

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

**DOTTORATO DI RICERCA IN
TEORIA E ANALISI DEL TESTO**

XXVIII CICLO

Settore scientifico-disciplinare: L/FIL/LET-14

Critica Letteraria e Letterature Comparete



Darwine Delvecchio

(matricola 1000106)

**Jacques Lacan:
«L'amore è un sentimento comico»
Logica, Immaginario e narrazioni**

*

Supervisor: Prof. Giovanni Bottioli e Prof.ssa Franca Franchi

Anno Accademico 2015/2016

SOMMARIO

Jacques Lacan: «L'amore è un sentimento comico» Logica, Immaginario e narrazioni

I.

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1. I CONCETTI DI WITZE E DI COMICO DA FREUD A LACAN....	7
1.1 Freud: <i>Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio</i> (1905; 1912) e <i>L'umorismo</i> (1927)	10
1.1.1 La tecnica del motto	12
1.1.2 Gli intenti del motto	17
1.1.3 Il meccanismo di piacere e la psicogenesi del motto	20
1.1.4 I motivi dell'arguzia. Il motto come processo sociale	23
1.1.5 La relazione del motto con il sogno e con l'inconscio	26
1.1.6 Il motto e le specie del comico	28
1.1.7 <i>L'umorismo</i>	34
1.2 Commenti e critiche alla teoria freudiana: Todorov e Agosti	36
1.2.1 Tzvetan Todorov: "La retorica di Freud" (1977) e "Il motto di spirito" (1978)	36
1.2.2 Stefano Agosti: "Il linguaggio e l'inconscio: motto di spirito e poesia" (1982)	40
1.3 Il comico alla luce della seconda topica: la rielaborazione di Jean Guillaumin (1973)	43

1.4 Dal sogno all'amore: la struttura del motto e il grafo del desiderio nel <i>Seminario V</i> di Jacques Lacan (1957)	49
1.4.1 Il familionario	50
1.4.2 Il minchionario	54
1.4.3 Il miglionario	56
1.4.4 Il Vitello d'oro	58
1.4.5 Il poco-di-senso e il passo-di-senso	62
1.4.6 Indietro, cavallina!	68
1.4.7 <i>Une femme de non-recevoir</i>	76

CAPITOLO 2. IL DIBATTITO SUL RISO E UNA MODESTA PROPOSTA 85

2.1 Su alcune incertezze terminologiche e concettuali	88
2.1.1 Caratteri del comico estetico ed extraestetico: Propp, Bergson e Lacan	94
2.1.2 Baudelaire: un'interpretazione scalare dei principi di elaborazione del comico	100
2.1.3 La collocazione del comico nelle teorie di Freud e di Lacan	104
2.2 I tentativi di un'espansione strategica della teoria freudiana	111
2.3 Alcuni problemi di metodo nei principali trattati	117
2.3.1 Il metodo induttivo in <i>Comicità e riso</i> di Propp	121
2.3.2 <i>Il riso</i> di Bergson: verso una regola flessibile per la fabbricazione del comico	123
2.3.3 Contro l'ortodossia metodologica: metodo abduttivo e regole flessibili	127
2.3.4 Una definizione relazionale del Riso: la genealogia fantastica di Addison	133
2.4 Una prospettiva modale sulla “logica di gomma” del comico	136
2.4.1 I limiti dei modelli storicistici nell'indagine della comicità	139
2.4.2 Il contrasto comico nelle interpretazioni dei maggiori teorici	143
2.4.3 L'assurdo comico e l'assurdo perturbante: stili di logica (e fantasmi) a confronto ..	164

CAPITOLO 3. IL DISCORSO COMICO E IL DISCORSO AMOROSO: DALLA LINGUISTICA ALLA “LINGUISTERIA”	197
3.1 La struttura semantica dei racconti umoristici: Greimas e Morin	199
3.2 Ridere dei paradossi della comunicazione: Bateson e Fry	210
3.3 La retorica e le argomentazioni (comiche) dell'amore	227
3.3.1 Introduzione alla figuralità: la metafora	227
3.3.2 Espressioni dell'amore tragico e dell'amore comico: dall'ossimoro all'iperbole. Le identificazioni e l'ambivalenza, l'idealizzazione e i modi della negazione, l'“amore del nome” e la metonimia	243
3.3.3 Una prima incursione nell'Immaginario: la <i>Verneinung</i> e il doppio nella caricatura e a teatro	276
3.4 Il fattore del desiderio nella strutture dell'enunciato comico e della domanda d'amore	294
3.4.1 Non c'è modo che non sia comico di dichiarare l'amore?	296
3.4.2 Dal grafo del desiderio all'amore come segno	316

a mia mamma

*Whatever else is unsure in this stinking dunghill
of a world a mother's love is not.*
(James Joyce)

*zu bald schon
lache ich nieder:
ein Feind hat
wenig bei mir gutzumachen.*
(Friedrich W. Nietzsche)

*Aber der schlimmste Feind, dem du begegnen
kannst, wirst du immer dir selber sein; du selber
lauerst dir auf in Höhlen und Wäldern.
Einsamer, du gehst den Weg zu dir selber! Und
an dir selber fuhr dein Weg vorbei und an
deinen sieben Teufeln!*
(Friedrich W. Nietzsche)

*Only the restless know how hard it is to survive
in the storm, but they can't live without it.*
(Emily Brönte)

INTRODUZIONE

L'amore è un sasso che ride nel sole.¹
(Paul Éluard)

L'amore è la prima immaginazione e
invenzione della verità.
(Jacques Lacan, *Seminario VIII*)

Analizzare il comico è un compito tanto
arduo e delicato quanto analizzare la
composizione chimica di un profumo
raffinato con i suoi mille ingredienti –
alcuni dei quali non riusciamo mai a
distinguerli consapevolmente, mentre
altri, annusati singolarmente, ci
inebriano.²
(Arthur Koestler, *Janus*)

Leggendo i *Seminari* di Jacques Lacan avviene spesso di imbattersi in affermazioni che destano vivo interesse o addirittura stupore e che talvolta ricorrono a distanza di anni, ma che l'autore non approfondisce. «L'amore è un sentimento comico» è una di esse: questa frase viene ripetuta nei *Seminari V* e *VIII* e la sua eco si avverte ancora distintamente nel *Seminario XX*, ma chi si aspettasse di trovare nelle parole di Lacan un chiarimento esteso al riguardo è destinato a rimanere deluso. Incuriosita dal legame inaspettato che questa affermazione dichiara – pensando alle storie d'amore più note, come Romeo e Giulietta o Tristano e Isotta, saremmo infatti più propensi a definire l'amore come un sentimento tragico – il mio lavoro è stato quello di indagare i rapporti che intercorrono fra queste due esperienze umane per cercare di far emergere in che senso la tesi lacaniana può dirsi vera.

Il percorso che ho seguito mi è stato in larga misura suggerito dagli argomenti stessi: dapprima ho osservato alcuni fenomeni linguistici e retorici che tentano di dare ragione del funzionamento dei meccanismi che presidono il comico in generale e il comico del discorso

1 «*L'amour est un caillou riant dans le soleil.*» [Se non diversamente specificato, le traduzioni sono nostre]

2 «*[T]o analyze humour is a task as delicate as analyzing the chemical composition of a perfume with its multiple ingredients – some of which are never consciously perceived, while others, sniffed in isolation, would make us wince.*»

amoroso in particolare; quindi, ho ritenuto di dover integrare quanto ricavato a questo primo livello soffermandomi sulla dimensione che gli studi di linguistica e di teoria dell'argomentazione non includono, ma che è essenziale per cercare di comprendere ogni fenomeno che riguardi l'uomo, cioè la dimensione del desiderio. Per quanto concerne l'esposizione, ho cercato di rispettare l'ordine nel quale i problemi e le ipotesi mi si sono presentati: benché non sempre ciò sia stato semplice, considerato lo strettissimo legame fra gli argomenti, spero che in questo modo alcuni nessi dai quali dipendono gli sviluppi della ricerca appaiano in tutta la loro rilevanza. Sempre per esigenze di chiarezza e in rispetto del principio di priorità epistemica, ho scelto di dedicare il primo capitolo a una spiegazione molto didattica dei testi che hanno rappresentato un punto di riferimento fondamentale per il mio studio, in modo che il lessico e i concetti successivamente ripresi o rielaborati fossero già definiti. Il ruolo delle narrazioni nell'intero percorso è stato essenziale in due sensi: alcune intuizioni teoriche hanno ricevuto conferma rinvenendole all'opera in alcune storie; viceversa, più spesso, sono state le relazioni fra i personaggi e il funzionamento delle storie a suggerirmi le direzioni più interessanti per procedere³.

Le principali tesi che ho formulato e messo alla prova nel corso della ricerca sono le seguenti. Ipotizzando che nell'affrontare il problema del comico, l'ostacolo che ha impedito anche ad alcuni degli studiosi più autorevoli di compiere gesti teoretici risolutivi, che un solo esempio banale di umorismo non bastasse a smentire, sia stata la difficoltà di definire un punto di osservazione dei fenomeni afferenti al comico che non ne facesse una categoria troppo limitata o, viceversa, troppo ampia⁴, ho cercato di individuare una possibile soluzione a questa *impasse*. Mi è parso che la migliore fosse offerta da una definizione modale del comico: delineare in questo senso il dominio del comico significa indicare a quale miscela modale tutti i fenomeni che vengono interpretati come comici appartengono. A condizione di porsi nella dimensione

3 La scelta della letteratura quale banco di prova della mia tesi è stata dettata dalla possibilità di accedere a un numero infinito di esempi e da un altro "privilegio" che essa sembra avere: «forse l'amore-passione non è mai stato per davvero un'esperienza, ma in prima istanza una faccenda letteraria, che a poco a poco ha sedotto la religione, la filosofia, l'antropologia, la psicologia e più in generale le scienze umane, per poi calarsi nelle onde mediatiche, nella musica classica e leggera che sembra non possano vivere senza una mediazione d'amore, infine negli inserti pubblicitari per aiutare le merci a uscire dagli scaffali dei supermercati ed entrare nei carrelli degli acquirenti». U. Galimberti, *Le cose dell'amore*, (2004), Feltrinelli, Milano 2013, p. 136. Inoltre, la letteratura dà accesso, permette di parlare della dimensione "impossibile" dell'amore: «Impossibile in una maniera o nell'altra, tale è l'amore che la nostra cultura ha forgiato. [...] Per questo, da La Rochefoucauld a Stendhal, da Proust a Valéry, abbiamo saputo sviluppare una coscienza così acuta delle illusioni, delle trappole e delle inconsistenze dell'amore». J.-L. Nancy, *Sull'amore*, trad. it. di M. Bonazzi, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 28; 29.

4 O che non portasse a creare un eccesso o un difetto di suddivisioni all'interno delle manifestazioni del comico.

minima del *discorso*⁵, ogni fenomeno che desta il comico mi è sembrato infatti riconducibile alla *miscela modale paradossale*⁶ dell'*assurdo*, inteso come il risultato della mescolanza della categoria dell'*impossibile* con l'*effettuale*. Tale miscela non si è rivelata tuttavia esclusiva dei fenomeni comici: il motivo per il quale spesso il medesimo avvenimento è in grado di suscitare tanto un effetto comico quanto un effetto *perturbante* si spiega facilmente considerando che anche i casi di perturbante afferiscono alla miscela di impossibile ed effettuale. A queste conclusioni mi hanno portata in particolare gli studi freudiani della *Psicopatologia della vita quotidiana* insieme alla lettura dei racconti *The Canterville Ghost* di Oscar Wilde e *Le Horla* di Guy de Maupassant.

Cercando di individuare quali credenze o comportamenti manifestano la condizione del “non dovrebbe essere, eppure è” nel caso dell'amore, mi sono chiesta se il Soggetto umano quando sperimenta tale sentimento sia sempre necessariamente preso nella logica paradossale dell'*assurdo comico/perturbante*, cioè se l'amore sia *strutturalmente* comico, oppure se solo la sproporzione fra il modo iperbolico di dichiarare l'amore e gli oggetti del desiderio lo sia. Fra la struttura della domanda d'amore e il funzionamento del meccanismo che presiede al piacere riconducibile al comico esiste effettivamente un'analogia che Lacan non ha mancato di rilevare schematizzandola nel *grafo del desiderio*. Il particolare genere di amore che lo psicoanalista qualifica come comico si colloca eminentemente nel registro dell'*Immaginario*: si tratta dell'amore inteso nel suo aspetto più *narcisistico*, così com'era stato definito da Freud, e include le forme di denegazione tipiche, per esempio, del pensiero magico infantile e primitivo. In base al registro di volta in prevalente nella relazione fra i soggetti mi è sembrato di poter distinguere generi diversi di amore e corrispondenti sfumature del termine “comico”. Tale distinzione permette di osservare che quando nella relazione amorosa domina l'*Immaginario* si danno possibilità creative per l'*Io* del Soggetto molto più limitate rispetto ai casi nei quali il contributo del Simbolico si fa più consistente e il Soggetto sceglie di esporsi al Reale del desiderio dell'*Altro*. Le prerogative dell'amore interamente assorbito dall'*Immaginario* ne fanno emergere pertanto il *ridicolo*: massimamente ridicolo è il desiderio di totale *rispecchiamento compiacente* o di *coincidenza* con l'oggetto amato, che esprime la pretesa di cancellare la distanza fra sé e l'altro senza cancellare al contempo la possibilità dell'amore. Il concetto di *distanza* – con questo termine che porta in sé il tratto semantico del moto, Lacan traduce a partire dal *Seminario* *∨* la *Spaltung* (*SV*

5 Diversamente, sarebbero esclusi dai fenomeni comici i discorsi lapalissiani, i non-sensi e i *koan*.

6 Al comico è sempre stata riconosciuta una “logica paradossale” (definizione intesa in senso ossimorico o meno, a discrezione degli autori che di volta in volta l'hanno impiegata): crediamo che una sua definizione modale possa aprire la strada alla spiegazione del metodo che si ritrova sempre nella “follia” comica. Tale dimensione capace di ospitare legami paradossali giustifica l'afferenza privilegiata dei fenomeni comici al registro dell'*Immaginario*.

345, 351) – assume un rilievo particolare in rapporto al problema del *desiderio*: perché ci sia desiderio c'è bisogno di *vuoto* e di distanza, e il desiderio è appunto la distanza che si apre fra bisogno e domanda (un famoso sonetto di Rilke mi ha permesso di articolare il concetto di distanza in maniera più precisa⁷). Finché il Soggetto crede di poter trovare una verità dell'altro dietro le apparenze o dietro una maschera siamo nel amore narcisistico-comico. Propria di un diverso tipo di amore, capace di accettare la *rinuncia simbolica* all'Uno mitico, è invece l'opportunità per il Soggetto di disporsi a fare i conti con la *verità* (non-tutta) del desiderio proprio e dell'altro: opportunità questa che grazie al contributo determinante del Simbolico si iscrive nel segno della *creatività* e che, funzionando come esperienza di smascheramento delle pretese dell'Io, si approssima molto al concetto di *intimità* così come è stato elaborato dal filosofo e sinologo François Jullien.

Specialmente nel secolo scorso, discipline come la linguistica, la retorica, le teorie dell'argomentazione e la semiotica hanno studiato intensamente sia il discorso comico sia il discorso amoroso: mi è sembrato tuttavia che i risultati raggiunti da queste discipline avessero bisogno di essere integrati con quelli prodotti dalle ricerche psicoanalitiche, perché un'analisi linguistica compiuta di entrambi i discorsi non può prescindere dalla dimensione del desiderio. Nella teoria lacaniana, l'intreccio fra linguaggio e desiderio svolge un ruolo centrale: nel *Seminario V* si trova la tesi che l'amore è comico «quanto più si dichiara e si manifesta» e, in seguito, nel *Seminario XX*, appena prima di introdurre “*lalangue*”, Lacan afferma che «niente è se non nella misura in cui si dice che è». Dunque, se non c'è possibilità di distinguere linguisticamente fra verità e menzogna (la struttura della frase menzognera non ha infatti nulla di dissimile rispetto a quella della frase veritiera), il discorso amoroso autentico, come e anzi più di ogni altro ogni altro discorso, sembra consegnare il Soggetto al dubbio e all'assenza di garanzie (rispetto alla verità che si presume alberghi in ogni enunciato). Che gli amori taciuti siano i meno comici mi è stato confermato dall'analisi delle relazioni fra i protagonisti del film *Suite francese*⁸: fra loro l'intimità che viene a crearsi è effettivamente lontanissima dal frastuono dell'amore che si dichiara.

Infine, alcune considerazioni che riguardano il mondo dell'arte, come l'affermazione di Georges Batailles quando ipotizza che il primo uomo che dipinse le pareti delle caverne sia anche il primo uomo che abbia riso, mi hanno confermato che il riso rappresenta una delle prerogative umane legate ai fenomeni dell'Immaginario. Ho cercato perciò di indagare se la

7 Si tratta del Sonetto XX nella seconda parte dei *Sonetti a Orfeo*. R.M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, (1923), trad. it. di C. Testa, Moretti & Vitali, Bergamo 2014, pp. 116-117.

8 *Suite française*, Reg. di S. Dibb, 2014 (*Suite française*).

famosa tesi rabelesiana per cui «il riso è il proprio dell'uomo»⁹ non significhi soltanto che il riso è una proprietà esclusiva dell'essere umano, ma anche che un essere umano che difetti in quanto a senso del comico dia la parvenza di mancare, al contempo, di umanità. Che un'umanità privata del riso sia un'umanità privata di un tratto essenziale, e non sia dunque più “umanità”, è evidente nella vicenda dell'automa protagonista del film *L'uomo bicentenario*.¹⁰

Consapevole che una ricerca che riguarda aspetti come il comico e l'amore, come ogni altro risvolto dell'esistenza umana, sia un percorso senza fine, spero comunque di aver fornito un contributo originale per ulteriori prospettive di ricerca.

9 La frase è l'ultimo dei versi che Rabelais scrive in esergo a *Gargantua e Pantagruele*:

*Amis lecteurs, qui ce livre lisez,
Despoillez-vous de toute affection,
Et, le lisant, ne vous scandalisez;
Il ne contient mal ne infection.
Vous apprendrez, sinon en cas de rire;
Aultre argument ne peut mon coeur élire,
Voyant le deuil qui vous mine et consomme:
Mieux est de ris que de larmes escripre,
Pour ce que rire est le propre de l'homme.*

F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruele*, (1542), trad. it. di A. Frassinetti, BUR, Milano 2007, p. 10.

10 *Bicentennial Man*, Reg. di C. Columbus, 1999 (*L'uomo bicentenario*).

Ringraziamenti

Ringrazio i miei relatori per aver creduto nell'opportunità di condurre una ricerca sugli argomenti che ho proposto e per aver seguito con vivo interesse i progressi del mio lavoro. È merito del loro insegnamento se il mio contributo, pur nella sua modestia, risponde ai requisiti di convenienza auspicabili per il pensiero: il rigore dell'argomentazione, la cura del dire, la parsimonia delle parole.

Ringrazio la Prof.ssa Michela Gardini per la paziente cura prestata nel correggermi e nel consigliarmi durante la traduzione dal francese dell'articolo di Jean Guillaumin: condotto insieme a lei, l'esercizio di traduzione si è rivelato un'autentica palestra di libertà e di umiltà, formativa e piacevole. A lei dedico le parole di Primo Levi: «il traduttore è il solo che legga veramente un testo, lo legga in profondità, in tutte le sue pieghe, pesando e apprezzando ogni parola e ogni immagine, o magari scoprendone i vuoti e i falsi»¹¹.

Ringrazio Chiara Alba Mastrolillo per la vicinanza e per le piacevolissime ore trascorse a conversare e a confrontare le nostre ricerche.

Ringrazio il Dott. Alessandro Morandini per avermi curata e per avermi permesso di tornare a sorridere, già in sala operatoria.

¹¹ P. Levi, "Tradurre ed essere tradotti", in *L'altrui mestiere*, (1985), Einaudi, Torino 2011, p. 113.

CAPITOLO 1. I CONCETTI DI WITZ E DI COMICO DA FREUD A LACAN

Rigorosamente parlando, noi non sappiamo di che cosa ridiamo.

(Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*)

Il problema dell'Altro e dell'amore è al centro del comico.

(Jacques Lacan, *Seminario V*)

Per condurre il nostro lavoro di ricerca ispirato dall'affermazione di Jacques Lacan «L'amore è un sentimento comico», la scelta di una prospettiva psicoanalitica si è imposta in maniera quasi obbligatoria: la psicoanalisi ha infatti riconosciuto e studiato, come nessun'altra disciplina aveva mai fatto prima, i rapporti che legano il linguaggio e il desiderio, i processi di soggettivazione, il piacere e la creazione artistica. Affinché risultino chiari i concetti che elaboreremo e le operazioni metodologiche che proporremo più avanti, è necessario che introduciamo la nostra indagine sul comico ripercorrendo in maniera molto didattica le opere principali nelle quali Freud e Lacan lo analizzano, rispettivamente *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*¹² e il *Seminario V* dedicato alle formazioni dell'inconscio¹³. Anche i gesti teoretici attraverso i quali Jean Guillaumin, Francesco Orlando e Giovanni Bottioli rielaborano le teorie freudiana e lacaniana potranno essere compresi soltanto a partire da un'esposizione di queste.

Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten può essere considerata a ragione come l'opera che, insieme alle pagine della *Traumdeutung* dedicate ai meccanismi del lavoro onirico¹⁴, apre la strada agli studi linguistici dell'inconscio e allo studio psicoanalitico dei fenomeni estetici. Un ruolo senza dubbio importante, che nemmeno gli altri suoi studi sulle opere letterarie e

12 L'edizione che prendiamo come riferimento è S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, (1905), trad. it. di S. Daniele ed E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 2007. D'ora in avanti per citare l'opera useremo l'abbreviazione *MS* seguita dal numero di pagina.

13 J. Lacan, *Il seminario. Libro V Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*, trad. it. di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2004. Citeremo l'opera usando l'abbreviazione *SV* seguita dal numero di pagina.

14 Si veda il sesto capitolo, "Il lavoro onirico", in S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, (1899), trad. it. di E. Fachinelli e H. Trettl, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 267-471.

artistiche rivestono, ma che sembra sia stato rivalutato solamente da pochi anni e, più che in psicoanalisi, nell'ambito di discipline come la linguistica, la teoria della letteratura e la semiotica. L'assenza totale di revisioni e correzioni nella terza e quarta edizione (del 1921 e del 1925) e le pochissime modifiche al testo originale (del 1905) apportate nella seconda edizione (1912) hanno indotto più di un interprete a ipotizzare da parte di Freud il deprezzamento e l'accantonamento volontario, motivati addirittura da rigetto e da vergogna, nei riguardi del proprio lavoro sul *Witz*¹⁵. Mentre Jean Guillaumin ravvisa nell'insufficienza degli strumenti

15 Questo l'argomento comune a Renata Colorni (nella Nota all'edizione che abbiamo preso come riferimento, cit., p. 8) a Jean Guillaumin e a Sarah Kofman.

Jean Guillaumin attribuisce anche alle difficoltà che Freud avrebbe avuto nel tentare di definire il comico e al confronto con le teorie di Th. Lipps e di Bergson le maggiori responsabilità dell'incompiutezza della sua analisi del comico: «Analisi incompiuta? Messa a punto insoddisfacente? Probabilmente, e ciò vale per l'autore stesso. James Strachey e Ernest Jones sottolineano che Freud, dopo il 1905, sembra aver proprio trascurato il Soggetto di un lavoro che comunque aveva avuto numerose riedizioni in lingua tedesca, l'ultima delle quali porta la data del 1925. Freud ha espresso spontaneamente il proprio disinteresse per il tema, e gli è capitato di parlare del suo libro con una punta di sdegno. Quanto alle aggiunte che ha apportato al testo nell'arco di vent'anni, esse sono rare e minime. Ora, sappiamo che, al contrario, Freud ha sempre stimato altamente la sua *Traumdeutung*, che l'ha arricchita di note o di prefazioni importanti, e che è ritornato più e più volte sul sogno dopo il 1900, anche se le sue idee sulla questione non sono praticamente cambiate durante tutta la sua vita. Siccome si tratta di lavori che sono frutto della stessa vena, abbiamo il diritto di interrogarci sulle ragioni di un atteggiamento di ritiro che si interromperà (solamente in parte, e su un capitolo ben limitato) solo nel 1927, proprio con l'articolo sull'Umorismo.

Queste ragioni sono da ricercare forse nelle difficoltà che Freud ha incontrato nell'elaborazione del secondo dei termini della trilogia formata da "Motto di spirito" – "Comico" – "Umorismo". Le conclusioni definitive dell'opera, espresse nell'ultima pagina, non devono ingannare.

[...] Alcuni passaggi del *Motto di spirito* fanno sospettare che il passo fermo con il quale Freud era partito all'inizio dell'opera cominci a farsi esitante quando arriva ad accostarsi più da vicino alla teoria di Th. Lipps, già menzionato nell'introduzione, e soprattutto a quella di Bergson. Questo autore compare, in effetti, solo all'interno del capitolo VI, nel quale Freud non nasconde la sua ammirazione per il saggio sul *Riso*, dal quale deriva esplicitamente molte idee (e specialmente, forse, quella, importantissima, dei rapporti del comico con l'infanzia). Questi elementi potrebbero far sospettare che la stesura di Freud sia stata profondamente turbata, *in corso d'opera*, dall'incontro con delle ricerche indipendenti alle proprie e i cui pregi nella penetrazione dell'argomento gli hanno fatto temere di aver mal posto il problema già in partenza. Infatti, ci sono forti segnali, basati su indizi materiali, che Freud sia venuto a conoscenza del lavoro di Bergson (pubblicato nel 1900, ma che fu tradotto in tedesco soltanto nel 1921) *soltanto a uno stadio di elaborazione estremamente avanzato*: Freud cita infatti *la terza edizione del «Riso»*, del 1904. Quanto a Lipps, la sua psicologia della simpatia intuitiva e dell'inconscio, che Freud non poteva fare a meno di considerare (e da molto tempo, poiché aveva letto *Komik und Humor* dalla sua prima pubblicazione nel 1898), gli procurava – forse – l'impressione di minacciare un po' l'originalità delle proprie scoperte. A causa di tutto ciò, una mancanza di serenità intellettuale l'avrebbe portato a lasciarsi impressionare da questi autori, come le sue dichiarazioni di modestia, rilevate in precedenza, forse indicherebbero. Pertanto, all'origine del successivo disinvestimento del *Motto di spirito* ci sarebbe lo stile confuso risultato nella sua argomentazione...». J. Guillaumin, "Freud entre les deux topiques: le comique après l'Humour (1927), une analyse inachevée", *Revue Française de psychanalyse*, 4, tome xxxvii, juillet 1973, Paris, pp. 607-608; 611-612. (La traduzione è nostra: in appendice abbiamo riportato la traduzione dell'intero articolo).

A partire dalle lettere e da altri testi di Freud, Sarah Kofman individua in maniera piuttosto precisa il momento del ripensamento: «La volontà di Freud è quella "di aggregare in un tutto organizzato" ciò che chiama, facendo allusione al poeta latino Orazio, le *disjecta membra* per conferire loro vita, forma e senso. Più tardi, in una Lettera a Lou Salomé del 22 novembre 1917, egli riprende la medesima espressione, ma è a Lou che conferisce con ammirazione il dono della sintesi, riservando, in questo caso e in generale, all'analista l'arte più modesta di fornire le *disjecta membra*; come se, attraverso questa nuova allusione a

teorici, rappresentati dalla prima topica, il motivo principale per cui l'analisi freudiana dell'arguzia, del comico e dell'umorismo rimane incompiuta (con eccezione dell'umorismo, cui dedica un breve ma interessantissimo saggio nel 1927¹⁶), Francesco Orlando invece imputa l'accantonamento dalla riflessione all'inservibilità terapeutica del motto: dopo averne aver collocato sintomo e motto agli antipodi di un'ideale scala sulla quale le produzioni dell'inconscio (sintomo nevrotico – sogno – *lapsus* – motto di spirito) rivelano la loro natura linguistica in maniera via via più palese, egli si chiede: «quante volte si sarà prodotto il caso abnorme in cui una cura abbia fatto un passo grazie all'analisi del motto di spirito di un paziente?»¹⁷. Sembra potergli rispondere a distanza Jacques Lacan, quando per introdurre la questione del comico nel *Seminario V* riporta il *lapsus* di un paziente (*femme de non-recevoir* per *fin*

Orazio, dodici anni dopo, Freud volesse evidenziare l'eccezionalità del *Witz* e forse confessare un fallimento. E, infatti, nel testo dell'“après-coup” nel quale Freud menziona quest'opera, lo fa soltanto per rinnegarla, per sottolinearne il carattere “a sé stante”. Se la Lettera a F.S. Krauss su *Anthropophytheia* del 26 giugno 1910 insiste ancora sull'importanza, se non addirittura sulla necessità per l'analisi, dei motti di spirito (i quali, come i sogni, i miti e le leggende, rappresentano degli aiuti eccellenti nell'indagine dell'inconscio del quale confermano i risultati), l'*Introduzione alla psicoanalisi* (1916) riduce l'arguzia a una “lunga digressione” nella quale Freud si sarebbe smarrito un tempo, mentre la *Selbstdarstellung* (1925) afferma che questa semplice “ramificazione” della *Traumdeutung* è molto meno pregevole rispetto, per esempio (e questo esempio non è affatto insignificante), ai contributi di Freud sulla psicologia religiosa.

Il deprezzamento dell'opera può essere dedotto anche dal numero limitato di modifiche apportate nel corso delle varie riedizioni (del 1912, 1921, 1925) se confrontato alle numerose aggiunte fatte peraltro ai *Tre saggi sulla teoria della sessualità* che Freud scrive nello stesso periodo. Come se, con *Il motto di spirito*, Freud avesse dato alla luce un bambino bello e vivace per poi accorgersi che non ne valeva granché la pena, trascurabile perché indegno di lui. Il termine *Bemühung* infesta il testo. A partire dall'Introduzione, Freud si chiede se valga la pena di tormentarsi tanto per questo birbone, il motto di spirito, il quale, in ogni caso (questo sarà dimostrato più avanti), oltre alla molteplicità dei suoi aspetti e la diversità delle sue tecniche, è sempre un'astuzia, un “trucco” per realizzare un risparmio di “fatica” (di dispendio) e anche per riguadagnare un piacere perduto; piacere che Freud non può, da parte sua, procurare agli altri, poiché, come egli stesso afferma, è incapace di fare dello spirito se non in sogno, e in quel caso, non se ne assume la responsabilità: spetta necessariamente a ogni sognatore essere un “burlone insopportabile”. Tuttavia, se il gioco di parole nel sogno e il motto di spirito durante la veglia si assomigliano perché attingono a una fonte comune – l'inconscio – ed essendo sotto l'influenza dell'inconscio il secondo è sottoposto pertanto ai medesimi meccanismi del primo, per esempio la condensazione e lo spostamento, il gioco di parole nel sogno, in quanto fenomeno non intenzionale, non procura alcunché del piacere che otteniamo quando ci riesce un “gioco di parole” puro e semplice. Lungi dal farci ridere, il *calembour* onirico ci lascia freddi: manca di spirito. Questa superiorità dello spirito “vigile” – che Freud d'altronde non affermerebbe – sembra svolgere il ruolo di una denegazione e servire da oggetto apotropaico rispetto al motto di spirito non intenzionale che Freud, come tutti, si trova a fare forzatamente ma senza piacere. Tutti i ragionamenti sembrano proprio analoghi a quello del “paiolo”: 1° non sto facendo dello spirito; 2° quando faccio dello spirito, non sono “io” che lo faccio e non provo piacere; 3° tutti fanno dello spirito senza farne. Ragionamento questo per mezzo del quale Freud si difende contro la colpevolezza che lo costringe, riguardo al motto di spirito, ad assumersi un supplemento di fatica (*einen weiterer Bemühung*) rispetto ai suoi predecessori. Ed è, infatti, proprio così: è perché Fliess gli rimproverava di infiorare i racconti delle sue esperienze di un numero eccessivo di battute cattive e di giochi di parole tratti dai sogni, che Freud intraprende questo lavoro sul *Motto di spirito e i suoi rapporti con l'inconscio*. S. Kofman, *Pourquoi-rit on? Freud et le mot d'esprit*, Galilée, Paris 1986, pp. 13-16. (La traduzione è nostra).

16 S. Freud, “L'umorismo”, (1927), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. di S. Daniele, Bollati Boringhieri, Torino 2013, pp. 313-319.

17 F. Orlando, “Saggio introduttivo”, (1975), in *MS 16*.

de non-recevoir, cioè rifiuto categorico) e ne mostra l'identità strutturale con un motto di spirito innocente, una parola mascherata dalla quale il paziente trae un triplice profitto, poiché 1) gli consente di “mascherare” a se stesso – per quanto affiori in maniera palese! – il disagio attorno al quale ruota la sua vita psichica; 2) una volta “coniata”, questa scappatoia immaginaria resta disponibile a ogni ripresentarsi del conflitto o del dispiacere; 3) gli fa guadagnare un complice nell'ascoltatore divertito, capace di seguirlo in quest'opera di abile camuffamento (sarebbe anche ammirato, per lo sprezzo autoironico della propria sventura, qualora però si supponesse un'intenzionalità nel superare un'inibizione, che il *naïf* non ha). Denunciata l'insufficienza di tutte le teorie del comico, compresa quella freudiana, perché non avrebbero colto pienamente il suo legame con tutto quanto afferisce all'Immaginario, Lacan prosegue la propria disamina rianalizzando il famoso motto del “vitello d'oro”¹⁸, mostrando il legame strutturale fra il circuito della domanda (che è sempre domanda d'amore) e quello del motto di spirito. Le differenze fra arguzia e comico sembrano così sfumare anche in questo autore: la proposta di Jean Guillaumin di rivedere la teoria freudiana del comico alla luce della seconda topica si dimostrerà fondata e particolarmente utile per gli scopi della nostra ricerca. Torniamo pertanto a Freud e al *Motto di spirito*, per cercare di comprendere da che cosa dipende il senso della distinzione fra arguzia, comico e umorismo.

1.1 Freud: *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905; 1912) e *L'umorismo* (1927)

Benché nel *Motto di spirito* l'analisi del comico occupi soltanto l'ultimo capitolo, si tratta di una sezione estremamente densa, che non ha mancato di sollevare dubbi e critiche (come anticipato, ci soffermeremo specialmente su quelle di Lacan e di Guillaumin): Freud dichiara di volersi limitare a considerare i rapporti dell'arguzia con il comico, eppure si spinge ben oltre, tentando una definizione di quest'ultimo. Ripercorriamo perciò il suo lavoro dal principio.

La struttura che Freud ha conferito al testo sul *Motto* è valsa a questo il riconoscimento da

¹⁸ «Si racconta che Heine incontrò una sera in un salotto parigino lo scrittore Soulié. Mentre stavano conversando, entrò nella sala un grande finanziere parigino, uno di quei personaggi che vengono paragonati a Mida, e non soltanto a causa del loro denaro. Un attimo e lo si vede attorniato da una folla di persone che lo trattano con estremo ossequio. “Guardi un po' – dice Soulié a Heine, – vede come il diciannovesimo secolo venera il *vitello d'oro*?” Con un'occhiata all'oggetto di tanta ammirazione, Heine risponde, col tono di chi mette i puntini sugli i: “*Oh, ma quello dev'essere più vecchio!*”» (MS 71).

parte di Sarah Kofman di essere la sua «opera più filosofica»¹⁹, perché articolata hegelianamente in tre parti: analitica, sintetica e teoretica. Nell'Introduzione della parte analitica, prima di elencare le definizioni e i tratti principali assegnati da alcuni autori al comico e all'arguzia (Jean Paul Richter, Theodor Vischer, Kuno Fischer, Theodor Lipps, Emil Kraepelin, Gerardus Heymans, Immanuel Kant, William Shakespeare), Freud sottolinea il generale disinteresse da parte della riflessione filosofica (sia estetica sia psicologica) per il motto di spirito a vantaggio del «problema, più vasto e attraente, del comico» (*MS 33*). L'impressione che sia «impossibile considerare il motto se non in connessione con il comico» che Freud deriva da alcune affermazioni di Theodor Lipps e di Kuno Fischer²⁰ viene immediatamente rivista valutando altri passi nei quali «i medesimi autori riescono a cogliere caratteri generali ed essenziali del motto prescindendo dalla sua relazione col comico» (*MS 33; 34*). I tratti essenziali attribuiti al motto sono:

- l'attività (intenzionalità da parte del Soggetto che conia il motto);
- la relazione con il contenuto dei nostri pensieri;
- il carattere di giudizio giocoso (tratto questo che accomuna il motto alla libera contemplazione artistica, in opposizione all'attitudine interessata propria del lavoro);
- l'accostamento di elementi dissimili (trovare somiglianze riposte, come nella costruzione delle metafore);
- il contrasto di rappresentazione (caso limite dell'accostamento dei dissimili);
- il “senso dell'assurdo” (per cui attribuiamo un 'significato', una verità, a un'espressione, che l'esperienza e le abitudini però non possono che smentire);
- il succedersi di stupore e illuminazione (l'inganno non dura che un istante, e il motto avrebbe un valore conoscitivo);
- la rivelazione di ciò che è celato;
- la concisione.

Freud rileva tuttavia negli autori citati la mancanza di un criterio coerente per raggruppare i motti – talvolta sono stati privilegiati i mezzi tecnici, talvolta gli usi nel discorso – e auspica, invece, utilizzando un repertorio di nuovi e più numerosi esempi, di riuscire a collegare in un

19 S. Kofman, op. cit., p. 13.

20 Se per Lipps è a livello del Soggetto che si possono distinguere l'arguzia dalla comicità – coscienza e abilità caratterizzano il Soggetto che conia un motto –, secondo Fischer invece a differenziarli è un criterio che riguarda l'oggetto: comica è la rappresentazione del brutto (come nella caricatura) e il giudizio capace di generare il contrasto comico è l'arguzia (*MS 33*), perciò comico è attributo dell'oggetto, mentre arguto è il pensiero.

tutto organico tali caratteristiche, stabilendo quali di esse sono necessarie e quali accessorie. Classificare i motti secondo le loro proprietà essenziali sarà un'operazione utile sia per spiegare il particolare fascino che esercitano sulla società, sia per illuminare altri eventi della scena psichica del singolo individuo.

1.1.1 La tecnica del motto

È indicativo dell'attenzione riservata al linguaggio («Le parole sono un materiale plastico con il quale si può fare di tutto» MS 58) che il capitolo dedicato alle tecniche del motto occupi, insieme a quello relativo agli intenti, che completa la prima parte, metà dell'intera opera: Freud analizza in queste pagine, grazie ai numerosissimi esempi, i processi psichici che intervengono nella formazione del motto, che nel loro insieme chiama “lavoro arguto”. La prima e fondamentale domanda che Freud si pone riguarda la sede del carattere spiritoso del motto e il problema si configura secondo la seguente alternativa: se il *pensiero* espresso nella frase possieda in se stesso il carattere arguto oppure se risieda nella *forma espressiva* che il pensiero ha ricevuto in quelle parole (MS 50). Sottoponendo il famoso motto del “familiario” (MS 41-45) riportato da Heinrich Heine nelle *Impressioni di viaggio* al “processo di riduzione”, che consiste nel «sostituire la sua espressione con un'altra conservandone accuratamente il significato» (MS 119), Freud ne isola la tecnica e osserva che la parafrasi compromette tanto il carattere arguto quanto l'effetto di ilarità del motto (e, di conseguenza, il piacere che ne deriva). Si tratta del motto (ma si noterà che potrebbe trattarsi benissimo egualmente un *lapsus*) pronunciato da un personaggio inventato da Heine, il ricevitore del lotto e callista Hirsch-Hyacinth di Amburgo, che nel vantarsi delle proprie relazioni con il ricco barone Rothschild condensa in una sola parola l'aggettivo 'familiari' e il sostantivo 'milionari': famili-ari + mil-ionari = *famillionari*. Questo neologismo spiritoso riesce contemporaneamente, e malgrado l'intenzione comunicativa di Hirsch-Hyacinth, ad affermare, smentire e velare di tristezza l'intera frase, gli intenti di Hirsch-Hyacinth e la sua reale condizione (che Freud accosta a quella vissuta da Heine stesso nei confronti di uno zio): «Come è vero Dio, signor dottore, stavo seduto accanto a Salomon Rothschild e lui mi ha trattato proprio come un suo pari, con modi del tutto *famillionari?*» (MS 41). Freud ne conclude che il carattere spiritoso del motto dipende dalla sua veste e non dal contenuto concettuale: la tecnica verbale o espressiva deve perciò essere

strettamente connessa all'essenza del motto. Sulla base della tecnica (linguistica) che produce il motto, Freud giunge alla classificazione che schematizziamo di seguito:



Analizzati i primi esempi di motti la cui tecnica consiste nella condensazione²¹, Freud “fa una

21 Altri esempi riportati da Freud saranno utili alla comprensione del meccanismo di condensazione:

«Le malelingue europee una volta ribattezzarono *Cleopoldo* un sovrano, Leopoldo, a causa della sua relazione con una signora di nome Cléo: un esempio indubbio di condensazione, che mantiene viva l'allusione maligna col semplice impiego di una singola lettera.» (MS 45);

«In un breve racconto anonimo, Brill trovò indicato una volta il periodo natalizio come “alcoholidays”. La stessa fusione, da:

alcohol
holidays (vacanze).

Quando Flaubert pubblicò il famoso romanzo *Salammbô*, che si svolge nell'antica Cartagine, Sainte-Beuve ironizzò sulla sua pedanteria descrittiva definendola *Carthaginoiserie*:

Carthaginois
chinoiserie.» (MS 47).

Si possono avere anche condensazioni con lievi modificazioni:

«“Ho viaggiato *tête-à-bête* con lui.” Nulla di più facile che ridurre questo motto. Non può essere che così: “Ho viaggiato *tête-à-tête* con il signor X., e il signor X. è una stupida bestia.” Nessuna delle sue frasi è spiritosa; e anche se le fondiamo in una sola: “Ho viaggiato *tête-à-tête* con quella stupida bestia di X.”, il risultato è altrettanto poco spiritoso. Il motto si produce solo quando la “stupida bestia” viene lasciata cadere e, in cambio, in una delle due *tête* la “t” viene sostituita con la “b”. Con questa lieve modificazione la “bestia”, già repressa, ritrova modo di esprimersi.» (MS 49-50).

Altri numerosi esempi di motti che impiegano diversi mezzi, tutti riconducibili alla condensazione, si trovano in MS 60-71; ne riportiamo uno per ogni sottocategoria individuata da Freud:

sosta” per osservare che non tutte le espressioni laconiche sono una motto, perciò la concisione del motto dev'essere di una specie particolare: egli riconosce che «l'arguzia dipende soltanto dall'espressione verbale prodotta dal processo di condensazione» (MS 52). Prima di procedere mettendo alla prova su altri motti di spirito l'ipotesi che la condensazione sia una caratteristica generale della tecnica arguta, Freud non può evitare di notare l'analogia fra il processo psichico della condensazione in atto nel motto di spirito e quello in atto nel lavoro onirico (che presiede alla trasformazione dei contenuti onirici latenti nei contenuti onirici manifesti). Il desiderio di affidarsi a questa analogia è forte, tuttavia l'autore deve ammettere di non poterlo fare sulla sola base dei pochi esempi di motto analizzati. Ciò fa da garanzia al fatto che valga la pena cimentarsi nella fatica di dedicare uno studio all'arguzia e gli permette di affermare fiduciosamente che

non possiamo dubitare di trovarci, ora come allora [nel caso del lavoro onirico], di fronte allo stesso processo psichico, riconoscibile dagli identici risultati. Un'analogia così profonda tra la tecnica arguta e il lavoro onirico non può che accrescere il nostro interesse per la prima, suscitando inoltre l'aspettativa che dal paragone tra motto e sogno si possa dedurre qualche elemento chiarificatore sul motto (MS 53).

Una volta fornito un elenco di casi riconducibili alla categoria più generale della condensazione, Freud ravvisa nella tendenza al risparmio la caratteristica che li accomuna (MS 66). Ancora una volta, Freud esita prima di estendere tale tendenza a carattere più generale della tecnica arguta, e considera una possibile obiezione, che poggia sulla non reversibilità della relazione che lega le tecniche argute al risparmio: «Può darsi che tutte le tecniche argute mostrino la tendenza al risparmio nell'espressione, ma la relazione non è reversibile. Non tutti i risparmi nell'espressione, non tutte le abbreviazioni sono anche per ciò stesso spiritose» (MS 68). È molto suggestivo il paragone che Freud utilizza per dare una prima idea della natura paradossale del risparmio proprio dell'arguzia, abbreviazione per la quale ne va della

a) doppio senso tra un nome proprio e il suo significato materiale:

«Scarica della tua presenza la compagnia, Pistola.» (Shakespeare, *Enrico IV*, II, IV);

b) doppio senso tra il significato letterale e quello metaforico di una parola:

«Un collega medico, noto burlone, disse una volta allo scrittore Arthur Schnitzler: “Non mi stupisce che tu sia diventato un grande scrittore. Tuo padre infatti ha messo i suoi contemporanei davanti allo specchio.”» (MS 61) [Il riferimento è al laringoscopio usato per professione dal padre di Schnitzler];

c) doppio senso vero e proprio, o gioco di parole (caso “ideale” dell'impiego molteplice):

«Un medico, allontanandosi dal letto di una malata, dice scuotendo il capo al marito che l'accompagna: “Sua moglie non mi piace.” “Anche a me non piace, e da tempo!”» (MS 62);

d) equivocità:

«Secondo alcuni il marito deve aver *guadagnato molto* ed essersi poi *un po' adagiato*, secondo altri è invece la moglie che si è *un po' adagiata* e così ha *guadagnato molto*» (MS 66);

e) doppio senso con allusione:

«Uno dei primi provvedimenti presi da Napoleone III dopo l'acquisto del potere fu, come è noto, il sequestro dei beni degli Orléans. Di qui un eccellente gioco di parole: *C'est le premier “vol” de l'aigle*. *Vol* significa tanto “volo” quanto “furto”» (MS 61).

comprensione della soluzione del problema del motto più in generale:

[A]bbiamo il coraggio di riconoscere che i risparmi fatti dalla tecnica arguta non ci fanno troppa impressione. Essi ricordano quasi le economie di certe massaie, che sprecano tempo e denaro per recarsi in un mercato fuori mano dove la verdura costa pochi centesimi in meno. Quale risparmio ottiene l'arguzia con la sua tecnica? Quello di mettere assieme qualche nuova parola che, perlopiù, sarebbe venuta da sé senza fatica; e in cambio deve darsi la pena di cercare proprio *quella* parola che le contenga i due pensieri; anzi spesso è costretta a esprimere uno dei pensieri in una forma desueta perché possa così offrire lo spunto alla connessione con la seconda idea. (MS 68).

Inizia a profilarsi il problema del piacere legato al motto e alla sua bizzarra economia, che però Freud deve lasciare in sospeso per analizzare prima altre tecniche e poi gli intenti:

Non sarebbe stato più semplice, più facile e davvero più economico esprimere i due pensieri così come capita, anche se non si ottiene così una forma espressiva comune? Il risparmio di parole non è annullato largamente dal dispendio intellettuale? E chi fa economia, chi ne beneficia? (MS 68).

Esaurita apparentemente la disamina dei casi di condensazione, Freud affronta dei motti che non hanno nulla in comune con i precedenti: l'impresa stavolta è più difficile e il percorso meno immediato. Freud è costretto a procedere per tentativi, prima con il motto del vitello d'oro poi con quello degli ebrei ai bagni²², e infine è grazie al motto del salmone e maionese²³ (MS 71-77) che riesce a individuare l'elemento sul quale riposa la peculiarità di questi. L'*apparenza logica* che stupisce in tutti questi esempi è dovuta a una *diversione* delle risposte, cioè del percorso mentale – che, si badi, riguarda i processi psichici che intervengono nella formazione del motto, il lavoro arguto, e non i processi connessi alla ricezione del motto, il lavoro di comprensione (MS 78) –, cioè a uno spostamento dell'accento psichico su un tema diverso da quello iniziale (MS 71-75). Essendo il motto di *spostamento* in larga misura indipendente dall'espressione verbale, la sua riduzione non deve operare in questo caso sull'espressione (come è stato nel caso dei motti precedenti, che chiama *motti verbali*), ma sul corso dei pensieri. Talvolta spetta a una *facciata* di apparente logicità nascondere camuffare la realtà illogica del motto, mentre in altri casi il controsenso, l'assurdità o la stupidità sono messi scopertamente in mostra²⁴, sia per indicare un'altra assurdità, sia per un qualche altro scopo, che

22 «Due ebrei si incontrano nelle vicinanze del bagno pubblico: “Hai preso un bagno?” domanda il primo. “Perché? – replica l'altro, – ne manca uno?”» (MS 72).

23 «Un signore decaduto ottiene in prestito 25 fiorini da un conoscente benestante, descrivendogli a fosche tinte il suo stato miserevole. Non passa un giorno e il suo benefattore lo incontra al ristorante, davanti a un piatto di salmone con maionese. E lo rimprovera: “Ma come, Lei mi chiede del denaro in prestito e poi ordina del salmone con maionese. A questo dunque serviva il mio denaro?” – “Proprio non la capisco – risponde l'accusato. – Se non ho denari non *posso* mangiare salmone con maionese. Se ho denari, non *devo* mangiare salmone con maionese. *Ma allora, quand'è che riuscirò a mangiare salmone con maionese?*”» (MS 73-74).

24 È questo il caso dei seguenti motti:

«Un uomo dedito al bere si guadagna da vivere in una cittadina dando lezioni. Il suo vizio, però, finisce per diventare noto a tutti, tanto che egli perde quasi tutti i suoi allievi. Un suo amico viene incaricato di

Freud a questo punto dello studio non è in grado di definire. Sorge pertanto il dubbio se effettivamente le storielle e le battute scelte siano degli autentici motti di spirito o non siano piuttosto dei sofismi: Freud ammette al riguardo di non poter contare su un criterio “esterno”, di non potersi affidare all'uso linguistico senza giustificarlo, e al contempo di non poter elevare a criterio la “sensazione” che lo guida nella cernita: egli conta tuttavia che sarà la ricerca stessa a fornire i criteri necessari (MS 85). Rientra in questi casi dubbi, nei quali la logicità apparente del sofisma mira a nascondere il ragionamento erraneo, la nota storiella del paio di bucato, che pure «ha fatto molto ridere» (MS 86). Questo problema, come quello sollevato dai motti la cui facciata è caratterizzata da un automatismo comico²⁵ (MS 88-89), saranno però riconsiderati in un secondo momento. Nell'immediato, Freud conclude la disamina dei casi di ragionamento erraneo presentando le tecniche dell'unificazione e della figurazione indiretta²⁶, anch'esse riconducibili alla categoria dei *motti concettuali* e osserva che spesso la tecnica di un motto risulta dalla combinazione di più mezzi (MS 95). Incontrando tecniche che non sono esclusive del

ammonirlo. “Vede, Lei potrebbe ottenere le migliori lezioni di tutta la città, se smettesse di bere. E allora, la smetta.” – “Che cosa Le viene in mente? – È la risposta indignata. – *Io do lezioni per poter bere; e dovrei smettere di bere per ottenere delle lezioni!*”» (MS 76);

«Un commerciante di cavalli raccomanda al cliente un cavallo da corsa: “Se prende questo cavallo e monta in sella alle quattro del mattino, alle sei e mezzo sarà già a Persburgo.” – “E che ci faccio a Persburgo alle sei e mezzo del mattino?”» (MS 78).

- 25 Esemplici a questo proposito sono i divertentissimi motti che vedono protagonisti i sensali: «Uno *Schadchen* porta con sé un compare che confermi quanto egli dirà durante la contrattazione: “È alta come un abete”, dice il sensale. “Come un abete”, fa eco il compare. “E bisogna vedere che occhi.” – “Chiamali occhi!” insiste l'eco. “Istruita come nessuna.” – “Come nessuna!” – “È vero però – ammette il sensale – che ha una piccola gobba.” – “E che razza di gobba!” rincara l'eco» (MS 88).

- 26 Un motto di unificazione è il seguente:

«Gennaio è il mese in cui porgiamo agli amici i nostri auguri, e gli altri mesi quelli in cui gli auguri non si avverano» (MS 90);

un altro nel quale è particolarmente evidente il carattere di “risposta pronta”:

«Sua Altezza Serenissima fa un viaggio attraverso i suoi Stati e nota tra la folla un uomo che, nell'aspetto imponente, gli assomiglia in modo straordinario. Gli fa cenno di accostarsi e gli domanda: “*Vostra madre è stata a servizio a Palazzo, vero?*” “No, Altezza – è la risposta, - *ma c'è stato mio padre*» (MS 92);

e un esempio di coordinazione o enumerazione spiritosa:

«Quando per esempio Heine dice nel *Viaggio nel Harz* a proposito della città di Gottinga: “Parlando in generale, *gli abitanti di Gottinga si dividono in studenti, professori, filistei e bestie*» (MS 92).

Gli esempi di figurazione indiretta si possono distinguere in diverse sottocategorie:

- a) figurazione mediante il contrario, come il seguente motto di Lichtenberg:

«*Riuniva in sé le caratteristiche dei grandi uomini: teneva il capo storto come Alessandro, aveva sempre qualcosa da allacciare nei capelli come Cesare, poteva bere caffè come Leibniz, e una volta seduto sulla sua poltrona dimenticava di mangiare e di bere come Newton e, come Newton, occorreva svegliarlo; portava la parrucca come il Dottor Johnson, e aveva sempre i calzoni sbottonati come Cervantes.*» (MS 94);

che comprende anche i “motti del rincaro”:

«Due ebrei discorrono di bagni: “Io faccio un bagno all'anno – dice uno, – che ne abbia o no bisogno”» (MS 96);

b) figurazione mediante il simile e l'affine, come nel motto sui ladroni e il Salvatore (MS 98-99), l'allusione, come il conio «*Dichteriti*» (MS 101), l'omissione e altri errori (MS 101-105);

c) la similitudine (i paragoni spiritosi), come questa tratta ancora da Lichtenberg: «Peccato che non si possano esaminare le dotte viscere degli scrittori per vedere che cosa hanno mangiato» (MS 108).

motto, come nel caso dell'ironia, Freud rileva che il motto è spacciato se ne disfiamo la tecnica, ma questa sola non può bastare a caratterizzarlo (MS 97). Anche l'allusione, che non è spiritosa di per sé, solleva la questione del contrassegno del motto (MS 103), ma i problemi maggiori riguardano un altro tipo di figurazione indiretta: la similitudine e il paragone (MS 105-112). L'incertezza riguardo all'appartenenza ai motti di alcuni esempi è tanto profonda da poter addirittura a mettere in discussione i fondamenti della ricerca sul motto di spirito. In questi casi Freud sente di non potersi affidare nemmeno alla "sensazione" che in altre occasioni gli permette intuitivamente di distinguere un motto: avverte tuttavia che il piacere procurato dal paragone spiritoso dev'essere di natura diversa da quello del motto, perché raramente provocano una risata esplosiva quanto quella scatenata dai motti. Un paragone può essere spiritoso in sé, ma nell'apprezzamento si delinea anche la tendenza generale a estendere all'insieme costituito dal paragone un carattere (spiritoso) che riguarda solamente una parte di esso²⁷. Freud è costretto pertanto ad ammettere che gli sfugge completamente il modo in cui si determina il carattere arguto della similitudine e sospetta che non sia casuale che l'incertezza sia massima al riguardo. Si risolve perciò di cambiare strategia e di «aggredire il problema da un'altra parte» (MS 112), lasciandosi guidare dall'indizio più importante ricavato dall'analisi delle tecniche (il cui elenco, concede, potrebbe non essere completo): si tratta della coincidenza fra i mezzi del lavoro arguto e quelli del lavoro onirico; non reputandola casuale, Freud si propone di dimostrarla minutamente e di rintracciarne la causa (MS 113).

1.1.2 Gli intenti del motto

Completa la parte analitica dello studio sul motto di spirito il capitolo dedicato agli *intenti* (MS 114-140): Freud individua nella presenza (o nell'assenza) di un'intenzione, di una *tendenza*, l'elemento che, insieme alla tecnica, determina il carattere del motto, condizionandone la ricezione (e dunque il piacere che può derivarne). Posto che soltanto i motti che hanno un intento possono incontrare la resistenza dell'ascoltatore, Freud propone la distinzione fra motti tendenziosi e motti innocenti o imparziali o "astratti" (privi di intento), sottolineando che queste categorie sono disgiunte, indipendenti da quelle di motti verbali e motti concettuali (basate sulla tecnica), come pure da quelle di futili e profondi²⁸. Innocenza o imparzialità non

27 Ciò è evidente nel caso seguente, nel quale il particolare di per sé spiritoso delle 'brache della buona creanza' estendono il loro carattere spiritoso a tutta la frase: «Ogni uomo ha anche il suo *backside* [in inglese: deretano] *morale*, che non mostra *senza bisogno* e che copre fin che sia possibile con le *brache della buona creanza*» (MS 108).

28 A conferma di questo, Freud riporta gli esempi di motti verbali tendenziosi (cita la "categoria" dei motti

significano infatti futilità: distinguendo fra contenuto concettuale e veste spiritosa e operando la riduzione del motto, si può osservare che spesso l'una ci inganna sul valore dell'altra (ce la fa sopravvalutare)²⁹, al punto che Freud affermerà che «rigorosamente parlando, noi non sappiamo di che cosa ridiamo» (MS 126). Ciò conferma l'ipotesi che il piacere procurato dal motto dipende tanto dalla sua sostanza quanto dall'arguzia: dall'impressione che riceviamo «non possiamo dissociare la parte svolta dal contenuto concettuale da quella del lavoro arguto» (MS 118). Proponendosi di indagare l'essenza del motto, Freud accorda a quelli innocenti e a quelli futili una maggiore “purezza”: se il piacere che ne deriva non può essere ricondotto né a intenti né al buon senso adombrato, allora significa che la sensazione di piacere suscitata nell'ascoltatore debba dipendere interamente dai mezzi tecnici. Il confronto con le osservazioni di Fischer sul disinteresse e sulla gratuità del godimento estetico e la certezza riguardo alla necessità che un'intenzione rappresenti la condizione per intraprendere qualsiasi attività, porta inoltre Freud a formulare il *principio di inerzia del sistema psichico*, per cui «se non ci serviamo in un determinato momento del nostro apparato psichico per ottenere uno dei nostri insopprimibili soddisfacimenti, lo lasciamo lavorare da sé in direzione del piacere, cerchiamo di trarre piacere dalla sua attività» (MS 120). Queste considerazioni, insieme a quella che faceva risalire il carattere del motto alla forma della sua espressione, non fa che riconfermare quanto osservato in precedenza effettuando la riduzione dei motti. In base ai due criteri così isolati, Freud rileva che sempre l'arguzia ha uno scopo, che consiste nel suscitare piacere in chi ascolta (piacere che suppone legato alla tecnica arguta e al risparmio), e la definisce come «un'attività che mira a trarre piacere dai processi psichici, intellettuali o di altro tipo» (MS 120). Certo che ci siano altre attività che si prefiggono il medesimo scopo, Freud suppone di poterle distinguere dall'arguzia in base alla sfera di attività psichica dalla quale attingono piacere e ai metodi utilizzati. Il modo in cui le tecniche sono in grado di generare piacere nell'ascoltatore resta tuttavia ignoto, e la sua trattazione seguirà l'analisi del modo in cui il motto serve le tendenze. Freud osserva anzitutto che, a parità di tecnica, l'effetto di piacere del motto innocente è più moderato (si esprime con un lieve riso) rispetto a quello suscitato dal motto tendenzioso, e rinviene perciò nell'intento la possibilità di accedere a fonti di piacere interdette al motto fine a se stesso. Le categorie di motti tendenziosi isolate sono:

1. il motto di denudazione o osceno;

che giocano con i nomi propri con intenti ingiuriosi e offensivi) e di motti concettuali ingenui, come: «Non solo non credeva agli spiriti, ma non ne aveva nemmeno paura» (MS 115-116).

