos. Studien", volume secondo, 1885).

Spencer, "Essais", traduzione francese, 1891, volume primo, pagina 295 e seguenti "Physiologie du rire".

Penjon, "Le rire et la liberté" (Revue philosophique, 1893, tomo secondo).

Melinand, "Pourquoi rit-on?" (Revue des Deux-Mondes, febbraio 1895).

Ribot, "La psychologie des sentiments", 1896, pagina 342 e seguenti.

Lacombe, "Du comique et du spirituel" (Revue de métaphysique et de morale, 1897).

Stanley Hall and A. Allin, "The psychology of laughing, tickling and the comic" (American journal of Psychology, volume nono, 1897).

Meredith, "An essay on Comedy", 1897.

Lipps, "Komik und Humor", 1898. Confronta, dello stesso autore, "Psychologie der Komik" (Philosophische Monatshefte, volumi ventiquattresimo e venticinquesimo).

Heymans, "Zur Psychologie der Komik" (Zeitschr. f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane, volume ventesimo, 1899).

Ueberhorst, "Das Komische", 1899.

Dugas, "Psychologie du rire", 1902.

Sully (James), "An essay on laughter", 1902 (traduzione francese di L. e A. Terrier: "Essai sur le rire", 1904).

Martin (L. J.), "Psychology of Aesthetics: The comic" (American Journal of Psychology, 1905, volume sedicesimo, pagine 35-118).

Freud (Sigm.), "Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten", 1905; seconda edizione, 1912.

Cazamian, "Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour" (Revue germanique, 1906, pagine 601-634).

Gaultier, "Le rire et la caricature", 1906.

Kline, "The psychology of humor" (American Journal of Psychology, volume ventottesimo, 1907, pagine 421-441).

Baldensperger, "Les définitions de l'humour" (Études d'histoire littéraire, 1907, volume primo).

Bawden, "The Comic as illustrating the summation-irradiation theory of pleasure-pain" (Psychological Review, 1910, volume ventisettesimo, pagine 336-346).

Schauer, "Ueber das Wesen der Komick" (Arch. f. die gesamte Psychologie, volume ventottesimo, 1910, pagine. 411-427) Kallen, "The aesthetic princptle in comedy" (American Journal of Psychology, volume ventiduesimo, 1911, pagine 137-157).

Hollingworth, "Judgments of the Comic" (Psychological Review, volume ventottesimo, 1911, pagine 132-156).

Delage, "Sur la nature du comique" (Revue du mois, 1919, volume ventesimo, pagine 337-354).

Bergson, "A propos de la nature du comique. Réponse a l'article précédent" (Revue du mois, 1919, volume ventesimo, pagine 514-517). Riprodotto in parte nell'appendice della presente edizione.

Eastman, "The sense of humor", 1921.

CAPITOLO PRIMO.

DEL COMICO IN GENERALE.

IL COMICO DELLE FORME E IL COMICO DEI MOVIMENTI.

FORZA D'ESPANSIONE DEL COMICO.

Che significa il riso? Cosa c'è in fondo al ridicolo? Che cosa avrebbero in comune la smorfia di un pagliaccio, un gioco di parole, il quiproquo di un vaudeville, una scena di fine commedia?

Quale distillazione ci darà l'essenza, sempre uguale, alla quale tanti prodotti attingono il loro sgradevole odore ovvero il loro profumo delicato? I più grandi pensatori, da Aristotele in poi, si sono attaccati a questo piccolo problema, che si nasconde sempre sotto lo sforzo, scivola, sfugge, risorge come una sfida impertinente lanciata alla speculazione filosofica.

Se affronteremo anche noi il problema, avremo come scusa il proposito di non chiudere la fantasia comica in una definizione.

Noi vediamo in essa innanzi tutto qualcosa di vivo. La tratteremo, per quanto leggera essa sia, con il rispetto che si deve alla vita. Ci limiteremo a vederla crescere e sbocciare. A poco a poco, per gradazioni insensibili, essa compirà sotto i nostri occhi parecchie metamorfosi singolari. Non disprezzeremo nulla di ciò che avremo visto. D'altra parte forse noi otterremo con questo contatto continuo qualcosa di più flessibile di una definizione teorica, una conoscenza pratica e intima, come quella che nasce da una lunga familiarità. E forse scopriremo anche noi di aver fatto, senza volerlo, una conoscenza utile. Ragionevole, a modo suo, fin nei suoi più grandi errori, metodica nella sua follia, sognante, lo ammetto, ma evocante in sogno visioni prestissimo accettate e comprese da un'intera società, la fantasia comica non ci potrebbe forse istruire sul

funzionamento dell'immaginazione umana, e in particolare dell'immaginazione sociale, collettiva, popolare? Nata dalla vita reale, imparentata all'arte, non ci potrebbe forse dire anche una parola sull'arte e sulla vita?

Faremo anzitutto tre osservazioni, che riteniamo fondamentali; le quali però, più che al comico in se stesso, ci portano sul posto in cui bisogna cercarlo.

1.

Ecco il primo punto sul quale richiamerò l'attenzione. Il comico non esiste al di fuori di ciò che è propriamente UMANO. Un paesaggio potrà essere bello, grazioso, sublime, insignificante o brutto; non sarà mai ridicolo. Rideremo di un animale, ma perché avremo sorpreso in esso un'attitudine d'uomo o un'espressione umana. Rideremo di un cappello, ma ciò che metteremo in ridicolo non sarà il pezzo di feltro o di paglia, bensì la forma che gli uomini gli hanno dato, il capriccio umano di cui esso ha preso la forma. Mi chiedo come mai un fatto così importante nella sua semplicità non abbia fermato di più l'attenzione dei filosofi.

Molti hanno definito l'uomo "un animale che sa ridere". Avrebbero potuto definirlo anche un animale che fa ridere, poiché se vi riesce anche qualche animale, o qualche oggetto inanimato, lo è sempre per una rassomiglianza con l'uomo, per il segno che l'uomo vi imprime o per l'uso che l'uomo ne fa.

Segnaliamo ora, come un sintomo non meno degno di attenzione, l'INSENSIBILITA' che accompagna ordinariamente il riso. Sembra che il comico non possa produrre la sua scossa se non a condizione di cadere su di una superficie d'anima molto calma e uniforme.

L'indifferenza è il suo centro naturale. Il più grande nemico del riso è l'emozione. Non voglio dire che noi non possiamo ridere di una persona che ci ispiri pietà, per esempio, o anche affetto: soltanto che, per qualche istante, dovremo dimenticare questo affetto, far tacere questa pietà. In una società di pure intelligenze probabilmente non si piangerebbe più, ma forse si riderebbe ancora; mentre anime invariabilmente sensibili, accordate all'unisono con la vita, in cui ogni avvenimento si prolungasse in risonanza sentimentale, non conoscerebbero né comprenderebbero il riso. Provate per un momento a interessarvi di tutto ciò che si dice, e di tutto ciò che si fa; agite, in immaginazione, con coloro che agiscono; sentite con coloro

che sentono; date infine alla vostra simpatia la più larga espansione: come per un colpo di bacchetta magica voi vedrete gli oggetti più leggeri prender peso, e una colorazione severa distendersi su tutte le cose. Adesso distaccatevi, assistete alla vita da spettatore indifferente; molti drammi si trasformeranno in commedia. Basta che chiudiamo le orecchie al suono della musica, in un salone in cui si danza, perché i ballerini ci sembrino subito ridicoli. Quante azioni umane resisterebbero a una prova di questo genere? e non ne vedremmo molte passate a un tratto dal serio al ridicolo, se le isolassimo dalla musica di sentimento che le accompagna? Il comico esige dunque, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa come una anestesia momentanea del cuore. Esso si rivolge all'intelligenza pura.

Però, questa intelligenza deve restare sempre in contatto con altre intelligenze. Ecco il terzo fatto su] quale desideravo attirare l'attenzione. Non gusteremmo il comico se ci sentissimo isolati. Sembra che il riso abbia bisogno di un'eco. Ascoltatelo bene: non è un suono articolato, netto, definito, è qualcosa che vorrebbe prolungarsi ripercuotendosi via via, qualcosa che comincia con uno scoppio e continua con rullii, come il tuono nella montagna. Eppure questa ripercussione non deve andare all'infinito. Essa può muoversi all'interno di un cerchio largo quanto vorrete, il cerchio resterà sempre chiuso. Il nostro riso è sempre il riso di un gruppo. Vi è forse capitato, in treno o a mensa, di ascoltare dei viaggiatori raccontarsi storielle che dovevano essere comiche per loro, poiché ne ridevano di cuore. Voi avreste riso come loro, se foste stati della medesima società. Ma poiché non lo eravate, non avevate alcuna voglia di ridere. Un uomo, al quale si chiedeva perché non piangesse a un sermone in cui tutti versavano lacrime, rispose: "Io non appartengo alla parrocchia". Ciò che quest'uomo pensava delle lacrime sarebbe stato molto più vero per il riso. Per quanto schietto lo si supponga, il riso nasconde sempre il presupposto di un'intesa, direi quasi di complicità con altri burloni, reali o immaginari.

Quante volte non si è detto che il riso dello spettatore a teatro è tanto più largo quanto più affollata è la sala? Quante volte non si è

fatto notare, d'altra parte, che molti effetti comici sono intraducibili da una lingua in un'altra, e per conseguenza relativi ai costumi e alle idee di una data società? Ed è proprio per non aver compreso l'importanza di questo duplice fatto che si è vista nel comico una semplice curiosità, in cui lo spirito si diverte, e nel riso stesso un fenomeno strano, isolato, senza rapporto con il resto dell'attività umana. Da ciò le definizioni che tendono a fare del comico una relazione astratta percepita con lo spirito nelle idee "contrasto intellettuale", "assurdità sensibile", eccetera, definizioni che, se pur convenissero realmente a tutte le forze del comico, non spiegherebbero minimamente perché il comico ci faccia ridere. Donde verrebbe, infatti, che questa relazione logica particolare, appena percepita, ci contrae, ci dilata, ci scuote, mentre tutte le altre lasciano il nostro corpo indifferente? Non è da questo lato che affronteremo il problema. Per comprendere il riso, bisogna ricollocarlo nel suo ambiente naturale, che è la società, bisogna soprattutto determinarne la funzione utile, che è una funzione sociale. Questa sarà, diciamolo fin da ora, l'idea direttrice di tutte le nostre ricerche. Il riso deve rispondere ad alcune esigenze della vita in comune. Il riso deve avere un significato sociale.

Determiniamo nettamente il punto in cui vengono a convergere le nostre tre osservazioni preliminari. Il comico nascerà, sembra, quando degli uomini riuniti in gruppo dirigeranno tutti quanti l'attenzione su uno di loro, facendo tacere la sensibilità ed esercitando soltanto l'intelligenza. Quale è adesso il punto articolare sul quale dovrà dirigersi la loro attenzione? di che cosa si occuperà qui l'intelligenza? Rispondere a queste domande significherà già stringere più da presso il problema. Ma alcuni esempi divengono indispensabili.

2.

Un uomo che corre per la via, inciampa e cade: i passanti ridono.

Non si riderebbe di lui, penso, se si potesse supporre che d'un tratto gli sia venuta la voglia di sedersi per terra. Si ride perché si è seduto involontariamente. Non è dunque il suo brusco cambiamento di attitudine che fa ridere, ma quel che di involontario vi è nel cambiamento; la goffaggine. Forse sul cammino vi era una pietra. Avrebbe dovuto cambiare andatura o girare l'ostacolo. Ma per difetto di agilità, per distrazione o per ostinazione del corpo, PER UN EFFETTO DI RIGIDITA' O DI VELOCITA' ACQUISITA, i muscoli hanno continuato a compiere il medesimo movimento quando le circostanze ne richiedevano un altro.

Perciò l'uomo è caduto, e di ciò i passanti ridono.

Ecco adesso una persona che compie le sue piccole mansioni con una regolarità matematica. Gli oggetti che lo circondano però sono stati truccati da un cattivo burlone. Egli intinge la penna nel calamaio e ne estrae del fango, crede di sedersi su una sedia solida e cade sul pavimento, infine agisce a controsenso o funziona a vuoto, sempre per un effetto di velocità acquisita.

L'abitudine aveva impresso uno slancio. Egli avrebbe dovuto arrestare il movimento o piegarlo, ma al contrario, ha continuato macchinalmente in linea retta. La vittima di uno scherzo volgare è dunque nella stessa situazione del corridore che cade. E' comica per la medesima ragione. Di ridicolo in un caso come nell'altro, c'è una certa RIGIDITA' MECCANICA là dove si vorrebbe trovare l'agilità attenta e la flessibilità viva di una persona. Tra i due casi c'è questa sola differenza: che il primo è prodotto da sé stesso, mentre il secondo è stato ottenuto artificialmente. Il passante, un momento fa, non faceva che OSSERVARE; il cattivo burlone adesso ESPERIMENTA.

Eppure, in entrambi i casi è una circostanza esterna che ha determinato l'effetto. Il comico è dunque accidentale; resta per così dire alla superficie della persona. Come penetrerà all'interno? Sarà necessario che la rigidità meccanica non abbia più bisogno, per rivelarsi, d'un ostacolo posto davanti a essa dalle circostanze casuali o dalla malizia dell'uomo. Bisognerà che essa estragga dal proprio fondo, con una operazione naturale, l'occasione sempre nuova di manifestarsi esteriormente.

Immaginiamo dunque uno spirito che pensi sempre a ciò che ha fatto e mai a ciò che fa, come una melodia che ritardi sul suo accompagnamento. Immaginiamo una certa inelasticità congenita dei sensi e dell'intelligenza che faccia in modo che si continui a vedere ciò che non è più, a sentire ciò che non risuona più, a dire ciò che non conviene più, infine ad adattarsi a una situazione passata e immaginaria quando dovrebbe regolarsi sulla realtà presente. Il comico si installerà questa volta nella persona stessa: è la persona che gli fornirà tutto, materia e forma, causa e occasione. Qual meraviglia dunque che il DISTRATTO (poiché tale è il personaggio che abbiamo descritto) abbia tentato generalmente l'estro degli autori comici? Quando La Bruyère incontrò sul suo cammino questo carattere, comprese, analizzandolo, che aveva una ricetta per la fabbricazione all'ingrosso degli effetti divertenti. Ne abusò. Fece di Menalco una descrizione lunghissima e minuziosissima, ritornandovi sopra, insistendo, diventando pesante oltre misura. La facilità del soggetto lo immobilizzava. Infatti con la distrazione forse non siamo alla sorgente stessa del comico, ma siamo certamente in una certa corrente di fatti e di idee che vengono direttamente dalla sorgente. Siamo su una delle grandi chine naturali del riso.

Ma l'effetto della distrazione può rinforzarsi a sua volta. C'è una legge generale di cui noi abbiamo trovato una prima applicazione e che formuleremo così: quando un certo effetto comico deriva da una certa causa, l'effetto ci sembra tanto più comico quanto più naturale giudichiamo la causa. Ridiamo già della distrazione che ci si presenta come un semplice fatto. Più ridicola sarà la distrazione che avremo visto nascere e crescere sotto i nostri occhi, di cui

conosceremo l'origine e di cui potremo ricostruire la storia. Supponiamo dunque, per prendere un esempio preciso, che un personaggio abbia fatto dei romanzi d'amore o di cavalleria la sua lettura abituale. Attratto, affascinato dai suoi eroi aliena in essi, a poco a poco, il suo pensiero e la sua volontà. Ecco che circola tra noi come un sonnambulo. Le sue azioni sono distrazioni; le sue distrazioni però si collegano ad una causa conosciuta e positiva, non sono più, puramente e semplicemente, ASSENZE; esse si spiegano con la PRESENZA del personaggio in un ambiente ben definito, sebbene immaginario. Senza dubbio una caduta è sempre una caduta; ma altro è cadere in un pozzo perché si stava guardando in un posto senza importanza, altro è cadere perché si stava guardando una stella.

E' proprio una stella che contemplava don Chisciotte. Quale profonda comicità ci offre il romanzesco e lo spirito di chimera!

Eppure, se si ristabilisce l'idea di distrazione che deve servire da intermediaria, si vede questo comico profondissimo collegarsi al comico più superficiale. Sì, questi spiriti stravaganti, questi esaltati, questi folli così stranamente ragionevoli ci fanno ridere toccando in noi le medesime corde, azionando il medesimo meccanismo interiore, della vittima dello scherzo volgare o del passante che scivola per la via. Sono, anche loro, dei corridori che cadono e degli ingenui che noi corbelliamo, corridori affascinati dall'ideale che inciampano nella realtà, candidi sognatori che la vita aspetta maliziosamente al varco. Ma sono soprattutto dei grandi distratti, con questa superiorità sugli altri che la loro distrazione è sistematica, organizzata intorno a un'idea centrale, - che le loro disavventure sono anche ben legate, legate dall'inesorabile logica che la realtà applica per correggere il sogno -, e così essi provocano intorno a loro, per effetti capaci di assommarsi sempre gli uni agli altri, un riso che cresce all'infinito.

Facciamo, adesso, ancora un passo. Ciò che la rigidità dell'idea fissa è per lo spirito, alcuni vizi non lo sarebbero per il carattere? Cattiva piega della natura o rattrappimento della volontà, il vizio

somiglia spesso a una incurvatura dell'anima. Ci sono senza dubbio dei vizi in cui l'anima s'installa profondamente con tutto ciò che porta in sé di potenza fecondatrice, e li trascina, vivificandoli in un cerchio mobile di trasfigurazione.

Questi sono vizi tragici. Ma il vizio che ci renderà comici è al contrario quello che ci viene dal di fuori come uno schema bell'e fatto in cui noi ci inseriamo. Esso ci impone la sua rigidità invece di prestarci agilità. Noi, non lo complichiamo: è lui, al contrario che ci semplifica. Precisamente qui sembra che risieda, e tenterò di dimostrarlo dettagliatamente nell'ultima parte di questo studio, la differenza essenziale tra la commedia e il dramma. Un dramma, anche quando ci dipinge delle passioni o dei vizi che hanno un nome, li incorpora così bene al personaggio che tale nome si dimentica, che i caratteri generali si cancellano, e noi non pensiamo affatto più a loro, ma alla persona che li assorbe; questo è il motivo per cui il titolo d'un dramma non può essere che un nome proprio. Al contrario, molte commedie portano un nome comune: "L'avarò", "Il giocatore", eccetera. Se vi chiedo di immaginare un lavoro che possa intitolarsi "Il geloso", per esempio, voi vedrete che vi si presenterà alla coscienza "Sganarello", o "Giorgio Dandin" (1), ma non "Otello" (2); "Il geloso" non può essere che un titolo da commedia. Il vizio comico ha un bell'unirsi intimamente alle persone, esso conserva sempre la sua esistenza indipendente e semplice; resta il personaggio centrale, invisibile e presente, al quale i personaggi di carne e ossa sono sospesi sulla scena. A volte si diverte a trascinarli con il suo peso e a farli rotolare con sé, lungo un pendio. Ma più spesso si prenderà gioco di loro come di uno strumento o li manovrerà come dei fantocci. Guardate da vicino: vedrete che l'arte del poeta comico consiste nel farci conoscere così bene questo vizio, nell'introdurre, noi spettatori, nella sua intimità a tal punto, che finiamo per ottenere da lui qualche filo della marionetta che egli manovra. Anche noi allora la manovriamo, e da ciò deriva parte del nostro piacere. Dunque, anche qui, è una specie di automatismo che ci fa ridere. Ed è, lo ripeto, un automatismo molto vicino alla semplice distrazione. Basterà, per convincersene, notare che in generale un personaggio comico è tale nella misura

esatta in cui ignora se stesso. Il comico è INCOSCIENTE. Come se usasse a rovescio l'anello di Gige (3), egli si rende invisibile a se stesso diventando visibile a tutti gli altri. Un personaggio da tragedia non cambierà nulla alla sua condotta perché saprà come noi la giudichiamo; egli vi potrà perseverare, anche con la piena coscienza di ciò che è, anche con il senso nettissimo dell'orrore che ci ispira. Ma un difetto ridicolo, non appena si sente ridicolo, cerca di modificarsi, almeno esteriormente. Se Arpagone (4) ci vedesse ridere della sua avarizia, non dico che si correggerebbe, ma ce la mostrerebbe di meno, o ce la mostrerebbe diversamente. Diciamolo fin d'ora, è soprattutto in questo senso che il riso castiga i costumi. Esso fa sì che noi ci curiamo subito di apparire ciò che dovremmo essere, ciò che finiremo senza dubbio un giorno per essere veramente.

E' inutile per il momento spingere più avanti questa analisi. Dal corridore che cade all'ingenuo che è corbellato, dalla beffa alla distrazione, dalla distrazione all'esaltazione, dalla esaltazione alle diverse deformazioni della volontà e del carattere, noi abbiamo seguito il progresso per cui il comico si installa sempre più profondamente nella persona, senza cessare tuttavia di ricordarci, nelle sue manifestazioni più sottili, qualcosa di ciò che noi vedevamo nelle sue forme più grossolane: un effetto di automatismo e di rigidità. Possiamo avere adesso una prima veduta, presa da molto lontano è vero. ancora vaga e confusa, del lato ridicolo della natura umana e della funzione comune del riso.

Ciò che la vita e la società esigono da ciascuno di noi, è un'attenzione costantemente sveglia, che discerna i contorni della situazione presente, e anche una certa elasticità del corpo e dello spirito che ci metta in grado di adattarci a essa. TENSIONE ED ELASTICITA': ecco due forze complementari l'una all'altra che la vita mette in ballo. Ne è privo il corpo? si hanno gli accidenti di ogni genere, le infermità, la malattia. Ne è privo lo spirito? si hanno tutti i gradi della povertà psicologica, tutte le varietà della follia. Ne è privo il carattere? si hanno i profondi inadattamenti alla vita sociale, sorgenti di miseria, a volte occasioni di delitto. Una volta scartate

queste inferiorità che interessano la serietà dell'esistenza (ed esse tendono a eliminarsi da se stesse in ciò che si è chiamata la lotta per la vita), la persona può vivere e vivere in comune con altre persone.

Ma la società chiede ancora dell'altro. Non le basta vivere, essa vuol vivere bene. Ciò che ha da temere adesso, è che ognuno di noi, soddisfatto di prestare attenzione a ciò che concerne l'essenziale della vita, si lasci andare per tutto il resto al facile automatismo delle abitudini contratte. Essa deve temere ancora che i membri di cui si compone, invece di mirare a un equilibrio sempre più delicato delle volontà che si inseriranno sempre più esattamente le une nelle altre, si contentino di rispettare le condizioni fondamentali di questo equilibrio: un accordo bell'e fatto tra le persone non le basta, essa vorrebbe uno sforzo costante di adattamento reciproco. Ogni RIGIDITA' del carattere, dello spirito o anche del corpo, sarà dunque sospetta alla società, poiché essa è l'indizio possibile di una attività che si addormenta e anche di una attività che si isola, che tende a scostarsi dal centro comune intorno al quale la società gravita, d'una eccentricità insomma. E però la società non può intervenire qui con una repressione materiale, poiché non è colpita materialmente. E' in presenza di qualcosa che la disturba, ma solo come sintomo, appena una minaccia, tutt'al più un gesto. Essa risponderà dunque con un semplice gesto. Il riso deve essere qualcosa di questo genere, una specie di GESTO SOCIALE. Per il timore che ispira, esso reprime le eccentricità, tiene costantemente sveglie e in contatto reciproco alcune attività d'ordine secondario che rischierebbero di isolarsi e di addormentarsi, rende flessibile, insomma, tutto ciò che può restare di rigidità meccanica alla superficie del corpo sociale.

Il riso non fa dunque risaltare l'estetica pura, poiché persegue (incoscientemente e anche immoralmente, in molti casi particolari) un fine utile di perfezionamento generale. Tuttavia in esso c'è qualcosa di estetico, poiché il comico nasce nel momento preciso in cui la società e la persona, libere dalle preoccupazioni della loro conversazione, cominciano a trattare se stesse come opere d'arte. In una parola, se tracciamo un cerchio intorno alle azioni e

disposizioni che compromettono la vita individuale o sociale e che si puniscono da se stesse con le loro conseguenze naturali, esso resta al di fuori di questo campo d'emozione e di lotta, in una zona neutra in cui l'uomo si dà semplicemente in spettacolo all'uomo, una certa rigidità del corpo, dello spirito e del carattere, che la società vorrebbe ancora eliminare per ottenere dai suoi membri la più grande elasticità e la più alta sociabilità possibile. Questa rigidità è il comico, e il riso ne è il castigo.

Guardiamoci però dal prendere questa formula per una definizione del comico. Essa conviene soltanto ai casi elementari, teorici, perfetti, in cui il comico è puro da ogni composizione. Vogliamo farne soprattutto il LEIT MOTIV che accompagnerà tutte le nostre spiegazioni. Bisognerà pensarci sempre, ma senza insistervi troppo, un po' come il buon schermitore deve pensare ai movimenti discontinui della lezione mentre il suo corpo si abbandona alla continuità dell'assalto. Adesso ci sforzeremo di ristabilire questa continuità delle forme comiche, riprendendo il filo che va dalle buffonate del clown ai giochi più raffinati della commedia, seguendo questo filo nelle sue svolte spesso imprevedute, fermandoci di tanto in tanto per guardare intorno a noi, risalendo infine, se è possibile, al punto in cui il filo è sospeso e da cui ci apparirà forse - poiché il comico oscilla tra la vita e l'arte - il rapporto generale fra l'arte e la vita.

3.

Cominciamo dal più semplice. Che cosa è una fisionomia comica? Da che deriva una espressione ridicola del viso? E che cosa distingue il comico dal brutto? Posta così la questione, non è stato possibile risolverla se non arbitrariamente. Pur appearing semplice, essa è già troppo sottile per lasciarsi avvicinare di fronte. Bisognerebbe cominciare col definire la bruttezza, poi cercare ciò che il comico vi aggiunge: ora, la bruttezza non è molto più facile ad analizzarsi della bellezza. Ma noi tenteremo un artificio che ci servirà spesso. Arricchiremo il problema, per così dire, ingrandendo l'effetto fino a rendere visibile la causa.

Aggraviamo dunque la bruttezza, spingiamola fino alla deformità, e vediamo come si passerà dal deforme al ridicolo.

E' incontestabile che alcune deformità hanno sulle altre il triste privilegio di potere, in certi casi, provocare il riso. E' inutile entrare nei dettagli. Chiediamo soltanto ai lettori di passare in rivista le diverse deformità, quindi di dividerle in due gruppi: da una parte quelle che la natura ha orientato verso il ridicolo, dall'altra quelle che se ne scostano del tutto. Siamo convinti che egli riuscirà a scoprire la legge seguente: PUO' DIVENTAR COMICA OGNI DEFORMITA' CHE UNA PERSONA BEN CONFORMATA ARRIVEREBBE A CONTRAFFARE.

Il gobbo non farebbe l'effetto allora di un uomo che si regge male? Il suo dorso avrebbe contratto una cattiva piega. Per ostinazione materiale, per RIGIDITA', persisterebbe nell'abitudine contratta. Cercate di vedere solamente con gli occhi. Non riflettete e soprattutto non ragionate. Cancellate il posticcio; andate alla ricerca dell'impressione schietta, immediata, originale. Coglierete proprio una impressione di questo genere.

Avrete dinanzi a voi un uomo che ha voluto irrigidirsi in una certa abitudine, e, se ci si potesse esprimere così, contrarre il suo corpo in una smorfia.

Ritorniamo adesso al punto che volevamo chiarire. Attenuando la deformità ridicola, dovremo ottenere la bruttezza comica. Dunque, una espressione ridicola del viso sarà quella che ci farà pensare a qualcosa di irrigidito, di fissato, per così dire, nella mobilità ordinaria della fisionomia. Un tic consolidato, una smorfia fissata; questo vi vedremo. Si dirà che ogni espressione abituale del viso, sia anche graziosa e bella, ci dia questa stessa impressione d'una piega contratta per sempre? Ma qui c'è un'importante distinzione da fare. Quando parliamo di una bellezza o anche di una bruttezza espressive, quando diciamo che un viso ha dell'espressione, si tratta forse di un'espressione stabile, ma che immaginiamo mobile. Essa conserva, nella sua fissità, una indecisione in cui si disegnano confusamente tutte le sfumature possibili dello stato d'animo che esprime; così le calde promesse della giornata si respirano in certe mattinate vaporose di primavera. Ma un'espressione comica del viso è quella che non promette nulla di più di quel che dona. E' una smorfia unica e definitiva. Si direbbe che tutta la vita morale della persona si sia cristallizzata in questo sistema. Per questo un viso è tanto più comico quanto meglio ci suggerisce l'idea di qualche azione semplice, meccanica, in cui la personalità sarebbe assorbita per sempre. Vi sono visi che sembrano intenti a piangere sempre. Altri a ridere o a fischiare, altri a soffiare eternamente in una trombetta immaginaria. Sono i visi più comici. Qui si verifica ancora la legge secondo la quale l'effetto è tanto più comico quanto più naturalmente noi ne spieghiamo la causa. Automatismo, rigidità, piega contratta e mantenuta, ecco i dati per cui una fisionomia ci fa ridere. Ma questo effetto guadagna in intensità quando possiamo collegare questi caratteri a una causa profonda, a una certa **DISTRAZIONE FONDAMENTALE** della persona, come se l'anima si fosse lasciata affascinare, ipnotizzare, dalla materialità di un'azione semplice.