²⁹ Così avviene nel motto di Lichtenberg: «È quasi impossibile portare la fiaccola della verità in mezzo alla folla senza bruciare la barba a qualcuno» (MS 106).

2. il motto aggressivo (ostile, al servizio dell'aggressione, della satira, della difesa);
3. il motto cinico (critico, blasfemo)³⁰;
4. il motto 'scettico'³¹.

Il lavoro che Freud svolge sugli esempi di motti consiste nell'indagine del modo in cui questi si subordinano alle tendenze: per farlo, dal momento che le prime due tendenze possono essere viste come unitarie, inizia esaminando il *motto osceno* (o meglio, un suo caso estremo: la scurrilità, che non presenta alcuno dei requisiti formali del motto). Freud giunge così a cogliere ciò che il motto fa per servire la tendenza: «esso rende possibile il soddisfacimento di una pulsione (lubrica e ostile) a dispetto di un ostacolo che vi si frappone, aggira questo ostacolo e genera così da una fonte di piacere che quello stesso ostacolo aveva reso inaccessibile» (MS 125). L'ostacolo – interiore o di natura esteriore – che si oppone al soddisfacimento della pulsione consiste nella *rimozione* dell'impulso, che è direttamente proporzionale al grado di civiltà e di educazione. Il processo di sviluppo del piacere coinvolge *tre persone*: colui che dice il motto, la persona-oggetto dell'aggressione ostile o sessuale, e l'ascoltatore, nel quale si attua lo scopo del motto (di produrre piacere). Questo terzo inattivo da elemento di disturbo iniziale diviene un alleato, un complice di colui che profferisce il motto, che ne viene corrotto (dal piacere procurato) nel momento in cui lo ascolta e che, come il riso attesta, gode senza aver fatto alcuno sforzo. Il motto tendenzioso permette così di recuperare una possibilità di godimento primaria cui l'opera di rimozione della civiltà aveva imposto di rinunciare (rinuncia che costa molto cara alla psiche, sia che si tratti della rinuncia a godere dell'oscenità apertamente e coscientemente, sia della rinuncia a manifestare ostilità con l'azione). È interessante rilevare un'osservazione che Freud compie di sfuggita, ma che avvicina ulteriormente le condizioni di produzione del motto a quelle dei prodotti dell'attività artistica, quando afferma che «è sommamente dubbio che chi dà libero corso alla sua arguzia debba conoscerne la vera intenzione» (MS 128). Nell'osservare che il motto tendenzioso si presta in maniera particolarmente efficace a colpire chi detiene il potere, Freud è portato a sospettare che nel caso dei motti che prendono di mira i sensali ebrei sia in realtà un altro il vero bersaglio: l'istituzione del matrimonio. Se questi motti possono “decadere” dunque a semplici storielle

30 Un motto cinico che attacca l'istituzione del matrimonio è: «Una moglie è come un parapigioggia: poi però si prende una vettura di piazza» (MS 135), mentre blasfemo è quello attribuito a Heine sul letto di morte, in risposta al prete che gli ricordava la speranza che Dio avrebbe perdonato i suoi peccati: «*Bien sûr, qu'il me pardonnera; c'est son métier*» (MS 139).

31 «Due ebrei si incontrano in treno, in una stazione della Galizia. “Dove vai?” domanda il primo. “A Cracovia”, risponde l'altro. “Guarda che bugiardo – brontola il primo. – Se dici che vai a Cracovia, vuoi farmi credere che vai a Leopoli. Ma io so che vai proprio a Cracovia. Perché menti dunque?”» (MS 139-140).

buffe, ciò significa che bisogna ammettere che esista una sorta di «condizionamento soggettivo del motto», per cui «motto è solo ciò a cui permetto di esserlo. Ciò che per me è un motto può essere per un altro solo una storiella comica» (MS 130). Tale dubbio può nascere soltanto dalla presenza nel motto di una *facciata* (comica oppure logica) visibile che appaga l'occhio di qualcuno, destinata a ingannare chi osserva e indaga, dietro alla quale altri possono tentare di spiare per verificare se le storielle hanno effettivamente qualcosa da nascondere, qualcosa di “proibito” da dire. L'automatismo dal quale i sensali si lasciano trasportare, la disattenzione che fa sfuggire loro la verità, rispondono in realtà al medesimo meccanismo che domina i *lapsus* e altri fenomeni di autotradimento, nei quali si persegue di buon grado la fine della finzione. Lo stesso avviene nei motti concettuali sofisticati, che intendono dire precisamente ciò che affermano ricorrendo appositamente ad argomenti erronei, ma dalla solida parvenza logica (tanto solida da rivelarsi come semplice parvenza solo dopo un accurato esame). In questi casi, la tecnica può essere molto povera e il carattere del motto deriva soprattutto dalla tendenza. La possibilità di trovare una ragione nel punto esatto in cui è manifesto un torto (o una debolezza di argomentazione) indica inoltre l'esistenza di un nostro conflitto interiore: riconoscerlo può consentirci di acquisire una nuova prospettiva sul problema sollevato dal motto³². Quando sono singoli, gruppi sociali, istituzioni (la Legge, la religione) a essere presi di mira si tratta di motti cinici; quando è la sicurezza della nostra conoscenza, i nostri beni speculativi (la verità) si tratta di motti scettici. A questo punto dell'argomentazione, Freud non può più evitare di chiedersi quale elemento sia in grado di unificare le due fonti del piacere arguto individuate (la tecnica e la tendenza), considerata la grande differenza che intercorre fra loro: nei due capitoli che compongono la parte sintetica del suo studio sul motto di spirito, dunque, cerca di affrontare questo problema riprendendo alcune questioni (come quelle del principio del risparmio e della determinazione soggettiva del motto, per esempio) affiorate nella prima parte e lasciate temporaneamente in sospeso.

1.1.3 Il meccanismo di piacere e la psicogenesi del motto

Per studiare il meccanismo con cui il motto genera piacere, le sue condizioni, Freud sceglie di iniziare dal caso, ritenuto più semplice, dei motti tendenziosi. Al soddisfacimento di una tendenza che senza l'intervento di aggiramento del motto sarebbe rimasta insoddisfatta può opporsi sia un ostacolo esterno (tramite il motto ci si sbarazza di un'inibizione già esistente), sia

³² Si pensi ai motti già citati del salmone e maionese e a quello dell'insegnante ubriacone.

un ostacolo interno (grazie al motto si evita che una nuova inibizione si formi dentro di noi): nel secondo caso si ottiene un profitto di piacere molto maggiore, perché corrispondente al dispendio di energia psichica che avremmo dovuto impiegare per produrre e per conservare l'inibizione, e che il motto, annullandola, ci permette di risparmiare. Stabilito in via provvisoria che l'effetto piacevole del motto tendenzioso si deve al risparmio sul dispendio richiesto dall'inibizione o dalla repressione, Freud prova a ricondurre anche il piacere procurato dai motti innocenti al risparmio di dispendio psichico. Effettivamente, nel “trattare le parole come cose” come fanno i bambini, considerando la loro sola sostanza sonora che fa cercare dietro termini uguali o simili il medesimo senso, il lavoro psichico è facilitato di molto (rispetto allo sforzo richiesto invece dall'impiego “serio” del linguaggio) e il piacere è tanto maggiore quanto più sono distanti fra loro gli ordini di idee posti in relazione (si parla di motto “ben riuscito” quando alla somiglianza 'esterna' della veste fonetica si accompagna anche un'analogia 'interna', di significato, oppure quando l'associazione esteriore sostituisce, preannuncia o chiarisce quella interiore). In questo caso, l'arguzia utilizza un mezzo di collegamento che il pensiero serio respinge ed evita accuratamente; il ritrovamento del già noto invece è una causa di piacere che non devia dall'uso “normale” del pensiero (per Aristotele è anzi la base del godimento estetico): c'è piacere nel riconoscere, nel ricordare (come nelle ripetizioni rappresentate dalle rime, dalle allitterazioni, dai ritornelli in poesia). Un'altra fonte di piacere effimera ma particolarmente ricca è l'ispirazione a cose del momento (predilezione per il recente che il motto condivide con il sogno; causa della breve vita e della continua produzione di motti), qualificazione particolare del già noto cui sono attribuite novità, freschezza e il non essere ancora sfiorata dall'oblio. Tutte questi mezzi dischiudono indubbiamente nel caso del motto di spirito un piacere, che sinteticamente si può chiamare “dell'assurdo” (che rinveniamo anche quando l'attività fantastica del bambino si sottrae alla ragione critica o nell'adulto sotto l'influsso dell'alcool), mentre in altre circostanze l'effetto che se ne ricava è spiacevole (se non perturbante). Freud può dunque concludere che i due principi ai quali risalgono ogni tecnica e ogni piacere del motto sono due (e corrispondono a grandi linee con la distinzione fra motto verbale e motto concettuale): l'«alleviamento del dispendio psichico già in atto» e il «risparmio su quello in procinto di verificarsi» (MS 152).

Freud traccia quindi la *storia evolutiva (psicogenesi) del motto*, allo scopo di individuare nuove relazioni fra i diversi caratteri. I gradi preliminari del motto sono rappresentati dal gioco e dallo scherzo. Nella fase del *gioco*, il bambino, che sta imparando a usare le parole e a collegare fra loro i pensieri, prova piacere – grazie al risparmio di dispendio psichico che gli procurano –

nella ripetizione del simile, nel ritrovamento del già noto, nelle omofonie, ecc. Quando interviene l'atteggiamento critico (o razionale), il gioco viene respinto perché privo di senso o assurdo e la possibilità connessa di attingere piacere è occasionale: lo *scherzo* subentra per «mantenere il profitto di piacere conseguito col gioco» e per «mettere a tacere le rimostre della critica, che non lascerebbero emergere il sentimento del piacere» (MS 153). Il solo modo per ottenere questi risultati è quello di garantire un “senso” alle operazioni che producevano piacere: un senso che, nel caso dello scherzo, a differenza del motto, «non dev'essere necessariamente né valido né nuovo e neppure solo buono; tutto ciò che occorre è che possa essere detto così com'è detto, per insolito, superfluo, inutile che sia il dirlo. Nello scherzo ciò che più conta è la soddisfazione di aver reso possibile ciò che la critica vieta» (MS 153). Constatate ancora una volta che le tecniche – o meglio, le fonti – dell'arguzia non le sono esclusive, permette di definirne la tecnica peculiare, la sola che gli pertiene in maniera esclusiva, cioè

[il] modo con cui l'arguzia procede per proteggere l'applicazione di questi mezzi procacciatori di piacere dalle rimostre della critica [...]. Il lavoro arguto si manifesta [...] nella scelta di un materiale verbale e di situazioni concettuali tali da permettere al vecchio giuoco di parole e pensieri di superare l'esame della critica; e a questo scopo tutte le peculiarità del lessico e tutte le costellazioni del contesto mentale devono essere sfruttate con la massima abilità (MS 154).

Nello scherzo sono già presenti anche l'intento e la funzione che il motto mantiene sempre, che mostra nella maniera più chiara, e che spiega il “senso” che si riesce ad attribuire all'assurdo quando il motto è “riuscito” (e non viene respinto come semplice assurdo): proteggere dalla critica i collegamenti verbali e concettuali che recano piacere, cioè eliminare le inibizioni interiori che ne precludono le fonti. Si può parlare di motto riuscito, e non più di scherzo, quando l'affermazione che contiene è rilevante ed efficace e la forma che assume il pensiero ci compiace, tanto da non permetterci di distinguere quale parte del piacere derivi dalla forma spiritosa e quale dalla finezza del contenuto concettuale:

il pensiero cerca il travestimento dell'arguzia perché in tal modo si raccomanda alla nostra attenzione, può sembrarci più significativo, più valido, ma soprattutto perché questa veste corrompe e disorienta la critica. Noi siamo propensi ad attribuire al pensiero il merito di ciò che ci è piaciuto nella forma spiritosa; non propendiamo più a considerare errato qualcosa che ci abbia procurato diletto, col rischio di sciuparci una fonte di piacere (MS 156).

Freud ipotizza a questo punto che il processo psichico che il motto suscita nell'ascoltatore sia analogo a quello che si svolge nel suo autore, per cui all'ostacolo esterno dell'uno ne corrisponde uno interno dell'altro (il più interessante dei quali è rappresentato dalla rimozione; si pensi ai motti osceni). Mentre lo scherzo, imparzialmente, si limita a generare piacere, il motto come fattore psichico di potenza ha invece sempre un intento: si impegna ad amplificare

il pensiero per favorirlo e proteggerlo dal giudizio critico, appoggiandosi in questo al principio della confusione delle fonti di piacere. Nel caso del motto tendenzioso, che rafforza le tendenze che serve, si assiste a un particolare conflitto fra impulsi: *quando a un primo impulso teso a sprigionare piacere da una data fonte ostacolata se ne oppone un altro più forte che lo reprime o inibisce*, si aggiunge un secondo impulso che opera – alla maniera di un premio di allettamento – nello stesso senso del primo ma per mezzo di fonti diverse, la tendenza repressa può riuscire a superare l'inibizione. Rilevando che il compiacimento ricavato è immensamente maggiore del piacere dell'arguzia, Freud suppone che nulla sia stato sottratto alla tendenza inizialmente repressa e ciò gli permette di assimilare il caso del motto tendenzioso a quello del meccanismo in atto nel “*principio dell'ausilio*”, del quale si può osservare l'azione in campi molto distanti della vita psichica. Il motto si mette al servizio delle tendenze usando il piacere dell'arguzia come “*piacere preliminare*” (così Freud chiama il piacere che serve ad avviare il grande sprigionamento di piacere, secondo il principio omonimo che opera anche nell'ambito della vita sessuale e nell'arte) per generare, sbarazzando da repressioni e rimozioni, nuovo piacere (piacere di giocare e di aggirare) che è attribuibile sempre al risparmio del dispendio psichico.

1.1.4 I motivi dell'arguzia. Il motto come processo sociale

Introducono la questione della natura sociale del motto i motivi dell'arguzia: oltre al motivo principale e sufficiente – quello di ricavare piacere – Freud ne individua altri che concorrono alla sua formazione e che richiedono di considerare il problemi legati alla determinazione soggettiva del motto. Visto che il lavoro arguto non è alla portata di tutti, bisogna supporre particolari disposizioni o condizioni che lo favoriscono e che confermano l'indipendenza dello “spirito” rispetto alle altre facoltà mentali. L'anonimato della maggioranza dei motti non aiuta a risalire alle disposizioni soggettive che ne agevolano l'origine, tuttavia Freud riesce a individuarle in alcuni casi: osserva che spesso le persone note come motteggiatori abituali hanno una personalità scissa, con predisposizione alle malattie nervose; condizione essenziale per la produzione dei motti ebraici è invece la partecipazione personale, l'appartenenza al gruppo; i motti innocenti scaturiscono spesso da un'esigenza di mettersi in mostra paragonabile all'esibizionismo sessuale; quelli tendenziosi traggono origine dalle pulsioni inibite e dalle componenti individuali della costituzione sessuale.

Molto più interessante ed estesa è la disamina della natura necessariamente sociale del motto, caratteristica questa che lo distingue dal comico: nel comico la comunicazione assicura sì

godimento ma non è imperativa, mentre l'urgenza di comunicare un motto è indissolubile dal lavoro arguto, che giunge propriamente a compimento solo a comunicazione avvenuta, e pur di realizzarsi passa sopra a notevoli scrupoli. E ancora, se del comico si può ridere da soli, invece del motto coniato ci si può compiacere, ma non riderne fra sé. Mentre al processo comico sono sufficienti due persone (l'Io di chi scopre il comico e la persona-oggetto nella quale è scoperto) e il terzo, l'"altro" è accessorio rispetto al processo, invece già a livello dello scherzo – e quindi tanto più nel caso dei motti – la presenza di quest'ultimo è necessaria e svolge un ruolo diverso, perché dà conferma della riuscita del lavoro arguto, «come se l'Io non si sentisse sicuro del proprio giudizio a tal proposito» (MS 167). Affinché la terza persona possa svolgere questo ruolo di collaborazione, la sua disposizione dev'essere di benevolenza o di indifferenza, non dev'essere impegnato in pensieri seri o turbato dagli intenti del motto. A queste condizioni, l'ascoltatore del motto scoppia a ridere: ciò suggerisce a Freud che fra l'autore del motto e l'ascoltatore sia quest'ultimo a sperimentare il piacere più intenso, dal momento che l'autore al contrario rimane serio e intento. Per spiegare questa circostanza, Freud assume un punto di vista economico e rielabora parzialmente la teoria del riso come fenomeno di scarica di eccitamento psichico di Herbert Spencer: il riso sorgerebbe «quando un ammontare di energia psichica prima usato per investire certe vie psichiche è diventato inimpiegabile, così che può sfogarsi in una libera scarica» (MS 170) e il piacere, del quale il riso prodotto dal motto è segno, è legato a questo storno di investimento. Appare così più chiaro il divario fra il processo che avviene nella prima persona (autore) e nella terza (ascoltatore): il motto permette all'ascoltatore di risparmiare il dispendio psichico che gli sarebbe stato necessario per superare gli ostacoli interiori (corrispondente alla forza dell'inibizione, della repressione o della rimozione) alla formazione di una certa rappresentazione o collegamento di idee, e il piacere corrisponde a tale risparmio. In altre parole, quando il motto produce nell'ascoltatore la rappresentazione proibita, l'energia d'investimento impiegata per l'inibizione diventa superflua (che corrisponde al dispendio risparmiato) e passibile di scaricarsi attraverso il riso. Lo storno di investimento inibitorio è effettuato anche nell'autore del motto (diversamente non l'avrebbe potuto formulare): se pur provando piacere egli non può ridere, allora la possibilità di scarico dev'essere imbarazzata o perché «l'energia d'investimento divenuta libera viene incanalata subito a un altro uso endopsichico» (MS 172) o perché «non si è liberato affatto un ammontare di energia capace di manifestarsi» (MS 173), venendo il dispendio richiesto dal lavoro arguto (che viene evitato all'ascoltatore, cui l'autore “regala” il piacere) per togliere l'inibizione a sottrarsi al profitto di piacere ottenuto. Per non far perdere al motto il suo effetto di ilarità bisogna evitare

alla terza persona un dispendio di lavoro mentale e il risveglio dell'interesse intellettuale: le allusioni contenute devono essere evidenti e le omissioni facili da colmare (al contrario di quanto avviene negli indovinelli). Freud ha ottenuto nuovi elementi utili a spiegare alcune particolarità del motto e enuncia tre condizioni che favoriscono lo scarico dell'energia d'investimento, che devono essere unite a certi mezzi, tecniche secondarie o ausiliarie, del lavoro arguto:

1. per essere sicuri che faccia realmente il dispendio d'investimento, l'ascoltatore deve trovarsi in uno stato di accordo psichico con l'autore del motto, cioè deve avere le stesse inibizioni che questi ha superato. È per questo che per ogni motto esiste un pubblico proprio e ridere dei medesimi motti è segno di grande concordanza psichica;
2. ancora più importante è che, una volta libero, l'investimento non sia impiegato altrimenti. A questo scopo vengono impiegate (oltre alle tecniche principali come lo spostamento e la figurazione per assurdo) delle tecniche ausiliari del motto, grazie alle quali l'attenzione del terzo viene distratta dal processo arguto, che così può svolgersi automaticamente. Tali tecniche sono rappresentate dalla massima concisione; dalla facile intelligibilità; dall'espressione accattivante; dalle omissioni; dalle facciate (la comicità può operare in questi casi come piacere preliminare); dalla sorpresa e dalla novità dei motti. Quando il riso è frutto di un processo automatico non capiamo perché ridiamo proprio perché tale riso è stato reso possibile grazie a una deviazione dell'attenzione cosciente;
3. se il motto ottiene un effetto tanto più intenso quanto maggiore è l'investimento inibitorio (di energia) da rendere libero nella terza persona, sono utili a procurare tale "ingorgo psichico" tutti gli espedienti che suscitano interesse e stupore (l'attenzione in questi casi viene al contempo inibita), come l'assurdo, la contraddizione e il "contrasto di rappresentazione".

A fronte di ciò, il motto acquista il volto bifronte di Giano, in quanto la tecnica risulta determinata da «una duplicità d'intenti» (*MS 178*): gli uni riguardano la formazione del motto nella prima persona (la protezione del profitto di piacere originario contro la critica della ragione e il piacere preliminare promuovono questi intenti); gli altri sono volti a garantire il massimo piacere nella terza (qui si collocano le complicazioni supplementari della tecnica). A questo punto, Freud può avanzare altre ipotesi sui meccanismi psichici in atto nell'autore del motto. Uno dei motivi dell'urgenza di comunicarlo deriverebbe dall'impossibilità da parte della prima persona di riderne, mancandole le condizioni per lo scarico e disponendo parzialmente di

quelle per il profitto: l'autore si procurerebbe piacere ridendo “*par ricochet*”, compiacendosi della reazione dell'ascoltatore. Se nei più semplici giochi verbali il piacere può derivare interamente dalla tecnica e dal risparmio del dispendio, nei motti concettuali più complessi «anche la tendenza al risparmio ha dovuto spostare le sue mete» (*MS 179*) e Freud non può evitare di rilevare che il risparmio ottenuto con il lavoro arguto è insignificante rispetto al dispendio che implica. Nuovamente, l'economia psichica si rivela nella sua peculiarità: malgrado il risparmio sia minimo, il motto è in grado di procurare un piacere momentaneo nell'autore perché fa evitare un dispendio inibitorio che era atteso, già preparato. Il piacere momentaneo dato dal risparmio si tramuta in un alleviamento generale e duraturo (del dispendio psichico), capace di dare un piacere maggiore, solo grazie alla terza persona che impedisce all'energia risparmiata di trovare un altro impiego, garantendone così il libero scarico.

1.1.5 La relazione del motto con il sogno e con l'inconscio

Terminata in questo modo la parte sintetica, Freud dedica l'ultima, quella chiamata “teorica”, alla relazione del motto di spirito con il sogno e, infine, a un tentativo di chiarimento dei rapporti fra il motto e le specie del comico. Prima di studiare le somiglianze rinvenute fra il lavoro onirico e quello arguto, e di ricercare l'elemento comune al sogno e al motto che sembra profilarsi, Freud espone sinteticamente la propria teoria del sogno, soffermandosi in particolare sulle strategie messe in atto dal lavoro onirico per trasformare i pensieri onirici latenti nel sogno manifesto. Avendo già osservato l'analogia fra i mezzi impiegati dal sogno e dal motto nei rispettivi “lavori” sul materiale psichico – condensazione, spostamento e figurazione indiretta – Freud ritiene di potersene avvalere allo scopo di indagare ulteriormente il processo della formazione del motto nel suo autore. Escluso il terzo stadio della formazione del sogno, cioè la regressione del materiale onirico elaborato alla percezione e quindi alla coscienza, le altre due fasi si prestano a spiegare in maniera coerente anche la formazione del motto, che Freud non esita a formulare: «un pensiero preconsciouso viene abbandonato per un momento all'elaborazione inconscia e ciò che ne risulta viene colto immediatamente dalla percezione cosciente» (*MS 188*). Insieme al carattere di “idea” involontaria e al suo particolare rapporto con l'associazione (spesso non ci è possibile ricordarli quando lo vogliamo o, viceversa, si intromettono inaspettatamente in un corso di idee), Freud individua altri caratteri che confermano l'origine inconscia dei motti:

- la loro peculiare concisione, precedentemente ricollegata alla tendenza al risparmio,

sarebbe il risultato del processo di condensazione – le cui condizioni sono assenti nel processo mentale preconsciouso – che è fonte di profitto di piacere;

- l'elemento infantile del pensiero.

Considerando lo spostamento, Freud rileva una differenza nel modo in cui il lavoro onirico e quello arguto assolvono al compito di superare, rispettivamente, la censura e l'inibizione. Quando vi compaiono, le tecniche di spostamento rispettano nel motto i limiti imposti dal pensiero cosciente: l'arguzia non crea compromessi, come invece fa il sogno, non scansa l'inibizione, ma mantiene il gioco o l'assurdo scegliendo i casi nei quali può sembrare ammissibile (nello scherzo) o significativo (nel motto) per via della sua equivocità e doppiezza, «dell'ambiguità delle parole o della molteplicità delle relazioni mentali» (MS 194). La figurazione mediante il contrario, che rende tanto difficile l'interpretazione dei sogni, è nel motto un mezzo che non può sottrarsi dall'attenzione cosciente, come testimonia l'ironia³³. Tanto nel sogno quanto nel motto l'assurdo serve a rivelare un altro assurdo; nel motto tuttavia l'assurdo è fine a se stesso, dal momento che uno degli scopi del lavoro arguto è precisamente quello di riconquistare l'antico piacere dell'assurdo. Freud ritiene a questo punto di poter sostenere che tutti i tipi e i gradi evolutivi del motto sono in relazione con l'inconscio (e i processi mentali tipici di questo). Benché tale relazione – che si configura come la forza da parte dell'inconscio di trascinare a sé il pensiero preconsciouso per rimodellarlo – appaia più chiaramente nei motti cinici anziché in quelli innocenti e nello scherzo, bisogna osservare che, in ogni caso, la scelta dell'espressione spiritosa da dare a un pensiero affinché si trasformi in un motto non pertiene all'attenzione cosciente, ma all'inconscio, nel quale i tramiti connettivi che si diramano dalle parole sono trattati allo stesso modo dei collegamenti tra le cose (MS 199). Grazie alla riflessione sul ruolo dei processi inconsci nella produzione del motto, Freud ritorna sulle condizioni soggettive dell'autore di scherzi e motti: per i primi è sufficiente il buon umore, che diminuisce gli investimenti psichici; nei motti innocenti è necessaria un'attitudine personale, che prescinde dall'umore; infine, la presenza di forti tendenze (come nel caso dei nevrotici) dà al lavoro arguto il massimo incitamento. Infine, Freud oppone la socialità del motto alla privatezza del sogno, che vincola il primo a limitare le deformazioni per poter garantire all'ascoltatore la comprensione: mentre il sogno è un desiderio volto a risparmiare dispiacere, e resta in rapporto con i grandi interessi della vita, il motto è lo sviluppo di un gioco che, dall'attività libera da bisogni della psiche, mira a un guadagno di piacere. Con questo ultimo

33 Ricordiamo che l'ironia non è una sottocategoria del comico: si può essere ironici senza far ridere, mentre sembra che un certo grado di ironia partecipi in ogni manifestazione della comicità.

confronto, Freud conclude lo studio del motto e passa a esaminare la sua relazione con la categoria più comprensiva della comicità.

1.1.6 Il motto e le specie del comico

Osservando anzitutto che i rapporti fra l'arguzia e il comico non sono affatto semplici, Freud lamenta l'assenza di un processo al quale poterlo paragonare, come invece aveva potuto fare vantaggiosamente per il motto grazie al sogno. Freud riporta alcune considerazioni sul comico emerse durante lo studio dell'arguzia:

- la differenza fra il *comportamento sociale* del comico e del motto. Nel comico bastano due persone, la persona che scopre il comico e la persona nella quale è scoperto, perché la terza (cui viene comunicato) non vi apporta alcunché di nuovo. Per ottenere il piacere, invece, il motto richiede necessariamente la presenza della terza persona: può mancare tuttavia la seconda (esclusi i casi dei motti tendenziosi aggressivi);
- il comico viene *scoperto* nelle persone, nelle situazioni, negli oggetti, ecc., mentre il motto viene creato, perché le fonti del piacere sono racchiuse nei propri processi mentali, non in persone esterne;
- la facciata comica agisce sul motto come *surrogato del piacere preliminare* altrimenti prodotto grazie alle tecniche ausiliarie che distolgono l'attenzione.

Freud sceglie quindi di introdurre la questione del comico a partire dall'atto o detto ingenuo, trattandosi questa della specie del comico più “vicina” al motto (benché, a differenza di questo, l'ingenuità non si crei). L'esempio che riporta è quello di una bambina di tre anni e mezzo che ammonisce il fratello:

“Ehi, non mangiare tanto, se no diventerai malato e dovrai prendere la *Bubi-zin*.” “*Bubi-zin?* – domanda la mamma – e che cos'è?” “Quand'ero malata – spiega la bambina, – io ho ben dovuto prender la *Medi-zin* [medicina].” La bambina è convinta che il rimedio prescritto dal medico si chiami *Mädi-zin* [pronunciato *Medi-zin*] quando è destinato a una *Mädi* [bimba], e deduce che, quando la deve prendere un *Bubi* [bimbo], si chiama *Bubi-zin*. (MS 205)

Ascoltando un'ingenuità, ci sbarazziamo direttamente (non per mezzo di un'operazione indotta) di un'inibizione interiore abituale: l'effetto è raggiunto solamente quando l'ascoltatore suppone che l'autore del detto sia in buona fede, e per farlo deve “mettersi nei suoi panni”, cioè è necessario che si disponga nella stessa condizione psichica di chi commette l'ingenuità. L'ingenuità, che ha in comune con il motto l'espressione letterale e il contenuto, è un suo caso limite – il caso in cui la censura nell'autore (che da parte sua non compie alcuno sforzo né trae

piacere da quanto dice) è ridotta a zero: se l'ascoltatore non supponesse questa circostanza, sarebbe indignato o irritato, non certo divertito. La fonte del piacere derivante dall'ingenuità è propriamente il dispendio liberato dal paragone che viene scaricato con il riso, dispendio questo che in circostanze diverse sarebbe stato trasformato in indignazione. Freud ipotizza che il meccanismo del *paragone* – totalmente estraneo al motto – rappresenti invece l'essenziale del processo psichico provocato dal comico, e che il piacere comico derivi pertanto dal dispendio risparmiato (e reso disponibile alla scarica) *confrontandoci con l'altro, volendolo capire*. A questo “paragone” o “prestito” comico vanno ricondotti tutti i fenomeni di contrasto psicologico e di rappresentazione che non trovavano collocazione nell'ambito del motto.

Per approcciare il difficile argomento della comicità in sé, riguardo al quale nessun contributo da parte degli autori che se ne sono occupati si è rivelato risolutivo, Freud decide di sfruttare alcuni dei criteri che l'hanno guidato nel caso del motto. Dapprima si dedica all'individuazione delle condizioni determinanti, delle specie e dei mezzi del comico puro (MS 211-221) e, in seguito, fa lo stesso per il comico inventato (MS 221-225). Dopo una lunga ripresa e rielaborazione del problema dei rapporti che intercorrono fra arguzia e comicità (MS 225-230) e fra il motto e il comico del discorso (MS 230-239), Freud si occupa del meccanismo con il quale il comico produce piacere (MS 239-243) e della psicogenesi del comico (MS 243-250), per concludere con una breve disamina dell'umorismo (MS 250-258).

Il comico, afferma Freud, nasce come una trovata improvvisa, frutto delle relazioni sociali umane. La sua origine è alquanto estesa: si trova nelle persone (movimenti, forme, azioni e particolarità di carattere), negli animali, negli oggetti (che vengono personificati) e nelle situazioni. Una volta individuate le condizioni che rendono comica una persona, si può rendere comico qualcuno o se stessi a piacimento sfruttando varie tecniche, che possono anche servire tendenze ostili e aggressive. Per rintracciare la condizione determinante del comico, Freud considera dapprima la categoria del *comico dei movimenti*³⁴ (dal quale si dirama anche quello delle forme somatiche e dei tratti del volto³⁵): a farci ridere, tanto nei movimenti volontari dei clown quanto nei movimenti d'accompagnamento dei bambini, sembra essere il loro dispendio (d'innervazione) eccessivo, che rileviamo confrontando i movimenti osservati nell'altro e la rappresentazione di quelli che avremmo eseguito noi al loro posto. Questo confronto lega il

34 A chi non ne comprende il senso appaiono comici, per esempio, i gesti appassionati di un direttore d'orchestra (MS 212).

35 «Occhi sbarrati, un naso a uncino che si piega fin sulla bocca, orecchie a sventola, una gobba, tutti questi elementi riescono probabilmente comici solo in quanto ci si rappresenta i movimenti che sarebbero necessari per giungere fino a questo punto, sicché naso, orecchie e altre parti del corpo risultano all'immaginazione più mobili di quanto non siano in realtà» (MS 212). (Il corsivo è nostro).

dispendio psichico che serve per farsi una rappresentazione al contenuto del rappresentato e asserisce la dipendenza, in generale e per principio, del dispendio dal contenuto, cioè di una proprietà della rappresentazione da una proprietà del rappresentato. Nel percepire e nel comprendere un movimento (come nell'apprenderlo) agisce un “impulso all'imitazione” che, quando ci rappresentiamo un movimento opera attraverso le tracce mnestiche: ci mettiamo così al posto della persona che lo sta compiendo. Nella comparazione dalla quale risulta la differenza comica vengono usate simultaneamente o in rapida successione due diverse maniere di rappresentazione per il medesimo atto rappresentativo. Il paragone con l'eccesso di dispendio altrui rende superfluo il nostro dispendio per la comprensione e lo lascia libero di scaricarsi nel riso. Formulata questa ipotesi, Freud valuta in altre specie di comico se il piacere si produce allo stesso modo: il caso del *comico delle prestazioni intellettuali e del carattere*³⁶ lo porta a correggersi. Quando si tratta di funzioni mentali, infatti, ridiamo rinvenendo nell'Io altrui non un eccesso, ma un difetto di dispendio: «l'effetto comico sembra quindi dipendere dalla differenza tra i due dispendi di investimento – quello dell’“immedesimazione” e quello dell'Io – e non da chi è favorito da questa differenza» (MS 217). Benché fra tutte sia quella geneticamente più importante, questa non è l'unica origine del piacere comico (il sentimento di superiorità non è pertanto essenziale per il piacere comico), che può prescindere quindi dalla comparazione e limitarsi a calcolare la differenza apportatrice di piacere o dalla sola parte dell'immedesimazione nell'altro o dalla sola parte dell'Io, nei nostri processi psichici. Nella *comicità di situazione*³⁷ la differenza apportatrice di piacere tra i dispendi di investimento è prodotta da influenze esterne, dal rapporto fra l'uomo e il mondo esterno (convenzioni, necessità sociali, bisogni del corpo), e l'inferiorità della persona che ci fa ridere è in rapporto al suo Io di prima, non a noi (che nella medesima situazione proveremmo dispiacere, perché privati della distanza). Fonte del comico dipendente dalla sola trasformazione dei nostri investimenti sono invece le nostre *relazioni con il futuro*³⁸, che ci rappresentiamo anticipatamente con un dispendio quantitativamente determinato e talvolta con preparativi motori, entrambi proporzionali all'aspettativa. Al dispendio per figurare il grande e il piccolo (mimica rappresentativa) si possono d'altra parte ricondurre anche il dispendio per tendere l'attenzione (dispendio d'attesa) e il dispendio di astrazione.

36 Come esempio di questa specie di comico, Freud ricorda le assurdità comiche pronunciate da candidati impreparati agli esami (MS 215).

37 Tipici esempi di comicità di situazione sono quelli nei quali qualcuno, durante un'attività seria, intellettuale, è disturbato improvvisamente da un dolore o da un bisogno escrementizio (MS 219).

38 Sono comici i movimenti che facciamo quando, aspettandoci di ricevere al volo una palla pesante, ci accorgiamo nel prenderla della sua leggerezza (MS 219).

Il comico prodotto intenzionalmente può avere come oggetto la nostra stessa persona oppure un altro. Nel fingersi intenzionalmente più maldestri di quanto si è, chi ride di noi non lo farà per un senso di superiorità perché è consapevole della finzione, ma potrebbe provare piuttosto ammirazione. Per rendere comica un'altra persona, oltre alla sua trasposizione in una situazione comica reale³⁹ o simulata (con parole o giochi), vi sono molti altri mezzi, che rappresentano altrettante nuove fonti di piacere comico:

- l'imitazione, specialmente quando è usata per degradare ciò che è elevato, e che procura tanto più piacere quanto maggiore è fedele all'originale. In accordo con la teoria bergsoniana del comico come meccanizzazione della vita, come degradazione dell'umano all'inanimato, Freud rinviene in tutti i casi di rigidità, abitudini professionali, modi di dire, idee fisse altrettante fonti di piacere assimilabili al comico d'attesa;
- la caricatura, che produce la degradazione mettendo in risalto un solo aspetto comico di per sé;
- la parodia e la contraffazione, che degradano ciò che è elevato distruggendo la coerenza tra il carattere che conosciamo di una persona e le sue parole e azioni, sostituendole con altri inferiori;
- lo smascheramento (antitesi pratica di parodia e contraffazione), che è efficace solo contro chi usurpa con l'impostura una posizione di dignità e di autorità, e nelle occasioni nelle quali emerge la fragilità umana, la sua dipendenza dai bisogni del corpo, l'illusoria libertà delle sue funzioni mentali, cioè il suo monotono automatismo psichico;
- il paragone e la similitudine calzanti procurano il piacere di riscoprire ciò che è uguale e l'alleviamento dell'intelletto, che con poco sforzo può ricondurre qualcosa di meno noto a qualcosa di più noto, o l'astratto al concreto. Anche quando, per degradarlo, si paragona qualcosa di serio e alto a qualcosa di banale e volgare, il piacere deriva dalla differenza fra i dispendi d'astrazione e non dalla qualità degli elementi del paragone.

I casi nei quali arguzia e comico si combinano – per cui la medesima affermazione può assumere per qualcuno il carattere di un motto, mentre altri ne avvertono solo l'effetto comico – portano Freud a compiere una digressione a proposito dei loro rapporti. I casi più dubbi sono quello dello smascheramento dell'automatismo psichico e quello dei motti d'assurdo. Nel primo caso, il dubbio sorge inevitabilmente perché *inevitabile è la convergenza fra arguzia e comicità*

39 Come quando si fa uno sgambetto o si sfrutta la credulità altrui (MS 219-220).

quando si tollera il modo di pensare dell'inconscio⁴⁰, che è il mezzo dal quale nasce sia piacere nella prima persona del motto sia il piacere comico nella terza persona. Nel secondo caso, quando non riusciamo a scoprire l'arguzia, ci limitiamo a gustare soltanto il piacere comico che deriva dal confronto fra il pensiero formatosi nell'inconscio (i ragionamenti erronei che la critica respinge come assurdi) e il pensiero corretto. Nessun effetto paragonabile a quello comico si produce nei casi in cui il motto evita l'assurdo, come nei motti con doppio senso e con allusione⁴¹. Solamente in certi casi speciali e nel trarre piacere da fonti intellettuali, dunque, motto e comico concordano. A distinguerli nettamente è la fonte del piacere, che trova la propria collocazione psichica nell'inconscio per quanto riguarda il motto e nel preconcio nel caso del comico: «*l'arguzia è per così dire il contributo apportato alla comicità dalla sfera dell'inconscio*» (MS 230).

A differenza di altri autori che riducono il motto al “comico delle parole” o “comico del discorso”, Freud difende la necessità di una loro netta distinzione concettuale e pratica. Nell'argomentare a favore di questa, chiarisce i criteri per distinguere un motto da una storiella comica, anche nel caso in cui la tecnica impiegata possa essere sfruttata per entrambi gli effetti: mentre il volto bifronte del motto costringe la mente ad apprenderlo in due maniere diverse, obbliga a una doppia lettura (una letterale, che si arresta all'assurdità, e una più profonda, che porta l'inconscio dell'ascoltatore a trovare un senso all'assurdo: i pensi ancora al motto del salmone con maionese), il comico è piuttosto un «Giano bifronte ma con una sola faccia rifinita» (MS 237), un “motto mutilato”, che non esprime alcun significato ulteriore⁴². La comicità nascerebbe così congiuntamente dallo smascheramento del modo di pensare dell'inconscio e dal piacere che deriva dal constatare l'inadeguatezza della storiella rispetto al motto compiuto⁴³. Tale confronto, che viene effettuato sulla differenza di due dispendi, non è tuttavia sufficiente di per sé per generare il piacere comico: l'effetto e il piacere comico sono possibili soltanto qualora la differenza diventi inutilizzabile e venga scaricata. Talvolta, quando

40 Così come nella storiella del paiolo prestato, o in quella del sarto messo a morte al posto del fabbro colpevole dal borgomastro di un paesino ungherese che conta due sarti e un solo fabbro (MS 227-228).

41 Un esempio è il telegramma per il settantesimo compleanno di un giocatore d'azzardo basato sulla scomposizione con allusione: «*Trente et quaranté*» (MS 229).

42 Esempi di comicità pura sono le invenzioni di Wippchen, come: «Per ore e ore la battaglia ebbe fasi alterne, alla fine rimase indecisa» (MS 236).

43 Freud trova esempi calzanti in alcuni indovinelli, come la seguente domanda scherzosa: «“Pende dalla parete e permette di asciugarsi le mani. Che cos'è?” Sarebbe un indovinello sciocco se la risposta fosse “l'asciugamano”. Ma questa risposta viene respinta: “No, un'aringa.” “Ma per amor di Dio – obietta esterrefatto chi avrebbe dovuto indovinare, – un'aringa non sta appesa alla parete.” “Però che la puoi appendere.” “Ma chi mai penserebbe di asciugarsi le mani?” “Bè – è la risposta conciliante, – nessuno ti ci obbliga.” Questa spiegazione, data mediante due spostamenti tipici, mostra quanto manca alla domanda per essere un vero indovinello e proprio per questa assoluta insufficienza sembra non già solo sciocca e assurda, ma irresistibilmente comica» (MS 237-238).

la differenza fra i dispendi è notevole, il comico è in grado di esprimersi anche malgrado le condizioni gli siano sfavorevoli: questo è il caso del comico cosiddetto “ineluttabile”, che si presenta regolarmente e quasi necessariamente, e sembra dipendere soltanto dal modo di vedere dell'osservatore. Contribuiscono invece al manifestarsi del comico “occasionale” condizioni (che non ne definiscono tuttavia l'essenza) come lo stato d'animo allegro, l'aspettativa del comico e altri “ingredienti” capaci di contagiare gli ascoltatori. La comicità viene invece turbata quando il lavoro mentale o rappresentativo è impegnato in obiettivi seri; quando si presta troppa attenzione alla comparazione che la storiella stessa implica (il processo di comparazione dei dispendi deve restare automatico, secondo un meccanismo tipico del preconcio); quando si sprigionano forti affetti, poiché è nella semi-indifferenza che si può gustare il piacere comico, peraltro molto più dipendente e relativo dalle condizioni soggettive rispetto a quello del motto (avviene però che il riso sopravvenga in circostanze affatto piacevoli: in questi casi una forte differenza di dispendio riesce a produrre una scarica automatica).

Riprendendo esplicitamente la teoria di Bergson, Freud indaga le relazioni che intercorrono fra il comico e l'infanzia, dalle quali deduce le seguenti conclusioni sulla psicogenesi del comico: legato al risveglio dell'infantilità in generale (non soltanto perciò dei giochi e dei piaceri infantili, ma anche dei dolori), il suo carattere specifico consisterebbe nel «recupero del “riso infantile perduto”» (MS 247), riso che si desterebbe a ogni confronto fra l'Io dell'adulto e l'Io del bambino. È a questo paragone che va riferito il piacere comico – e non semplicemente al ricordo della condizione infantile (come afferma Bergson) – paragone che può svolgersi:

- tra l'altro e l'Io, come nel caso del comico del movimento e delle forme, delle funzioni mentali e del carattere;
- internamente all'altro, è questo il caso del comico basato sull'“immedesimazione” e sull'imitazione, la migliore arte del bambino (comprende anche la comicità di situazione, dell'esagerazione, della degradazione, dello smascheramento);
- internamente all'Io, come nella comicità d'attesa, la più difficile da connettere all'infanzia per il suo sviluppo tardivo.

Freud tuttavia esita ad estendere alla degradazione comica in generale il caso della degradazione allo stato di bambino (comico sarebbe tutto ciò che mal si adatta all'adulto).

Da ultimo, Freud dedica alcune osservazioni all'*umorismo*, che non esita a definire come una delle più alte manifestazioni psichiche, che gode di particolare riguardo fra i pensatori. Il processo umoristico si svolge in una sola persona e il piacere che ne deriva sorge da un

dispendio affettivo risparmiato: le sue diverse specie dipendono segnatamente dal sentimento risparmiato (pietà, collera, dolore, simpatia, orrore, disprezzo, indignazione, ecc.). L'affetto viene deviato e così la psiche riesce a difendersi: è l'umorismo il più elevato fra gli atti di difesa, perché a differenza della rimozione non sottrae il contenuto penoso all'attenzione cosciente, ma toglie energia al dispiacere e la sposta rendendola disponibile per la scarica. Per fare ciò, l'umorismo sfrutta il legame con l'elemento infantile e altri mezzi automatici tipici del preconscious⁴⁴.

Una volta ricavata anche per il piacere che deriva dall'umorismo una formula analoga a quelle del comico e del motto, Freud ritiene concluso il proprio compito e fa un brevissimo riepilogo degli aspetti comuni e delle differenze rilevati. Arguzia, comico e motto sono modi nei quali si esprime il lavoro del nostro apparato psichico e sono metodi per recuperare un piacere che è andato perso nello sviluppo dell'attività psichica stessa, quel piacere che durante l'infanzia ci costava un dispendio minimo. Con ciò si spiega perché il piacere deriva in tutti i casi da un risparmio di dispendio: inibitorio nel caso dell'arguzia, rappresentativo (o di investimento) nel caso del comico ed emotivo nel caso dell'umorismo.

1.1.7 L'umorismo

Come anticipato, Freud non tornerà più sul testo del *Motto* dopo il 1912, ma riformulerà parzialmente, alla luce della seconda topica, le proprie osservazioni sull'umorismo in un saggio del 1927 dedicato esclusivamente ad esso. In questo saggio, Freud riesamina quanto avviene nella situazione umoristica, e in particolare il processo psichico che si svolge nelle persone coinvolte. Si possono dare due casi: l'atteggiamento umoristico, infatti, può essere rivolto contro se stessi oppure contro un'altra persona (come quando un narratore descrive un personaggio coinvolto in una situazione umoristica: l'umorismo riguarda soltanto lui, non la persona o il personaggio-oggetto). In entrambi i casi, i fruitori dell'umorismo (spettatori, ascoltatori o lettori) non vi partecipano direttamente, ma ne traggono piacere, così come ne trae piacere chi assume l'atteggiamento umoristico: spiegare come si ingenera tale piacere nell'ascoltatore è semplice – si tratta di un dispendio di sentimento risparmiato

⁴⁴ Freud cita come esempio istruttivo l'umorismo più grossolano, quello macabro: «Un briccone che viene condotto alla forca di lunedì, esclama: “Comincia bene questa settimana!” [...] Lo stesso caso si verifica quando il briccone, andando verso il supplizio, chiede una sciarpa per non prendere freddo al collo che ha nudo, precauzione lodevolissima in altre circostanze, ma perfettamente superflua e oziosa considerando la sorte che incombe su quel collo.» (MS 251).

reso libero di scaricarsi –, mentre è più difficile stabilire cosa avviene nell'umorista. Anche questi si libera della possibilità di manifestazione di un sentimento, che l'ascoltatore copia, ma è necessario capire come ciò avvenga, se si vuole chiarire l'essenza dell'umorismo. Freud osserva che è peculiare dell'umorismo, rispetto al motto di spirito e al comico con i quali condivide il carattere liberatorio, avere «un che di grandioso e di nobilitante»⁴⁵ e lega il tratto della grandiosità al trionfo del narcisismo, all'affermazione vittoriosa dell'invulnerabilità dell'Io e alla superiorità “dispettosa” del principio di piacere sulla realtà. L'umorismo si colloca, per via del rifiuto della realtà, fra i processi regressivi o reazionari e assume una particolare dignità perché, a differenza di altri meccanismi di difesa dalla sofferenza psichica (la nevrosi, l'intossicazione, lo sprofondare in se stessi, l'estasi, la follia), si mantiene all'interno dello stato di salute mentale. Sia chi rivolge l'umorismo contro se stesso, sia chi lo rivolge verso un'altra persona, assume il ruolo dell'adulto, del padre, trattando l'altro come se fosse un bambino: il corrispettivo intrapsichico di questo atteggiamento è rappresentato dalla dinamica di trasferimento di accento (grandi cariche di energia) dall'Io al Super-Io. Il Super-Io, infatti, così improvvisamente sovrinvestito, reprime le possibilità di reazione dell'Io, eppure non gli nega l'opportunità di conseguire un piccolo piacere: l'umorismo sarebbe dunque il contributo offerto dal Super-Io alla comicità. L'Io intimidito trova a consolarlo e a difenderlo dal dolore il Super-Io, che, solitamente severo, mostra un lato inatteso: esso si presta a rifiutare la realtà e a servire un'illusione, procurando un piacere poco intenso, ma dal grande valore, perché riesce a far apparire il mondo e le sue difficoltà come un gioco per bambini sul quale si può scherzare.

45 S. Freud, “L'umorismo”, op. cit., p. 315.

1.2 Commenti e critiche alla teoria freudiana: Todorov e Agosti

Fra i commenti e le critiche alla teoria freudiana del motto di spirito e del comico sono particolarmente interessanti, in una prospettiva semiotica, i contributi di Tzvetan Todorov⁴⁶ e di Stefano Agosti⁴⁷ (che esponiamo sinteticamente di seguito e che riprenderemo più avanti nel corso del nostro lavoro quando ci soffermeremo sugli aspetti linguistici del comico). Il punto di partenza è rappresentato per entrambi dalla distinzione fra motti verbali e motti concettuali⁴⁸, ma mentre la preoccupazione di Todorov riguarda prevalentemente la riorganizzazione delle categorie individuate da Freud per classificare i motti, le questioni del risparmio e dell'assurdo, della simbolizzazione e dell'interpretazione analitiche, l'interesse di Agosti è invece quello di sottolineare la corrispondenza fra le diverse fasi di evoluzione psichica del Soggetto e due tipi di linguaggio e di produzione poetica, delle quali la distinzione freudiana sarebbe indicativa. Entrambi inoltre convengono sulla necessità dell'interrelazione fra *parole* (o espressione verbale) e (successione di) *pensieri*, reinterpretati in termini di significante e significato, rapporti paradigmatici (o semantici) e sintagmatici (R 318 e segg.), ordine semiotico e ordine simbolico (A 188-189), ai quali attribuiscono la medesima priorità gerarchica. La formula di Agosti «l'ordine del semiotico sfrutta l'ordine del simbolico per effettuarne, ma solo virtualmente, l'esautorazione» (A 191) corrisponde infatti quella di Todorov: «*il significato è sempre pertinente, e il significante, sempre necessario*» (R 318).

1.2.1 Tzvetan Todorov: “La retorica di Freud” (1977) e “Il motto di spirito” (1978)

Todorov dichiara di interessarsi al *Motto di spirito* di Freud perché si tratta di uno dei pochi studi dedicato alla descrizione generale delle forme discorsive⁴⁹ e, per onestà nei confronti di questo classico, rifiuta decisamente l'atteggiamento di venerazione che ne avrebbe impedita un'autentica comprensione: il suo obiettivo è, al contrario, da una prospettiva esclusivamente linguistica, quello di sottoporre a verifica, a partire singoli esempi, il testo del *Motto* stesso (R

46 T. Todorov, “La retorica di Freud”, (1977), in *Teorie del simbolo*, trad. it. di E. Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano 2008, pp. 313-355 e “Il motto di spirito” e “I giochi di parole”, (1978), in *I generi del discorso*, trad. it. di M. Botto, La Nuova Italia, Firenze 1993, pp. 315-327 e pp. 329-347. Citeremo il primo testo con la sigla R e il secondo con G seguite dal numero delle pagine.

47 S. Agosti, “Il linguaggio e l'inconscio: motto di spirito e poesia”, in *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 184-191. Citeremo il saggio con la sigla A seguita dal numero delle pagine.

48 «Se possiamo sostituire la parola da cui nasce il motto con uno dei suoi sinonimi, senza peraltro impedire l'effetto comico, siamo nella sfera del «pensiero» [motto concettuale]. Se la sostituzione è impossibile senza danno per il motto, siamo in quella delle «parole» (non è necessario per questo che vi sia modificazione del significante) [motto verbale]» (R 319).

49 «*Il motto di spirito* è l'opera di semantica più importante del suo tempo» (R 346).

313). Le sue prime osservazioni appaiono tuttavia alquanto scontate, quando non inesatte: la maggiore accessibilità all'osservazione del motto rispetto al sogno non è affatto ignorata da Freud, che anzi dichiara più volte il carattere sociale del *Witz*, e non possiamo trovare nella sua natura linguistica un vincolo per cui Freud avrebbe dovuto limitarsi a fondare ogni considerazione sul motto sul suo solo carattere verbale: le pagine sulla psicogenesi del motto dovrebbero anzi convincere del contrario (R 313-314). Inoltre, rifiutando sia la teoria del risparmio (R 341) sia quella del non-senso (del piacere del ritorno all'assurdo primitivo; R 343) proposte da Freud, la spiegazione d'insieme del fenomeno del motto di spirito resta per Todorov un problema aperto:

questo prezzo pagato per spiegare il motto mediante il risparmio o il nonsenso, che non è niente di meno che l'eliminazione della intera sfera del simbolico, quando non è l'affermazione aperta di quella specie di egocentrismo che è il razzismo, noi non possiamo e non vogliamo pagarlo. Se il simbolismo esiste – nel bambino come nell'adulto, nei selvaggi di «certe razze» come tra noi –, se la ragione del simbolo non si esaurisce semplicemente a non essere un segno, allora questa spiegazione è inammissibile. Il segreto del motto resta da scoprire (T 345).

Ancora una volta, ci sembra che l'analisi del motto compiuta da Freud conduca nella direzione opposta rispetto a quella rilevata da Todorov, che afferma: «il prezzo della spiegazione mediante il nonsenso, è appunto questo: riconoscere soltanto il “senso” come principio direttivo della nostra attività psichica» (R 343)⁵⁰. Egli probabilmente non tiene conto dei rapporti che intercorrono fra i processi primari e quelli secondari, descritti da Freud nell'*Interpretazione dei sogni* e parzialmente rielaborati successivamente nell'*Inconscio* (1915) e in *Al di là del principio di piacere* (1920)⁵¹. Proprio come avviene per i pensieri nel motto di spirito, il processo psichico secondario è sempre passibile di cadere preda del processo primario e la sua “comparsa tardiva” (si potrebbe dire meglio la sua “messa in opera tardiva”, dato che, come chiarisce Freud, non esiste un apparato psichico che possieda solo il processo psichico primario, ma si tratta di una finzione teorica) inibisce e ricopre il primo, ma non riesce a dominarlo completamente (ne dà conferma l'inaccessibilità, anche da parte del preconcio, di gran parte del materiale mnestico). L'inconscio “nasce” propriamente dalla rimozione, che è opera del processo secondario: il processo secondario agisce indipendentemente dal principio di piacere (e dal principio di realtà), e legando l'energia (l'investimento libero che obbedisce al processo

50 È piuttosto curioso l'atteggiamento di Todorov, che subito dopo questa affermazione sembra sentirsi in dovere di “riabilitare” Freud citando Heidegger: «dungi dallo scandalizzare, dovremmo vedervi la prova, per negativo, del carattere rivoluzionario del pensiero di Freud, come dice Heidegger in *Saggi e conferenze*: “Il fatto che un pensiero resti indietro a ciò che pensa caratterizza ciò che ha di creativo”» (R 344).

51 Si confrontino le pagine sui processi primario e secondario in: S. Freud, op. cit., (1899), pp. 554-557; S. Freud, “L'inconscio”, (1915), in *Metapsicologia*, trad. it. di R. Colorni, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 69-108 e S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, (1920), trad. it. di A.M. Marietti e R. Colorni, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 57-58.

primario), che diversamente sarebbe tutta portata alla scarica, ne permette l'instaurazione. Le espressioni linguistiche che rinveniamo nei motti sono imparentate con le altre proprie dei pensieri preconsce (formazioni miste e di compromesso, *lapses*) e, ancora come le rappresentazioni preconsce, hanno fra loro rapporti deboli, sono congiunte da tipi di associazioni che il pensiero disdegna:

questi processi scorretti sono nell'apparato psichico quelli *primari*; si verificano ogni volta che alcune rappresentazioni, abbandonate dall'investimento preconsce e lasciate a se stesse, sono in grado di appagarsi con l'energia non inibita, e tendente a scaricarsi, che proviene dall'inconsce. Qualche altra osservazione giunge qui a sostegno della concezione secondo la quale questi processi chiamati scorretti non sono in realtà falsificazioni dei processi normali, errori di pensiero, bensì procedimenti operativi, liberati da un'inibizione, dell'apparato psichico. Così vediamo che il trasferimento dell'eccitamento preconsce sulla motilità avviene secondo gli stessi processi, e che la connessione fra rappresentazioni inconsce e parole mostra facilmente gli stessi spostamenti e le stesse mescolanze, attribuite alla disattenzione. Infine, una prova dell'aumento di lavoro che si rende necessario allo scopo di inibire questi procedimenti primari potrebbe risultare dal fatto che otteniamo un effetto *comico*, un'eccedenza che va scaricata attraverso il *riso*, *se consentiamo loro di penetrare nella coscienza*.⁵²

Non apporta grandi novità, rispetto a quanto ammesso da Freud, la precisazione metodologica con la quale Todorov rimarca la differenza fra *classi* e *categorie* (cioè classi non reciprocamente esclusive), chiarendo che la suddivisione freudiana non comporta conseguenze importanti e rimane valida a patto di intendere i gruppi come categorie e non come classi. Freud peraltro, riprendendo alcuni esempi di motti, ne riconosce tanto l'appartenenza a diverse categorie⁵³, quanto la possibilità di analizzarli da diverse prospettive, nelle Todorov ravvisa due tipi di analisi: analisi del procedimento morfologico e quella del semantico. Molto più interessanti sono le osservazioni che Todorov fa a partire dalla distinzione fra motti verbali e concettuali:

- assimilare l'espressione verbale del motto al *significante* e i pensieri contenuti al *significato* consente una rilettura più precisa dei meccanismi di condensazione, sovradeterminazione, allusione e figurazione indiretta, poiché tiene conto anche delle nozioni di *simultaneità* e di *successione*;
- interpretare i procedimenti di unificazione e di spostamento nei termini di *proiezione* di elementi legati da relazioni di *prossimità paradigmatica* (o *semantica*) in *sintagmatica* e viceversa permette un'ulteriore distinzione fra tecniche come rapporti *in absentia* e *in praesentia* e fa osservare che nell'unificazione il discorso è *sovraorganizzato* (il rapporto sintagmatico fra i termini vicini è affiancato da un rapporto paradigmatico), mentre

52 S. Freud, op. cit., (1899), p. 557.

53 Nel caso della definizione di Schleiermacher della gelosia, addirittura il motto viene declassato a scherzo: «*Eifersucht* [la gelosia] è una *Leidenschaft* [passione] che con *Eifer sucht* [(con) zelo cerca] ciò che *Leiden schafft* [procura sofferenza]» (MS 59).

nello spostamento è *sottoorganizzato* (la coerenza minima delle battute successive non è più un dato acquisito);

- analizzare da una prospettiva *pragmatica* e in due tempi l'incoerenza nei motti fondati su errori di ragionamento fa ridefinire lo spostamento d'accento (che devia dal *rema* o *proposito* dell'atto di enunciazione) nei termini di un processo di *reinterpretazione*.