Si comprenderà allora il comico della caricatura. Per quanto una fisionomia sia regolare, per quanto i lineamenti siano armoniosi e i movimenti ancora più agili, l'equilibrio non sarà mai assolutamente perfetto. Vi si mescolerà sempre l'indizio di una piega che si annunzia, l'abbozzo d'una possibile smorfia, infine una deformazione preferita in cui si fisserebbe piuttosto la natura. L'arte del caricaturista consiste nell'afferrare questo movimento a volte impercettibile, e nel renderlo visibile a tutti gli occhi ingrandendolo. Egli impone ai suoi modelli quelle smorfie, che farebbero essi stessi se andassero fino al limite della loro deformazione. Egli indovina, sotto le armonie superficiali della forma, le profonde ribellioni della materia.

Realizza sproporzioni e deformazioni che hanno dovuto esistere nella natura allo stato di velleità, ma che non si sono manifestate, perché respinte da una forza migliore. La sua arte, che ha qualcosa di diabolico, fa risorgere il demonio che l'angelo aveva atterrato. Senza dubbio essa è un'arte che esagera. Eppure la si definisce malissimo quando le si assegna come scopo l'esagerazione, poiché ci sono delle caricature più rassomiglianti dei ritratti, delle caricature nelle quali l'esagerazione è appena sensibile, e inversamente si può esagerare a oltranza senza ottenere un vero effetto di caricatura. Perché l'esagerazione sia comica, bisogna che essa non appaia come il fine, ma come un semplice mezzo di cui si serve il disegnatore per rendere manifeste ai nostri occhi le contorsioni che egli vede profilarsi nella natura. È questa contorsione che importa, è essa che interessa. Ed ecco perché si andrà a cercarla fin negli elementi della fisionomia che sono incapaci di movimento, nella curvatura di un naso o anche nella forma di un orecchio. Poiché la forma è sempre per noi il disegno di un movimento. Il caricaturista che altera la dimensione di un naso, ma ne rispetta la formula, che l'allunga per esempio nello stesso senso in cui l'avrebbe allungato la natura, altera veramente in una smorfia questo naso: ormai l'originale ci apparirà come se avesse voluto, anche lui, allungarsi e fare le smorfie. In questo senso, si potrebbe dire che la natura ottiene anch'essa successi di caricaturista. Nel movimento con il quale ha tagliato questa bocca, ristretto questo mento, gonfiato

questa guancia, sembra che essa sia riuscita ad andare fino in fondo alla sua smorfia, eludendo la sorveglianza moderatrice di una forza più ragionevole. Noi ridiamo allora di un viso che è, per così dire, la caricatura di se stesso.

In breve, qualunque sia la dottrina alla quale la nostra ragione si riallacci, la nostra immaginazione ha la sua filosofia ben salda: in ogni forma umana essa percepisce lo sforzo di un'anima che plasma la materia, anima infinitamente agile, eternamente mobile, sottratta alla pesantezza perché non è la terra che l'attira. Con la sua leggerezza alata quest'anima trasmette qualcosa al corpo cui dà vita: l'immaterialità che passa così nella materia è ciò che si chiama la grazia. Ma la materia resiste e si ostina. Essa trae a sé, vorrebbe convertire alla sua inerzia e fare degenerare in automatismo l'attività sempre sveglia di questo principio superiore. Essa vorrebbe fissare i movimenti intelligentemente vari del corpo in pieghe stupidamente contratte, solidificare in smorfie durature le espressioni mobili della fisionomia, imprimere infine a tutta la persona un'attitudine tale da sembrar affondata e assorbita nella materialità di qualche occupazione meccanica, invece di rinnovarsi senza posa al contatto di un ideale vivente. Là dove la materia riesce ad appesantire esteriormente la vita dell'anima, a fissarne il movimento, a contrariarne infine la grazia, ottiene dal corpo un effetto comico. Se si volesse dunque definire qui il comico accostandolo al suo contrario bisognerebbe opporlo alla grazia ancor più che alla bellezza. Esso è piuttosto rigidità che bruttezza.

4.

Passeremo dal comico delle FORME a quello dei GESTI e dei MOVIMENTI. Enunciamo subito la legge che ci sembra governare tutti i fatti di questo genere. Essa si deduce senza difficoltà dalle considerazioni che abbiamo letto poco prima.

LE ATTITUDINI, I GESTI E I MOVIMENTI DEL CORPO UMANO SONO RIDICOLI NELLA MISURA ESATTA IN CUI QUESTO CORPO CI FA PENSARE AD UN SEMPLICE MECCANISMO.

Non seguirò questa legge nei particolari delle sue applicazioni immediate. Esse sono innumerevoli. Per verificarla direttamente basterebbe studiare da vicino l'opera dei disegnatori comici, scartando tutta la parte caricaturale, di cui abbiamo dato una spiegazione speciale, e trascurando anche quella parte di comico che non è inerente al disegno stesso. Infatti, bisognerebbe non lasciarsi ingannare, il comico del disegno è spesso un comico d'acatto, di cui la letteratura fa le spese principali. Voglio dire che il disegnatore può sostituirsi a un autore satirico, anzi a un compositore di vaudeville, sicché noi ridiamo molto meno del disegno in sé stesso che della satira o della scena di commedia che vi troviamo rappresentata. Ma se ci si ferma al disegno con la ferma volontà di non pensare che al disegno, si troverà, credo, che il disegno è sempre comico in proporzione della chiarezza, e anche della discrezione, con le quali ci fa vedere nell'uomo un fantoccio articolato. Bisogna che questa suggestione sia netta, e che noi percepiamo chiaramente, come per trasparenza, un meccanismo smontabile all'interno della persona. Ma bisogna anche che la suggestione sia discreta, e che l'insieme della persona, in cui ogni membro è stato irrigidito in pezzo meccanico, continui a darci l'impressione di un essere che vive. L'effetto comico è tanto più penetrante, l'arte del disegnatore tanto più consumata, quanto più queste due immagini, quella della persona e quella del meccanismo, sono esattamente inserite l'una nell'altra. E l'originalità di ogni

disegnatore comico potrebbe definirsi dal genere particolare di vita che comunica a un semplice fantoccio.

Ma lasceremo da parte le applicazioni immediate del principio e insisteremo qui solamente sulle conseguenze più lontane. La visione di un meccanismo che funzioni all'interno della persona è qualcosa che penetra attraverso una gran quantità di effetti divertenti; ma molto spesso è una visione fuggevole che si perde subito nel riso che essa provoca. E' necessario uno sforzo di analisi e di riflessione per fissarla.

Ecco, per esempio, un oratore il cui gesto gareggia con la parola.

Geloso della parola, il gesto corre sempre dietro al pensiero e chiede, anch'esso, di servire da interprete. E sia; ma allora si sforzi di seguire il pensiero nei particolari delle sue evoluzioni. L'idea è qualcosa che cresce, germoglia, fiorisce, matura, dall'inizio alla fine del discorso. Mai essa si arresta, mai si ripete. Bisogna che cambi a ogni istante, poiché cessar di cambiare sarebbe cessar di vivere. Il gesto si animi dunque come l'idea! Accetti la legge fondamentale della vita, che consiste nel non ripetersi mai! Ma ecco che un certo movimento del braccio o della testa, sempre uguale, sembra che ritorni periodicamente. Se lo noto, se basta a distrarmi, se lo attendo al varco e se arriva quando lo attendo, involontariamente io rido. Perché? perché adesso ho dinanzi a me un meccanismo che funziona automaticamente.

Non è più vita, è automatismo installato nella vita e imitante la vita. E' il comico.

Ecco perché quei gesti, che non ci fanno pensare al riso, diventano ridicoli quando un'altra persona li imita. Si sono cercate delle spiegazioni molto complicate di questo fatto semplicissimo. Basta che ci si rifletta un po' per vedere che i nostri stati d'animo cambiano di istante in istante, e che se i nostri gesti seguissero fedelmente i movimenti interiori, se vivessero come noi viviamo, non si ripeterebbero mai: e perciò sfiderebbero ogni imitazione. Noi cominciamo dunque a diventare imitabili soltanto quando cessiamo

di essere noi stessi. Voglio dire che non si può imitare dei nostri gesti se non ciò che essi hanno di meccanicamente uniforme e, per ciò stesso, di estraneo alla nostra personalità viva. Imitare qualcuno vuol dire sprigionare la parte di automatismo che egli ha lasciato introdurre nella sua persona, dunque per definizione stessa, renderlo comico, e non ci stupisce che l'imitazione faccia ridere.

Ma se l'imitazione dei gesti è già ridicola per sé stessa, essa lo diventerà ancora di più quando cercherà di piegarli, senza deformarli, nel senso di qualche operazione meccanica, quale è quella di segare del legno, per esempio, o di battere su un'incudine, o di tirare instancabilmente il cordone di un campanello immaginario. Non che la volgarità sia l'essenza del comico (sebbene essa c'entri certamente per qualche verso); ma il gesto piuttosto, una volta afferrato, sembra più schiettamente automatico quando lo si può collegare a una operazione semplice, come se fosse meccanico per destinazione. Suggestire questa interpretazione meccanica deve essere uno dei procedimenti favoriti della parodia. L'ho dedotto A PRIORI, ma penso che i pagliacci ne abbiano da lungo tempo l'intuizione.

Mi sembra che così si possa risolvere il piccolo enigma proposto da Pascal in un passo dei "Pensieri": "Due volti simili, nessuno dei quali in particolare fa ridere, insieme fanno ridere per la loro rassomiglianza". Si potrebbe anche dire: "I gesti di un oratore, nessuno dei quali in particolare è ridicolo, fanno ridere per la loro ripetizione". Ciò avviene perché la vita veramente viva non dovrebbe ripetersi mai. Dove c'è ripetizione, somiglianza completa, sospettiamo sempre del meccanico che funziona dietro al vivente. Analizzate la vostra impressione di fronte a due volti che si rassomigliano troppo: vedrete che pensate a due esemplari ottenuti con un medesimo stampo, o a due impronte di un medesimo sigillo, o a due riproduzioni della medesima negativa, infine a un procedimento di fabbricazione industriale. Questa piega della vita nella direzione della meccanica è la vera causa del riso.

E il riso sarà molto più forte ancora se sulla scena non ci vengono presentati due personaggi soltanto, come nell'esempio di Pascal, ma parecchi, il più gran numero possibile, che si rassomigliano tutti fra loro, e che vanno, vengono, danzano, si dimenano insieme, prendendo nello stesso tempo i medesimi atteggiamenti, gesticolando allo stesso modo. Questa volta noi pensiamo distintamente alle marionette. Ci sembra che fili invisibili colleghino le braccia alle braccia, le gambe alle gambe, ogni muscolo di una fisionomia al muscolo analogo dell'altra: l'inflessibilità della corrispondenza fa sì che la malleabilità delle forme si solidifichi da se stessa sotto i nostri occhi e che tutto indurisca in meccanico. Tale è l'artificio di questo divertimento un po' grossolano. Non so se coloro che lo eseguono hanno letto Pascal, ma essi non fanno, certamente, che andare fino in fondo a un'idea che il testo di Pascal suggerisce. E se la causa del riso nel secondo caso è, senza alcun dubbio, la visione d'un effetto meccanico, essa doveva esserlo di già, ma più sottilmente, nel primo.

Continuando adesso su questa via noi scorgiamo confusamente conseguenze sempre più lontane e anche sempre più importanti della legge che abbiamo adesso posta. Si affollano visioni più fuggevoli ancora di effetti meccanici, visioni suggerite dalle azioni complesse dell'uomo e non più semplicemente dai suoi gesti. Si indovina che gli artifici usuali della commedia, la ripetizione periodica di una parola o di una scena, l'inversione simmetrica delle parti, lo sviluppo geometrico dei quiproquo, e molti altri giochi ancora, potranno derivare la loro forza comica dalla medesima sorgente, poiché l'arte del compositore di vaudeville consiste forse nel presentarci un'articolazione visibilmente meccanica di avvenimenti umani pur conservando in essi l'aspetto esteriore della verosimiglianza, cioè l'agilità apparente della vita. Ma non anticipiamo i risultati che il progresso dell'analisi dovrà trovare metodicamente.

5.

Prima di andare avanti riposiamoci un momento e gettiamo uno sguardo intorno a noi. Sarebbe un procedimento astratto - lo facevamo prevedere all'inizio di questo lavoro - voler dedurre tutti gli effetti comici da una sola formula semplice. La formula esiste, in un certo senso; ma non si svolge regolarmente. Voglio dire che la deduzione deve fermarsi di tanto in tanto ad alcuni fatti dominanti, e questi fatti appaiono ognuno come modelli intorno ai quali si dispongono, in cerchio, nuovi effetti che li riecheggiano. Questi ultimi non si deducono dalla formula, ma sono comici per la parentela con quelli che si deducono dalla formula.

Per citare ancora una volta Pascal, definirò volentieri qui il cammino dello spirito con la curva che questo geometra studiò sotto il nome di ROULETTE, la curva che descrive un punto della circonferenza di una ruota quando la vettura cammina in linea retta: questo punto gira come la ruota, sebbene avanzi come la vettura. O meglio ancora bisognerà pensare a una grande strada nella foresta, con CROCI o crocicchi che la biffano di tanto in tanto: a ogni crocicchio si girerà intorno alla croce, si farà una ricognizione nelle vie che si aprono, dopo di che si ritornerà alla direzione originaria. Noi stiamo a uno di questi crocicchi.

DEL MECCANICO APPLICATO SUL VIVO, ecco una croce in cui bisogna fermarsi, immagine centrale donde l'immaginazione si irradia in direzioni divergenti. Quali sono queste direzioni? Se ne scorgono tre principali. Le seguiremo l'una dopo l'altra e poi riprenderemo il nostro cammino in linea retta.

1. - Innanzi tutto, questa visione del meccanico e del vivo inseriti l'uno nell'altro ci fa deviare verso l'immagine più vaga d'una rigidità qualunque applicata sulla mobilità della vita, che tenta goffamente di seguirne le linee e di contraffarne l'agilità.

Si indovina allora come sarà facile che un vestito diventi ridicolo. Si potrebbe quasi dire che ogni moda è ridicola per qualche aspetto. Soltanto, quando si tratta della moda attuale, noi siamo talmente abituati a essa, che il vestito ci sembra che faccia corpo con coloro che lo indossano. La nostra immaginazione non lo distingue. Non ci viene più l'idea di opporre la inerte rigidità dell'involucro all'agilità vivente dell'oggetto avvolto.

Il comico resta dunque qui allo stato latente. Tutt'al più riuscirà a penetrare quando l'incompatibilità naturale tra il ricoprente e il ricoperto sarà così profonda che l'avvicinamento anche secolare non sarà riuscito a consolidare la loro unione: questo è il caso per esempio del nostro cilindro. Ma immaginate un originale che si vesta oggi secondo la moda d'altri tempi; la nostra attenzione è attratta allora sul costume, noi lo distinguiamo assolutamente dalla persona, diciamo che la persona è MASCHERATA (come se ogni vestito non fosse una maschera), e il lato ridicolo della moda passa dall'ombra alla luce.

Cominciamo qui a intravedere alcune enormi difficoltà di dettaglio che solleva il problema del comico. Una delle ragioni, che hanno dovuto suscitare parecchie teorie erranee o insufficienti del riso, è questa: parecchie cose sono comiche di diritto senza esserlo di fatto, poiché la continuità dell'uso ha assopito in esse la virtù comica. E' necessaria una soluzione brusca di continuità, una rottura con la moda, perché questa virtù si risvegli. Si crederà allora che questa soluzione di continuità faccia nascere il comico, mentre essa si limita a farcelo notare.

Si spiegherà il riso con la SORPRESA, il CONTRASTO, eccetera, definizioni che si applicherebbero anche a una moltitudine di casi nei quali non abbiamo alcuna voglia di ridere. La verità è lungi dall'essere così semplice.

Ma eccoci arrivati all'idea del camuffamento. Essa possiede per delega regolare, come abbiamo visto, il potere di far ridere. Non sarà inutile cercare come se ne serva.

Perché ridiamo di una capigliatura che è passata dal bruno al biondo? Da dove viene il comico d'un naso paonazzo? E perché ridiamo di un negro? Problema imbarazzante, sembra, se psicologi come Hecker, Kraepelin, Lippss se lo posero ciascuno per conto proprio e vi risposero diversamente. Non so peraltro se sia stata già risolta dinanzi a me, per la strada da un semplice vetturino, che dava del "mal lavato" al cliente negro seduto nella sua vettura. Mal lavato, un viso nero sarebbe dunque per la nostra immaginazione un viso imbrattato di inchiostro o di fuliggine. E, per conseguenza, un naso rosso non può essere se non un naso sul quale è stato passato uno strato di cinabro. Dunque il camuffamento ha trasmesso qualcosa della sua virtù comica a casi in cui non c'è più un camuffamento, ma in cui ci sarebbe potuto essere. Dapprima, il vestito abituale aveva un bell'essere distinto dalla persona; a noi sembrava far corpo con essa, perché eravamo abituati a vederlo. Adesso la colorazione in nero o in rosso ha un bell'essere inerente alla pelle, noi la riteniamo sovrapposta artificialmente, per il fatto che essa ci sorprende.

Da ciò, è vero, una nuova serie di difficoltà per la teoria del comico. Un'affermazione come questa: "i miei vestiti abituali fanno parte del mio corpo" è assurda agli occhi della ragione.

Tuttavia l'immaginazione l'ha per vera. "Un naso rosso è un naso dipinto", "un negro è un bianco mascherato", assurdità ancora per la ragione che ragiona, ma verità certissime per la semplice immaginazione. Esiste dunque una logica dell'immaginazione che non è la logica della ragione, che le si oppone anche a volte, e sulla quale bisognerà tuttavia che la filosofia faccia assegnamento, non soltanto per lo studio del comico, ma anche per altre ricerche del medesimo ordine. E' qualcosa come la logica del sogno, ma d'un sogno che non sarebbe abbandonato al capriccio della fantasia individuale, poiché è il sogno sognato dalla società intera.

Per ricostruirla è necessario uno sforzo d'un genere tutto particolare, con il quale si solleverà la corteccia esteriore dei giudizi ben assodati e delle idee solidamente fondate, per veder scorrere in fondo a se stesso come una vena d'acqua sotterranea, una certa continuità

fluida di immagini che entrano le une nelle altre. Questa interpretazione delle immagini non si fa a caso.

Essa obbedisce a leggi, o piuttosto ad abitudini che stanno all'immagine come la logica sta al pensiero.

Seguiamo dunque questa logica della immaginazione nel caso particolare che ci interessa. Un uomo che si maschera è comico. Un uomo che noi credessimo mascherato è ancora comico. Per estensione, ogni mascheramento diventa comico, non soltanto quello dell'uomo, ma anche quello della società, e anche quello della natura.

Cominciamo dalla natura. Si ride di un cane tosato a metà, di un'aiuola dai fiori colorati artificialmente, d'un bosco i cui alberi sono tappezzati di manifesti elettorali, eccetera. Cercate il motivo; vedrete che si pensa sempre a una mascherata. Ma il comico qui è molto attenuato, è troppo lontano dalla sorgente.

Vogliamo rafforzarlo? Bisognerà risalire alla sorgente stessa.

Ravvicinare l'immagine derivata, quella di una mascherata, all'immagine primitiva, che era, ce ne ricordiamo, quella di una truccatura meccanica della vita. Una natura truccata meccanicamente, ecco allora un motivo schiettamente comico, sul quale la fantasia potrà eseguire delle variazioni con la certezza di ottenere un successo di grasse risate. Ricordiamoci il passo così divertente di "Tartarino sulle Alpi" in cui Bompard fa credere a Tartarino (e un po' anche, per conseguenza, al lettore) l'idea di una Svizzera congegnata come i sotterranei dell'Opéra, sfruttata da una compagnia che vi mantiene cascate, ghiacciai e falsi crepacci. Ancora il medesimo motivo, ma trasportato in un tono diverso, nelle "Novel Notes" dell'umorista inglese Jerome K. Jerome. Una vecchia castellana, la quale non vuole che le sue opere buone le causino troppo disturbo, fa installare nelle vicinanze della sua dimora atei da convertire che le sono stati fabbricati a bella posta, brava gente che si son fatti diventare ubriaconi perché ella possa guarirli dal loro vizio, eccetera...

Ci sono espressioni comiche nelle quali questo motivo si ritrova allo stato di risonanza lontana, mescolato a una ingenuità sincera o simulata, che gli serve d'accompagnamento. Per esempio, l'espressione di una signora che l'astronomo Cassini aveva invitata ad assistere a una eclisse lunare, e che arrivò in ritardo: "Il signor Cassini vorrà ben ricominciare, per me". O ancora questa esclamazione d'un personaggio di Gondinet, che arriva in una città e apprende che esiste un vulcano spento nei dintorni: "Avevano un vulcano e l'hanno lasciato spegnere!".

Passiamo alla società. Vivendo in essa, vivendo di essa, noi non possiamo fare a meno di trattarla come un che di vivente. Ridicola sarà dunque ogni immagine che ci suggerirà l'idea di una società che si camuffa, e, per così dire, di una mascherata sociale. Ora, questa idea si forma non appena noi percepiamo l'inerte, il bell'e fatto, il confezionato insomma, alla superficie della società vivente. E' ancora la rigidità che cozza con l'agilità interiore della vita. Il cerimoniale della vita sociale dovrà dunque celare sempre una comicità latente, la quale non aspetterà che un'occasione per risplendere alla luce del sole. Si potrebbe dire che le cerimonie sono per il corpo sociale ciò che il vestito è per il corpo individuale; esse debbono la loro serietà al fatto che si identificano per noi con l'oggetto serio al quale l'uso le collega, perdono questa serietà non appena la nostra immaginazione le isola. Di modo che basta, perché una cerimonia diventi comica, che la nostra attenzione si concentri su ciò che ha di cerimonioso, e che noi trascuriamo la sua materia, come dicono i filosofi, per non pensare ad altro che alla sua forma. Non insisto su questo punto. Ognuno sa con quanta facilità l'estro comico si eserciti sulle azioni sociali che hanno una forma statica, da una semplice distribuzione di ricompense fino a una seduta di tribunale. Quante sono le forme e le formule, tanti sono gli schemi bell'e fatti in cui il comico si inserirà.

Ma qui si accentuerà di più il comico se lo si avvicinerà alla sua sorgente. Dall'idea di travestimento, che è derivata, bisognerà allora risalire all'idea primitiva, cioè a quella di un meccanismo sovrapposto alla vita. Già la forma compassata di ogni cerimoniale ci

suggerisce un'immagine di questo genere. Non appena noi dimentichiamo il fine importante di una solennità o di una cerimonia, coloro che vi prendono parte ci danno l'impressione di muoversi in essa come marionette. Il loro movimento si regola sull'immobilità di una formula. Questo è automatismo. Ma l'automatismo perfetto, per esempio, sarà quello del funzionario che funziona come una semplice macchina, oppure l'incoscienza di un regolamento amministrativo che si applica con una fatalità inesorabile e che si scambia per una legge di natura. Parecchi anni fa un grande piroscafo fece naufragio nelle vicinanze di Dieppe. Alcuni passeggeri si salvarono con gran difficoltà in una imbarcazione. Dei doganieri, che si erano coraggiosamente recati in loro aiuto, cominciarono col chiedere loro "se avessero nulla da dichiarare". Trovo qualcosa di analogo, sebbene l'idea sia più sottile, in questa espressione di un deputato che interpella il ministro l'indomani di un delitto commesso in ferrovia: "L'assassino, dopo aver finito la sua vittima, ha dovuto discendere dal treno contro marcia, violando i regolamenti amministrativi".

Un meccanismo inserito nella natura, una regolamentazione automatica della società; questi sono dunque i due tipi di effetti divertenti cui siamo pervenuti. Ci resta, per concludere, di combinarli insieme e vedere cosa ne risulterà.

Il risultato della combinazione sarà evidentemente l'idea di una regolamentazione umana che si sostituisce alle leggi stesse della natura. Si ricordi la risposta di Sganarello a Geronde quando costui gli fa osservare che il cuore si trova a sinistra e il fegato a destra: "Sì, così era nel passato, ma noi abbiamo cambiato tutto ciò, e trattiamo adesso la medicina con un metodo tutto nuovo". E il consulto dei due medici del signor di Pourceaugnac (5): "Il ragionamento che voi avete fatto è così dotto e bello che è impossibile che l'ammalato non sia melancolico, ipocondriaco; e se pure non lo fosse, bisognerebbe che lo diventasse, a causa della bellezza delle cose che avete detto e della giustezza del ragionamento che avete fatto".

Potremmo moltiplicare gli esempi; non avremmo che da far sfilare davanti a noi l'uno dopo l'altro tutti i medici di Molière.

D'altra parte anche se qui la fantasia comica sembri che vada lontano, la realtà si incarica a volte di oltrepassarla. Un filosofo contemporaneo, laico ad oltranza, al quale si faceva osservare che i suoi ragionamenti irreprensibilmente dedotti avevano contro l'esperienza, mise fine alla discussione con questa semplice frase: "L'esperienza ha torto". Il fatto è che l'idea di regolare amministrativamente la vita è più diffusa di quel che si pensi; essa è naturale a modo suo, sebbene noi l'abbiamo ottenuta adesso con un procedimento artificiale di ricomposizione. Si potrebbe dire che essa ci dà la quintessenza stessa della pedanteria, che non è altro, in fondo, se non l'arte che pretende di saperla più lunga della natura.

Così, per riassumere, il medesimo effetto va sempre più sottilizzandosi, dall'idea d'una meccanizzazione artificiale del corpo umano, se ci si può esprimere così, fino a quella d'una sostituzione qualunque dell'artificiale al naturale. Una logica sempre meno stringente, che rassomiglia sempre di più alla logica dei sogni, trasporta la medesima relazione in sfere sempre più alte, in termini sempre più immateriali, per esempio un regolamento amministrativo che finisce con l'essere nei riguardi di una legge naturale o morale, ciò che il vestito confezionato è per il corpo che vive. Delle tre direzioni in cui dovevamo impegnarci, abbiamo seguito adesso la prima fino alla fine.

Passiamo alla seconda, e vediamo dove ci condurrà.

2. - Una meccanicità placcata sulla vita, ecco di nuovo il nostro punto di partenza. Da dove proveniva, qui, il comico? Dal fatto che il corpo vivente si irrigidiva in macchina. Il corpo vivente ci sembrava dunque che dovesse essere l'agilità perfetta, l'attività sempre sveglia di un principio sempre al lavoro. Ma questa attività apparterrebbe realmente all'anima piuttosto che al corpo. Essa sarebbe la fiamma stessa della vita, accesa in noi da un principio superiore e percepita attraverso il corpo per un effetto di trasparenza. Se noi nel corpo vivo non vediamo che grazia e agilità, è perché trascuriamo ciò che

vi è in esso di pesante, di resistente, insomma di materiale: dimentichiamo la sua materialità per non pensare che alla sua vitalità, vitalità che la nostra immaginazione attribuisce al principio stesso della vita intellettuale e morale. Ma supponiamo che la nostra attenzione sia richiamata su questa materialità del corpo. Supponiamo che invece di partecipare della leggerezza del principio che l'anima, il corpo non sia più ai nostri occhi che un involucro pesante e ingombrante, zavorra molesta che trattiene a terra un'anima impaziente di lasciare il suolo. Allora il corpo diventerà per l'anima ciò che il vestito era poco fa per il corpo stesso, una materia inerte posta su un'energia vivente. E l'impressione del comico si produrrà non appena avremo la sensazione esatta di questa sovrapposizione. L'avremo soprattutto quando ci si mostrerà l'anima CONTRARIATA dai bisogni del corpo - da un lato la personalità morale, con la sua energia intelligentemente varia, dall'altro il corpo stupidamente monotono che interviene e interrompe sempre tutto con la sua ostinazione di macchina. Quanto più queste esigenze del corpo saranno meschine e uniformemente ripetute, tanto più l'effetto sarà sorprendente. Ma non è che una questione di gradi, e la legge generale di questi fenomeni potrebbe formularsi così: E' COMICO OGNI INCIDENTE CHE RICHIAMA LA NOSTRA ATTENZIONE SUL FISICO D'UNA PERSONA ALLORCHE' IL MORALE E' IN CAUSA.

Perché si ride di un oratore che starnutisce nel momento più patetico del suo discorso? Donde deriva il comico di questa frase di un'orazione funebre citata da un filosofo tedesco: "Era virtuoso e rotondo"? Sempre dal fatto che la nostra attenzione è bruscamente richiamata dall'anima sul corpo. Gli esempi abbondano nella vita d'ogni giorno. Ma se non ci si vuol dare la pena di cercarli, basterà aprire a caso un volume di Labiche, c'imatteremo quasi sicuramente in qualche effetto di questo genere. Qui è un oratore i cui periodi più belli sono interrotti dalle trafitte di un dente malato, altrove è un personaggio che non prende mai la parola senza interrompersi per lamentarsi delle scarpe troppo strette o della cintura che stringe troppo eccetera.

Una persona infastidita dal suo corpo, ecco l'immagine che ci è suggerita in tutti questi esempi. Se una pinguedine eccessiva è ridicola, lo è senza dubbio perché evoca un'immagine di questo genere. E' questo ancora il motivo che rende a volte la timidezza un po' ridicola. Il timido può dare l'impressione di una persona che si sente a disagio nel suo corpo, e che cerca intorno a sé un posto ove lasciarlo.

Sicché il poeta tragico ha cura di evitare tutto ciò che potrebbe richiamare la nostra attenzione sulla materialità dei suoi eroi.

Appena interviene la preoccupazione del corpo, c'è da temere un'infiltrazione comica. Ecco perché gli eroi di tragedia non bevono, non mangiano, non si riscaldano. Finché è possibile non si siedono neppure. Sedersi nel mezzo di una tirata sarebbe ricordarsi che si ha un corpo. Napoleone, che era un psicologo al momento giusto, aveva notato che si passa dalla tragedia alla commedia con il solo fatto di sedersi. Ecco come si esprime in proposito nel "Diario inedito" del Barone Gourgaud (si tratta di un colloquio con la Regina di Prussia dopo Jena): "Essa mi accolse su un tono tragico come Chimène: 'Sire, giustizia! giustizia! Magdeburg!'. Continuava su questo tono che mi metteva in grande imbarazzo. Così, per farle cambiar tono, la pregai di sedere.

Nulla spezza meglio una scena tragica; perché, quando si è seduti, diventa commedia".

Ingrandiamo adesso questa immagine: IL CORPO CHE PRENDE IL SOPRAVVENTO SULL'ANIMA. Otterremo qualcosa di più generale: LA FORMA CHE VUOLE SORPASSARE IL CONTENUTO, LA LETTERA CHE CERCA DI CONTRASTARE CON LO SPIRITO. Non sarebbe questa l'idea che cerca di suggerirci la commedia quando mette in ridicolo una professione?

Essa fa parlare l'avvocato, il giudice, il medico, come se la salute e la giustizia avessero poca importanza, l'essenziale è che vi siano dei medici, degli avvocati, dei giudici, e che le forme esteriori della professione siano rispettate scrupolosamente. Così il mezzo si

sostituisce al fine, la forma alla sostanza, e non è più la professione che è stata creata per il pubblico, ma il pubblico per la professione. La cura costante della forma, l'applicazione meccanica delle regole creano qui una specie di automatismo professionale, paragonabile a quelle che le abitudini del corpo impongono all'anima e ridicolo come quello. Gli esempi abbondano nel teatro. Senza entrare nei dettagli delle variazioni eseguite su questo tema, citiamo due o tre testi in cui il tema stesso è definito in tutta la sua semplicità: "Si è obbligati soltanto a trattare le persone secondo le forme", dice Diafoirus nel "Malato immaginario" (Molière). E Bahis, nell'"Amor medico" (Molière): "E' meglio morire secondo le regole che scamparla contro le regole". "Bisogna sempre rispettare le formalità, qualunque cosa possa accadere", diceva già Desfontandrès nella medesima commedia. E il suo confratello Tomès ne dava la ragione: "Un uomo morto non è che un uomo morto, ma una formalità trascurata porta un notevole pregiudizio a tutto il corpo dei medici".

L'espressione di Brid'oison ([6](#)), per confermare un'idea un po' differente, non è meno significativa: "La-a forma, vedete, la-a forma. Colui che ride di un giudice in abito corto trema al solo aspetto di un procuratore in toga. La-a forma, la-a forma".

Ma qui si presenta la prima applicazione di una legge che apparirà sempre più chiaramente, lo spero, man mano che andremo avanti nel nostro lavoro. Quando il musicista tocca una nota sullo strumento, altre note sorgono spontaneamente, meno sonore della prima, legate a essa per certe relazioni definite e che le imprimono timbro sovrapponendovisi: esse sono, come si dice in fisica, le armoniche del suono fondamentale. Io credo che la fantasia comica, fin nelle sue invenzioni più stravaganti, obbedisca a una legge di questo genere. Considerate per esempio questa nota comica: la forma che vuole sorpassare il contenuto. Se le nostre analisi sono esatte, essa deve avere questa armonica: il corpo che molesta lo spirito, il corpo che prende il sopravvento sullo spirito. Dunque, appena il poeta comico darà la prima nota, istintivamente e involontariamente vi aggiungerà la seconda. In altri termini EGLI

AGGIUNGERA' AL RIDICOLO PROFESSIONALE IL RIDICOLO FISICO.

Quando il giudice Brid'oison arriva sulla scena balbettando, non è forse vero che ci prepara, con il suo stesso balbettio, a comprendere il fenomeno di cristallizzazione intellettuale di cui sta per darci lo spettacolo? Quale segreta parentela può legare questa imperfezione fisica a questo rattrappimento morale? Non lo so, ma si sente che la relazione esiste, sebbene sia inesprimibile. Forse era necessario che questa macchina giudicante ci apparisse anche come una macchina parlante. Comunque sia, nessun'altra armonica poteva completare meglio il suono fondamentale.

Quando Molière ci presenta i due dottori ridicoli dell'“Amor medico”, Bahis e Macroton, fa parlare uno di loro lentissimamente come se scandisse il suo discorso sillaba per sillaba, mentre l'altro tartaglia. Lo stesso contrasto tra i due avvocati del signor di Pourceaugnac. Quasi sempre, è nel ritmo della parola che risiede la singolarità fisica destinata a completare il ridicolo professionale. E dove l'autore non ha indicato un difetto del genere, è raro che l'attore non cerchi istintivamente di comporlo.

C'è dunque una parentela naturale, naturalmente riconosciuta, tra queste due immagini che noi accostiamo l'una all'altra, lo spirito che si immobilizza in certe forme, il corpo che si irrigidisce secondo certi difetti. Che la nostra attenzione venga sviata dal contenuto sulla forma oppure dal morale sul fisico, sarà sempre la medesima impressione che viene trasmessa alla nostra immaginazione; nei due casi ci sarà il medesimo genere di comico.

Anche qui abbiamo voluto seguire fedelmente una direzione naturale del movimento dell'immaginazione. Questa direzione, ricordiamocene, era la seconda di quelle che si offrivano a partire da un'immagine centrale. Una terza e ultima via ci resta aperta. In essa ci impegneremo subito.

3. - Ritorniamo dunque per l'ultima volta alla nostra immagine centrale: una meccanicità placcata sul vivente. L'essere vivente di

cui si parlava qui era un essere umano, una persona. Il dispositivo meccanico è, al contrario, una cosa. Ciò che faceva ridere dunque era la trasfigurazione momentanea di una persona in cosa, se si vuol guardare l'immagine da questo lato. Passiamo allora dall'idea precisa di un meccanismo all'idea più vaga di cosa in generale. Avremo una nuova serie di immagini ridicole, che si otterranno, per così dire, sfumando i contorni delle prime, e che ci condurranno a questa nuova legge: NOI RIDIAMO OGNIQUALVOLTA UNA PERSONA CI DA' L'IMPRESSIONE DI UNA COSA.

Si ride di Sancio Panza rovesciato su di una coperta e lanciato per aria come un pallone. Si ride del barone di Münchhausen diventato una palla di cannone lanciata nello spazio. Ma forse certi esercizi dei clown da circo fornirebbero un accertamento più preciso della medesima legge. Bisognerebbe, è vero, prescindere dalle facezie che il clown ricama sui suo tema principale, e tener presente soltanto il tema in se stesso, cioè gli atteggiamenti, i salti e i movimenti diversi che costituiscono ciò che vi è di propriamente "claunico" nell'arte del clown. Due volte soltanto ho potuto osservare questo genere di comico allo stato puro, e nei due casi ho avuto la medesima impressione. La prima volta, i clown andavano, venivano, si urtavano, cadevano e rimbalzavano secondo un ritmo uniformemente accelerato con la evidente preoccupazione di ottenere un CRESCENDO. E l'attenzione del pubblico era attratta sempre di più sul RIMBALZO. A poco a poco si perdeva di vista che si aveva a che fare con uomini di carne e ossa. Si pensava a pacchi qualsiasi che si lasciassero cadere e si urtassero a vicenda. Poi la visione si faceva precisa. Le forme sembravano arrotondarsi, i corpi arrotolarsi come se si raccogliessero in una palla. Infine appariva l'immagine verso la quale tutta questa scena si evolveva senza dubbio incoscientemente: delle palle di caucciù, lanciate in tutti i sensi le une contro le altre. La seconda scena, più grossolana ancora, non fu meno istruttiva.

Comparvero due personaggi, dalla testa enorme, dal cranio interamente pelato. Erano armati di grandi bastoni. E, a turno, ciascuno lasciava cadere il bastone sulla testa dell'altro. Anche qui

veniva osservata una gradazione. A ogni colpo ricevuto, i corpi sembravano appesantirsi, indurirsi, invasi da una rigidità crescente. La risposta arrivava, sempre più ritardata, ma sempre più pesante e fragorosa. I crani risonavano fortemente nella sala silenziosa. Finalmente, irrigiditi e lenti, diritti come I, i due corpi si curvarono l'uno sull'altro, i bastoni piombarono per l'ultima volta sulle teste con un rumore di magli enormi cadenti su travi di quercia, e il tutto cadde disteso sul suolo. In questo momento apparve, in tutta la sua chiarezza, la suggestione che i due artisti avevano gradualmente prodotta nell'immaginazione degli spettatori: "Stiamo per diventare, siamo diventati dei fantocci di legno massiccio".

Un oscuro istinto può fare presentire qui a degli spiriti incolti alcuni tra i più sottili risultati della scienza psicologica. Si sa che è possibile evocare in un soggetto ipnotizzato, per semplice suggestione, delle visioni allucinatorie. Gli si dirà che sulla sua mano si è posato un uccello, ed egli percepirà l'uccello, e lo vedrà volar via. Ma bisogna che la suggestione sia sempre accettata con la stessa docilità. Spesso l'ipnotizzatore non riesce a farla penetrare che a poco a poco, con insinuazione graduale. Egli muoverà allora dagli oggetti realmente percepiti dal soggetto, e cercherà di renderne la percezione sempre più confusa: poi, gradualmente farà sorgere da questa confusione la forma precisa dell'oggetto di cui vuol creare l'allucinazione. E' così che accade a molte persone, quando stanno per addormentarsi, di vedere quelle masse colorate, fluide e informi, che occupano il campo della vista, solidificarsi insensibilmente in oggetti distinti. Il passaggio graduale dal confuso al distinto è dunque il procedimento di suggestione per eccellenza. Io credo che lo si ritroverebbe in fondo a molte suggestioni comiche, soprattutto nel comico grossolano, in cui sembra che si effettui sotto i nostri occhi la trasformazione di una persona in cosa. Ma ci sono altri procedimenti più discreti, in uso presso i poeti, per esempio, che tendono forse incoscientemente al medesimo fine. Si può con certe disposizioni di ritmo, di rima e di assonanza, cullare la nostra immaginazione, riportarla sempre allo stesso punto in un dondolio regolare, e prepararla così a ricevere docilmente la visione suggerita. Ascoltate questi versi di Regnard ([I](#)) e vedete se l'immagine fuggente di un

BAMBOLOTTO non attraverserà il campo della vostra immaginazione:

... Plus, il doit à maints particuliers La somme de dix mil une livre une obole, Pour l'avoir sans relâche un an sur sa parole Habillé, voituré, chauffé, chaussé, ganté, Alimenté, rasé, desalteré, porté.

Non trovate qualcosa di simile in questa strofetta di Figaro (8) (sebbene qui forse si cerchi di suggerire l'immagine d'un animale piuttosto che quella di una cosa): "Quel homme est-ce? C'est un beau, gros, court, jeune vieillard, gris pommelé, rusé, rasé, blasé, qui guette et furette, et gronde et geint tout à la fois".

Tra quelle scene molto grossolane e queste suggestioni molto sottili c'è posto per una moltitudine innumerevole di effetti divertenti; tutti quelli che otteniamo parlando di persone come se parlassimo di semplici cose. Ne coglierò soltanto uno o due esempi nel teatro di Labiche, dove abbondano. Il signor Perrichon al momento di salire sul treno si accerta di non dimenticare nessuno dei suoi bagagli. "Quattro, cinque, sei, mia moglie sette, mia figlia otto, e io nove". C'è un'altra commedia dove un padre vanta la scienza di sua figlia in questi termini: "Essa vi dirà senza inciampare tutti i re di Francia che hanno avuto luogo". Questo CHE HANNO AVUTO LUOGO, pur non convertendo i re in semplici cose, li assomiglia a degli avvenimenti impersonali. Notiamolo a proposito di quest'ultimo esempio: non è necessario andare fino all'identificazione della persona con la cosa perché si produca l'effetto comico. Basta che si entri in questa via, facendo finta, per esempio, di confondere la persona con la funzione che esercita. Citerò soltanto questa espressione di un sindaco di villaggio in un romanzo di About: "Il signor Prefetto, che ha conservato per noi sempre la stessa benevolenza, sebbene sia stato cambiato più volte dal 1847...".

Tutte queste espressioni sono fatte sul medesimo modello. Noi potremmo comporne un'infinità, ora che possediamo la formula. Ma l'arte del narratore e dell'autore di vaudeville non consiste semplicemente nel comporre l'espressione. La difficoltà consiste nel dare all'espressione la sua forza di suggestione, cioè nel renderla

accettabile. E noi l'accettiamo soltanto in quanto ci sembra che sgorghi da uno stato d'animo o s'inquadri nelle circostanze. Sappiamo così che il signor Perrichon è emozionatissimo nel momento in cui fa il suo primo viaggio.

L'espressione "aver luogo" è una di quelle che hanno dovuto ripetersi parecchie volte nelle lezioni recitate dalla figlia davanti a suo padre: essa ci fa pensare a una recitazione. E infine l'ammirazione per la macchina amministrativa potrebbe, a rigore, arrivare fino a farci credere che il prefetto sia lo stesso benché la persona sia cambiata, e che la funzione si espliciti indipendentemente dal funzionario.

Eccoci molto lontani dalla causa originale del riso. Questa forma comica, inspiegabile per se stessa, non si comprende realmente se non per la sua somiglianza con un'altra, la quale non ci fa ridere se non per la sua parentela con una terza e così via per un bel po': sicché l'analisi psicologica, per quanto chiara e penetrante la si supponga, si smarrirà necessariamente se non tiene il filo lungo il quale l'impressione comica ha proceduto da una estremità della serie all'altra. Da dove viene questa continuità di progresso? Quale è dunque la pressione, la strana spinta che fa scivolare così il comico d'immagine in immagine, sempre più lontano dal punto d'origine fino a frazionarsi e perdersi in analogie infinitamente lontane? Ma qual è la forza che divide e suddivide i rami dell'albero in ramoscelli, la radice in barbicelle? Una legge ineluttabile condanna così ogni energia vivente, per quel poco tempo che le è accordato, a ricoprire il maggior spazio possibile. Ebbene, la fantasia comica, è un'energia vivente, pianta singolare che è germogliata vigorosamente sulle parti rocciose del suolo sociale, aspettando che la cultura le permettesse di rivaleggiare con i prodotti più raffinati dell'arte. Siamo lontani dalla grande arte, è vero, con gli esempi di comico che sono passati sotto i nostri occhi. Ma ci avvicineremo ad essa un po' di più, senza arrivarci ancora interamente nel capitolo seguente. Al di sotto dell'arte, c'è l'artificio. In questa zona di artifici, intermedia tra la natura e l'arte, noi penetreremo adesso. Tratteremo del compositore di vaudeville e dell'uomo di spirito.

NOTE.

NOTA 1: Sganarello e Giorgio Dandin sono due personaggi creati da Molière, che dedicò loro due commedie: “Sganarello o il cornuto immaginario” e “Giorgio Dandin o il marito confuso”.

NOTA 2: Personaggio dell’omonima tragedia di Shakespeare.

NOTA 3: Allusione alla favola greca secondo la quale Gige, pastore del re Candaule, s’impossessò del regno con l’aiuto della regina e di un anello magico che lo rendeva invisibile a tutti gli uomini.

NOTA 4: Personaggio principale dell’“Avaro” di Molière.

NOTA 5: Commedia-balletto di Molière.

NOTA 6: Nome di un giudice ridicolo nel “Matrimonio di Figaro” di Beaumarchais.

NOTA 7: Versi del “Giocatore” di Regnard “...Inoltre, egli deve a molti privati la somma di diecimila e una lira, e un obolo, per averlo senza posa per un anno sulla parola vestito, trasportato, riscaldato, calzato, inguantato, nutrito, rasato, dissetato, portato”.

NOTA 8: Da “Il matrimonio di Figaro”: “Che uomo è costui? E’ bello, grosso, basso, giovane, vecchio, grigio pomellato, scaltro, rasato, svogliato, che spia e curiosa, e ringhia e si lamenta nello stesso tempo”.

CAPITOLO SECONDO.

IL COMICO DI SITUAZIONE E IL COMICO DI PAROLE.

1.

Abbiamo studiato il comico nelle forme, negli atteggiamenti, in generale nei movimenti. Adesso dobbiamo ricercarlo nelle azioni e nelle situazioni. Certamente, questo genere di comico si riscontra molto facilmente nella vita di ogni giorno. Ma non è forse là che si presta meglio all'analisi. Se è vero che il teatro è un'ingrandimento e una semplificazione della vita, la commedia potrà fornirci, su questo punto particolare del nostro argomento, più insegnamento della vita reale. Forse anche dovremmo spingere la semplificazione ancora più avanti, risalire ai ricordi più lontani, cercare nei giochi che divertirono il fanciullo, il primo abbozzo delle combinazioni che fanno ridere l'uomo. Troppo spesso parliamo dei nostri sentimenti di piacere e di dolore come se nascessero vecchi, come se ciascuno di essi non avesse la sua storia. Troppo spesso, soprattutto, sconosciamo ciò che vi è ancora d'infantile, per così dire, nella maggior parte delle emozioni gioiose. Quanti piaceri presenti si ridurrebbero però, se li esaminassimo da vicino, a non essere che ricordi di piaceri passati. Che cosa resterebbe di parecchie delle nostre emozioni se le riportassimo a ciò che hanno di strettamente sentito, se ne sopprimessimo tutto ciò che è semplicemente ricordato? Chi sa poi che noi non diventiamo, a partire da una certa età, insensibili alla gioia fresca e nuova, e che le più dolci soddisfazioni dell'uomo maturo non possano essere altro che sentimenti d'infanzia rattivati, brezza profumata che ci invia con

folate sempre più rare un passato sempre più lontano? D'altronde, qualunque risposta si dia a questa domanda generalissima, un punto resta fuor di dubbio: cioè che non può esserci soluzione di continuità tra il piacere del gioco, nel fanciullo, e lo stesso piacere nell'uomo. Ora la commedia è proprio un gioco, un gioco che imita la vita. E se, nei giochi del fanciullo, quando manovra bambole e fantocci, tutto procede con cordicelle, non saranno queste stesse cordicelle che dobbiamo ritrovare, assottigliate dall'uso, nei fili che legano le situazioni di commedia? Partiamo dunque dai giochi del fanciullo. Seguiamo il progresso insensibile con il quale ingrandisce i suoi burattini, li anima, li conduce a quello stato di incertezza finale in cui, senza cessare di essere burattini, sono diventati anche uomini. Avremo così dei personaggi da commedia e potremo verificare su loro la legge che le nostre analisi precedenti ci lasciavano prevedere, legge mediante la quale definiremo le situazioni da vaudeville in generale: E' COMICA OGNI DISPOSIZIONE DI AZIONE E DI AVVENIMENTI CHE CI DA', INSERITE L'UNA NELL'ALTRA, L'ILLUSIONE DELLA VITA E LA SENSAZIONE NETTA D'UNA SISTEMAZIONE MECCANICA.

1. - IL DIAVOLO A MOLLA. - Noi tutti abbiamo giocato tempo fa con il diavolo che esce dalla scatola. Lo abbassiamo, si rialza, lo respingiamo più in basso, rimbalza più in alto. Lo schiacciamo sotto il coperchio, e spesso fa saltar tutto. Non so se questo giocattolo sia molto antico, ma il genere di divertimento che contiene è certamente di ogni tempo. E' il conflitto di due ostinazioni, di cui l'una, puramente meccanica, finisce però ordinariamente per cedere all'altra, che se ne prende gioco. Il gatto che gioca con il topo, che lo lascia a volte fuggire come una molla per arrestarlo recisamente con una zampata, si procura un divertimento del medesimo genere.

Passiamo allora al teatro. Dobbiamo cominciare da quello del Guignol (1). Quando il commissario si avventura sulla scena, riceve subito, come è giusto, una bastonata che lo fa stramazzone.

Si rialza, un secondo colpo lo atterra. Nuova recidiva, nuovo castigo. Sul ritmo uniforme che si tende e si distende, il commissario cade e

si rialza, mentre il riso dell'uditorio va sempre crescendo.

Immaginiamo adesso una molla di genere morale, un'idea che si manifesti, che noi reprimiamo e si manifesti ancora, un flusso di parole che si lanci, che noi arrestiamo e che riparta sempre.

Avremo di nuovo la visione di una forza che si ostini e di un'altra caparbieta che la contrasti. Ma questa visione avrà perduto materialità. Non saremo più al Guignol; assisteremo a una vera commedia.

Molte scene comiche si riallacciano proprio a questo tipo semplice. Così nella scena del "Matrimonio per forza" (Molière) tra Sganarello e Pancrazio, tutto il comico veniva da un conflitto tra l'idea di Sganarello, che vuol costringere il filosofo ad ascoltarlo, e l'ostinazione del filosofo, vera macchina parlante, che funziona automaticamente. Man mano che la scena procede l'immagine del diavolo a molla si delinea meglio, tanto che alla fine gli stessi personaggi ne adottano il movimento: Sganarello che spinge ogni volta Pancrazio tra le quinte; Pancrazio che ritorna sempre sulla scena per discorrere ancora. E quando Sganarello riesce a fare entrare Pancrazio e a chiuderlo dentro casa (stavo per dire in fondo alla scatola), d'un tratto la testa di Pancrazio riappare dalla finestra come se facesse saltare un coperchio.

Il medesimo gioco di scena nel "Malato immaginario". La medicina offesa rovescia su Argan, per bocca del signor Pourgon, la minaccia di tutte le malattie. E ogni volta che Argan si solleva dal suo seggiolone per chiudere la bocca a Pourgon, vediamo che costui scompare per un istante, come se qualcuno lo spingesse fra le quinte; poi, come mosso da una molla, ritorna sulla scena con una nuova maledizione. Una esclamazione sempre uguale, ripetuta senza posa: "Signor Pourgon!", scandisce i movimenti di questa commediola.

Insistiamo ancora di più sull'immagine della molla che si tende, si distende e si ritende. Sprigioniamo l'essenziale. Otterremo uno dei procedimenti usuali della commedia classica, la RIPETIZIONE.

Da dove viene il comico della ripetizione di un'espressione a teatro? Si cercherà invano una teoria del comico che risponda in modo soddisfacente a questa domanda semplicissima. E la questione resta insolubile, finché si vuol trovare la spiegazione di un gesto divertente in questa espressione stessa, isolata da ciò che essa ci suggerisce. Mai come adesso si scopre l'insufficienza del metodo comunemente usato. Ma la verità è che se si lasciano da parte alcuni casi specialissimi sui quali ritorneremo più avanti, la ripetizione di una parola non è ridicola di per sé stessa. Essa ci fa ridere soltanto perché simboleggia un certo gioco particolare di elementi morali, simbolo esso stesso d'un gioco tutto materiale. E' il gioco del gatto che si diverte col topo. Il gioco del fanciullo che spinge e respinge il diavolo in fondo alla scatola, raffinato, spiritualizzato, trasportato in una sfera di sentimenti e di idee. Esaminiamo la legge che definisce, secondo noi, i principali effetti comici di ripetizione di frasi al teatro: **IN UNA RIPETIZIONE COMICA DI FRASI CI SONO GENERALMENTE DUE TERMINI, UN SENTIMENTO COMPRESSO CHE SI DISTENDE COME UNA MOLLA, E UN'IDEA CHE SI DIVERTE A COMPRIMERE DI NUOVO IL SENTIMENTO.**

Quando Dorina racconta a Orgone la malattia di sua moglie, e costui l'interrompe incessantemente per informarsi della salute di Tartufo, la domanda che ritorna sempre: "E Tartufo?", ci dà la sensazione nettissima di una molla che scatti. E' questa molla che Dorina si diverte a respingere riprendendo ogni volta il racconto della malattia di Elmira (da "il Tartufo" di Molière). E quando Scapino viene ad annunciare al vecchio Geronte che suo figlio è stato condotto prigioniero sulla famosa galera, che bisogna riscattarlo prestissimo, egli scherza con l'avarizia di Geronte (da "L'Avaro" di Molière), esattamente come Dorina con l'accecamento di Orgone. L'avarizia, appena compressa, scatta automaticamente, e Molière ha voluto mettere in rilievo questo automatismo con la ripetizione meccanica di una frase in cui si esprime il rammarico per il danaro che dovrà sborsare: "Che diavolo andava a fare, in questa galera?". La stessa osservazione per la scena in cui Valerio dimostra ad Arpagone (da "L'Avaro" di Molière) che avrebbe torto a sposare sua figlia a un

uomo che ella non ama. . “Senza dote!” interrompe sempre l’avarizia di Arpagone.

E noi intravediamo, dietro questa frase che ritorna automaticamente, un meccanismo a ripetizione montato dall’idea fissa. A volte, è vero, questo meccanismo è più difficile a percepirsi. E noi affrontiamo qui una nuova difficoltà della teoria del comico. Vi sono casi in cui tutto l’interesse di una scena è in un personaggio unico che si sdoppia perché il suo interlocutore recita la parte di un semplice prisma, per così dire, attraverso il quale si effettua lo sdoppiamento. Noi rischiamo allora di seguire una falsa strada se cerchiamo il segreto dell’effetto prodotto in ciò che noi vediamo e sentiamo, nella scena esteriore che recitano i personaggi, e non nella commedia interiore che questa scena riflette. Per esempio, quando Alceste (dal “Misanthropo” di Molière) risponde ostinatamente: “Non dico questo! ” a Oronte che gli chiede se trova cattivi i suoi versi, la ripetizione è comica, eppure è chiaro che Oronte non si diverte qui con Alceste al gioco che abbiamo descritto poco fa. Ma stiamo bene attenti! In realtà in Alceste vi sono due uomini, da una parte il “misanthropo” che si è ripromesso ora di dire alla gente il fatto suo, e dall’altra il gentiluomo che non può disimparare a un tratto le forme della cortesia, o anche forse semplicemente il buon uomo che si tira indietro al momento decisivo in cui dovrebbe passare dalla teoria all’azione, ferire un amor proprio, procurare dispiaceri. La vera scena allora non è più tra Alceste e Oronte, ma tra Alceste e Alceste stesso. Di questi due Alceste, ce n’è uno che vorrebbe esplodere, e l’altro che gli chiude la bocca nel momento in cui sta per dir tutto. Ogni “Non dico questo!” rappresenta uno sforzo crescente per comprimere qualcosa che spinge e preme per uscire. Il tono di questi “Non dico questo!”, diventa dunque sempre più violento, perché Alceste si irrita sempre di più non contro Oronte, come egli crede, ma contro se stesso. Ed è così che la tensione della molla va sempre più rinnovandosi, sempre più rinforzandosi, fino allo scatto finale. Il meccanismo della ripetizione è dunque ancora lo stesso.