La riorganizzazione delle categorie freudiane in classi alla quale Todorov giunge stabilendo la superiorità della distinzione fra motti verbali e concettuali rispetto a quella fra le tecniche è la seguente:

	dello stesso	del simile
Occorrenza unica (relazione <i>in absentia</i>)	sillessi	- contaminazione (<i>mot-valise</i>) [s.n.te misto, parzialmente assente] - <i>calembour</i> [s.n.te totalmente assente]
Occorrenza multipla (relazione <i>in praesentia</i>)	antanaclasi	paranomasia

Troviamo estremamente rilevante la rivalutazione dei *calembours* da parte di Todorov: l'analisi del loro funzionamento prende le mosse da un ridimensionamento dell'opposizione fra la presunta “gratuità” degli accostamenti fonici rispetto al “peso” del semantico: l'opposizione risulta in realtà fittizia, poiché «*il rapporto dei significanti comporta sempre un rapporto tra i significati*» (R 336). Così, tenendo presente che la *significanza* dei segni nel vocabolario non è identica al *sensu* in opera nel discorso (per usare la terminologia di Benveniste), proprio i *calembours* mettono in evidenza sì l'interdipendenza del paradigmatico e del sintagmatico⁵⁴, sia la qualità, la potenzialità “creativa” che si sprigiona da ogni accostamento di parole (e che si riflette sui singoli termini in un secondo momento), la loro *densità*:

la struttura semica di una parola, considerata nella prospettiva del discorso, non è più l'intersezione di un numero finito di categorie elementari; ogni accostamento può far spuntare un sèma nuovo all'interno della parola: la lista di sèmi che costituiscono il senso non è mai chiusa (il che significa anche: non si può dedurre il senso dalla significanza) (R 336).

Nei *Generi del discorso* (1978), Todorov torna ad analizzare i motti di spirito da una prospettiva

54 Affermare l'interdipendenza del paradigmatico e del sintagmatico equivale ad affermare la compresenza essenziale, strutturale, di procedimenti metaforici e metonimici che Lacan rinviene nella costruzione del discorso e della domanda d'amore e che schematizza nel grafo del desiderio.

retorica nel tentativo di individuare, a differenza di quanto fanno le *teorie della bisociazione*⁵⁵, non soltanto le condizioni necessarie al manifestarsi dell'arguzia (strutture comuni a ogni simbolismo linguistico), ma le condizioni sufficienti, che operano a ogni livello del discorso spiritoso. Nella caratterizzazione dei motti di spirito, egli individua tre livelli: accanto a quello della *tendenza* (inteso nel significato freudiano), il *lavoro di figurazione (sintagmatica)* e il *lavoro di simbolizzazione*, già isolati nell'analisi degli indovinelli e delle formule magiche e dai quali dipende la tecnica del motto (tecnica che, da sola, non è quindi sufficiente, secondo Todorov e contrariamente a quanto affermato da Freud, a suscitare l'effetto spiritoso). Il lavoro di figurazione attrae l'attenzione dell'ascoltatore spingendolo a cercare una nuova interpretazione, mentre il lavoro di simbolizzazione induce, a partire da un primo senso, a cercarne un secondo. La *contraddizione* è la figura che più spesso induce a ricercare un secondo senso, perché quello "superficiale" non è soddisfacente: il senso esposto (o dato) viene "superato" da un senso imposto (o nuovo). Ne consegue che la gerarchia semantica esiste e viene condizionata solamente a livello del contesto, nella dimensione del sintagma: la dimensione lessicale è troppo limitata perché si possa interpretare un rapporto semantico⁵⁶.

1.2.2 Stefano Agosti: "Il linguaggio e l'inconscio: motto di spirito e poesia" (1982)

Queste osservazioni, che non possono non farci pensare al primato del paradigmatico che disfa la linearità del testo⁵⁷ sostenuto dallo Strutturalismo, ci portano allo studio di Stefano Agosti. Benché l'individuazione di due sole tipologie di procedimenti poetici – il *lirico puro* "parassitario" del *discorsivo*⁵⁸ – teorizzata per analogia a partire dalle due modalità di relazione che il Soggetto intratterrebbe con il linguaggio (e il linguaggio con l'inconscio) ne rappresenti un grave limite, dal momento che comporta una concezione del linguaggio (letterario e non

55 Si tratta della teoria più diffusa per spiegare l'arguzia, formulata da Arthur Koestler, ma i cui presupposti risalgono a Freud, che ne riconosce come carattere principale la doppia organizzazione. Todorov afferma che tale doppia organizzazione appartiene in realtà a tutti i tipi di discorso. Cfr. *G* 315-316; 318.

56 Un'eccezione alla regola per cui «la densità non può manifestarsi in un lessema. La sua vera dimensione è quella testuale» (G. Bottioli, *La ragione flessibile*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 240) o, piuttosto, la manifestazione embrionale di un rapporto semantico fra strutture minime, lessicali (e di un'azione congiunta di procedimenti metaforici e metonimici), sembra essere presentata nel caso delle parole-bauli che fanno ridere, come l'esempio riportato da Freud della malattia '*Dichteritis*', prodotto della fusione fra '*Dichter*' (poeta) e '*Diphtheritis*' (difterite) (*MS* 324).

57 Nel confrontare il sogno e il motto Todorov ricorda il vincolo della *linearità* cui il motto è sottoposto, dal momento che fa parte di un discorso (*R* 331).

58 «Tuttavia, la tipologia afferente al semiotico (la liricità pura) non si darebbe senza il ricorso all'ordine simbolico (il "discorso" e la legge del discorso); mentre la reciproca non vale. Se il semiotico è assunto infatti all'interno della tipologia del "discorsivo", ove ha il compito di "sfigurare" i valori di senso istituiti [...], esso lo è alla stessa stregua di un sistema parassitario rispetto a un sistema di base» (*A* 188).

solo) alquanto riduttiva⁵⁹, lo studio di Agosti è interessante in virtù di altre considerazioni che l'autore ricava dal confronto fra il «rapporto comunicativo normale» (A 187), il motto di spirito e la categoria del poetico. Prima di passare a queste, schematizziamo le premesse del discorso di Agosti:

	motto verbale	motto concettuale
Linguaggio	Ritmico, allitterativo, materno e materico, “musicale”	Sistema simbolico primario, confermato e nello stesso tempo aggirato
Inconscio	Inconscio pre-edipico, liberamente pulsionale, “desiderante” e “materno” (deleuziano)	Inconscio edipico (freudiano e lacaniano), fondato sul rimosso
Tipo di piacere	Piacere diretto basato sul ritrovamento del noto (o ritorno del medesimo)	Piacere composto dal piacere del gioco unito al piacere per la rimozione di un'inibizione o di un'interdizione
Soggetto R Linguaggio	Simbiosi del bambino con il corpo materno	Separazione del Soggetto dal reale (“fase dello specchio” di Lacan)
Linguaggio o R Inconscio	Linguaggio del pulsionale o dell’“ordine semiotico”	Linguaggio attraversato dall'interdizione, struttura di base del Soggetto
Tipologia poetica	<i>Lirico puro (o semiotico)</i> : tutta l'elaborazione gravita sui significanti (es.: Petrarca)	<i>Discorsivo</i> : i significati sono assunti e dissipati o disseminati nello stesso tempo e sottoposti al lavoro del semiotico (es.: Dante)

Rispetto a quanto avviene (e ci si cura in genere che avvenga) solitamente nella comunicazione “normale” quotidiana, l'arguzia agisce infrangendo il duplice statuto di *identità-alterità* che caratterizza il linguaggio rispetto alla realtà: il linguaggio viene svuotato dell'abituale relazione di identità con la cosa, cosicché passa in primo piano la relazione di alterità; qualora lo spirito si esprima attraverso degli stereotipi, al contrario, spetta alla cosa (già obliterata dietro il suo significato) sovvertire il rapporto alterità-identità producendo «una forma stravolta di comunicazione in eccesso» (A 186-187). Agosti sottopone dunque a un confronto ravvicinato il motto di spirito e la categoria del poetico, considerando le differenze in relazione alla natura del piacere che procurano, alla sua espressione, all'azione nel tempo e nello spazio, alla scena comunicativa e alla significanza prodotta dai rapporti fra semiotico e discorsivo. Mentre il riso, che ha natura puntuale, costituisce l'espressione del piacere prodotto dal motto di spirito,

59 Agosti riconosce il primato del paradigmatico (in questo senso si può interpretare la sua affermazione: «Ebbene, i termini del binomio non hanno valore paritetico: essi si scalano secondo la gerarchia che pone le *parole* a oggetto del gioco, mentre i *pensieri* assolvono la funzione – vicaria – di fondare il gioco e di assicurarne il circuito comunicativo», A 189) e la scissione del linguaggio, ma la articola in due occorrenze soltanto, come se le operazioni di elaborazione che si possono compiere sull'asse paradigmatico si esaurissero in quell'alternativa. Ma ci sono altri modelli, più esaurienti, in grado di render conto delle forme della creatività linguistica: stiamo pensando alla teoria degli stili di pensiero che scindono l'asse paradigmatico in distintivo, confusivo e separativo, il cui intreccio è ben visualizzato nello schema della “pioggia degli stili”. Cfr. G. Bottioli, op. cit., (2013), pp. 261-262.

l'effetto continuo del piacere poetico viene denominato dall'autore – richiamando lo “*charme continu*” teorizzato da Paul Valéry – “incantamento”, “canto” o “incanto”. L'alterazione cui danno luogo il motto di spirito e il poetico agisce localmente sul significato simbolico nel caso del primo, mentre il secondo dissipa il senso sull'intera superficie testuale (in maniera, dice Agosti, “sacrificale”, nel senso dato da Bataille al termine). Il motto comporterebbe o presupporrebbe sempre una scena comunicativa per la sua stretta solidarietà con i significati e la sua aderenza costante all'ordine del discorso: le infrazioni localmente circoscritte e temporalmente determinate operate dall'arguzia, lungi dal metterlo in crisi, confermano e ripristinano l'ordine discorsivo. Al contrario, il poetico non ne sarebbe vincolato ed è perciò che libera sensi supplementari non riducibili all'ordine e all'economia del discorso: la trasgressione operata incessantemente dal testo poetico risulta leggibile grazie alla possibilità di “appoggio” all'ordine discorsivo (anche quando il senso sfocia nella non-significanza o nell'a-significanza), detto altrimenti: «l'ordine del semiotico sfrutta l'ordine del simbolico per effettuarne, ma solo virtualmente, l'esautorazione» (A 191), e Agosti ravvisa in questo modo di funzionamento l'omologo, la riproduzione nella sostanza verbale concreta, dei processi primario e secondario. L'ultima osservazione di Agosti sulla quale desideriamo soffermarci è quella relativa alla natura dell'effetto prodotto dal piacere poetico come «adempimento di una condizione di euforia, intesa come stato di moltiplicazione-congiungimento dell'Io (dal punto di vista psichico, il poetico potrebbe allora rappresentare la sutura, almeno provvisoria, della *Spaltung*, instaurarsi nel Soggetto attraverso l'acquisizione del linguaggio)» (A 189). Gli effetti del linguaggio – comico o poetico – sul Soggetto, e in particolare sull'Io, saranno affrontati e valutati in maniera approfondita nel corso del lavoro: per il momento, ci basta porre l'attenzione su una prospettiva possibile, quella che vede nel poetico un mezzo di “sutura” rispetto alla mancanza aperta dall'ingresso nel Simbolico.

1.3 Il comico alla luce della seconda topica: la rielaborazione di Jean Guillaumin (1973)

Nell'articolo "Freud entre les deux topiques: le comique après l'Humour (1927), une analyse inachevée"⁶⁰ i punti più problematici che riguardano i concetti di arguzia e di comico, lasciati in un certo senso come "in sospeso" da Freud nel *Motti di spirito*, vengono affrontati da Jean Guillaumin per mezzo degli strumenti offerti dalla seconda topica: questa operazione si configura dunque nelle intenzioni dell'autore come un tentativo di completamento dell'analisi rimasta incompiuta. Riteniamo perciò utile soffermarci su questo articolo, mettendo in evidenza i progressi teorici che Guillaumin ha ottenuto. La sua analisi non solo svela la necessità del legame che riallaccia le due topiche, ma riesce anche a dare ragione in maniera plausibile delle cause di alcune incertezze del testo freudiano del 1905 – come per esempio il problema della gerarchia fra comico e *Witz* (se il comico può rappresentare la facciata di un'arguzia, allora deve situarsi sul suo stesso piano, non può essere più comprensivo di essa) –, e che ricollega alla difficoltà da parte di Freud di svincolarsi dall'antica psicologia della coscienza (Lipps e Bergson) e dall'epistemologia dualista di Fechner. L'elaborazione della seconda topica rappresenta un vero e proprio cambiamento d'asse o di piano epistemologico capace di accordare la pratica clinica alla teoria, fondate entrambe nel vissuto del Soggetto. Il modo di esistenza psichico espresso dalle istanze chiamate Es, Io, Super-Io, Ideale dell'Io e Io Ideale non respinge alcuna delle considerazioni sulle quali era basato il precedente triplo discorso (topico, economico e dinamico), ma lo ingloba e lo oltrepassa, rendendo intelligibile la pulsione che meno si adatta a una prospettiva biologica oggettiva: la pulsione di morte. Guillaumin mostra che il testo del *Motto di spirito* richiama direttamente – incompiutamente – la seconda topica in quanto la spiegazione del piacere derivato dall'arguzia grazie al risparmio di inibizione, il risparmio energetico a spese della rimozione (attraverso il rilassamento del controllo cosciente del discorso) presuppone una doppia distinzione dell'apparato cosciente: dall'analisi del motto, e da quella successiva dell'umorismo, viene così a delinearsi la presenza, insieme al Super-Io, dell'Io Ideale e dell'Ideale dell'Io.

Quanto sembra avere maggiore rilievo per la ricerca che ci apprestiamo a condurre sul comico, è osservare che arguzia, comico e umorismo non risultano essere nettamente distinguibili secondo il criterio dei diversi risparmi – e delle diverse collocazioni intrapsichiche – dai quali scaturirebbe, per scarica di energia superflua, il riso. Il rilassamento della rimozione non riguarda infatti soltanto il caso dell'arguzia, ma anche quello dell'umorismo, il quale a

60 Abbiamo ritenuto utile tradurre e riportare in appendice l'intero articolo.

propria volta implica un'economia sull'investimento della rappresentazione. Il paragone, più o meno implicito, tipico del comico fra le attese, gli investimenti e la situazione che si offre a essere investita, appartiene anche al motto di spirito e all'umorismo. Da queste considerazioni, Guillaumin deriva la seguente conclusione:

Ma forse bisogna intendere che il comico «puro» (quello degli esempi di Freud, è lui stesso a dirlo, rientra il più delle volte nel campo di un comico ibrido) non ha luogo se non in condizioni nelle quali le tracce rappresentative sono investite, poi disinvestite dall'apparato conscio con effetto di risparmio, senza che vi si associ alcuna carica pulsionale importante, alcun affetto? *Se era questo il significato della definizione del comico, sembrerebbe non applicarsi che a un numero molto esiguo di casi, e anzi, a mio parere, non potrebbe applicarsi a niente.* Il comico infatti comporta sempre, in modo quanto mai evidente, tanto nelle sue forme verbali quanto negli altri modi d'espressione, un impatto tanto migliore se il «colpo di scena» comico sopraggiunge in certe condizioni di implicazione emotiva almeno relativa: *non possiamo sostenere, di conseguenza, che vi sia del comico soltanto nelle situazioni «fredde», esclusivamente «percettive» o «intellettuali».* In verità, tuttavia, la definizione di Freud si appoggia adeguatamente su una considerazione molto generale, e che andrebbe in quest'ultimo senso: *il comico nasce dallo spettacolo, cioè da un'osservazione un po' distanziata dal suo oggetto; e come Bergson e Lipps avevano entrambi ben capito, è dallo stravolgimento di un'aspettativa nell'ascoltatore o nello spettatore che esso deriva.* Un uomo cammina per strada a passi misurati, all'improvviso scivola e cade: ridiamo. Ma l'attesa comica non è per questo fredda per sua natura e puramente rappresentativa. *La distanza che esiste fra lo spettatore e la vittima non impedisce ma al contrario esige una forma di partecipazione emotiva e anche una sorta di identificazione psichica talvolta abbastanza profonda del primo con il secondo.* Possiamo spingerci a dire che *non c'è comico se una tale «identificazione» non è in corso, o non si è compiuta.* Ecco che esige più dell'investimento dell'iscrizione psichica nella sola percezione e nella memoria rappresentativa dell'osservatore poi il suo ritiro provvisorio: una sovraeccitazione, un coinvolgimento, una certa «motivazione» da parte sua, relativi alle intenzioni o agli obiettivi attribuiti a colui che viene osservato. Detto questo, non possiamo pretendere di mantenere la formula di Freud se non *allargando la nozione di investimento all'intera relazione con l'oggetto osservato, e non restringendola al solo registro rappresentativo.* Ne consegue che bisogna ammettere che *le pulsioni dell'ascoltatore o dello spettatore, le sue rimozioni e tutti gli aspetti del suo Io sono coinvolti, e che contribuiscono all'effetto comico che prova.* Si scorge qui *la vaghezza e anche l'inesattezza dell'affermazione freudiana secondo la quale il «comico» avrebbe «la sua collocazione nel preconcio», mentre solo l'arguzia «rappresenterebbe un compromesso tra l'inconcio e il preconcio»* (ed. fr. p. 303; MS 230), e che *l'umorismo avrebbe il monopolio di utilizzare l'energia dell'affetto risparmiato.*

Tutto sommato, diciamolo in tutta onestà, *sul problema del «comico», lo sforzo definitorio specifico di Freud nel testo del 1905 non approda a una formulazione teorica discriminante.* E come sospettiamo, la difficoltà che compare nel modo in cui l'autore pone il problema e discute le concezioni dei suoi predecessori corrisponde esattamente a quella che prova *in merito al suo Soggetto.* Ma ho mostrato sufficientemente l'incompletezza di un discorso che, nel suo punto più debole, cioè a proposito del «comico», richiede una ristrutturazione, o almeno un complemento, alla luce della teoria nata dalla seconda topica.⁶¹

Non possiamo che convenire con tali affermazioni, che rappresentano il nuovo punto di partenza per la nostra analisi del comico. Il *risparmio* – che abbiamo visto essere paradossale: minimo, ma capace di generare anche piacere intenso – sarebbe dunque il carattere comune ricercato e ravvisabile nelle diverse forme del comico, lo sfondo clinico comune a tutti i fenomeni imparentati. Ci sembra di poter dire che, distinguendo motto di spirito, umorismo e

61 I corsivi sono nostri.

comico, Freud abbia isolato e accentuato le differenze fra gli aspetti che caratterizzano, di volta in volta in misura diversa, un medesimo fenomeno per il quale il nome di “comico” è corretto. Oltre al risparmio, gli aspetti essenziali e intimamente collegati fra loro sono la distanza, la rappresentazione, l'affetto, l'identificazione. Crediamo che, sulla scorta delle acquisizioni di Guillaumin, sia dall'analisi di questi aspetti che ci si debba aspettare dei chiarimenti sulla natura del comico, e che la distinzione di arguzia, umorismo e comico in base alle diverse collocazioni psichiche – conscio, preconscious, inconscio – potrà passare in secondo piano: d'altra parte, Freud vi sembra quasi “costretto”, suo malgrado, dagli strumenti che gli offre la prima topica.

È nell'ultima parte dell'articolo che Guillaumin mette alla prova la nuova definizione del comico, inteso in senso largo e in tutte le sue forme: il comico consiste in un risparmio psichico improvviso, che conduce alla scarica, per mezzo del riso, dell'energia risparmiata. Di conseguenza, motto di spirito e umorismo rientrano adeguatamente nella categoria più generale rappresentata dal comico. Guillaumin può quindi procedere elencando alcuni dei caratteri comuni che si ritrovano indiscutibilmente in tutti i casi e in tutte le forme del comico, consapevole che tale lista non è affatto esaustiva. Le cinque caratteristiche individuate sono le seguenti:

1. il comico non può essere considerato un carattere oggettivo connesso a una situazione materiale, ma è piuttosto un *evento psichico* che ha la propria sede in colui che ne fruisce. L'impressione che vi siano alcune situazioni oggettive o disposizioni del discorso che hanno il potere di provocare un effetto comico deriva da concomitanze o frequenze statistiche, e tali *regolarità* fornirebbero solamente una spiegazione esteriore del fenomeno comico, non una sua comprensione;
2. il comico presuppone sempre (anche quando il Soggetto e l'oggetto del comico coincidono) una *distanza* psichica fra un osservato e un osservatore (come in una scena teatrale: godiamo uno spettacolo e, sotto il nostro sguardo e quelli altrui, ci diamo in spettacolo a noi stessi) insieme a una certa *partecipazione psichica*, dalle cui 'disavventure' sorge il sentimento comico. Il processo di partecipazione psichica può essere assimilato a quello dell'*identificazione*: nel caso del comico, il *processo identificatorio* sarebbe *inconscio e mal controllato, capace di sospendere la differenziazione che separa la rappresentazione nel sistema secondario dalla rappresentazione di tipo primario* (direttamente articolata in fantasma). *Il colpo di scena comico capovolgerebbe il processo di identificazione in un processo proiettivo di ridistanziamento* rispetto all'oggetto, producendo un risparmio sull'investimento pulsionale

legato all'identificazione (una sorta di 'fuga dalle pulsioni')⁶². Guillaumin interpreta tale dialettica come un *meccanismo di difesa* rispetto all'introiezione dell'oggetto da parte del Soggetto, che viene sentita improvvisamente come pericolosa, dannosa o tossica, e porta a una separazione liberatrice, che reinvia all'altro (l'osservato) la parte cattiva, e a tornare in una posizione di sicurezza. Aggiungiamo che, poiché non avrebbe senso affermare una presa di distanza da qualcosa che non viene avvertita come a noi pericolosamente affine o somigliante, che minaccia di sconfinare nella nostra identità, è sul problema della *somiglianza* e della *specularità*, afferenti al registro dell'*Immaginario*, che il rapporto fra l'oggetto e il Soggetto in relazione nel comico va indagato;

3. il comico comporta sempre una *vittima* e un *persecutore*, o un carnefice, più o meno distinti l'uno dall'altro secondo i casi. L'osservatore avrebbe un grado di libertà superiore rispetto al carnefice, potendo occupare diverse posizioni: il comico deriva infatti dalla possibilità di *identificarsi successivamente con i due ruoli*, in ordine definito. Guillaumin afferma dunque che nel comico è sempre questione del destino delle *pulsioni aggressive*, che il riso è orientato verso un'*espansione narcisistica e funge da assicurazione contro la morte* (porta dunque gli esempi dei soldati nelle trincee e dei grandi drammaturghi, egualmente comici e tragici, Shakespeare e Molière). Egli rileva inoltre, in elementi pregenitali, anali, uterofallici e orali, la manifestazione di una *tendenza regressiva* che lascia libero corso all'aggressività, e ipotizza che sia da imputare alla considerevole presenza del *pregenitale* (e, dietro ad esso, dell'impulso di morte) il rapporto che il comico intrattiene con l'*idealizzazione*, intesa come *difesa di scissione contro la perfusione causata dall'oggetto cattivo e potenzialmente distruttivo*. Guillaumin connette e fa dipendere, infine, la comprensione del comico da quella della nozione di *ridicolo* (*fallimento della relazione dell'Io con l'Ideale dell'Io*, come nel caso della vergogna) e, al polo opposto, di *ammirazione* (si veda l'analisi dell'umorismo). Riteniamo che l'aspetto più interessante fra quelli evidenziati da Guillaumin esaminando questa terza caratteristica del comico, sia però il *carattere prospettico* che egli vi riconosce quando accenna la

62 «È probabilmente necessario precisare un poco il processo di partecipazione psichica che svolge un ruolo così fondamentale in tutte le forme del genere comico, inteso in senso ampio. Si tratta di un processo di identificazione inconscia e mal controllato che, bruscamente capovolto per un incidente di percorso (il «colpo di scena» comico), cambia senso e si trova sostituito da un processo proiettivo di ri-distanziamento rispetto all'oggetto, che risparmia sull'investimento pulsionale legato all'identificazione. Tutto avviene come se l'identificazione, o più esattamente il tentativo di identificazione, per mezzo dell'introiezione dell'osservato nell'osservatore, diventasse improvvisamente pericolosa, dannosa o tossica, forse anche colpevole, e fosse dunque interrotta da una separazione liberatrice (che può essere in seguito sentita come più o meno aggressiva) che consiste nel rimandare all'altro (all'osservato) la parte cattiva, e a fare ritorno a una posizione di sicurezza.» J. Guillaumin, op. cit., pp. 634-635.

descrizione della dialettica vittima-carnefice;

4. il comico ha carattere *sociale*, si riferisce cioè sempre a un terzo, un'eco o un pubblico, esterno o più o meno interiorizzato, che deve essere favorevole a colui che ride, pena il fallimento totale o parziale del comico. *Il ruolo del terzo è fondamentale per garantire la ri-distanziamento proiettiva successiva alla fase di introiezione iniziale* (che deve potersi estendere a un gruppo), per disculpare con la condivisione complice il carnefice-sadico, per procurare a colui che ride una posizione di liberatore o di 'eroe', ideale investito di valore narcisistico perché privo di colpe;
5. la comprensione del comico dipende dal riso o dal sorriso divertito, nel senso che *il riso è la base corporea del comico*, il cui significato psichico sarebbe quello di un'espulsione 'a strappi'. L'ipotesi di Guillaumin è che il riso possa essere assimilato a *una forma primitiva di controllo proiettivo dell'oggetto*, che obbedisce al principio della *ripetizione su un modello di duplicazione che mette un tipo di scarica iterativa automatica, caratteristica della pulsione di morte, al servizio di una regressione vantaggiosa per la vita*. Il riso sarebbe capace dunque di generare una triplice soddisfazione: da scarica, da esercizio e da controllo. Guillaumin interpreta il connubio, a servizio del comico, di riso e sorriso in base al modello di Spitz della traslazione semantica messo a punto durante l'infanzia (benessere interiore – rassicurazione narcisistica legata al riconoscimento di una forma familiare): l'energia risparmiata per la difesa viene spesa con il riso o con il sorriso una volta collocato l'oggetto primitivo al di fuori da sé, avendolo riconosciuto come buono e avendogli trovato un corrispondente positivo interiore. Il sorriso consuma certamente meno energie del riso: nella vita adulta sarà l'equivalente moderato del riso quando l'effetto comico sarà leggero, quando la società avrà insegnato al Soggetto a contenere il riso e quando il Soggetto stesso sarà diventato più esigente nei riguardi del piacere comico (per difesa o per una preoccupazione estetica).

Le ulteriori considerazioni di Guillaumin circa le caratteristiche comuni alle diverse manifestazioni del comico sono volte a mostrare e a giustificare la necessità di analizzare tale fenomeno alla luce della seconda topica, pena lasciare nell'inintelligibilità fasi fondamentali del processo. Tali considerazioni comportano un'apertura verso altre questioni, alle quali ci dedicheremo nei prossimi capitoli, come: il tempo psichico; il piacere dell'arte e le categorie del reale e dell'irreale, dell'immaginario e della presenza evocata; la topica dell'interno, la scissione interna dell'Io, la teoria dell'identificazione e della proiezione; i ruoli della pulsione di morte e dell'aggressività, la positività della negatività (e la negatività della positività); la pluralità e la

socialità dell'Io, la microsociologia dei rapporti intra e infra-sistemici tra Io, Super-Io ed Es, il triangolo edipico e le questioni sollevate dall'analisi dei gruppi; l'indagine del processo secondario, il meccanismo degli atti psichici doppi (e dei falsi atti psichici doppi), il feticismo e l'idolatria, le differenze che intercorrono fra la *Verneinung* (denegazione) e la *Verleugnung* (rinnegamento, disconoscimento o diniego della realtà), l'assenza di riso nel perverso, la relazione fra il riso e il pensiero, fra il riso e il potere, la possibilità della simultaneità di prospettive fra loro contraddittorie da parte del medesimo Soggetto garantita dal passaggio da un sistema di rappresentazione dispendioso e conflittuale (processo secondario) a un sistema a buon mercato e molto efficace (processo primario).

Guillaumin conclude l'articolo abbozzando un quadro delle variazioni comiche organizzate attorno alla teoria del riso e del pensiero in relazione a quello che riconosce come elemento differenziatore determinante: il *linguaggio*. Ci sembra tuttavia che la quantità di spunti offerti nelle ultime pagine dell'articolo meriti una trattazione più estesa (la funzione del linguaggio in relazione al pensiero; le origini della *Verneinung* e della *Bejahung* in rapporto ai processi di identificazione e di proiezione; il diverso trattamento psichico al quale vengono sottoposti i significanti linguistici e le immagini; il funzionamento autonomo del linguaggio; i rapporti fra rappresentazioni di cosa e rappresentazioni di parola, l'ordine della lingua e l'ordine della realtà, il linguaggio, la genitalità, l'Edipo) e che l'articolo si concluda troppo bruscamente sulla distinzione fra “comico senza ricorso alla parola” e “comico verbale”, paragonati per la differenza di elaborazione e di virtuosismo rispettivamente all'*amore* (rilassante ed equilibrato) e all'*erotismo* (dalle varietà infinite e sempre impreveduto nelle sue ripetizioni). Nel corso della nostra ricerca torneremo su questi suggerimenti proponendone un'ulteriore elaborazione alla luce del rapporto del comico con l'amore, e di entrambi con il linguaggio e le attività che derivano piacere da processi intellettuali; nell'immediato, osserviamo che le considerazioni di Guillaumin si rivelano illuminanti anche per la lettura della prima parte del *Seminario V* di Jacques Lacan.

1.4 Dal sogno all'amore: la struttura del motto e il grafo del desiderio nel *Seminario V* di Jacques Lacan (1957)

Rispetto ad altri seminari che hanno avuto numerosi e autorevoli commenti, le densissime pagine del *Seminario V* sembrano non aver goduto di altrettanta fortuna: di conseguenza, lo stesso è avvenuto per l'analisi del motto di spirito e per le osservazioni sul comico presenti nella prima parte, intitolata “Le strutture freudiane dello spirito” (SV 5-141). Eppure non può essere una casualità, come non sembra affatto irrilevante, che il *grafo del desiderio*, grazie al quale Lacan visualizza gli elementi coinvolti nello scambio simbolico – l'Altro, l'Io, l'oggetto metonimico, il messaggio – e fonda l'esposizione delle formazioni dell'inconscio⁶³, venga elaborato in relazione alla necessità di mostrare il funzionamento del motto di spirito. Infatti, se c'è possibilità di cogliere la *verità del Soggetto* – trasformazione d'essere di un Soggetto che si muove, come il proprio desiderio, nella frattura, nella faglia beante, nella distanza (con questo termine, che suggerisce un movimento fra i due margini, Lacan traduce spesso *Spaltung* – SV 345, 351) fra il *bisogno* e la *domanda* (resa intransitiva, segno di nulla, dall'azione del linguaggio che significantizza gli oggetti del bisogno dei parlanti) – questa deve fare i conti con l'unico garante della “comunicazione”⁶⁴, cioè l'*Altro*, e con la sua essenziale “inconsistenza” e inaffidabilità. Nel luogo dell'Altro cui chiediamo di soddisfare la nostra domanda non c'è fondamento, così come nel luogo dell'amore alberga il tradimento (queste le verità psicoanalitiche che mostra Amleto). Ma se volere un Altro interamente per sé⁶⁵, che sia “solido” e perpetuo garante del soddisfacimento della domanda, è ciò che viene chiamato “amore”, e se «amare è sempre dare ciò che non si ha» (SV 214), allora cominciamo a intravedere, se non già immediatamente l'aspetto comico, perlomeno l'essenza bizzarra, forse pericolosa, di certo paradossale dell'amore. È necessario però che non ci affrettiamo verso delle conclusioni e ripercorriamo i punti fondamentali della prima parte del *Seminario V*.

63 A questo proposito, Lacan è esplicito: «Inizierò mostrandovi [...] per quale ragione la battuta di spirito appaia il miglior accesso al nostro oggetto, le formazioni dell'inconscio. Essa non è solo il miglior accesso, ma anche la forma più evidente che Freud ci mostra per i rapporti dell'inconscio con il significante e le sue tecniche» (SV 6). Sul grafo del desiderio si veda anche A. Eidelsztein, *Il grafo del desiderio. Formalizzazioni in psicoanalisi*, trad. it. di M. Milanaccio, Mimesis, Milano-Udine 2015.

64 La comunicazione nella prospettiva analitica lacaniana presenta caratteristiche molto diverse rispetto a quella riconducibile alla teoria standard dell'informazione: oltre alle qualità già emerse, ricordiamo la sua *pragmaticità paradossale* – emblematici sono a questo proposito gli enunciati performativi che Lacan usa come esempi di domanda (“Tu sei la mia donna” e “Tu sei il mio maestro”) – e, similmente alla parola poetica, la sua *inutilità*, la sua natura non-informativa di *appello*, di *evocazione*. Cfr. la brevissima ma esauriente esposizione nel capitolo dedicato alla concezione lacaniana del linguaggio in M. Bonazzi e D. Tonazzo, *Lacan e l'estetica. Lemmi*, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 13-28. Sui rapporti fra parola analitica e linguaggio poetico si veda Aa.Vv., *L'infinito nella voce. Su poesia e psicoanalisi*, a cura di F. Lolli e L. Santoni, Franco Angeli, Milano 2004.

65 «I would not wish any companion in the world but you». W. Shakespeare, *The Tempest*, III, i.

1.4.1 Il familionario

Prima di introdurre il grafo del desiderio, Lacan ricorda in estrema sintesi gli argomenti dei quattro seminari precedenti:

- nel primo seminario si è trattato di presentare la funzione del Simbolico nella sua relazione con l'Io e con la morte, la determinazione nel senso;
- nel secondo seminario è stato definito il modello a quattro termini ($\alpha, \beta, \gamma, \delta$ ⁶⁶) della sintassi con cui è possibile identificare la catena significante, nella quale risalta il fattore dell'insistenza ripetitiva proveniente dall'inconscio;
- il terzo seminario è stato dedicato alla psicosi, interpretata da Lacan come carenza significante e riduzione dell'Altro simbolico (A) – sede della parola e garante della verità – all'altro immaginario (a), duale. È perché non esiste Soggetto umano se non in relazione all'Altro (simbolico), che il delirio dello psicotico appare come estraneo al reale: l'Immaginario si sostituisce al Simbolico, e la pretesa intransitività del Soggetto è in realtà espressione della totale mancanza di sostegno (che il dialogo con l'Altro garantisce), dell'assenza di un punto di congiunzione (il “punto di capitone”) fra i due flussi paralleli del significante e del significato (che scivolano l'uno sull'altro), e spiega il vuoto assoluto delle parole dello psicotico, in quanto puri significanti;
- nel quarto seminario, Lacan ha mostrato la struttura metonimica del desiderio (del suo oggetto)⁶⁷ e l'essenza metaforica del senso, che nasce dalla sostituzione di un significante con un altro significante nella catena simbolica, e ha fornito le seguenti formule della metonimia e della metafora⁶⁸:

metonimia $f (S \dots S') \equiv S (-) s$

metafora $f \left(\frac{S'}{S} \right) S'' \equiv (+) s$

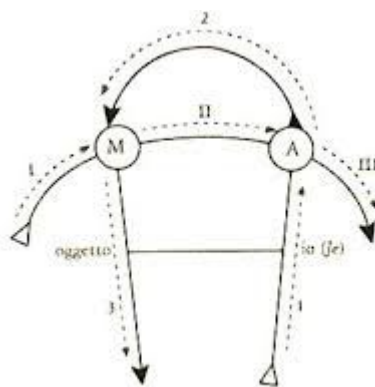
Assunti questi dati come premesse, l'autore avverte circa le difficoltà e i limiti dei quali bisogna tenere conto nella rappresentazione e nella lettura del grafo del desiderio: le

66 I quattro termini – che corrispondono all'Altro, all'Io parlante, al messaggio (la risposta dell'Altro) e al bisogno – rappresentano, anche a conferma di Roman Jakobson, il gruppo minimo di significanti necessari per l'analisi linguistica, che è in un rapporto talmente stretto con l'analisi psicoanalitica da confondersi addirittura con questa. (*SV* 7-8).

67 È questo il significato delle affermazioni: «l'oggetto del desiderio è [...] l'oggetto del desiderio dell'Altro, e il desiderio è sempre desiderio di altra cosa» (di a , l'oggetto perduto primordialmente, sempre da ritrovare) (*SV* 8).

68 S sta per significante e s per significato.

difficoltà sono date dalla dimensione temporale del discorso⁶⁹ e dall'azione *nachträglich*, retroattiva, del significante, mentre il limite maggiore riguarda l'impossibilità di rappresentare sullo stesso piano il significante, il significato e il Soggetto. Lacan dunque chiarisce che nello schematizzare la struttura della domanda ci si dovrà porre interamente a livello del significante: la prima linea che traccia corrisponde alla *catena significante* (I-II-III), permeabile a *tutti gli effetti possibili della metafora e della metonimia*; la seconda, che scorre in senso contrario e interseca in due punti la prima, è quella del *discorso razionale* (1-2-3), così come esso è regolato dal codice comune ed espresso da un'individualità concreta che ne è inseparabile, sulla quale sono individuabili come “punti di riferimento” dei semantemi⁷⁰, che in una certa misura fissano e definiscono in maniera preliminare un abbozzo di “senso”.



Partendo dalla linea del discorso vi sono due possibilità: una prevede l'intersezione (del bisogno espresso dal Soggetto) con la linea della catena significante, mentre l'altra la evita. Questa seconda eventualità rappresenta il cortocircuito fra β , l'*Io*, il luogo di colui che nel discorso parla, e β' , l'*oggetto metonimico*: cortocircuito questo che è equivalente, a un tempo, alla relazione immaginaria a-a' e alla condizione dell'uomo come animale parlante, e nulla più, cioè alla ripetizione di un discorso vuoto, che non dice alcunché, che non vede l'apparizione di alcun senso né di alcuna verità. Perché vi sia emersione di senso, di sensi nuovi non già presenti nella realtà, che scaturiscono da una verità emancipata dalla realtà,

69 La nozione di discorso in Lacan corrisponde al legame sociale fondato sul linguaggio. Lacan isola quattro diversi discorsi in base alle relazioni che si instaurano fra il significante padrone, il sapere, il soggetto e il plusgodere quando occupano i posti dell'agente, della verità, dell'altro e della riproduzione, cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, trad. it. di A. Di Ciaccia e L. Longato, Einaudi, Torino 2011, p. 17. Da ora in avanti il testo sarà citato con la sigla *SXX* e il numero di pagina.

70 A conferma della natura pragmatica del linguaggio nell'analitica lacaniana, l'autore precisa che i semantemi presenti sulla linea del discorso razionale sono da intendersi come unità che assumono i loro *diversi* (mai univocamente determinati) *significati* in base all'*uso concreto* che se ne fa nel discorso (*SV* 12).

cioè perché vi sia *parola*, è necessario che il discorso incontri e attraversi la catena significante: è infatti il rapporto con il *grande Altro*, luogo di un sistema unitario di significante, che segna la differenza fra il “linguaggio” animale e il linguaggio propriamente umano (SV 350). I due punti di intersezione sono indicati da Lacan con α e γ : α indica il *codice*, il fascio degli usi, il (luogo del) grande Altro; γ è il *messaggio* in quanto «supporto creatore del senso» (SV 14). È sulla possibilità di transito, in senso doppio, di andata e di ritorno, fra il codice e il messaggio che verte la dimensione essenziale cui il motto di spirito introduce direttamente: quella del senso e del non-senso (della “caduta” del senso, del suo scacco e della sua riconferma, del *poco-di-senso* e del *passo-di-senso*), dalla quale dipende la questione della struttura, della forma necessaria di ogni formulazione della domanda (d'amore). Analizzato il funzionamento di tale circuito, Lacan arriverà a dire che «l'oggetto della battuta di spirito non può essere colto in alcun modo», e tuttavia qualcosa di importante passa nella battuta di spirito e la sostiene, «qualcosa che è più vissuto del vissuto, più acquisito dell'acquisito, e che la rende una cosa così tanto soggettiva» (SV 99). Che cosa nel motto ci indica, ci fornisce una traccia di questo misterioso “qualcosa”, che forse custodisce l'essenza del motto stesso? Per provare a rispondere a questa domanda bisogna percorrere le tre fasi (i tre tempi logici) nelle quali Lacan suddivide, per analizzarlo, il processo dell'arguzia. In questo modo, si chiariranno anche gli elementi coinvolti già menzionati (l'Io, l'Altro/il codice, l'oggetto metonimico, il messaggio), i concetti di bisogno, desiderio e domanda, le funzioni della metonimia e della metafora, le nozioni di poco-di-senso e passo-di-senso.

Lacan non affronta il problema dell'analisi del fenomeno dell'arguzia in maniera diretta e immediata, ma compie diversi passi di avvicinamento obliqui, che costituiscono le premesse necessarie per cimentarsi con le questioni fondamentali del senso e dell'oggetto del motto, alle quali è dedicata la quinta lezione “Il poco-di-senso e il passo-di-senso” (SV 81-100). Procedendo in questo modo, Lacan adegua perfettamente il proprio stile di analisi agli oggetti esaminati⁷¹, l'inconscio e il *Witz*: «L'inconscio, appunto, s'illumina e si svela soltanto quando si guarda un po' di lato. È qualcosa che troverete nel *Witz*, poiché è questa la sua stessa natura – voi guardate là, e questo vi permette di vedere quello che là non c'è» (SV 18), e probabilmente è a questa stessa mossa che si devono i risultati che ottiene. Dopo aver ricordato alcuni autori, fra

71 «C'è un abisso tra il "filosofare" sul naufragio e un pensiero che davvero naufraga. Non sarebbe un male se mai un pensiero del genere riuscisse a un uomo. Gli sarebbe fatto l'unico dono che possa venire al pensiero da parte dell'essere.» M. Heidegger, *Lettera sull'“umanismo”*, (1946), trad. it. di F. Volpi, Adelphi, Milano 2013, p. 75.

filosofi e poeti, che hanno riflettuto sul *Witz* e sul *wit*, Lacan sottolinea la differenza e la novità dello studio di Freud, la cui prospettiva è *formale* (nel senso del formalismo praghese), cioè quella della «teoria strutturale del significante come tale» (SV 17): concentra sulla *tecnica verbale* (*del significante*) gli ha evitato di “perdersi” nelle confusioni che il significato inevitabilmente solleva⁷². Verso la fine della prima lezione, Lacan anticipa con estrema sintesi il lavoro che effettuerà sulla battuta di spirito e le tesi che dimostrerà, sfruttando il motto del vitello d'oro inventato da Heine. Egli fornisce così una prima definizione di “motto di spirito”, del quale evidenzia tre aspetti:

1. l'esito del motto è un *messaggio incongruo*, che sul piano del significato viola il codice, differenziandosene e distinguendosi manifestamente;
2. tale marca di distinzione viene attribuita al messaggio da un terzo, l'*Altro*: in ciò consiste la differenza fra il motto, che solo in questo modo viene riconosciuto propriamente come motto, e la relazione duale che si instaura nel comico. Non c'è battuta di spirito se essa non viene «inscritta nel codice tramite l'intervento dell'Altro» (SV 21): l'Altro in questione è un «compagno di linguaggio» che può essere supportato o meno da un individuo, d'altronde ne basta uno per mantenere viva una lingua, e perciò «è sempre possibile continuare a fare delle battute di spirito in una lingua anche quando se ne sia l'unico detentore» (SV 13). A questo proposito, potremmo dire che le “persone” individuate da Freud nei casi dell'arguzia, del comico e dell'umorismo sono da intendersi come *attanti* anziché *attori*: in questo modo ci si può spiegare come un solo parlante riesca ad assumere contemporaneamente su di sé tre ruoli diversi (colui che aggira un'inibizione, colui che la incarna, colui che riceve in dono il piacere di sbarazzarsene senza spesa);
3. l'essenza della battuta di spirito riguarda «la dimensione di alibi della verità», verità radicale che si trova profondamente a livello del *sensu*, non *una* verità, bensì *la* verità. Ma come è possibile osservare la *verità*? Si può veramente fissare gli occhi su di essa, o non respinge piuttosto gli sguardi, come il sole, la morte, come la Gorgone? La verità, come la donna, non è mai tutta-intera (*Seminario XX*) forse proprio perché non è possibile vederla altrimenti che da una prospettiva che ce la fa apparire tale: analogamente, il motto, per il fatto di designare «sempre di lato, quel che è visto solo guardando altrove», causa in noi «una sorta di diplopia mentale» (SV 22), quell'effetto di contrasto

⁷² Anche Lacan procederà nella stessa direzione, dichiarando la necessità di «separare la cosa dal suo contesto» per poter analizzare la formazione del “familiario” (SV 31).

o controsenso, la percezione di qualcosa di incongruo, che nessun autore che si sia occupato del comico o del *Witz* ha mancato di osservare⁷³.

1.4.2 Il minchionario

Nella seconda lezione, Lacan chiarisce le qualità e le funzioni del significante che sfugge nella battuta e i meccanismi metaforico e metonimico dai quali la generazione del senso dipende. Oltre che nel caso della formazione del termine “familiario”, Lacan osserva la funzione essenziale del significante e il suo rapporto con il vissuto soggettivo nel famoso *lapsus* di Freud, la dimenticanza del nome proprio Signorelli, riportato nella *Psicopatologia della vita quotidiana*. Lacan sostiene che è soltanto considerando il rapporto con il meccanismo formatore del significante (e la sanzione che giunge dall'Altro) che si può riuscire a distinguere la formazione “familiario” da un *lapsus*, da un qualsiasi altro fenomeno sintomatico, o da una creazione poetica⁷⁴: è perché la lingua muta che questo significante nuovo e paradossale può apparire, bisogna perciò capire come si forma questo termine nuovo, inatteso, scandaloso. Per farlo, è necessario indagare le funzioni essenziali del significante, le *funzioni creatrici che il significante genera sul significato*, «quelle funzioni attraverso cui il vomere del significante scava il significato nel reale, letteralmente lo evoca, lo fa nascere, lo maneggia, lo genera» (SV 26): la *metafora* e la *metonimia*. Lacan si richiama alla teoria delle funzioni del linguaggio di Jakobson per introdurre le relazioni di *combinazione* (*in praesentia* e diacroniche) e di *sostituzione* (*in absentia* e sincroniche) che hanno luogo fra gli elementi che articolano la catena significante, e le cui possibilità sono sempre implicate in ciascun singolo elemento. Mostrando la relazione fra la formula della metafora e la formazione del “familiario”, Lacan procede osservando che è nel rapporto di sostituzione che risiede la forza generatrice in virtù della quale la metafora produce senso, il mondo del senso: è la storia della lingua stessa, con i suoi cambiamenti, a dimostrarlo, e l'autore prende come esempio l'evoluzione del senso del termine *atterré*. Si coglie in questo frangente l'apporto originale di Lacan alla teoria saussuriana del segno: il rapporto di significante sopra significato si genera a partire dalla relazione fra due significanti in quanto significanti, non come possessori di significazione. Detto in altre parole, è da un rapporto puramente significante – il più privo di senso! – che si esercita l'azione in grado di generare la significazione (la sfumatura

73 Ricordiamo che Freud nel capitolo del *Motto di spirito* dedicato ai motivi dell'arguzia ha stabilito un nesso fra la personalità scissa del motteggiatore abituale e la predisposizione alle malattie nervose.

74 Reciprocamente, «se è il meccanismo e il metabolismo del significante a dare, in tutto e per tutto, inizio e impulso alle formazioni dell'inconscio, dovremo in tutte ritrovarvi un'unità. Quel che si distingue esteriormente dovrà poter ritrovare la sua unità interiormente» (SV 33).

introdotta da un significante in ciò che esisteva già come senso su base metaforica): la metafora presiede dunque alla creazione e all'evoluzione della lingua e del senso – del senso come qualcosa di percepito, e del senso in quanto tale, in quanto il Soggetto vi si include, in quanto arricchisce la nostra vita. Grazie al confronto fra il meccanismo di formazione del familionario – che consiste nella *condensazione* (forma particolare di *sostituzione*, detta di *eteronimia*, come in ogni traduzione: una sostituzione che presenta un resto) – e il fenomeno opposto dell'*approssimazione metonimica* – l'emersione di nomi di rimpiazzo a livello di una formazione di *combinazione* – che accompagna la dimenticanza del nome proprio Signorelli (e che sempre avviene nelle libere associazioni)⁷⁵, Lacan chiarisce che i due casi, per quanto possano apparire lontani e contrari, in realtà appartengono a un medesimo ordine. Mentre un certo termine viene respinto a livello dell'oggetto metonimico – è il caso dell'*Herr* assoluto, la morte, *unterdrückt* al livello del discorso –, un altro termine non si trova allo stesso livello, ma circola fra codice e messaggio, o gira a vuoto nella memoria – è il caso di *Signor*, così trattenuto perché *verdrängt*, implicato a propria volta nella decomposizione metonimica perché legato a *Herr* come suo sostituto⁷⁶. Lacan osserva che questo stesso meccanismo che produce la *sparizione* di Signorelli presiede alla *produzione* del “familionario”: egli può a questo punto descrivere più compiutamente i due livelli, quello sostitutivo e quello combinatorio, che ne compongono l'ossatura. Al livello combinatorio «viene privilegiato un punto in cui si produrrà l'oggetto metonimico come tale», mentre al livello sostitutivo «verrà privilegiato quel punto d'incontro fra le due catene in cui si determina il messaggio, la catena del discorso e quella del significante allo stato puro» (SV 39). Si profilano dunque due versanti nella *creazione significativa* (metaforica), cioè nella formazione del motto, che sono l'uno il rovescio dell'altro:

- da un lato c'è la creazione di *senso* (che si colloca nella circolazione fra α - γ), che implica uno scarto, qualcosa di rimosso, la nascita di quel particolare essere verbale del “familionario”, parola trascinate, ricca di significati, al limite della creazione poetica;
- dall'altro c'è la cosa metonimica (che ruota attorno a β - β'), per cui la parola è presa in una rete estendibile indefinitamente di combinazioni legate ai bisogni che pullulano attorno a un oggetto.

Secondo Lacan, Freud avrebbe scelto la battuta di spirito come esempio particolare delle formazioni dell'inconscio in virtù di questa sua raffinata elaborazione significativa, e ribadisce

75 In queste pagine, Lacan sottolinea inoltre che metafora e sostituzione non sono propriamente la stessa cosa, così come non lo sono metonimia e combinazione (SV 36-38).

76 «Quel che ha captato lo *Herr* è infatti il discorso precedente [legato alla morte], così come quelle che vi metteranno sulle tracce del significante perduto saranno le rovine metonimiche dell'oggetto» (SV 39).

che sono la congiunzione dei significanti e la sanzione da parte dell'Altro (di tale creazione) a distinguere l'arguzia dal sintomo, così come dal comico, dallo scherzo e dal riso.

1.4.3 Il miglionario

Nella terza lezione, Lacan approfondisce le questioni introdotte in quella precedente – le funzioni metaforica e metonimica nella produzione del motto di spirito – prendendo in considerazione il *Soggetto* e indagandone il posto. Bisogna anzitutto distinguere il *Soggetto* dall'Io dell'esperienza, e ciò è possibile considerando, come ha fatto Freud, lo stile e la struttura, unica e omogenea, delle sue formazioni (sintomi, sogni o battute di spirito). Freud, inoltre, rintracciando nei motti di spirito la medesima struttura e le leggi che governano il sogno, ha mostrato che questi effetti di generazione del senso corrispondono alle formazioni dell'inconscio: il senso, generato dalle combinazioni del significante, dipende dalle leggi della condensazione (*Verdichtung*), dello spostamento (*Verschiebung*) e dal riguardo per i mezzi della messinscena (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*). Tali effetti di senso, in quanto dipendenti dal significante, indicano propriamente il punto di convergenza fra i domini della linguistica e dell'analisi: il posto del *Soggetto*, lungi dal ridursi a un mondo di oggetti biologici, è quello del linguaggio, cui si trova sottomesso. “Sottomesso” perché sempre nel corso del discorso intenzionale del *Soggetto* che lo enuncia «si produce qualcosa che oltrepassa il suo volere, che si manifesta come un incidente, un paradosso o uno scandalo» (SV 48). E questo è il motto: un fenomeno positivo di generazione di senso, una formazione dell'inconscio nella quale dobbiamo rintracciare i resti, gli scarti dell'oggetto metonimico. Si pensi ancora una volta al “familiario” e a tutte le particelle significanti nelle quali si può scomporre (fame, fama, *famulus*, infamia...), alla parola “familiare” che viene rigettata (tramite un processo molto simile a quello della rimozione) e cui si lega strettamente la significazione, alla comparsa del “familiario” che viene ad *essere*, che acquista esistenza e consistenza (più di un qualsiasi milionario!). Si confrontino, di nuovo, le operazioni che portano alla dimenticanza di *Signorelli*: *Signor* è lo scarto significante rimosso (frutto della decomposizione metaforica) di qualcosa che accade nel posto in cui non si trova *Signorelli*, *Signor* non può essere dimenticato perché non esisteva in precedenza. È dunque il tentativo di una creazione metaforica che si osserva tanto nella formazione del familiario quanto nella dimenticanza di *Signorelli*. Nel posto dove *Signorelli* non si trova sopravviene una metafora a fare da mediazione fra ciò attorno al quale verte il discorso e ciò che Freud rifiuta (la morte): nella ricerca del nome incontriamo una

mancanza (che non è una negazione) perché è richiesto un senso nuovo che esige una creazione metaforica nuova (nella quale troviamo i frammenti di *Signorelli*) che si sostituisca al nome che non può svolgere la propria funzione.

Prima di passare all'indagine della dimensione metonimica che è alla base del funzionamento del motto del vitello d'oro, un'ulteriore precisazione a proposito del Soggetto e dell'enunciazione si rende necessaria, dal momento che «il pensiero porta sempre a fare del Soggetto colui che si designa come tale nel discorso»: si tratta della distinzione fra il «dire del presente» e il «presente del dire» (SV 59). Al “dire del presente” sono riferibili quelle particelle (deittici, come *qui* e *ora*) che consentono di reperire l'*io*, la presenza nel discorso del parlante al livello del messaggio; il “presente del dire” designa invece ciò che è presente nel discorso per colui che lo supporta: l'*io* ha il medesimo valore del *qui* e dell'*ora*, e varia al variare del Soggetto dell'enunciazione. Ciò che Lacan intende con il “presente del dire” emerge in maniera esemplare in un motto nel quale nessun *io* si nomina: usando un'esclamazione, chi tiene il discorso cancella il proprio presente, che viene richiamato nel “presente del dire”. L'esempio fornito da Lacan è il seguente:

Una ragazza in fiore, cui possiamo riconoscere tutte le qualità della buona educazione, che consiste nel non usare le parolacce ma solo nel conoscerle, viene invitata alla sua prima festa da ballo da un bellimbusto il quale, dopo un momento di noia e di silenzio, le dice ballando, del resto malamente – *Signorina, lei si sarà accorta che io sono un conte*. E lei semplicemente – *At!*

Con tale esclamazione gratuita e non premeditata, la ragazza non dichiara di aver preso il *comte* [conte] per un *con* [minchione], ma il messaggio (pur consistendo nella dimensione minima, fonematica) crea un senso che resta sospeso da qualche parte fra l'*io* e l'Altro (SV 60-61). La dimensione nella quale si colloca l'*At* è quella metonimica, dello spostamento, che gioca sul contesto e sull'uso, sull'associazione degli elementi conservati nel tesoro delle metonimie: diverse associazioni in contesti diversi della medesima parola le fanno acquisire sensi completamente diversi. Presa per se stessa come un nuovo valore che permette di generare immediatamente quel senso di cui si ha bisogno, la lieve trasgressione del codice che viene compiuta quando in un dato contesto si prende una parola con il senso che avrebbe in un contesto diverso costituisce il meccanismo elementare della battuta di spirito (nella dimensione metonimica). Quando il pensiero dell'Altro viene diretto verso una presa immediata del senso, benché la relazione con l'uso abituale delle parole sia una relazione paradossale, si innesca allora l'elemento combinatorio sul quale poggia ogni metafora: in ciò consiste lo spirito arguto. Fondamento di ogni metafora è dunque la possibilità di sostituire qualcosa, possibilità questa che è garantita dalla catena significante come principio della combinazione e luogo della

metonimia (SV 62). Anticipato così l'argomento della lezione successiva, cioè il legame fra le funzioni metaforica e metonimica, Lacan conclude la terza lezione chiarendo che il meccanismo sostitutivo funziona formalmente secondo l'operazione essenziale dell'intelligenza, che consiste nel formulare il correlato di una proporzione (nel nostro caso a quattro termini) nella quale figura un'incognita (x).