Che un uomo si decida a dire sempre ciò che pensa, dovesse “romperla con tutto il genere umano”, non è necessariamente

comico; è vita, e della migliore. Che un altro uomo, per amabilità di carattere, egoismo o disprezzo preferisca dire agli uomini ciò che li lusinga, non è ancora altro che vita; non c'è niente che ci faccia ridere. Riunite però questi due uomini in uno solo, fate che il vostro personaggio esiti tra una franchezza che ferisce e una cortesia che inganna, questa lotta di due sentimenti contrari non sarà ancora comica, essa apparirà seria se i due sentimenti arrivano a fondersi per la loro stessa contrarietà, a progredire insieme. a creare uno stato d'animo composito, infine ad adottare un MODUS VIVENDI che ci dia puramente e semplicemente l'impressione complessa della vita. Ma supponete adesso, in un uomo vivo, questi due sentimenti irriducibili e RIGIDI: fate che l'uomo oscilli tra l'uno e l'altro; fate soprattutto che questa oscillazione diventi schiettamente meccanica adottando la forma conosciuta di un dispositivo usuale, semplice, infantile: avrete questa volta l'immagine che abbiamo trovato fin qui negli oggetti ridicoli; avrete un MECCANICO NEL VIVO, avrete il comico.

Abbiamo insistito troppo su questa prima immagine, quella del diavolo a molla, per far comprendere come la fantasia comica trasformi a poco a poco un meccanismo materiale in un meccanismo morale. Esamineremo uno o due altri giochi, ma limitandoci per ora a indicazioni sommarie.

2. - IL BURATTINO COI FILI - Innumerevoli sono le scene di commedia in cui un personaggio crede di parlare e di agire liberamente, in cui questo personaggio conserva dunque l'essenziale della vita, mentre se lo consideriamo da un certo lato appare come un semplice giocattolo nelle mani di un altro che se ne diverte. Dal burattino che il fanciullo manovra con una cordicella, a Geronte e ad Argante che Scapino fa agire a suo talento, l'intervallo è facile a superarsi. Ascoltate piuttosto Scapino stesso: "La MACCHINA è scoperta", e ancora: "E' il cielo che me li porta nella rete", eccetera. Per un istinto naturale, e poiché si preferisce, almeno in immaginazione, essere imbrogliato anziché imbrogliare, lo spettatore si mette dalla parte dei furbi.

Fa lega con loro, e ormai come il fanciullo che ha ottenuto in prestito da un compagno il burattino, fa anche lui andare e venire sulla scena il fantoccio di cui ha preso in mano i fili. Tuttavia quest'ultima condizione non è indispensabile. Noi possiamo anche rimanere estranei a ciò che succede, purché conserviamo la sensazione ben netta d'una sistemazione meccanica. Ciò avviene nei casi in cui un personaggio oscilla a prendere posizione tra due partiti opposti, poiché ciascuno dei due partiti lo attira a sua volta: tale è Panurgo (2) che chiede a Pietro e a Paolo se deve sposarsi. Rileviamo che l'autore comico ha cura allora di PERSONIFICARE i due partiti contrari. In mancanza di spettatori ci vogliono almeno degli attori che tengano i fili.

Tutto il serio della vita deriva dalla nostra libertà. I sentimenti che abbiamo maturato, le passioni che abbiamo covato, le azioni che abbiamo deliberato, arrestato, eseguito, infine quel che viene da noi e quel che è nostro, ecco ciò che dà alla vita la sua andatura a volte drammatica e generalmente seria. Cosa ci vorrebbe per trasformare tutto ciò in commedia? Bisognerebbe immaginarsi che la libertà apparente ricopra un gioco di fili, e che noi siamo quaggiù come dice il poeta, "...umili marionette, i cui fili sono in mano del destino".

Non ci sono dunque scene reali, serie, anche drammatiche, che la fantasia non possa spingere al comico con l'evocazione di questa semplice immagine. Non c'è gioco al quale sia aperto un campo più vasto.

3. - LA PALLA DI NEVE. - Man mano che andiamo avanti in questo studio dei procedimenti della commedia, comprendiamo meglio quanta importanza vi abbiano le reminiscenze dell'infanzia. Tale reminiscenza, più che questo o quel gioco particolare, riguarda forse il dispositivo meccanico di cui il gioco è un'applicazione.

Lo stesso dispositivo generale può peraltro ritrovarsi in giochi differentissimi, come la medesima aria di opera in molte fantasie musicali. Ciò che importa qui, ciò che lo spirito ritiene, ciò che passa, per gradazioni insensibili, dai giochi del fanciullo a quelli dell'uomo è lo SCHEMA della combinazione, o, se volete, la formula astratta, di

cui questi giochi sono applicazioni particolari. Ecco per esempio, la palla di neve che rotola, e che si ingrossa rotolando. Potremmo anche pensare ai soldatini di piombo disposti in fila l'uno dietro l'altro: se spingiamo il primo, esso cade sul secondo, il quale fa cadere il terzo, e la situazione si va aggravando finché tutti siano a terra. Oppure sarà un castello di carte montato laboriosamente: la prima che si tocca esita a disordinarsi, la sua vicina già mossa si decide più presto, e il lavoro di distruzione, accelerandosi per via, corre vertiginosamente alla catastrofe finale. Tutti questi oggetti sono differentissimi, ma ci suggeriscono, si potrebbe dire, la stessa visione astratta, quella di un effetto che si propaghi aggiungendosi a sé stesso, di modo che la causa, insignificante all'origine, raggiunge per un progresso necessario un risultato tanto più importante quanto inatteso. Apriamo adesso un libro di vignette per fanciulli, vedremo questo dispositivo avviarsi già verso la forma di una scena comica. Ecco per esempio (ho preso a caso una serie di Epinal) un visitatore che entra precipitosamente in un salotto: urta una signora, che rovescia la sua tazza di tè su un vecchio signore, il quale scivola contro il vetro, che cade nella strada sulla testa di un agente, il quale mette in movimento la polizia, eccetera. Il medesimo dispositivo in parecchie vignette per adulti. Nelle "storie senza parole", che abbozzano i disegnatori comici, c'è spesso un oggetto che si sposta e delle persone che sono solidali con esso; allora di scena in scena, il cambiamento di posizione dell'oggetto porta meccanicamente dei cambiamenti di situazione sempre più gravi fra le persone.

Passiamo adesso alla commedia. Quante scene buffe, quante commedie richiamano questo tipo semplice! Si rilegga il racconto di Chicaneau nei "Litiganti" (commedia di Racine): sono processi che si generano in processi, e il meccanismo funziona sempre più svelto (Racine ci dà questa sensazione di una accelerazione crescente facendo sempre di più cozzare i termini di procedura gli uni contro gli altri) finché la lite, iniziata per un fascio di fieno, viene a costare al litigioso quasi tutta la sua sostanza.

La medesima disposizione in certe scene del "Don Chisciotte", per esempio in quella dell'osteria, in cui una singolare serie di

circostanze induce il mulattiere a battere Sancio, che picchia Maritorna, sulla quale cade l'oste, eccetera. Arriviamo infine al vaudeville contemporaneo. E' necessario ricordare tutte le forme sotto le quali questa medesima combinazione si presenta? Ce n'è una di cui si fa uso molto spesso: consiste nel far sì che un oggetto materiale (una lettera, per esempio) sia d'importanza capitale per certi personaggi e che la si debba rintracciare a ogni costo. Questo oggetto, che sfugge ogni qualvolta, si crede di averlo fra le mani, circola invece attraverso la commedia accumulando sul suo cammino incidenti sempre più seri, sempre più inaspettati. Tutto ciò somiglia, molto più di quanto non si crederebbe dapprima, a un gioco di fanciulli. E' sempre l'effetto della palla di neve.

La caratteristica di una combinazione meccanica è d'essere generalmente REVERSIBILE. Il fanciullo si diverte a vedere una biglia lanciata contro i birilli, che rovescia tutto sul suo passaggio moltiplicando i danni; egli ride ancora di più quando la biglia, dopo giri, rigiri, deviazioni d'ogni genere, ritorna al punto di partenza. In altri termini, il meccanismo che abbiamo descritto poco fa è già comico quando è rettilineo, lo è di più quando diventa circolare, e quando gli sforzi del personaggio, finiscono, per un fatale ingranaggio di cause e di effetti, per ricondurlo puramente e semplicemente al medesimo posto. Ora, si vedrà che un buon numero di vaudevilles gravitano intorno a quest'idea. Un cappello di paglia italiano è stato mangiato da un cavallo. Un solo cappello del genere esiste a Parigi, bisogna ritrovarlo a ogni costo. Questo cappello, che sfugge tutte le volte che lo si sta per afferrare, fa correre il personaggio principale, il quale fa correre gli altri che si aggrappano a lui, come la calamita trascina dietro a sé, per un'attrazione che si trasmette di mano in mano, i bruscoli di limatura di ferro sospesi gli uni agli altri. E quando, infine, d'incidente in incidente, si crede di essere arrivati allo scopo, ci si accorge che il cappello tanto desiderato è quello stesso che è stato mangiato. La medesima odissea in un'altra commedia, non meno celebre, di Labiche. Ci vengono presentate dapprima, mentre fanno la quotidiana partita a carte insieme, un vecchio scapolo e una zitella attempata, vecchie conoscenze. Tutti e due si sono rivolti, ciascuno

per conto suo, a una medesima agenzia matrimoniale. Attraverso mille difficoltà, di disavventura in disavventura, corrono l'uno accanto all'altra, lungo la commedia, all'abboccamento che li rimette puramente e semplicemente l'uno in presenza dell'altra. Il medesimo effetto circolare, il medesimo ritorno al punto di partenza in una commedia più recente. Un marito perseguitato crede di sfuggire alla moglie e alla suocera col divorzio. Si risposa; ed ecco che il gioco combinato del divorzio e del matrimonio gli riconduce la vecchia moglie, peggiorata sotto la nuova forma di suocera.

Quando si pensa all'intensità e alla frequenza di questo genere di comico, si comprende perché ha colpito l'immaginazione di alcuni filosofi. Fare molto cammino per ritornare, senza saperlo, al punto di partenza vuol dire compiere un grande sforzo per un risultato nullo. Si poteva essere tentati di definire il comico in quest'ultimo modo. Tale sembra essere l'idea di Herbert Spencer: il riso sarebbe l'indice d'uno sforzo che incontra a un tratto il vuoto. Kant aveva già detto: "Il riso deriva da un'attesa che si risolve improvvisamente in nulla". Riconosco che queste definizioni si potrebbero applicare ai nostri ultimi esempi: bisognerebbe apportare però certe restrizioni alla formula, poiché vi sono parecchi sforzi inutili che non fanno ridere. Ma se i nostri ultimi esempi mostrano una grande causa che finisce in un piccolo effetto, ne abbiamo citati altri immediatamente prima che dovrebbero definirsi nella maniera inversa: un grande effetto che scaturisce da una piccola causa. La verità è che questa seconda definizione non vale più della prima. La sproporzione tra la causa e l'effetto, si presenti in un verso o nell'altro, non è la sorgente diretta del riso. Noi ridiamo di qualcosa che questa sproporzione può in certi casi manifestare, cioè della speciale disposizione meccanica che essa ci lascia percepire per trasparenza dietro la serie degli effetti e delle cause.

Trascurate questa disposizione, e perderete il filo conduttore che possa guidarvi nel labirinto del comico; mentre la regola che avrete seguito, applicabile forse ad alcuni casi convenientemente scelti, resta esposta al brutto incontro, del primo esempio che capita, il quale la annienterà.

Ma perché ridiamo di questa disposizione meccanica? Che la storia di un individuo o quella di un gruppo ci appaia, a un dato momento, come un gioco d'ingranaggi, di molle o di fili, è strano, senza dubbio, ma da dove viene il carattere speciale di questa stranezza? perché è comica? A questa domanda, che si è già posta a noi sotto molte forme, daremo sempre la medesima risposta. Il meccanismo rigido che sorprendiamo da un istante all'altro come un intruso nella vivente continuità delle cose umane, ha per noi un interesse tutto particolare, poiché è come una DISTRAZIONE dalla vita. Se gli avvenimenti potessero essere incessantemente attenti al proprio corso, non ci sarebbero coincidenze, incontri, serie circolari; tutto si svolgerebbe in linea retta e progredirebbe sempre. E se gli uomini fossero sempre attenti alla vita, se noi prendessimo costantemente contatto sia con gli altri sia con noi stessi, sembrerebbe che nulla mai potrebbe prodursi in noi per via di molle o di cordicelle. Il comico è quell'aspetto della persona per il quale essa rassomiglia a una cosa, quell'aspetto degli avvenimenti umani che imita, con la sua rigidità di un genere tutto particolare, il meccanismo puro e semplice, l'automatismo, insomma il movimento senza la vita. Esso esprime dunque una imperfezione individuale o collettiva che richiede la correzione immediata. Il riso è questa correzione stessa. Il riso è un certo gesto sociale, che sottolinea e reprime una certa distrazione speciale degli uomini e degli avvenimenti.

Ma proprio ciò ci invita a cercare più lontano e più in alto. Ci siamo divertiti fin qui a ritrovare nei giochi dell'uomo certe combinazioni meccaniche che divertono i fanciulli. Era una maniera empirica di procedere. E' giunto il momento di tentare una deduzione metodica e completa, di andare ad attingere alla loro stessa sorgente, nel loro principio, permanente e semplice, i procedimenti molteplici e variabili del teatro comico. Questo teatro, dicevamo, combina gli avvenimenti in modo da insinuare un meccanismo nelle forme esteriori della vita. Determiniamo dunque i caratteri essenziali per i quali la vita, esaminata dal di fuori, sembra che si distingua da un semplice meccanismo. Ci basterà allora passare ai caratteri opposti per ottenere la formula astratta, questa volta generale e completa, dei procedimenti di commedia reali e possibili.

La vita si presenta a noi come una evoluzione nel tempo, e come una complicazione dello spazio. Considerata nel tempo essa è il progresso continuo d'un essere che invecchia incessantemente: cioè che non ritorna mai indietro, e non si ripete mai. Esaminata nello spazio, essa mostra ai nostri occhi degli elementi consistenti, così intimamente solidali tra loro, così esclusivamente fatti gli uni per gli altri, che nessuno di loro potrebbe appartenere nello stesso tempo a due organismi differenti: ogni essere vivente è un sistema chiuso di fenomeni, incapace d'interferire con altri sistemi. Continuo cambiamento di aspetto, irreversibilità dei fenomeni, individualità perfetta d'una serie chiusa in se stessa, ecco i caratteri esteriori (reali o apparenti, poco importa) che distinguono il vivente dal semplice meccanico. Prendiamo il suo contrario: avremo tre procedimenti che chiameremo, se volete, la RIPETIZIONE, l'INVERSIONE e l'INTERFERENZA DELLE SERIE. E' facile vedere che questi procedimenti sono quelli del vaudeville e che non potrebbero essercene altri.

Si troverebbero dapprima, mescolati a dosi variabili, nelle scene che abbiamo passato in rivista, e a maggior ragione nei giochi del fanciullo dei quali riproducono il meccanismo. Non ci indugeremo a fare questa analisi. Sarà più utile studiare questi procedimenti allo stato puro su nuovi esempi. Niente di più facile d'altronde, poiché, allo stato puro, s'incontrano spesso sia nella commedia classica, sia nel teatro contemporaneo.

1. - LA RIPETIZIONE. - Non si tratta più, come poco fa, d'una parola o d'una frase che un personaggio ripete, ma d'una situazione, cioè d'una combinazione di circostanze, che ritorna tale e quale a più riprese, distinguendosi così dal corso cangiante della vita. L'esperienza ci presenta già questo genere di comico, ma allo stato rudimentale soltanto. Così, io incontro un giorno per la strada un amico che non ho visto da molto tempo; la situazione non ha nulla di comico. Ma, se lo stesso giorno lo incontro di nuovo, e poi una terza e una quarta volta, finiamo per ridere insieme della "coincidenza". Figuratevi allora una serie di avvenimenti immaginari che vi dia sufficientemente l'illusione della vita, e supponete, in mezzo a

questa serie che progredisce, una medesima scena che si riproduce, sia tra i medesimi personaggi, sia tra personaggi differenti: avrete ancora una coincidenza, ma più straordinaria. Tali sono le ripetizioni che ci si presentano al teatro. Esse sono tanto più comiche quanto più la scena ripetuta è complessa e anche quanto più naturalmente è condotta - due condizioni che sembrano escludersi, e che l'abilità dell'autore drammatico dovrà riconciliare.

Il vaudeville contemporaneo si serve di questo procedimento in tutte le sue forme. Uno dei più conosciuti consiste nel far muovere un certo gruppo di personaggi, di atto in atto, negli ambienti più diversi, in modo da far rinascere in circostanze sempre nuove una stessa serie di avvenimenti o di disavventure che si corrispondano simmetricamente.

Parecchie opere di Molière ci offrono una medesima composizione di avvenimenti che si ripete da un capo all'altro della commedia.

Così la "Scuola delle mogli" non fa che riportare e riprodurre un certo effetto a tre tempi: primo tempo, Orazio racconta ad Arnolfo che cosa ha escogitato per ingannare il tutore di Agnese, che si scopre essere Arnolfo stesso; secondo tempo, Arnolfo crede di aver parato il colpo; terzo tempo, Agnese fa sì che le precauzioni di Arnolfo si volgano a vantaggio di Orazio. La medesima periodicità regolare nella "Scuola dei mariti" nello "Sbadato", e soprattutto in "Giorgio Dandin", in cui il medesimo effetto a tre tempi si ritrova: primo tempo, Giorgio Dandin s'accorge che sua moglie lo inganna; secondo tempo, chiama in suo aiuto i suoceri; terzo tempo, è lui, Giorgio Dandin che chiede scusa.

A volte la medesima scena si riprodurrà tra gruppi di personaggi differenti. Non è raro allora che il primo gruppo sia formato dai padroni, e il secondo dai domestici. I domestici ripeteranno in un altro tono, trasportata in uno stile meno nobile, una scena già recitata dai padroni. Una parte del "Dispetto d'amore" è costruita su questo piano, così anche "Anfitrione". In una divertente commediola di Benedix, "Der Eigensinn", l'ordine è inverso; sono i padroni che

riproducono una scena di ostinatezza di cui i domestici hanno dato loro l'esempio.

Ma, quali che siano i personaggi tra i quali le situazioni simmetriche sono congegnate, una differenza profonda sembra che sussista tra la commedia classica e il teatro contemporaneo.

Introdurre negli avvenimenti un certo ordine matematico, conservando tuttavia in essi l'aspetto della verosimiglianza, cioè della vita, ecco quale è sempre lo scopo. Ma i mezzi impiegati differiscono. Nella maggior parte dei vaudevilles si agisce direttamente sullo spirito dello spettatore. Infatti, per quanto straordinaria, la coincidenza diventerà accettabile solo se essa sarà accettata, e noi l'accetteremo se siamo stati preparati a poco a poco a riceverla. Così procedono spesso gli autori contemporanei. Al contrario nel teatro di Molière, sono le disposizioni dei personaggi e non quelle del pubblico, che fanno sì che la ripetizione sembri naturale. Ciascuno di questi personaggi rappresenta una certa forza applicata in una certa direzione, la coincidenza si ottiene perché queste forze, di direzione costante, si compongono necessariamente tra loro allo stesso modo. La commedia di situazione, così intensa, confina dunque con la commedia di carattere. Essa merita di essere chiamata classica, se è vero che l'arte classica è quella che non pretende di ricavare dall'effetto più di quanto ha messo nella causa.

2. - L'INVERSIONE. - Questo secondo procedimento ha tanta analogia con il primo che ci contenteremo di definirlo senza insistere sulle applicazioni. Immaginate certi personaggi in una certa situazione: voi otterrete una scena comica facendo sì che la situazione si rovesci e che le Parti siano invertite. Di questo genere è la doppia scena del salvataggio nel "Viaggio del signor Perrichon" (commedia di Labiche). Ma non è necessario che le due scene simmetriche siano recitate sotto i nostri occhi. Basterà mostrarcene soltanto una, purché si sia sicuri che noi pensiamo all'altra. E' perciò che noi ridiamo dell'imputato che fa la morale al giudice, del fanciullo che pretende dare lezioni ai suoi genitori, infine di ciò che viene a classificarsi sotto la rubrica del "mondo alla rovescia".

Sovente ci sarà presentato un personaggio che prepara la rete in cui egli stesso verrà a farsi prendere. La storia del persecutore vittima della sua persecuzione, dell'imbroglione imbrogliato, costituisce il sostrato di parecchie commedie. La troviamo già nella vecchia farsa. L'avvocato Pathelin indica al suo cliente uno stratagemma per ingannare il giudice: il cliente si servirà dello stratagemma per non pagare l'avvocato. Una moglie bisbetica esige da suo marito che faccia tutti i lavori di casa; gliene ha notato i dettagli in una lista. Adesso essa casca in fondo a un tino, il marito si rifiuterà di tirarla fuori: "questo non c'è, nella lista".

La letteratura moderna ha eseguito ben altre variazioni sul tema del ladro derubato. Si tratta sempre di una inversione di parti, e di una situazione che si rovescia contro colui che la crea.

Qui si inverte una legge di cui già abbiamo segnalato più di un'applicazione. Quando una scena comica è stata riprodotta spesso, essa passa allo stato di "categoria" o di modello. Diventa divertente per se stessa, indipendentemente dalle cause che fanno sì che essa ci abbia divertito. Allora le nuove scene che non sono comiche di diritto, potranno diventarle di fatto se somigliano per qualche verso a quella. Esse evocano più o meno confusamente nel nostro spirito un'immagine che noi sappiamo buffa. Verranno a inserirsi in un genere in cui figura un tipo di comico ufficialmente riconosciuto. La scena del ladro derubato è di questo genere. Essa irradia su un gran numero di altre scene il comico che racchiude. Finisce per rendere comica ogni disavventura che ci attiriamo per colpa nostra, qualunque sia la colpa, qualunque sia la disavventura, che dico? basta un'allusione a questa disavventura, una parola che la ricordi. "L'hai voluto tu, Giorgio Dandin", questa frase non avrebbe nulla di divertente senza le risonanze comiche che la prolungano.

3. - Ma abbiamo parlato abbastanza della ripetizione e dell'inversione. Eccoci arrivati all'INTERFERENZA DELLE SERIE. E'

un effetto comico di cui è difficile ricavare la formula, a causa della straordinaria varietà delle forme sotto le quali si presenta al teatro.

Ecco forse come bisognerebbe definirlo: UNA SITUAZIONE E' SEMPRE COMICA QUANDO APPARTIENE CONTEMPORANEAMENTE A DUE SERIE DI AVVENIMENTI ASSOLUTAMENTE INDIPENDENTI, E PUO' INTERPRETARSI OGNI VOLTA IN DUE SENSI DEL TUTTO DIFFERENTI.

Si penserà subito al quiproquo. E il quiproquo è infatti una situazione che presenta contemporaneamente due sensi differenti, l'uno semplicemente possibile, quello che gli attribuiscono gli attori, l'altro reale, quello che il pubblico gli dà. Noi percepiamo il senso reale della situazione, perché si è avuto cura di mostrarcene tutti gli aspetti; ma ogni attore non ne conosce che uno: quindi il loro errore, quindi il giudizio falso che portano su ciò che avviene intorno a loro come pure su ciò che fanno loro stessi. Noi andiamo da questo giudizio falso al giudizio vero; oscilliamo tra il senso possibile e il senso reale; ed è questo dondolarsi del nostro spirito tra due opposte interpretazioni che appare subito nel divertimento che ci fornisce il quiproquo. Si capisce come alcuni filosofi siano stati colpiti soprattutto da questo dondolio, e come altri abbiano visto l'essenza del comico in un urto, o in una sovrapposizione, di due giudizi che si contraddicono. Ma la loro definizione è lungi dal convenire a tutti i casi; e, anche là dove conviene, essa non definisce il principio del comico, ma soltanto una delle sue conseguenze più o meno lontane. E' facile vedere, invero, che il quiproquo teatrale non è che il caso particolare di un fenomeno più generale, l'interferenza delle serie indipendenti, e che d'altra parte il quiproquo non è ridicolo per se stesso, ma soltanto come INDIZIO di una interferenza di serie.

Nel quiproquo, infatti, ogni personaggio è inserito in una serie di avvenimenti che lo concernono, di cui egli ha la rappresentazione esatta, e sui quali regola parole e azioni. Ogni serie che interessa ogni personaggio si sviluppa in un modo indipendente, ma esse si sono incontrate a un certo momento in condizioni tali che le azioni e le parole che fanno parte di una di esse possano convenire anche all'altra. Quindi l'errore dei personaggi, quindi l'equivoco, ma questo equivoco non è comico per se stesso, esso lo è soltanto perché manifesta la coincidenza delle due serie indipendenti. La prova ne è

che l'autore deve costantemente industriarsi a riportare la nostra attenzione su questo duplice fatto, l'indipendenza e la coincidenza. Vi perviene ordinariamente rinnovando incessantemente la falsa minaccia d'una dissociazione tra le due serie che coincidono. A ogni istante tutto sta per crollare, e tutto si accomoda: è questo gioco che fa ridere più che il va e viene del nostro spirito tra due affermazioni contraddittorie. E ci fa ridere perché rende manifesta ai nostri occhi l'interferenza di due serie indipendenti, vera sorgente dell'effetto comico.

Così il quiproquo non può essere che un caso particolare. E' uno dei mezzi (forse il più artificioso) per rendere sensibile l'interferenza delle serie; ma non è il solo. Invece di due serie contemporanee, potremmo prendere anche una serie d'avvenimenti antichi e un'altra attuale: se le due serie arrivano a interferirsi nella nostra immaginazione non ci sarà più quiproquo, eppure lo stesso effetto comico continuerà a prodursi. Pensate alla prigionia di Bonivard nel castello di Chillon; ecco una prima serie di fatti. Ricordate Tartarino che viaggia in Svizzera, arrestato, imprigionato: seconda serie, indipendente dalla prima.

Fate adesso che Tartarino sia legato alla stessa catena di Bonivard e che le due storie sembrino per un istante coincidere: avrete una scena divertentissima, una delle più divertenti che la fantasia di Daudet abbia tratteggiato (3), Molti incidenti del genere eroicomico potrebbero scomporsi così. La trasposizione, generalmente comica, dall'antico nel moderno si ispira alla medesima idea.

Labiche usò questo procedimento in tutte le sue forme. A volte egli comincia col costituire le serie indipendenti e si diverte poi a farle interferire tra loro: prenderà un gruppo chiuso, un matrimonio a esempio, e lo porterà in ambienti del tutto estranei in cui certe coincidenze gli permetteranno di inserirsi momentaneamente. A volte conserverà nel corso della commedia un solo e medesimo sistema di personaggi, ma farà sì che alcuni di questi personaggi abbiano qualcosa da nascondere, siano obbligati a intendersela tra loro, recitino infine una piccola commedia in mezzo alla grande: ogni

tanto una delle due commedie sta per disturbare l'altra, poi le cose si accomodano e la coincidenza delle due serie si ristabilisce. A volte infine è una serie di avvenimenti tutta ideale che si inserirà nella serie reale, per esempio un passato che si vorrebbe nascondere, e che irrompe incessantemente nel presente, e che ogni volta riesce a riconciliarsi con le situazioni che sembrava dovesse sconvolgere.

Ma sempre ritroviamo le due serie indipendenti, e sempre la coincidenza parziale.

Non spingeremo più avanti questa analisi dei procedimenti del vaudeville. Che ci sia interferenza di serie, inversione o ripetizione, noi vediamo che lo scopo è sempre lo stesso, ottenere ciò che abbiamo chiamato una MECCANIZZAZIONE della vita. Si prenderà un sistema di azioni e di relazioni e lo si ripeterà tale e quale, oppure lo si volterà a controsenso, oppure lo si trasporterà in blocco in un altro sistema con il quale esso coincide in parte - tutte operazioni che consistono nel trattare la vita come un meccanismo a ripetizione, come effetti reversibili e scene interscambievoli. La vita reale è un vaudeville nella misura esatta in cui produce naturalmente effetti del medesimo genere, e per conseguenza nella misura esatta in cui dimentica se stessa, poiché se fosse continuamente attenta, sarebbe continuità variata, progresso irreversibile, unità indivisa. Ed è perciò che il comico degli avvenimenti può definirsi una distrazione delle cose, come il comico di un carattere individuale porta sempre, come lo facevamo prevedere e come lo mostreremo dettagliatamente più avanti, a una certa distrazione fondamentale della persona. Ma questa distrazione degli avvenimenti è eccezionale. Gli effetti ne sono leggeri. Ed essa è in ogni modo incorreggibile, di modo che non serve a niente il riderne. Ed è perciò che non sarebbe venuta affatto l'idea di esagerarla, di erigerla a sistema, di creare un'arte per essa, se il riso non fosse un piacere e se l'umanità non cogliesse a volo la minima occasione per farlo nascere. Così si esplica il vaudeville che sta alla vita reale come il burattino articolato sta all'uomo che cammina, una esagerazione molto artificiale d'una certa rigidità naturale delle cose. Il filo che lo lega alla vita reale è molto fragile. Non è che un gioco, subordinato,

come tutti i giochi, a una convenzione accettata prima. La commedia di carattere affonda nella vita radici ben più profonde. Ci occuperemo soprattutto di essa nell'ultima parte del nostro studio. Ma dobbiamo prima analizzare un certo genere di comico che rassomiglia per parecchi aspetti a quello del vaudeville, il comico di parola.

2.

C'è forse qualcosa di artificiale nel fare del comico delle parole una categoria speciale, perché la maggior parte degli effetti comici che abbiamo studiato fin qui si producevano già per mezzo del linguaggio. Ma bisogna distinguere tra il comico che il linguaggio esprime, e quello che il linguaggio crea. Il primo potrebbe, a rigore, tradursi da una lingua in un'altra, salvo a perdere la maggior parte del suo risalto passando in una nuova società, diversa per i costumi, per la letteratura, e soprattutto per le associazioni di idee. Ma il secondo è generalmente intraducibile. Esso deve ciò che è alla struttura della frase o alla scelta delle parole. Esso non constata, con l'aiuto del linguaggio, certe particolari distrazioni degli uomini o degli avvenimenti; ma sottolinea le distrazioni del linguaggio stesso.

E' il linguaggio stesso, qui, che diventa comico.

E' vero che le frasi non si fanno da sole, e che se noi ridiamo di esse, potremo ridere per lo stesso motivo del loro autore. Ma quest'ultima condizione non sarà indispensabile. La frase, la parola, avranno qui una forza comica indipendente. E la prova ne è che saremo imbarazzati, nella maggior parte dei casi, nel dire di chi ridiamo, sebbene a volte sentiamo confusamente che c'è qualcuno in causa.

La persona in causa, d'altronde, non è sempre quella che parla. Ci sarebbe qui un'importante distinzione da fare tra lo SPIRITOSO e il COMICO. Forse si troverebbe che una parola è detta comica quando ci fa ridere di colui che la pronunzia, e spiritosa quando ci fa ridere di un terzo o di noi. Ma, molto spesso, noi non sapremmo decidere se la parola è comica o spiritosa. Essa è semplicemente ridicola.

Forse bisognerebbe, prima di proseguire, esaminare più da vicino ciò che si intende per spirito, poiché un motto di spirito ci fa per lo

meno sorridere, di modo che uno studio del riso non sarebbe completo se trascurasse di approfondire la natura dello spirito, di chiarirne l'idea. Ma temo che questa essenza sottilissima sia di quelle che si decompongono alla luce.

Distinguiamo dapprima due significati della parola spirito, uno più largo, l'altro più stretto. Nel senso più largo della parola, sembra che si chiami spirito una certa maniera DRAMMATICA di pensare. Invece di adoperare le sue idee come simboli indifferenti, l'uomo di spirito le vede, le sente, e soprattutto le fa dialogare tra loro come persone. Le mette in scena, mette anche un po' se stesso sulla scena. Un popolo di spirito è anche un popolo innamorato del teatro. Nell'uomo di spirito c'è qualcosa del poeta, come in un buon lettore c'è un commediante in embrione.

Faccio questo accostamento intenzionalmente, perché si stabilisca senza sforzo una proporzione tra i quattro termini. Per leggere bene, basta possedere la parte intellettuale dell'arte del commediante: ma per recitar bene, bisogna essere commediante con tutta l'anima e con tutta la persona. Così la creazione poetica esige un certo oblio di sé, che non è ciò di cui pecca ordinariamente l'uomo di spirito. Questi traspare più o meno dietro quel che dice o quel che fa. Egli non vi si assorbe, perché non vi mette che la sua intelligenza.

Ogni poeta potrà dunque rivelarsi uomo di spirito quando lo vorrà.

Non avrà bisogno d'acquistar niente per far ciò; avrà piuttosto qualcosa da perdere. Gli basterà lasciar conversare le sue idee tra loro "per nulla, per un puro piacere"; non dovrà fare altro che allontanare il duplice legame che mantiene le sue idee in contatto con i suoi sentimenti e la sua anima in contatto con la vita. Infine, potrebbe tornare a essere uomo di spirito se non volesse più essere poeta anche col cuore, ma soltanto con l'intelligenza.

Ma se lo spirito consiste in generale nel vedere le cose SUBSPECIE THEATRI, si capisce come egli possa essere più particolarmente rivolto verso una certa varietà dell'arte drammatica, la commedia. Quindi un senso più stretto della parola, il solo d'altronde che ci

interessi dal punto di vista della teoria del riso. Si chiamerà questa volta SPIRITO quella certa disposizione ad abbozzare incidentalmente delle scene di commedia, ma ad abbozzarle così discretamente, così leggermente, così rapidamente, che tutto sia già finito, quando cominciamo ad accorgercene.

Quali sono gli attori di queste scene? Con chi ha da fare l'uomo di spirito? Anzitutto con i suoi stessi interlocutori, quando l'espressione è una replica diretta a uno di loro. Spesso con una persona assente, che suppone abbia parlato e alla quale risponde.

Più spesso ancora con tutti, voglio dire con il senso comune, che fa partecipare rovesciando in paradosso un'idea corrente, o utilizzando un comune giro di parole, parodiando una citazione o un proverbio. Paragonate queste piccole scene tra loro, vedrete che sono generalmente delle variazioni su un tema di commedia che conosciamo bene, quello del ladro derubato. Si coglie una metafora, una frase, un ragionamento e si rovesciano contro colui che li fa o che potrebbe farli, in modo che dica ciò che non voleva dire, e che egli stesso venga, in certo modo, a farsi prendere nel tranello del linguaggio. Ma il tema del ladro derubato non è il solo possibile. Noi abbiamo passato in rivista parecchie specie di comico; non ce n'è una sola che non possa affinarsi in motto di spirito.

Il motto di spirito si presterà dunque a una analisi di cui possiamo dare adesso, per così dire, la formula farmaceutica. Ecco questa formula. Prendete la parola, condensatela dapprima in scena recitata, cercate in seguito la categoria comica alla quale questa scena appartiene: ridurrete così il motto di spirito ai suoi elementi più semplici e avrete la spiegazione completa.

Applichiamo questo metodo ad un esempio classico. "Mi fa male il tuo petto", scriveva la signora di Sévigné alla figlia ammalata.

Ecco un motto di spirito. Se la nostra teoria è esatta, ci basterà sottolineare la frase, renderla grossolana e pesante, per vederla svolgersi in scena comica. Ora noi troviamo precisamente questa piccola scena, bell'e fatta, nell'"Amor medico" di Molière. Il falso

medico Clitandro, chiamato per prestare le sue cure alla figlia di Sganarello, si accontenta di tastare il polso allo stesso Sganarello, dopo di che conclude senza esitazione, basandosi sulla simpatia che deve esistere tra il padre e la figlia: “Vostra figlia è molto malata”. Ecco dunque effettuato il passaggio dallo spiritoso al comico. Non ci resta allora altro, per completare la nostra analisi, che cercare ciò che vi è di comico nell’idea di fare una diagnosi alla figlia dopo aver ascoltato il padre o la madre. Ma noi sappiamo che una delle forme essenziali della fantasia comica consiste nel presentarci l’uomo vivo come una specie di burattino articolato, e spesso, per determinarci a formare quest’immagine, ci mostra due o più persone che parlano o agiscono come se fossero legate le une alle altre da fili invisibili. Non è forse questa l’idea che ci suggeriscono quando ci portano a materializzare, per così dire, la simpatia che noi stabiliamo tra la figlia e il padre?

Si comprenderà allora perché gli autori che hanno parlato dello spirito hanno dovuto limitarsi a notare la straordinaria complessità delle cose che questo termine indica, senza riuscire mai a definirlo. Ci sono molte maniere di essere spiritoso, quasi quante ce ne sono di non esserlo. Come scorgere quel che hanno in comune tra loro, se non si comincia col determinar la relazione generale fra lo spiritoso e il comico? Ma una volta scoperta questa relazione, tutto diventa chiaro. Tra il comico e lo spiritoso si scopre allora il medesimo rapporto che esiste tra una scena fatta e il fugace abbozzo di una scena da fare. Quante sono le forme che può prendere il comico, tante saranno le varietà corrispondenti che avrà lo spirito. E’ il comico dunque, sotto le sue forme diverse, che bisogna definire dapprima, ritrovando (il che è già molto difficile) il filo che conduce da una forma all’altra. Così si sarà anche analizzato lo spirito, che apparirà allora non essere altro se non del comico volatilizzato. Ma seguire il metodo inverso, cercare direttamente la formula dello spirito, vuol dire andare incontro a uno scacco sicuro. Che diremmo di un chimico che, avendo i corpi a disposizione nel suo laboratorio, pretendesse di studiarli soltanto allo stato di semplici tracce nell’atmosfera?

Ma questo paragone fra lo spiritoso e il comico ci indica anche il cammino da seguire per lo studio del comico di parole. Da una parte, infatti, noi vediamo che non c'è differenza essenziale tra una parola comica e un motto di spirito, e dall'altra il motto di spirito, sebbene legato, a una forma di linguaggio, evoca l'immagine confusa o netta di una scena comica. Ciò riconferma che il comico del linguaggio deve corrispondere, punto per punto, al comico delle azioni e delle situazioni e che non ne è, se ci si può esprimere così, che la proiezione sul piano delle parole.

Ritorniamo dunque al comico delle azioni e delle situazioni.

Consideriamo i principali procedimenti con i quali lo si ottiene.

Applichiamo questi procedimenti alla scelta delle parole e alla costruzione delle frasi. Avremo così le forme diverse del comico di parole e le varietà possibili dello spirito.

1. - Lasciarsi andare, per un effetto di rigidità o di velocità acquisita, a dire ciò che non si voleva dire o a fare ciò che non si voleva fare, ecco, lo sappiamo, una delle grandi sorgenti del comico. Ecco perché la distrazione è essenzialmente ridicola, perché si ride di ciò che può esserci di rigido, di bell'e fatto, di meccanico insomma nel gesto, nelle attitudini e anche nei lineamenti della fisionomia. Questo genere di rigidità si osserva anche nel linguaggio? Sì, senza dubbio, poiché ci sono delle formule belle e fatte e delle frasi stereotipate. Un personaggio, che si esprimesse sempre in questo stile, sarebbe invariabilmente comico. Ma perché una frase isolata sia comica per se stessa, una volta staccata da colui che la pronuncia, non basta che sia una frase bell'e fatta, bisogna ancora che essa porti in sé un segno al quale possiamo riconoscere, senza possibilità di esitazione, che essa è stata pronunciata automaticamente. E ciò non può accadere se non quando la frase contenga una assurdità manifesta, sia un errore grossolano, sia soprattutto una contraddizione nei termini. Quindi questa regola generale: **SI OTTERRA' UN'ESPRESSIONE COMICA INSERENDO UN'IDEA ASSURDA IN UNO STAMPO DI FRASE STEREOTIPATA.**

“Questa sciabola è il più bel giorno della mia vita”, dice il signor Prudhomme (4). Traducete la frase in inglese o in tedesco, essa diventerà semplicemente assurda, da comica che era in francese. Perché “il più bel giorno della mia vita” è una di quelle conclusioni di frase bell’e fatte alle quali il nostro orecchio è abituato (5). Basta allora, per renderla comica, mettere in piena luce l’automatismo di colui che la pronuncia. A ciò si perviene inserendovi un’assurdità. L’assurdità qui non è la sorgente del comico. Essa non è che un mezzo semplicissimo ed efficacissimo per rivelarcelo.

Non abbiamo citato che una frase di Prudhomme. Ma la maggior parte delle battute che gli si attribuiscono sono fatte sullo stesso modello. Prudhomme è l’uomo delle frasi fatte. E poiché ci sono delle frasi fatte in tutte le lingue, Prudhomme è generalmente trasportabile, sebbene sia raramente traducibile.

A volte la frase banale, sotto il cui schermo passa l’assurdità, è un po’ più difficile da percepire. “A me non piace lavorare tra un pasto e l’altro”, ha detto un pigro. La battuta non sarebbe divertente, se non esistesse questo salutare precetto d’igiene: “Non bisogna mangiare nulla tra un pasto e l’altro”.

A volte anche l’effetto si complica. Invece di un solo modello di frase banale ce ne sono due o tre che si incastrano l’uno nell’altro. Così, per esempio questa battuta di un personaggio di Labiche: “Soltanto Dio ha il diritto di uccidere il suo simile”.

Sembra che qui si approfitti di due proposizioni che ci sono familiari: “Soltanto Dio dispone della vita degli uomini”, e: “E’ un delitto, per l’uomo, uccidere il suo simile”. Ma le due proposizioni sono combinate in modo da ingannare il nostro orecchio e da dare l’impressione di una di quelle frasi che si ripetono e che si accettano macchinalmente. Così la sonnolenza della nostra attenzione è svegliata a un tratto dall’assurdità.

Questi esempi basteranno a far capire come una delle forme più importanti del comico si proietti e si semplifichi sul piano del linguaggio. Passiamo a una forma meno generale.

2. - “Noi ridiamo tutte le volte che la nostra attenzione è sviata sul fisico di una persona, allorché il morale era in causa”: ecco una legge che abbiamo posto nella prima parte del nostro lavoro.

Applichiamola al linguaggio. Si potrebbe dire che la maggior parte delle parole presentino un senso FISICO e un senso MORALE, secondo che si prendano nel significato proprio o figurato. Ogni parola comincia invero col designare un oggetto concreto o un'azione materiale; ma a poco a poco il senso di una parola ha potuto spiritualizzarsi in relazione astratta o in idea pura. Se dunque la nostra legge si conserva qui, essa dovrà prendere la forma seguente: SI OTTIENE UN EFFETTO COMICO QUANDO SI FINGE DI INTENDERE UNA ESPRESSIONE NEL SENSO PROPRIO, MENTRE ESSA ERA IMPIEGATA IN SENSO FIGURATO. O ancora: NON APPENA LA NOSTRA ATTENZIONE SI CONCENTRA SULLA MATERIALITA' DI UNA METAFORA, L'IDEA ESPRESSA DIVENTA COMICA.

“Tutte le arti sono sorelle”: in questa frase la parola “sorella” è presa metaforicamente per designare una rassomiglianza più o meno profonda. E la parola è così spesso usata in questo senso che noi non pensiamo più, ascoltandola, alla relazione concreta e materiale che implica una parentela. Ci penseremmo già di più se ci si dicesse: “Tutte le arti sono cugine”, perché la parola “cugina” è presa meno spesso in senso figurato; così questa parola si tingerebbe qui di una leggera sfumatura comica. Andate fino in fondo, supponete che si attiri violentemente la nostra attenzione sulla materialità dell'immagine scegliendo una relazione di parentela incompatibile con il genere di termini che questa parentela deve unire: avrete un effetto ridicolo. Tale è la frase ben nota, attribuita anche a Prudhomme: “Tutte le arti sono fratelli”.

“Corre dietro allo spirito”, si diceva in presenza di Boufflers (6) a proposito di un personaggio pretenzioso. Se Boufflers avesse risposto: “Non lo raggiungerà”, avremmo avuto l'inizio di un motto di spirito; ma non ne avremmo avuto che l'inizio, perché il termine “raggiungere” è preso in senso figurato così spesso come il termine

“correre”, e non ci costringe abbastanza violentemente a materializzare l’immagine di due corridori lanciati l’uno dietro l’altro. Volete che la risposta mi appaia del tutto spiritosa?

Bisognerà che prendiate in prestito dal vocabolario dello sport un termine così concreto, così vivo, che io non possa fare a meno d’assistere sul serio alla corsa. E’ quel che fa Boufflers. “Io scommetto per lo spirito”.

Dicevamo che lo spirito consiste spesso nel prolungare l’idea di un interlocutore fino al punto in cui egli esprimerebbe il contrario del suo pensiero e in cui verrebbe a farsi prendere lui stesso, per così dire, nell’insidia del suo discorso. Aggiungiamo adesso che questa insidia è spesso anche una metafora o un paragone, la cui materialità si rovescia contro di lui. Si ricordi questo dialogo tra la madre e il figlio nei “Falsi ingenui” (7): “Caro mio, la Borsa è un gioco pericoloso. Un giorno si vince e il giorno dopo si perde”; “Ebbene, io giocherò un giorno sì ed uno no”. E, nella medesima commedia, l’edificante conversazione di due finanzieri: “E’ leale quel che noi facciamo? Perché, in fondo a questi poveri azionisti noi prendiamo il danaro dalla tasca...”; “E donde volete dunque che lo prendiamo?”.

Si otterrà così un effetto divertente quando si svilupperà un simbolo o un emblema nel senso della materialità e si fingerà anche di conservare a questo sviluppo il medesimo valore simbolico dell’emblema. In un vaudeville molto divertente, ci vien presentato un funzionario di Monaco la cui uniforme è coperta di medaglie, sebbene gli sia stata conferita una sola decorazione.

“Vedete” dice, “io ho posto la mia medaglia su di un numero della roulette, e siccome questo numero ha vinto, ho avuto diritto a trentasei volte la posta”. Non è un ragionamento analogo a quello di Giboyer negli “Sfrontati” (8)? Si parla di una sposa quarantenne che porta dei fiori d’arancio sull’abito nuziale: “Avrebbe diritto a delle arance intere”, dice Giboyer.

Ma non la finiremmo se dovessimo prendere a una a una le diverse leggi che abbiamo enunciato, e cercarne la verifica su quel che

abbiamo chiamato il piano del linguaggio. Faremo meglio ad attenerci alle tre proposizioni generali dell'ultimo capitolo.

Abbiamo chiarito che le "serie di avvenimenti" potevano diventar comiche sia per RIPETIZIONE, sia per INVERSIONE, sia infine per INTERFERENZA. Vedremo che avviene la stessa cosa per le serie di parole.

Prendere delle serie di avvenimenti e ripeterle in un tono nuovo o in un nuovo ambiente, o invertirle conservando loro ancora un senso, o mescolarle in modo che i rispettivi significati interferiscano fra loro, tutto ciò è comico, dicevamo, perché vuol dire ottenere dalla vita che essa si lasci trattare meccanicamente. Ma anche il pensiero è qualcosa che vive. E il linguaggio, che traduce il pensiero, dovrebbe essere altrettanto vivo. Si intuisce quindi che una frase diventerà comica se offre ancora un significato anche se invertita, oppure se esprime indifferentemente due sistemi di idee del tutto indipendenti, o in fine se la si è ottenuta trasportando l'idea in un tono che non è il suo. Queste sono invero le tre leggi fondamentali di ciò che si potrebbe chiamare la TRASFORMAZIONE COMICA DELLE PROPOSIZIONI, come chiariremo con alcuni esempi.

Diciamo dapprima che queste tre leggi sono lontane dall'averne un'eguale importanza in ciò che concerne la teoria del comico.

L'INVERSIONE è il procedimento meno interessante. Ma deve essere di facile applicazione, poiché si nota che i professionisti dello spirito, non appena sentono pronunciare una frase, cercano se si potrebbe ottenere un altro senso invertendola, per esempio mettendo il soggetto al posto del complemento e il complemento al posto del soggetto. Non è raro che ci si serva di questo espediente per confutare un'idea in termini più o meno faceti. In una commedia di Labiche un personaggio grida all'inquilino di sopra, che gli sporca il balcone: "Perché gettate le vostre pipe sulla mia terrazza?". Al che la voce dell'inquilino risponde: "Perché mettete la vostra terrazza sotto le mie pipe?". Ma è inutile insistere su questo genere di spirito. Se ne moltiplicherebbero troppo facilmente gli esempi.

L'INTERFERENZA di due sistemi di idee nella medesima frase è una sorgente inesauribile di effetti divertenti. Ci sono parecchi modi per ottenere qui l'interferenza, cioè di dare alla medesima frase due significati indipendenti che si sovrappongono. Il meno pregevole di questi mezzi è il bisticcio. Nel bisticcio, è la medesima frase che sembra presentare due sensi indipendenti, ma non è che un'apparenza. Vi sono in realtà due frasi differenti, composte di parole differenti, che fingiamo di confondere fra loro approfittando del fatto che hanno lo stesso suono. Dal bisticcio si passerà peraltro per gradazioni insensibili al vero gioco di parole. Qui i due sistemi di idee si sovrappongono realmente in una sola e medesima frase e si ha da fare con le stesse parole; si approfitta semplicemente della diversità di significato che una parola può prendere soprattutto nel suo passare dal senso proprio al figurato. Così spesso non si troverà che una sfumatura di differenza tra il gioco di parole, da una parte, e la metafora poetica o il paragone istruttivo dall'altra. Mentre il paragone che istruisce e l'immagine che colpisce sembrano manifestarci l'accordo intimo tra il linguaggio e la natura, considerati come due forme parallele della vita, il gioco di parole ci fa pensare piuttosto a una trascuratezza del linguaggio, che dimenticherebbe per un istante il suo vero scopo e pretenderebbe adesso regolare le cose su di sé, invece di regolarsi su di esse. Il gioco di parole tradisce dunque una DISTRAZIONE momentanea del linguaggio, e d'altronde è perciò che è divertente.

INVERSIONE e INTERFERENZA, insomma, non sono che giochi di spirito che fanno capo a giochi di parole. Più profondo è il comico della TRASPOSIZIONE. La trasposizione è infatti per il linguaggio corrente ciò che la ripetizione è per la commedia.

Dicevamo che la ripetizione è il procedimento favorito dalla commedia classica. Essa consiste nel disporre gli avvenimenti in modo che una scena si riproduca, sia tra i medesimi personaggi in circostanze nuove, sia tra personaggi nuovi in situazioni identiche. E' così che si farà ripetere dai servitori, in linguaggio meno nobile, una scena già recitata dai padroni.

Supponete adesso delle idee espresse nello stile che si adatta loro e inquadrate così nel loro ambiente naturale. Se immaginate un dispositivo che gli permetta di trasportarsi in un nuovo ambiente conservando i rapporti che hanno tra loro, ovvero in altri termini, se li inducete ad esprimersi in tutt'altro stile e a trasportarsi in tutt'altro tono, è il linguaggio questa volta che vi darà la commedia, è il linguaggio che sarà comico. Non ci sarà bisogno d'altronde, di presentarci effettivamente le due espressioni della medesima idea, l'espressione trasportata e l'espressione naturale. Noi conosciamo proprio l'espressione naturale, poiché è quella che troviamo per istinto. Sarà dunque sull'altra, e sull'altra solamente che si porterà lo sforzo d'invenzione comica. Non appena la seconda ci è presentata, noi le sostituiamo, da noi stessi, la prima. D'onde questa regola generale: SI OTTERRA' UN EFFETTO COMICO, TRASPORTANDO L'ESPRESSIONE NATURALE DI UN'IDEA IN UN ALTRO TONO.

I mezzi di trasposizione sono così numerosi e vari, il linguaggio presenta una così ricca continuità di toni, il comico può passare qui per un sì gran numero di gradi, dalla più piatta buffoneria fino alle forme più alte dell'HUMOR e dell'ironia, che noi rinunziamo a farne una enumerazione completa. Ci basterà, dopo aver posto la regola, di verificarne di tanto in tanto le principali applicazioni.

Potremmo innanzi tutto distinguere due toni estremi, il solenne e il familiare. Si otterranno gli effetti più rozzi con la semplice trasposizione dall'uno nell'altro. Da ciò, due direzioni opposte della fantasia comica.

Trasportiamo il solenne nel familiare? Si ha la parodia. E l'effetto della parodia, così definito, si prolungherà fino a dei casi in cui l'idea espressa in termini familiari è di quelle che dovrebbero, non fosse che per abitudine, adottare un altro tono.

Si legga ad esempio questa descrizione del sorgere dell'alba, citata da Gian Paolo Richter ([9](#)): "Il cielo cominciava a passare dal nero al rosso, simile a un gambero che cuoce". Si noterà che l'espressione delle cose antiche in termini della vita moderna dà il medesimo

effetto, a causa dell'aureola di poesia che circonda l'antichità classica.

E' senza alcun dubbio, il comico della parodia che ha suggerito ad alcuni filosofi, in particolare ad Alessandro Bain, l'idea di definire il comico in generale come DEGRADAZIONE. Il ridicolo nascerebbe "quando ci si presenta una cosa, prima rispettata, come mediocre e vile". Ma se la nostra analisi è esatta, la degradazione non è che una forma della trasposizione, e la stessa trasposizione non è che uno degli espedienti per ottenere il riso. Ce ne sono parecchi altri, e la sorgente del riso deve essere cercata più in alto. D'altronde, senza andare tanto lontano, è facile vedere che se la trasposizione dal solenne al triviale, dal migliore al peggiore, è comica, la trasposizione inversa può esserlo ancora di più.

La si trova non meno di frequente dell'altra. E si potrebbe, sembra, distinguerne due forme principali, secondo che essa concerni la GRANDEZZA degli oggetti o il loro VALORE.

Parlare delle piccole cose come se fossero grandi, è, in linea generale, ESAGERARE. L'esagerazione è comica quando è prolungata e soprattutto quando è sistematica: è proprio allora che essa appare come un procedimento di trasposizione. Essa fa ridere tanto che alcuni autori hanno potuto definire il comico come un'esagerazione, come altri l'avevano definito una degradazione.

In realtà, l'esagerazione, come la degradazione, non è che una forma d'una certa specie di comico, anche se è una forma molto convincente. Essa ha dato origine al poema eroicomico, genere un po' vecchio, senza dubbio, ma di cui si ritrovano le tracce presso tutti coloro che sono inclini a esagerare metodicamente. Si potrebbe dire che la millanteria ci fa ridere per il suo lato eroicomico.

Più artificiosa ma anche più raffinata, è la trasposizione dal basso in alto che si applica al valore delle cose, e non alla loro grandezza. Esprimere onestamente un'idea disonesta, prendere una situazione scabrosa, o un mestiere basso, o una condotta vile, e descriverli in termini di stretta RESPECTABILITY, ciò è generalmente comico.

Abbiamo impiegato una parola inglese; la cosa stessa, invero, è tanto inglese. Si troverebbero innumerevoli esempi in Dickens, in Thackeray (10), nella letteratura inglese in generale. Notiamolo incidentalmente: l'intensità dell'effetto non dipende qui dalla sua lunghezza. A volte basterà una parola, purché questa parola ci lasci intravedere tutto un sistema di trasposizione accettato in un certo ambiente, e ci riveli, in qualche modo, la organizzazione morale dell'immoralità. Si ricordi questa osservazione di un alto funzionario a un suo subordinato, in un'opera di Gogol (11): "Tu rubi troppo, per un funzionario del tuo grado".

Per riassumere quanto precede, diremo che ci sono prima due termini estremi di paragone: il grandissimo e il piccolissimo, il migliore e il peggiore, tra i quali la trasposizione può effettuarsi in un senso o nell'altro. Adesso, restringendo a poco a poco l'intervallo, si otterrebbero termini di contrasto sempre meno brutali, ed effetti di trasposizione comica sempre più sottili.

La più generale di queste opposizioni sarebbe forse quella dal reale all'ideale, da ciò che è a ciò che dovrebbe essere. Anche qui la trasposizione potrà farsi nelle due direzioni inverse. Ora si enuncerà quel che dovrebbe essere fingendo di credere che esso sia precisamente ciò che è: in ciò consiste l'IRONIA. Ora al contrario, si descriverà minuziosamente e meticolosamente ciò che è, dando a credere che è proprio così che le cose dovrebbero essere: così procede spesso l'UMORISMO. L'umorismo, così definito, è l'inverso dell'ironia. Esse sono, l'una e l'altra, forme della satira, ma l'ironia è di natura oratoria, mentre l'umorismo ha qualcosa di più scientifico. L'ironia si accentua lasciandosi sollevare sempre più in alto dall'idea del bene quale dovrebbe essere, e quindi l'ironia può riscaldarsi interiormente fino a diventare, in qualche modo, eloquenza sotto pressione. L'umorismo invece si accentua discendendo sempre più in basso dentro il male quale è, per notarne le particolarità con una più fredda indifferenza. Molti autori, Gian Paolo tra gli altri, hanno notato che l'umorismo preferisce i termini concreti, i particolari tecnici, i fatti precisi. Se la nostra analisi è esatta, questa non è una caratteristica accidentale dell'umorismo, essa ne è, là dove si

riscontra, l'essenza stessa. L'umorista è un moralista che si camuffa da sapiente, qualcosa come un anatomista che non farebbe una dissezione se non per disgustarci; e l'umorismo, nel senso stretto in cui prendiamo la parola, è proprio una trasposizione dal morale allo scientifico.

Restringendo ancora l'intervallo fra i termini e trasportandoli l'uno nell'altro, si otterrebbero sistemi di trasposizione comica sempre più speciali. Così, certe professioni hanno un vocabolario tecnico: quanti effetti ridicoli non si sono ottenuti trasportando in questo linguaggio professionale le idee della vita comune!