1.4.4 Il Vitello d'oro

È con una precisazione metodologica che Lacan introduce la quarta lezione: il suo metodo di indagine, il suo cosiddetto manierismo, non sarebbe altro che una forma di metodo abduittivo, l'unica forma di indagine utile quando a esserne oggetto sono gli esseri umani, gli esseri di linguaggio. Non è soltanto lo studio del motto di spirito a richiedere che si proceda per abduzione, a partire dall'esempio particolare per sviluppare poi alcuni rapporti funzionali (connessi alla materia indagata per mezzo di rapporti generali): per cogliere le proprietà più significative di ogni fenomeno legato all'inconscio in quanto strutturato come un linguaggio è necessario abbandonare i tentativi di presa concettuale, ammettere lo scacco del concetto, e affidarsi all'analisi dell'esempio, accettare la paradossalità dell'obiettività prospettica dell'essere di linguaggio ed effettuare il passaggio dalla logica formale alla logica trascendentale. La nuova prospettiva introdotta da Freud negli studi dell'inconscio rileva infatti che:

- le leggi di composizione fondamentali del discorso corrispondono a quelle dell'inconscio, sebbene alcuni legami, come quello di causalità o la negazione, manchino nell'articolazione del discorso inconscio. Senza affrontare il mutamento di prospettiva che tale prospettiva comporta, non è possibile tentare la comprensione delle leggi del significante che dominano tanto la struttura dei desideri quanto il gioco dell'arguzia;
- le leggi primordiali che strutturano il linguaggio ci determinano nel più profondo, al di là della comprensione concettuale che abbiamo di noi stessi, perché il linguaggio stesso è responsabile della distanza, o apertura beante, presente fra la strutturazione del desiderio e dei bisogni (in altre parole: mai il desiderio è riducibile ai bisogni nell'essere di linguaggio che è Soggetto alle leggi del significante, dal momento che i meccanismi di condensazione, spostamento, ecc. agiscono sui bisogni “frammentandoli”).

Lacan dunque, prima di chiarire in che senso lo spirito sia diverso dalla funzione del giudizio, riprende l'ambiguità costitutiva e la distinzione fra *lapsus* e battuta di spirito: la funzione

significante, che designa non un'entità presente ma un “al di là”, assunta dalla formulazione spiritosa (si pensi al familionario), viene conferita per mezzo dell'Altro che ascolta e che testimonia il fallimento di un rapporto: in ciò consiste l'*impasse* essenziale a causa della quale «nessun desiderio può essere recepito o ammesso dall'Altro se non attraverso delle mediazioni che lo rifrangono e ne fanno una cosa diversa da quel che esso è, un oggetto di scambio, e che insomma sottomettono sin dal principio il processo della domanda alla necessità del rifiuto» (SV 65). Dialettica, questa del rifiuto, che è necessaria per sostenere nella sua essenza di domanda ciò che attraverso la parola si manifesta: il bisogno, così, incontrerà sempre, paradossalmente, come risposta dell'Altro, il rifiuto.

Dopo queste precisazioni, Lacan può introdurre la fase metonimica e l'analisi del motto del Vitello d'oro, dialogo fra Heinrich Heine e il poeta Frédéric Soulié, riportato da Kuno Fischer e successivamente da Freud nel *Motto di spirito*⁷⁷. Per condurre l'analisi del motto, Lacan prova a ripercorrere la via seguita da Freud nel caso del familionario: individuata la “molla” dello spirito nel suo testo, nella *materialità del significante*, nella sua tecnica, Freud tenta poi di operare sul motto una *riduzione*. Una volta sottoposto a scomposizione (il senso condensato nel familionario viene sciolto), l'aneddoto perde ogni traccia di spirito: ciò accade perché il sale del motto del familionario «risiede nel rapporto di ambiguità fondamentale proprio della metafora, di quella funzione assunta da un significante in quanto sostituito a un altro, latente nella catena, per similarità o simultaneità posizionale» (SV 67-68). Dalla differenza fra il funzionamento del motto del familionario e quello del Vitello d'oro, Freud deriva la distinzione fra spirito del pensiero e spirito delle parole: dalla materialità del significante, l'accento si sposta sull'articolazione del significante, sulla forma, ma anche questo passo – messo alla prova della riduzione – non risulta sufficiente per comprendere il motto del Vitello d'oro, perché non rende conto del *consenso soggettivo* (dell'Altro) che fa della frase di Heine un motto. Il lato metaforico insito nella protasi del motto del Vitello d'oro passa in secondo piano rispetto al legame strettissimo fra significante e immagine (sul quale si regge l'*idolatria*, che di per sé consiste nella sostituzione dell'Immaginario al Simbolico): il precetto divino che impone il rifiuto di nominare l'origine del significante (qualsiasi ipostasi immaginosa) indica un al di là della rappresentazione che dà al Vitello d'oro il proprio valore. Come idolo, il Vitello d'oro è

⁷⁷ «Si racconta che Heine incontrò una sera in un salotto parigino lo scrittore Soulié. Mentre stavano conversando, entrò nella sala un grande finanziere parigino, uno di quei personaggi che vengono paragonati a Mida, e non soltanto a causa del loro denaro. Un attimo e lo si vede attorniato da una folla di persone che lo trattano con estremo ossequio. “Guardi un po' – dice Soulié a Heine, – vede come il diciannovesimo secolo venera il vitello d'oro?” Con un'occhiata all'oggetto di tanta ammirazione, Heine risponde, col tono di chi mette i puntini sugli i: “Oh, ma quello dev'essere più vecchio!”» (MS 71).

quindi già metafora, ma solo nella dimensione significativa della metonimia si può concepire la sua funzione di *feticcio*. Eppure, lo spirito non si trova in questo intreccio fra Simbolico e Immaginario, ma nella replica di Heine, che prende il Vitello d'oro per la bestia che è: la nuova categoria di motti risponde al criterio di prendere una parola «in un senso diverso da quello in cui essa ci viene abitualmente proposta» (SV 69)⁷⁸.

Individuati due meccanismi diversi e le corrispondenti categorie di motti, Lacan cerca un riferimento diverso per definire i motti come quello del Vitello d'oro, affinché sia possibile unificarli con i primi (caso del familionario). Individuare una molla comune alle due categorie di motti significa tornare a pensare la differenza fra metafora e metonimia. Il meccanismo metaforico si basa sulla *sostituzione*: incontriamo una *metafora* quando un significante S acquista una certa funzione nella misura in cui viene sostituito con un altro all'interno di una catena significante. Un *trasferimento* di significazione lungo la catena significante (e non in rapporto al reale), invece, indica il luogo della *metonimia*: la sua funzione è svolta da un significante S quando è posto in relazione con un altro significante nella continuità della catena significante. Un avvertimento tuttavia non va dimenticato: il dominio nel quale Lacan chiede di inoltrarsi è quello di una logica costituita da ambiguità (alcune delle quali irriducibili sul piano del linguaggio), quella che ha denominato «*logica di gomma*» (SV 72), e che perciò (a causa delle ambiguità intrinseche) non ammette metalinguaggio, ma solo formalizzazioni. La struttura originaria del linguaggio è dunque autonoma e non formalizzabile, sebbene la formalizzazione sia necessaria: al livello minimale della costituzione di una catena significante troviamo infatti elementi come l'intransitività, l'alternanza, la ripetizione e la posizione: dalla posizione dipende la definizione stessa della catena significante come successione di tipo combinatorio dalla quale deriva la possibilità di sostituzione. Chiarito ciò, Lacan può affermare il rapporto che sussiste fra metafora e metonimia, cioè che

la metonimia è la struttura fondamentale entro cui può realizzarsi quel qualcosa di nuovo e di creativo che è la metafora [...]. Insomma, non ci sarebbe metafora se non ci fosse metonimia.

La catena in cui è definita la posizione dove si produce il fenomeno della metafora, quando si tratta di metonimia, consiste in una sorta di scivolamento o di equivoco (SV 74).

L'esempio che Lacan riporta per delucidare la propria tesi riguardo alla dipendenza della funzione metaforica da quella metonimica è tratto da *Ubu roi* di Alfred Jarry⁷⁹: «*Viva la Polonia poiché se non esistesse la Polonia non esisterebbero i Polacchi!*» (SV 74). Analogamente, si riconosce la

78 A questa categoria di motti appartiene anche quello che riferisce della confisca dei beni degli Oréans da parte di Napoleone III come «*le premier vol de l'Aigle*» (MS 61): l'analisi di Lacan si spinge all'etimologia della parola *vol*, intesa come espressione eufemistica per *viol*.

79 A. Jarry, "Ubu re", in *Ubu*, trad. it. di Claudio Rugafiori, Einaudi, Torino 2013.

funzione metonimica in ogni rapporto di derivazione e in ogni uso di suffissi e di desinenze nelle lingue flessive, in quanto casi di utilizzo della contiguità della catena per fini significativi. A corollario di queste tesi, Lacan ricorda e aggiunge che:

- l'*Altro metonimico* è precisamente colui nel quale si producono il comico e il buffo delle battute;
- l'*effetto proprio della catena significante*, per sua natura, è quello che chiamiamo *senso*.

Alla prima dimensione della *catena metonimica*, relativa alla *radicale perversione dei desideri umani* (è sulla catena metonimica che va collocata l'essenza di ogni spostamento feticista del desiderio, che si fissa sempre alle soglie – di lato, prima o dopo – del suo oggetto naturale), Lacan ne affianca una seconda, che riguarda lo *slittamento del senso*. Per far emergere questa seconda dimensione, Lacan si avvale di alcuni procedimenti tipici della letteratura realista: ne è esempio l'alienazione dei bisogni originari della quale è Soggetto il protagonista di *Bel-Ami*, preso nella diplopia di tutti i particolari. Il brano riportato (SV 76) serve a Lacan per mostrare che sempre il discorso, quando tenta di afferrare più da vicino la realtà, ne fa emergere l'aspetto destrutturante e perverso: «ogni discorso che miri ad abordare la realtà è costretto a stare nella prospettiva di un eterno slittamento del senso» (SV 77)⁸⁰. Altri esempi di slittamento del senso cui viene attribuita una sfumatura comica sono rappresentati dalle gustose *Nouvelles en trois lignes* di Fénéon: storielle estremamente sintetiche e dal tono quanto più impersonale, come: «– Spiaggia di Sainte-Anne, Finistère. Due bagnanti stanno per affogare. Un bagnante si lancia. Il signor Etienne dovette così salvarne tre» (SV 78). Il loro carattere rigoroso e distaccato ne fa affiorare un attributo peculiare, che Lacan chiama “*decentramento*” (SV 78): si tratta della caratteristica impossibilità di reperire il centro di gravità degli enunciati, il loro punto di equilibrio. La dimensione orizzontale del discorso (la catena) viene paragonata da Lacan a una pista da pattinaggio sulla quale il senso scivola realizzando diverse figure: quelle che danno forma alla battuta di spirito fanno apparire il senso come sottile, risibile, degradante, disgregante. È perciò in γ , punto di incontro fra catena significante e discorso, che troviamo lo stile di battute di spirito come quelle del *volo dell'Aquila* e del *familiario*; nel caso del *Vitello d'oro*, invece, l'appello rivolto all'*Altro* (affinché verifichi il motto), l'invocazione iniziale all'Io di Heine che è il *punto cardine*, il *luogo*, il *ricevente della battuta di spirito*, produce un ritorno ad *A* (α), luogo degli usi e della metonimia. Il Vitello d'oro è una metafora inviata da Soulié al posto del messaggio attraverso il percorso α - γ : il messaggio viene lì rinviato al codice, cioè «il termine

80 Lacan continua poi: «Sta in questo il suo merito ed è anche ciò che fa sì che non vi sia alcun realismo letterario» (SV 77).

viene ripreso su un piano che non è più quello in cui era stato inviato. Cosa che fa perfettamente vedere la caduta, la riduzione, la svalorizzazione del senso che si produce nella metonimia» (SV 79). Le conclusioni alle quali perviene Lacan sono le seguenti:

- è la *metonimia* la *sede della dimensione primordiale ed essenziale del linguaggio umano*, che non è la dimensione del senso⁸¹, ma quella del *valore*;
- i registri della *metafora* e della *metonimia* si riferiscono alla dimensione essenziale dell'*Altro* (luogo, ricevente e punto cardine della battuta di spirito) che permette di raggiungere il piano dell'inconscio.

1.4.5 Il poco-di-senso e il passo-di-senso

Il percorso di Lacan non può prescindere dal riferirsi a quello di Freud: egli introduce così le questioni relative alla *fonte del piacere nel motto di spirito* e al *ruolo della dimensione del significante*, che per primo Freud ha suggerito.

Per quanto riguarda l'origine del piacere, Lacan precisa anzitutto che non è corretto indicarla nell'aspetto formale della battuta, ma nella battuta stessa, benché il piacere sia centrato altrove: è a causa dell'ambiguità stessa del motto di spirito che la provenienza del piacere ci sfugge. Le *due facce* che Freud riconosce al *motto* permettono di fare chiarezza su questo argomento: da un lato abbiamo l'*esercizio del significante*, dall'altro l'*inconscio*. I percorsi attraverso i quali passa il piacere sono antichi, dice Freud, ma ancora presenti in potenza e passibili di essere risvegliati grazie al motto di spirito: la fonte primitiva del piacere sarebbe legata al momento ludico dell'attività infantile che consiste nel giocare con le parole e che riporta all'acquisizione del linguaggio quale puro significante. Altri percorsi sono stati portati in primo piano dal controllo del pensiero del Soggetto nel diventare adulto, ma passare attraverso i primi percorsi significa far entrare il motto di spirito negli stessi percorsi strutturanti propri dell'inconscio. L'intreccio fra l'esercizio del significante e l'inconscio è dato dal fatto che tutto ciò che è afferente all'inconscio viene evocato dal carattere primordiale del significante in rapporto al senso, che include la polivalenza, la funzione creatrice, l'arbitrarietà e la libertà (che si spinge al limite dell'ambiguo) del significante rispetto al senso. Lacan ribadisce quindi che, per quanto possa apparirci strano e come mostra l'analogia fra le strutture rivelate dal motto di spirito (metafora e metonimia, nella terminologia scelta da Lacan) e quelle emerse dallo studio dei sogni, degli atti

81 La dimensione del valore appartiene a un altro versante, a un altro registro e si pone in contrasto con quella del senso, poiché si riferisce alla diversità degli oggetti già costituiti dal linguaggio, luogo nel quale si inseriscono i bisogni individuali (e le loro contraddizioni).

mancati e dei sintomi, l'inconscio ha effettivamente la struttura della parola e risponde a quanto vi è di dinamico nel suo rapporto con il desiderio: *sono le leggi del significante che comandano egualmente l'inconscio e la struttura della parola*. Si affaccia, a questo punto, il problema della definizione del *sensu* in rapporto al significante e dell'espressione “*sensu nel non-sensu*”, così spesso utilizzata a proposito del motto di spirito:

- affermare l'autonomia delle leggi del significante equivale a dichiararne l'originarietà rispetto al meccanismo della creazione del *sensu*;
- l'espressione “*sensu nel non-sensu*” racchiude le due facce apparenti del piacere, per cui (a) il motto ci colpirebbe in un primo momento per il non-sensu, attaccandoci, e poi ci ricompenserebbe facendo comparire dentro al non-sensu un *sensu* segreto dalla difficile definizione, oppure (b) il passaggio del *sensu* – un *sensu* evanescente, che presto scompare – viene dischiuso dal non-sensu che, fuorviandoci, ci lascia storditi e sbalorditi. A fronte di queste incertezze, Freud rifiuta di servirsi del termine “non-sensu”.

Per procedere oltre, Lacan preferisce rinunciare alla spiegazione che riconduce il piacere dell'arguzia all'infanzia e alla libertà della fantasia: per annodare l'*uso del significante* alla *soddisfazione (piacere)* egli esamina piuttosto le *origini del significante*, la cui funzione iniziale è quella di esprimere una *domanda* che consiste in «ciò che di un bisogno passa attraverso il significante indirizzato all'Altro» (SV 85). Lacan definisce quindi i rapporti che sussistono fra i termini principali già introdotti – domanda, Altro, bisogno, Soggetto – e il desiderio. Lacan precisa che la *domanda* è «ciò che di un bisogno passa attraverso il significante indirizzato all'Altro» (SV 85): la soddisfazione essenziale che emerge dalla relazione della domanda con l'Altro consiste nel riconoscimento che il bisogno ottiene dall'Altro, che proprio mentre lo respinge lo assume e omologa. È la domanda stessa, il suo meccanismo, che esige che l'Altro vi si opponga: una volta che il sistema dei bisogni entra nel linguaggio ne viene rimodellato; per effetto del sistema *significante* la domanda diventa esorbitante. E anche a una domanda esorbitante si può rispondere con una promessa impossibile: così facciamo quando i bambini chiedono la luna. A questo proposito, *il rapporto fra il significante e il desiderio* – comune a tutti i motti di spirito, benché per ciascuno particolare e non generalizzabile – è ben esemplificato dal motto del salmone con maionese (MS 73-74): dal momento in cui passa attraverso i percorsi del *significante*, il desiderio viene sovvertito e reso ambiguo; il sistema della domanda e della risposta viene pervertito dal meccanismo stesso cui sottostà la domanda, che prevede che ogni soddisfazione

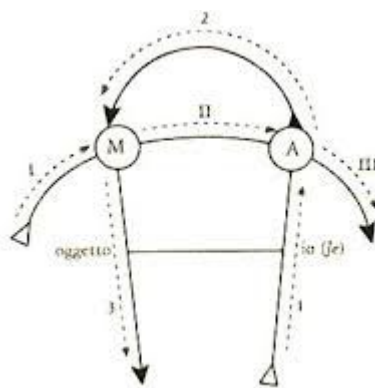
dipenda da un Altro che si trova al di là di colui che domanda⁸². In altre parole, esiste una sfasatura fra la comunicazione della domanda e l'accesso al suo soddisfacimento, tuttavia qualcosa passa e lascia tracce di sé che formano un circuito: il desiderio. A questo punto, Lacan può spiegare, fase per fase, ciò che ha schematizzato per mezzo del grafo del desiderio (*Sv* 88), cioè l'esercizio iniziale del significante nell'espressione del desiderio:

- I. quando un *bisogno* giunge all'espressione, assistiamo al principio della formulazione da parte di un Soggetto di una domanda (δ o *D*). *A* rappresenta il primo punto di incontro fra la curva del discorso (fatto da materiale preesistente messo in movimento grazie all'articolazione da parte del Soggetto) e la linea della funzione del bisogno. I due piani dell'intenzionalità (da parte di un Soggetto di lanciare un appello) e del significante procedono affiancati finché non si incontrano in *A* e in *M*: prima dell'incontro, colui che parla dice contemporaneamente di più e di meno di quanto dovrebbe dire.
- II. Alla fine del secondo tempo, quello che era partito come bisogno assume i tratti della *domanda* vera e propria, mentre il significante, chiudendosi su ciò che completa il senso della domanda, costituisce il *messaggio* evocato dall'Altro. Il messaggio e l'Altro si determinano nel medesimo tempo: l'Altro si istituisce congiuntamente al completamento del messaggio.
- III. Nel terzo tempo, il caso ideale è quello in cui la domanda incontra ciò che la prolunga, cioè l'Altro che riprende la domanda relativamente al suo messaggio. Per quanto riguarda la domanda, la trasformazione nella quale incorre la manifestazione del bisogno per effetto dell'esercizio di ogni significante è assimilabile alla metaforizzazione, che lo spinge al di là del bisogno grezzo, creando un desiderio altro rispetto al bisogno: si tratta infatti del bisogno più il significante. Per quanto concerne il significante, avviene la soddisfazione nell'Altro del nuovo messaggio creato, che Freud spesso fa coincidere con il piacere nell'esercizio del significante come tale: un piacere autentico e a sé stante, che fa apparire l'Altro nel prolungamento stesso dell'esercizio del significante.

Alla luce di quanto il grafo permette di osservare, si può affermare che la domanda crea sia il messaggio sia l'Altro, per cui il rimaneggiamento del significato e il piacere autentico che deriva dall'esercizio del significante si bilanciano. Qualcosa si oppone dunque all'esercizio del significante che è all'origine del gioco verbale: nella domanda stessa si nasconde un elemento

82 Per una sintetica disamina del rapporto fra significante e desiderio, come viene visualizzato nel grafo del desiderio, raccomandiamo M. Bonazzi e D. Tonazzo, op. cit., (2015), in particolare il primo capitolo, dedicato al linguaggio (pp. 13-28).

originario che trasforma il bisogno, che lo complica e lo pone sul piano del desiderio.



Il *desiderio* può essere perciò definito come uno scarto rispetto alla dimensione immaginaria del bisogno verso il registro, più complicato, del Simbolico. Altrettanto originario è l'aspetto che anche Freud chiama la “*sorpresa*” e che appartiene a diverse manifestazioni dell'inconscio. Lacan afferma che «la dimensione della sorpresa è consustanziale al desiderio nella misura in cui questo sia passato sul piano dell'inconscio», cioè che il desiderio porta sempre con sé la sorpresa e che essa rappresenta la condizione che permette al desiderio di passare nell'inconscio:

non ogni desiderio, infatti, può entrare nell'inconscio. Entrano nell'inconscio solo i desideri che, essendo stati simbolizzati, possono, entrando nell'inconscio, conservarsi nella loro forma simbolica, vale a dire in quella traccia indistruttibile il cui esempio è ripreso da Freud con il *Witz*. Sono quei desideri che non si distruggono, che non hanno il carattere di impermanenza proprio di ogni insoddisfazione, ma sono invece supportati dalla struttura simbolica che li conserva a un certo livello di circolazione del significante, quello stesso che vi ho indicato dover essere collocato sullo schema nel circuito fra il messaggio e l'Altro, dov'esso occupa una funzione variabile secondo le incidenze in cui si produce. È per queste stesse vie che dobbiamo concepire il circuito a serpentina dell'inconscio, nella misura in cui esso è sempre pronto a riemergere. (SV 91)

Ogni senso nuovo dipende dall'azione della metafora che, prendendo alcuni circuiti originali, si abbatte sul circuito abituale, banale., consueto della metonimia: ciò che si mostra apertamente nel *Witz* è che ciò che è in gioco e ne produce l'effetto viene rinviato fra il messaggio e l'Altro (γ -A). Giunto a queste conclusioni, Lacan procede nell'analisi della domanda⁸³, chiedendosi anzitutto cosa rappresenta la domanda quando raggiunge l'Altro che la ascolta. Come suggerisce l'etimologia della parola, domandare significa *affidarsi, demandare, rimettere all'Altro* la domanda stessa e i propri bisogni: la domanda dipende dall'Altro anche perché mutua dall'Altro il proprio materiale significante, dal quale si origina il materiale usato in modo metaforico. La

83 Lacan ricorda le affermazioni di Octave Mannoni sul meccanismo della domanda cui si acconsente, che prevede la produzione – potenzialmente infinita – di nuove domande e che produce quel “complesso di dipendenza”, nei confronti dell'Altro cui si affida la domanda, cui soltanto l'ingratitudine può porre fine (SV 93-94).

domanda appare sempre travestita, mascherata: il Soggetto questuante domanda sempre qualcosa al posto di qualcos'altro – proprio così come si ride sempre “a lato” rispetto a quanto scatena effettivamente il riso – ogni domanda è in realtà un pretesto perché l'Altro possa ammettere la domanda. Tenere conto dell'Altro fino a questo punto significa non soltanto manipolare la domanda, ma anche il desiderio (secondo il modo in cui il sistema significante è instaurato o istituito nell'Altro). Prima di diventare messaggio (nel circuito A-M), *la domanda inizia* dunque sempre *a formularsi a partire dall'Altro*, per riflettersi poi sull'Io (*Je*), che proferisce la domanda per rifletterla sull'Altro: in ciò consiste l'appello, l'intenzione, il circuito secondario del bisogno, che è controllato dal sistema dell'Altro – e non dalla “ragione” (SV 93). Dal punto di vista della catena significante la prima tappa del materiale si conclude in M, mentre la seconda vede il riflettersi del materiale sull'oggetto, (corrispondente con l'appello dell'Altro), per giungere infine all'Altro. L'oggetto in questione è l'oggetto metonimico, quell'oggetto che l'Altro può ammettere, desiderare: il materiale che si riflette in questo oggetto può convergere nel messaggio. A differenza del percorso ideale, “mitico”, che si conclude con la soddisfazione della domanda, il suo successo, la novità sorprendente e il piacere soddisfacente, in questo caso (nel caso reale) ci si blocca su *un messaggio di per sé ambiguo*, perché fin dal principio è una *formulazione alienata*, che *parte dall'Altro e sfocia nel desiderio dell'Altro* (SV 94). A questa ambiguità intrinseca va aggiunto che

non è sicuro che la significazione formatasi in questo modo sia univoca. Essa lo è così poco che qui pro quo e misconoscenza sono caratteri fondamentali del linguaggio e ne costituiscono una dimensione essenziale. Il motto di spirito verrà a operare proprio nell'ambiguità di questa formazione del messaggio. È a partire da questo punto che, con motivi diversi, viene formandosi il motto di spirito (SV 95).

Ciò che il motto va a ripristinare è, da un lato, la sorpresa per qualcosa di nuovo e, dall'altro, il piacere del gioco del significante (proprio come nel percorso ideale, mitico). *La rievocazione delle perdite subite dal desiderio lungo il tragitto (gli scarti che ha lasciato sulla catena metonimica e ciò che non ha realizzato pienamente sul piano metaforico) rappresentano propriamente l'oggetto del motto di spirito*. Con l'intervento dell'Io (*Je*) e dell'oggetto metonimico, assistiamo all'impiego abituale della “metafora naturale”, che costituisce la transizione del desiderio che accede all'Altro. Nell'inconscio continua a circolare del desiderio sotto forma di scarti del significante: esclusivamente attraverso il significante, il motto di spirito, per sua stessa essenza, realizza il piacere iniziale della domanda soddisfatta nel momento stesso in cui accede invece a una novità originale. Il modo in cui il motto ottiene questo successo viene spiegato da Lacan attraverso le nozioni di senso e non-senso ulteriormente articolate nei concetti di “poco-di-senso” e “passo-

di-senso”. Il *poco-di-senso* riflette l'attenuazione o cancellazione di senso prodotta dall'azione di livellamento propria della funzione metonimica: non si tratta di non-senso, ma piuttosto di “dissenso”. La maggioranza dei motti gioca sugli equivochi e sulla pretesa di sostenere un senso pieno con pochissime parole (così avviene nei giochi di parole di pensiero). Il ruolo dell'Altro è essenziale perché è appunto l'Altro a essere interrogato dal messaggio a proposito del poco-di-senso che ha permesso di ridurre il messaggio alla forma necessaria per l'elaborazione della (e di ogni) domanda (che è al contempo successo e scacco)⁸⁴. Nel particolare rapporto che l'arguzia instaura fra il Soggetto (che comunica la battuta) e l'Altro, l'enunciato che passa attraverso il codice per prodursi come messaggio, mentre viene rinviato verso l'Altro, fa recepire e interroga sul poco-di-senso: in maniera singolarmente astuta ciò che attraverso la battuta di spirito giunge all'Altro gioca sulla dimensione del poco-di-senso. Tale dimensione viene suggerita non invocando una qualche “assurdità”, ma

interrogando il valore come tale, ingiungendogli per così dire di realizzare la sua dimensione di valore, di svelarsi come vero valore. Notatelo – si tratta di un'astuzia del linguaggio, poiché, quanto più si svelerà come vero valore, tanto più si svelerà come supportato da quel che chiamo il poco-di-senso. Esso non potrà rispondere che nel senso del poco-di-senso, ed è questa la natura del messaggio nella battuta di spirito, vale a dire che qui, a livello del messaggio, io riprendo con l'Altro il cammino interrotto della metonimia, e gli rivolgo questo quesito – *Che cosa vuol dire tutto ciò?* (SV 97)

In che senso, dunque, l'Altro “convalida” la battuta di spirito? La battuta sarà completa solo se l'Altro avrà risposto e percepito la *domanda di senso* (veicolata dalla questione del poco-di-senso), *l'evocazione di un senso al di là di quanto rimane incompiuto*. Ciò che rimane incompiuto è marcato dal segno dell'Altro: è la marca di ambiguità che caratterizza ogni formulazione del desiderio (perché legato, a sua volta, alle necessità e alle ambiguità del significante, all'omonimia in quanto omofonia). La risposta dell'Altro sul circuito superiore (da *A* a *M*) convalida il *passo-di-senso*⁸⁵. A questo punto, Lacan può riaffermare, appoggiandosi a strumenti nuovi, il legame fra la dimensione della metafora e della metonimia, il bisogno del Soggetto, la sua espressione e il suo desiderio:

questo passo-di-senso è quanto viene, parlando in senso proprio, realizzato dalla metafora. È l'intenzione del Soggetto, il suo bisogno, a inserire nella metafora il passo di senso, al di là dell'uso metonimico e di quel che si trova in una misura condivisa, in valori ricevuti per essere soddisfatti. Prendere un elemento dal posto in cui si trova e metterne al suo posto un altro, direi quasi poco importa quale, introduce questo al di là del bisogno rispetto a ogni desiderio formulato che sta sempre all'origine della metafora (SV 98).

84 Lacan ricorda che già Freud insisteva sulla necessità primordiale dell'Altro che convalidi la battuta, dell'impossibilità di una battuta solitaria per il bisogno che sente chiunque ne inventi una di comunicarla a un'altra persona.

85 Ancora una volta, Lacan evita tanto il termine “assurdo” quanto il termine “non-senso”, perché hanno valore soltanto nell'ambito di una logica diversa, più rigida, rispetto alla “logica di gomma” che rappresenta il dominio del *Witz* e che evita l'altra logica.

La battuta di spirito indica il passo in quanto tale, nella sua forma, svuotato di ogni bisogno, comunque in grado di manifestare ciò che è latente nel desiderio e che può echeggiare nell'Altro: ciò che viene ripreso e convalidato nel motto di spirito è dunque, propriamente, la dimensione del passo-di-senso. Il processo che si attua grazie alla battuta di spirito può essere descritto nei termini del seguente spostamento: contemporaneamente per il Soggetto e per l'Altro si realizzano la novità e il passo-di-senso dopo che il poco-di-senso come tale viene fatto recepire dal Soggetto all'Altro e l'Altro convalida il passo-di-senso. Il piacere del Soggetto dipende dalla convalida dell'Altro, mentre il piacere dell'Altro dalla sorpresa rappresentata dalla battuta di spirito: si tratta del medesimo piacere primordiale raccolto dal primo uso del significante all'epoca dell'infanzia. Lacan osserva dunque il progresso cui incorre la *Soggettività* nel motto di spirito. Il termine che egli sceglie è Soggettività e non Soggetti perché nel motto di spirito:

- i Soggetti esistono nella misura in cui rappresentano i supporti per il rinvio del significante: per il resto, essi sono quasi completamente assenti;
- nulla è più essenziale della Soggettività nel motto di spirito: la condizionalità soggettiva è determinante per lo spirito perché solo ciò che viene riconosciuto come spirito lo è (SV 99);
- l'oggetto della battuta non può essere colto in alcun modo, il suo carattere allusivo non allude ad altro che alla necessità del passo-di-senso.

Dall'indagine freudiana dei motivi dell'arguzia risulta che senza un altro non c'è battuta di spirito alcuna: il compito che Lacan affronta è quello di definire la struttura e i limiti di questo Altro.

1.4.6 Indietro, cavallina!

Nelle ultime due lezioni, Lacan conclude il discorso relativo al *Witz* e introduce, senza soffermarvisi a lungo ma fornendo spunti estremamente originali e critici rispetto a quanto affermato da Freud, il comico.

Lacan si sofferma ad analizzare *A*, il luogo del codice, dove arriva quel messaggio particolarissimo che è il motto di spirito. Spostandosi sulla catena significativa dal messaggio verso l'Altro, il motto emana il poco-di-senso che viene omologato dall'Altro e costituisce la battuta di spirito nel momento in cui, percorrendo l'ansa che va dall'Altro al messaggio, viene trasformato in passo-di-senso (SV 101). La metaforicità e l'allusività proprie del senso (che

emergono in questo processo) mostrano propriamente il *passo* di senso (non la sua assenza o il non-senso): questo procedere del senso manifesta l'impossibilità di raggiungere il bisogno o un senso pieno, una volta che esso abbia attraversato la dialettica della domanda (introdotta dal significante). È indispensabile riconoscere che

tutto ciò che ha a che fare con il linguaggio procede da una serie di passi simili a quelli per cui Achille non raggiunge mai e poi mai la tartaruga – tende a ricreare un senso pieno che tuttavia non si ottiene mai, che è sempre altrove. (SV 102)

Un recupero parziale della pienezza ideale della domanda avviene tuttavia a livello del passo-di-senso assunto dall'Altro. Nuovamente, Lacan torna alle intuizioni di Freud: a fronte dell'*irriducibile condizionalità soggettiva dello spirito* (per cui è un motto solo ciò che viene riconosciuto come tale) c'è, e può rinnovarsi in un gioco di specchi infinito, la *necessità di comunicare il motto a un altro* come condizione per coglierne il piacere. Il funzionamento del motto di spirito mostra che fra il Soggetto e l'Altro esiste (ed è necessario che ci sia) un rapporto di *correlazione*, che Lacan ha già introdotto descrivendo il concetto di *Soggettività* (SV 103), concetto questo ineliminabile dall'analisi, che al contrario non può non farci i conti (a differenza di quanto pretenderebbe il discorso scientifico). È tanto più indicativo che l'emergere della Soggettività avvenga allo stadio *duale*, così come in natura si presenta nella lotta o nella parata sessuale: se la correlazione – definita in termini di opposizione e contemporaneamente di fascinazione, di lotta e di rispecchiamento – può essere ridotta, oggettivata fino a farla sparire all'ombra di concetti quali quelli di istinto o di *relè*, l'introduzione della resistenza rappresentata dalla *catena significativa* impedisce che la correlazione fra il Soggetto e l'Altro venga attenuata. Ciò è garantito dall'introduzione (fra due soggetti che si rapportano per mezzo di una catena significativa), da parte della catena significativa stessa di un resto, un residuo: questo è ciò che già nel pensiero di Freud si fa strada come l'*eterogeneità della funzione significativa*, il carattere radicale della relazione del Soggetto con l'Altro in quanto parla, che fuga qualsiasi riduzione del significante a mero veicolo delle esternazioni della coscienza. Da questa eterogeneità essenziale e radicale dipendono anche la nostra concezione e la possibilità di cogliere la *verità*⁸⁶. Soltanto riconoscendo che il parlante si inganna sia quando crede di impegnarsi nella verità sia quando cerca di far passare una menzogna, è possibile disgiungere l'*intenzione* dalla *coscienza*⁸⁷, perché, come ha insegnato Freud, la coscienza è svincolata dalla

86 «Sarà allora una soggettività di altro ordine a instaurarsi, in quanto essa si riferisce al luogo della verità come tale» (SV 105).

87 Lacan ribadisce l'eterogeneità delle leggi che riguardano la scena inconscia e quella preconsocia, dominio del comprensibile e della significazione: «La dimensione del pensiero non ha di per sé nulla a che fare con l'importanza del discorso veicolato. Anzi, più il discorso è coerente e consistente, e più sembra cedere a tutte le forme dell'assenza rispetto a ciò che può essere ragionevolmente definito come una questione

significazione ed è sufficiente considerare i pensieri dei sogni per averne una prova:

in fin dei conti, rieccoci di fronte al fatto che, in noi, un Soggetto pensa, e pensa secondo leggi che sono le stesse leggi che organizzano la catena significante. Questo significante in azione in noi si chiama inconscio. È designato così da Freud. Esso è talmente originalizzato, separato da tutto ciò che è gioco della tendenza, che Freud ci ripete in mille modi che si tratta di *un'altra scena psichica*. L'espressione è ripetuta in ogni momento nella *Traumdeutung* (SV 106)

Fornite queste precisazioni, Lacan torna a interrogarsi sull'Altro, in particolare sul modo, sull'ordine dell'Altro (invocato) nel Soggetto. L'affermazione di Freud, per cui non c'è motto di spirito senza *sorpresa*, rivela che qualcosa nella preparazione del motto stesso induce il Soggetto ad accettare il non-senso apparente rispetto alla significazione, l'assenza di contenuto della frase: qualcosa rende il Soggetto estraneo per un istante al contenuto immediato della frase e questo aggiramento rappresenta il primo passo verso il piacere prodotto dal motto. La riflessione di Lacan sul comico si avvia a partire da questo punto: è notevole che per fare luce su quanto determina nel motto di spirito il potere di scatenare il riso e la relazione fra il Soggetto e l'Altro egli si trovi a deviare lungo la strada del comico. Questo gesto non può che suggerirci che è possibile accantonare senza pericolo di perdere in correttezza la distinzione freudiana fra *Witz*, comico e umorismo qualora ci accorgessimo che una prospettiva più generale sul problema (che accolga le caratteristiche collettive, che accomunano i tre fenomeni) sia in grado di offrire vantaggi teorici. E così avviene – e il cambiamento di prospettiva avviene nel discorso di Lacan in maniera molto spontanea – in questo caso.

Anziché ricorrere ad altre storielle raccolte da Freud, Lacan sceglie di commentarne una che gli ha raccontato Raymond Queneau: quasi a voler dichiarare che la logica paradossale che ritroviamo nel comico contagia e può in ogni momento contraddire anche le “leggi” del suo stesso dominio, la storia riportata è insolitamente lunga e contravviene alla “norma” che richiederebbe la brevità come carattere necessario della battuta spiritosa⁸⁸. La storiella, che permetterà a Lacan di scomporre ciò di cui si tratta nel motto di spirito, è la seguente:

Mi parli, dice l'esaminatore, della battaglia di Marengo.

Il candidato si ferma un istante con aria pensosa – *La battaglia di Marengo? Quanti morti! È orribile... Quanti feriti! È spaventoso...*

Ma, dice l'esaminatore, non potrebbe dirmi qualche cosa di più particolare su questa battaglia?

Il candidato riflette un istante, poi risponde – *Un cavallo ritto sulle zampe posteriori che nitrisce.*

L'esaminatore, sorpreso, vuol saperne di più e gli chiede – *Mi dica, ora, non vorrebbe parlarmi della battaglia di Fontenoy?*

posta dal Soggetto rispetto alla propria esistenza di Soggetto» (SV 106).

88 «*La concisione*, dice da qualche parte Jean-Paul Richter, citato da Freud, è il corpo e l'anima dello spirito, a cui si può aggiungere la frase dell'*Amleto* che dice che se la concisione è l'anima dello spirito, la prolissità è nondimeno il suo corpo e il suo ornamento» (SV 108).

La battaglia di Fontenoy?... Quanti morti! Dappertutto... Quanti feriti! Tanti, un vero orrore...
 L'esaminatore, incuriosito, chiede – *Ma mi scusi, potrebbe darmi qualche indicazione più particolare sulla battaglia di Fontenoy?*
Ehm! dice il candidato, *un cavallo ritto sulle zampe posteriori che nitrisce.*
 L'esaminatore con abile mossa domanda al candidato di parlargli della battaglia di Trafalgar.
 E lui risponde – *Quanti morti! Un vero carnaio... Quanti feriti! A centinaia...*
Ma insomma, potrebbe dirmi qualcosa di più particolare su questa battaglia?
Un cavallo...
Mi scusi, ma devo farle osservare che la battaglia di Trafalgar è una battaglia navale.
Olà, dice il candidato, indietro, cavallina! (SV 108-109)

La storiella evidenzia la *situazione duale*, il *duello*, la *giostra*, caratteristici del comico, che coinvolgono gli interlocutori (l'esaminatore e il candidato). Dopo aver criticato in maniera decisamente aspra le riflessioni dedicate da Bergson e da Freud alla questione del comico (SV 109; 126; 130), Lacan chiarisce che non è sulla natura del comico che ha intenzione di soffermarsi, ma su ciò che rende tale storiella spiritosa. Uno dei componenti che raccolgono lo spirito è l'inverosimile immagine del candidato che pare rizzarsi su un cavallo (fantasma significante assai diffuso nella vita psichica, e a proposito Lacan ci pare alludere ai ben noti racconti di Edgar Allan Poe *Metzengerstein* e *William Wilson*⁸⁹), immagine questa che squarcia la tela di realismo sulla quale è dipinta la scena intera, che compromette la sua verosimiglianza (ridere della monodia ripetuta *Quanti morti! Quanti feriti!* è già segno della sospensione del rapporto con la realtà, del rifiuto di accesso alla realtà che ha luogo quando la penetriamo attraverso le vie del significante) e che ci pone dinnanzi a un elemento constatato e reperito a livello dei fenomeni inconsci. La chiarezza formale della storiella gli permette di scomporla in due tempi, particolarmente netti, che rappresentano due aspetti del *Witz*: la *preparazione comica* e il *finale spiritoso*. Per afferrare il *carattere spiritoso* (e non spassoso, poetico o buffonesco) della storiella, bisogna *percorrere inversamente (retroattivamente) il tragitto compiuto dal passo-di-senso*: l'immagine essenziale nella quale risiede lo spirito è quella ricorrente del cavallo rampante che nitrisce (che, in un contesto diverso, potrebbe apparire umoristica), che è in grado di riassumere ogni battaglia della Storia. È la Storia, la successione di ogni battaglia, che viene denudata in tutta la sua inutilità da questa storiella: ciò non appare nella storiella, ma emerge altresì – senza alcuna pretesa moralistica o didattica – nel passo-di-senso, grazie a questo, indicando che un

89 «Il soggetto sembra drizzarsi all'improvviso e tirare le briglie. Questa immagine, in un lampo, prende un valore quasi fobico. L'istante è in ogni caso omogeneo, ci sembra, qualcosa che può essere riportata da diverse esperienze infantili – dalla fobia fino a ogni tipo di eccesso della vita immaginaria, dove d'altronde penetriamo con molta difficoltà. Non è così raro vedere riportata nell'anamnesi di un soggetto l'attrazione per un grande cavallo, l'immagine di un cavallo che scende dagli arazzi, l'entrata di quel cavallo in un dormitorio dove il soggetto si trova con cinquanta compagni. Il finale ci fa dunque partecipare alla subitanea emergenza del fantasma significante del cavallo in questa storia» (SV 110).

elemento di valore e di fascino (la Storia fatta di battaglie) viene degradato ed esorcizzato (SV 111). Nella storiella ciò che ci soddisfa e che ci procura piacere dipende in definitiva dall'effetto dell'introduzione del significante nelle nostre significazioni. Oltre i legami che la catena significante intrattiene per noi qualcosa ci sfugge e il margine aperto nelle nostre significazioni fa sì che restiamo asserviti al suo effetto. Lacan si sofferma dunque sul luogo in cui si trova l'Altro in un motto di spirito, anticipazione che è utile per comprendere che la distinzione freudiana non è da assumere in maniera eccessivamente rigida o dogmatica, perché riguarda più ruoli, funzioni, posizioni, valori, che persone:

Freud sottolinea che dal momento in cui si tratta della trasmissione del motto di spirito e della soddisfazione che esso procura, sono sempre in gioco tre persone. Il comico può accontentarsi di un gioco a due, nel motto di spirito ce ne vogliono tre. L'Altro che è il secondo è situato in luoghi diversi. A volte è il secondo nella storia, senza che si sappia, e anche senza che si abbia bisogno di sapere, se è lo scolaro o l'esaminatore. Potreste anche essere voi, mentre ve la racconto. (SV 112)

Lacan riprende così l'analisi dei due tempi della storiella:

- in un primo tempo l'ascoltatore viene indotto a simpatizzare per uno dei protagonisti, fino a essere catturato nel gioco. Analogamente a quanto avviene in storie che esprimono una tendenza (licenziose o sessuali), troviamo fin dal principio le tracce di ciò contro cui saremmo propensi a opporci. Tuttavia, «non si tratta tanto di allontanare la resistenza o ripugnanza che c'è in voi, quanto di cominciare al contrario a metterla in azione» (SV 112). Disponendosi ad acconsentire o a resistere, l'ascoltatore porta se stesso su un piano duale: il terreno sul quale si inoltra è quello del prestigio e della parata che il registro e l'ordine della storia annunciano.
- Alla fine, anche la sorpresa, l'*elemento inatteso*, si colloca sul piano del linguaggio: precisamente, l'ascoltatore viene sorpreso dall'*equivoco fondamentale*, dal *passaggio da un senso a un altro mediato da un supporto significante*. Il gioco di parole è scomponibile nei due elementi rappresentati dal *significante puro* (il cavallo) e dal gioco di significanti sotto forma del *cliché* (la Storia fatta di battaglie, ognuna rappresentabile egualmente da un cavallo che s'impenna): la distanza, il buco che esiste fra l'uno e l'altro è ciò che trasforma all'orecchio dell'ascoltatore la storiella comunicata in un motto di spirito. A prescindere dagli effetti in gioco, infine l'ascoltatore viene sempre *colpito altrove* rispetto a dove era stata attirata inizialmente la sua attenzione (opposizione o assenso).

Nella prima fase l'attenzione del Soggetto viene attirata su quanto è a livello della coscienza, mentre la sorpresa finale avviene a livello dell'inconscio. Sempre, quando è coinvolta una tendenza, assistiamo preliminarmente a un gioco duale che prepara alla ripartizione

immaginaria, speculare, simpatizzante che emerge nella comunicazione facendo assumere al Soggetto la posizione della seconda persona (dello scambio spiritoso).

Prima di azzardare la definizione dell'Altro, Lacan torna al grafico del desiderio e ad alcuni assiomi della sua teoria. Data la possibilità di classificare i motti di spirito in base alla loro tecnica, Lacan immagina e introduce la metafora della “*macchina del motto*”, da situare fra A e M , e la suppone capace di analizzare in maniera esaustiva gli elementi del significante. Essa, infatti, riceverebbe i dati provenienti dalle due direzioni (A e M) e sarebbe in grado di scomporre le vie di accesso con cui si compiono sia le formazioni metaforiche (come il *familiario*) sia il passaggio da un senso a un altro delle formazioni eminentemente metonimiche (per esempio dal Vitello d'oro al vitello di macelleria). A questo punto, Lacan si chiede se verosimilmente una macchina possa adempiere questa funzione oppure se essa sia appannaggio dei soli soggetti umani: per risponderci, egli procede scomponendo il termine 'uomo' (SV 114). Perché si possa parlare di un uomo, è necessario che ci sia un *soggetto reale* e, dal momento che è nella direzione del *senso* che gioca il suo ruolo la battuta di spirito, è altrettanto necessario che il soggetto reale in questione accolga in sé la dimensione del senso, costituita a propria volta dall'*interazione del significante e del bisogno*. Nessuna macchina potrebbe convalidare mai un motto di spirito semplicemente perché alla macchina è estranea la dimensione del bisogno. Non è tuttavia necessario che il soggetto reale di fronte a noi condivida i nostri stessi bisogni, dal momento che il *Witz* sottolinea la *distanza* che c'è fra il bisogno e ciò che è articolato nel discorso (ogni discorso segna un allontanamento infinito rispetto al bisogno). È invece necessario che il soggetto reale sia *vivente*, che comprenda il *linguaggio* e che possieda *uno stock di ciò che si scambia verbalmente (usi, impieghi, locuzioni, termini)*. Ciò che grazie al motto di spirito diviene evidente è il ruolo particolare che le *immagini* rivestono, in qualità di elementi significanti, nel tesoro metonimico che condividiamo con l'Altro. Alla ricchezza e alla particolare sconnessione (o apparente libertà reciproca) delle quali godono le immagini nell'economia umana possiamo ricondurre l'origine della grande differenza fra il mondo umano e il reale biologico: dalla prematurazione della nascita nell'essere umano (lesione primaria dell'interrelazione dell'uomo con ciò che lo circonda) dipenderebbe il fatto che «attraverso l'immagine dell'altro che l'uomo trova l'unificazione dei suoi movimenti, anche di quelli più elementari» (SV 115). Nel motto di spirito, le immagini entrano perché – nel loro stato di anarchia – vengono agite, prese e utilizzate dalla manipolazione significante come elementi (significanti) più o meno usuali o ratificati nel tesoro metonimico. Tale tesoro metonimico è posseduto dall'Altro, che tuttavia conosce la molteplicità delle combinazioni significanti in forma abbreviata, elisa, purificata della

significazione. In sé il linguaggio porta già allo stato latente, non attivo, tutte le implicazioni metaforiche che si manifestano nella creazione significativa. Con il motto di spirito ci rivolgiamo all'Altro perché supponiamo che quanto tentiamo di risvegliare in lui e gli affidiamo (affinché ne diventi supporto) già risieda in lui: questa è la condizione primaria per la riuscita di un'arguzia. Lacan spiega dunque la differenza che intercorre fra un insulto e una battuta di spirito grazie al motto del *roter Fadian* riportato da Freud:

Un giorno qualcuno richiama l'attenzione del signor N.⁹⁰ su uno scrittore che si è reso noto per una serie di noiosissimi articoli pubblicati su un quotidiano viennese. Gli articoli si riferiscono a episodi insignificanti delle relazioni di Napoleone primo con l'Austria. L'autore ha i capelli rossi. Il signor N., non appena ode il suo nome, domanda: “Si tratta forse del *Fadian rosso* che corre per tutta la storia dei Napoleonidi?” (MS 47-49).

Ridotto, il motto suona:

“Questo, dunque, è l'individuo rosso che non sa scrivere altro che eterne insulsaggini [*fade*] su Napoleone.
 Il rosso filo [*Faden*] che corre dappertutto.
 Si tratta forse del *Fadian* [individuo insulso] *rosso* che corre per tutta la storia dei Napoleonidi?”

e non ha nulla di spiritoso, come nulla di spiritoso ha il paragone di Goethe nelle *Affinità elettive* (che avvicina il filo rosso dei cordami della Marina britannica al filo d'amore che percorre il diario di Ottilia) richiamato dal motto. Il filo rosso goethiano è un simbolo comune che tutti riconoscono (perlomeno in quel tempo, in quella “cultura”) che lusinga il desiderio di riconoscimento dell'uditorio: è questo appello all'Altro (a qualcosa che si suppone sia nel suo uso, nel suo codice più corrente) che permette di soddisfare la tendenza aggressiva del soggetto che proferisce la battuta grazie al “riparo” fornito dalla battuta stessa; diversamente, la tendenza non si sarebbe manifestata (tendenza che si esprime non solamente contro al singolo personaggio ridicolizzato, ma a un intero stile di fare cronaca al limite della faziosità). Il motto assume il proprio valore e la propria portata perché *l'Altro è luogo simbolico*: il luogo del tesoro che custodisce queste frasi e *idee ricevute*⁹¹. L'Altro non è tuttavia il luogo nel quale rinveniamo la significazione: l'elemento di trasmissione che permette l'esistenza del tesoro comune, transindividuale, di categorie ha infatti un carattere astratto, legato

a tutto ciò che si preparava fin dall'origine della cultura. Ciò a cui ci si indirizza, quando prendiamo di mira il soggetto al livello degli equivoci del significante, ha un carattere singolarmente immortale, se si può dire così. È in verità l'altro termine della questione. (SV 117)

90 «[...] una delle personalità più in vista dell'Austria, un uomo che in virtù della sua importante attività scientifica e pubblica occupa ora un'altissima carica statale» (MS 47).

91 Impossibile non pensare a un riferimento da parte di Lacan al catalogo delle *idée reçues* che segue le avventure di Bouvard e Pécuchet di Flaubert alla ricerca della conoscenza: si tratta di opinioni e credenze correnti e diffuse, perché facili da accettare e da condividere (benché spesso infondate o false) e perciò difficili da screditare, riguardo a temi importanti, che si situano fra lo stereotipo, il *cliché* e il luogo comune.

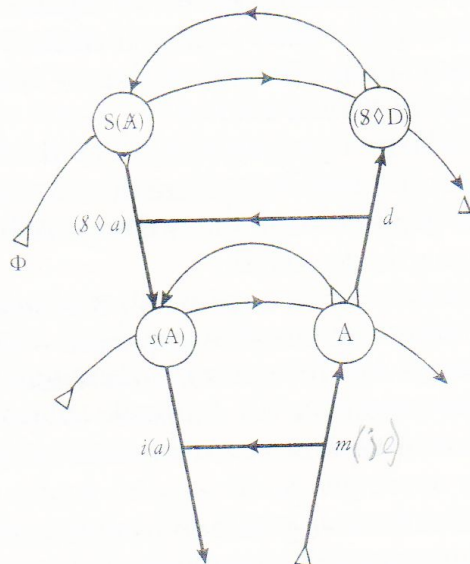
Sembra che per definire l'Altro ci troviamo rinviati fra due poli: da una parte osserviamo un *Altro reale, vivente*, di carne; dall'altra esiste qualcosa di *quasi anonimo* in ciò a cui il soggetto che conia il motto si riferisce per raggiungere l'Altro e per suscitare il suo piacere (contemporaneamente al proprio). Precisamente, la molla che si trova fra le due polarità, fra il reale e il simbolico, è la *funzione dell'Altro* come luogo del significante, dalla quale sorge una direzione di senso, cioè il *passo-di-senso*. Lacan non può che rilevare che sempre quando parliamo ci troviamo nel doppio registro della metafora e della metonimia, e perciò il poco-di-senso e il passo-di-senso si incrociano in continuazione: la differenza fra il discorso “normale” e il motto di spirito risiede nella comunione speciale che avviene, nel motto, tra il poco-di-senso e il passo-di-senso, alla quale invitiamo l'Altro. Ci indirizziamo all'Altro come al Graal, ma in realtà a nulla di specifico in lui, perciò a un Graal vuoto: non si tratta infatti di una comunione di desiderio o di giudizio, ma a una *comunione di pura forma*, in assenza della quale l'Altro non riderebbe. Ed è una comunione eminentemente umanizzante – più umanizzante di ogni altra – perché parte (da entrambe le parti) da un livello molto inumano. La forma di cui si tratta nella battuta spiritosa corrisponde a ciò che Freud chiama *inibizione*: questo è l'aspetto che ci consente di determinare i confini del campo d'azione di una battuta, perché, preparandola, il soggetto evoca qualcosa che tende a solidificare l'Altro in una data direzione, a veicolare una certa direzione di senso. Ma *la battuta di spirito non raggiunge effettivamente alcun senso*: ciò rivela il senso della *direzione*, che consiste nella «distanza che resta sempre tra ogni senso realizzato e [...] un ideale senso pieno» (SV 119). L'Altro, aggiunge Lacan, a livello del motto funge anche da *censura rispetto al senso*, dal momento che filtra, ordina e ostacola ciò che può essere ricevuto o inteso: per esempio, avviene che il motto riesca a far intendere come una eco cose che non vengono mai (o non più) intese servendosi di ciò che fa loro ostacolo⁹²: anche il piccolo altro partecipa alla possibilità del motto, ma la resistenza è rappresentata dalle cristallizzazioni immaginarie del soggetto all'interno delle quali si trova ciò che fa risuonare il motto direttamente nell'inconscio.

92 È questa una strategia ben nota a chi pratica arti marziali: il soggetto che viene aggredito sfrutta l'energia del nemico per rispondere all'offesa, risparmiando così le proprie forze.

1.4.7 *Une femme de non-recevoir*

Nella lezione che conclude la prima parte del *Seminario V*, Lacan approfondisce il discorso sulla funzione dell'Altro e sul comico che riprenderà nel corso della XX e della XXI lezione. Nel motto di spirito il ruolo assunto dall'Altro è quello di colmare o completare l'apertura beante che il desiderio produce: attraverso la sorpresa e il piacere – che sono riconducibili a un medesimo aspetto: il piacere della sorpresa o la sorpresa del piacere – il *Witz* restituisce il godimento alla domanda essenzialmente insoddisfatta (*SV* 121). Così Lacan descrive il percorso che va dalla parola (il messaggio) all'Altro cui è rivolta: l'Altro convalida sotto forma di motto di spirito l'inciampo, l'apertura beante, il difetto del messaggio e, contemporaneamente, lo restituisce al soggetto come complemento indispensabile del desiderio. Diviene chiaro perché ciò che Lacan nella lezione precedente aveva chiamato il 'Gaal' appare vuoto nella misura in cui corrisponde, secondo la terminologia coniata da Freud, alla “facciata” del motto: l'attenzione dell'Altro viene deviata dal percorso che effettuerà il motto e l'inibizione viene fissata altrove, per lasciare via libera alla parola spiritosa. In gioco sono sempre i quattro elementi fondamentali: l'Altro, il messaggio, l'Io e l'oggetto metonimico. Da quando l'uomo entra nel linguaggio, nel Simbolico, ogni tentativo di soddisfare la domanda (insolubile) è rappresentato nient'altro che da una successione (infinita) di passi-di-senso: giungendo al messaggio, spetta all'Altro chiudere il circuito, il discorso, in modo da soddisfare simbolicamente la domanda. Il *meccanismo del desiderio*, la *discorsività*, è legato a questo approccio infinito e mai soddisfatto: non appena il desiderio entra nel linguaggio, il meccanismo secondo il quale funziona è quello, paradossale, della rincorsa della tartaruga da parte di Achille. Il senso dell'intero circuito può risultare più chiaro se pensiamo che l'Altro e il Soggetto si trovano entrambi a livello dell'intero sistema e, in un certo senso, ne sono anche il prodotto. L'Altro 'nasce' grazie alla preparazione del motto (l'Altro è suscitato dalla parola), quando si crea l'opposizione che è alla base della relazione duale, quella che Freud chiama *Hemmung*, cioè *inibizione*, e che prelude all'organizzazione della *difesa*, la forza più elementare (*SV* 123). In questo modo, l'Altro va adattandosi a un oggetto (metonimico) qualsiasi, anche slegato dalle inibizioni del Soggetto: questa *solidificazione immaginaria dell'Altro* è il primo passo perché il passaggio del motto si compia. Il grafo del desiderio si “sdoppia” quando vogliamo rappresentare il Soggetto, omologo del rapporto con l'oggetto al livello dell'Altro: questo è il senso della linea $\beta''\text{-}\beta'''$, tracciata parallelamente a $\beta\text{-}\beta'$ (*SV* 124). Affinché il motto possa essere convalidato (o, in altre parole, affinché il messaggio possa essere autenticato dall'Altro come motto di spirito), è essenziale che Soggetto e Altro condividano il medesimo sistema di

significanti: tale condizione è resa visibile dall'iscrizione della linea $\gamma\text{-}\alpha$ nella parallela $\gamma'\text{-}\alpha'$, che mostra la potenziale ripetizione infinita del motto (ogni battuta di spirito è fatta per essere raccontata e ri-raccontata, è 'completata' e procura piacere soltanto quando altri ne ridono).



Il grafo (SV 124) permette di visualizzare che il rapporto fra i sistemi dei due soggetti è necessario, mentre non lo è quello fra la cattura metonimica da evocare nell'Altro (perché si liberi il passaggio della parola spiritosa) e la parola: le linee che vanno da δ''' a δ'' e da δ' a δ mostrano il rapporto fra le catene significanti come si organizzano nell'Altro e nel soggetto, che presuppone e implica la partecipazione da parte dell'Altro a molto di ciò che è noto al soggetto. Perciò, mentre $\beta''\text{-}\beta'''$ – l'inibizione che viene provocata nell'Altro – va in un verso uguale ma contrario rispetto al vettore della metonimia $\gamma\text{-}\alpha$, $\gamma'\text{-}\alpha'$ è parallela a $\gamma\text{-}\alpha$, cioè $\gamma\text{-}\alpha$ trova la propria omologazione in $\gamma'\text{-}\alpha'$ (l'Altro omologa come messaggio la metonimia e la autentica come motto di spirito). Queste sono le condizioni soggettive per il successo di una battuta di spirito: ciò che è richiesto all'altro immaginario perché l'Altro simbolico intenda la battuta. Riassumendo le novità introdotte (una volta che abbiamo iniziato a considerare a propria volta l'Altro come soggetto) nel secondo schema rispetto a quello presentato inizialmente, Lacan osserva che alle linee che si trovano nella parte inferiore del grafo – $\gamma\text{-}\alpha$ sta per il soggetto e $\beta\text{-}\beta'$ per la relazione con l'oggetto metonimico – corrispondono, nella parte superiore (dove l'Altro è assunto in qualità di soggetto), alla relazione dell'Altro con l'oggetto metonimico $\beta''\text{-}\beta'''$, ecc. e che la chiusura ultima, tramite la quale il bisogno “perviene” a una soddisfazione infinitamente differita, deve percorrere tutto il circuito degli Altri prima di fare ritorno al soggetto.

Seguendo l'ordine di esposizione degli argomenti già scelto da Freud, Lacan procede dunque

ad analizzare il problema dei moventi sociali del motto e giunge così ad affrontare la questione del *comico*. Benché Lacan asserisca l'insufficienza dell'analisi freudiana del comico, fino a insinuare una volontaria reticenza a proposito⁹³, anche la sua disamina del comico prende le mosse dall'*ingenuità*: egli commenta gli esempi freudiani del teatrino messo in scena dai bambini⁹⁴ e della *Bubiz'in*⁹⁵ confrontandoli con il *lapsus* di un proprio paziente, che si colora di una sfumatura comica nel momento in cui esso lascia passare – proprio come avviene nel motto di spirito, ma senza inibizioni (in questo senso *la battuta dell'ingenuo si situa totalmente a livello dell'Altro*) – l'al di là che il motto evoca: nel concludere il racconto dell'ennesimo appuntamento mancato, il paziente afferma, con tono auto-consolatorio⁹⁶, di aver capito, una volta di più che quella era *une femme de non-recevoir* [una donna indegna di essere ricevuta], anziché *une fin de non-recevoir* [un rifiuto categorico]. L'espressione abituale e innocente, la metonimia bella e pronta, che si è soliti usare in questi casi ha lasciato il campo a uno scherzo dal sapore piccante, dal quale risulta manifesto il rapporto del linguaggio con il desiderio, che nel periodo dell'infanzia è quanto mai stretto, e nel quale consiste il soddisfacimento del motto di spirito (SV 109 e 127). “L'al di là” evocato dal motto è precisamente ciò che nel motto ci procura piacere, è l'essenziale del motto di spirito: l'assenza di inibizioni nel caso dei motti ingenui svolge il medesimo ruolo della fascinazione o cattura metonimica nei confronti dell'Altro. Questi casi rivelerebbero, afferma Lacan, che il senso di *superiorità* non sarebbe, come sostiene Lipps, il fondamento del fenomeno della comicità, perché realmente superiore si dimostrano ancora i protagonisti delle storie: il suo paziente si mostra superiore dal momento che riesce a trovare il modo «di motivare una delusione che sarà ben lungi dall'intaccare la sua incrollabile fiducia in se stesso.» (SV 128). Osserviamo che se la caratteristica della superiorità

93 «Questo libro [Il motto di spirito] termina, in effetti, con un capitolo sul comico, nel quale colpisce vedere all'improvviso Freud cento metri al di sotto della sua abituale perspicacia, al punto che la questione è piuttosto di sapere come mai non dica di più del cattivo autore orientato sulla nozione più elementare del comico, come mai in qualche modo si sia rifiutato di dirne di più.» (SV 109).

94 Si tratta del racconto riportato di una storiella messa in scena da dei bambini «che a uso degli adulti avevano realizzato una storiella molto divertente. Una coppia si separa perché il marito va in cerca di fortuna. Ritorna dopo qualche anno, in cui è riuscito a diventare ricco, e la moglie l'accoglie dicendogli – Guarda un po', anche a me è andata benissimo, neppur io persi tempo in tua assenza, al che apre una tenda su una fila di dieci bambolotti. È come una scena di marionette. I bambini sono stupiti, magari soltanto sorpresi – ne sanno forse di più di quanto non si creda – dallo scoppio di risate fra gli adulti del pubblico.» (SV 126).

95 Una bambina propone al fratello, che ha mal di pancia, una *Bubiz'in*: «Avendo sentito parlare per lei di una *Mädi-z'in*, poiché *Mädi* designa una femminuccia e *Bubi* un maschietto, pensa che se esiste una *Mädi-z'in* per le femminucce, debba esistere anche una *Bubi-z'in* per i maschietti. È una storiella che, possedendone la chiave, comprendendo cioè il tedesco, può essere presentata facilmente come spiritosa.» (SV 127). *Mädiz'in* è infatti omofono di '*Mediz'in*' [medicina].

96 L'importanza dell'attitudine all'auto-conforto è sottolineata da Lacan come una condizione paradossale della comicità: «Ciò che qui ci diverte è la soddisfazione che il Soggetto trova nella sua stessa delusione.» (SV 128).

(del Soggetto rispetto a colui nel quale si rinviene il ridicolo) viene a cadere e, anzi, si trasforma nel suo opposto, la storiella ingenua-comica si colora di una sfumatura decisamente umoristica. La superiorità che il Soggetto crede di possedere è in realtà un inganno, che deriva dal modo in cui egli pone colui che racconta la storia o in cui egli stesso si pone nei suoi confronti. La spiegazione immaginaria che il paziente fornisce per la sua delusione particolare, credendo di usare un'espressione abituale, una metonimia bella e pronta, ci diverte perché rivela la soddisfazione che egli trova nella stessa delusione. Come nel caso della storiella della cavallina, anche questa facezia si spinge ben oltre l'esperienza particolare smascherando, quasi fosse una "meta-facezia", una verità essenziale: *il carattere fondamentale deludente di ogni approccio al desiderio* (SV 128). Evidente nelle storielle ingenua, ma comune alle altre manifestazioni comiche, è il ruolo dell'Altro rispetto alla parola che fa ridere:

La promozione dell'altro immaginario individuata in questa analisi delle metonimie, nella soddisfazione trovata puramente e semplicemente nel linguaggio, e che serve al soggetto per non accorgersi neppure di quanto il suo desiderio resti ingannato, ci introduce alla dimensione della comicità, ed è questa la ragione per cui Freud la mette al punto di incontro fra motto di spirito e comico. (SV 129)

Dopo aver denunciato l'insufficienza delle ricerche di Bergson (direttamente contrapposto a Kleist) e di Freud sul comico, e di ogni approccio meramente psicologico alla questione del riso, Lacan accenna ad alcuni problemi più generali, affermando che:

- sul piano psicologico il motto di spirito e il comico sono accomunabili sotto la categoria del risibile;
- la questione del riso – che sembra essere esclusivamente umana – è lontana dall'essere risolta (Lacan elenca alcune fra le numerosissime varietà del fenomeno: riso d'angoscia, riso di disperazione, ecc.);
- alcuni teorici, nel tentativo di risolvere la questione del riso, hanno finito per analizzare fenomeni analoghi (Lacan fa riferimento a Kant, a Léon Dumont e a Dumas) senza tuttavia cogliere la specificità del problema di partenza.

Lacan si sofferma quindi sulla necessità di un metodo di indagine sperimentale per studiare il rapporto imprescindibile che annoda il riso a tutto quanto afferisce al registro dell'*Immaginario* (ricordiamo che Freud evidenziava tale legame più limitatamente al caso della sola comicità):

il riso concerne infatti tutto quanto è imitazione, raddoppiamento, controfigura, mascheramento, e osservandolo da vicino vederemmo che non si tratta soltanto di mascheramento, ma anche di smascheramento [...].

In ogni caso questo fenomeno [...] ci mostra che vi è un rapporto molto diretto, molto stretto, tra i fenomeni del riso e la funzione dell'immaginario umano. (SV 131)

In riferimento al riso, assistiamo sempre a una *liberazione dell'immagine*: non solo qualcosa è liberato dalla costrizione dell'immagine, ma l'immagine stessa acquisisce libertà (Lacan fa a questo punto l'esempio del riso che suscita l'anatra cui viene mozzata la testa che muove ancora qualche passo)⁹⁷. Il carattere accattivante dell'immagine – si pensi alla parata sessuale e a quella aggressiva – già evidente nella vita animale, si carica di un accento supplementare nella vita umana: nell'uomo la tensione che viene evocata dall'oggetto che attira l'attenzione (e rispetto al quale il soggetto assume una distanza marcata da desiderio o da ostilità) è connessa all'immagine dell'altro. In virtù del legame con l'immagine dell'altro la prima unità che l'io umano conquista è profondamente ambigua: si tratta infatti di una primitiva unità dal carattere difensivo e narcisistico, che l'io costruisce tramite un rispecchiamento, e che colloca quindi “fuori di sé”. È in questo dominio che il riso si colloca: a indicarlo è anche lo scoppio di risa che ci coglie quando avviene uno “scollamento” repentino fra l'immagine (prestigiosa) che abbiamo di qualcuno e le vicende che toccano il personaggio reale (lo scivolone sulla buccia di banana, per esempio). Comico e risibile si incrociano qui, sulla linea che congiunge l'io con l'oggetto, β - β' e β'' - β''' : certo è che, visto l'intreccio fra Immaginario e Simbolico, il riso che deriva dal comico va situato su un livello superiore, che si rivela anche più interessante, se paragonato ad altri fenomeni che danno piacere.

Quasi a confermare la difficoltà dell'argomento trattato, Lacan è costretto a un'ennesima “ripartenza”, e stavolta riavvia il discorso sulla comicità dal motto del Vitello d'oro sottolineando l'opposizione comica – fra i due diversi sensi della parola 'vitello', fra oggetti metonimici diversi – prodotta da Heine con la sua replica a Soulié. Emerge così una prima differenza rispetto all'arguzia: se il motto di spirito non ha bisogno che si instauri un'intesa solida perché abbia successo, invece la comicità richiede qualcosa di più che un incontro fugace. Quello che si instaura fra Soulié e Heine può essere equiparato a un meccanismo di seduzione, che naturalmente richiede più tempo:

perché vi sia la possibilità del comico è necessario che la relazione fra la domanda e la sua soddisfazione non si inscriba in un attimo istantaneo, ma in una dimensione che dia a tale domanda la sua stabilità e la sua costanza, la sua via in rapporto a un altro determinato. (SV 133)

Ripensando al ruolo dell'Altro in relazione alla soddisfazione della domanda, che abbiamo

⁹⁷ Similmente a quanto accade nel paradosso del *feticismo* (benché per un lasso di tempo più breve e non in maniera del tutto inconscia) nel comico il Soggetto disconosce, nega un fatto o una percezione del mondo esterno (in ciò consiste il *rinnegamento*, a differenza della negazione legata alla rimozione di qualcosa che appartiene al suo 'mondo interno'): in questo modo, il pensiero si affranca dai limiti imposti dalla ragione e lascia affiorare l'inconscio (come nel processo primario, un materiale inconscio agisce sul materiale cosciente). Cfr. S. Freud, “Negazione” (1925) e “Feticismo” (1927), in *La negazione e altri scritti teorici*, trad. it. di L. Baruffi, R. Colorni, E. Fachinelli, C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 64-69 e 70-78.

osservato fase per fase e visualizzato nel grafo del desiderio, il rapporto fra desiderio e comicità inizia a chiarirsi:

se in ciò che è soggiacente al motto di spirito abbiamo trovato la struttura fondamentale della domanda, secondo cui, dovendo venire ripresa dall'Altro, essa resterà essenzialmente insoddisfatta, vi sarà tuttavia una soluzione, quella fondamentale, quella che ogni essere umano cerca dall'inizio della vita fino al termine della sua esistenza. Poiché tutto dipende dall'Altro, la soluzione sarà quella di avere un Altro interamente per sé. È ciò che si chiama amore. Nella dialettica del desiderio si tratta appunto di avere un Altro interamente per sé. (SV 134)

Gli elementi protagonisti dello scambio comico sono i medesimi coinvolti nella relazione amorosa: l'*io*, l'*Altro*, il *messaggio* e l'*oggetto metonimico* rappresentano il campo di quella che Lacan ha denominato la *parola piena*, campo che viene definito dalle stesse condizioni che realizzano qualcosa di equivalente alla soddisfazione del desiderio (che sappiamo aver luogo oltre la parola). Nel campo della parola piena l'uomo si coinvolge come soggetto ed elegge la donna a proprio Altro – la forma paradossale del messaggio corrispondente è infatti *Tu sei il mio padrone*, o altrimenti *Tu sei la mia donna* – dal quale dipende (così come per ogni Altro) la chiusura del circuito: bisogna che avvenga un passaggio da γ ad α (dall'Altro all'oggetto unico costituito dalla frase), che la metonimia venga ricevuta, cioè che il *tu* in questione non risponda negativamente. Anche quando la risposta non è negativa, tuttavia spesso avviene che le parallele β'' - β''' e β - β' rimangano indipendenti, in assenza di una preparazione come quella del motto di spirito: è in tal modo che il (ogni) Soggetto conserva il suo sistema di oggetti metonimici e che in ogni coppia, anche nella meglio assortita, la *circolatura delle metonimie* faccia emergere dei contrasti.

Per chiarire in che senso l'*Altro* e l'*amore* sono al centro del *comico*, Lacan procede evidenziando la dipendenza della *commedia* (a partire da quella antica, in particolare aristofanesca) dal legame che intercorre fra il *ça* – l'*Es*, il *bisogno radicale originario*, alla base dell'individuazione del soggetto in quanto organismo – e il *linguaggio*. La realizzazione del *ça* non può che compiersi in maniera asintotica, al limite, al di là dell'elaborazione del desiderio nella rete del linguaggio: è in questo tragitto che il desiderio assume il proprio caratteristico tratto di inconoscibilità; ciò che sappiamo è però che «il *ça* dell'uomo è interamente coinvolto nella dialettica del linguaggio, e che veicola e conserva l'esistenza originaria della tendenza» (SV 135), e che nelle commedie il *ça* riesce sempre a trarre un vantaggio dall'intreccio con il linguaggio. La *Commedia Antica (aristofanesca)* mostrerebbe, in seguito all'elaborazione del desiderio nel linguaggio, il *ritorno a un godimento (più elementare)* e Lacan azzarda che l'intero processo sarebbe riconducibile alla consumazione di un banchetto (in onore degli dèi, gli immortali del linguaggio), all'assenso pronunciato prendendo parte all'orgia (SV 135). A occupare il primo piano nella commedia sono dunque i bisogni più elementari (quelli sessuali e quelli

generalmente più nascosti) originariamente entrati nella dialettica del linguaggio: è grazie alla comunione immaginaria creata dalla commedia che il pubblico può scorgere qualcosa che può essere colto soltanto retroattivamente (SV 136). Lacan osserva quindi che la *Commedia Nuova di Menandro* e le *commedie moderne e contemporanee* mostrano invece solitamente *personaggi affaccendati entusiasticamente e goffamente attorno a un oggetto metonimico* (la grandissima varietà di tipi umani presenti nelle commedie dipende di volta in volta dal particolare oggetto metonimico che scatena il loro interesse) e fino al Romanticismo l'intrigo ruota attorno all'*amore naif* (non più al sesso) di una coppia di giovani che viene ostacolato in diversi modi⁹⁸. È a questo punto che Lacan afferma che *l'amore è un sentimento comico* e rinviene l'apice della commedia nella *Scuola delle mogli* di Molière, perché in essa viene posto assai limpidamente il problema dell'esistenza dell'amore in quanto strumento di soddisfacimento (SV 137). La commedia di Molière ha come protagonista il vecchio Arnolfo, educatore *sui generis* che si adopera in ogni modo per mantenere nell'ignoranza Agnese, la giovane fanciulla amata che intende sposare, perché convinto che quanto meno la ragazza conoscerà, tanto più gli rimarrà fedele. L'ossessione del vecchio è quella di essere cornuto: come ogni altra passione anche quella di Arnolfo è metonimica, fatta per affascinare/distrarre il pubblico, e risponde al meccanismo di ogni commedia il focalizzare l'attenzione su un *ça* che crede totalmente al proprio oggetto metonimico (*ça* che, comunque finisca la commedia, ne uscirà intatto). Inizialmente, la fanciulla sembra effettivamente essere il perfetto risultato dell'esperimento "educativo" di Arnolfo, almeno fino a quando non verrà rapita dalle parole di un altro personaggio, il giovane corteggiatore Orazio. Lacan afferma che, se Agnese appare enigmatica, è soltanto nella misura in cui è (come noi tutti) «un essere a cui è stato insegnato a parlare e che parla» (SV 138) e che sono le parole dolci e argute di Orazio a incantarla, spezzando le catene forgiate dalla parola imparata e dalla parola educativa. Ciò è quanto circola in tutta la commedia, perché niente esiste per Agnese al di fuori della parola⁹⁹. L'amore si rivela come impulso essenzialmente comico – a dispetto della sua evoluzione romantica – all'apice della commedia classica, quando Arnolfo, esternando il proprio amore

98 Con il Romanticismo, si assiste alla svolta che vede sostituirsi alla presentazione dei rapporti fra il *ça* e il linguaggio, sotto forma di una presa di possesso del linguaggio da parte del *ça*, l'introduzione della dialettica dei rapporti dell'uomo con il linguaggio in una forma cieca, chiusa (SV 137). Condizionato dall'idea romantica dell'amore, il pubblico contemporaneo percepisce una certa incompatibilità fra la comicità e l'espressione autentica e travolgente dell'amore come tale, al punto che sarebbe oggi più propenso a piangere per Arnolfo che a riderne (SV 140).

99 Agnese, come essere di linguaggio, inganna sempre Arnolfo pur dicendogli sempre la verità: il suo desiderio è al di là del linguaggio, e non risiede interamente dalla parte di Orazio, perché il *ça* è per natura al di là della presa del desiderio nel linguaggio e il rapporto con l'Altro è essenziale non in virtù dell'unicità dell'Altro, ma in quanto riveste il ruolo di garante del linguaggio e lo sottomette alla sua dialettica (SV 141).

«con parole prive di ogni ambiguità, [...] in tutti i modi» (SV 139), si dichiara pronto a rinunciare addirittura ai principi della propria condotta piuttosto che perdere Agnese, l'oggetto amato. Sono le parole di tale esternazione che ci mostrano che Arnolfo è un autentico innamorato, molto più innamorato di Orazio: «quanto più l'amore sarà autenticamente un amore che si dichiara e si manifesta», afferma Lacan, «tanto più esso sarà comico» (SV 140).

Così Lacan conclude la prima serie di lezioni dedicate alle formazioni dell'inconscio: mentre Freud si rammarica di non possedere un termine di paragone dal quale trarre vantaggio per analizzare il comico, come gli era stato invece possibile fare studiando il motto di spirito e la logica onirica, Lacan ritiene di poter utilizzare l'amore come termine di paragone. La sua analisi dell'amore e dei modi dell'identificazione in relazione al processo di soggettivazione sono oggetto dei restanti capitoli del *Seminario V* e dei *Seminari VIII* e *XX*. Prima di presentare la teoria freudiana e lacaniana del desiderio, e di riprendere contestualmente alcuni concetti introdotti commentando l'articolo di Jean Guillaumin, dobbiamo introdurre le questioni che hanno destato maggiori discussioni fra gli studiosi che si sono cimentati con i problemi del riso e del comico.

CAPITOLO 2. IL DIBATTITO SUL RISO E UNA MODESTA PROPOSTA

Non esiste teoria del riso che non sia filosofia completa, e così non c'è una filosofia completa che non sia teoria del riso.

(Georges Bataille, *Nietzsche*)

Ridere è pensare.

(Georges Bataille, *L'esperienza interiore*)

Esposte le teorie psicoanalitiche sul comico che abbiamo preso come riferimento, possiamo ora trattare alcune questioni più generali ricorrenti negli studi dedicati all'argomento. Tenteremo infine di inserire i fenomeni afferenti al comico nella *miscela modale* che verosimilmente ne accomuna la totalità delle manifestazioni, quella dell'*assurdo* (definito come intreccio di impossibile ed effettuale): queste riflessioni ci introdurranno alla parte centrale della nostra ricerca, quella dedicata ai sensi e alle verità da attribuire all'affermazione «L'amore è un sentimento comico».

Studiando il comico sembra inevitabile rilevare un atteggiamento comune agli autori, specialmente quelli del xx secolo, che hanno offerto dei contributi al riguardo: si tratta della preoccupazione per la complessità dell'argomento, che si accompagna solitamente alla denuncia di una diffusa *confusione concettuale*. La ricerca e l'elaborazione del modo più efficace per affrontare tale complessità non rappresentano una premessa scontata: al contrario, è precisamente da queste difficoltà che deriva la necessità di interrogarsi sulla strategia di indagine più opportuna da adottare. Per poter affrontare adeguatamente la complessità dell'argomento dobbiamo anzitutto riconoscere i limiti che esso impone, senza per questo fare della sua ricchezza e della sua inesauribilità delle giustificazioni per abbandonare il proposito di cimentarsi con il problema – problema che è stato riconosciuto come eminentemente filosofico da chiunque se ne sia occupato e sulla cui definizione conveniamo. Per chiarire cosa intendiamo definendo l'indagine sul comico come *un problema eminentemente filosofico* ricorriamo alle riflessioni

di Alfredo Civita e di Carlo Sini, che si sono dedicati rispettivamente a una classificazione delle teorie del comico contemporanee e all'organizzazione di un dizionario del comico. Queste le parole con le quali Civita apre la premessa al suo *Teorie del comico* (1984):

Chi affronta il tema del comico può avvertire l'esigenza di interrogarsi intorno al senso, all'*ubi consistam* e alla stessa dignità del problema. Noi intendiamo eliminare in un colpo solo questi interrogativi e questi dubbi stabilendo che, prima di ogni altra considerazione, il comico entra per noi in campo nella qualità di problema filosofico. Di un problema filosofico esso possiede alcuni connotati tipici ed esemplari. Ad esempio, come ogni dilemma filosofico che si rispetti, anche il nostro problema risorge continuamente dalle ceneri delle soluzioni proposte, e rispuntando mostra aspetti sempre nuovi e connessioni imprevedibili con altre questioni e altri campi del pensiero. E ciò che conta in questa situazione non è tanto la diversità delle risposte, l'antagonismo tra le concezioni via via elaborate, quanto la molteplicità sorprendente delle domande e delle angolazioni possibili. Il comico non è un problema insolubile, né tanto meno un pseudo-problema: è se mai un tema senza fondo, una fonte inesauribile di idee e discorsi.¹⁰⁰

Come anticipato, esse trovano un'eco nella riflessione più recente di Sini, alla quale torneremo per argomentare l'esclusiva umanità del comico e il suo peculiare rapporto con la storicità cui ci introduce:

[F]ilosofi, scrittori, poeti, saggisti, psicologi, sociologi, psicoanalisti si sono variamente cimentati col nostro tema, fornendo in proposito una messe di osservazioni e di analisi preziose e sagaci, senza esaurire peraltro il problema. Il quale rivela, in tal modo, la sua natura eminentemente filosofica, vale a dire inesauribile, in quanto connessa agli interrogativi di fondo che concernono l'essere umano e il senso ultimo della sua esistenza. Senso a sua volta inesauribile, perché affetto da modificazioni a loro volta sostanziali e perciò atte a rinnovare di continuo la domanda in forma globale, rendendola, in questo senso, non esauribile da vedute parziali o disciplinari: essa esige di venire affrontata con quella consapevolezza filosofica che è creativamente in cammino e che è perciò soggetta essa stessa a continue modificazioni. L'interpretazione filosofica cammina con l'uomo: un essere non definito né definibile una volta per tutte; più che un essere, un aver da essere alla cui realizzazione il comico, come altre manifestazioni costitutive dell'umano, permane e insieme muta: esso è indisciungibile dall'esperienza comune e nondimeno assume nel tempo aspetti e calori determinati, caratteristiche e prospettive peculiari, funzioni ed espressioni contingenti e irriducibili.¹⁰¹

Per tutti questi motivi abbiamo scelto di dedicare la prima parte di questo capitolo alla disamina di alcune questioni metodologiche, facendo costante ricorso al confronto con le teorie di alcuni degli autori maggiori. Non intendiamo tuttavia compilare una rassegna delle teorie del comico: dal momento che l'oggetto del nostro studio è la sua relazione con il sentimento dell'amore, un simile compito sarebbe alquanto inessenziale ai fini della nostra ricerca¹⁰². Rispetto alle teorie esistenti, sarà piuttosto nostra cura fornire, se non una soluzione, quantomeno un tentativo di migliore elaborazione alle questioni che riteniamo non possano essere eluse da qualsiasi

100A. Civita, *Teorie del comico*, Unicopli, Milano 1984, p. 5.

101C. Sini, "Il comico e la vita", prolusione a *Il comico*, Jaca Book, Milano 2002, p. 13.

102D'altra parte ne esistono già di ottime: mi riferisco in particolare a A. Civita, op. cit.; G. Ferroni, 1974, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma; P. Santarcangeli, *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Olschki, Firenze 1989.

indagine sul comico.

Questo studio, inoltre, non appena si scorga la particolare insidiosità del suo oggetto, ci obbliga a un'ulteriore (ed estrema) cautela: quello del comico sembra essere uno di quei casi nei quali l'argomento della ricerca è in grado di 'contagiare' la ricerca stessa, che pertanto rischia facilmente di rendersi comica a propria volta, instaurando un circolo nei confronti del quale si può provare diffidenza o fastidio. Con ciò non stiamo affatto affermando il rischio che parlando del comico si cada nel *ridicolo* – discuteremo tra breve la differenza fra comico e ridicolo –, ma il pericolo dell'oscurità che può derivare da un'elaborazione insufficiente. Saremmo invece decisamente propensi ad augurarci fin dal principio che la nostra ricerca possa assumere i caratteri più nobili del comico, se la giustificazione di una simile affermazione non ci costringesse ad anticipazioni frettolose. Nel corso del capitolo, procederemo dunque con questo ordine:

- anzitutto valuteremo la portata delle *incertezze terminologiche* e di alcune *distinzioni* proposte *all'interno del comico* dando ragione della nostra preferenza nei riguardi della teoria freudiana e di una sua espansione strategica per mezzo della teoria lacaniana dei registri;
- esamineremo quindi il problema della *definizione* del comico sottoponendo a un confronto ravvicinato i *percorsi classificatori* esplorati da alcuni teorici (Propp e Bergson in particolare) e collaudando l'efficacia di una concettualizzazione guidata da una *regola flessibile*;
- in seguito, discuteremo i *limiti dei modelli storicisti* e osserveremo come è stato riconosciuto, descritto e interpretato dai maggiori teorici il carattere più peculiare e universale del comico, quello che si manifesta come quel particolare senso del *contrasto* che emerge in ogni sua espressione;
- infine, inseriremo il comico nella *miscela modale*, dalla fisionomia paradossale, alla quale, insieme al perturbante, appartiene: quella dell'*assurdo*, inteso come miscela di impossibile ed effettuale.

Il secondo capitolo, dedicato alla retorica e alla semantica del comico e dell'amore, aprirà poi la via al terzo, relativo alle teorie del desiderio, e quindi alla conclusione, nella quale discuteremo l'umanità del comico nel suo legame con la sfera estetica.

Le operazioni preliminari che ci accingiamo a compiere dovrebbero far emergere la natura delle difficoltà che da sempre accompagnano lo studio del comico e che hanno ostacolato

ulteriori sviluppi delle ricerche; difficoltà e ostacoli che sono da rinvenire, possiamo anticiparlo, nello *stile logico* che guida tali pregiudizi. Nel corso del nostro lavoro valuteremo se e in quale misura l'adozione di una prospettiva diversa consenta di eliminare gli effetti negativi dei preconcetti.

2.1 Su alcune incertezze terminologiche e concettuali

Tutto è degno di riso fuorché il ridersi di tutto.
(Giacomo Leopardi)

Non si può ridere di tutto, ma ci si può provare.
(Friedrich W. Nietzsche)

Quando si parla del comico è fuori da ogni dubbio che esista una *comprensione media* del termine, tuttavia il tentativo di una sua ridefinizione non sarà un esercizio ozioso, dal momento che tale operazione auspichiamo ci condurrà al chiarimento dei suoi rapporti con le altre sue diverse espressioni.

Intuitivamente, afferiscono al comico tutte le manifestazioni di quanto appare «buffo, ameno, burlesco, faceto, bizzarro, ridicolo, spassoso, brillante, giocoso, spiritoso, umoristico, buffonesco, burattinesco, scherzoso, allegro, farsesco, risibile»: ciò significa sia che ognuno di questi termini potrebbe essere utilizzato come un *sinonimo* di 'comico', sia che il termine 'comico' – a differenza di 'satira', 'parodia', ecc. – può fungere da *Sammelbegriff*, da nome collettivo o termine-ombrello, rispetto alla serie¹⁰³. Eppure ravvisiamo che non è esattamente la medesima cosa affermare di una persona, un oggetto o un evento che esso è bizzarro o

103L'elenco è tratto dalla terza edizione del *Dizionario dei sinonimi e contrari* (1987) rivisto da Giuseppe Pittàno, Zanichelli, Bologna 2006, voce 'Comico', p. 202. Sulla ragionevolezza dell'acquisizione del termine 'Comico' quale *Sammelbegriff* rispetto alle denominazioni delle varietà del risibile cfr. P. Santarcangeli, op. cit., p. 6 e U. Eco, *Il comico e la regola*, in «Alfabeta», III, n. 21, febbraio 1981, ora in M. Cataudella e M. Montanile, *Comico e riso. Da Aristotele alla nuova retorica*, Edisud, Salerno 2004, p. 110.

Per l'etimologia del termine comico si vedano il cap. 1 “La commedia e l'Occidente” in G. Ferroni, *Commedia*, Guida, Napoli 2011, pp. 5-10 e M. Cataudella, “Il comico in letteratura”, in M. Cataudella, M. Montanile, *Comico e riso. Da Aristotele alla Nuova Retorica*, Edisud, Salerno 2004, pp. 16-19.

Per dare un solo esempio dell'elasticità e della disinvoltura con la quale il termine di 'comico' è stato utilizzato, pensiamo a Peter L. Berger che intende il comico come il correlato oggettivo dell'umorismo, inteso come una capacità soggettiva. Peter L. Berger, *Homo Ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, (1997), trad. it. di N. Rainò, il Mulino, Bologna 1999, p. 9.

spassoso, anziché comico: cerchiamo dunque di stabilire la natura della differenza che spontaneamente avvertiamo. Dato che a tutt'oggi non esiste un accordo sulla nomenclatura utilizzata non solo in discipline diverse, ma anche all'interno del medesimo ambito di studio, l'appello ai teorici in questo frangente appare meno chiarificatore di quanto ci si possa attendere e, anzi, può essere foriero di ulteriori perplessità o addirittura può caricarsi a propria volta di umorismo (volontario oppure no)¹⁰⁴. I termini umorismo, *wit*, *Witz*, comico, satira e ironia assumono infatti un'ampiezza e sfumature diverse a seconda del discorso teorico nel quale sono inseriti e dell'ambiente culturale nel quale sono stati conati, nel qual caso non sono irrilevanti le difficoltà che derivano dalla traduzione. Tale *impasse* è stata discussa già da Pirandello, il cui lavoro sull'umorismo prende appunto le mosse da una precisazione della terminologia fondamentale¹⁰⁵. Da parte nostra, non crediamo tanto opportuno compilare un dizionario dei termini che concernono il comico, quanto piuttosto accennare un chiarimento di quelli che utilizzeremo e che, non possiamo escluderlo, troveranno ulteriore elaborazione nel corso della ricerca¹⁰⁶.

Consideriamo ora la legittimità dell'uso del termine 'comico' come *Sammelbegriff* rispetto alla serie di sinonimi elencati. Dobbiamo riconoscere che ogni qualvolta attribuiamo uno di questi epiteti a una persona, a una cosa o a una situazione, ci troviamo – involontariamente, e talvolta nostro malgrado – nella disposizione al *riso*. Ci sembra quindi corretto indicare con i termini 'riso', 'ridicolo' o 'risibile' l'universo di tutte le manifestazioni che scatenano il *riso* o perlomeno il sorriso, esteriorizzazione del sentimento di *gioia*, tra i quali riconosciamo la differenza indicata da Baudelaire nel carattere duplice, contraddittorio, tendenzioso del primo (il riso) rispetto all'unitarietà e all'innocenza della seconda (la gioia)¹⁰⁷. Le espressioni che designiamo come comiche rappresentano dunque un ampio sottoinsieme proprio del dominio del riso¹⁰⁸. Dobbiamo aggiungere che la connotazione negativa spesso attribuita al termine 'ridicolo' (che attribuito come qualità a qualcuno o qualcosa manifesta il disprezzo e il senso di superiorità di chi esprime tale giudizio) nel suo uso quotidiano ci impedisce di utilizzarlo come sinonimo

104 Tale sarebbe a parere di Santarcangeli l'effetto della tabella proposta dal *Dictionary of Modern English Usage* di A.W. Fowles (Oxford, 13a ed. 1950, pp. 240-241): cfr. P. Santarcangeli, op. cit., pp. 22-23.

105 Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo*, (1908-1920), Arnoldo Mondadori, Milano 2010, p. 7.

106 Alla precisazione della terminologia fondamentale in un'accezione semantico-linguistica sono dedicati i capitoli II, IV, V, VI, VIII della prima parte del già citato lavoro di Santarcangeli.

107 Approfondiremo nel capitolo 2.4 la questione della duplicità del riso e del comico. Cfr. C. Baudelaire, "Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche", in *Opere*, (1855), trad. it. di G. Raboni e G. Montesano, Arnoldo Mondadori, Milano 1996, p. 1110.

108 «Il riso non nasce sempre e solo dal Comico. Si ride anche di felicità o di gioia; si sorride di compiacimento, approvazione, meraviglia. La lietezza ci fa ridere o sorridere, indipendentemente dalla comicità [...]» P. Santarcangeli, op. cit., p. 53.

neutro, non marcato, di 'comico'.

Come abbiamo accennato, non saremmo propensi a definire tutte le occasioni nelle quali siamo disposti al riso *egualmente* comiche: quelle che definiamo rispettivamente giocose, comiche e satiriche non sono affatto omogenee tra loro, e sembrano anzi situarsi su *livelli* diversi. Valutiamo questa ipotesi. Le differenze che intercorrono tra le espressioni dell'universo del riso consentono di collocare tali occorrenze in una *scala* che ne distingue i gradi di *elaborazione* (le strutture organizzative interne), elaborazione che, al contempo, *dipende da e opera secondo determinate regole*¹⁰⁹: applicando questo criterio, al grado inferiore troveremo quelle meno elaborate, le manifestazioni più 'spontanee' e varie del *buffo* (per esempio un cappello di una foggia desueta o il comportamento di un animale che ricorda quello di un uomo); a un grado intermedio il *comico* propriamente detto; al grado superiore i *diversi generi* nei quali la comicità si articola (satira, parodia, caricatura, sarcasmo...) ¹¹⁰. Si potrebbero sollevare obiezioni alla *scientificità di una vaga gradazione* rispetto alle distinzioni precise (questo è l'argomento di Propp contro la distinzione tra comico superiore e inferiore¹¹¹), tuttavia è difficile negare un certo *valore operativo* a questo tipo di modelli, specialmente nel momento in cui si riuscisse a stabilire con sufficiente chiarezza i requisiti per il passaggio da un livello a un altro oppure a fornire degli esempi che rappresentino il prototipo di comicità ipotizzato per ognuno dei livelli distinti. In Freud troviamo esemplificazioni di entrambi questi espedienti, che gli consentono di determinare una gradazione dotata del pregio della scientificità: anzitutto, egli descrive i gradi preliminari del motto (tendenzioso) – il gioco, lo scherzo, il motto innocente – in relazione alla sua psicogenesi, alla sua evoluzione, e quindi alla diversa natura dei materiali e dei motivi che spingono l'individuo a rinnovare il soddisfacimento dato dagli effetti piacevoli derivanti dal risparmio del dispendio psichico (*MS* 152-162); in un secondo momento, egli mette in relazione i diversi gradi dell'arguzia con le disposizioni psichiche che li favoriscono (*MS* 200-201). Anche Baudelaire, come vedremo, stabilisce una scala gerarchica nella quale distribuisce le diverse varietà del comico, e ne assicura la precisione fornendo degli esempi per ciascuna varietà del comico ipotizzata¹¹².

Per quanto sia lecito pensare che a un crescente livello di elaborazione del comico debba corrispondere una progressiva e proporzionale *artificialità/artificiosità* – la quale fa supporre la

109Approfondiremo l'ipotesi del comico come «attività che gioca diversamente con le regole» del codice linguistico, già avanzata da Eco (U. Eco, op. cit., (1981), p. 110), nel prossimo sottocapitolo.

110A un'elaborazione nulla corrispondono la mera spiritosaggine e la volgarità (esiti di una parodia che si sia spinta al limite estremo della degradazione). Cfr. P. Santarcangeli, op. cit., p. 101.

111Cfr. Ja. Propp, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, (1976), trad. it. di G. Gandolfo, Einaudi, Torino 1988, p. 9.

112Cfr. C. Baudelaire, op. cit., pp. 1113-1115.

presenza di un 'regista' che manifesti la *consapevolezza* e l'*intenzionalità* di predisporre una situazione comica¹¹³ – riteniamo tuttavia scorretto stabilire un'equivalenza rigida tra il comico privo di elaborazione e il comico che si rinviene nella vita quotidiana, da una parte, e il comico dotato di elaborazione e il comico nell'arte, dall'altra. I motivi di questo nostro rifiuto sono tre, che enunciamo ora brevemente, ma riprenderemo in maniera più estesa nel corso della ricerca:

- la regolarità con la quale i domini dell'elaborazione, dell'artificialità e della volontarietà si accompagnano al comico nell'arte non ci legittima a supporre né una loro assimilazione reciproca, né un rapporto di implicazione esclusiva con esso, cosicché non possiamo negare una loro presenza nel comico che incontriamo nella vita quotidiana, pena negare *tout court* la possibilità di sperimentare il comico. Peraltro, nessuno potrebbe contestare che tanto nell'arte quanto nella vita si sperimentano gli effetti della gioia come quelli del riso, quelli del comico come quelli del grottesco. Evidentemente non tutte le manifestazioni del comico rientrano, al medesimo grado, nell'ambito artistico (nonostante l'apporto minimo necessario di elaborazione attribuisca sempre loro un 'profumo' estetico), e in ciò ravvisiamo un'affinità di funzionamento con le figure retoriche, le cui occorrenze non hanno tutte valore estetico. Il carattere più raffinato e 'artificiale' delle espressioni artistiche della comicità, che si accompagna alla sensazione sempre presente di distacco, di presa di *distanza* – «qualcosa come una anestesia momentanea del cuore [*quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur*]»¹¹⁴ – simile alla disposizione che assumiamo di fronte a ogni *rappresentazione*, pare allontanare il comico stesso dalla spontaneità, dall'istintualità e dal disordine tipici della vita. Utilizzando la distinzione proposta da John Morreall, potremmo dire che la disposizione alla comicità, la sua prospettiva astratta, obiettiva e razionale, si oppone a una prospettiva puramente emozionale, quale è quella che dirige le reazioni (e che giustifica i comportamenti adattativi e i processi mentali legati all'esperienza, ai bisogni e alle opportunità del presente) degli animali non-razionali secondo la modalità Qui/Ora/Me/Pratico¹¹⁵. A proposito della possibilità da parte di

113Sappiamo bene dal primo capitolo, grazie al percorso attraverso le teorie psicoanalitiche, che il solo 'regista' del comico, il coniatore del motto, è il sistema composto da Soggetto, Altro, messaggio e oggetto metonimico.

114H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, (1900), trad. it. di F. Stella, Rizzoli, Milano 2004, p. 39.

115«Fear, anger, and sadness are still sometimes adaptive in humans: a snarling dog scares us, for example, and we move away quickly, avoiding a nasty bite. But if human mental development had not gone beyond such emotions, with their Here/Now/Me/Practical focus, we would not have become rational animals. What early humans needed was a way to react to the violation of their expectations that transcended their immediate experience and their individual perspective. Humorous amusement provided that. In the humorous frame of mind, we experience, think about, or even create something that violates our understanding of how things are supposed to be. But we suspend the personal, practical concerns that lead

un Soggetto di prendere le distanze da un evento o da se stesso, è necessario ricordare che se sempre «l'uomo è specchio per l'uomo»¹¹⁶, allora dobbiamo allo 'specchio umano' – che al pari di ogni specchio trasforma le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose, il sé nell'altro e l'altro nel sé – il fatto, rilevato esplicitamente da Bergson, che non si rida di nulla che non richiami qualità umane¹¹⁷.

- Tanto nella vita quotidiana quanto nelle opere d'arte il 'materiale grezzo' che si offre al riso è suscettibile di un'elaborazione nulla o raffinata, secondo diversi stili¹¹⁸: in un testo letterario i personaggi si confrontano con situazioni di gioia o di riso, e queste mostrano i medesimi caratteri di elaborazione che rinveniamo nella vita quotidiana. Poiché non guarderemo a tutto l'orizzonte del comico per considerare la sua relazione con l'amore, ma soltanto a quello che troviamo *elaborato nelle arti*, e in particolare nelle *narrazioni letterarie e filmiche*, abbiamo ritenuto giusto spiegare fin da ora perché questa nostra scelta non implichi un restringimento di campo, o un impoverimento dell'oggetto della nostra ricerca. Al contrario, si potrebbe sostenere a buon diritto che

to negative emotions, and enjoy the oddness of what is occurring. If the incongruous situation is our own failure or mistake, we view it in the way we view the failures and mistakes of other people. This perspective is more abstract, objective, and rational than an emotional perspective.»

[«La paura, la collera e la tristezza talvolta rivestono ancora un ruolo di adattamento negli uomini: un cane che ringhia ci spaventa, per esempio, e noi ci allontaniamo velocemente, evitando un morso pericoloso. Ma se lo sviluppo mentale umano non fosse andato oltre tali emozioni, con il loro centro sul Qui/Ora/Me/Pratico, non saremmo diventati animali razionali. Ciò di cui avevano bisogno gli uomini era un modo per reagire all'infrazione delle loro aspettative che trascendevano la loro esperienza immediata e la loro prospettiva individuale. Il divertimento dovuto all'umorismo ha fornito ciò. Nella cornice mentale dello humour, noi esperiamo, pensiamo o addirittura creiamo qualcosa che viola la nostra comprensione di come si suppone che le cose siano. Ma noi sospendiamo gli interessi personali e pratici che conducono alle emozioni negative e proviamo piacere per la stranezza di quanto sta accadendo. Se la situazione incongrua è una nostra mancanza o un errore, noi la vediamo sotto la stessa luce nella quale vedremmo le mancanze e gli errori di altre persone. Questa prospettiva è più astratta, obiettiva e razionale rispetto a una prospettiva emozionale.»] J. Morreall, "Philosophy of Humor", *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2012, (<http://www.plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/humor/>). La traduzione è nostra.

116«Quanto allo specchio, esso è lo strumento di una magia universale che trasforma le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose, me stesso nell'altro e l'altro in me stesso». M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, (1964), trad. it. di A. Sordini, SE, 1989, p. 27.

117«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». H. Bergson, op. cit., pp. 38-39.

118Cfr. G. Bottirolì, "Il comico delle articolazioni?", in *Il Comico: approcci semiotici*, Barbieri -Bottirolì - Perissinotto, Documenti di lavoro 303-304-305. Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino 2001.

le opere letterarie rappresentano un osservatorio privilegiato per situazioni che nella vita potrebbero non verificarsi mai o farlo in tempi che non ne consentirebbero l'osservazione e l'analisi¹¹⁹.

- La confusione del comico volontario con il comico estetico e del comico involontario con il comico nella vita può derivare anche dall'oblio dell'esistenza dell'*inconscio* (per cui intenzionalità e consapevolezza possono situarsi a livello inconscio o preconsciouso, e non soltanto necessariamente a livello della coscienza) a favore di una *concezione cartesiana del Soggetto*, oltre che da una confusione dei *ruoli* assunti dai soggetti coinvolti nella situazione comica (io che scopro il comico, la persona-oggetto nella quale lo rinvengo, l'autore che predispone una situazione comica). I personaggi di un'opera letteraria possono essere sia spettatori sia oggetti del comico, come a propria volta i lettori, sarà bene perciò valutare caso per caso le configurazioni assunte dalla situazione comica. In ogni modo, come abbiamo già rilevato, quando ci troviamo a constatare che una situazione è comica, l'attitudine che assumiamo è affine a quella di ogni *spettatore* di fronte a una *rappresentazione*, una rappresentazione particolare, nei confronti della quale siamo sempre in una certa misura coinvolti, e che ha il potere di attirarci, in una dialettica peculiare fra *distanza psichica* e *partecipazione psichica*.

Stabilito che intendiamo con il termine 'comico' una manifestazione del riso che è passata attraverso un'elaborazione – e non quanto troviamo semplicemente allegro – le varietà (i generi) di comicità che riconosciamo e nominiamo, come satira, parodia, caricatura, sarcasmo, ecc., hanno tutte in comune l'uso di strumenti di rappresentazione caratteristicamente comici, ma diversi per intensità, qualità e finalità¹²⁰. Il concetto di “elaborazione” è utilizzato riguardo al comico anche da Ernst Kris nel saggio sulla caricatura:

questa elaborazione è un requisito preliminare dell'espressione comica e ne è allo stesso tempo una conseguenza. Se questo rifacimento non è completo, e la quantità di affetto libero è ancora troppo grande per consentire un'espressione in termini comici, allora abbiamo un rovesciamento

119 Sulla letteratura come un dispositivo conoscitivo in grado di manipolare il tempo cfr. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, I, trad. it. di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 2005, p. 95 «E una volta che lo scrittore ci ha messi in questo stato, in cui, come in tutti gli stati puramente interiori, ogni emozione è aumentata del decuplo, in cui saremo turbati dal suo libro come da un sogno, ma un sogno più chiaro di quelli che facciamo dormendo, e che avrà più duraturo ricordo, allora eccolo scatenare in noi per un'ora tutti i beni e tutti i mali possibili; nella vita impiegheremo anni a conoscerne alcuni, e i più intensi non ci sarebbero mai rivelati, perché la lentezza del loro determinarsi ce ne toglie la percezione.» e cfr. G. Bottiroli, «L'arte ci inizia a sentimenti dei quali avremmo potuto restare sempre all'oscuro, e ci crea un passato che non sapevamo di avere» (G. Bottiroli, “La situazione degli studi letterari nelle facoltà di lettere e filosofia”, www.giovannibottiroli.it, 5 ottobre 2010.).

120 P. Santarcangeli, op. cit., p. 88.

dell'effetto dal piacere al dispiacere.¹²¹

2.1.1 Caratteri del comico estetico e del comico extraestetico: Propp, Bergson e Lacan

Prima di fornire l'esempio di come è stata interpretata da Baudelaire la scala di elaborazione nella quale possiamo distribuire le diverse varietà del comico (*“De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”*, 1855), sarà opportuno esaminare la distinzione, appena introdotta, tra *comico della vita (extraestetico)* e *comico dell'arte (estetico)* che alcuni autori hanno ritenuto di dover praticare per analizzare il comico, e lo faremo prendendo in considerazione due orientamenti opposti: quello di Propp e quello di Bergson. Tale distinzione viene infatti programmaticamente ignorata da Propp che la considera inutile e derivante da considerazioni errate:

Un occhio esperto noterà subito che non dividiamo i fatti tra quelli che si riferiscono all'estetica o che non vi si riferiscono. Prendiamo il materiale di fatto, così com'è; quale sia il rapporto tra i fenomeni dell'estetica e quelli della vita lo vedremo dopo aver esaminato il materiale stesso.¹²²

Invece, nel lavoro di Bergson essa diviene causa di un'ambiguità che l'autore non risolve – «Quindi il carattere equivoco del comico. Esso non appartiene né completamente all'arte, né completamente alla vita»¹²³ – e che anzi è foriera di un corollario di affermazioni rispetto alle quali sarebbe difficile non sentire l'esigenza di sollevare obiezioni (l'intenzione di umiliare, inconfessata ma sempre presente nel comico (il senso di superiorità che proverebbe colui che ride); la maggiore vicinanza della commedia alla vita, rispetto al dramma¹²⁴; l'esclusione dalla 'vita' – intesa come vitalità, slancio vitale [*élan vital*] che sempre progredisce e si rinnova – di aspetti meccanici e ripetitivi).

L'inconsistenza della divisione tra varietà estetiche ed extraestetiche del comico sarebbe dovuta, secondo Propp, anzitutto all'identità degli strumenti che consentono di riconoscere il comico nell'arte e nella vita: «Ciò che è ridicolo bisogna scoprirlo, e a questo fine esistono certi mezzi che bisogna studiare. Questi mezzi sono identici, tanto nella vita che nell'arte.¹²⁵». Pur ammettendo la verità formale dell'appartenenza alla categoria extraestetica di qualsiasi riso che

121Cfr. E. Kris, “Psicologia della caricatura”, (1934), in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, (1952), trad. it. di Elvio Fachinelli, Einaudi, Torino 1988, p. 181.

122V. Ja. Propp, op. cit., p. 5.

123H. Bergson, op. cit., p. 115.

124Ivi., p. 115.

125V. Ja. Propp, op. cit., p. 17.

non sia contenuto in opere d'arte¹²⁶, Propp si oppone alla classificazione del comico in estetico ed extraestetico per le medesime ragioni per le quali non accetta la teoria cui essa è spesso collegata, la *teoria dei due aspetti del comico*, che compare a partire dal XIX secolo in molte estetiche borghesi e che sarebbe colpevole di un eccesso di astrattezza. La falsità di tale teoria sarebbe secondo Propp evidente: qualora si assimilasse la comicità di ordine inferiore al comico extraestetico, si dovrebbe negare valore estetico ad Aristofane e ai passi farseschi dei classici (Rabelais, Cervantes, Molière, Gogol')¹²⁷. Il comico, dunque, secondo Propp, appartiene tanto all'arte quanto alla vita, e non vi sarebbe necessità di separare i due, salvo poi rettificare tale affermazione nel caso del grottesco: questo sarebbe infatti possibile soltanto nell'arte e impossibile nella vita, perché sua condizione necessaria è un *certo rapporto estetico* con gli orrori rappresentati¹²⁸. Forse questo ripensamento di Propp ci può aiutare a dipanare la confusione circa l'appartenenza del comico all'arte o alla vita: anziché separare ciò che avviene nell'arte – all'interno di una cornice che ci mantiene a una distanza (estetica) rispetto a quanto è rappresentato – da ciò che si osserva nella vita – evenienza che non esclude affatto la possibilità di distanziarsi in qualche modo dagli eventi – sarebbe più opportuno distinguere fenomeni nei quali prevale l'Immaginario e fenomeni nei quali prevale il Simbolico, a prescindere che essi appartengano all'arte o della vita (ambiti che l'arte contemporanea insiste peraltro a fondere e a confondere). Se nel grottesco c'è una componente che attira lo spettatore, ciò non avviene in virtù dell'appartenenza di ogni fenomeno grottesco all'ambito artistico, al di fuori del quale il grottesco non sarebbe esperibile (implicazioni queste assai discutibili), ma troverebbe una spiegazione nel prevalere della componente immaginaria dell'evento che si dà in spettacolo. La distinzione fra Simbolico e Immaginario è superiore a quella fra arte e vita: ovunque a prevalere sia l'Immaginario, sarà possibile l'emersione del grottesco. Ripresentata in questi termini, la questione è certamente più chiara l'esempio fornito da Propp: «Gli orrori della guerra, ripresi da una macchina fotografica come documentazione, non hanno e non possono avere carattere di grottesco.»¹²⁹ può essere parafrasato come segue: gli orrori della guerra, ripresi da una macchina fotografica come documentazione, sono uno spettacolo nel quale prevale il Simbolico, mentre grottesca può essere una loro rappresentazione nella quale a prevalere siano gli effetti dell'Immaginario (si pensi alle descrizioni dei corpi sui campi di battaglia in *Regeneration* di Pat Barker, alle fotografie raccolte in *Documents* di Georges Bataille, a *Guernica* di

126Ivi, p. 12.

127Ibidem.

128V. Ja. Propp, op. cit., pp. 82; 143.

129Ivi, p. 82.

Picasso). Bisogna pertanto presupporre – e questo è un risultato importante – che *ogni rappresentazione comica implichi in una certa misura il coinvolgimento del Soggetto*, dal momento che il grottesco richiede una presa di distanza maggiore rispetto al 'normale' grado di coinvolgimento verso il quale la particolare natura della rappresentazione comica ci attira¹³⁰.

Abbiamo attribuito una certa importanza a questo risultato, perché l'ipotesi che ogni rappresentazione comica possieda una *forza (di suggestione) capace di coinvolgere lo spettatore* – che, se fosse altrimenti, probabilmente non sarebbe in condizione di avvertire alcunché di comico – consente di ridimensionare, se non addirittura di smentire, la tesi che vede nel comico un *piacere puramente intellettuale*, che richiede una completa *estraneità* rispetto alla situazione comica (congiunto a un senso di *superiorità* inestirpabile), e pertanto un'assoluta *disidentificazione* rispetto alla persona che è oggetto del riso (atteggiamento questo che appare ancora, in un certo senso, compromesso con la concezione cartesiana del rapporto Soggetto-mondo, che la riflessione sul comico sembra costretta sempre a smascherare e a rimettere in dubbio). Questa potrebbe sembrare la posizione di Bergson, e non negheremo che alcune sue formulazioni avvalorano tale giudizio, ma riteniamo e mostreremo che questo è piuttosto l'esito di una sua ricezione molto parziale.

Bergson apre il proprio saggio sul riso affermando che la fantasia comica è qualcosa di *vivo* e che per questo non può essere chiusa in una definizione; egli prosegue dicendo che essa nasce dalla vita reale, ma è *imparentata* all'arte, e che forse per questa ragione lo studio del comico consente di svelare qualcosa riguardo a entrambe¹³¹. Prima di precisare i requisiti che rendono estetico il comico, Bergson introduce la *condizione più generale* per la comicità, che consiste nel *distacco temporaneo dalle emozioni*, una sorta di indifferenza transitoria, di *insensibilità*, dalla quale deriva il piacere puramente intellettuale della scoperta comica:

Adesso distaccatevi, assistete alla vita da spettatore indifferente; molti drammi si trasformeranno in commedia. [...] Il comico esige dunque, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa come un'anestesia momentanea del cuore. Esso si rivolge all'intelligenza pura.¹³²;

La situazione comica è una rappresentazione nella quale l'intromissione dei *sentimenti* dello spettatore è temporaneamente sospesa: «Il comico, dicevamo, si rivolge all'intelligenza pura; il riso è incompatibile con l'emozione»¹³³. Bergson puntualizza quindi che a rendere *estetico* il comico è l'*estraneità rispetto al giudizio morale*, campo di emozioni e di lotta, e che questa circostanza rappresenta un *irrigidimento* rispetto alla vita così come dovrebbe svolgersi in una

130Ibidem.

131Cfr. H. Bergson, op. cit., pp. 37-38.

132Ivi, p. 39.

133Ivi, p. 117.

società:

Tuttavia, in esso [nel riso] 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 fuori da 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.¹³⁴

A questo punto, tuttavia, egli si premura di specificare che quanto ha appena affermato non deve essere inteso come una definizione del comico, perché la sua validità è garantita soltanto in casi 'perfetti'. Riteniamo che le parole di Bergson siano da interpretare in questo modo: egli sta spiegando che solamente in *casi ideali* possiamo pensare che l'emozione sia separabile dalla percezione del comico in maniera *assoluta*, che un loro slegamento totale non può che essere frutto di un'astrazione teorica, astrazione che si rivela uno strumento utile per lo studio del fenomeno. Dobbiamo pertanto pensare che il comico possa essere soltanto teoricamente e idealmente slegato in maniera completa dall'emozione, e che questa condizione difficilmente rispecchi la realtà nella quale si manifesta il fenomeno. Allo stesso modo, il Soggetto che ride non è totalmente immune dalla possibilità di *identificazione* con la persona-oggetto del riso, nei confronti della quale dobbiamo perciò ammettere di poter provare non soltanto un senso di superiorità, ma talvolta anche una certa *ammirazione* (condizione che, l'abbiamo visto nel capitolo precedente, Freud rinveniva nel caso dell'umorismo, ma che Lacan estende al comico più in generale)¹³⁵. Una tale ammissione da parte di Bergson non deve stupirci, è anzi una mossa più che legittima anche da un punto di vista scientifico: non avviene forse lo stesso in fisica, quando, per esempio, nello studio delle parabole dei proiettili si sceglie di ignorare alcune variabili, quali l'attrito dell'aria, la presenza di vento e di altri agenti atmosferici, consapevoli che

134Ivi, p. 48.

135Anche Morreall nell'articolo scritto per la Stanford Encyclopedia of Philosophy include la possibilità di ammirare un personaggio comico tra le obiezioni alla teoria della superiorità: «*To these counterexamples to the Superiority Theory we could add more. Sometimes we laugh when a comic character shows surprising skills that we lack. In the silent movies of Charlie Chaplin, Harold Lloyd, and Buster Keaton, the hero is often trapped in a situation where he looks doomed. But then he escapes with a clever acrobatic stunt that we would not have thought of, much less been able to perform. Laughing at such scenes does not seem to require that we compare ourselves with the hero; and if we do make such a comparison, we do not find ourselves superior.*» [«A questi controesempi alla teoria della superiorità potremmo aggiungerne molti altri. Talvolta ridiamo quando un personaggio comico mostra abilità sorprendenti che a noi mancano. Nei film muti di Charlie Chaplin, Harold Lloyd e Buster Keaton, l'eroe è spesso intrappolato in una situazione nella quale sembra condannato. Ma poi sfugge con un intelligente numero acrobatico cui noi non avremmo pensato, e ancora meno saremmo stati in grado di eseguire. Ridere di tali scene non sembra richiedere che confrontiamo noi stessi con l'eroe; e se facessimo tale paragone, non ci troveremmo a essere superiori.»] J. Morreall, op. cit., (2012). La traduzione è nostra.

tale astrazione non rende la descrizione del fenomeno meno valida, né tantomeno 'falsa'?