Eguale comica è l'estensione del linguaggio degli affari alle relazioni mondane, per esempio questa frase di un personaggio di Labiche che fa allusione a una lettera di invito da lui ricevuta: "La vostra amichevole del 3 scorso", e che traduce così la formula commerciale: "La vostra pregiata del 3 corrente". Questo genere di comico può d'altra parte raggiungere una profondità particolare quando non svela più soltanto un'abitudine professionale, ma un vizio di carattere. Si ricordino le scene dei "Falsi ingenui" e della Famiglia Benoiton ([12](#)), in cui il matrimonio è trattato come un affare, e in cui le questioni sentimentali si pongono in termini strettamente commerciali.

Ma tocchiamo qui un punto in cui le particolarità del linguaggio non fanno che tradurre le particolarità di carattere, e dobbiamo riservarne per il prossimo capitolo lo studio più approfondito.

Come bisognava aspettarselo e come si è potuto vedere da quanto precede, il comico di parole segue da vicino il comico di situazione e viene a perdersi, con quest'ultimo genere di comico stesso, nel comico di carattere. Il linguaggio non raggiunge gli effetti ridicoli se non perché è un'opera umana, modellata il più esattamente possibile sulle forme dello spirito umano. Noi sentiamo in esso qualcosa che vive della nostra vita; e se questa vita del linguaggio fosse completa e perfetta, se in essa non ci fosse niente di fisso, se il linguaggio, infine, fosse un organismo del tutto compatto, incapace di scindersi in organismi indipendenti, esso sfuggirebbe al comico come d'altra

parte vi sfuggirebbe anche una anima fusa armoniosamente con la vita, compatta, simile a uno specchio d'acqua tranquilla. Ma non c'è stagno che non lasci fluttuare alla superficie delle foglie morte, non c'è anima umana sulla quale non si adagino abitudini che la irrigidiscono contro se stessa irrigidendola contro gli altri, non c'è lingua, infine, così agile, così viva, così presente interamente a ognuna delle sue parti da eliminare il BELL'E FATTO

e da resistere anche alle operazioni meccaniche d'inversione, di trasposizione, eccetera, che si vorrebbero eseguire su di essa come su di una semplice cosa. Il rigido, il bell'e fatto, il meccanico, in opposizione all'agile, al perennemente mutabile, al vivente, la distrazione in opposizione all'attenzione, infine l'automatismo in opposizione all'attività libera; ecco, insomma, ciò che il riso sottolinea e vorrebbe correggere. Abbiamo chiesto a questa ipotesi di illuminare il nostro punto di partenza nel momento in cui ci impegnavamo nell'analisi del comico. L'abbiamo visto brillare a tutte le svolte decisive del nostro cammino. Ed è con essa, ora, che avvicineremo una ricerca più importante e, speriamo, più istruttiva. Ci proponiamo, infatti, di studiare i caratteri comici, o piuttosto di determinare le condizioni essenziali della commedia di carattere, ma facendo in modo che questo studio contribuisca a farci comprendere la vera natura dell'arte, e anche il rapporto generale dell'arte con la vita.

NOTE.

NOTA 1: Personaggio principale che dà il nome al teatro dei pupazzi francesi (senza fili).

NOTA 2: Personaggio del "Pantagruel" di Rabelais, tipo popolare del cinismo buffonesco.

NOTA 3: Nel "Tartarino sulle Alpi" di Daudet.

NOTA 4: personaggio creato da Henry Monier (1805-1877).

NOTA 5: La frase conserva anche in italiano la sua comicità di espressione.

NOTA 6: Il marchese di Boufflers (1738-1815), uomo di spirito, rimatore, amico di Voltaire.

NOTA 7: Commedia in prosa di Teodoro Barrière ed Ernesto Capender.

NOTA 8: Commedia in prosa di M. E. Augeir.

NOTA 9: Johann Paul Friederich Richter, scrittore tedesco (1763-1825), più noto sotto il nome di Gian Paolo (Jean Paul). E' uno dei rappresentanti del romanticismo tedesco, geniale, vivace e poliedrico.

NOTA 10: Dickens e Thackeray, celebri scrittori inglesi.

NOTA 11: Celebre poeta e romanziere russo (1810-1852). La commedia di cui accenna Bergson è "Il revisore", nota anche col titolo "L'ispettore generale".

NOTA 12: Commedia di Victorien Sardou (1831-1867), autore drammatico, le cui commedie ebbero risonanza in tutta l'Europa; tra le più celebri sono: "La casa nuova", "Madama Sans-Gêne", "Tosca", eccetera.

CAPITOLO TERZO.

IL COMICO DI CARATTERE.

1.

Abbiamo seguito il comico attraverso parecchi dei suoi giri e rigiri, cercando di vedere come s'infiltra in una forma, in un'atteggiamento, in un gesto, in una situazione, in un'azione, in una parola. Con l'analisi dei CARATTERI comici, arriviamo adesso alla parte più importante della nostra indagine. Essa peraltro sarebbe stata anche la più difficile se avessimo ceduto alla tentazione di definire il ridicolo su alcuni esempi sorprendenti, e per conseguenza grossolani: allora, man mano che ci saremmo elevati verso le manifestazioni più alte del comico, avremmo visto i fatti scivolare tra le maglie troppo larghe della definizione che vorrebbe trattenerli.

Ma noi abbiamo seguito in realtà il metodo inverso; abbiamo diretto la luce dall'alto verso il basso. Convinti che il riso ha un significato e una portata particolare, che il comico esprime innanzi tutto una certa inadattabilità particolare della persona alla società, che di comico infine non c'è che l'uomo, abbiamo prima mirato all'uomo, al carattere. Allora la difficoltà consisteva nello spiegare come ci capitasse di ridere di qualcosa di diverso da un carattere, e attraverso quali sottili fenomeni di saturazione, di combinazione o di mescolanza. il comico potesse insinuarsi in un semplice movimento, in una situazione impersonale, in una frase indipendente. Questo è il lavoro che abbiamo fatto fin qui. Ci procuravamo il metallo puro, e tutti i nostri sforzi non tendevano ad altro che a ricostituire i minerali. Ma adesso noi studieremo il metallo stesso. Niente di più facile,

poiché abbiamo da fare questa volta con un elemento semplice. Guardiamolo da vicino e vediamo come reagisce a tutto il resto.

Ci sono degli stati d'animo, dicevamo, che ci commuovono non appena sono da noi conosciuti, delle gioie e delle tristezze con le quali simpatizziamo, delle passioni e dei vizi che provocano lo stupore doloroso, o il terrore, o la pietà in coloro che li contemmano, infine dei sentimenti che si prolungano d'anima in anima per risonanze sentimentali. Tutto ciò interessa l'essenziale della vita. Tutto ciò è serio, a volte tragico. Quando l'altrui persona cessa di commuoverci, allora soltanto può cominciare la commedia. E comincia con ciò che si potrebbe denominare l'IRRIGIDIMENTO CONTRO LA VITA SOCIALE. E' comico ogni personaggio che segue automaticamente il suo cammino senza preoccuparsi di prendere contatto con gli altri. Il riso è là per correggere la sua distrazione e per svegliarlo dal suo sogno. Se è lecito paragonare le grandi alle piccole cose, ricorderemo qui ciò che avviene nell'atto di entrare nelle nostre scuole. Quando il candidato ha superato le formidabili prove dell'esame, gliene restano altre da affrontare, quelle che gli preparano i colleghi più anziani per formarlo alla nuova società in cui penetra, per rendergli, come essi dicono, flessibile il carattere. Tutte le piccole società che si formano in seno alla grande sono portate così, per un vago istinto, a inventare un metodo per correggere e per piegare la rigidità delle abitudini contratte altrove e che dovranno essere modificate. La società propriamente detta non procede diversamente. Bisogna che ognuno dei suoi membri stia attento a ciò che lo circonda, si modelli su ciò che gli è vicino, eviti infine di chiudersi nel suo carattere come in una torre d'avorio. Ed è perciò che essa fa pesare su ciascuno, se non la minaccia di una correzione, almeno la prospettiva di una umiliazione che, sebbene sia leggera, non è meno temibile. Tale deve essere la funzione del riso. Sempre un po' umiliante per colui che ne è l'oggetto, il riso è veramente una specie di castigo sociale.

Quindi il carattere equivoco del comico. Esso non appartiene né completamente all'arte, né completamente alla vita. Da una parte i personaggi della vita reale non ci farebbero mai ridere se non

fossimo capaci di assistere ai loro movimenti come ad uno spettacolo visto dall'alto di un palco; essi non sono comici ai nostri occhi se non perché ci danno la commedia. Ma d'altra parte, anche al teatro il piacere del ridere non è un piacere puro, voglio dire un piacere esclusivamente estetico, assolutamente disinteressato. Vi si mescola sempre un pensiero nascosto che la società ha per noi quando non l'abbiamo noi stessi. C'entra sempre l'intenzione inconfessata, d'umiliare, e per ciò, è vero, di correggere, almeno esteriormente. Per questo la commedia è molto più vicina del dramma alla vita reale. Quanto più il dramma è grande, tanto più profonda è l'elaborazione alla quale il poeta ha dovuto sottomettere la realtà per trarne il tragico allo stato puro. Al contrario, è nelle forme inferiori solamente, nel vaudeville e nella farsa, che la commedia è ritagliata sul reale: quanto più si eleva, tanto più tende a confondersi con la vita, e vi sono delle scene della vita reale che sono così vicine alla commedia, che il teatro potrebbe appropriarsene senza cambiarvi una parola.

Da ciò segue che gli elementi del carattere comico saranno gli stessi nel teatro e nella vita. Quali sono? Non avremo difficoltà a dedurli.

Si è detto spesso che i difetti LEGGERI dei nostri simili sono quelli che ci fanno ridere. Riconosco che c'è una gran parte di verità in questa opinione, e tuttavia non posso crederla del tutto esatta. Anzitutto, in materia di difetti, tracciare un limite tra il leggero e il grave è abbastanza difficile: forse non perché è leggero un difetto ci fa ridere, ma perché ci fa ridere che noi lo chiamiamo leggero; nulla disarma come il riso. Ma si può andare più avanti' e sostenere che ci sono difetti di cui ridiamo pur sapendoli gravi: per esempio l'avarizia di Arpagone. E infine bisogna pur confessare, sebbene costi un po' il dirlo, che noi non ridiamo soltanto dei difetti dei nostri simili, ma anche a volte, delle loro qualità. Ridiamo di Alceste (1). Si dirà che non è l'onestà di Alceste che è comica, ma la forma particolare che l'onestà prende in lui e, insomma, un certo difetto che ce la guasta. Lo voglio credere, ma non è meno vero che questo difetto di Alceste, di cui noi ridiamo, RENDE RIDICOLA LA SUA ONESTA', ed è qui il punto importante. Concludiamo dunque che il comico non è sempre

l'indice di un difetto, nel senso morale della parola, e che se ci teniamo a vedervi un difetto, e un difetto leggero, bisognerà indicare qual segno preciso distingua il leggero dal grave.

La verità è che il personaggio comico può, a rigore, essere in regola con la stretta morale. Gli resta soltanto di mettersi in regola con la società. Il carattere di Alceste è quello di un uomo perfettamente onesto. Ma è insocievole, e perciò stesso comico. Un vizio accomodante sarebbe meno facile da ridicolizzare che una virtù inflessibile. E' la RIGIDITA' che è sospetta alla società.

Così la rigidità di Alceste ci fa ridere, sebbene questa rigidità sia qui onestà. Chiunque si isola si espone al ridicolo, perché il comico è fatto, in gran parte, proprio di questo isolamento. Si spiega così che il comico sia sovente relativo ai costumi, alle idee - diciamo pure, ai pregiudizi - di una società.

Però bisogna pur riconoscere, a onore dell'umanità, che l'ideale sociale e l'ideale morale non differiscono essenzialmente.

Possiamo dunque ammettere che in linea generale sono i difetti altrui che ci fanno ridere - salvo ad aggiungere, è vero, che questi difetti ci fanno ridere in ragione della loro INSOCIABILITA' più che della loro IMMORALITA'. Resterebbe allora da sapere quali sono i difetti che possono diventare comici e in quali casi li giudichiamo troppo seri per riderne.

Ma a questa domanda abbiamo già risposto implicitamente. Il comico, dicevamo, si rivolge all'intelligenza pura; il riso è incompatibile con l'emozione. Dipingetemi un difetto leggero quando vorrete: se me lo presentate in modo da commuovere la mia simpatia, o la mia paura, o la mia pietà, è finita, non posso più riderne. Scegliete al contrario un vizio profondo e anche, in generale, odioso: potrete renderlo comico se riuscite prima, con artifici appropriati, a far sì che mi lasci insensibile. Non dico che allora il vizio sarà comico; dico che da allora in poi potrà diventarlo. **BISOGNA CHE NON MI COMMUOVA**, ecco la sola condizione realmente necessaria, sebbene non sia sicuramente sufficiente.

Ma come farà il poeta comico a impedirmi di commuovermi? La domanda è imbarazzante. Per trarla del tutto in chiaro bisognerà impegnarsi in un ordine di ricerche abbastanza nuovo, analizzare la simpatia artificiale che noi apportiamo al teatro, determinare in quali casi noi accettiamo e in quali rifiutiamo di prendere parte a gioie e a sofferenze immaginarie. C'è un'arte di cullare la nostra sensibilità e di prepararle dei sogni, come a un soggetto ipnotizzato. Ce n'è anche una di scoraggiare la nostra simpatia al momento giusto in cui potrebbe affiorare, in modo che la situazione, anche seria, non sia presa sul serio. Mi sembra che due procedimenti dominino questa tecnica, che il poeta comico applica più o meno inconsciamente. Il primo consiste nell'ISOLARE dentro l'anima del personaggio il sentimento che gli si presta, e farne per così dire uno stato parassita dotato di un'esistenza indipendente. In generale, un sentimento intenso guadagna via via tutti gli stati d'animo e li tinge del colore che gli è proprio: se ci fanno assistere a questa graduale penetrazione, finiamo a poco a poco per esser presi anche noi da una emozione corrispondente. Si potrebbe dire - per ricordare un'altra immagine - che un'emozione è drammatica, comunicativa, quando tutte le note armoniche sono date assieme alla nota fondamentale. E' perché l'attore vibra interamente che il pubblico potrà vibrare a sua volta. Al contrario, nell'emozione che ci lascia indifferenti e che diventerà comica, c'è sempre una RIGIDITA' che impedisce di entrare in relazione con il resto dell'anima, in cui essa risiede.

Questa rigidità potrà manifestarsi, a un dato momento, con movimenti da fantoccio e provocare allora il riso, ma già prima essa contrariava la nostra simpatia: come mettersi all'unisono con un'anima che non è all'unisono con se stessa?

Nell'"Avaro" (commedia di Molière) c'è una scena che rasenta il dramma. E' quella in cui colui che prende del danaro in prestito e l'usuraio, i quali non si erano ancora veduti, si incontrano a faccia a faccia e scoprono di essere il figlio e il padre. Noi saremmo qui veramente nel dramma se l'avarizia e il sentimento paterno, cozzando insieme nell'anima di Arpagone, vi apportassero una situazione più o meno originale. Ma niente affatto. Il colloquio non è

ancora finito che il padre ha dimenticato tutto. Incontrando di nuovo suo figlio, egli fa appena allusione a questa scena così seria: “E tu, figlio mio, cui ho la bontà di perdonare la storia di poco fa, eccetera”. L’avarizia è dunque passata accanto al resto senza sfiorarlo, e senza esserne sfiorata, **DISTRATTAMENTE**.

Sebbene essa si sia installata nell’anima e sia diventata padrona di casa, non ne resta perciò meno estranea. Tutt’altra sarebbe un’avarizia di natura tragica. La vedremmo attirare a sé, assorbire, assimilarsi, trasformandole, le diverse potenze dell’essere: sentimenti e affezioni, desideri e avversioni, vizi e virtù, tutto diverrebbe una materia alla quale l’avarizia comunicherebbe un nuovo genere di vita. Questa è, a quanto sembra, la prima differenza essenziale tra l’alta commedia e il dramma.

Ce n’è una seconda, molto più appariscente, che deriva d’altronde dalla prima. Quando ci si dipinge uno stato d’animo con intenzioni di renderlo drammatico, o semplicemente di farcelo prendere sul serio, lo si avvia a poco a poco verso **AZIONI** che ne danno la misura esatta. Così l’avaro combinerà tutto in vista del guadagno, il falso devoto, ostentando di non guardare altro che il cielo, si muoverà il più abilmente possibile sulla terra. La commedia non esclude certamente combinazioni di questo genere; mi bastano come prova le macchinazioni di “Tartufo” (opera di Molière). Ma è appunto ciò che la commedia ha in comune con il dramma, e per distinguersene, per impedirsi di prendere sul serio l’azione seria, per prepararci, infine, a ridere, essa si serve di un mezzo di cui darei nel modo seguente la formula: **INVECE DI CONCENTRARE LA NOSTRA ATTENZIONE SUGLI ATTI, ESSA LA DIRIGE PIUTTOSTO SUI GESTI**. Intendo qui per **GESTI** gli atteggiamenti, i movimenti e anche i discorsi con i quali uno stato d’animo si manifesta senza scopo, senza profitto, con il solo effetto d’una specie di prurito interno. Il gesto definito così differisce profondamente dall’azione. L’azione è voluta, è in ogni caso cosciente, il gesto sfugge, è automatico. Nell’azione è la persona intera che si dona; nel gesto, si esprime una parte isolata della persona, all’insaputa o per lo meno al margine dell’intera personalità.

Infine (ed è qui il punto essenziale) l'azione è esattamente proporzionata al sentimento che l'ispira; c'è un passaggio graduale dall'uno all'altro, di modo che la nostra simpatia o la nostra avversione possano abbandonarsi lungo il filo che va dal sentimento all'azione e interessarsi progressivamente. Ma il gesto ha qualcosa di esplosivo, che sveglia la nostra sensibilità pronta a lasciarsi cullare, e che, richiamandoci a noi stessi, ci impedisce di prendere le cose sul serio. Dunque, non appena la nostra attenzione si porterà sul gesto e non sull'azione, noi saremo nella commedia. Il personaggio di Tartufo apparterrebbe al dramma per le sue azioni: noi lo troviamo comico perché teniamo conto piuttosto dei suoi gesti. Ricordiamoci il suo entrare in scena: "Lorenzo, stringete il mio cilizio con la mia disciplina".

Egli sa che Dorina lo ascolta, ma sono convinto che parlerebbe anche se ella non ci fosse. E' entrato così bene nella sua parte di ipocrita che la recita, per così dire, sinceramente. E' perciò, e perciò soltanto, che potrà diventare comico. Senza questa sincerità materiale, senza gli atteggiamenti e il linguaggio che una lunga pratica dell'ipocrisia ha convertito in lui in gesti naturali, Tartufo sarebbe semplicemente odioso, perché noi non penseremmo ad altro che a ciò che vi è di voluto nella sua condotta. Si comprende così come l'azione sia essenziale nel dramma, accessoria nella commedia. Per la commedia, sentiamo che si sarebbe potuto anche scegliere tutt'altra situazione che presentare il personaggio: sarebbe stato ancora lo stesso uomo, in una situazione differente. In un dramma non abbiamo questa impressione. Quivi personaggi e situazioni sono fusi insieme, o, per meglio dire, gli avvenimenti fanno parte integrante delle persone, di modo che se il dramma ci narrasse un'altra storia, si avrebbe un bel conservare agli attori i medesimi nomi, noi avremmo da fare veramente con altri personaggi.

Riassumendo, abbiamo visto che un carattere può essere buono o cattivo, poco importa: se è insocievole, potrà diventare comico.

Noi vediamo adesso che la gravità del caso non importa molto: grave o leggero, esso potrà sempre farci ridere se lo disponiamo in

modo da non esserne commossi. INSOCIABILITA' del personaggio, INSENSIBILITA' dello spettatore: ecco, insomma, le due condizioni essenziali. Ce n'è una terza, implicita nelle due altre, e che tutte le nostre analisi tendevano fin qui a sprigionare: l'automatismo.

L'abbiamo mostrato fin dall'inizio di questo lavoro e non abbiamo cessato di riportare l'attenzione su questo punto: non c'è nulla di essenzialmente ridicolo se non ciò che è eseguito automaticamente. In un difetto, anche in una qualità, il comico è ciò per cui il personaggio si abbandona a sua insaputa, il gesto involontario, la parola incosciente. Ogni distrazione è comica. E più profonda è la distrazione, più viva è la commedia. Una distrazione sistematica come quella di Don Chisciotte è ciò che si può immaginare al mondo di più comico: è il comico stesso, attinto il più vicino possibile alla sorgente. Prendete qualunque altro personaggio comico. Per quanto cosciente possa essere di quel che dice o di quel che fa, se è comico, lo è perché c'è un aspetto della sua persona che egli ignora, un aspetto per il quale si sottrae a se stesso: soltanto per ciò egli ci farà ridere. Le espressioni profondamente comiche sono quelle ingenuie in cui un vizio si mostra a nudo: infatti come potrebbe egli scoprirsi, se fosse capace di vedersi e di giudicarsi da se stesso? Non è raro che un personaggio comico biasimi una certa condotta in termini generali e subito dopo ne dia l'esempio: ne è testimonio il maestro di filosofia di Jourdain (2), che si adira dopo aver predicato contro la collera, Vadius (3) che estrae dei versi dalla tasca dopo aver preso in giro i lettori di versi, eccetera. A che cosa possono tendere queste contraddizioni, se non a farci toccare col dito l'incoscienza dei personaggi? Disattenzione a se stessi e per conseguenza ad altri, ecco ciò che troviamo sempre. Se esaminiamo le cose da vicino, vedremo che qui la disattenzione si confonde precisamente con ciò che noi abbiamo chiamato l'insociabilità. La causa per eccellenza della rigidità sta nel trascurare di guardare intorno a se stesso, e soprattutto in se stesso: come modellare la propria persona nell'altrui se non si comincia con il far conoscenza degli altri e anche di se stessi?

Rigidità, automatismo, distrazione, insociabilità, tutto ciò si fonde, ed è tutto ciò che fa il comico di carattere.

In breve, se si lascia da parte, nella persona umana, ciò che interessa la nostra sensibilità e riesce a commuoverci, tutto il resto potrà diventare comico, e il comico sarà in proporzione della parte di rigidità che vi si manifesterà. Abbiamo formulato questa idea fin dall'inizio del nostro lavoro. L'abbiamo verificata nelle sue principali conseguenze, l'abbiamo applicata adesso alla definizione della commedia. Dobbiamo adesso stringerla più da presso e mostrare come essa ci permetta di indicare il posto esatto della commedia fra tutte le altre arti.

In un certo senso, si potrebbe dire che ogni CARATTERE è comico, a patto di intendere per carattere ciò che vi è di BELL'E FATTO nella nostra persona, ciò che in noi è allo stato di meccanismo, che, una volta montato, è capace di funzionare automaticamente.

Sarà, se volete, ciò per cui noi stessi ci ripetiamo. E sarà anche, per conseguenza, ciò per cui altri potranno ripeterci. Ogni personaggio comico è un TIPO, e inversamente, ogni rassomiglianza a un tipo ha qualcosa di comico. Possiamo aver frequentato a lungo una persona senza scoprire in essa nulla di ridicolo: se qualcuno approfitta di un accostamento accidentale per applicarvi un nome noto di eroe di dramma o di romanzo, per un istante almeno essa sfiorerà ai nostri occhi il ridicolo. Quel personaggio da romanzo potrà anche non essere comico. Ma è comico rassomigliargli. E' comico lasciarsi distrarre da se stessi. E' comico venire a inserirsi, per così dire, in uno schema preparato. Ma è comico soprattutto il ridurre se stesso allo stato di schema in cui altri possano inserirsi facilmente, il che significa solidificarsi in carattere.

Dipingere caratteri, cioè tipi generali, ecco dunque il fine della commedia. Lo si è detto parecchie volte. Ma ci teniamo a ripeterlo, poiché crediamo che questa formula basti a definire la commedia. Non solo, infatti, la commedia ci presenta tipi generali, ma, a nostro parere, essa è l'UNICA tra tutte le arti che miri al generale, di modo che, una volta assegnatele questo fine, si è detto tutto ciò che esso

è, e tutto ciò che il resto non può essere. Per provare che è proprio questa l'essenza della commedia, e che per ciò essa si oppone alla tragedia, al dramma, alle altre forme dell'arte, bisognerebbe cominciare col definire l'arte in ciò che essa ha di più elevato: allora, scendendo a poco a poco alla poesia comica, si vedrebbe che essa è posta ai confini dell'arte e della vita, e che essa si stacca, per il suo carattere di generalità, dalle altre arti. Noi non possiamo spingerci in uno studio così vasto. Tuttavia è necessario che ne abbozziamo il piano, a costo di trascurare quel che vi è di essenziale, secondo noi, nel teatro comico.

Quale è il fine dell'arte? Se la realtà colpisse direttamente i nostri sensi e la nostra coscienza, se noi potessimo entrare in comunicazione immediata con le cose e con noi stessi, io credo che l'arte sarebbe inutile, o piuttosto che noi saremmo tutti artisti, perché allora la nostra anima vibrerebbe continuamente all'unisono con la natura. I nostri occhi, aiutati dalla memoria, ritaglierebbero nello spazio e fisserebbero nel tempo quadri inimitabili. Il nostro sguardo coglierebbe a volo, scolpiti nel marmo vivente del corpo umano, frammenti di statua belli come quelli della statuaria antica. Sentiremmo cantare in fondo all'anima, come una musica a volte gaia, più spesso malinconica, sempre originale, la melodia ininterrotta della nostra vita interiore.

Tutto ciò è intorno a noi, tutto ciò è in noi, eppure nulla di tutto ciò è percepito da noi distintamente. Tra la natura e noi, che dico? tra noi e la nostra coscienza, un velo si interpone, velo fitto per l'uomo comune, velo leggero, quasi trasparente, per l'artista e il poeta. Quale fata ha tessuto questo velo? lo fece per malizia o per amicizia? Bisognava vivere, e la vita esige che noi afferriamo le cose in rapporto ai nostri bisogni. Vivere vuol dire agire. Vivere vuol dire accettare degli oggetti soltanto l'impressione UTILE per rispondervi con reazioni appropriate: le altre impressioni debbono abbuiarsi o giungerci solo confusamente.

Guardo e credo di vedere, ascolto e credo di sentire, studio me stesso e credo di leggere nel fondo del mio cuore. Ma quel che vedo

e sento nel mondo esteriore, è semplicemente quel che i miei sensi ne estraggono per chiarire la mia condotta; quel che io conosco di me stesso, è ciò che affiora alla superficie, e prende parte all'azione. I miei sensi e la mia coscienza mi danno della realtà soltanto una semplificazione pratica. Nella visione che essi mi danno delle cose e di me stesso, le differenze inutili all'uomo sono cancellate, le rassomiglianze utili all'uomo sono accentuate, mi sono tracciate come vie d'anticipo in cui la mia azione s'impegnerà. Queste vie sono quelle attraverso le quali l'intera umanità è passata prima di me. Le cose sono state classificate in virtù del vantaggio che io potrei trarne. Ed è questa classificazione che io percepisco, più che il colore e la forma delle cose. Senza dubbio l'uomo è già molto superiore all'animale in questo punto. E' poco probabile che l'occhio del lupo sappia distinguere tra il capretto e l'agnello: essi sono, per il lupo, due prede viventi, essendo egualmente facili da ghermire, egualmente buone da divorare. Noi facciamo, sì, una differenza tra la capra e il montone; ma distinguiamo una capra da un'altra capra, un montone da un altro montone? L'INDIVIDUALITA' delle cose e degli esseri ci sfugge tutte le volte che non ci è materialmente utile percepirla. E anche là dove noi la notiamo (come quando distinguiamo un uomo da un altro uomo), non è l'individualità stessa che il nostro occhio coglie, cioè una certa armonia interamente originale di forme e di colori, ma soltanto uno o due tratti che faciliteranno il riconoscimento pratico.

Insomma, per dir tutto, noi non vediamo le cose stesse; ma ci limitiamo molto spesso, a leggere delle etichette incollate su di esse. Questa tendenza, sorta dal bisogno, si è accentuata ancora di più sotto l'influenza del linguaggio. Poiché le parole (ad eccezione dei nomi propri) indicano tutte dei generi, la parola, che non nota di una cosa se non la sua funzione più comune e il suo aspetto banale, si insinua tra essa e noi, e ne maschererebbe ai nostri occhi la forma se questa forma non fosse già dissimulata dietro i bisogni che hanno creato la parola stessa. E non sono soltanto gli oggetti esteriori, ma sono anche i nostri stessi stati d'animo che si sottraggono a noi in ciò che hanno di intimo, di personale, di originalmente vissuto. Quando proviamo amore ovvero odio, quando ci sentiamo gioiosi o

tristi, è forse il nostro stesso sentimento che ci giunge alla coscienza con le mille sfumature fuggevoli e le mille risonanze profonde che ne fanno qualcosa di assolutamente nostro? Noi saremmo allora tutti romanzieri, tutti poeti, tutti musicisti. Molto spesso invece percepiamo del nostro stato d'animo soltanto il suo spiegamento esteriore. Cogliamo dei nostri sentimenti soltanto il loro aspetto impersonale, quello che il linguaggio ha potuto notare una volta per tutte poiché esso è suppergiù lo stesso, nelle medesime condizioni, per tutti gli uomini. Così, fin nel nostro proprio individuo, l'individualità ci sfugge. Ci muoviamo tra generalità e simboli, come in un campo chiuso in cui la nostra forza si misura utilmente con altre forze; e affascinati dall'azione, attirati da essa, per il nostro maggior bene, sul terreno che ella si è scelto, viviamo in una zona mediana tra le cose e noi, esteriormente alle cose, esteriormente anche a noi stessi. Ma di tanto in tanto, per distrazione, la natura suscita delle anime più distaccate dalla vita. Non parlo di quel distacco voluto, ragionato, sistematico, che è opera di riflessione e di filosofia.