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 *leitmotiv* 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 impreviste, 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.¹³⁶

Ecco allora che trova chiarimento anche la funzione rivestita dall'*intelletto* quando si sperimenta il piacere comico: l'intelletto si oppone all'emozione (che deriva dalla quantità di effetti divertenti) nella misura in cui esso deve sostenere lo sforzo di analizzare tali effetti per trasformare, 'fissare', la fugacità della risata e risalire da questa alla sua causa, alla comicità:

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. È necessario uno sforzo di analisi e di riflessione per fissarla¹³⁷.

Bergson fornisce un esempio del funzionamento di questo processo descrivendo il contrasto tra la rigidità comica del gesto, la sua ripetitività automatica e sempre prevedibile, che per difetto di elaborazione non richiede un'analisi intellettuale raffinata, rispetto all'inesauribile possibilità di evolversi e di mutare che la parola (l'idea) ha in comune con la vita:

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 un automatismo installato nella vita e imitante la vita. È il comico.¹³⁸

Bergson oppone dunque, in maniera entusiasticamente vitalista, l'inesauribile varietà e la costante spinta all'evoluzione della vita alla rigidità che dà come effetto il comico, che è un particolare effetto mimetico, di imitazione della vita. Nel fare ciò, egli identifica la *rigidità estranea alla vita* con la *meccanicità (mimetica) della ripetizione* ed è precisamente contro questo

136H. Bergson, op. cit., p. 48-49.

137Ivi, p. 54.

138Ivi, pp. 54-55.

aspetto della teoria bergsoniana che Lacan muove le sue critiche più dure. È assai probabile che, mentre rivolge queste accuse a Bergson, Lacan stia pensando a un particolare tipo di ripetizione, cioè agli effetti della pulsione di morte, al fenomeno della coazione a ripetere, che guidano l'operare umano opponendosi alle pulsioni vitali, e che non è possibile né ignorare, né spostare oltre i confini della vita:

Mi limiterò soltanto a sottolineare che nulla appare più insoddisfacente della teoria bergsoniana, relativamente a quella meccanicità che insorgerebbe nel bel mezzo della vita. Il suo discorso sul riso riprende in modo condensato e schematico il mito dell'armonia vitale, dello slancio vitale caratterizzato dalla sua presunta eterna novità, dalla sua creazione permanente. Non si può fare a meno di riconoscere il carattere stravagante nel leggere che una delle caratteristiche di questa meccanicità, nella sua opposizione con la vitalità, sarebbe il suo carattere ripetitivo, come se la vita non ci presentasse alcun fenomeno ripetitivo, come se non pisciassimo ogni giorno sempre allo stesso modo, come se non ci addormentassimo ogni giorno sempre allo stesso modo, come se inventassimo il far l'amore a ogni nuova scoperta. C'è qui qualcosa di veramente incredibile. La spiegazione attraverso la meccanicità si manifesta essa stessa in tutto il corso del libro come una spiegazione meccanica. Voglio dire che questa spiegazione cade in una stereotipia penosa che si lascia sfuggire il fenomeno nella sua essenzialità. (SV 130-131)

Riteniamo che Lacan sia nel giusto quando avverte circa il pericolo che una spiegazione irrigidendosi in una formula si trasformi in uno stereotipo¹³⁹. Sembra anzi che si possa affermare che sempre su ogni teoria e su ogni pensiero gravi (e dal suo proprio interno!) la minaccia dell'irrigidimento: tale eventualità è affermata da Nietzsche con la suggestiva metafora della lava, che nel raffreddarsi limita la propria forza plastica, vitale, la forza che sorge dalla lava solidificata stritola quello che il pensiero stesso era in principio, nel suo fluido e caldo colare:

*Ein Gedanke,
jetz noch eif-flüssig, Lava:
aber jede Lava baut
um sich selbst eine Burg,
jeder Gedanke erdrückt
sich zuletzt mit «Gesetzen».*

*

*als keine neue Stimme mehr redete,
machtet ihr aus alten Worten
ein Gesetz:
wo Leben erstarbt, thürmt sich das Gesetz.¹⁴⁰*

139Bottiroli rileva la particolare attenzione prestata da Bergson affinché la propria definizione del comico non si trasformasse in una formula rigida (e quindi ridicola) e il suo ricorso costante all'antidoto alla rigidità, che trova espressione per mezzo di termini appartenenti alla sfera semantica della flessibilità [*souplesse*]: «Uno dei modi per avvicinarsi alla natura del riso potrebbe consistere nel chiedersi, anzitutto, che cosa rende comica una definizione del comico. Troviamo una possibile risposta in Bergson: una definizione è comica quando la irrigidiamo in una formula, anziché usarla come “*le leitmotiv qui accompagnera toutes nos explications*”».» G. Bottiroli, op. cit., (2001).

140Un pensiero, adesso
ancora fluido e ardente come lava:

Ma Lacan si dimostra forse troppo avventato nel tacciare di ridicola stravaganza la teoria bergsoniana della meccanicità. Bergson infatti nel momento stesso in cui nega il carattere ripetitivo alla vita spiega anche qual è il particolare tipo di gesto automatico e mimetico capace di innescare il comico: *non ogni ripetizione infatti è comica* (non ogni ripetizione è quindi estranea alla vita), ma *soltanto quella meccanicità 'accattivante' che è in grado di farsi notare, di distrarci e di darci l'illusione* (in ciò simile al delirio di onnipotenza infantile, antecedente l'instaurarsi del principio di realtà) *di avere il controllo su ciò che sta per avvenire e che accade* può 'sospendere' l'impressione di eterna novità della vita, che sfugge al nostro controllo [*Si je le remarque, s'il suffit à me distraire, si je l'attends au passage et s'il arrive quand je l'attends, involontairement je rirai.*]. Alla luce della nostra lettura, che tenta di rendere esplicito quanto nel testo di Bergson rimane velato, la sua teoria della meccanicità sembra molto meno lontana – molto meno di quanto Lacan sia propenso ad ammettere – dalle apprensioni più elementari del meccanismo del riso e dal rapporto di questo con la funzione dell'Immaginario umano (ai fenomeni di imitazione, raddoppiamento, controfigura, mascheramento e smascheramento) (SV 131).

2.1.2 Baudelaire: un'interpretazione scalare dei principi di elaborazione del comico

Prima di presentare le osservazioni di Freud sul *Witz* e sul comico, ricorriamo all'articolo di Baudelaire per fornire un esempio di come è stata interpretata la scala di elaborazione nella quale è possibile distribuire le diverse varietà del comico.

Abbiamo già ricordato la distinzione che Baudelaire opera tra la gioia e il riso, la prima è espressione (sotto forma di riso o di sorriso) di un sentimento *univoco*, una 'gioia di essere vegetale' affine alla soddisfazione animale, estraneo all'idea umana, 'satanica', di superiorità, mentre il secondo è sintomo (in forma convulsiva) di un sentimento *duplice*, contraddittorio e infuso dell'idea della propria superiorità. Il riso infantile si colloca a metà strada tra i due, essendo il bambino un abbozzo d'uomo, un *démone satanico in erba*¹⁴¹. Nel medesimo

ma ogni lava costruisce
attorno a sé un baluardo,
ogni pensiero alla fine
soffoca se stesso con «leggi».

*

Quando più non parlò alcuna voce nuova,
da antiche parole vi faceste
una legge:
dove la vita *irrigidisce*, si innalza la legge.

F. Nietzsche, *Ditirambi di Dioniso e poesie postume (autunno 1888)*, trad. it. di G. Colli, Adelphi, Milano 2006.
141C. Baudelaire, op. cit., (1855), pp. 1110-1111.

frangente avevamo classificato la caricatura come un'elaborazione ulteriore del comico, una delle più raffinate, per cui potrebbe sorgere un'obiezione al nostro modo di procedere, al nostro ricorso a Baudelaire: come può un saggio dedicato alla caricatura – caso *particolare* della comicità – fornire un esempio di articolazione del comico *in generale*? Esponiamo sinteticamente i nostri argomenti: anzitutto, il saggio di Baudelaire può ospitare considerazioni di estetica sul comico in generale perché non prende in considerazione qualsivoglia caricatura (tutte le opere catalogabili come caricature prodotte nel tempo che interessano gli storici e gli archeologi, le caricature che appartengono al registro del Simbolico), ma solamente quelle dotate di valore estetico (dotate di un elemento misterioso, duraturo, eterno, più affine all'Immaginario¹⁴²). Inoltre, la caricatura ha il pregio di mostrare concretamente, in virtù della sua stessa natura, la *duplicità* propria del comico in generale: il *disegno* e l'*idea* sono gli elementi che la determinano e che ritroviamo in ogni situazione comica quando affermiamo di trovarci di fronte a una *rappresentazione* e non appena ne ricostruiamo la tecnica, il *meccanismo di pensiero*, per mezzo dell'intelletto. La caricatura ha dunque il vantaggio di esporre più tangibilmente di quanto non avvenga nel caso delle altre occorrenze del comico la *natura rappresentativa* che la situazione (la persona, l'oggetto) assume nel momento in cui la percepiamo come comica. In un certo senso, *l'oggetto del riso diviene sempre un oggetto estetico*, destino questo che viene condiviso, lo osserveremo più avanti, dall'*oggetto amato*.

Osserviamo ora il modello che Baudelaire ha proposto per spiegare il *funzionamento del comico* in base ad alcuni *principi di elaborazione*. Alla distinzione tra gioia e riso, Baudelaire aggiunge quella tra il riso provocato dal *comico*, al quale egli dà il nome di *comico significativo*, e quello che sorge dal *grottesco*, o *comico assoluto*. Al comico significativo corrisponde una comicità '*addomesticata*', di tipo imitativo («Il comico è un'imitazione mista a una certa facoltà creatrice, ossia a un'idealità artistica»¹⁴³), fondata sull'idea della superiorità dell'uomo sull'uomo, che appartiene a un contesto *realistico*. Vive invece di elementi finzionali e *favolosi*, privi di qualsiasi legame con il senso comune, il comico assoluto, che si esprime con accessi di riso violento, esplosivo, e spasmi *irrefrenabili* e che si fonda sull'idea della superiorità dell'uomo sulla natura. *Arte e idea morale* (l'elaborazione formale, la tecnica e il contenuto concettuale) sono elementi

142«È curioso e degno veramente d'essere osservato il fatto che questo elemento inafferrabile del bello s'insinui persino nelle opere chiamate a rappresentare all'uomo la sua bruttezza morale e fisica! E, non meno misterioso, tale miserevole spettacolo suscita in lui un'ilarità perenne e incorreggibile. Ed ecco, così, il vero argomento di questo saggio.» *Ibidem*. Baudelaire parla più diffusamente del tratto distintivo della bellezza, il suo «elemento misterioso, duraturo, eterno», in un'altra breve opera, della quale raccomandiamo la lettura del primo capitolo («Il bello, la moda e la felicità»), cfr. C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, (1863), trad. it. di G. Guglielmi ed E. Raimondi, Abscondita, Milano 2004.

143C. Baudelaire, op. cit.,(1855), p. 1111.

ben distinguibili nel comico, da ciò deriva il suo linguaggio più chiaro che lo rende maggiormente comprensibile alla massa e che permette di 'assaporarlo' anche a posteriori; nel grottesco, così profondo e primitivo, invece, arte e idea morale si trovano *confusi*, tanto che solo l'intuizione permette di coglierlo e il riso che ne nasce è immediato. È legittimo supporre che tra questi due estremi possano essere individuati casi intermedi, ma seguiamo l'andamento del saggio. Dopo aver paragonato il comico significativo agli esiti delle scuole letterarie con un fine e il comico assoluto all'arte per l'arte e dopo aver dichiarato la superiorità (anche estetica) del comico assoluto rispetto al significativo («È evidente che occorre distinguere, e che qui [nel caso del grottesco] siamo a un grado superiore»¹⁴⁴; «L'essenza nitidamente distinta del comico assoluto costituisce la prerogativa degli artisti superiori che hanno in sé la ricettività idonea per ogni idea assoluta»¹⁴⁵), Baudelaire procede ammettendo la possibilità di individuare generi, sottogeneri e famiglie all'interno delle categorie appena descritte. Le classificazioni che egli propone si devono a *diverse leggi* (che riportiamo iniziando da quella che ha il massimo carattere di necessità per poi giungere a quella legata più direttamente alla contingenza), che agiscono in concomitanza integrandosi, sovrapponendosi, sfumandosi l'una con l'altra:

- a una *legge filosofica* si deve la distinzione tra comico assoluto e comico significativo. Con 'legge filosofica' evidentemente Baudelaire indica i *modi (gli stili) nei quali il materiale grezzo (che una volta elaborato secondo determinati principi produrrà il comico) viene articolato* e che fanno capo a due principi: l'uno addomesticato e distintivo, che consente di osservare chiaramente l'arte e l'idea morale all'origine del comico, che è l'essenza del comico significativo e l'altro violento, esplosivo, incontrollabile, che alimenta il comico assoluto, gratuito, nel quale i confini tra l'arte e l'idea finiscono per confondersi;
- secondo la *legge artistica della creazione* si possono individuare gli stili del comico come viene forgiato da ogni singolo artista;
- infine, ai diversi *climi e culture nazionali* corrispondono varietà differenti di espressione della comicità.

Bisogna rilevare che l'adozione di ognuno di tali criteri comporta come esito classificazioni delle varietà del comico profondamente diverse tra loro dal punto di vista gnoseologico, della possibilità di cogliere il meccanismo della comicità. Chiunque può cimentarsi nel compito di rintracciare le caratteristiche peculiari della comicità che si esprime in una data nazione (o in una certa area linguistica) o di osservare come viene elaborata da un singolo autore (o da una

¹⁴⁴*Ibidem*.

¹⁴⁵*Ivi*, p. 1113.

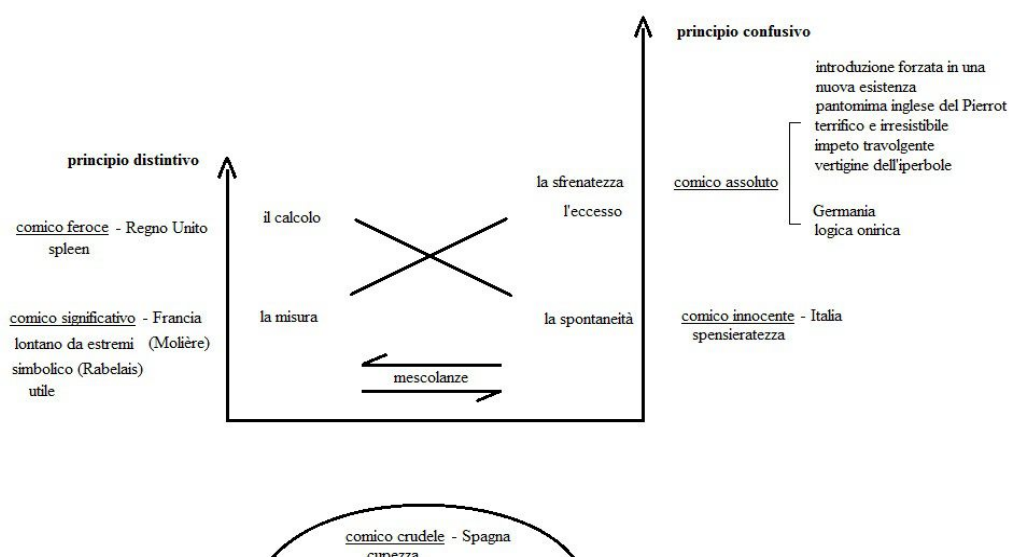
scuola letteraria), e possiamo supporre che i risultati di tali ricerche, se anche esse fossero compiute da diverse persone, mostrerebbero risultati univoci. Sulla base dei dati raccolti, tuttavia, nessuno potrebbe in alcun modo ambire alla costituzione di una teoria del comico: sarebbe come pretendere che alcune fotografie scattate oggi in diversi luoghi del mondo potessero essere in grado di suggerire o di sostituire la teoria della deriva dei continenti, o che studiando la storia della letteratura italiana, regione per regione, si potesse spiegare l'attuale gergo giovanile.

Potrebbe sembrare che Baudelaire, fornendo degli esempi delle varietà del comico legati alle nazioni nei quali esse costituiscono la 'norma' (la maniera di espressione prevalente) e agli autori nei quali si possono rinvenire, privilegi il secondo e il terzo criterio di classificazione. Dobbiamo notare invece che la sua teoria, come quelle precedenti e successive che meritano il nostro interesse, sono il frutto della ricerca e dell'elaborazione di una *legge filosofica* che dà ragione del funzionamento del procedimento comico. La legge filosofica che Baudelaire ha individuato prende forma nei *due principi opposti* che originano le due espressioni di comico denominate *comico significativo* e *comico assoluto*. Le caratteristiche che permettono di identificare nella loro reciproca opposizione tali principi sono la *misura*, per il comico significativo, e l'*eccesso*, la sfrenatezza, per il comico assoluto. Il principio di misura, portato all'eccesso, genera il *comico feroce* inglese, quel tipo di comicità gelida e cerebrale che ostenta un raffinato *calcolo* nella sua composizione e che stupisce il suo fruitore per l'acutezza con la quale ferisce. Al calcolo del comico feroce si oppone la spensieratezza del *comico innocente*, che in Italia troverebbe la propria patria d'elezione, e che introduce nello spettatore il dubbio riguardo alla natura spontanea o abilmente calcolata, anche nella dissimulazione del calcolo medesimo, della situazione comica: questo dubbio in embrione si tramuta in un *totale spaesamento* del fruitore per effetto del comico assoluto, terrifico e irresistibile al contempo, che si avvale della logica onirica per raggiungere note gravi, profonde ed eccessive, e che è capace di far perdere letteralmente la cognizione, e la sicurezza, di sé e del mondo circostante a chi ne è spettatore.

Mescolanze tra i tipi di comico individuati sono possibili, tuttavia è bene non perdere di vista la natura del funzionamento dei due opposti principi di articolazione del materiale comico per mezzo dei quali le differenze si producono. Nello schema seguente abbiamo rappresentato la tensione che esiste fra questi due principi – l'uno votato alla distinzione, l'altro alla confusività – per mezzo delle frecce che puntano verso i due estremi opposti di un'unica linea lungo la quale abbiamo collocato le diverse espressioni del comico descritte da Baudelaire.

La possibilità di miscele e di sovrapposizioni (involontarie o deliberate), così come la

superiorità del comico assoluto rispetto a quello significativo, sono state visualizzate piegando la linea, senza scioglierne la continuità, fino a ottenere due rami paralleli direttamente confrontabili. La sola varietà di comico che non trova collocazione sulla linea è il *comico crudele* che Baudelaire attribuisce agli spagnoli: riteniamo che la sua estraneità rispetto alle altre espressioni del comico sia dovuta alla cupezza particolarmente amara che inibisce il riso.



Tra i poli estremi nei quali si situano l'eccesso di articolazione e l'impressione del suo totale difetto, abbiamo visto che trova posto nella classificazione di Baudelaire il comico innocente. Vedremo ora che questo non è omogeneo al 'comico *naïf*' o 'comico ingenuo' descritto da Freud. Dal momento che è per tramite del comico *naïf* che Freud passa dallo studio del motto di spirito a quello della categoria più comprensiva della comicità, anche noi seguiremo l'andamento del suo saggio per procedere nell'analisi di altri caratteri del comico.

2.1.3 La collocazione del comico nella teoria di Freud e di Lacan

In apertura al settimo e ultimo capitolo dell'opera *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (*Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, 1905), Freud fa una duplice ammissione che riguarda sia la scarsità degli strumenti in suo possesso per affrontare il problema del comico, sia la limitatezza dei risultati che si aspetta di ottenere da tale studio. Egli fa notare che, come dimostrano tutti i tentativi di risoluzione del problema messi in atto da parte dei filosofi che prima di lui se ne sono occupati, i rapporti tra arguzia e comicità non sono semplici e dichiara

che la strada che ha deciso di percorrere, per quanto appaia fin dal principio poco promettente, è quella di tentare di comprendere il comico a partire dalla disamina del motto compiuta¹⁴⁶. Il maggiore rammarico di Freud (cui si deve il suo scetticismo rispetto al raggiungimento di buoni risultati) è rappresentato dall'assenza di un *termine di paragone* che possa rendere più agevole lo studio del comico, come invece era avvenuto nel caso del *Witz*, quando la sua indagine aveva potuto beneficiare della conoscenza del lavoro onirico (*MS* 203-204). Osserviamo dunque come procede Freud. Delle osservazioni sul comico colte di passaggio nell'esame dell'arguzia egli riporta anzitutto quelle che riguardano il suo *comportamento sociale* che, diversamente dal *Witz*, «può accontentarsi della presenza di due persone: la prima, che scopre il comico, e la seconda, nella quale è scoperto» (*MS* 203), accompagnate inevitabilmente da alcune anticipazioni sui processi psichici che interessano le persone coinvolte:

La terza persona, quella a cui il comico viene comunicato, rafforza il processo comico, ma non vi aggiunge niente di nuovo. Nel caso del motto, questa terza persona è indispensabile per compiere il processo che apporta il piacere; può mancare invece – quando non si tratti di un motto tendenzioso, aggressivo – la seconda persona. (*MS* 203)

È in maniera piuttosto sorprendente che Freud avvia il discorso sul comico: come ha notato Jacques Lacan, nell'analisi freudiana della comicità «colpisce il fatto che quel che ci presenta come più vicino al motto di spirito sia in realtà qualcosa che a prima vista potrebbe apparire ai suoi antipodi, vale a dire il *naïf*» (*SV* 126). Leggendo il testo di Freud si passa infatti da una delle elaborazioni più tendenziose ed esplicitamente 'cattive' a quella che si suppone essere la più innocente, per poi approdare al comico propriamente detto. Sappiamo infatti come Freud descrive il funzionamento del motto, sia esso tendenzioso oppure innocente (cioè fine a se stesso, non subordinato ad alcuna intenzione particolare): il motto permette di soddisfare, apparentemente senza sottrazione alcuna, una pulsione aggirando un ostacolo interiore o esteriore (dovuto alla rimozione, al giudizio critico o, più in generale, a una potenza inibitrice e limitatrice) responsabile di aver reso inaccessibile la fonte di piacere (*MS* 124-126). L'ingenuità, al contrario, non deve superare alcuna inibizione e in realtà non è tanto importante che la persona che 'conia' il motto ingenuo ancora non possieda inibizioni, quanto piuttosto che l'ascoltatore sia propenso a non attribuirgli alcuna volontà di fare dello spirito¹⁴⁷.

146 Freud rinnova tali preoccupazioni e propositi appena finisce di esaminare il comico ingenuo: «Nell'affrontare il problema della comicità in sé non possiamo liberarci da una certa apprensione. Sarebbe temerario aspettarsi che i nostri sforzi possano dare un contributo decisivo alla soluzione di questo problema, dopo che i lavori di tanti esimi pensatori non sono riusciti a fornire una spiegazione che sia soddisfacente in ogni aspetto. Non intendiamo realmente fare altro che applicare ancora per un certo tratto, nell'ambito del comico, i criteri che si sono dimostrati preziosi nel caso del motto.» (*MS* 211).

147 Nel caso dell'ingenuità trascuriamo volutamente la distinzione tra motto ingenuo e comico ingenuo.

L'ingenuità deve risultare, senza il nostro intervento, nei discorsi e nelle azioni di altre persone, le quali sostituiscono la seconda persona del comico o del motto. L'ingenuità nasce quando qualcuno non tiene nel minimo conto un'inibizione, perché in lui non c'è e, quindi, sembra superarla senza sforzo. Condizione perché l'ingenuità abbia effetto è che si sappia, da parte nostra, che chi la commette non ha una simile inibizione, altrimenti non lo chiamiamo più ingenuo ma sfacciato, non ne ridiamo ma ne siamo indignati. (MS 204)

Gli esempi forniti da Freud consentono di discriminare un motto arguto da un detto ingenuo anche qualora il materiale utilizzato sia il medesimo (in effetti, l'ingenuità condivide con il motto l'espressione letterale e il contenuto) e di spiegare l'origine dell'effetto irresistibile dell'ingenuità, come nel caso del termine coniato dalla bambina per la medicina destinata ai bimbi, la *Bubi-zin* [*Medizin*, 'medicina', scomposto erroneamente dalla piccola in *Mädi* (bimba) e *-zin*, nel caso del maschietto viene chiamata *Bubizän*, perché *Bubi* significa 'bimbo'] (MS 205). L'effetto irresistibile dell'ingenuità si deve al fatto che non è necessario deviare l'attenzione per superare un'inibizione e perciò il dispendio inibitorio, rivelandosi inutile, si scarica immediatamente nel riso (così si stabilisce la comunanza dei processi psichici tra la prima e la terza persona, cioè la prima persona si mette nella condizione del processo psichico che si svolge in colui che commette l'ingenuità). Freud sottolinea inoltre che il carattere imprescindibile per distinguere un motto da un'ingenuità (comica) risiede nel ricorso a un *paragone* tra noi, gli spettatori-fruitori dell'ingenuità, dotati di inibizioni, e colui che commette l'ingenuità. Il processo psichico che avviene nella persona ricettiva – che ingenua non lo è mai – è soltanto parzialmente analogo a quello che avviene nella ricezione di un motto arguto proprio perché complicato dalla necessità di 'mettersi nei panni' di chi commette l'ingenuità per essere certi che egli sia privo dell'inibizione interiore (che sia perciò *autenticamente* ingenua, *parlata totalmente dal proprio motto*) – condizione questa affinché si rida dell'ingenuità e non si provi invece indignazione per quella che altrimenti considereremmo una manifestazione di sfacciataggine:

Mentre era indispensabile per l'efficacia del motto che entrambe le persone sottostessero grosso modo alle medesime inibizioni o resistenze interiori, la condizione che rende possibile l'ingenuità è che una persona posseda inibizioni che mancano invece all'altra. La percezione dell'ingenuità risiede nella persona fornita di inibizioni, soltanto in essa s'avvera il profitto di piacere apportato dall'ingenuità, ed è facile per noi indovinare che questo piacere nasce in lei perché si sbarazza dell'inibizione. Poiché il piacere dell'arguzia ha la stessa origine – un nucleo di piacere verbale e dell'assurdo e un involucro di piacere di sbarazzare e alleviare, – in tale analogo rapporto rispetto all'inibizione si fonda l'affinità interna tra ingenuità e motto. In entrambi il piacere nasce dallo sbarazzarsi di un'inibizione interiore. (MS 207-208).

È tale operazione che equivale, secondo Freud, all'istituzione di un *paragone tra il nostro stato e l'altrui* (il *contrasto psicologico*), e rappresenta il *nostro sforzo di comprendere l'altro* (il cosiddetto *prestito comico*): il piacere comico, quando ridiamo di un'ingenuità, deriva dunque dal dispendio di

inibizione risparmiato confrontando le nostre manifestazioni con le altrui. Una volta giunto a questa conclusione, Freud procede con l'analisi della *comicità* in sé, che *genera il riso grazie a un dispendio di energia rappresentativa risparmiato*.

La discussione delle condizioni soggettive favorevoli e sfavorevoli per il comico, per quanto l'essenza del fenomeno non sia riducibile ad esse, diventa l'occasione per Freud di chiarire la sua natura paradossale, perché a un tempo *interiore ed esteriore*, e di istituire un'ulteriore distinzione all'interno del concetto, quella tra *comico ineluttabile* e *comico occasionale* (che è forse la distinzione più trascurata dai commentatori del *Motto di spirito*) (MS 240-244)¹⁴⁸. Nel caso del comico ineluttabile (o irresistibile) lo scaturire dell'effetto comico assume i caratteri della regolarità, se non addirittura della necessità, mentre nei casi in cui esso sembra dipendere esclusivamente dalle circostanze e dalla prospettiva dell'osservatore è necessario che si determini una differenza di dispendio notevole affinché il riso superi le condizioni sfavorevoli al proprio sorgere. Dopo aver ammesso l'impossibilità di stabilire *a priori* casi nei quali l'ineluttabilità del comico si dimostra al completo riparo da eccezioni – salvo quel comico che riesce a ridestare 'direttamente', senza quindi passare attraverso un paragone, gli antichi piaceri e giochi legati all'infanzia (MS 247-8) – Freud elenca le condizioni affinché l'effetto comico possa manifestarsi con esito felice¹⁴⁹, che vanno dalla predisposizione al riso (lo stato d'animo lieto, l'attesa della comicità, il 'contagio' dell'ilarità) all'assenza di sovrainvestimenti d'attenzione ed emotivi. Facciamo notare che la posizione di relativa distanza rispetto alla narrazione nella quale si trova abitualmente il lettore (non ingenuo) di un'opera letteraria dovrebbe assicurare a quest'ultimo la possibilità di gustarne la comicità qualora essa fosse presente in un testo: è d'altronde per questo motivo che abbiamo scelto di considerare casi di comicità letteraria e di escludere dalla nostra ricerca tanto la comicità 'tossica' dell'ubriachezza, quanto la comicità della distrazione, poiché entrambe patiscono di un difetto di elaborazione e di 'intenzionalità' (tanto conscia quanto, con ogni probabilità, anche inconscia). Della necessità dell'elaborazione affinché esista la comicità abbiamo già parlato; che tale elaborazione debba essere provvista anche di un apporto minimo di *intenzionalità* è Freud ad averlo rilevato discutendo il valore estetico dell'arguzia e di ogni attività diretta al piacere. Riportiamo il brano nel quale egli enuncia queste ipotesi convinti che si tratti di uno degli snodi fondamentali del *Motto di spirito*.

148 Freud auspica che le condizioni che giustificano la classificazione del comico in occasionale e ineluttabile possano rappresentare l'oggetto di ricerche successive (MS 240): molti studi sociologici e pragmatici contemporanei sono effettivamente andati in questa direzione, sebbene abbiano accentuato il risvolto soggettivo del problema.

149 Troviamo indicativo che il successo del motto sia indicato con il medesimo termine che si utilizza per valutare la riuscita degli atti linguistici: ci soffermeremo su questa coincidenza, per nulla casuale, nel cap. 3.

Approssimandosi alla spiegazione del meccanismo del piacere dal quale dipende il soddisfacimento nel caso del motto, Freud non solo giunge a delineare, anticipandoli, i criteri che gli consentiranno di distinguere il *Witz*, il comico e l'umorismo, ma include considerazioni sull'immaginazione estetica, suggerisce il divario tra *intenzionalità* e *volontarietà* e abbozza il principio più generale che governa la psiche.

[...] [L]'attività dell'arguzia non può, a ben vedere, essere considerata priva di uno scopo o di una meta, poiché innegabilmente si propone di suscitare piacere in chi ascolta. Io dubito che siamo in grado d'intraprendere qualcosa là dove non entra in giuoco un'intenzione. Se non ci serviamo in un determinato momento del nostro apparato psichico per ottenere uno dei nostri insopprimibili soddisfacenti, lo lasciamo lavorare da sé in direzione del piacere, cerchiamo di trarre piacere dalla sua attività. Suppongo che questa sia la condizione alla quale sottostà ogni immaginazione estetica, ma so troppo poco di estetica per pretendere di perseguire oltre questa affermazione; per quanto riguarda l'arguzia, però, prendendo a fondamento i due criteri poc'anzi scoperti, posso affermare che essa è un'attività che mira a trarre piacere da processi psichici, intellettuali o di altro tipo. Vi sono certamente altre attività che si prefiggono lo stesso scopo. Forse si distinguono tra loro per la sfera di attività psichica dalla quale vogliono attingere piacere, forse per il metodo del quale si servono. Non è possibile per ora risolvere questo problema; sono tuttavia convinto che la tecnica arguta e la tendenza al risparmio che in parte la domina hanno acquisito una relazione con la generazione del piacere. (MS 120)

Prima di procedere insieme a Freud con la descrizione del comico propriamente detto, vogliamo sfruttare ancora alcune considerazioni sull'ingenuità, quale punto di contatto tra il motto e il comico, per affrontare un problema che non avremmo potuto discutere adeguatamente in una fase precedente. Si tratta della questione della '*collocazione*' del comico, cioè *se esso appartenga all'oggetto che fa ridere oppure risieda nel Soggetto che fruisce del riso*. Introduciamo il problema facendo un passo indietro per rileggere quanto Freud sostiene definendo gli intenti del motto: «[...] motto è solo ciò a cui permetto di esserlo. Ciò che per me è un motto può essere per un altro solo una storiella comica» (MS 130). Egli prosegue giustificando l'eventuale difficoltà di stabilire univocamente se ciò di cui si ride sia un motto oppure una storiella comica ipotizzando la presenza di una *facciata comica ingannevole*, atta a nascondere il contenuto arguto, accessibile soltanto a qualcuno, a chi è in grado di *interpretare* il motto.

Se però un motto permette un dubbio del genere [che si tratti di un motto di spirito oppure di una storiella comica], la ragione è solo che esso ha un lato visibile, una facciata – nei nostri casi comica – che appaga l'occhio di qualcuno, mentre un altro può tentare di spiarvi dietro. Può anche farsi strada il sospetto che questa facciata sia destinata a ingannare chi osserva e indaga, che queste storie abbiano dunque qualcosa da nascondere (MS 130).

Questo tentativo di risolvere l'ambiguità delle storielle ridicole, data la difficoltà di catalogarle definitivamente come spiritose o comiche, non sembra ben riuscito e, anzi, tale spiegazione è colpevole di incoraggiare interpretazioni errate non solo dei cosiddetti 'motti con facciata', ma

di tutte le occorrenze della comicità. Le questioni si moltiplicano: dovremo affrontarle una per volta.

Accostiamoci quindi al problema dell'*oggettività/soggettività del comico*. A conferma che ci stiamo muovendo su un terreno tutt'altro che stabile, troviamo in Freud affermazioni che potrebbero sembrare a tutta prima contrastanti. Mettiamo a confronto due brevi passi: il primo riguarda l'impossibilità di 'creare', ma soltanto di scoprire, l'ingenuità comica, che risiederebbe quindi interamente nell'oggetto del riso; il secondo, invece, colloca tutte le caratteristiche del motto ingenuo (caso limite del motto, che si verifica quando la censura è ridotta a zero) nella percezione del fruitore:

- a) «Al pari del comico in generale, l'ingenuità la si scopre, non la si crea come il motto; anzi, non la si può creare assolutamente, mentre accanto al comico puro può darsi anche il caso di un comico inventato, di una comicità provocata» (MS 204);
- b) «L'ingenuo immagina di essersi servito normalmente e semplicemente dei suoi mezzi espressivi e ragionamenti e non sa nulla di un'intenzione riposta; inoltre non trae alcun profitto di piacere dall'aver pronunciato un'ingenuità. Le caratteristiche del detto ingenuo vivono tutte soltanto nella percezione della persona che ascolta» (MS 207).

Il comico ingenuo vivrebbe dunque una curiosa ubiquità trovandosi tanto nell'oggetto del riso quanto nel fruitore. Dobbiamo valutare se questa conclusione è veramente contraddittoria o se a renderla tale è qualche premessa implicita in un certo modo di intendere il comico e il Soggetto umano che lo esperisce.

Da parte nostra, siamo convinti che la tesi appaia contraddittoria soltanto se ignoriamo il processo comico (secondo il percorso visualizzato dal grafo del desiderio), cioè se si riduce il *comico* a una *qualità* (oggettiva) oppure a una *disposizione* (soggettiva): in tal caso, l'attribuzione del comico contemporaneamente all'oggetto e al Soggetto non potrebbe che creare un contrasto irrisolvibile. Se il comico fosse una qualità oggettiva dovremmo aspettarci di poterlo riconoscere sempre, obiettivamente e senza possibilità di dubbio in ogni situazione o, perlomeno, di poter disporre di criteri che consentano di discriminare in maniera netta e univoca ciò che è comico da ciò che non lo è, ma abbiamo già notato (e nel cap. 2.4 approfondiremo la questione) che questo molto spesso non avviene. D'altro canto, se il comico non fosse altro che una disposizione puramente soggettiva (cognitiva o meno, intenzionale o meno), troveremmo difficile poter azzardare di definire una situazione 'comica' in un senso, per così dire, 'universale', capace di oltrepassare la nostra personale impressione a riguardo. Uno dei rischi di tale soggettivismo è quello di scadere in un vago e inutile relativismo, per cui il comico si ridurrebbe a una questione di gusti personali: parafrasando una nota affermazione di Hume sul Bello dovremmo ammettere che “*comic is no quality in things themselves: it exists merely in the*

mind which contemplates them, and each mind perceives a different comic”. Nuovamente, e riteniamo non casualmente (ma non possiamo anticipare troppo), notiamo che la questione della comicità si approssima a quella del giudizio estetico. L'accostamento alla sfera della sensazione, ci suggerisce che forse la prospettiva più corretta dalla quale considerare il modo in cui facciamo esperienza del comico (capace perlomeno di risolvere la presunta contraddizione derivante dal guardare a esso come a una qualità o a una disposizione), potrebbe essere quella che approssima il meccanismo di scoperta della comicità alla *percezione* – che troverebbe peraltro conferma nella locuzione avere *sensu* dell'umorismo, *sense of humour* – così come viene intesa da Freud nel breve saggio sulla negazione, quando spiega che

la percezione non è un processo puramente passivo, e anzi l'Io invia periodicamente piccole quantità d'investimento nel sistema percettivo, mediante le quali assaggia gli stimoli esterni per poi ritrarsi nuovamente indietro dopo ogni puntata di questo genere.¹⁵⁰

Se la maniera nella quale viene spiegata l'ipotesi di un tale *processo collaborativo tra l'Io e gli organi sensoriali* dovesse apparire poco 'attuale' e troppo kantiana, ricorriamo alla veste dal sapore decisamente più contemporaneo, ma in fondo omologa, che Jacques Lacan offre alla sua definizione del motto ingenuo: «la battuta di spirito dell'ignorante o del *naïf*, di quello di cui prendo in prestito la parola per farne un motto di spirito, è stavolta per intero a livello dell'Altro» (Sv 128).

Mostriamo che le due formulazioni non sono affatto dissimili: situare lo spirito ingenuo *per intero a livello dell'Altro* non significa stabilire né l'oggettività del comico (non è l'Altro a sancire cosa è comico), né la sua soggettività (dal punto di vista dell'Altro), equivale bensì ad attribuirgli le caratteristiche che abbiamo riconosciuto alla *percezione-attiva* freudiana. Si tratta di un genere di percezione che appare immediatamente, originariamente, unita al *giudizio*, a un giudizio che è tutt'uno con la risata che sancisce la comicità della situazione. Ciò naturalmente non implica che venga negato al comico il carattere di *evento psichico* che ha la propria sede in colui che ne fruisce, ma siamo portati piuttosto a operare un rovesciamento della concezione abituale secondo la quale il riso sarebbe un momento successivo e conseguente alla percezione della comicità. In questa prospettiva, infatti, la comicità, l'oggetto o l'evento comico, appare tale solo successivamente alla risata, come sua 'conseguenza', sempre che di rapporto causa-effetto sia ancora lecito parlare: a un tale scetticismo rispetto ai concetti di successione temporale e di causalità ci ha già condotti l'analisi del comico! L'omogeneità tra le definizioni di Freud e di Lacan è comprovata dai rapporti tra il comico, il linguaggio e il desiderio che abbiamo già

150S. Freud, “La negazione”, (1925), in *La negazione e altri scritti teorici*, trad. it. di L. Baruffi, R. Colorni, E. Fachinelli, C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 68-69.

osservato: la collocazione dello spirito e della comicità risulta così sfuggente, addirittura paradossale, perché situata nel *sistema* formato da *Soggetto, Altro, messaggio e oggetto metonimico*.

Prima di passare a considerare altre proposte di concettualizzazione del comico, intendiamo accennare i motivi delle riserve che abbiamo sollevato riguardo alla scelta di Freud di spiegare la difficoltà di stabilire univocamente quando una storiella è comica oppure un vero e proprio motto di spirito per mezzo di un lessico topologico, che porta a ridefinire più in generale il problema maggiore dell'esposizione freudiana del comico: quello del suo rapporto con l'arguzia.

2.2 I tentativi di un'espansione strategica della teoria freudiana

Una terminologia che autorizzi a pensare il rapporto tra la tendenza e la comicità in termini spaziali, come se si trattasse di due livelli rigidamente separati (l'uno nascosto e gerarchicamente subalterno rispetto all'altro) ha sortito come esito negativo la legittimazione di un'interpretazione non soltanto dei motti con facciata, ma anche di qualsiasi manifestazione della comicità più in generale – e addirittura di ogni opera letteraria e artistica – alla stregua di formazioni di compromesso, sintomi della presenza di un fondo tendenzioso represso, capace tuttavia di ritornare mascherato sotto vesti comiche.

La concezione della letteratura quale sede del ritorno del represso si accorda, e avalla a propria volta, il funzionamento dei motti a doppia lettura così come viene inteso da Francesco Orlando, la cui visualizzazione mediante frazioni omologhe rende ragione della rigidità che abbiamo attribuito alla separazione dei due termini in gioco¹⁵¹. Perché il modello orlandiano regga è necessario che il comico venga definito come il contrario dell'identificazione del Soggetto con l'Altro, condizione che, qualora fosse accettata, farebbe svanire qualunque possibilità di comicità (ricordiamo la descrizione del processo comico fornita da Lacan come qualcosa che richiede una forte consonanza fra il Soggetto e l'Altro¹⁵²). Lo schema ottenuto è il seguente:

151Si vedano i capitoli 10 “Dal motto di spirito alla letteratura: regressione ludica e tendenze proibite” e 11 “La formazione di compromesso come manifestazione semiotica” nella seconda parte di F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, (1973), Einaudi, Torino 2012, pp. 203-218.

152È questo che Lacan intende affermando che l'Altro deve «essere della parrocchia» (SV 118-119).



Tali presupposti teorici (uniti all'uso di una terminologia ancora fortemente legata alla prima topica freudiana) condizionano in maniera decisiva la lettura del *Misanthrope* di Molière che Orlando propone¹⁵³: escludendo ogni possibilità di identificazione fra Alceste e Oronte, Orlando rinviene il comico essenzialmente nella sproporzione fra il ricorso a una misura estrema come il duello in rapporto a una causa 'inconsistente' come la differenza di opinioni su un sonetto. La causa non può dirsi affatto inconsistente se valutiamo la possibilità che ogni personaggio e ogni scritto porti in sé il proprio doppio parodico: il disprezzo di Alceste nei confronti del sonetto di Oronte assume tutt'altro rilievo se pensiamo al timore (inconscio) di Alceste di potersi identificare con il rivale Oronte, che, nella stessa situazione, nei suoi panni, le proprie parole siano simili alle sue¹⁵⁴.

Non ci dilunghiamo a discutere tale posizione, perché ci troveremmo a ripercorrere l'obiezione alla tesi orlandiana che è già stata compiuta da Bottirolì¹⁵⁵. La questione è stata sollevata affinché appaiano più chiare le ragioni che ci fanno propendere verso l'adozione di un'altra teoria, quella lacaniana, che grazie ai registri dell'esperienza ci offre gli strumenti adatti per restituire dinamismo al complicato rapporto tra arguzia e comicità. Ci limitiamo pertanto a riportare di seguito i risultati e i vantaggi che la riformulazione triadica (strategica) dei dualismi presenti nel *Motto di spirito* presenta rispetto a un'interpretazione biplanare:

- anzitutto, essa consente di superare l'*incongruenza* insita nelle *frazioni omologhe*, la cui

153Si veda in particolare la parte teorica della lettura del *Misanthrope* in F. Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*, Einaudi, Torino 1990, pp. 143-163.

154A questo proposito, Francesco Orlando cita un passo illuminante di Jacques Lacan: «*Ce qui met Alceste hors de lui à l'audition du sonnet d'Oronte, c'est qu'il y reconnaît sa situation, qui n'y est dépeinte que trop exactement pour son ridicule, et cet imbécile qu'est son rival lui apparaît comme sa propre image en miroir.*» F. Orlando, *Lettura freudiana del "Misanthrope"*, Einaudi, Torino 1979, p. 108. Analogamente, Arnolfo prova in ogni momento, dall'inizio alla fine della *pièce* il timore di assomigliare a un cornuto, senza avvedersi di agire in modo da diventarlo inevitabilmente; i versi con i quali dichiara con vanitoso disprezzo di non assomigliare affatto ai cornuti suscitano sonore risate proprio in virtù della denegazione (IV, viii, vv. 1225-1227). Cfr., Molière, *La scuola delle mogli*, (1662), trad. it. di S. Bajini, Garzanti, Milano 2010.

155Cfr. G. Bottirolì, "Il riso. Comico, Witz, Humor", in *Interpretazione e strategia*, Guerini e associati, Milano 1987, pp. 75-94.

condizione di funzionamento dipende dall'esclusione totale dell'aspetto della *disidentificazione* – peraltro prevalente – nel caso del *Witz*. Si apre così la possibilità di distribuire le manifestazioni del riso secondo una *gradazione* che va dai casi che contemplano la compresenza di identificazione e disidentificazione (con la prevalenza della prima sulla seconda), ai casi di totale disidentificazione (il comico derisorio), senza con ciò smentire la distinzione freudiana (alla base della distinzione operata da Freud vi è la descrizione di casi ideali che trovano collocazione nella nuova gradazione). Da tale operazione risulta altresì evidente il motivo per il quale il comico espresso nelle grandi opere d'arte – quello che potremmo chiamare il *comico superiore* – presenta un funzionamento più affine al *Witz* anziché alla comicità assolutamente priva di identificazione assunta da Freud come modello ideale del comico (e difficilmente, se non mai, realizzabile);

- ridefinire le differenze topiche e dinamiche tra il comico e il *Witz* nei termini dell'interazione dinamica tra i registri consente di esaminare i ruoli che le persone coinvolte nei processi di volta in volta esse ricoprono, incluse le *possibilità di ridere da una distanza simbolica, immaginaria o reale*, come nessuna delle altre teorie è in grado di fare (né quella della superiorità, né quella energetico-idraulica del sollievo);
- il modello tripartito, assicurando l'*autonomia del Simbolico*, è il solo che si presti all'analisi della comicità presente nei testi letterari, in rapporto ai quali il lettore si trova nella posizione della terza persona, quella che ricava il maggior piacere dal motto o dal comico, il suo interprete. La densità dei testi, lo spessore dei personaggi, le varietà e le trasformazioni dei contratti che il testo chiede di stabilire con i lettori trovano spiegazione e giustificazione all'interno del conflitto dei registri e degli stili che ne rappresentano un'ulteriore articolazione.

Soltanto tenendo conto di tutto ciò è possibile sostenere l'umanità del riso e rinvenire nella flessibilità del comico superiore la sua espressione più piena e autentica.

Sebbene in via generale riteniamo di poterci attenere alla distinzione tra *Witz*, comico e umorismo teorizzata da Freud nell'opera del 1905 e parzialmente riorganizzata nell'articolo del 1927 “*Der Humor*” (“L'umorismo”), ormai risulta chiaro che il comico cui sarà dedicata la nostra ricerca è del tipo *superiore*, come è stato ridefinito alla luce della nuova prospettiva strategica, e la cui affinità con il *Witz* – vale la pena ripeterlo – non è da imputare alla presenza di un contenuto rimosso celato da una facciata comica, bensì al rapporto dinamico che si

instaura tra quelli che Jacques Lacan ha denominato i *registri dell'esperienza*¹⁵⁶ (che agiscono prospetticamente e il cui dinamismo trova espressione anche nei diversi gradi di identificazione dai quali si ride).

Dunque, se in Freud le caratteristiche più proprie del comico rispetto al *Witz* e all'umorismo consistevano nella relativa *consapevolezza* di incontrare una situazione comica (sfera del preconsciouso-conscio) e nella sensazione di distacco, di presa di *distanza*, rispetto ad essa (non-identificazione), quando invece noi parleremo di comico non escluderemo né la possibilità dell'abbandono (per quanto di breve durata) del pensiero a un'elaborazione inconscia, né quella di identificazione, sebbene fuggevole, con la persona-oggetto del comico. *Ridimensionare l'assolutezza degli aspetti della distanza e della disidentificazione*, che contribuiscono a fare del Soggetto che sperimenta una situazione comica lo *spettatore* di una *rappresentazione*, ci permette di giustificare la presenza, altrimenti incongrua, di quella peculiare *forza di suggestione* capace di attrarre e coinvolgere (almeno intellettualmente e a dispetto del distacco intellettuale) il fruitore del comico che avevamo già individuata, e che rinvia al campo delle funzioni dell'Immaginario.

Passa inoltre in secondo piano la differenza tra il comico e il *Witz* individuata in base alla *lunghezza dell'enunciato* nel quale la comicità è accolta, dal momento che l'effetto prolungato, diffuso, di sfondo del comico può sortire grazie ai medesimi meccanismi che presiedono alla battuta di spirito e nella quale si producono invece con un effetto puntuale¹⁵⁷. Una conseguenza rilevante di ciò è che nel caso del comico parlare di identificazione risulta meno problematico: avendo a disposizione più tempo, il processo di identificazione può dispiegarsi in maniera meno fugace, se non meno inconscia, ottenendo inoltre un incremento nella stabilità (nel caso del *Witz* invece è più difficile parlare di una vera e propria identificazione proprio a causa del poco tempo a disposizione).

Fatte queste considerazioni, appare ovvio che sarà più rilevante ai fini della nostra ricerca sul comico dell'amore nelle narrazioni essere in grado di determinare di volta in volta in quale registro dell'esperienza si collocano le persone coinvolte nel processo comico e a quale tipo di lettura (tragica, comica, patetica...) il conflitto in atto fra i registri e le identificazioni (che ai registri si riferiscono) conducono, anziché cavillare se la situazione sia da definirsi comica, arguta o umoristica. *Si ride soltanto dal Simbolico, da una distanza, ma esistono diversi gradi di distanziamento o differenziazione.*

156G. Bottioli, op. cit., (1987), pp. 85-87.

157Tracce del ridimensionamento del criterio basato sull'estensione si trovano d'altronde già in Freud, che afferma il carattere non essenziale, ma funzionale della brevità nel motto (*MS 175*) e ricevono una decisa conferma da parte di Lacan, quando riporta la storia lunga raccontatagli da Queneau (*SV 108*).

- ridere esclusivamente dal Simbolico di una persona-oggetto che collochiamo o nell'Immaginario o nel Reale significa far prevalere la disidentificazione, come avviene nel comico propriamente detto, quel comico puro che è assai improbabile incontrare per via della predisposizione all'identificazione che riteniamo imputabile (oltre che al paragone che si instaura di fronte all'oggetto) soprattutto all'*antropomorfizzazione* alla quale sempre è sottoposto l'oggetto o l'animale del quale si ride;
- ridere dal Simbolico al quale si allea l'Immaginario significa cedere all'identificazione (per quanto breve e inconscia) con una persona-oggetto che appartiene pertanto sia al Reale sia all'Immaginario (Immaginario che contrasta l'effetto di Reale), insieme a un complice che condivide la posizione della prima persona (situato a propria volta nel Simbolico e nell'Immaginario), è la struttura del *Witz*;
- infine, la possibilità di ridere (di un riso che non è esplosivo come nel caso dell'arguzia o del comico) con ammirazione contenuta di una persona-oggetto (non vorremmo comunque essere al suo posto!), o al limite di sé, non rigettando la realtà, è quanto avviene osservando il processo umoristico in una persona che si colloca nel Simbolico e nel Reale¹⁵⁸.

Come abbiamo già osservato nel primo capitolo, la rilettura del *Motto di spirito* alla luce dei concetti elaborati da Freud nella seconda topica e della pulsione che tende al di là del principio di piacere compiuta da Jean Guillaumin, ci legittima ulteriormente nell'assimilazione di alcuni caratteri del *Witz* al comico (e viceversa). Nel prossimo sottocapitolo metteremo alla prova la più importante fra le conseguenze che l'adozione di una prospettiva strategica dà la possibilità di esplorare: la ricerca di un sistema di concettualizzazione del comico (e, in particolare del comico superiore, del quale abbiamo individuato alcune caratteristiche) che sia capace di rispettare la complessità del fenomeno comico e che, al tempo stesso, costituisca uno strumento efficace per la sua analisi.

Prima di cimentarci nell'impresa di concettualizzare il comico grazie a una *regola flessibile*, riassumiamo quanto acquisito finora grazie al confronto ravvicinato tra le posizioni di Bergson e di Propp, all'esempio di articolazione delle varietà del comico nel saggio di Baudelaire, alla disamina delle osservazioni di Freud nell'ultimo capitolo del *Motto di spirito* e all'espansione strategica della teoria freudiana per mezzo delle proposte di Lacan, Bottirolì e Guillaumin. Dobbiamo tuttavia ammettere la natura provvisoria di queste conclusioni, che nel seguito della nostra ricerca verranno ridiscusse e ampliate alla luce degli altri concetti che introdurremo:

¹⁵⁸Cfr. G. Bottirolì, op. cit., (1987), pp. 84-94.

- le differenze tra riso e gioia e tra comico e ridicolo;
- la legittimità di utilizzare il termine 'comico' come *Sammelbegriff* rispetto a una vasta gamma di manifestazioni del riso che si distinguono tra loro a seconda del grado di elaborazione in esse necessariamente presente, cioè del principio di organizzazione che le struttura;
- l'indipendenza logica delle categorie di estetico/extraestetico, volontarietà/involontarietà e vita/arte, riferite al dominio del comico;
- la presenza di una componente attiva, rappresentativa e intenzionale nella percezione (che include immediatamente il giudizio) del comico;
- la particolare forza di attrazione e di coinvolgimento tipiche delle situazioni e degli oggetti nei quali scopriamo il comico (che ci suggeriscono il loro legame con il registro dell'Immaginario), in tensione costante con l'impressione di distanza psichica;
- l'individuazione, nei casi perfetti di comico, di un meccanismo capace di scindere la funzione intellettuale dal processo affettivo (analogo a quello che, lo vedremo, si instaura nel processo psichico della negazione), che permette di classificare il comico tra le attività estetiche, e più in generale tra quelle che derivano piacere dai processi psichici e intellettuali (piaceri simbolici, come la sublimazione ne procura);
- il ricorso costante a un'operazione di paragone da parte del fruitore del comico che consente di trarre piacere dal dispendio di energia rappresentativa risparmiato, riconosciuto grazie all'analisi del comico *naïf* ;
- la distinzione tra comicità ineluttabile e occasionale e le condizioni soggettive per l'efficacia dell'effetto comico;
- la collocazione del comico all'interno del circuito formato da Soggetto, Altro, messaggio e oggetto metonimico;
- il ridimensionamento della distinzione tra *Witz* e comico in base alla lunghezza della storia;
- la possibilità di estendere alcuni caratteri del *Witz* al comico, tra i quali il più rilevante per la nostra ricerca è rappresentato dal concorso di identificazione e non-identificazione nei casi di comicità letteraria (anche in virtù dell'effetto più diffuso e prolungato di questo rispetto allo spazio limitato del *Witz*);
- la necessità di riconoscere la superiorità di un'elaborazione triadica (strategica) del dualismo freudiano tra tendenza e comico per poter interpretare non soltanto i motti

con facciata, ma tutti i casi di comicità complessa (opposta ai casi 'perfetti' o ideali).

2.3 Alcuni problemi di metodo nei principali trattati

– Osserviamo! – E per quindici giorni, di solito dopo colazione, frugavano a caso nella coscienza, nella speranza di farvi grande scoperte; senonché, con loro grande stupore, di scoperte non ne fecero punte.¹⁵⁹

(Gustave Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*)

Il genio del metodo logico di una persona dovrebbe essere amato e riverito come la sua sposa, che egli ha scelto fra tutte. Non è necessario che condanni le altre; al contrario, le può onorare profondamente e nel far questo onora di più la propria. Ma essa è quella che ha scelto, ed egli sa di aver avuto ragione nel fare quella scelta. Ed avendola fatta, lavorerà e lotterà per essa, e non si lamenterà se vi sono colpi da incassare sperando che ve ne possano essere altrettanti ed altrettanto duri da dare, e si sforzerà di essere il degno cavaliere e campione di colei, dal fuoco dei cui splendori egli trae l'ispirazione ed il coraggio.¹⁶⁰

(C.S. Peirce, *Il fissarsi della credenza*)

Finora abbiamo individuato alcuni caratteri del comico senza tuttavia azzardarne una definizione nel senso tradizionale, secondo genere e specie, che ne fornisca le qualità necessarie e sufficienti per l'individuazione: alcuni autori hanno messo in dubbio la possibilità che ciò si possa fare proprio perché i risultati ottenuti non hanno mai escluso che si trovassero eccezioni¹⁶¹. In effetti, sono numerosi i 'rischi' nei quali si può incorrere nel tentativo di definire con i metodi tradizionali un concetto sfuggente come pare essere quello di 'comico', e i ragionamenti della stramba coppia di acuti-ingenui Bouvard e Pécuchet alle prese con l'estetica del Bello e del Sublime (di nuovo vediamo insinuarsi un'analogia fra i discorsi che riguardano il comico e il giudizio estetico) si prestano a esemplificare in maniera efficace le difficoltà connesse a tale operazione¹⁶². Come nel loro caso, infatti, si può provare anzitutto a esaminare

159- «Observons!» *Et pendant quinze jours, après le déjeuner habituellement, ils cherchaient dans leur conscience, au hasard - espérant y faire de grandes découvertes, et n'en firent aucune - ce qui les étonna beaucoup.* (Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*)

160«*The genius of a man's logical method should be loved and revered as his bride, whom he has chosen from all the world. He need not condemn the others; on the contrary, he may honor them deeply, and in doing so he only honors her more. But she is the one that he has chosen, and he knows that he was right in making that choice. And having made it, he will work and fight for her, and will not complain that there are blows to take, hoping that there may be as many and as hard to give, and will strive to be the worthy knight and champion of her from the blaze of whose splendors he draws his inspiration and his courage.*» (Charles S. Peirce, *The Fixation of Belief*)

161Per eccezioni intendiamo sia l'inclusione di casi non comici, sia l'esclusione di casi comici.

162«Innanzitutto, cos'è il Bello? Per Schelling, è l'infinito che si esprime nel finito; per Reid, una qualità occulta; per Jouffroy, qualcosa di inanalizzabile; per De Maistre, ciò che è accetto alla virtù; per il padre André, ciò che si accorda con la ragione. E, di Bello, se ne contano parecchie specie: un bello nella

le manifestazioni del comico (della maggior varietà possibile) per cercare un denominatore comune che ne indichi l'essenza. La *via induttiva*, tuttavia, non sembra rivelarsi granché utile, come rileva Carlo Sini: tutt'al più si può riconoscere una *parentela* tra le espressioni comiche.

Il fenomeno della comicità ha aspetti molteplici che mal si prestano a una definizione unitaria. Comicità, umorismo, ilarità, sarcasmo, ironia, umor nero e via dicendo hanno indubbiamente qualcosa in comune, un'aria di famiglia, direbbe Wittgenstein, ma ciò che li accomuna non è per nulla facile coglierlo e fissarlo, ridurlo a concetto.¹⁶³

Anche Henri Bergson, in apertura al proprio saggio sul riso, afferma l'impossibilità di formulare una definizione del concetto secondo una modalità di ragionamento induttivo-astrattiva: la sua sfiducia è preannunciata dal condizionale «*Que trouverait-on de commun entre une grimace de pître, un jeu de mots, un quiproquo de vaudeville, une scène de fine comédie?*». Individuare un denominatore comune tra le diverse espressioni della comicità si è rivelato un'impresa disperata e non ha prodotto altro risultato se non la dimostrazione che la forma più propria assunta dal problema (curiosamente definito 'piccolo') è quella di una *trappola*. Il riso non è un nemico che la ragione può affrontare in campo aperto, perché è in maniera particolarmente insidiosa che tende agguati al modo abituale di ragionare: evidentemente bisogna affrontarlo utilizzando strumenti non convenzionali¹⁶⁴, elaborando una tattica che sia fatta su misura per lui. Bergson è dunque costretto ad ammettere che:

scienza: la geometria è bella; uno nei costumi: come negare che sia bella la morte di Socrate? Un bello, nel regno animale: non si può dir bello il fiuto del cane? Un maiale, invece, non potrebbe esser bello, viste le sue abitudini immonde; né un rettile, perché suscita in noi idee terra a terra. I fiori, le farfalle, gli uccelli possono esser belli. Insomma, primo requisito del Bello è l'unità nella varietà: ecco la base. – Pure, – obiettò Bouvard, – due occhi guerci staccano, per varietà, su quelli normali e l'impressione che danno è men buona, per solito.

Attaccarono il problema del Sublime. Ci son cose, spettacoli, sublimi per se stessi: il fragore d'un torrente, la notte quando è fonda, un albero schiantato da una tempesta. Un carattere è bello quando trionfa; e sublime, quando lotta. – Capisco, – riassunse Bouvard, – il Bello è il Bello, ed il Sublime il Bellissimo. Ma come distinguerli? – Col discernimento. – E il discernimento da che procede? – Dal gusto. – E il gusto che è? – Lo si definisce: un giudizio istintivo, un intuito: la possibilità di distinguere alla prima certi rapporti. – Insomma, il gusto è il gusto; ma tutto questo non dice come si può arrivare ad averne. – Bisogna osservare i buoni precetti; ma questi variano; e per quanto perfetta sia un'opera, si troverà sempre qualcosa da rimproverarle. C'è sì un Bello incensurabile, ma di esso ignoriamo le leggi, perché la sua genesi ci è sconosciuta.»

Gustave Flaubert, *Bouvard e Pécuchet seguito da Dizionario delle idee comuni. Catalogo delle idee chic*, (1881), trad. it. di C. Sbarbaro e M. Rago, Einaudi, Torino 2011, pp. 117-118.

163C. Sini, op. cit., p. 13.

164Considerata la natura stessa del fenomeno, Peter L. Berger propone, in alternativa a un approccio diretto e sistematico, una tattica "avvolgente", che prevede un avvicinamento progressivo, ma non garantisce risultati certi: «Al comico, per via della sua natura elusiva, ci si può accostare con circospezione prendendolo, al contempo, alla larga. Si deve essere molto, molto cauti, o l'oggetto ti si rompe in mano. Non si può usare un approccio diretto, bisogna girargli attorno, tutt'attorno, più e più volte. Allora soltanto, forse, non fuggirà via terrorizzato. Soltanto allora è possibile che se ne resti immobile, quanto basta per concedere un'occhiata appena più lunga a ciò che può nascondersi sotto le sue tante apparenze. Con grande certezza posso affermare solo questo: da quest'indagine specifica non deriveranno certezze». Peter L. Berger, op. cit., p. 16).

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 [*se dérobe sous l'effort*], scivola [*glisse*], sfugge [*s'échappe*], risorge come una sfida impertinente lanciata alla speculazione filosofica [*se redresse, impertinent défi jeté à la spéculation philosophique*].¹⁶⁵

Le osservazioni di Pirandello a questo proposito convergono con quanto detto finora e pongono con ancora maggiore urgenza la necessità di elaborare un metodo di indagine che non annacqui l'essenza del comico in una definizione generalissima e, perciò, vaga, ma che neppure lo disperda in infinite occorrenze particolari:

Se volessimo tener conto di tutte le risposte che si son date a questa domanda, di tutte le definizioni che autori e critici han tentato, potremmo riempire parecchie e parecchie pagine, e probabilmente alla fine, confusi tra tanti pareri e dispareri, non riusciremmo ad altro che a ripetere la domanda: - Ma, in somma, che cos'è l'umorismo?

Abbiamo già detto che tutti coloro, i quali, o di proposito o per incidenza, ne han parlato, in una cosa sola si accordano, nel dichiarare che è difficilissimo dire che cosa sia veramente, perché esso ha infinite varietà e tante caratteristiche che a volerlo descrivere in generale, si rischia sempre di dimenticarne qualcuna.

Questo è vero; ma è vero altresì che da un pezzo ormai avrebbe dovuto capirsi che partire da queste caratteristiche non è la via migliore per arrivare a intendere la vera essenza dell'umorismo, poiché sempre avviene che una se ne assuma per fondamentale, quella che si è riscontrata comune a parecchie opere o a parecchi scrittori studiati con predilezione; di modo che tante definizioni si vengono infine ad avere dell'umorismo, quante sono le caratteristiche riscontrate, e tutte naturalmente hanno una parte di vero, e nessuna è la vera.

Certamente, dalla somma di tutte queste varie caratteristiche e delle conseguenti definizioni si può arrivare a comprendere, così, in generale, che cosa sia l'umorismo; ma se ne avrà sempre una conoscenza sommaria ed esteriore, appunto perché fondata su queste sommarie ed esteriori determinazioni incomplete.¹⁶⁶

Di fronte alle innumerevoli occorrenze e tipologie della comicità, si può effettivamente essere tentati di relativizzare il comico a ognuna di queste, rinunciando a credere che possa esistere 'il comico', nel senso di un universale, ma soltanto *tropi di comicità*, che possiamo supporre individuabili, ad esempio, per mezzo di un'operazione apparentemente non problematica, come l'ostensione di casi esemplari. Nel caso si adottasse tale prospettiva, sarebbe in seguito necessario chiarire in quale relazione si troverebbe ognuna delle diverse occorrenze con il *mare magnum* del comico. Sarebbe forse legittimo istituire una gerarchia tra di esse, ma a quale titolo, dopo aver posto l'accento sulle differenze, si potrebbero ancora definire tutte le occorrenze egualmente comiche? È inoltre prevedibile che un'operazione del genere, se possibile e per quanto complicata, non fornirebbe una definizione del comico al riparo da qualsivoglia eccezione: rapporti tra diverse occorrenze stabiliti su base analogica, come quelli di parentela e

165H. Bergson, op. cit., p. 37.

166L. Pirandello, op. cit., pp. 117-118.

di somiglianza non garantiscono una delimitazione rigorosa di un concetto. Egualmente, descrizioni e spiegazioni dei caratteri di ogni manifestazione del comico, per quanto precise, difficilmente potrebbero essere accettate quali loro definizioni in senso tradizionale. L'*impasse* che si incontra nel concettualizzare il comico si può esprimere parafrasando il noto passo di Wittgenstein, nel quale è posta la questione della determinazione del concetto di 'gioco':

Che cosa vuol dire: sapere che cos'è *il comico*? Che cosa vuol dire saperlo e non essere in grado di dirlo? Questo sapere è in qualche modo equivalente a una definizione non formulata? Di modo che, se venisse formulata, potrei riconoscere in essa l'espressione del mio sapere? Il mio sapere, il mio concetto di *comico*, non è completamente espresso nelle spiegazioni che io potrei dare? Cioè, nel fatto che descrivo esempi di *comico* di tipi differenti; faccio vedere come sia possibile costruire per analogia ogni sorta di *altre forme di comico* possibili, dico che tal cosa difficilmente si potrebbe chiamare *comico*, e molte altre cose del genere. [...] La parentela sarà altrettanto innegabile quanto la differenza.¹⁶⁷

Qual è dunque il modo migliore per affrontare il problema? Il saggio di Bergson è in grado di suggerire una risposta? Il filosofo si limita a criticare un indirizzo di studi (le definizioni logiche positiviste) oppure propone un metodo originale per l'indagine del comico?

Nell'appendice alla XXIII edizione, dedicata alle definizioni del comico e al metodo applicato nel suo saggio, Bergson si premura di esplicitare il modo di ragionare utilizzato, vale perciò la pena di offrirne una lettura attenta. Egli nota che le definizioni del comico fornite dai pensatori, a cominciare da Aristotele, sono di tipo deduttivo: una volta enunciati a priori i caratteri più generali della comicità (riconoscibili 'esteriormente' negli effetti del comico da un osservatore attendibile e perspicace), viene poi sussunta al concetto tutta una serie di manifestazioni particolari. L'osservazione, così condotta, non è del tutto errata, ma la classificazione che ne deriva porta all'inclusione nella categoria di fenomeni che non sono comici. La definizione del comico secondo tale metodo si rivela troppo larga, poiché fornisce condizioni necessarie per il comico, ma non sufficienti. Per esempio, le teorie dell'incongruenza sostengono che si rinviene un contrasto tra rappresentazioni ogni qualvolta vi è comicità, ma è facilmente verificabile che la rappresentazione di un qualsiasi contrasto non è sufficiente per determinare un effetto comico¹⁶⁸.

«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,

167L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, (1953), trad. it. di M. Trinchero, Einaudi, Torino 2009, pp. 51-52.

168Bergson critica l'insufficienza della spiegazione che farebbe derivare il comico dal contrasto in op. cit., p. 138.

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. [*La preuve en est que plusieurs de ces définitions sont également acceptables, quoiqu'elles ne disent pas la même chose. Et la preuve en est surtout qu'aucune d'elles, à ma connaissance, ne fournit le moyen de construire l'objet défini, de fabriquer du comique*]¹⁶⁹

Anche Santarcangeli rileva la duplice tendenza degli studiosi, interessati o a cercare di tracciare, senza alcun confronto con l'esperienza, i confini di un concetto di comico nel quale farne poi rientrare le diverse espressioni o, all'opposto, a fornire un elenco di esemplificazioni dal quale desumere una teoria.

Quando mi accinsi ad approfondire la ricerca, questa, come capita spesso, rivelava aspetti sempre nuovi e talvolta insospettati. In primo luogo, «crescebat eundo», al punto che si poneva la necessità di mettervi dei limiti ragionevoli. Inoltre, si rendeva evidente la straordinaria sottigliezza e complessità del discorso che, in modo quasi proteiforme, sfuggiva alla presa. Per di più, fu agevole constatare che pressoché tutti gli studiosi della materia improntavano il loro esame ad uno schema stabilito a priori, che diventava quasi uno stereotipo e non era quindi privo – con tutto il rispetto – di un umorismo involontario:

a) Cominciano solitamente col ricordare – soprattutto nel nostro secolo – che moltissime opere sono state dedicate a questa materia [...].

b) Indi gli autori promettono di non aumentarne il numero con un'altra teoria generale del Comico o dell'Umorismo; tanto più – dicono – che il fenomeno non può essere descritto né qualificato in modo soddisfacente, per la varietà delle sue manifestazioni, per il mutamento delle fonti storiche e sociali del riso, per l'impossibilità (che ne deriva) di ricondurlo a una sola e unica matrice; e, non ultimo, per il cambiamento dei contenuti e significati assegnati ai termini categoriali maggiormente in uso.

c) Poi, però, gli autori non mantengono la promessa – forse con la sola eccezione di Benedetto Croce – e ricorrono a una serie di esemplificazioni dell'umorismo (e molte volte gli esempi sono gli stessi), desumendone una propria teoria che differisce dalle altre – quando ne differisce – per un fondo speculativo non sempre facilmente identificabile o comprensibile o per la volontà del nuovo a tutti i costi.¹⁷⁰

2.3.1 Il metodo induttivo in *Comicità e riso* di Propp

A differenza di Bergson, Vladimir Propp difende il metodo induttivo e, in apertura al proprio studio del 1976 *Comicità e riso*, muove un'accusa contro gli autori che hanno preferito il metodo deduttivo. Pur riferendosi in particolare ai teorici tedeschi, egli ritiene che tutti avrebbero commesso il medesimo errore: tentando di definire a priori la natura del comico, il risultato ottenuto sarebbe reso inutile dalla sua «terribile e totale astrattezza», privato com'è di qualsiasi

169Ivi, pp. 155-156.

170P. Santarcangeli, op. cit., p. 5.

relazione con la realtà, con i 'fatti'¹⁷¹. Propp, al contrario, utilizza e difende il *metodo induttivo*, poiché è convinto che il solo modo efficace per stabilire verità sia quello che esclude la formulazione di ipotesi e qualsiasi scelta preliminare – come se fosse imputabile a esse soltanto l'invalidazione dell'oggettività di una ricerca e come se risedessero in esse soltanto tracce della soggettività del ricercatore! Proprio in tale convincimento, nonostante le sue pretese di completezza e di obiettività (o, piuttosto, in forza di queste), ravvisiamo la causa del limite maggiore del lavoro di Propp, ottimo esempio di analisi delle poetiche di Gogol', di Puškin e del folclore russo, ma lettura alquanto deludente per chiunque sia alla ricerca di un metodo efficace per la concettualizzazione del comico¹⁷².

Ma c'è anche un altro metodo che non muove da ipotesi, ma da uno scrupoloso studio comparativo e dell'analisi di fatti per arrivare a conclusioni basate sui fatti stessi. Questo metodo lo si usa chiamare induttivo. Oggi è quasi impossibile costruire delle scienze sulla base di sole ipotesi. Là dove i fatti lo permettono bisogna procedere con il metodo induttivo. Solo questo modo consente di stabilire in modo attendibile delle verità.

È stato prima di tutto necessario, senza scartare nulla, senza operare alcuna scelta, raccogliere e sistematizzare il materiale.

È stato necessario prendere in considerazione tutto ciò che provoca il riso o il sorriso, tutto ciò che anche lontanamente rientra nell'ambito del comico.¹⁷³

Riteniamo che tale lavoro sia passibile delle medesime critiche che Claude Lévi-Strauss (*La struttura e la forma*, 1960) aveva rivolto a *Morfologia della fiaba* (1928): *Comicità e riso* patisce sia di un eccesso sia di un difetto di astrazione nella misura in cui il suo autore non può enunciare le condizioni del comico – o piuttosto quelli che individua e classifica come gli stratagemmi stilistici per mezzo dei quali alcuni scrittori ottengono effetti, più o meno riusciti, di comicità – senza immediatamente rettificare la presunta universalità e scientificità della legge stabilita enumerando le eccezioni nelle quali la sua applicazione incorre (d'altronde i risultati di ogni procedimento induttivo sono al più *probabilmente*, non necessariamente, veri).

Gli argomenti che Propp porta a difesa del metodo induttivo sembrano poco efficaci nel caso dello studio del comico. Anzitutto, la raccomandazione di procedere induttivamente quando «i fatti lo permettono» non può essere soddisfatta perché le manifestazioni della comicità non rappresentano un insieme limitato. Inoltre, uno «scrupoloso studio comparativo» dei fatti è possibile soltanto presupponendo che esista qualcosa in comune tra le occorrenze del comico in base al quale stabilire un paragone. La pretesa di completezza («senza scartare nulla»)

171Cfr. V.Ja. Propp, op. cit., pp. 3-4).

172Anche Felice Accame non nasconde le proprie riserve nei confronti della teoria del comico elaborata da Propp: «[...] anche Propp, laddove è chiamato a volgere le cose in positivo, formula una teoria alquanto oscura e zeppa di presupposti filosofici più e meno consapevoli [...]». F. Accame, *L'anomalia del genio e le teorie del comico*, :duepunti, Palermo 2008, pp. 77-78.

173V.Ja. Propp, op. cit., p. 4.

causa piuttosto un difetto di distinzioni: a prima vista, perlomeno scorrendo l'indice, il saggio di Propp ne sembrerebbe pieno, tuttavia a mancare sono le *buone distinzioni*, quelle che consentono di stabilire un *paradigma* o un *modello*. A causa della sua diffidenza per le distinzioni, Propp non fa differenze tra il comico che si rinviene nella letteratura popolare o folklorica e nelle opere letterarie maggiori, equiparandone di fatto i livelli di elaborazione, né distingue le opere del passato da quelle del presente, ignorando completamente l'aspetto storico della componente culturale del comico (abbiamo già discusso nel primo sottocapitolo i motivi per i quali egli non distingue il comico estetico da quello extraestetico). La rivendicazione di obiettività («senza operare alcuna scelta») tramuta il suo studio in una serie di considerazioni prive di prospettiva e di acume, cosicché l'analisi che ne deriva è sfocata, condannata alla vaghezza e all'imprecisione. Ciò si nota specialmente quando Propp enuncia alcune tesi quasi fossero asserti autoevidenti, come per esempio «ciò che è ridicolo bisogna scoprirlo», «il riso è incompatibile con un grande ed autentico dolore» e «il comico è sempre, direttamente o indirettamente, collegato con l'uomo»¹⁷⁴, mentre necessiterebbero di essere argomentate più estesamente e trovano, infatti, in altri autori una trattazione molto più esauriente (si confrontino per esempio le pagine di Aristotele, Bergson e Freud delle quali tali '*slogan*' sono una pallida eco). *Comicità e riso* è un *esame della fenomenologia concreta del comico* condotto per mezzo di una classificazione (o piuttosto di un elenco, a causa della sua disorganicità e asistematicità) dei suoi vari aspetti per affinità, contrasto o connessione, la cui inadeguatezza è dovuta essenzialmente all'aver ignorato la *natura estetica e filosofica del problema*¹⁷⁵.

2.3.2 *Il riso di Bergson: verso una regola flessibile per la fabbricazione del comico*

L'attenzione di Bergson si è concentrata invece su qualcosa di completamente diverso, che consiste nell'indagine, condotta in maniera del tutto particolare¹⁷⁶, dei *procedimenti di fabbricazione*

¹⁷⁴Ivi, pp. 17; 24; 26.

¹⁷⁵Forniamo un esempio che crediamo mostri in maniera evidente l'insufficienza di argomentazione del lavoro di Propp: «Da un punto di vista di logica formale si può arrivare razionalmente alla conclusione che ci sono due grosse ripartizioni del riso, o due generi. Uno contiene la derisione, l'altro non la contiene. La suddivisione è al tempo stesso una classificazione, a seconda della presenza o dell'assenza di un fattore. Nel caso in questione essa è corretta non soltanto formalmente, ma anche sostanzialmente.». V.Ja. Propp, op. cit., p. 143.

¹⁷⁶Nell'introduzione a L. Pirandello, op. cit., pp. xxiii-xxiv, Daniela Marseschi ricorda con quali parole A. Genovesi ha spiegato l'originalità del saggio bergsoniano: «[...] *Le rire. Essai sur la signification du comique* è qualcosa di più che «uno scritto di circostanza», giacché si rivela invece sul piano filosofico il «terreno su cui si misura un metodo originale *prima* che lo stesso si applichi in modo fecondo a domini diversi, cioè *prima* che si compia definitivamente il passaggio dalla psicologia alla metafisica intesa come scienza positiva con il saggio *Introduction à la métaphysique* del 1903.». Cfr. A. Genovesi, *Henri Bergson e «Le Rire»*, in Aa.Vv., *Studi sull'umorismo. Atti del II Congresso internazionale, Lucca-Collodi 6-8 aprile 2009*, a cura di A.

del comico, cioè del funzionamento del meccanismo comico, nelle sue diverse espressioni. Esprimendosi con una metafora derivata dalla teoria musicale, Bergson considera le tipologie della comicità come *variazioni su un tema* e – considerazione questa davvero non irrilevante – attribuisce alle variazioni un'importanza maggiore rispetto al tema. Il riconoscimento del tema (il comico, che rappresenta la premessa del ragionamento) non sarebbe frutto di un ragionamento deduttivo (nel quale le premesse e le regole di ragionamento sono date e non resta che ricavare gli esiti di queste) e neppure di un procedimento di tipo induttivo (non si tratta di trovare le regole, essendo dati premesse e risultati). Le vere novità della prospettiva bergsoniana sono quelle di aver ricercato l'essenza del comico (la premessa) per mezzo delle sue regole di costruzione e dei suoi effetti, *procedimento* questo propriamente *abduttivo*, e di aver privilegiato al contempo – a quanto pare in maniera del tutto inconsapevole – le *'differenze di famiglia'* («*J'ai noté le thème, pour simplifier; mais ce sont surtout les variations qui importent.*») tra le manifestazioni del comico a scapito delle somiglianze¹⁷⁷. Bergson giunge così a identificare il tema – l'essenza della comicità – non con una proprietà, ma con il *funzionamento*, l'*organizzazione della sua struttura interna* («*Quoi qu'il en soit, le thème fournit une définition générale, qui est cette fois une règle de construction.*»).

Io ho tentato qualcosa del tutto differente. Ho cercato nella commedia, nella farsa, nell'arte del clown, ecc., 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.¹⁷⁸

Bergson prosegue discutendo le obiezioni che potrebbero essere rivolte a tale definizione del comico. In particolare, riconosce la ristrettezza come un suo grave limite: a suo parere, il comico si diffonde per analogia da una manifestazione a un'altra che, sotto un certo aspetto, le somiglia, e per mezzo di tali associazioni ottiene una eco infinita, sempre più flebile, i cui effetti non sarebbero contemplati dalla definizione (difetto questo già ravvisato peraltro nella definizione secondo le somiglianze di famiglia). Le relazioni tra le manifestazioni del comico più vicine all'epicentro dal quale si irradia la comicità al massimo grado, rappresentato dalle occorrenze del comico ridicole per essenza e per se stesse («*la chose qui est risible par essence et par elle même, risible en vertu de sa structure interne*»), e quelle più lontane sarebbero, a parere di Bergson, puramente contingenti: si tratterebbe di somiglianze superficiali e di rapporti accidentali («*il y a*

Genovesi, D. Marcheschi, L. Marinho Antunes, Fondazione Dino Terra-Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Museo del Fumetto, 2010.

177Per il concetto di 'differenze di famiglia' cfr. G. Bottioli, "Dalle somiglianze alle differenze di famiglia", *L'immagine riflessa*, anno XX, n. 1-2, 2011.

178H. Bergson, op. cit., p. 155.

une foule de choses qui font rire en vertu de quelque ressemblance superficielle avec celle-là, ou de quelque rapport accidentel avec une autre qui ressemblait à celle-là, et ainsi de suite). È indicativa dell'inaffidabilità delle somiglianze di famiglia la difficoltà dichiarata anche da Robert Musil nel tentare di definire il concetto di stupidità con il suggestivo paragone con le farfalle (l'argomentazione è in tutto analoga a quella di Bergson):

[U]n bel giorno sono caduto anch'io vittima della domanda “che cos'è 'in realtà' la stupidità?” e non: che parata faccia di sé. Descrizione, quest'ultima, che rappresenterebbe molto di più il dovere e la competenza del mio mestiere. E poiché non ho voluto servirmi dell'aiuto della letteratura né potevo averlo dalla scienza, ho tentato nel modo più ingenuo, come accade spesso in simili casi, di seguire semplicemente l'uso della parola “stupido” e della sua famiglia linguistica, ricercando gli esempi più comini e tentando di far quadrare quanto scrivevo. Purtroppo un simile procedimento ha sempre in sé qualcosa della caccia alle farfalle cavolaie. Si crede di osservare qualcosa, si segue per un po' senza perderlo di vista, ma quand parrivano, da altre direzioni, per le stesse strade a zig zag, altre farfalle del tutto simili, ben presto non si sa più se sia sempre la stessa quella che si sta inseguendo. Così dunque anche fra gli esempi della famiglia “stupida” non sempre si riesce a distinguere se la loro parentela sia ancora quella originaria o se non passi dall'uno all'altro solo inavvertitamente e in modo esteriore; e non sarà affatto facile raccoglierti tutti sotto uno stesso cappello [*unter einen Hut zu bringen*] di cui si possa dire: questo appartiene veramente a una testa di stupido [*Dummkopf*].¹⁷⁹

Ci sembra tuttavia che sia sfuggita allo stesso Bergson la portata dell'esito della propria ricerca: se l'essenza del comico consiste in una regola di costruzione, sarà possibile in qualsiasi momento sottoporre questa a una verifica, dal momento che *una regola di costruzione è un particolare tipo di relazione rappresentabile per mezzo di un modello*. Ogni modello ha il vantaggio, rispetto ad altri metodi di rappresentazione, della maneggevolezza ed essendo dotato di *capacità predittiva* è passibile di conferma o disconferma¹⁸⁰. È lo stesso Bergson a indicare le condizioni di verificabilità della validità dei risultati ottenuti per mezzo del proprio metodo quando dichiara (mostrando ancora una volta scrupoli da 'formalista *ante litteram*') che «*c'est une analyse qu'il faut, et l'on est sûr d'avoir parfaitement analysé quand on est capable de recomposer*».

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 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

179R. Musil, *Sulla stupidità*, (1937), trad. it. di C. Guarnieri, La Vita Felice, Milano 2013, pp. 29-31.

180Questi vantaggi epistemologici dei modelli sono ben spiegati nell'introduzione curata da Paolo Leonardi agli *Atti linguistici* di Searle (p. 8). Cfr. John R. Searle, *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, (1969), trad. it. di G.R. Cardona, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

tutti i fatti. Quando avrà applicato la sua teoria agli esempi che gli si oppongono, e trovato che essi sono diventati 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. 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.¹⁸¹

Non soltanto, nel brano appena riportato sembra che Bergson rinvenga nel comico un luogo privilegiato d'espressione per uno dei principi che regolano l'attività psichica umana, quello che è stato denominato da Freud *principio di piacere*: se i rimbalzi del comico sono in grado di coprire una distanza enorme è perché risiede in noi la predisposizione a ridere, la tendenza a provare piacere, ad ogni costo, e quindi anche per qualcosa che somiglia soltanto lontanamente e superficialmente al comico più autentico («*le rebondissement du comique est sans fin, car nous aimons à rire et tous les prétextes nous sont bons*»). Inoltre, Bergson sostiene la superiorità del proprio metodo, capace di 'afferrare' il concetto di comico, rispetto alle operazioni che tentano di racchiuderlo in una formula («*En revanche, il aura étreint le comique, au lieu de l'enclorre dans un cercle plus ou moins large.*») o di assegnargli un nome diverso, con l'unico risultato di accrescere la confusione terminologica («*Il aura procédé avec la rigueur et la précision du savant, qui ne croit pas avoir avancé dans la connaissance d'une chose quand il lui a décerné telle ou telle épithète, si juste soit-elle (on en trouve toujours beaucoup qui conviennent)*»).

Alla luce di queste osservazioni, ci sembra che le critiche di Lacan alla teoria bergsoniana debbano essere ulteriormente ridimensionate¹⁸²: per quanto un approccio psicologico al problema del comico non possa essere considerato risolutivo, nel saggio di Bergson non sono solamente riflessioni di natura psicologica a trovare posto, ma anche, lo stiamo vedendo, considerazioni metodologiche in grado di ispirare strategie non convenzionali per affrontare il problema della concettualizzazione del comico¹⁸³.

181H. Bergson, op. cit., pp. 156-157.

182«[...] [L]a questione [del comico] verrà elusa ogni volta che si cerchi di affrontarla, non dirò di risolverla, sul piano psicologico.» (SV 129).

183Certamente, risulta insoddisfacente la spiegazione basata sul cammino dello slancio vitale che Bergson offre della continuità di progresso dell'impressione comica lungo una serie di manifestazioni legate da una somiglianza sempre più debole: «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? Qual 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

2.3.3 Contro l'ortodossia metodologica: metodo abduttivo e regole flessibili

Abbiamo riconosciuto nell'abduzione la modalità di ragionamento preferita da Bergson rispetto alla deduzione e all'induzione e abbiamo osservato che, in virtù del metodo scelto per affrontare tale compito, Bergson si rivela più 'formalista' di Propp, dal momento che tenta di formulare una definizione (dice *cos'è* il comico) spiegando, ipoteticamente, *perché* il comico è come è, in virtù di quali meccanismi si manifesta la comicità. Per mostrare come procede il ragionamento abduttivo nel saggio di Bergson ripensiamo all'esempio dell'oratore, che si trova nella sezione del *Riso* dedicata al comico dei gesti e dei movimenti. Qualcosa nella performance dell'oratore provoca un impulso al riso che non può essere aggirato: questo risultato 'bizzarro' (x), solleva la questione di trovare una regola (y) che sia in grado di spiegarlo. Se ogni impressione di un automatismo inserito nella vita e imitante la vita¹⁸⁴ producesse un effetto comico (y), x potrebbe essere spiegato come un caso di y , cioè noi rideremmo in virtù del fatto che x è un meccanismo inserito nella vita (z).

regola (y): ogni automatismo inserito nella vita e imitante la vita fa ridere

caso (z): la performance dell'oratore fa ridere perché si tratta di un caso di automatismo inserito nella vita e imitante la vita

risultato (x): la performance dell'oratore fa ridere

Appena enunciata tale regola (y), Bergson descrive per mezzo di due metafore il metodo di ragionamento («*la marche de l'esprit*») che gli ha consentito di pervenire a tale conclusione. Questa, come sono tutte le acquisizioni ottenute per mezzo dell'abduzione, non è certa, ma probabile, perché non si tratta di una regolarità («*La formule existe bien, en un certain sens; mais elle ne se déroule pas régulièrement*»), eppure è in grado di rendere ragione di quell'eccezione rappresentata dal caso di ridere della *performance* di un oratore perché esprime automatismo (e non di ridere di tutti gli oratori):

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

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.» H. Bergson, op. cit., pp. 73-74.

184«Questa piega della vita nella direzione della meccanica è la vera causa del riso. [*Cet inflexionnement de la vie dans la direction de la mécanique est ici la vraie cause du rire.*]» Ivi, p. 56.

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.¹⁸⁵

Con un terzo paragone, Bergson si premura di spiegare in modo concreto e chiaro in cosa consiste l'applicazione corretta della regola ipotizzata (*y*), la quale, benché venga denominata 'legge' [*loi*], mostra di avere la natura di una *regola flessibile*:

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 aggiungerà al ridicolo professionale il ridicolo fisico*.¹⁸⁶

Prima di proseguire, è bene che ci soffermiamo sui due concetti che abbiamo nominato e che richiedono una spiegazione più ampia: quelli di *abduzione* e di *regola flessibile*.

Mentre in Peirce il concetto di abduzione non viene ulteriormente elaborato, né distinto da quello di ipotesi, un'articolazione in quattro categorie viene proposta da Umberto Eco che, rifacendosi alla tripartizione di Bonfantini e Proni, distingue tra: ipotesi (o abduzione ipercodificata), abduzione ipocodificata, abduzione creativa e meta-abduzione¹⁸⁷:

- Nell'*ipotesi*, o *abduzione ipercodificata*, la legge è data automaticamente o semiautomaticamente (cioè l'abduzione si basa su precedenti sistemi di convenzioni). L'inferenza procede da codici esistenti a sottocodici più analitici, come ogni volta che si riconosce un fenomeno come *token* di un certo *type*;
- nell'*abduzione ipocodificata* una serie di elementi viene sussunta sotto un'etichetta comune procedendo da codici inesistenti o ignoti a codici potenziali o generici (in questo senso si tratta di una 'codificazione imprecisa'). La regola più plausibile – che non è detto sia

185Ivi, pp. 57-58. Bergson percorre dunque tre direzioni che si diramano dal crocicchio del 'meccanico applicato al vivo': 1) la maschera e il camuffamento; 2) la materialità del corpo; 3) la trasfigurazione momentanea della persona in una cosa (Ivi, pp. 58-60).

186Ivi, p. 68.

187Si vedano U. Eco, "Corna, zoccoli, scarpe: tre tipi di abduzione", in *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, pp. 229-255 e U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, (1975), Bompiani, Milano 2013, pp. 185-192. Bottirolì include la meta-abduzione in quella che chiama abduzione strategica (o abduzione enciclopedica 3) e aggiunge l'abduzione individuale, cfr. G. Bottirolì, op. cit., (1987), pp. 25-27.

quella corretta – viene selezionata a partire da una serie che ci è fornita grazie alle 'conoscenze che abbiamo del mondo' (per usare un termine di Eco, l'*enciclopedia semiotica*): l'abduzione di Keplero ne rappresenta l'esempio più citato;

- nel caso dell'*abduzione creativa* la legge che consente di inferire il caso dal risultato dev'essere inventata e spesso ha una portata 'rivoluzionaria' (determina un cambiamento di 'paradigma', nel senso di Kuhn);
- la *meta-abduzione* consiste nel sottoporre a verifica il risultato di un'abduzione creativa, cioè nell'accertare se «l'universo possibile delineato dalle nostre abduzioni di primo livello sia lo stesso universo della nostra esperienza» di cui non abbiamo certezza perché nelle abduzioni creative «noi tiriamo a indovinare non solo intorno alla natura del risultato (la sua causa) ma anche intorno alla natura dell'enciclopedia (cosicché se la nuova legge viene verificata, la nostra scoperta porta a un cambiamento di paradigma)»¹⁸⁸.

Letti attentamente i brani nei quali Bergson spiega il proprio modo di procedere nell'indagine del riso, è facile ricondurre il suo metodo a quello della meta-abduzione. Dopo aver incluso la meta-abduzione in quella che definisce *abduzione strategica*¹⁸⁹ (o *abduzione enciclopedica 3*, denominazione che ne evidenzia lo stretto rapporto con il registro del Simbolico) e avendone sottolineato il carattere temporale e soggettivo, che lo distingue dalle altre tipologie di abduzione, Bottirolì chiarisce che la generalità della quale si serve colui che opera inferenze di questo genere (creative) non è una legge, ma una regola¹⁹⁰.

Veniamo dunque al concetto di regola, e in particolare a quello di *regola flessibile*, perché riteniamo che sia in questa direzione che bisogna interpretare i suggerimenti di Bergson per indagare l'essenza del comico. Il filosofo fornisce questa indicazione metodologica ancora per mezzo di una metafora, quella del buon schermitore che abbiamo già proposto in precedenza:

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 *leitmotiv* 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

188U. Eco, op. cit., (1990), p. 238.

189G. Bottirolì, op. cit., (1987), p. 26.

190Bottirolì ricorda che i concetti di legge e regola non vengono distinti da Peirce. *Ibidem*.

tra la vita e l'arte – il rapporto generale fra l'arte e la vita.¹⁹¹

Vediamo ora i motivi per i quali giudichiamo che la migliore parafrasi di tale metafora sia la definizione di *flessibilità* (in rapporto alle regole) data da Bottirolì, che ci permette di riconoscere nel comportamento dello schermitore quello dell'*interprete-stratega*, capace di fare i conti con le *eccezioni*, di includerle nella propria flessibilità:

la flessibilità è anzitutto lo statuto ontologico delle regole necessarie (che quindi vanno tenute distinte dall'imperiosità dei principi logici); in secondo luogo, la flessibilità è la virtù richiesta per la loro applicazione; in terzo luogo, è la comprensione stessa di queste regole a richiedere duttilità. Esse non ammettono una mera decodifica, non accettano di venir letteralizzate: nessuna formulazione esplicita esaurisce la loro normatività implicita.¹⁹²

Quando assegna alla 'formula'/regola individuata la funzione di *leitmotiv*, o di basso continuo, che sostenga e assicuri coerenza ai pensieri che accompagna («*Mais nous voulons surtout en faire le leitmotiv qui accompagnera toutes nos explications. Il y faudra penser toujours, sans néanmoins s'y appesantir trop [...]*»), Bergson sta spiegando che usare tale regola non significa applicare una tecnica, eseguire meccanicamente una serie di istruzioni, come avverrebbe nel caso di una legge. A differenza di una legge, che descrive un vincolo rigido di natura logica o fisica, una *regola flessibile* (o *strategica*)¹⁹³ rappresenta *vincoli necessari* (normativi) ma flessibili: pur mantenendo un rapporto con la sfera del necessario, essa punta alla *singolarità*, non all'universale. Ancora una volta, osserviamo un tratto di analogia con la sfera estetica: le regole flessibili sono quelle sulle quali si regge l'interna coerenza delle opere d'arte, tutte meravigliose 'eccezioni' rispetto alla storia dell'arte (al grande Altro della storia dell'arte). A costituire il limite delle regole flessibili non sono dunque le eccezioni, ma l'universalità, la regolarità, la prevedibilità: la regola strategica viene anzi esaltata dalle *eccezioni* («essa esiste *per* le eccezioni»), l'accoglimento delle quali non deve tuttavia far pensare che le regole strategiche siano infondate, cioè arbitrarie, pena l'atrofizzazione della loro flessibilità. In rapporto alle eccezioni, lo sforzo dello schermitore è *critico-interpretativo*, non adattativo: nessuna regolarità le giustifica e la loro verità è da ricercare altrove che in quello che il tempo consente di osservare. Per le regole flessibili vale quanto ha affermato Giorgio Agamben sul «rapporto paradossale del paradigma alla generalità»:

la regola [...] non è una generalità che preesiste ai singoli casi [...] né qualcosa che risulta dall'enumerazione esaustiva dei casi particolari. Piuttosto è la sola esibizione del caso particolare a costituire la regola.¹⁹⁴

191H. Bergson, op. cit., p. 48-49.

192G. Bottirolì, *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze 1997, pp. 127-128.

193Derivo il concetto di regola flessibile da G. Bottirolì, op. cit., (1997), pp. xx; 90; 100; 104-108; 126-128 e G. Bottirolì, *Le incertezze del desiderio*, ECIG, Genova 2005, pp. 69; 73-76; 78; 90-91; 124.

194G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 22-23.

Le incertezze che troviamo nell'opera di Bergson, in particolare in riferimento al valore sociale del riso, sono forse da imputare anche alla difficoltà di maneggiare una regola complessa e densa. Per osservare in che modo Bergson ha applicato la regola flessibile individuata è sufficiente osservare l'architettura formata dalle distinzioni operate nel *Riso* nel loro insieme.

Ciò che più ci premeva nell'immediato era mostrare che è l'oggetto stesso della nostra ricerca – il comico letterario nella sua relazione con l'amore – che ci costringe ad affidarci a regole complesse e dense quali sono le regole flessibili, poiché è soltanto grazie ad esse che il pensiero può emanciparsi da quello che Starobinski definisce «l'incubo dell'ortodossia metodologica»:

[...] [L]a letteratura, e la cultura nel senso più ampio, non possono sottostare a una scienza unitaria, la quale detti norme costrittive. E che a patto che ciascuno stile di indagine sia regolato da una disciplina coerente, l'interprete è tenuto a dimostrare di essere libero; tale dimostrazione egli la offre (o cerca di offrirla) col non essere schiavo dei suoi sentimenti.¹⁹⁵

Il saggio sul *Motto di spirito* di Freud testimonia che è possibile sfidare l'ortodossia metodologica senza togliere al proprio studio «l'impianto severo della monografia scientifica»¹⁹⁶. In questo caso, la sfida al metodo tradizionale è rappresentata, come ricorda Francesco Orlando, dal ricorso a strumenti in parte tradizionali, in parte improvvisati, creati appositamente per il soggetto studiato. Un esempio di tale metodo lo possiamo osservare, per esempio, relativamente all'indagine delle tecniche del motto¹⁹⁷: Freud apre il capitolo ad esso dedicato dichiarando di seguire una traccia offertagli dal caso («*Wir folgen einem Winke des Zufalls*») e, subito dopo aver riportato il famoso motto di Heine sui modi *familionari* di Salomon Rothschild, introduce la necessità di distinguere nel motto il pensiero espresso dalla sua forma espressiva. Egli procede poi riportando argomenti d'autorità (le opinioni di altri studiosi che si pronunciano a favore dell'importanza decisiva della forma e della concisione per la buona riuscita di un motto); in base alla manipolazione nella quale i significanti incorrono denomina tale tecnica 'condensazione'; quindi riporta altri esempi di motti somiglianti e ne sottolinea le differenze. Tale modo di procedere viene mantenuto da Freud e reiterato nella definizione degli altri mezzi tecnici del motto, nei quali egli ravvisa la corrispondenza con i meccanismi in atto nella formazione dei sogni:

È quanto mai improbabile che una coincidenza così ampia come quella che c'è tra i mezzi del lavoro arguto e quelli del lavoro onirico sia dovuta al caso. Uno dei compiti che ci proponiamo di affrontare nelle pagine seguenti sarà proprio quello di dimostrare minutamente questa

195J. Starobinski, *Tre furori*, (1974), trad. it. di S. Giacomoni, Garzanti, Milano 1991, p. 8.

196Cfr. R. Colorni, nota, in *MS* 7.

197F. Orlando, "Saggio introduttivo", *MS* 23.

coincidenza e di rintracciarne la causa. (*Eine so weitgehende Übereinstimmung wie die zwischen den Mitteln der Witzarbeit und denen der Traumarbeit wird kaum eine zufällige sein können. Diese Übereinstimmung ausführlich nachzuweisen und ihrer Begründung nachzuspüren, wird eine unserer späteren Aufgaben werden.*) (MS 113)

Riteniamo che siano imputabili a questo modo di procedere i dubbi che Todorov solleva rispetto al *Motto di spirito* e che estende al metodo psicoanalitico in generale, quando dichiara che l'interpretazione psicoanalitica è di tipo finalista e non operativa¹⁹⁸. È tuttavia restrittivo pensare alla psicoanalisi come a «una interpretazione che scopre negli oggetti analizzati un contenuto in accordo con la dottrina psicoanalitica»¹⁹⁹ ed è piuttosto ingiusto nei confronti della cautela e dell'onestà intellettuale dimostrata sempre da Freud affermare che egli nel *Motto di spirito* dimentichi la natura delle operazioni alle quali si dedica limitandosi a enunciare i principi che crede illustrati da tutti i testi analizzati. Tuttavia, come ricorda Flavia Tricomi, tale critica non ha smesso di emergere nei confronti del *Motto di spirito*:

Molte critiche ha subito Freud per questa teoria del motto di spirito, che risulterebbe affine al sogno solo per un pregiudizio e cioè perché Freud ha elaborato l'*Interpretazione dei sogni* prima della teoria del motto di spirito, quindi avrebbe scelto in modo preconcetto e limitato le tecniche che li possono accomunare. In realtà, nessuno di questi critici ha fornito una spiegazione dei processi dello spirito, poiché nessuno li ha studiati in profondità.²⁰⁰

Crediamo che chi formula simili obiezioni non consideri adeguatamente l'influenza profonda del metodo darwiniano, che prescriveva l'osservazione sistematica, sull'ambiente accademico nel quale si era formato Freud, che dal maestro Charcot aveva ricevuto un esempio di come condurre una ricerca empirica. Sembra assai più corretto osservare che un'interpretazione operativa dei risultati dovrebbe sempre rivelarsi attenta alla coerenza dell'insieme della teoria sviluppata fino a quel momento: tale atteggiamento è testimoniato dal lavoro compiuto nel saggio sull'umorismo del 1927, nel quale Freud aggiorna (parzialmente) la propria ricerca utilizzando i concetti di Es, Io e Super-Io (seconda topica) elaborati a partire dagli anni '20. Che Freud sfrutti la concordanza tra il lavoro onirico e il lavoro arguto più in senso abduttivo che analogico risulta chiaro nel corso dello sviluppo del *Motto di spirito*: non riconoscere questo fatto rappresenta una mancanza di comprensione o un pregiudizio che si collocano interamente dalla parte dei preconcetti del critico, e non possono, in tutta onestà, essere fatti passare per uno stratagemma per mezzo del quale Freud abbia tentato di eludere la difficoltà di esaminare il

198T. Todorov, op. cit., (1977), p. 350. Per la distinzione tra interpretazione operativa e interpretazione finalista o teleologica si veda T. Todorov, *Simbolismo e interpretazione*, trad. it. di Cristina De Vecchi, Guida, Napoli 1986, pp. 149-150.

199T. Todorov, op. cit., (1977), p. 350.

200F. Tricomi, *S. Freud: il motto di spirito tra comicità e umorismo (Percorsi del "perturbante")*, EDAS, Messina 2010, p. 16.

motto.

2.3.4 Una definizione relazionale del Riso: la genealogia fantastica di Addison

Terminiamo la nostra discussione sul metodo prendendo in considerazione uno dei modi a prima vista più eterodossi e audaci cui si è fatto ricorso per definire il comico, cioè la compilazione di una sua *genealogia*. L'esempio di genealogia che proponiamo non rappresenta un tentativo di conferire ordine alle somiglianze di famiglia riscontrate nelle varietà del comico: l'albero genealogico compilato da Joseph Addison²⁰¹ è invece il prodotto di un discorso allegorico più ampio che mira a definire il concetto di comico per mezzo delle qualità che i suoi 'progenitori' gli avrebbero trasmesso. Riteniamo che il processo di personificazione nel quale il comico e gli altri concetti cui è legato incorrono ci consenta di parlare della sua definizione nei termini di *identità relazionale*, sebbene normalmente siamo più propensi a usarli per riferirci a persone e personaggi.

Addison ha come obiettivo principale quello di fornire dei criteri ai propri lettori affinché siano in grado di distinguere l'umorismo genuino da quello falso e per farlo invita a confrontare le genealogie di entrambi²⁰². Il Riso genuino è figlio della Gaiezza e dello Spirito Arguto, e discende dal Buonsenso e dalla Verità, mentre il Falso Umorismo ha per genitori la Risata (figlia della Follia) e il Delirio, e discende dalla Sciocchezza e dalla Falsità. In mancanza di uno dei genitori (Spirito Arguto e Gaiezza) saremmo di fronte a un impostore. L'identificazione del vero *humour* per mezzo di una genealogia allegorica da opporre a quella del falso *humour* è suggestiva e per nulla meno seria rispetto ai tentativi di altri autori che non hanno utilizzato personificazioni e allegorie. Come l'autore stesso ricorda, il metodo della personificazione del concetto, con l'invenzione della relativa genealogia, è il medesimo adottato da Platone nel *Simposio* per definire Eros. Non vorremmo cedere alla tentazione superstiziosa di accostare il comico e l'amore in base a questa sola coincidenza, ma non possiamo evitare di ricordarne un'altra, che rappresenta la prima genealogia del riso, nella *Teogonia* di Esiodo (vv. 217-225):

solo a un popolo quale furono i Greci poté venire in mente di proporre all'Olimpo l'Inganno (Ἀπάτη) quale maestro del riso, figlio della Notte e fratello dell'Amore furtivo (Φιλότης), ispiratore di beffe e di motteggio (γερροισμός), che dovette poi acquistare molta importanza nella

201 Pirandello attribuisce al padre del giornalismo inglese l'affermazione che fosse più facile dire ciò che l'umorismo non è, che dire ciò che è. (cfr. L. Pirandello, op. cit., p. 7). In realtà, la definizione negativa del comico è da attribuire ad Abraham Cowley (si veda la sua ode *Of Wit*: «*What is it then, which like the Power Divine We only can by Negatives define?*» vv. 55-56), che Addison cita nel n. 35 dello "Spectator".

202 Forniamo in appendice il testo e la traduzione del n.35 dello "Spectator".

Ionia.²⁰³

Ipotizzare che esista un tipo particolare di *definizione relazionale* basato sull'invenzione di una genealogia del concetto in esame – i cui gradi di parentela sono giustificati in base a criteri formali, e non sono frutto di arbitrio o di una 'invenzione capricciosa' – non ci sembra un'operazione speculativa meno seria e meno valida rispetto, ad esempio, al metodo definitorio tassonomico per genere e specie, peraltro basato anch'esso su analogie, somiglianze e familiarità desunte dall'osservazione.

Addison affronta la questione del comico a partire dalla scrittura comica, con particolare riferimento alle rappresentazioni teatrali, avviando così un discorso più generale sui criteri che distinguono il buon autore umorista dal mediocre, il vero *humour* dal falso. Addison richiama l'attenzione sulla necessità – in tutte le composizioni, e specialmente in quelle umoristiche, che più delle altre rischiano l'insuccesso per la smania degli autori di primeggiare nel genere – di mantenere una certa *regolatezza del pensiero*, di rispettare un *principio* capace di *organizzare* la materia, di elaborarla in maniera coerente ed efficace. La posizione dello scrittore umorista è paradossale: sembra soltanto abbandonarsi al capriccio, perché in realtà non rinuncia affatto al buonsenso. La sregolatezza dell'immaginazione delirante, perché priva di argine, non genera umorismo autentico, ma soltanto fantasie sfrenate e disordinate, innaturali deformazioni del pensiero, sciocchezze, idee assurde e inconsistenti, concetti lambiccati e mostruosi degni del manicomio di Bedlam, dei quali vergognarsi. Benché siano le cose che vanno contro le leggi della natura e l'indulgenza verso le libertà più sconfinata a muovere al riso, queste devono essere sottoposte alla regia del giudizio più scrupoloso, per cui «non sono necessarie un'immaginazione che pullula di mostri, o una testa piena di idee stravaganti»²⁰⁴. I due principi che Addison contrappone corrispondono agli stili confusivo e distintivo che (insieme al separativo) scindono la compattezza del linguaggio: il comico delle disarticolazioni si deve al prevalere del principio confusivo, mentre una maggiore complessità sul piano linguistico, che

203P. Santarcangeli, op. cit., p. 51.

204«Non sono necessarie un'immaginazione che pullula di mostri, o una testa piena di idee stravaganti, per essere in grado di popolare il mondo di cose che vanno contro le leggi della natura; eppure se esaminiamo la produzione di molti scrittori che si ergono a uomini di spirito, che fantasie sfrenate e disordinate, e che innaturali deformazioni del pensiero, vi incontriamo! Se pronunciano sciocchezze, credono di fare dell'umorismo; e quando hanno prodotto un insieme di idee assurde e inconsistenti, non sono capaci di rileggere quanto hanno scritto senza ridere tra sé. Questi meschini signori si sforzano di conquistare la reputazione di arguti e di umoristi, benché per mezzo di concetti lambiccati tanto mostruosi si qualifichino piuttosto per il manicomio di Bedlam; non considerando che lo humour dovrebbe sempre restare sotto il controllo della ragione, e che esso richiede la regia del giudizio più scrupoloso, tanto più visto che indulge nelle libertà più sconfinata. C'è una sorta di obbligo che bisogna osservare in questo tipo di composizioni, come in tutte le altre, e una certa *regolatezza nel pensiero* che deve permettere di mostrare lo scrittore come un uomo di buonsenso nello stesso tempo in cui egli sembra completamente abbandonato al capriccio [...]»

limita la fluidità assoluta, dipende dal principio distintivo²⁰⁵. L'invenzione della genealogia dell'umorismo autentico consente a Addison di giustificare la variabilità e l'instabilità: nato dall'unione di Spirito Arguto e Gaiezza, l'Umorismo talvolta appare serio e solenne quanto un giudice, in altre occasioni si mostra spensierato e in abito stravagante, ma in ogni situazione la sua compagnia fa ridere (il solo a non ridere è l'umorista stesso). E, come anticipato, non manca mai di coerenza e di ragionevolezza, perché suo padre, lo Spirito Arguto, è figlio del Buonsenso (e anche Gaiezza gli è collateralmente legata), a propria volta discendente diretto della Verità. Indizi inequivocabili del Falso Umorismo sono la disgiunzione della Gaiezza dallo Spirito Arguto, e la serietà degli ascoltatori a fronte delle risate sguaiate dell'umorista. Il Falso Umorismo, nella sua dismisura, non è degno dell'uomo, e anzi fra questo e la verità c'è la medesima distanza che separa la scimmia dall'uomo. I limiti dei quali il Falso Umorismo difetta riguardano:

- il discernimento delle persone che devono essere oggetto del riso: il Falso Umorismo colpisce indifferentemente gli amici e in nemici, ed essendo capace soltanto di derisione, anziché avere carattere generale è sempre particolare;
- la situazione opportuna per ridere: la scarsità di talenti del Falso Umorismo lo porta ad approfittare di qualsiasi occasione per ridere;
- la motivazione del riso: l'assoluta gratuità del Falso Umorismo esclude che si faccia portatore di moralità o di ammaestramenti;
- la sua stessa identità: il Falso Umorismo cede alla totale imitazione tanto del Vizio e della Follia, della Lussuria e dell'Avarizia quanto della Virtù e della Saggezza, del Dolore e della Povertà.

Non troppo diversamente da quanto rilevato nel caso del metodo relazionale-genealogico adottato da Addison, riscontriamo il tentativo di definizione del comico attraverso relazioni oppostive con altri concetti in diversi autori, primo fra tutti Freud. Sembra infatti che dal Novecento in avanti nessun teorico abbia più tentato di studiare il comico *in sé*: Bergson studia il riso in relazione all'arte e alla società, al gioco infantile e alla logica onirica; Dupréel connette il fenomeno del riso ai meccanismi di accoglimento e di esclusione che la società applica nei confronti degli individui; Freud conduce la propria indagine sul motto di spirito grazie alla sua relazione con l'inconscio e con il linguaggio onirico (e lamenta la mancanza di un termine di paragone per lo studio del comico); Bachtin analizza una particolare varietà di comico che si sta esaurendo in relazione a un archetipo storico (in verità egli si avvicina molto a una

205 Rimando a G. Bottioli, op. cit., (2001).

personificazione del comico del quale parla); infine, Lacan rinviene nel rapporto con la funzione dell'Immaginario, con l'Altro e con l'amore la direzione verso la quale deve essere orientata ogni ricerca sul riso. L'impossibilità di studiare il comico in sé, ma necessariamente in relazione ad altri elementi rappresentativi della specificità umana – la sfera estetica, l'attività onirica e quella ludica (infantile e adulta), il rapporto con l'alterità – non può che riconfermarne l'importanza quale elemento proprio dell'uomo.

Con queste considerazioni sul metodo, riteniamo di aver in parte risposto alla critica che Jacques Lacan muove alle teorie del comico che si sono susseguite:

Non siamo ancora al termine dei nostri affanni, poiché in verità, in tema di comicità, non si è esitato a introdurre delle teorie che sono tutte più o meno insoddisfacenti, e non sarà certamente ozioso domandarsi perché lo siano, e anche perché esse siano state prodotte. Queste teorie si sono presentate sotto forme tanto diverse fra loro, che non vi è modo qui di esaminarle una per una, ma la loro somma, la loro cronistoria, la loro concatenazione come si suol dire, non ci indicherebbe alcunché di fondamentale. (*Sv* 129)

A una classificazione delle maggiori teorie del comico, che dia ragione di *che cosa* è il comico analizzando *come è fatto e perché* ci appare in un certo modo, quindi la sua *logica*, lo *statuto modale* cui appartiene, dedichiamo il prossimo sottocapitolo.

2.4 Una prospettiva modale sulla “logica di gomma” del comico

Pensatori privi del paradosso sono come amanti senza passione: mediocri compagni di gioco.
(Søren Kierkegaard, *Briciole di filosofia e Postilla non scientifica*)

Dietro a queste pagine curiose percepisco un gusto antico per la discussione ardita, una flessibilità intellettuale che non teme le contraddizioni, anzi le accetta come un ingrediente immancabile della vita; e la vita è regola, è ordine che prevale sul Caos, ma la regola ha pieghe, sacche inesplorate di eccezione, licenza, indulgenza e disordine. Guai a cancellarle, forse contengono il germe di tutti i nostri domani [...].
(P. Levi, *L'altrui mestiere*)

Le teorie che hanno tentato di fornire una spiegazione, o almeno una descrizione, del funzionamento del comico sono innumerevoli, spesso fra loro inconciliabili, e non è raro trovare definizioni poco omogenee all'interno della medesima opera. Neanche a proposito dell'attenzione riservata al problema del comico sembra esserci un accordo: mentre John Morreall lamenta l'atteggiamento critico e la generale indifferenza dei filosofi per l'argomento,

relegato tutt'al più in qualche saggio breve o in capitoli di opere dedicate ad altro²⁰⁶, Paolo Santarcangeli rileva – sospettiamo con un pizzico di ironia – che

moltissime opere sono state dedicate a questa materia: chi ne enumera 353, chi più, chi meno (e dalla nostra bibliografia, alla fine, sorge legittimo il sospetto che siano molte, molte di più). [...] È stato giustamente osservato che, laddove le teorie del Tragico sono poche, quelle del Comico sono numerose²⁰⁷.

Carlo Sini sostiene che la difficoltà di definire il concetto derivi proprio dalla notevole quantità di studi che fin dall'antichità sono stati dedicati a questo tema²⁰⁸.

Chiunque si trovi a raccogliere una bibliografia sul comico può verificare che le affermazioni di Santarcangeli e di Sini sono indubbiamente quelle più vicine alla realtà, tanto più se consideriamo l'epoca moderna e contemporanea (il *linguistic turn* nella filosofia del Novecento ha incrementato gli studi sul comico dal punto di vista linguistico, pragmatico e in ambito strutturalista²⁰⁹), e che effettivamente

filosofi, scrittori, poeti, saggisti, psicologi, sociologi, psicoanalisti si sono variamente cimentati col nostro tema, fornendo in proposito una messe di osservazioni e di analisi preziose e sagaci, senza esaurire peraltro il problema. Il quale rivela, in tal modo, la sua natura eminentemente filosofica, vale a dire inesauribile, in quanto connessa agli interrogativi di fondo che concernono l'essere umano e il senso ultimo della sua esistenza.²¹⁰

È tuttavia innegabile che il comico sia stato a lungo confinato in un ambito di interessi

206J. Morreall, op. cit., (2012): «*Although most people value humor, philosophers have said little about it, and what they have said is largely critical. [...] Martian anthropologist comparing the amount of philosophical writing on humor with what has been written on, say, justice, or even on Rawl's Veil of Ignorance, might well conclude that humor could be left out of human life without much loss.*». [«Benché la maggior parte delle persone dia valore allo *humour*, i filosofi hanno detto poco a riguardo e quanto hanno detto è in misura critico. [...] Un antropologo marziano che si trovasse a fare un confronto tra la mole di scritti filosofici sullo *humour* e quanto è stato scritto, per esempio, sulla giustizia, o anche sulla *Veil of Ignorance* di Rawls, potrebbe a buon diritto concludere che l'eventuale dello *humour* dalla vita dell'uomo non rappresenterebbe una grande perdita.» La traduzione è nostra.]

207P. Santarcangeli, op. cit., pp. 6-7.