Parlo di un distacco naturale, congenito alla struttura del senso o della coscienza e che si manifesta subito in una forma verginale, in un certo modo di vedere, di sentire o di pensare. Se questo distacco fosse completo, se l'anima non aderisse più all'azione con nessuna delle sue percezioni, essa sarebbe l'anima di un artista quale il mondo non ne ha ancora visto. Essa eccellerebbe in tutte le arti contemporaneamente, o piuttosto le fonderebbe tutte in una sola. Essa percepirebbe tutte le cose nella loro purezza originale, sia le forme, i colori e i suoni del mondo materiale come i più sottili movimenti della vita interiore.

Ma ciò sarebbe chiedere troppo alla natura. Per quelli stessi tra noi, che essa ha fatto artisti, ha sollevato il velo accidentalmente e da un lato solo. In una sola direzione ha dimenticato di legare la percezione al bisogno. E poiché ogni direzione corrisponde a quel che noi chiamiamo un SENSO, è per mezzo di uno di questi, e per mezzo di questo senso soltanto che l'artista è ordinariamente votato all'arte. Da ciò, in origine, la diversità delle arti. Da ciò anche la

specialità delle predisposizioni. Questi si volgerà ai colori e alle forme, e siccome ama il colore per il colore, la forma per la forma, siccome li percepisce per se stessi e non per sé, la vita interiore delle cose verrà a trasparire attraverso le forme e i colori. Egli la farà entrare a poco a poco nella nostra percezione dapprima sconcertata. Per un momento almeno, egli si staccherà dai pregiudizi di forma e di colore che s'interponevano tra il nostro occhio e la realtà. Realizzerà così la più alta ambizione dell'arte, che è quella di svelarci la natura. Altri si ripiegheranno piuttosto su se stessi. Sotto le mille azioni nascenti che delineano al di fuori un sentimento, dietro la parola banale e sociale che esprime e ricopre uno stato d'animo individuale, essi andranno a cercare il sentimento, lo stato d'animo semplice e puro. E per indurci a tentare il medesimo sforzo su noi stessi, s'ingegneranno a farci vedere qualcosa di ciò che avranno visto, con disposizioni ritmate di parole, che arrivano così a organizzarsi insieme e ad animarsi in una vita originale, essi ci dicono, o piuttosto ci suggeriscono, cose che il linguaggio non era fatto per esprimere. Altri scaveranno più profondamente ancora. Sotto quelle gioie e quelle tristezze che possono a rigore tradursi in parole, essi coglieranno qualcosa che non ha più nulla in comune con la parola, certi ritmi di vita e di respiro che sono più interiori all'uomo dei suoi stessi sentimenti più interiori, essendo la legge vivente, variabile in ogni persona, della sua depressione e della sua esaltazione, dei suoi rimpianti e delle sue speranze. Liberando, accentuando questa musica, essi l'imporranno alla nostra attenzione, faranno sì che noi stessi ci inseriamo involontariamente in essa, come dei passanti che entrano in una danza. E così essi ci spingeranno a scuotere anche, in fondo a noi, qualcosa che attendeva quell'istante per vibrare. Così l'arte, sia essa pittura, scultura, poesia o musica, si propone soltanto di scartare i simboli praticamente utili, le generalità convenzionalmente e socialmente accettate, insomma tutto ciò che ci maschera la realtà per metterci a contatto diretto con la realtà stessa. Da un malinteso su questo punto è nata la discussione tra il realismo e l'idealismo nell'arte. L'arte non è sicuramente altro che una visione più diretta della realtà. Ma questa purezza di percezione indica una rottura con la convenzione utile, un disinteresse innato e specialmente localizzato

del senso o della coscienza, insomma una certa immaterialità di vita, che è ciò che si è sempre chiamato idealismo. Di modo che si potrebbe dire, senza giocare affatto sul senso delle parole, che il realismo è nell'opera quando l'idealismo è nell'anima, e che è a forza di idealità che si riprende contatto con la realtà.

L'arte drammatica non fa eccezione a questa legge. Ciò che il dramma va a cercare e porta alla luce piena, è una realtà profonda che ci è velata, spesso nel nostro stesso interesse, dalle necessità stesse della vita. Quale è questa realtà? Quali sono queste necessità? Ogni poesia esprime stati d'animo. Ma fra questi stati, ce ne sono di quelli che nascono soprattutto dal contatto dell'uomo con i suoi simili. Essi sono i sentimenti più intensi e anche i più violenti. Come le onde elettriche si chiamano e si accumulano tra le due piastre del condensatore d'onde si farà sprizzare la scintilla, così, solo che gli uomini vengano a contatto fra loro, si producono attrazioni e repulsioni profonde, rotture complete di equilibrio insomma quella elettrizzazione dell'anima che è la passione. Se l'uomo si abbandonasse al movimento della sua natura sensibile, se non ci fossero né legge sociale né legge morale, queste esplosioni violente di sentimenti sarebbero abituali nella vita. Ma è utile che queste esplosioni siano scongiurate. E' necessario che l'uomo viva in società e si assoggetti per conseguenza a una regola. E ciò che l'interesse consiglia, la ragione l'ordina: c'è un dovere e il nostro compito è di obbedirgli. Sotto questa duplice influenza si è dovuto formare per il genere umano uno strato superficiale di sentimenti e di idee che tendono all'immutabilità, che vorrebbero per lo meno essere comuni a tutti gli uomini, e che ricoprono, quando non hanno la forza di soffocarlo, il fuoco interiore delle passioni individuali. Il lento progresso dell'umanità verso una vita sociale sempre più pacificata ha consolidato questo strato a poco a poco, così come la stessa vita nel nostro pianeta è stata un lungo sforzo per ricoprire di una superficie solida e fredda la massa ignea dei metalli in ebollizione. Ma ci sono eruzioni vulcaniche. E se la terra fosse un essere vivente, come voleva la mitologia, io credo che essa vorrebbe, pur riposandosi, sognare queste esplosioni brusche in cui d'un tratto si ripossedesse in ciò che ha di più profondo. E' un

piacere di questo genere che il dramma ci procura. Sotto la vita tranquilla, borghese, che la società e la ragione ci hanno accomodato, esso va ad agitare in noi qualcosa che fortunatamente non esplode, ma di cui ci fa sentire la tensione interiore; dà alla natura la sua rivincita sulla società. A volte esso andrà diritto al fine, richiamerà dal fondo alla superficie le passioni che fanno saltare in aria tutto.

A volte devierà come fa spesso il dramma contemporaneo; ci rivelerà, con una abilità talvolta sofisticata, le contraddizioni della società con se stessa; esaggererà ciò che può esserci di artificioso nella legge sociale; e così per via indiretta, dissolvendo questa volta l'involucro, ci farà ancora toccare il fondo. Ma nei due casi, sia che affievolisca la società, sia che rinforzi la natura, persegue il medesimo fine che è quello di mettere a nudo una parte molto nascosta di noi stessi, ciò che potrebbe chiamarsi l'elemento tragico della nostra personalità.

Abbiamo questa impressione dopo un bel dramma. Quel che ci ha interessato non è ciò che ci ha raccontato di altri, ma quel che ci ha fatto intravedere di noi. Tutto un mondo confuso di cose vaghe che avrebbero voluto esistere, e che per nostra fortuna non sono esistite. Sembra anche che sia stato lanciato in noi un richiamo a ricordi atavici infinitamente antichi, così profondi, così estranei alla nostra vita attuale da farci sembrare per qualche istante questa vita come qualcosa di irreali, di convenzionale, di cui bisognerà fare un nuovo tirocinio. Il dramma è andato dunque a ricercare una realtà più profonda al disotto di esperienze più utili, e questa arte ha il medesimo scopo delle altre.

Da ciò segue che l'arte tende sempre all'individuale. Il pittore fissa sulla tela ciò che ha visto in un certo luogo, in un certo giorno, a una certa ora, con colori che non rivedrà più. Il poeta canta uno stato d'animo che fu il suo e il suo soltanto, e che non sarà mai più. Il drammaturgo ci mette sotto gli occhi lo svolgersi di un'anima, una trama vivente di sentimenti e di avvenimenti, qualcosa insomma che si è presentata una volta per non riprodursi giammai. Noi avremo un

bel dare a questi sentimenti dei nomi generali; in un'altra anima essi non saranno più affatto la medesima cosa. Essi sono INDIVIDUALIZZATI. Perciò essi appartengono soprattutto all'arte, perché le generalità, i simboli, i tipi stessi, se volete, sono la moneta corrente della nostra percezione giornaliera. Da dove viene dunque il malinteso su questo punto?

Il motivo è che si sono confuse due cose diversissime: la generalità degli oggetti e quella dei giudizi che noi facciamo su di essi. Dal fatto che un sentimento sia riconosciuto generalmente per vero, non segue che esso sia un sentimento generale. Niente e più singolare del personaggio di Amleto. Se esso rassomiglia per certi aspetti ad altri uomini, non è certamente per questo che ci interessa di più. Ma esso è universalmente accettato, universalmente considerato come vivo. E' in questo senso soltanto che esso è di una verità universale. Lo stesso avviene per tutti gli altri prodotti dell'arte. Ciascuno di essi è singolare, ma finirà, se porta l'impronta del genio, per essere accettato da tutti. Perché lo si accetta? E se è unico nel suo genere, da qual segno si riconosce che è vero? Noi lo riconosciamo, credo, dallo sforzo stesso che esso ci costringe a fare su noi per vedere sinceramente a nostra volta. La sincerità è comunicativa. Ciò che l'artista ha visto, noi non lo rivedremo, senza dubbio, per lo meno non allo stesso modo ma se egli lo ha visto sul serio, lo sforzo che egli ha fatto per scostare il velo s'impone alla nostra imitazione. La sua opera è un esempio che ci serve di lezione. E dalla efficacia della lezione si misura precisamente la verità dell'opera. La verità porta dunque in sé una potenza di convinzione, di conversione anche, che è il segno a cui si riconosce. Più grande è l'opera e più profonda la verità intravista, più l'effetto potrà farsi attendere, ma più ancora questo effetto tenderà a diventare universale. L'universalità è dunque qui nell'effetto conseguito, e non nella causa.

Tutt'altro è il fine della commedia. Qui la generalità è nell'opera stessa. La commedia dipinge dei caratteri che noi abbiamo incontrato e incontreremo ancora sul nostro cammino. Essa nota delle rassomiglianze. Mira a mettere sotto i nostri occhi dei tipi.

Creerà anche, all'occorrenza, dei tipi. Quindi essa si distingue da tutte le altre arti.

Lo stesso titolo delle grandi commedie è già significativo. Il "Misanthropo", l'"Avaro", il "Giocatore", il "Distratto" (4), eccetera, ecco dei nomi di generi; e anche là dove la commedia di carattere ha per titolo un nome proprio, questo nome proprio è molto presto trascinato, dal peso del suo contenuto, nella corrente dei nomi comuni. Noi diciamo: "un Tartufo", mentre non diremmo: "una Fedra", o: "un Poliuto" (5).

Soprattutto non verrà mai a un poeta tragico l'idea di raggruppare intorno al personaggio principale dei personaggi secondari che ne siano, per così dire, copie semplificate. L'eroe di tragedia è un'individualità unica nel suo genere. Si potrà imitarlo, ma si passerà allora, coscientemente o no, dal tragico al comico.

Nessuno gli rassomiglia, perché egli non rassomiglia a nessuno. Al contrario, un istinto notevole porta il poeta comico, non appena ha composto il suo personaggio centrale, a farne gravitare degli altri tutt'intorno che presentino i medesimi tratti generali.

Molte commedie hanno per titolo un nome al plurale o un termine collettivo. "Le donne sapienti", "Le preziose ridicole", "La gente fra cui ci si annoia", eccetera, tanti appuntamenti presi sulla scena da persone diverse che riproducono un medesimo tipo fondamentale. Sarebbe interessante analizzare questa tendenza della commedia. Vi si troverebbe innanzi tutto, forse, il presentimento d'un fatto segnalato dai medici i quali ci insegnano che gli squilibrati di una medesima specie sono portati da una segreta attrazione a cercarsi gli uni gli altri. Senza dipendere esattamente dalla medicina il personaggio comico è di solito, come abbiamo mostrato, un DISTRATTO, e da questa distrazione ad una rottura completa di equilibrio il passaggio avverrebbe insensibilmente. Ma c'è un'altra ragione ancora. Se il fine del poeta comico è quello di presentarci dei tipi, cioè dei caratteri capaci di ripetersi, come potrebbe riuscirci meglio se non mostrandoci molti esemplari differenti del medesimo

tipo? Il naturalista non procede diversamente quando tratta di una specie.

Egli ne enumera e ne descrive le principali varietà.

Questa differenza essenziale fra la tragedia e la commedia, l'una che si lega agli individui e l'altra ai generi, si spiega ancora in un altro modo. Essa appare nella prima elaborazione dell'opera.

Essa si manifesta fin dal principio con due metodi di osservazione radicalmente differenti.

Anche se questa asserzione possa sembrare paradossale, io non credo che al poeta tragico sia necessaria l'osservazione degli altri uomini. Innanzi tutto infatti, noi troviamo che grandi poeti hanno condotto una vita molto ritirata, molto borghese, senza che sia stata fornita loro l'occasione di veder scatenarsi d'intorno le passioni di cui hanno tracciato la descrizione fedele. Ma pur supponendo che essi avessero avuto questo spettacolo, io non so se esso sarebbe loro servito gran cosa. Quel che ci interessa, in verità, nell'opera del poeta è la visione di certi stati d'anima profondissimi o di certi conflitti del tutto interiori. Ora, questa visione non può compiersi dal di fuori. Le anime sono impenetrabili le une alle altre. Noi non percepiamo esteriormente altro che alcuni segni della passione. Noi le interpretiamo, sempre difettosamente peraltro, soltanto per analogia con quel che proviamo noi stessi. Quel che noi proviamo è dunque l'essenziale, e noi possiamo conoscere appieno soltanto il nostro proprio cuore, quando arriviamo a conoscerlo. Possiamo dire che il poeta abbia provato ciò che descrive, che sia passato attraverso le situazioni dei suoi personaggi e vissuto tutta la loro vita interiore? Anche qui la biografia dei poeti ci darebbe una smentita. Come supporre d'altronde che lo stesso uomo sia stato Macbeth, Otello, Amleto, il re Lear (6) e tanti altri ancora? Ma forse bisognerebbe distinguere qui tra la personalità che SI HA e tutte quelle che SI SAREBBERO POTUTE AVERE. Il nostro carattere è l'effetto di una scelta che si rinnova senza posa. Vi sono punti di biforcazione (almeno apparente) lungo la nostra via, e noi percepiamo sì delle direzioni possibili, sebbene non ne possiamo seguire che una sola.

Ritornare sui propri passi, seguire fino alla fine le direzioni intraviste, in ciò mi sembra consistere precisamente l'immaginazione poetica. Io so bene che Shakespeare non è stato né Macbeth, né Amleto, né Otello, ma egli SAREBBE STATO questi personaggi diversi se le circostanze, da una parte, il consenso della sua volontà, dall'altra, avessero portato allo stato di eruzione violenta ciò che in lui fu solamente spinta interiore. Ci inganneremmo stranamente sul ruolo dell'immaginazione poetica se credessimo che essa componga i suoi eroi con dei brani presi in prestito a destra e a manca intorno a sé, come per cucire un abito di Arlecchino. Nulla di vivo nascerebbe da ciò. La vita non si ricompono. Essa si lascia guardare semplicemente. L'immaginazione poetica non può essere che una visione più completa della realtà.

I personaggi, che crea il poeta, ci danno l'impressione della vita perché sono il poeta stesso, il poeta moltiplicato, il poeta che approfondisce se stesso in uno sforzo di osservazione interiore così potente da afferrare il virtuale nel reale e da integrare, per farne un'opera completa, ciò che la natura lasciò in lui allo stato di abbozzo o di semplice progetto.

Diverso è il genere di osservazione da cui nasce la commedia. E' un'osservazione esteriore. Il poeta comico, curioso quanto si voglia dei lati ridicoli della natura umana, non arriverà, io penso, fino a cercare i propri. D'altra parte non li troverebbe: noi siamo ridicoli soltanto in quella parte della nostra persona che si sottrae alla nostra coscienza. Questa osservazione si eserciterà dunque sugli altri uomini. Ma, proprio per ciò, l'osservazione prenderà un carattere di generalità che essa non può avere quando la si porta su se stessi. Poiché, posandosi sulla superficie, essa non coglierà che l'involucro delle persone, cioè quella parte per cui molte tra esse si toccano e divengono capaci di rassomigliarsi. Essa non andrà oltre. E anche se lo potesse, non lo vorrebbe poiché non avrebbe nulla da guadagnarvi. Penetrare troppo a fondo nella personalità, collegare l'effetto esteriore a cause troppo intime sarebbe compromettere e infine sacrificare ciò che l'effetto aveva di ridicolo. Bisognerà, perché noi siamo tentati di riderne, che ne localizziamo la causa in una

regione mediana dell'anima. Bisogna, di conseguenza, che l'effetto ci appaia tutt'al più come medio, come esprime una media di umanità. E, come tutte le medie, anche questa si ottiene con accostamenti di dati sparsi, con un paragone tra casi analoghi, di cui si esprime la quintessenza, infine con un lavoro d'astrazione e di generalizzazione simile a quello che il fisico opera sui fatti per sprigionarne le leggi. In breve, il metodo e il fine hanno qui la medesima natura che presentano nelle scienze d'induzione, nel senso che l'osservazione è sempre esteriore e il risultato sempre generalizzabile.

Ritorniamo così, con un lungo giro, alla duplice conclusione che si è sprigionata nel corso del nostro studio. Da una parte una persona non è mai ridicola se non per una disposizione che rassomigli a una distrazione, per qualcosa che vive su di essa senza organarsi con essa come un parassita: ecco perché questa disposizione si osserva al di fuori e può così correggersi. Ma, d'altra parte, essendo il fine del riso questa correzione stessa, è utile che la correzione colpisca contemporaneamente il maggior numero possibile di persone. Ecco perché l'osservazione comica tende per istinto al generico. Essa sceglie, fra le singolarità, quelle che sono suscettibili di riprodursi e che, per conseguenza, non sono indissolubilmente legate all'individualità della persona, delle singolarità comuni, si potrebbe dire. Trasportandole sulla scena, essa crea opere che apparterranno senza dubbio all'arte in quanto non tenderanno coscientemente che a piacere, ma che si distingueranno da tutte le altre opere d'arte per il loro carattere di generalità, come pure per il preconcetto incosciente di correggere e di istruire. Noi avevamo dunque il diritto di dire che la commedia è mediana tra l'arte e la vita. Essa non è disinteressata come l'arte pura. Organizzando il riso, essa accetta la vita sociale come un ambiente naturale; segue anche uno degli impulsi della vita sociale. E su questo punto volta le spalle all'arte, che è una rottura con la società e un ritorno alla semplice natura.

2.

Vediamo adesso, secondo quanto precede, che modo dovremo tenere per creare una disposizione di carattere idealmente comico, comica in se stessa, comica nelle sue origini, comica in tutte le sue manifestazioni. Bisognerà che essa sia profonda, perché fornisca alla commedia un alimento duraturo, non di meno superficiale, perché resti nel tono della commedia, invisibile a colui che la possiede, poiché il comico ha sempre dell'incosciente, visibile a tutti gli altri affinché provochi un riso universale, piena di indulgenza per se stessa perché faccia mostra di sé senza scrupoli, molesta agli altri perché la reprimano senza pietà, correggibile immediatamente, perché non sia inutilmente esposta al riso, sicura di rinascere sotto nuovi aspetti, perché il riso trovi da lavorare sempre, inseparabile dalla vita sociale sebbene insopportabile alla società, capace insomma, per assumere la maggior diversità di forme immaginabili, di aggiungersi a tutti i vizi e anche a qualche virtù. Ecco alcuni elementi da fondere assieme. Il chimico dell'anima, al quale fosse affidato questo preparato delicato, sarebbe un po' deluso al momento di vuotare la sua storta. Egli troverebbe che si è dato troppa pena a preparare una miscela che ognuno si procura bell'e fatta e senza spese, diffusa nell'umanità come l'aria nella natura.

Questa miscela è la vanità. Non credo che ci sia un difetto più superficiale né più profondo. Le ferite che le si fanno non sono mai molto gravi, e tuttavia non vogliono guarire. I servizi che le si rendono sono i più fittizi di tutti i servizi; tuttavia sono di quelli che lasciano dietro una riconoscenza duratura. Essa stessa è appena un vizio, tuttavia tutti i vizi gravitano intorno a essa e tendono, raffinandosi, a non essere altro che mezzi per soddisfarla. Sorta dalla vita sociale, poiché è un'ammirazione di sé fondata sull'ammirazione che si crede di ispirare negli altri, essa è ancora più naturale, più universalmente innata dell'egoismo, poiché dell'egoismo la natura trionfa spesso, mentre soltanto attraverso la riflessione noi la spuntiamo con la vanità.

Io non credo, in verità, che noi nasciamo mai modesti, a meno che non si voglia ancora chiamare modestia una certa timidezza tutta fisica, che d'altra parte è più vicina all'orgoglio di quanto non si pensi. La vera modestia non può essere che una meditazione sulla vanità. Essa nasce dallo spettacolo delle illusioni altrui e dalla paura di smarrire se stessa. E' come una circospezione scientifica riguardo a ciò che si dirà e si penserà di sé. E' fatta di correzioni e di ritocchi. Insomma è sempre una virtù acquisita.

E' difficile dire in quale momento preciso la cura di diventar modesto si separi dalla paura di diventar ridicolo. Ma questa paura e questa cura si confondono sicuramente in origine. Uno studio completo delle illusioni della vanità, e del ridicolo che a essa è connesso, chiarirebbe con una luce singolare la teoria del riso. Vi si vedrebbe il riso compiere con una regolarità matematica una delle funzioni principali, quella cioè di richiamare alla piena coscienza di se stessi gli amor propri distratti e di ottenere così la più grande socievolezza possibile di caratteri. Si vedrebbe come la vanità, che è un prodotto naturale della vita sociale, procuri pertanto molestia alla società, come alcuni veleni leggeri secreti continuamente dal nostro organismo l'intossicherebbero a lungo andare se altre secrezioni non ne neutralizzassero l'effetto. Il riso compie continuamente un lavoro di questo genere. In questo senso, si potrebbe dire che il rimedio specifico della vanità è il riso e il difetto essenzialmente ridicolo è la vanità.

Quando abbiamo trattato del comico delle forme e del movimento abbiamo mostrato come questa o quell'immagine semplice, ridicola per se stessa, possa insinuarsi in altre immagini più complesse e infondere loro qualcosa della sua virtù comica: così le forme più alte del comico si esplicano a volte attraverso le più basse. Ma l'operazione inversa si produce forse più spesso ancora, e ci sono effetti comici molto grossolani che sono dovuti all'abbassamento di un comico sottilissimo. Così la vanità, questa forma superiore del comico, è un elemento che siamo portati a ricercare minuziosamente, sebbene inconsciamente, in tutte le manifestazioni dell'attività umana. La ricercheremo, non fosse che per riderne. E la

nostra immaginazione spesso la pone là dove non ha nulla a che vedere. Io penso che bisognerebbe riportare a questa origine il comico del tutto grossolano di alcuni effetti che gli psicologi hanno molto insufficientemente spiegato col contrasto: un uomo basso che si abbassa per passare sotto una porta alta; due persone, l'una gigantesca, l'altra minuscola, che camminano con sussiego dandosi il braccio, eccetera. Guardando da vicino quest'ultima immagine, voi noterete, io credo, che la persona più piccola vi sembra che faccia uno sforzo per SOLLEVARSI verso la più grande, come la rana che vuol farsi grossa quanto il bue.

3.

Non è possibile numerare qui tutte le particolarità di carattere che si uniscono alla vanità, o che le fanno concorrenza per imporsi all'attenzione del poeta comico. Abbiamo dimostrato che tutti i difetti possono diventare ridicoli, e anche, a rigore, alcuni pregi. Se pur riuscissimo a stabilire un elenco delle ridicolezze comuni, la commedia si incaricherebbe di allungarlo, non certamente creando delle ridicolezze di pura fantasia, ma districando delle DIREZIONI comiche che erano passate fino ad allora inavvertite: così che l'immaginazione può isolare nel disegno complicato di un solo e medesimo tappeto figure sempre nuove. La condizione essenziale, lo sappiamo, è che la particolarità osservata appaia subito come una specie di SCHEMA, in cui molte persone potranno inserirsi.

Ma ci sono schemi belli e fatti, costituiti dalla società stessa, necessari alla società poiché essa è fondata su una divisione del lavoro. Mi riferisco ai mestieri, funzioni e professioni. Ogni professione particolare dà a coloro che vi si fossilizzano alcune abitudini mentali e particolarità di carattere per cui si rassomigliano tra loro e si distinguono dagli altri. Si costituiscono così piccole società in seno alla grande. Senza dubbio esse provengono dalla organizzazione stessa della società in generale. Tuttavia rischieranno, se si isolassero troppo, di nuocere alla socievolezza. Ora il riso ha la giusta funzione di reprimere ogni tendenza separatista. Il suo compito è di correggere la rigidità in elasticità, di riadattare ciascuno a tutti gli altri, insomma di smussare dovunque gli angoli. Avremmo dunque qui una specie di comico le cui varietà potrebbero essere determinate anticipatamente. Lo chiameremo, se volete, il COMICO PROFESSIONALE.

Non entreremo nei particolari di questa varietà, preferiamo insistere su ciò che hanno di comune. In prima linea figura la vanità professionale. Ogni maestro del signor Jourdain mette la sua arte al disopra di tutte le altre (Z). C'è un personaggio di Labiche il quale

non comprende che si possa essere altro se non un commerciante di legname. E' naturalmente un commerciante di legname. La vanità tenderà d'altra parte qui, a diventare SOLENNITA' man mano che la professione esercitata conterrà una maggior dose di ciarlatanismo. Poiché è un fatto notevole che quanto più un'arte è discutibile, tanto più coloro che vi si dedicano tendono a credersi investiti da un sacerdozio e a esigere che ci si inchini dinanzi ai suoi misteri. Le professioni utili sono in modo palese fatte per il pubblico, quelle invece di dubbia utilità non possono giustificare la loro esistenza se non supponendo che il pubblico sia stato creato per esse: ora, è proprio questa illusione che è in fondo alla solennità. Da ciò deriva quasi tutto il comico dei medici di Molière. Trattano il malato come se fosse stato creato per il medico, e la natura stessa come una succursale della medicina.

Un'altra forma di questa rigidità comica è quella che io chiamerei l'INDURIMENTO PROFESSIONALE. Il personaggio comico si inserirà così strettamente nello schema rigido della sua funzione che non avrà più spazio per muoversi, e soprattutto per commuoversi come gli altri uomini. Ricordiamo la frase del giudice Perrin Dandin (8) a Isabella che gli chiede come si possa vedere torturare degli sventurati: "Bah! ciò fa trascorrere in fondo un'ora o due".

Non è una specie di indurimento professionale quello di Tartufo, che si esprime, è vero, per bocca di Orgon! "E io potrei veder morire fratello, figli, madre e moglie, e me ne infischierei di tutto ciò!". Ma il mezzo più usato per spingere al comico una professione, è di relegarla, per così dire, dentro il linguaggio che le è proprio. Si farà in modo che il giudice, il medico, il militare applichino alle cose usuali il linguaggio del diritto, della medicina o della strategia, come se fossero diventati incapaci di parlare come gli altri. Ordinariamente questo genere di comico è molto grossolano. Ma diventa più delicato come dicevamo, quando svela una particolarità di carattere e nello stesso tempo un'abitudine professionale. Citerò soltanto il Giocatore di Régnard, che si esprime con tanta originalità in termini di gioco, che fa prendere al suo valletto il nome di Ettore, aspettandosi che egli chiami la fidanzata "Pallade, dal nome noto della Donna di

Picche”, o ancora “Le donne sapienti” il cui comico consiste in buona parte nel fatto che esse traducano idee d’ordine scientifico in termini di sensibilità femminile: “Epicuro MI PIACE”, “AMO i vortici, eccetera. Si rilegga il terzo atto: si vedrà che Armanda, Filaminta e Belisa si esprimono quasi invariabilmente in questo stile. Spingendoci ancora più avanti nella medesima direzione, troveremo che c’è anche una logica professionale, cioè dei modi di ragionare di cui si fa il tirocinio in certi ambienti, e che sono veri per questo ambiente, falsi in tutto il resto del mondo. Ma il contrasto tra queste due logiche, l’una particolare e l’altra universale, genera alcuni effetti comici, d’una natura speciale, sui quali non sarà inutile soffermarci più a lungo. Tocchiamo qui un punto importante del riso. Allargheremo d’altronde la questione e la esamineremo in tutta la sua generalità.

4.

Preoccupatissimi, infatti, di mettere in chiaro la causa profonda del comico, abbiamo dovuto trascurare fino ad ora una delle sue manifestazioni più importanti. Mi riferisco alla logica propria del personaggio comico e del gruppo comico, logica strana, che può, in certi casi, dare largo posto all'assurdità.

Teofilo Gautier (9) ha detto che il comico stravagante è la logica dell'assurdo. Molte filosofie del riso gravitano su un'idea analoga. Ogni effetto comico implicherebbe contraddizione per qualche verso. Quel che ci fa ridere, sarebbe l'assurdo realizzato sotto una forma concreta, una "assurdità visibile" - ovvero un'apparenza d'assurdità, ammessa prima, corretta subito dopo - , o meglio ancora quel che è assurdo per un verso, naturalmente spiegabile per un altro, eccetera. Tutte queste teorie contengono senza dubbio una parte di verità: ma anzitutto esse si applicano soltanto ad alcuni effetti comici molto grossolani, e anche nei casi in cui si applicano, esse trascurano, mi sembra, l'elemento caratteristico del ridicolo: mi riferisco al GENERE DEL TUTTO PARTICOLARE d'assurdità che si trova nel comico quando contiene dell'assurdo. Vogliamo convincerene subito? Non abbiamo che da scegliere una di queste definizioni e comporre degli effetti secondo la formula: molto spesso non si otterrà un effetto ridicolo. L'assurdità, quale la si riscontra nel comico, non è dunque un'assurdità qualunque, ma ben determinata. Essa non crea il comico, piuttosto ne deriverebbe. Essa non è causa, ma effetto - effetto molto speciale, in cui si riflette la natura speciale della causa che lo produce. Noi conosciamo questa causa. Non avremo dunque difficoltà, adesso, a comprenderne l'effetto.

Supponiamo che un giorno, passeggiando per la campagna, scorgiate sulle sommità di una collina qualcosa che rassomigli vagamente a un grande corpo immobile con delle braccia che girano. Voi non sapete ancora che cosa sia, ma cercate tra le vostre IDEE, cioè fra i ricordi di cui dispone la vostra memoria, il ricordo che

si inquadrerà meglio in ciò che percepite. Quasi subito vi si presenta alla coscienza l'immagine di un mulino a vento: è un mulino a vento che avete dinanzi a voi. Importa poco che voi abbiate letto or ora, poco prima di uscire, dei racconti di fate con storie di giganti dalle braccia interminabili. Il buonsenso consiste nel saper ricordare, lo so bene, ma anche e soprattutto nel saper dimenticare. Il buonsenso è lo sforzo d'uno spirito che si adatta e si riadatta senza posa, cambiando idea quando cambia oggetto. E' un'immobilità di intelligenza che si regola esattamente sulla mobilità delle cose. E' la continuità mobile della nostra attenzione alla vita.

Ecco adesso Don Chisciotte che parte per la guerra. Egli ha letto nei romanzi che il cavaliere incontra dei nemici giganti sul suo cammino. Dunque, ha bisogno di un gigante. L'idea di un gigante è un ricordo privilegiato che si è installato nella sua coscienza, che vi resta in agguato, che attende, immobile, l'occasione di precipitarsi fuori e di incarnarsi in una cosa. Questo ricordo VUOLE materializzarsi, e d'allora in poi il primo oggetto qualunque, anche se non avesse con un gigante che una rassomiglianza lontanissima, riceverà da lui la forma di un gigante. Don Chisciotte vedrà dunque giganti là dove noi vediamo mulini a vento. Ciò è comico e ciò è assurdo. Ma è un'assurdità qualunque?

E' un'inversione del tutto speciale del senso comune. Essa consiste nel pretendere di modellare le cose su un'idea che si ha, e non le idee sulle cose. Essa consiste nel vedere davanti a sé ciò a cui si pensa, invece di pensare a ciò che si vede. Il buonsenso vuole che si lascino i propri ricordi in ordine; così il ricordo appropriato risponderà ogni volta all'appello della situazione presente e non servirà che ad interpretarla. In Don Chisciotte, al contrario, c'è un gruppo di ricordi che ha il sopravvento su tutti gli altri e che domina lo stesso personaggio; sarà dunque la realtà che dovrà piegarsi questa volta dinanzi all'immaginazione e non servirle ad altro che a darle corpo. Una volta formatasi l'illusione, Don Chisciotte la sviluppa razionalmente in tutte le sue conseguenze; egli vi si muove con la sicurezza e la precisione del sonnambulo che recita il suo sogno.

Tale è l'origine dell'errore e tale la logica speciale che presiede qui all'assurdità. Ora, è questa una logica particolare di Don Chisciotte?

Abbiamo dimostrato che il personaggio comico pecca sempre per ostinazione di spirito o di carattere, per distrazione, per automatismo. C'è in fondo al comico una rigidità di tale genere, che fa sì che uno vada diritto per il suo cammino e che non ascolti e non voglia sentir nulla. Quante scene comiche, nel teatro di Molière, si riducono a questo tipo semplice: UN PERSONAGGIO CHE SEGUE LA SUA IDEA, che vi ritorna sempre, anche se lo si interrompe continuamente! D'altra parte il passaggio da colui che non vuol capir nulla a colui che non vuol veder nulla, e infine a colui che non vede più se non quel che vuole, avviene insensibilmente. Lo spirito che si ostina finisce per piegare le cose alla sua idea, invece di regolare il suo pensiero sulle cose.

Ogni personaggio comico è dunque nella via dell'illusione che noi abbiamo descritto, e Don Chisciotte ci fornisce il tipo generale dell'assurdità comica.

Questa inversione del senso comune ha un nome? La si riscontra, senza dubbio, acuta o cronica, in alcune forme della follia. Essa rassomiglia per molti aspetti all'idea fissa. Ma né la follia in generale, né l'idea fissa ci faranno mai ridere, perché sono malattie. Esse muovono la pietà. Il riso, lo sappiamo, è incompatibile con l'emozione. Se c'è una follia ridicola, non può essere che una follia conciliabile con la sanità generale dello spirito, una follia normale, si potrebbe dire. Ora, esiste uno stato normale dello spirito che imita in tutto la follia, in cui si riscontrano le stesse associazioni di idee che notiamo nell'alienazione, la stessa logica singolare che si riscontra nell'idea fissa. E' lo stato di sogno. Così, o la nostra analisi è inesatta, oppure essa deve potersi formulare nel teorema seguente: L'ASSURDITA' COMICA APPARTIENE ALLA STESSA NATURA DI QUELLA DEI SOGNI.

Innanzitutto, il muoversi dell'intelligenza nel sogno è proprio quello che abbiamo descritto poco fa. Lo spirito, innamorato di se stesso, non cerca altro nel mondo esteriore che un pretesto per

materializzare le sue immagini. Suoni arrivano ancora confusamente all'orecchio, colori circolano ancora nel campo della vista: in breve, i sensi non sono completamente chiusi. Ma colui che sogna, invece di fare appello a tutti i suoi ricordi per interpretare ciò che i sensi percepiscono, si serve di ciò che percepisce per dare un corpo al ricordo preferito: lo stesso rumore del vento che soffia nel camino diventerà allora, secondo lo stato d'animo del sognatore, secondo l'idea che occupa l'immaginazione, urlo di bestia feroce ovvero canto melodioso. Tale il meccanismo normale dell'illusione del sogno.

Ma se l'illusione comica è un'illusione di sogno, se la logica del comico è la logica dei sogni, ci si può aspettare di ritrovare nella logica del ridicolo tutte le particolarità della logica del sogno. E anche qui si attuerà la legge che ben conosciamo: data una forma di ridicolo, altre forme, che non contengono lo stesso fondamento comico, diventano ridicole grazie alla loro somiglianza esteriore con la prima. E' facile vedere, infatti, che ogni RAPPRESENTAZIONE DI IDEE ci potrà divertire, a patto che ci ricordi, da vicino o da lontano, una rappresentazione di sogno.

Notiamo in primo luogo un certo rilasciamento generale delle regole del ragionamento. I ragionamenti di cui noi ridiamo sono quelli che sappiamo falsi, ma che potremmo ritenere veri se li sentissimo nel sogno. Essi contraffanno esattamente il ragionamento vero di quel tanto che serve a ingannare uno spirito che si addormenta. Anch'essa è una logica, se si vuole, ma una logica che manca di tono e che ci fa riposare, appunto per ciò dal lavoro intellettuale.

Parecchie "arguzie" sono ragionamenti di questo genere, ragionamenti molto abbreviati, dei quali non ci vien dato che il punto di partenza e la conclusione. Questi giochi di spirito diventano d'altra parte giochi di parole, man mano che le relazioni stabilite tra le idee si fanno più superficiali: a poco a poco noi arriviamo a non tener più conto del senso delle parole sentite, ma soltanto del loro suono. Non dovremmo avvicinare così al sogno alcune scene comicissime in cui un personaggio ripete sistematicamente a rovescio le frasi che un altro gli suggerisce all'orecchio? Se vi addormentate fra persone che

discorrono, trovate a volte che le loro parole si vuotano a poco a poco del loro significato, che i suoni si deformano e si associano a caso per prendere nel vostro spirito significati bizzarri, e riproducete di fronte alla persona che parla la scena di Giovannino e del Suggestore ([10](#)).

Ci sono ancora delle OSSESSIONI COMICHE, che si avvicinano molto, mi sembra, alle ossessioni di sogno. A chi non è capitato di vedere la medesima immagine riapparire in parecchi sogni successivi, e prendere in ognuno di essi un significato plausibile, mentre questi sogni non avevano alcun punto in comune?

Gli effetti di ripetizione presentano a volte questa forma speciale al teatro e nel romanzo: alcuni di essi hanno risonanze di sogno. E forse avviene la stessa cosa nel ritornello di parecchie canzoni: si ostina, ritorna sempre lo stesso alla fine di ogni strofa, ogni volta con senso differente.

Non è raro che si osservi nel sogno un CRESCENDO particolare, una bizzarria che si accentua man mano che si va avanti. Una prima concessione strappata alla ragione ne trascina una seconda, questa un'altra più importante, e così di seguito fino all'assurdità finale. Ma questo cammino verso l'assurdo dà al sognatore una sensazione singolare. Quella, io penso, che prova il beone quando sente di scivolare piacevolmente in uno stato in cui nulla conta più per lui, né logica, né convenienza. Vedete adesso se certe commedie di Molière non darebbero la stessa sensazione: per esempio "Il signor di Pourceaugnac" che comincia quasi ragionevolmente e continua con eccentricità di ogni sorta; per esempio ancora "Il borghese gentiluomo", in cui i personaggi, man mano che si va avanti, hanno l'aria di lasciarsi trascinare in un vortice di follia. "Se è possibile vederne uno più pazzo, andrò a dirlo fino a Roma": questa frase che ci avverte che la commedia è finita, ci fa uscire dal sogno sempre più stravagante in cui ci immergevamo con Jourdain.

Ma c'è una demenza che è propria del sogno. Ci sono alcune contraddizioni speciali, così naturali per l'immaginazione del sognatore, così urtanti per la ragione dell'uomo sveglio, che sarebbe

impossibile darne una idea esatta e completa a colui che non ne avesse affatto l'esperienza. Alludo qui alla strana fusione che il sogno opera spesso tra due persone che diventano una sola, pur rimanendo distinte. Di solito, uno dei personaggi è il dormiente stesso. Egli sente che non ha cessato di essere quel che è; tuttavia è diventato anche un altro. E' lui e non è lui. Egli si sente parlare e si vede agire, ma sente che un altro ha preso in prestito il suo corpo, e ha preso la sua voce. O meglio ancora egli avrà coscienza di parlare e di agire come al solito; soltanto parlerà di sé come di un estraneo con il quale non ha più niente in comune; si sarà distaccato da se stesso. Non si ritroverebbe questa strana confusione in parecchie scene comiche? Non parlo di "Anfitrione", in cui la confusione è senza dubbio suggerita all'attenzione dello spettatore, ma in cui il grosso dell'effetto comico deriva piuttosto da ciò che noi abbiamo chiamato sopra una "interferenza di due serie". Parlo dei ragionamenti stravaganti e comici in cui questa confusione si riscontra veramente allo stato puro, anche se sia necessario uno sforzo di riflessione per scoprirla. Ascoltate per esempio queste risposte di Mark Twain ([11](#)) a un reporter che viene a intervistarlo: "Avete un fratello?"; "Sì: lo chiamavamo Bill. Povero Bill!"; "E' dunque morto?"; "Non l'abbiamo potuto mai sapere: un gran mistero pesa su questa faccenda. Eravamo, il defunto e io, due gemelli e all'età di quindici giorni ci fecero il bagno nel medesimo mastello. Uno di noi due vi annegò, ma non si è mai saputo quale fosse. Alcuni pensano che fosse Bill, altri che fossi io"; "Strano. Ma voi cosa ne pensate?"; "Ascoltate, vi confiderò un segreto che non ho rivelato ancora ad anima viva. Uno di noi due aveva un segno particolare, un enorme neo sul dorso della mano sinistra, e costui ero io. Ora, è quel fanciullo che si è annegato"... eccetera eccetera. Ripensandoci, si vedrà che l'assurdità di questo dialogo non è affatto un'assurdità qualunque. Essa sparirebbe se il personaggio che parla non fosse uno dei gemelli in questione. Essa consiste nel fatto che Mark Twain dichiara di essere uno di quei gemelli, pure esprimendosi come se fosse un terzo che raccontasse la loro storia. Noi non procediamo diversamente in molti dei nostri sogni.

5.

Considerato da quest'ultimo punto di vista il comico ci apparirebbe sotto una forma un po' differente da quella che noi gli attribuivamo. Fin qui, noi avevamo visto nel riso un mezzo di correzione soprattutto. Considerate la continuità degli effetti comici, isolate, di tanto in tanto, i tipi dominanti: proverete che tutti gli effetti intermediari attingono la loro virtù comica dalla loro rassomiglianza con quei tipi, e che gli stessi tipi sono tanti modelli di impertinenza di fronte alla società. A queste impertinenze la società risponde con il riso, che è un'impertinenza ancora più forte. Il riso non avrebbe dunque nulla di molto benevolo. Renderebbe piuttosto il male per il male.

Tuttavia non consiste in ciò quel che colpisce dapprima nell'impressione del ridicolo. Il personaggio comico è spesso un personaggio con il quale noi cominciamo a simpatizzare materialmente. Voglio dire che noi ci mettiamo per un brevissimo istante al suo posto, adottiamo i suoi gesti, le sue parole, i suoi atti, e se ci divertiamo di ciò che vi è in lui di ridicolo, lo invitiamo, in immaginazione, a divertirsene con noi: lo trattiamo subito da compagno. C'è dunque in colui che ride un'apparenza almeno di bontà, di giovialità amabile, di cui avremmo torto a non tener conto. C'è soprattutto nel riso un movimento di DISTENSIONE, spesso notato, di cui dobbiamo cercare la ragione. In nessun luogo questa impressione era più sensibile come nei nostri ultimi esempi. Sarà là, d'altra parte, che noi ne troveremo la spiegazione.

Quando il personaggio comico segue la sua idea automaticamente, finisce per pensare, parlare, agire, come se sognasse. Ora il sogno è una distensione. Restare a contatto con le cose e con gli uomini, vedere soltanto ciò che è e pensare soltanto a ciò che è coerente, esige uno sforzo ininterrotto di tensione intellettuale.

Il buonsenso è proprio questo sforzo. E' un lavoro. Ma staccarsi dalle cose e tuttavia percepire ancora delle immagini, romperla con la logica e tuttavia unire ancora delle idee, non è che gioco, o se si preferisce, pigrizia. L'assurdità comica ci dà dunque dapprima l'impressione di un gioco di idee. Il nostro primo movimento è quello di associarci a questo gioco. E ciò allevia la fatica di pensare.

E si potrebbe dire altrettanto delle altre forme del ridicolo. C'è sempre in fondo al comico, dicevamo, la tendenza a lasciarsi scivolare lungo un declivio facile, che molto spesso è il declivio dell'abitudine. Non cerchiamo più di adattarci e di riadattarci continuamente alla società della quale facciamo parte. Ci rilasciamo dall'attenzione che si dovrebbe alla vita.

Rassomigliamo, più o meno, a un distratto. Distrazione della volontà, lo concedo, più che dell'intelligenza. Ma tuttavia distrazione, e per conseguenza, pigrizia. La rompiamo con le convenienze, come poco fa la rompevamo con la logica. Insomma ci diamo l'aria di colui che gioca. Qui ancora il nostro primo movimento è di accettare l'invito alla pigrizia.

Per un istante almeno ci uniamo al gioco. E ciò allevia la fatica di vivere.

Ma non ci riposiamo che un istante. La simpatia che può entrare nell'impressione del comico è una simpatia molto fugace. Deriva anch'essa da una distrazione. Così, un padre severo si associa a volte per oblio, a una birichinata del suo figliolo, ma subito dopo si arresta per correggerla.

Il riso è, innanzi tutto, una correzione. Fatto per umiliare, deve dare alla persona che ne è l'oggetto una impressione penosa. La società si vendica per mezzo suo delle libertà che ci siamo prese con essa. Il riso non raggiungerebbe il suo scopo se portasse il contrassegno della simpatia e della bontà.

Si dirà che almeno l'intenzione può essere buona che spesso si punisce perché si vuol bene, e che il riso, reprimendo le

manifestazioni esteriori di certi difetti, ci invita così, per il nostro maggior bene, a correggere questi difetti stessi e a migliorarci interiormente?

Ci sarebbe molto da dire su questo punto. In generale e grosso modo, il riso esercita senza dubbio una funzione utile. Tutte le nostre analisi tendevano d'altra parte a dimostrarlo. Ma non segue da ciò che il riso colpisca sempre giusto, né che si ispiri ad un'idea di benevolenza o anche di equità.

Per colpire sempre giusto dovrebbe procedere da un atto di riflessione. Ora, il riso è semplicemente l'effetto d'un meccanismo montato in noi dalla natura ovvero, e significa suppergiù la stessa cosa, di una lunghissima abitudine della vita sociale. Sorge spontaneamente, vera risposta per le rime. Non ha agio di considerare ogni volta dove colpisce. Il riso castiga certi difetti suppergiù come la malattia castiga certi eccessi, colpendo degli innocenti, risparmiando dei colpevoli, mirando ad un risultato generale, non potendo concedere ad ogni caso particolare l'onore di esaminarlo separatamente. Avviene così in tutto ciò che si compie per vie naturali invece che con riflessione cosciente. Una media di giustizia potrà apparire nel risultato d'insieme e non nel dettaglio dei casi particolari.

In questo senso il riso non può essere assolutamente giusto.

Ripeto che non deve essere neppure buono. Esso ha la funzione di intimidire umiliando. Non ci riuscirebbe se la natura non avesse lasciato a questo scopo, negli uomini migliori, un fondo di cattiveria, o almeno di malizia. Forse sarà meglio non approfondire troppo questo punto. Non vi troveremmo nulla di lusinghiero per noi. Vedremmo che il movimento di distensione o di espansione non è che un preludio al riso, che il burlone rientra subito in sé, riafferma se stesso più o meno orgogliosamente, e tende a considerare l'altrui persona come una marionetta di cui tiene i fili. In questa presunzione discerniamo d'altronde molto presto un po' di egoismo, e, dietro lo stesso egoismo, qualcosa di meno spontaneo e di più amaro, un non

so qual pessimismo nascente che si afferma sempre di più man mano che il burlone ragiona più a lungo il suo riso.

Quivi come altrove, la natura ha utilizzato il male in vista del bene. E' il bene soprattutto che ci ha preoccupati in tutto questo studio. Ci è sembrato che la società, man mano che si perfezionava, ottenesse dai suoi membri una agilità di adattamento sempre maggiore, che essa tendesse ad equilibrarsi sempre meglio in fondo, che spingesse sempre più alla superficie le perturbazioni inseparabili da una sì grande massa, e che il riso compisse una funzione utile sottolineando la forma di queste ondulazioni.

E' così che le onde lottano senza tregua alla superficie del mare, mentre gli strati inferiori mantengono una pace profonda. Le onde si urtano tra loro, si contrariano, cercano il loro equilibrio.

Una spuma bianca, leggera e gaia ne segue i contorni cangianti. A volte l'onda che fugge abbandona un po' di questa spuma sulla sabbia della spiaggia. Il fanciullo che gioca là vicino va a raccoglierne un pugno, e si stupisce, l'istante dopo, di non avere nel cavo della mano altro che qualche goccia d'acqua, ma d'un'acqua molto più salata, molto più amara ancora di quell'onda che la portò. Il riso nasce come questa spuma. Segnala, all'esterno della vita sociale, le rivolte superficiali. Designa istantaneamente la forma mobile di questi scrolli. E', anch'esso, una spuma a base di sale. Come la spuma sfavilla. E' la gaiezza.

Il filosofo che ne raccoglie per gustarne vi troverà d'altronde qualche volta, per una piccola quantità di materia, una certa dose di amarezza.

NOTE.

NOTA 1: Personaggio del "Misanthropo" di Molière.

NOTA 2: Protagonista del "Borghese gentiluomo" di Molière.

NOTA 3: Personaggio delle "Donne sapienti" di Molière.

NOTA 4: “Il giocatore” e “Il distratto” sono opere di Régnard.

NOTA 5: “Fedra”, tragedia di Racine (1639-1699), rappresentata per la prima volta nel gennaio del 1677.

“Poliuto”, tragedia di Corneille (1606-1684), rappresentata per la prima volta nel 1640.

NOTA 6: Protagonisti delle omonime tragedie di Shakespeare.

NOTA 7: Scena del “Borghese gentiluomo” di Molière.

NOTA 8: Personaggio fantastico inventato da Rabelais, e che Racine e La Fontaine hanno messo in scena sfigurandone il carattere.

NOTA 9: Poeta e letterato francese (1811-1872), autore, tra l'altro, dei romanzi “Mademoiselle de Maupin” e “Capitan Fracassa”.

NOTA 10: Scena dei “Litiganti” di Racine: Giovannino, contadino dalle scarpe grosse e dal cervello fino, deve recitare in tribunale la parte dell'avvocato e non riuscendo ad apprendere a memoria l'arringa, si serve di un suggeritore che, invece di aiutarlo, lo mette in imbarazzo.

NOTA 11: Pseudonimo di Samuel Clemens, scrittore umorista americano (1835-1910).

APPENDICE ALLA VENTITREESIMA EDIZIONE.

SULLE DEFINIZIONI DEL COMICO E SUL METODO SEGUITO IN QUESTO LIBRO.

In un articolo interessante della "Revue du Mois" (1) il signor Yves Delage opponeva alla nostra concezione del comico la definizione alla quale si era fermato lui stesso: "Perché una cosa sia comica" diceva, "bisogna che tra l'effetto e la causa ci sia disarmonia". Siccome il metodo che ha condotto il signor Delage a questa definizione è quello che hanno seguito la maggior parte dei teorici del comico, non sarà inutile mostrare in che cosa ne differisca il nostro. Riproduciamo dunque la parte essenziale della risposta che pubblicammo nella medesima rivista (2): "Il comico si può definire per uno o più caratteri generali, esteriormente visibili, che si saranno riscontrati negli effetti comici raccolti qua e là. Un certo numero di definizioni di questo genere sono state proposte dopo Aristotele; mi sembra che la vostra sia stata ottenuta con questo metodo: voi tracciate un cerchio e mostrate che degli effetti comici, presi a caso, vi sono inclusi. Dal momento che i caratteri in questione sono stati notati da un osservatore perspicace, essi appartengono senza dubbio, a ciò che è comico; ma io credo che si incontreranno spesso, anche, in ciò che non lo è. La definizione sarà generalmente troppo larga. Essa soddisferà - il che è già qualcosa, lo riconosco - ad una esigenza della logica in materia di definizione: essa avrà indicato qualche condizione NECESSARIA.

Non credo che possa, visto il metodo adottato, dare la condizione SUFFICIENTE. La prova ne è che molte di queste definizioni sono ugualmente accettabili, sebbene non dicano la medesima cosa. E la prova soprattutto ne è che nessuna di esse, che io conosca, fornisce il mezzo per costruire l'oggetto definito, per fabbricare del comico (3).

“Io ho tentato qualcosa del tutto differente. Ho cercato nella commedia, nella farsa, nell’arte del clown, eccetera, i PROCEDIMENTI DI FABBRICAZIONE DEL COMICO. Ho creduto di scorgere che essi erano tante variazioni su un tema generale. Ho notato il tema per semplificare, ma sono soprattutto le variazioni che importano. Qualunque cosa ne sia, il tema fornisce una definizione generale, che questa volta è una regola di costruzione. Riconosco d’altronde che la definizione così ottenuta rischierà di apparire, a prima vista, troppo stretta, come le definizioni ottenute con l’altro metodo erano troppo larghe. Essa sembrerà troppo stretta, perché, accanto alla cosa che è ridicola per essenza e per se stessa, ridicola in virtù della sua struttura interna, c’è una gran quantità di cose che fanno ridere in virtù di qualche rassomiglianza superficiale con quella, di qualche rapporto accidentale con un’altra che rassomigliava a quella, e così via; il rimbalzo del comico è senza fine, perché a noi piace ridere e tutti i pretesti sono buoni; il meccanismo di associazioni di idee è qui enormemente complicato; di modo che lo psicologo che avrà affrontato lo studio del comico con questo metodo, e che avrà dovuto lottare contro difficoltà rinascenti incessantemente invece di finirla una buona volta col comico chiudendolo in una formula, rischierà sempre di sentirsi dire che non ha reso conto di tutti i fatti. Quando avrà applicato la sua teoria agli esempi che gli si oppongono, e trovato che essi sono divenuti comici per somiglianza con ciò che era comico in se stesso, se ne troveranno facilmente degli altri, e degli altri ancora: avrà sempre da lavorare. In compenso, egli avrà afferrato il comico invece di chiuderlo in un cerchio più o meno largo. Se riesce, egli avrà dato il mezzo per fabbricare del comico. Avrà proceduto con il rigore e la precisione del sapiente, il quale non crede di essere andato avanti nella conoscenza di una cosa quando le ha attribuito questo o quell’epiteto, giusto quanto si voglia (se ne trovano sempre parecchi che convengono): è necessaria l’analisi, e si è sicuri di aver analizzato perfettamente quando si è capaci di ricomporre.

Questa è l’impresa che ho tentato io.

“Aggiungo che ho voluto determinare i procedimenti di fabbricazione del ridicolo e, ad un tempo, cercare quale è l'intenzione della società quando ride. Poiché è molto strano che si rida, e il metodo di spiegazione di cui parlavo prima non chiarisce questo piccolo mistero. Non vedo, per esempio, perché la “disarmonia”, in quanto disarmonia, provocherebbe da parte dei testimoni una manifestazione specifica quale è il riso, mentre tante altre proprietà, qualità o difetti, lascino impassibili nello spettatore i muscoli del viso. Resta dunque da cercare **QUALE E' LA CAUSA SPECIALE DI DISARMONIA** che dà l'effetto comico, e non si sarà realmente trovata se non quando si può spiegare con essa perché, in casi simili, la società si senta tenuta a manifestarsi.

Bisogna pure che ci sia nella causa del comico qualcosa di leggermente attentatorio (e di **SPECIFICAMENTE** attentatorio) alla vita sociale, se la società vi risponde con un gesto che ha tutta l'aria di una reazione difensiva, con un gesto che fa leggermente paura. E' di tutto ciò che io ho voluto rendere conto”.

NOTE.

NOTA 1: “Revue du Mois”, 10 agosto 1919, tomo 20 pagina 337 e seguenti.

NOTA 2: Ibidem, 10 novembre 1919, tomo 20, pagina 514 e seguenti.

NOTA 3: Abbiamo d'altronde mostrato brevemente, in parecchi passi del nostro libro, l'insufficienza dell'una o dell'altra di esse.