208C. Sini, op. cit., p. 13 e p. 15: «Il millenario succedersi di teorie sul riso testimonia piuttosto il contrario e cioè quella irriducibile complessità del fenomeno cui già alludevamo all'inizio.»

209In *Semantica strutturale*, Greimas per spiegare il funzionamento di un'isotopia ricorre a una barzelletta come esempio di discorso bisitopo, vedi A.J. Greimas, *La semantica strutturale*, (1966), trad. it. di I. Sordi, Rizzoli, Milano 1969, pp. 84-85. V. Morin dedica un saggio all'analisi delle barzellette intitolato «La barzelletta», in Aa.Vv., *L'analisi del racconto. Le strutture della narrazione nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, (1966), trad. it. di L. Del Grosso Destrieri e P. Fabbri, Bompiani, Milano 1990, pp. 177-204. Segnaliamo anche i lavori di G. Bateson, *L'umorismo nella comunicazione umana*, (1953), trad. it. di D. Zoletto, Raffaello Cortina, Milano 2006; V. Raskin, *Semantic mechanisms of humor*, Reidel, Dordrecht [etc.] 1985; W. Nash, *The language of humor*, Longman, London – New York 1985; Aa.Vv., *Sei lezioni sul linguaggio comico*, a cura di Emanuele Banfi, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 1995; A. Ross, *The language of humor*, Routledge, London – New York 1998; N.R. Norrick, D. Chiaro, *Humor in interaction*, Benjamins, Amsterdam – Philadelphia 2009; S. Attardo, *Linguistic theories of humour*, Mouton de Gruyter, Berlin – New York 1994; M. Dynel, *The pragmatics of humour across discourse domains*, Benjamins, Amsterdam – Philadelphia 2011.

210C. Sini, op. cit., p. 13.

marginali, se non addirittura considerati estranei alle più valide manifestazioni dell'uomo, al suo volto più vero²¹¹.

Rossella Prezzo riconduce l'atteggiamento di emarginazione operato dalla ricerca e dal discorso filosofici nei confronti del comico al suo carattere attentatorio: la sua tendenza distruttrice, infatti, non sarebbe rivolta tanto, o soltanto, a ciò che viene fatto oggetto del riso, ma il fenomeno comico avrebbe una forza tale da mettere in questione la filosofia stessa nella sua pretesa di conoscenza, come dominio non intaccato da contraddizioni e da paradossi²¹². Il comico, più di ogni altro fenomeno, rivelerebbe che l'essenza umana è non-coincidente e mancante e che la natura della verità è quella di essere sempre sottratta: nonostante ciò – o meglio, proprio in virtù di ciò – sarebbe impossibile negare al comico una funzione conoscitiva. Il comico è una *riflessione doppia e paradossale*: per Nietzsche ridere è un'attitudine del pensiero da apprendere ed esercitare, un nuovo gesto pensante, e anche per Bataille ridere è pensare: se avvertiamo una verità in queste considerazioni, non si può che sottoscrivere l'affermazione di Pascal, per cui filosofare davvero significa farsi beffe della filosofia stessa²¹³. Anticipando alcuni degli argomenti che tratteremo più avanti, possiamo affermare che, secondo questa prospettiva, il comico svelerebbe inoltre l'alterità insita in ogni Soggetto umano (uno dei sensi possibili che assume la non-coincidenza con se stessi), così come di ogni discorso e di ogni testo, quasi che ogni enunciazione contenga sempre, originariamente e potenzialmente, il proprio doppio parodico. Come sostiene Santarcangeli, «secondo una seducente formula di sintesi, se la scoperta scientifica è un paradosso risolto, la scoperta comica è un paradosso affermato»²¹⁴. Per tentare di comprendere il valore di queste affermazioni sembra dunque inevitabile accogliere *una logica che non si opponga al paradosso, ma rinvenga in esso un sovrappiù di verità, inaccessibile con gli strumenti e le limitazioni di uno stile di pensiero rigido e impermeabile ai legami congiuntivi fra gli elementi*.

Prima di avanzare la nostra proposta al riguardo, osserviamo più da vicino come gli autori maggiori hanno tentato di affrontare, quasi di 'addomesticare', il fenomeno del comico da un punto di vista teorico, per conciliarlo con il pensiero filosofico e con la sua ambizione a un sapere che, alla stregua di quello scientifico, dovrebbe risultare tanto più vero quanto più si

211G. Ferroni, op. cit., (1974), p. 9.

212Anche Peter L. Berger rinviene nei problemi di metodo una delle cause della modestia dei contributi dati dai filosofi rispetto alle questioni sollevate dal comico. Egli rileva che, a fronte di una vasta letteratura sulle varie manifestazioni del senso del comico, vi è grande scarsità di scritti sulla natura del comico in quanto tale. Inoltre, sospetta che il comico possa fungere da metafora per l'incongruità intrinseca del lavoro del filosofo. Peter L. Berger, op. cit., pp. 9; 14-15; 57). Sulla diffidenza della tradizione filosofica riguardo alla comicità, si veda anche A. Tagliapietra, *Non ci resta che ridere*, il Mulino, Bologna 2013, p. 12.

213R. Prezzo, "Il teatro filosofico e la scena comica", in *Ridere la verità. Scena comica e filosofia*, a cura di R. Prezzo, Raffaello Cortina, Milano 1994, pp. 7-52.

214P. Santarcangeli, op. cit., p. 4.

dimostri universalmente non confutabile (benché, bisogna ricordarlo, l'essere non confutabile non equivalga affatto all'essere vero²¹⁵). Non possiamo tuttavia evitare di avanzare da subito il sospetto che, oltre all'*implicazione con il paradosso*, un ulteriore motivo di *incompatibilità del comico con il discorso filosofico tradizionale* (ante 1900, pre-psicoanalitico e, successivamente, di versante analitico) sia da rinvenire precisamente nel *carattere particolare, singolare, delle verità (che riguardano primariamente le relazioni dell'uomo con il linguaggio e il desiderio) messe in opera dai meccanismi che nel comico si rivelano*.

2.4.1 I limiti dei modelli storicistici nell'indagine della comicità

Un primo modo di affrontare le manifestazioni del comico e, classificando queste, di rendere ragione delle sue metamorfosi, è quello di elaborare dei *modelli storicistici* della comicità (in questo caso facciamo riferimento perlopiù alla comicità della quale abbiamo traccia nelle opere letterarie). Questa è un'operazione che consente di spiegare i motivi per i quali il comico ha avuto interpretazioni diverse nelle varie epoche. Per esempio, si giustifica la distinzione antica della *comicità* in *alta, media e bassa* ricorrendo ai principi della *divisione stilistica*, secondo un'*ideologia dell'armonia di matrice aristotelica*: venuto a cadere il principio di divisione degli stili, si sarebbero elaborate teorie del comico alternative, fino a riconoscere la necessità di un'estensione del concetto di comico quale si è verificata nel '900²¹⁶. Se una simile classificazione rispecchia rigorosamente una periodizzazione in base alla quale le storie della letteratura e della filosofia ci hanno abituati a pensare le metamorfosi del pensiero umano in una maniera che finisce per risultare quasi spontanea e 'naturale', tale operazione tuttavia non sembra sufficiente per determinare la specificità dei meccanismi comici in atto in una determinata opera letteraria e per giustificare la loro efficacia a distanza di tempo, in epoche diverse e difficilmente raffrontabili. È partendo dal presupposto che quello di comico sia un concetto d'uso storicamente determinato che Francesco Fiorentino isola tre modelli principali di elaborazione della comicità legandoli a determinate epoche²¹⁷:

- il modello della *superiorità* da Aristotele a Hobbes;
- il modello dell'*assurdo* tipico del romanticismo tedesco;

215 *Dergleichen mag nicht widerlegbar sein:
wäre es schon deshalb wahr?
Ob ihr Unschuldigen!*

F.W. Nietzsche, *Die Irambi*, (1888), p.103.

216 Anche le estetiche borghesi e i filosofi idealisti sostengono una "teoria dei due aspetti del comico" che distingue il comico in superiore e inferiore. V.Ja. Propp, op. cit., pp. 7-8.

217 Seminario Malatestiano "Teorie del comico", Napoli 21-22 marzo 2013.

- il modello freudiano e orlandiano basato sulla *combinazione tra comicità e Witz*.

Dobbiamo osservare inoltre che qualsiasi modello e qualsiasi classificazione, per quanto possano apparire o tentino di proporsi come neutre fotografie di uno stato di cose (e benché possano dare l'impressione di esserlo e venire avvertiti come tali), in realtà sono sempre prospettive che muovono da assunti tutt'altro che 'naturali', essendo condizionate fin dal principio dalle categorie che privilegiano. Il ricorso alla storia come luogo di manifestazione neutra, non ideologica, dei fenomeni afferenti al comico non ci sembra perciò corretto. Anche Alfredo Civita sostiene che l'ideologia si mostri da sé di fronte alla concezione del comico, ma che questa, complici un atteggiamento scettico o storicistico, non deve portare ad annacquare in un vuoto relativismo i problemi posti dal comico; al contrario, si fa più forte il richiamo a un'esigenza di teoria, di formulazione di concetti adeguati ad affrontare la questione:

[...] dovunque verificiamo un'assonanza tra un concetto e un uso della comicità, tra un'idea del riso e un'esperienza concreta del ridere. Questa immanenza di uno strato pratico-ideologico nella riflessione teorica intorno al comico non porta però con sé la dissoluzione scettica o storicistica del problema e il conseguente relativismo delle soluzioni. Il momento ideologico, che discende come vederemo dalla natura stessa del problema, inerisce alla determinazione del punto di vista e alla scelta delle domande. Su ciò pesano indubbiamente le esperienze pregiudiziali del Soggetto e quello che ognuno di noi trova per proprio conto ridicolo. Ma compiute le scelte, formulate le domande, la via che poi porta alle risposte appartiene interamente alla sfera della teoria e deve essere valutata con i mezzi della teoria.²¹⁸

Il modello dianzi descritto offre l'occasione di motivare la nostra diffidenza verso la presunta obbiettività di una classificazione storicistica in virtù delle implicazioni che essa sottende con una precisa ideologia²¹⁹. Che esista una forte solidarietà tra la storicità assoluta dei modelli del comico così proposta (nel suo legame con l'ideologia) e la concezione della letteratura come sede del ritorno del represso socialmente istituzionalizzato elaborata da Francesco Orlando risulta evidente considerando le seguenti osservazioni di Fiorentino:

- i modelli teorici risultano storici, si creano e si giustificano a ridosso della produzione letteraria e ne costituiscono le ideologie;
- in epoche diverse possono coesistere diversi modelli;
- affermare che il riso è un fenomeno sociale significa che le sue ragioni sono dettate dai contesti, dai valori e dalle classi dominanti;
- la letteratura non può prescindere dalla separazione degli stili;
- è possibile applicare un modello a testi di epoche precedenti, come fa Francesco Orlando a proposito della *Scuola delle mogli* di Molière, ed in questa maniera le opere

218A. Civita, op. cit., pp. 5-6.

219 Sulla debolezza della logica dello storicismo, specialmente come metodo di previsione, si veda K.R. Popper, *Miseria dello storicismo*, (1957), trad. it. di C. Montaleone, Feltrinelli, Milano 2013.

sfuggirebbero agli stereotipi dell'epoca di produzione²²⁰.

Preferendo noi una *prospettiva metastorica, sincronica*, non vogliamo affatto sostenere che il comico sia un concetto la cui essenza è immutabile, o che non sia condizionato dal contesto di produzione, ma avvertire che le interpretazioni del comico, quando questo viene ricondotto esclusivamente al confronto con il *contesto* di produzione dell'opera anziché al *mondo creato* dall'opera stessa, non riescono a rendere conto né dei meccanismi che sottendono la genesi del ridicolo, né della sua scomparsa o permanenza nel tempo. L'assunzione di una prospettiva di interpretazione del comico e delle sue manifestazioni fondata su un atteggiamento storicistico ha portato alcuni teorici a spiegare le cause del riso ricorrendo all'argomento della *rottura delle convenzioni di un'epoca (o di un codice comunicativo)*, talvolta senza considerare:

- a) l'eventualità che tale deviazione susciti reazioni lontanissime dal riso. Nel caso di un'opera letteraria, ove non ne fosse colto l'umorismo o se il comico si realizzasse contro la volontà dell'autore, si potrebbe pensare a un'opera malfatta, a un errore, a un fallimento capace di sottrarre qualsiasi aura estetica all'opera in questione²²¹;
- b) la necessità di fornire una spiegazione della (tutt'altro che scontata) permanenza o dissoluzione dell'effetto comico in un'epoca posteriore: legando il comico a un'epoca o a un personaggio storici precisi, generalmente, si finisce per accelerare il processo di esaurimento, di opacizzazione del comico connesso loro.

Questi sono i limiti che rinveniamo, per esempio, nell'acuta interpretazione di *Much Ado About Nothing* di William Shakespeare fornita da Rosanna Camerlingo: se il comico fosse soltanto, e tanto strettamente, legato all'infrazione del codice cortese, come potrebbe, a distanza di secoli, un lettore di Shakespeare trovare ridicole le battute di *Much Ado*? Non sembra sufficiente affermare che qualsiasi adulto di ogni tempo sarà in grado di coglierne la comicità, se la premessa dalla quale si parte è quella della storicità assoluta del comico. Riteniamo che sarebbe più cauto e corretto affermare che una storicità assoluta del comico non esiste, che a permanere sono i meccanismi e a mutare sono il loro impiego e il materiale sul quale essi agiscono²²².

Tali considerazioni rimandano a un altro problema non secondario, che abbiamo già introdotto: quello di stabilire se una circostanza o un oggetto siano comici oppure no, che è

²²⁰Francesco Fiorentino, Seminario Malatestiano "Teorie del comico", Napoli 21-22 marzo 2013.

²²¹Si veda a questo proposito G. Dorfles, "Per una semiotica del comico" in *Artificio e natura*, Skira, Ginevra-Milano 2003, p. 88. Osserviamo che lo stesso può accadere nel caso in cui una qualsiasi narrazione di genere, che ha avuto origine e che rispecchia i valori di una data cultura, venga esportata, trapiantata in un'altra realtà (geograficamente e culturalmente) distante.

²²²L'osservazione è di Claudio Vicentini (Seminario Malatestiano "Teorie del comico", Napoli 21-22 marzo 2013).

una declinazione del più vasto problema delle *condizioni del comico*. Esiste un comico 'oggettivo' o la percezione della comicità è puramente soggettiva? In altre parole, il comico è una qualità che si trova nel mondo o dipende dalla prospettiva del Soggetto, dal suo discernimento, dal suo gusto, dalla sua intuizione? *Discernimento, gusto e intuizione* sono concetti che dovrebbero a loro volta di essere definiti con precisione prima di poter essere chiamati in causa per giustificare la comparsa del comico: d'altronde essi cambiano non soltanto da individuo a individuo (si parla infatti anche di “gusto di un'epoca”). Il comico è indubbiamente una manifestazione umana fortemente condizionata dalla dimensione temporale: spesso a distanza di tempo la comicità non viene più avvertita a causa del mutamento delle condizioni storiche, sociali, politiche e culturali intercorso tra la prima comparsa dell'elemento accolto come comico e la sua riproposizione. Assumere fino in fondo una posizione storicistica rispetto al problema del comico può portare a credere che una serie infinita di studi sociologici delle sue diverse e innumerevoli forme possa fornire risultati migliori nella comprensione rispetto a quanto farebbe un'analisi della logica comune alle sue diverse manifestazioni: ricercare un funzionamento comune alla base delle diverse specie o manifestazioni del comico è cosa del tutto diversa dal sostenere una granitica identità nel tempo del concetto. Già intuitivamente crediamo che si dovrebbe avvertire che un simile approccio non soltanto attribuisce alla nozione di “concetto” una rigidità eccessiva, ma che soprattutto non spiegherà il comico, bensì le ideologie²²³:

il comico non è una categoria dello spirito, non se ne può parlare in assoluto, proprio perché non esiste un «comico» in sé dato sempre uguale a se stesso e definibile una volta per tutte, ma tante forme particolari di comicità quanti sono stati gli usi storici che di esso ne sono stati fatti. Tale precisazione è importante non solo perché permette, attraverso uno studio sociologico del comico, di costituire una tipologia della rappresentazione delle classi e dei gruppi sociali e delle rispettive ideologie, ma soprattutto, cosa che qui più ci importa, di definire il comico in funzione del suo uso storicamente determinato, arrivando così a sciogliere alcuni nodi teorici apparentemente contraddittori.²²⁴

L'inevitabile e caratteristica *storicità* del comico deve, pertanto, indurci a escludere la possibilità di una prospettiva di ricerca metastorica e considerare, invece, il comico nelle diverse epoche? Alla luce di quanto esposto – e considerando l'ulteriore difficoltà rappresentata dalla ricerca di criteri utili a definire gli estremi temporali di un'epoca (magari anche limitatamente a una data area geografica e culturale) senza implicare circolarmente come parametro di decisione le

223 Sospettiamo che la proposta di frantumazione del concetto di comico in una serie di manifestazioni sociologiche sia uno degli effetti degli “eccessi di bachtinianesimo” individuati da Giulio Ferroni nella cultura italiana degli anni Settanta. Si veda il saggio di G. Ferroni “Il tempo della teoria”, in *Il comico: forme e situazioni*, Prisma, Catania 2012, in particolare il paragrafo intitolato “Ideologie del carnevale”, pp. 29-50.

224 P. Violi, *Comico e ideologia*, in “Il Verri”, n. 3, 1976, pp. 110-139.

manifestazioni del comico stesse – la nostra risposta non può essere che negativa. Perciò, anche per introdurre un'alternativa alla classificazione storicistica, i passi che ci apprestiamo a compiere sono i seguenti:

- ripercorreremo le diverse interpretazioni date dagli autori più noti ad alcune condizioni riconosciute pressoché unanimemente come essenziali perché si dia un effetto comico, in particolare il *contrasto (o ambiguità o duplicità) paradossale e straniante, inatteso e sorprendente che non nuoce e che non coinvolge eccessivamente a livello emotivo*;
- ci concentreremo quindi sulla possibilità di pensare la *logica paradossale* del comico, valutando le proposte di alcuni filosofi contemporanei (Peter L. Berger, Andrea Tagliapietra e Pieraldo Rovatti);
- infine, per spiegarne nella maniera più generale il funzionamento, ci dedicheremo all'indagine della *relazione* che sussiste *fra il comico e le modalità di esperire la realtà*, prendendo come punti di riferimento gli studi di Freud e Bataille. Esporremo, quindi, la nostra proposta di collocare i procedimenti comici nella miscela modale alla quale appartiene anche il perturbante, la *miscela modale dell'assurdo*, scelta questa che chiariremo ricorrendo alla lettura dei racconti *Le Horla* di Guy de Maupassant e *The Canterville Ghost* di Oscar Wilde.

2.4.2 Il contrasto comico nelle interpretazioni dei maggiori teorici

In base agli aspetti che vengono di volta in volta enfatizzati dagli studiosi che hanno tentato di riordinarle, le teorie del comico sono state suddivise in modi diversi: teorie del riso come espressione di sollievo, di superiorità, di meccanicità, d'incongruenza, ecc.. Alfredo Civita, partendo dal presupposto che il riso sia un fatto estetico commisto di realtà e di immaginario, e che come tale sia da analizzare, classifica invece le maggiori teorie del comico in base alla disciplina che ha guidato l'approccio degli studiosi²²⁵:

- all'indagine del comico come *fatto sociale o storico* egli riconduce le riflessioni di Bergson, Dupréel e Bachtin;
- al comico come *fatto psicologico o soggettivo* le riflessioni di Freud, Baudelaire e Breton;
- al comico come *fenomeno di linguaggio* le teorie di Jakobson, Lacan, Todorov e Lucie Olbrechts-Tyteca.

225A. Civita, op. cit..

In linea di massima non vi è nulla da eccepire in tale sistematizzazione e certamente essa si mostra utile per organizzare l'esposizione delle teorie in un ordine diverso e alternativo rispetto a quello cronologico. Tuttavia, tale classificazione sembra non suggerire granché sul fondo comune a tutte le manifestazioni del comico, che è invece, come abbiamo visto, il problema maggiore e il più sfuggente che il fenomeno pone.

Per approssimarci alla nostra proposta di classificazione delle teorie del comico e di collocazione dei fenomeni comici nella miscela modale alla quale appartengono, quella dell'*assurdo*, inteso come *commistione di impossibile ed effettuale*, iniziamo a considerare alcuni caratteri che sono stati giudicati essenziali perché si sviluppi l'effetto comico. Abbiamo già osservato come ogni questione che attiene al riso, come ogni vero dilemma filosofico, sia in grado di rinascere sempre, riproponendosi proprio quando ci sia aspetterebbe di aver condotto fino alla fine lo studio²²⁶. Il comico è un nemico capace di resistere a un lungo assedio e che mascherandosi sa sottrarsi alle imboscate, ma nemmeno si lascia affrontare in campo aperto. Bisogna forse per questo decretarne l'*assoluta non-normatività*, rinunciando a qualsiasi tentativo di analisi? Oppure, una volta scoperta *la causa della sua inafferrabilità*, sarà possibile fare dei passi ulteriori verso la comprensione della sua complessità?

Gillo Dorfles, pur dando per scontata la non-normatività del comico, alla quale riconduce la sua *fragilità dal punto di vista estetico*, propone di procedere a un'*analisi strutturale del comico*, perché questa operazione consentirebbe di riconoscere nelle sue diverse manifestazioni il medesimo *pattern* compositivo²²⁷. I caratteri che egli rinviene all'origine dell'effetto comico presentano tuttavia dei confini sfumati, non sono esenti da sovrapposizioni e da ribaltamenti: riconosciamo infatti che il comico può derivare tanto da straniamento, inaspettatezza e delusione di un'attesa quanto da iterazione, ridondanza e imitazione; tanto da processi di oggettualizzazione/cosificazione quanto da personificazioni; tanto da un eccesso di rigidità quanto da un eccesso di flessibilità, ecc. (senza dimenticare che la sortita comica può essere prodotta sia nella totale inconsapevolezza, sia con la precisa volontà di ottenere tale fine). Forniamo di seguito alcuni esempi nei quali, di volta in volta, osserviamo prevalere uno degli aspetti individuati:

- Straniamento: Sono in pochissimi a sapere che 'vegetariano' è un'antica parola indiana. Significa 'pessimo cacciatore'.
Due bambini, uno ebreo, l'altro cattolico, stanno giocando insieme con le macchinine. Christian dice a David, "Il nostro prete sa più cose di quante

226A. Civita, op. cit., p. 5.

227G. Dorfles, op. cit., pp. 95-96.

non ne sappia il tuo rabbino!”

E David risponde, “Certo che sì, gli dite sempre tutto!”

Aaron va a trovare Abe, un vecchio scapolo incallito.

“Abe, la tua attesa sta per terminare, ho esattamente quello che fa al caso tuo.

Basta una parola, organizziamo un incontro e ti potrai sposare in pochissimo tempo!” dice Aaron.

“Non devi preoccuparti”, risponde Abe, “ho due sorelle a casa che si occupano di tutti i miei bisogni.”

“Sì, è molto bello,” aggiunge Aaron, “ma tutte le sorelle del mondo non potranno mai rimpiazzare il ruolo di una moglie.”

“Ho detto 'due sorelle'. Non ho detto che sono le mie!”²²⁸

Il dentista dice a Yehudi che bisogna estrarre un dente al più presto. Il dentista chiede, “Vuoi un anestetico locale?”

Yehudi scuote la testa e dice, “Non dobbiamo risparmiare soldi, dottore. Mi va benissimo anche qualcosa di importato.”

Moshe mangia in un ristorante cinese e chiacchiera con un cameriere sottolineando la saggezza del popolo cinese.

“Sì, risponde il cameriere, “noi siamo saggi perché la nostra cultura è nata 4000 anni fa. Ma anche gli ebrei sono molto saggi, no?”

Moshe risponde, “Sì, è vero. Abbiamo una cultura che risale a più di 5000 anni fa.”

Il cameriere, sorpreso nel sentire questa affermazione, dice, “Non può essere vero... Dove ha mangiato la tua gente in quei mille anni?”

- Inaspettatezza: Due bambini si incontrano:
Mio padre è un autentico codardo!”
“Perché dici così?”
– “Perché ogni volta che la mamma non è a casa va a dormire dalla nostra vicina.”
Due amici si incontrano.
“Mia moglie è un angelo”
“Fortunato te! La mia è ancora viva.”
- Delusione di un'attesa: Due amiche si incontrano:
“Come dono d'addio lui mi ha regalato una rosa rossa e mi ha sussurrato che ritornerà quando sarà sfiorita!”
– “Oh, com'è romantico!”
“Per niente, la rosa è di plastica!”
- Iterazione: Il figlio di Joshua arriva in casa ansimando e tutto sudato. “Papà sarai orgoglioso di me oggi, ho risparmiato un dollaro inseguendo l'autobus fino a casa!”
“Accidenti,” risponde il padre, “se correvi dietro a un taxi ne avresti risparmiati 20!”
- Ridondanza: Prendi la tua età. Aggiungi cinque anni. Ecco, hai ottenuto quella che sarà la tua età fra cinque anni.
Mordechai è sul volo New York – Los Angeles. Vicino a lui si siede una ragazza molto bella, davvero bellissima. Mordechai è talmente affascinato che decide di attaccare bottone.
“Di dove sei?”
“Sono di Miami.”
“Che ci fai qui a New York?”
“Sto finendo una ricerca per il mio dottorato.”

²²⁸Questa barzelletta ricorda il seguente epigramma di Marziale: «Fabullo, vuoi sapere perché Temison non ha una moglie? Perché ha una sorella.» (XII, 20). Marziale, *Epigrammi*, a cura di G. Boirivant, Bompiani, Milano 1988, p. 267.

- “Su quale argomento?”
 “È uno studio sui gruppi etnici maschili ai quali una donna può dare il massimo piacere sessuale.”
 “E qual è il risultato della tua ricerca?”
 “I due gruppi sono gli indiani e gli ebrei.”
 “Piacere di conoscerti, mi chiamo Ananda Goldberg.”
- Imitazione: Due psicologi si incontrano. Uno domanda: “Sai che ore sono?”. E l'altro: “No, ma avremo modo di riparlarne.” I due si incontrano di nuovo dopo una settimana. Il primo chiede: “Adesso sai che ore sono?” – “No, ma riesco a gestire questa cosa molto meglio!”
- Oggettualizzazione/Due biondine si inoltrano nella foresta alla ricerca di un albero di Natale.
 cosificazione: Dopo due ore, una esclama: “Bè, allora vorrà dire che ce ne prenderemo uno senza palline...”
 A fine spettacolo, un attore va a bere qualche bicchiere in una taverna.
 Chiede al cameriere: “Servite anche i fiaschi?”. Il cameriere: “Noi serviamo ogni cliente, senza fare differenze?”.
- Personificazione: Una biondina è alla trasmissione “Chi vuol essere milionario” e legge la domanda da un milione di euro: “Quale uccello non costruisce il nido?
 A) il picchio; B) il merlo; C) il cuculo; D) la gazza”
 La risposta arriva veloce come un lampo: “C!”
 Il presentatore si congratula: “Fantastico! Ma lei lo sapeva o ha tirato a indovinare?”
 E la biondina: “Ma lo sanno anche i bambini che il cuculo abita dentro all'orologio!”
- Eccesso di rigidità: Sam è un giovane simpatico e si è innamorato di una ragazza appena incontrata. Quando Sam racconta al padre del suo amore, il padre vuole solo conoscere il nome di famiglia della ragazza. Sam gli dice che il nome della ragazza è Ford ma il padre dice che Ford non è un buon nome ebraico: deve quindi dimenticarla e cercare una ragazza ebrea. Il tempo passa e Sam trova un'altra ragazza il cui cognome è Smith e anche in questo caso il padre gli dice di trovare una bella ragazza ebrea con un bel nome ebraico. Passa ancora del tempo e finalmente Sam trova un'altra ragazza e questa volta crede di aver risolto il problema perché il cognome della ragazza è Goldberg.
 “Goldberg”, esclama il padre, “questo sì che è un vero nome ebraico, sarà certamente di buona famiglia.”
 Poi il padre domanda, “È il suo nome per caso è uno dei miei preferiti come Rachel o Rebecca?”
 “No, papà,” risponde Sam, “si chiama Whoopi.”
- Eccesso di flessibilità: Yankel va dal dottor Louis per un check-up. Dopo approfonditi esami il dottor Louis gli dice, “Temo di avere qualche brutta notizia... lei ha solo sei mesi di vita.” Yankel è esterrefatto. Dopo una lunga pausa risponde, “È terribile dottore. È un periodo davvero difficile, pensi che non posso neanche permettermi di pagare la sua parcella.”
 “Ok,” replica il dottor Louis, “le do un anno di vita.”

Nuovamente, il comico sembra sottrarsi alla presa teorica. Eppure, proprio l'impossibilità di definire il comico in una maniera univoca, secondo gli standard ristretti della *logica formale* fondata sul *principio di non contraddizione* (potremmo egualmente dire della “razionalità

separativa²²⁹), ne rivela l'essenza più genuina, la vera causa di inafferrabilità, rappresentata da *duplicità* (*bipolarità* o *am-bivalenza* o *contrasto*), *gratuità* e *paradossalità*. Ci sembra che tali caratteri siano stati riconosciuti come essenziali, benché talvolta non esplicitamente o anche utilizzando terminologie diverse, da tutti i maggiori teorici del comico: è ora nostro interesse valutare in che modo, sotto quale segno e a quali livelli, il contrasto comico è stato interpretato.

Alle considerazioni di natura morale circa il comico che si trovano nella *Repubblica* di Platone²³⁰, perfettamente coerenti con l'equiparazione fra le idee di Buono, Bello e Vero, il discorso aristotelico oppone una definizione di ciò che è ridicolo che, al contrario, sembra presupporre sia l'eventualità di una mescolanza (o, quantomeno, l'avvio di un moto di tensione) fra i concetti che compongono la triade platonica, sia la possibilità "indolore" di una catarsi comica (preludio a una fuggevole identificazione con l'oggetto del riso che non sminuisce colui che ride):

Il ridicolo è una partizione speciale del brutto. Il comico consiste in un difetto (qualche cosa di sbagliato) o in una bruttura (qualche cosa di deforme) che non causano né dolore né distruzione (danno); esempio evidente è la maschera comica: è brutta e difforme senza esprimere dolore.²³¹

L'ambiguità estetica (e morale) del comico viene ribadita da Cicerone in termini coerenti con la sua riflessione sulla retorica, che sembrano attribuire al linguaggio una natura fantasmatica e finzionale, per cui il significato "reale" e sconveniente sarebbe celato dietro una maschera, una

229 Torneremo sulla questione dei diversi tipi (o stili o famiglie) di logica e di razionalità. Tale terminologia è introdotta da G. Bottiroli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006, pp. 132; 160-161 e 168.

230 «Non bisogna tenere lo stesso argomento a proposito del comico? Se ascolti in una rappresentazione teatrale o in una conversazione privata una buffoneria che ti vergogneresti di fare per provocare il riso e d'altra parte ci prendi un reale piacere invece di disprezzarne la mediocrità, non produci lo stesso effetto che nei sentimenti di pietà? A questo desiderio di provocare il riso che contenevi in te stesso grazie alla ragione per paura di passare per buffone, dai invece libero corso, e avendogli offerto in questa occasione la foga della giovinezza, finisci spesso per perdere la coscienza del fatto che ti sei eccitato in compagnia dei tuoi vicini al punto da diventare un fabbricatore di farse». Platone, *Repubblica*, x, 605c.

Notiamo che l'analogia individuata da Platone fra l'effetto del sentimento di pietà e del riso sulle persone che ne sono oggetto sottintende che coloro che ridono (o provano pietà) si trovino, rispetto alle vittime, in una posizione di superiorità (tanto la pietà quanto il riso svelerebbero i rapporti di potere che si creano fra le persone).

Nel *Filebo*, Socrate rinviene nella disposizione che il nostro animo assume nelle commedie la tipologia più rappresentativa del sentimento di mescolanza fra piacere e dolore, cui è legata la definizione del ridicolo: «Al fondo, c'è una certa malvagità, che prende il nome da una situazione particolare: è quella parte della malvagità complessiva, che si trova nella condizione opposta a quella indicata dalla iscrizione di Delfi. [...] Il ragionamento ci dice che, quando noi ridiamo dei nostri amici ridicoli, mescolando piacere con malevolenza, mescoliamo insieme piacere e dolore. Già da prima, infatti, eravamo d'accordo che la malevolenza è un dolore dell'anima, mentre il ridere è un piacere, e che, in questi momenti, essi si generano contemporaneamente. [...] Dunque, il presente ragionamento ci rivela che, nei lamenti come nelle tragedie e nelle commedie, non solo sulla scena, ma anche nell'intera tragedia e commedia della vita, e anche in infiniti altri casi, dolori e piaceri si mescolano insieme.» Platone, *Filebo*, 48C; 50A, D.

Torneremo sulle caratteristiche del personaggio comico quando tenteremo di tratteggiarne una teoria.

231 Aristotele, *Poetica*, v, 1449 a-b.

facciata, un velo di conformità: «risibili sono soltanto, o massimamente, i detti che rivelano qualcosa di sconveniente in modo non sconveniente».²³²

Riprendendo le definizioni aristotelica e ciceroniana del comico, Giovan Giorgio Trissino e Ludovico Castelvetro cercano di spingersi oltre, azzardando una spiegazione delle cause del riso: le loro osservazioni rivelano che, rispetto a quanto avveniva nella riflessione antica, il concetto di comico non viene più vincolato esclusivamente al genere drammatico della commedia. Il primo rinviene nella memoria e nella speranza custodite nei sensi la causa della ricerca di un piacere che, se è «mescolato di alcuna bruttezza», allora

muove riso, come una faccia brutta e distorta, un movimento inetto, una parola sciocca, una pronunzia goffa, una mano aspera, un vino di non grato sapore, una rosa di non bono odore, subitamente muove riso.

Diversamente, se nel piacere non concorre alcuna “bruttezza”, l'effetto non sarà il riso, bensì l'ammirazione. Dopo aver elencato gli esempi di circostanze, parole, oggetti che scatenano il riso, Trissino aggiunge che tale piacere presenta un limite, un'ambiguità costitutiva, simile al piacere-maligno che ogni uomo (la cui natura l'autore presuppone malvagia, presumibilmente perché segnata dal peccato originale) sperimenta nell'infanzia e che caratterizza l'invidia:

E questi specialmente fanno ridere quando si speravano di migliori qualità, che allora non solamente i sensi ma ancora la speranza rimangono lievemente offesi. E questo tale piacere ci avviene per esser l'uomo di sua natura invido e maligno, come nei piccioli fanciulli chiaramente si manifesta, i quali tutti sono invidiosi et hanno sempre diletto di far male se possono [...].²³³

Analogamente, l'integrazione alla teoria aristotelica fornita da Castelvetro (che ricava gli esempi dal *Decameron*) riguarda la concezione del riso come manifestazione di quattro tipi di esperienze, che ci si presentano o attraverso i sensi o tramite l'immaginazione, capaci di procurare diletto:

1. l'incontro con persone care;
2. lo spettacolo di *inganni* subiti da altri;
3. lo spettacolo di comportamenti malvagi o di deformazioni fisiche;
4. le «cose che pertengono a diletto carnale» (la sfera sessuale ed erotica).

È interessante osservare lo sforzo ulteriore compiuto da Castelvetro nell'articolare le diverse tipologie di inganni che muovono al riso:

- a) inganni che dipendono dalla perdita del controllo razionale (il riso dell'ebbrezza, del sogno, del farneticare);
- b) inganni che derivano dall'ignoranza di *arti* o di cognizioni;

²³²Cicerone, *De oratore*, II, 58, 236.

²³³G.G. Trissino, “La quinta e la sesta divisione della poetica”, (1549), in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, II, a cura di B. Weinberg, Laterza, Bari 1970, pp. 69-70.

- c) inganni che derivano dallo spostamento di parole o cose fuori dal loro senso proprio;
- d) inganni prodotti da “insidie altrui” o dal caso.

In generale, gli “inganni d'altrui” fanno ridere

essendone cagione la natura nostra corrotta per lo peccato de' nostri primi parenti, la quale si ralegra del male altrui come del proprio suo bene; e specialmente del male che procede da quella parte che è propria dell'uomo, cioè del senno naturale, parendo a coloro che non sono ingannati, veggendo gli altri ingannarsi, d'essere da più di loro e di soperchiargli in quella cosa massimamente, cioè nella ragione, per che eglino s'avvicinano a Dio e trapassano di gran lunga tutti gli altri animali.

Secondo Castelvetro, perciò, il riso è strettamente legato all'aggressività umana e così si spiega perché in colui che ride si produca un sentimento di superiorità (l'impressione di essere dotati di una ragione più solida) rispetto a chi è oggetto del riso. Tuttavia, se la vittima dell'inganno non patisce un «diminuiamento di ragione o d'intelletto», difficilmente ne rideremmo:

altri non ride né s'alegra, o almeno tanto, se il prossimo suo è costretto da forza o da necessità o da caso a dire o a fare o a patire cose contra la sua volontà, conciosa cosa che in lui non si vegga diminuiamento di ragione o d'intelletto, quantunque riceva danno o disonore.²³⁴

Le disavventure di un grande personaggio preda del destino o del caso o dei propri errori ci muove a pietà o ad ammirazione, non al riso. Ci sia sufficiente pensare, a questo proposito, per valutare anche l'acutezza dell'intuizione di Castelvetro, alla tragedia di Re Lear.

Fra le teorie che riconducono il riso a una manifestazione della *superiorità* dell'uomo sull'uomo, maggiormente rappresentativa è stata sempre considerata quella che Thomas Hobbes espone nel *Human Nature*, nel *Leviathan*²³⁵ e nel *De homine*. A distanza di anni, le tesi affermate non variano:

- α) il riso nasce quando noi facciamo qualcosa di rimarchevole o quando qualcun altro fa qualcosa di sconveniente:

Vi è una passione che non ha nome, ma il cui segno è quella smorfia del volto che chiamiamo riso, e che è sempre gioia; ma di che gioia si tratti, che cosa noi si pensi, ed in che consista il nostro trionfo, non è stato finora chiarito da nessuno. Che consista nello spirito, o come si dice, nell'arguzia, viene confutato da questa esperienza: gli uomini ridono alle disgrazie ed alle sconvenienze, in cui non risiede assolutamente né spirito, né arguzia. (*Human Nature*, 1650)

Gli spiriti animali sono trasportati inoltre ad una gioia improvvisa da qualcosa di conveniente detto, fatto o pensato da noi, o da qualcosa di sconveniente, detto, fatto o pensato da altri; e questa è la passione di chi ride. (*De homine*, XII, 7, 1658);

- β) il sentimento di superiorità sperimentato da colui che ride è conseguenza del paragone

234L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, (1570), I, a cura di W. Romani, Laterza, Roma-Bari 1978, pp. 127-129 e 133-134.

235Nella parte prima, cap. IV, l'autore insiste sulla subitaneità dell'avvenimento che provoca il riso.

fra una propria abilità e l'altrui incapacità (inettitudine o dabbenaggine):

Gli uomini ridono spesso (specialmente coloro che sono avidi di plauso per ogni cosa che facciano bene) alle loro azioni condotte sia pur di poco al di là della loro stessa aspettazione; come anche alle loro proprie arguzie: e in questo caso è manifesto, che la passione del riso sorge in colui che ride dall'improvvisa consapevolezza di qualche sua propria abilità. Ugualmente gli uomini ridono alle debolezze altrui, al paragone delle quali le loro abilità vengono poste in rilievo e valorizzate. Ugualmente gli uomini ridono alle arguzie, il cui spirito consiste sempre nello scoprire e nel far notare elegantemente alle nostre menti qualche assurdità altrui. (*Human Nature*, 1650)

Infatti, se uno ha detto o fatto qualcosa di rimarchevole, a suo giudizio, è inclinato al riso. Parimenti, se un altro ha detto o fatto qualcosa di sconveniente, per cui confrontandoci con lui ci sentiamo più bravi di prima, a stento potremo trattenerci dal ridere. (*De homine*, XII, 7, 1658);

χ) un'altra caratteristica necessaria affinché si rida è la subitanità della percezione del contrasto fra la propria e l'altrui condotta unita alla sua sorprendente novità:

E anche in questo caso la passione del riso sorge dall'improvvisa immaginazione della nostra superiorità e preminenza; infatti, non è la stessa cosa che raccomandare noi stessi alla nostra buona opinione, mediante un paragone con le debolezze o l'assurdità di un altro uomo? (*Human Nature*, 1650)

E in senso universale, la passione di chi ride consiste nell'improvviso riconoscimento della propria bravura, a causa di una sconvenienza altrui. Infatti, non si ride in genere che per qualcosa di improvviso; e le medesime persone non ridono più volte della medesima cosa o dei medesimi scherzi. (*De homine*, XII, 7, 1658);

δ) perché il senso di superiorità si manifesti è necessario che colui che ride avverta una distanza fra sé e gli oggetti del riso. Ne saranno perciò vittime tanto gli estranei quanto l'immagine di se stesso in un tempo precedente all'attuale:

Quando infatti un'arguzia è riferita a noi, o ad amici al disonore dei quali partecipiamo anche noi, non ne ridiamo mai. [...] Infatti, gli uomini ridono delle loro follie passate, quando se ne rammentano all'improvviso, a meno che ciò non implichi per loro un disonore nel presente. Non c'è da meravigliarsi quindi che gli uomini considerino cosa odiosissima l'esser scherniti o derisi, cioè l'esser sottoposti ad un trionfo altrui. Perché un riso sia senza offesa, dev'essere relativo ad assurdità o debolezze che prescindano da riferimenti personali, ed in cui tutta la compagnia possa ridere insieme. Infatti, il ridere per conto proprio mette tutti gli altri in sospetto, e li spinge ad autoesaminarsi; d'altra parte, è vana gloria, ed argomento di ben poco valore, il considerare le debolezze altrui materia sufficiente per il proprio trionfo. (*Human Nature*, 1650)

Inoltre, non si ride delle sconvenienze degli amici o dei consanguinei, perché non ci sono estranee (*De homine*, XII, 7, 1658).

I tre elementi necessari congiuntamente affinché si rida sono dunque individuati da Hobbes in relazione:

- a un codice convenuto: *sconvenienza* (“licenze” linguistiche e di comportamento)
- alla vittima del riso: *estraneità* (distanza e non-coinvolgimento)
- al tempo: *subitanità* (sorpresa e inefficacia della ripetizione)

Ritroviamo tali elementi riuniti nella definizione più sintetica del riso:

la passione del riso non è altro che un improvviso senso di gloria che sorge da un'improvvisa consapevolezza di qualche superiorità insita in noi, al paragone con le debolezze altrui, o con una nostra precedente. (*Human Nature*, 1650)

Benché la possibilità di superare una propria condizione passata o un altro essere umano, al punto da percepire entrambi come inferiori, possa far pensare a un movimento di oltrepassamento positivo, del quale il riso sarebbe una sorta di “sigillo”, Hobbes tinge di una tonalità negativa la personalità di coloro che indulgono nel riso affermando che «ridono di più coloro che traggono pochissime prove del loro valore da lodevoli fatti loro, e moltissime dagli indegni fatti altrui» (*De homine*, XII, 7, 1658). Il contrasto del quale si fa interprete il riso nella teoria hobbesiana non è, infatti, affatto diverso dalla lotta che oppone ciascun uomo a ogni altro: la sanzione del riso non fa che palesare i rapporti di forza sottesi alle interazioni umane.

Ritroviamo nella riflessione sul comico di Jean-François Marmontel i medesimi caratteri individuati da Hobbes, che il collaboratore di Diderot e d'Alembert interpreta da un punto di vista psicologico, aggiungendo considerazioni – davvero sorprendenti per la loro modernità – sulla relatività del concetto di comico, sull'eventualità dell'inconsapevolezza del paragone dal quale scaturisce il riso e sulla “duplicità di carattere” che permette all'uomo di ridere di se stesso senza rinnegare la propria immagine:

Comico, preso per il genere della commedia è un termine relativo. Ciò che è comico per un tal popolo, per tale società, per tale uomo, può non esserlo per un altro. L'effetto del comico risulta dalla comparazione che si fa, anche senza accorgersene, dei propri costumi con i costumi che si vede volgere in ridicolo, e suppone tra lo spettatore e il personaggio rappresentato una differenza vantaggiosa per il primo. Non che lo stesso uomo non possa ridere della propria immagine, persino quando vi si riconosce: ciò deriva da una duplicità di carattere che si osserva in forma ancor più evidente nel contrasto delle passioni, in cui l'uomo è incessantemente in combattimento con se stesso. Ci si giudica, ci si condanna, si scherza, come un terzo e l'amor proprio ci trova il proprio vantaggio.²³⁶

Come già descritta da Hobbes, la scena che vede un soggetto ridere (di qualcun altro o di se stesso) collima con quella *teatrale*: qualcuno osserva da una certa distanza (che non esclude completamente il coinvolgimento) qualcosa che gli si dà in spettacolo. Marmontel considera il caso nel quale il soggetto che ride si trovi a ridere di sé: grazie a un'intima e conflittuale scissione (che caratterizzerebbe ogni sua passione) il soggetto umano è in grado di darsi in spettacolo a se stesso, in modo che una parte di sé, «come un terzo», possa giudicare, condannare, scherzare l'altra parte, quella che costituisce l'immagine (di sé). A trarre vantaggio

236J.-F. Marmontel, articolo “Comique” nell'*Encyclopédie* (1753), in *Éléments de Littérature*, I, Verdière, 1825, pp. 498-506.

da questo fenomeno sarebbe la parte di sé che l'autore assimila all'«amor proprio»: è veramente difficile non pensare all'affinità fra questa descrizione e quella che Freud fornirà quasi due secoli più tardi cercando di spiegare il funzionamento peculiare dell'umorismo.

Il peculiare contrasto che si rinviene nelle diverse manifestazioni del comico è diventato in età moderna e contemporanea l'oggetto principale delle speculazioni sul riso compiute da filosofi e scrittori. Commentando le teorie di Baudelaire, Bergson e Freud sono emerse le rispettive interpretazioni del contrasto, della duplicità e dell'ambivalenza attribuite ai fenomeni che scatenano il riso; ci soffermiamo ora su alcuni scritti di Kant, Schopenhauer, Daumal e Ritter perché questi ci permettono di introdurre più direttamente i problemi posti dalla logica “di gomma” e alcuni metodi proposti per affrontare e pensare la razionalità paradossale del comico. Rimandiamo ai prossimi capitoli le riflessioni degli autori che hanno analizzato il comico e il riso sotto altri punti di vista (specialmente in retorica, in linguistica, in semantica, in drammaturgia e relativamente al suo peculiare potere gnoseologico).

La riflessione kantiana sul riso (§54) conclude il secondo libro (“Analitica del sublime”) della prima parte (“Analitica della facoltà estetica di giudizio”) della *Critica della facoltà di giudizio* (*Kritik der Urtheilskraft*, 1790): prima di enunciare la definizione del riso e di spiegarne la causa, Kant richiama la distinzione fra *ciò che piace nel giudizio* e *ciò che piace nella sensazione* (che *diletta*)²³⁷. A differenza di ciò che piace nel giudizio – che è attribuibile a chiunque e che comprende anche compiacimento intellettuale e pratico –, ciò che diletta non si può ascrivere a ciascuno e sembra segnato da un'ambivalenza: benché consista in un sentimento di agevolazione dell'intera vita dell'uomo (compreso il suo benessere fisico, la sua salute), un diletto può dispiacere a chi lo prova o, viceversa, un dolore può piacere a chi lo soffre. L'ambivalenza è sciolta tenendo presente la distinzione fra piacere nel giudizio e piacere nella sensazione (e ricordando che ciò che piace nella sensazione può trovare la propria causa anche nelle idee): compiacimento e dispiacimento, infatti, riposano sulla ragione ed equivalgono all'approvazione e alla disapprovazione, mentre il diletto e il dolore riposano soltanto sul sentimento o sulla prospettiva di un benessere o di un malessere. Perciò, che con il giudizio razionale si provi o meno un compiacimento per l'oggetto o il diletto che lo destano, ogni mutevole gioco delle sensazioni (assoluto, slegato da qualsiasi intento²³⁸), agevolando il sentimento della salute, diletta²³⁹. Kant suddivide dunque i giochi che coinvolgono le sensazioni in:

237I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, (1790), trad. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, p. I, sez. I, lib. II, §54, pp. 166-171.

238L'esempio scelto da Kant per mostrare che non è necessario un intento interessato perché si provi diletto nei giochi è quello delle riunioni serali.

239Kant precisa che il diletto che si prova in queste circostanze può talvolta crescere fino a trasformarsi in

1. *giochi di fortuna*, che richiedono «un interesse, della vanità o del proprio utile, che però è lontano dall'essere tanto grande quanto l'interesse per il modo in cui cerchiamo di procurarcelo»;
2. *giochi di suoni*, che richiedono solamente «il mutare delle sensazioni, ciascuna delle quali ha riferimento all'affetto, ma senza il grado di un affetto» e che suscitano idee estetiche;
3. *giochi di pensieri*, che nascono esclusivamente nella facoltà di giudizio grazie al mutare delle rappresentazioni (intellettuali): queste non producono un pensiero (che comporti dell'interesse), ma hanno sull'animo un'azione vivificatrice.

Nel caso dei giochi di suoni e di pensieri risulta evidente che il ravvivamento corporeo che producono è suscitato da idee dell'animo: l'azione benefica sul corpo non deriva da alcun giudizio, ma dall'affetto che muove i visceri e il diaframma. In questo modo, il corpo è in grado di curare l'animo. Mentre nella *musica*, che appartiene alle *belle arti*, il gioco muove dalla sensazione corporea verso le idee estetiche (di oggetti che stanno per affetti) per poi ritornare al corpo con una forza più concentrata, nello *scherzo*, che invece è un'*arte piacevole*, il gioco prende avvio dai pensieri (che complessivamente, per esprimersi attraverso i sensi, coinvolgono anche il corpo) e, quando non trova ciò che si aspetta, il suo improvviso rilassamento si trasmette al corpo con l'oscillazione degli organi che, ristabilendone l'equilibrio, fa bene alla salute. A questo punto, Kant può fornire la propria definizione del riso: ne precisa anzitutto la condizione essenziale, «bisogna che ci sia un qualche *controsenso* [*etwas Widersinniges*] (in cui quindi l'intelletto come tale non può trovare un compiacimento) in tutto ciò che deve suscitare una risata viva e vibrante»²⁴⁰, e afferma che «il riso è un affetto che nasce dalla *conversione improvvisa in nulla di una tesa aspettativa*»²⁴¹. Appena enunciata la definizione, Kant deve giustificare come sia possibile che l'intelletto venga rallegrato da qualcosa che gli è spiacevole, come un'attesa delusa. Tentando di “ridimensionare” la portata del controsenso e del comportamento paradossale dell'intelletto, egli spiega che il rallegramento si produce indirettamente, perché ne sarebbero responsabili gli effetti della rappresentazione (l'aspettativa delusa) sul corpo e del corpo sull'animo (il riequilibrio delle forze vitali):

affetto (malgrado il nostro interesse per l'oggetto non sia proporzionato al grado dell'affetto).

240«Es muß in allem, was ein lebhaftes erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann).»

241«Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.»

Un breve testo, ricondotto ad Aristotele, collega il riso a un inganno dei sensi, a una confusione rispetto alle *aspettative sensoriali* del soggetto: «Il riso (*gêlos*) è una particolare confusione (*parakopê*) ed un inganno (*apâte*); perciò si ride quando si è toccati al diaframma, e non certo per la stimolazione di una parte qualunque. Ciò che avviene all'insaputa ha il carattere dell'inganno, e per questo il solletico può scatenare il riso oppure no.» Pseudo-Aristotele, *Problemi* xxxv 965a 11-17.

Proprio questa conversione [la conversione in nulla di un'aspettativa tesa], che, certo, non è rallegrante per l'intelletto, sul momento però rallegra indirettamente e molto vivamente. Quindi la causa deve consistere nell'influsso della rappresentazione sul corpo e nell'azione che questo ha reciprocamente sull'animo; e non, certo, in quanto la rappresentazione è oggettivamente un oggetto di diletto (infatti come potrebbe dilettere un'aspettativa delusa?), ma unicamente per il fatto che essa, in quanto semplice gioco di rappresentazioni, produce nel corpo un equilibrio delle forze vitali.²⁴²

Kant suppone, infatti, che a ogni nostro pensiero sia legato armonicamente e contemporaneamente un qualche movimento (di tensione e di rilassamento) negli organi del corpo, che dai visceri si trasmette al diaframma, provocando un movimento che giova alla salute e che è la sola vera causa del diletto per un pensiero che non rappresenta nulla. Il riso è, perciò, anche la risposta corporea a una delusione di natura intellettuale che non si risolve a livello del linguaggio e del pensiero.

I primi due esempi di storielle spiritose permettono a Kant di smentire le teorie della superiorità opponendo la propria *teoria del sollievo*:

Se qualcuno racconta di un indiano, il quale, vedendo alla tavola di un inglese a Surate aprire una bottiglia di *ale* e uscir fuori tutta la birra trasformata in schiuma, manifestò con molte esclamazioni grande meraviglia e, alla domanda dell'inglese: Che cosa c'è mai da meravigliarsi tanto?, rispose: Non mi meraviglia che sia uscita, ma di come siate riusciti a mettercela dentro, noi ne ridiamo e la cosa ci fa provare un cordiale piacere, non perché ci sentiamo più intelligenti di quell'ignaro o per qualcosa di piacevole che l'intelletto ci ha fatto cogliere in questa storia, ma perché la nostra aspettativa era tesa e improvvisamente si riduce a nulla. Oppure, se l'erede di un ricco parente vuole organizzargli funerali proprio solenni, ma si lamenta che la cosa proprio non gli riesce, perché (dice): Più do soldi ai miei accompagnatori funebri perché sembrino rattristati e più quelli sembrano allegri, anche qui scoppiamo a ridere e la ragione sta nel fatto che un'aspettativa si è improvvisamente mutata in nulla.

Con la terza storiella, Kant chiarisce in che senso sia essenziale che l'aspettativa si tramuti in *nulla*, e non nell'opposto *positivo di un oggetto atteso* (che è comunque *qualcosa*, e spesso può essere qualcosa che rattrista):

Infatti, se qualcuno suscita in noi grande aspettativa con il racconto di una storia e alla fine ne vediamo subito la falsità, la cosa ci dispiace, come per esempio nelle storie di persone cui in una sola notte sarebbero diventati bianchi i capelli per una grande afflizione. Se invece un altro furbo, replicando a un simile racconto, narra con molti particolari dell'afflizione di un mercante che, ritornando in Europa dalle Indie con tutta la sua fortuna investita in mercanzie, fu costretto a gettar tutto in mare durante una violenta tempesta e se ne afflisce a tal punto che in quella stessa notte gli diventò bianca la parrucca, noi ridiamo e ne proviamo diletto, perché la nostra stessa mancata presa di un oggetto che per giunta ci è indifferente, o piuttosto l'idea che avevamo inseguito, la gettiamo di qua e di là ancora per un po' come una palla, mentre semplicemente pensavamo di afferrarla e tenerla ferma. Qui non è la liquidazione di un bugiardo o di uno

242«Eben diese Verwandlung, die für den Verstand gewiß nicht erfreulich ist, erfreuet doch indirekt auf einen Augenblick sehr lebhaft. Also muß die Ursache in dem Einflusse der Vorstellung auf den Körper und dessen Wechselwirkung auf das Gemüt bestehen; und zwar nicht, sofern die Vorstellung objektiv ein Gegenstand des Vergnügens ist (denn wie kann eine getäuschte Erwartung vergnügen?), sondern lediglich dadurch, daß sie, als großes Spiel der Vorstellungen, ein Gleichgewicht der Lebenskräfte in Körper hervorbringt.»

sciocco che fa nascere il diletto, dato che anche per se stessa quest'ultima storia, raccontata con finta serietà, farebbe scoppiare in risate una compagnia, mentre la prima di solito non sarebbe neppure degna di attenzione.

In tutti questi casi, fa notare Kant, siamo vittime di un *inganno*: quando la parvenza si dissolve in *nulla*, l'animo al torna a cercare e il moto di rilassamento che segue all'affaticamento per aver messo nuovamente alla prova la propria parvenza creano un'oscillazione benefica. Una simile scossa salutare del corpo la proviamo anche quando ascoltiamo un'ingenuità: l'ingenuità riduce improvvisamente in nulla la bella e falsa apparenza (solitamente molto importante nel giudizio) e, mettendo a nudo il “furbo” che è in noi (sollevando e riabbassando velocemente il velo dell'arte della finzione), produce un moto dell'animo, che agisce alternativamente in due direzioni contrapposte, che scuote in modo salutare il corpo.

I concetti che a nostro parere rimangono problematici, dal momento che Kant ricorre a spiegazioni di carattere fisiologico (assumendo come postulato uno stretto legame reciproco fra mente e corpo) per sostenere la propria teoria del sollievo – come, così potremmo interpretare tale scelta, ad ammettere che sul campo filosofico non avesse gli strumenti adeguati per risolvere la questione – sono quelli di *controsenso* [*etwas Widersinniges*], di *nulla* [*nichts*] e il rapporto che intercorre fra di essi. Cerchiamo di ripercorrere più lentamente l'esposizione di Kant, epurandola dagli aspetti fisiologici, per tentare di comprendere qualcosa di più sul controsenso e il nulla a partire dall'analisi della loro relazione. Il meccanismo è il seguente: ci accorgiamo che qualcosa non va come dovrebbe, che qualcosa ha preso una direzione diversa rispetto a quella solitamente accettata (il controsenso: l'attesa viene delusa) allorché²⁴³ al posto di quanto ci si aspettava, appare d'improvviso qualcosa di totalmente inatteso e impreveduto, di totalmente slegato da quanto ci si attendeva (Kant si premura di sottolineare che non si tratta mai del contrario di ciò che era atteso), che non possiamo definire altrimenti che come *nulla*. Il nulla, perciò, ci appare non come qualcosa di distinto e di diverso dal controsenso²⁴⁴, ma piuttosto come la sua manifestazione sotto l'aspetto ontologico: se quella di *controsenso* è una nozione che rimanda al dominio *semantico* (*Widersinn* è un termine composto dalla preposizione *wieder*, che

243Nel difficile tentativo di riunire insieme le sfumature causale e temporale (senza che l'una prevalga sull'altra) in un'unica congiunzione siamo costretti a ricorrere alla desueta 'allorché'.

244Osserva Andrea Tagliapietra: «L'attesa “che si conclude *in nulla*” (*in nichts*) potrebbe essere riscritta trasformando il pronome in sostantivo, dicendo che essa “si conclude *nel nulla*” (*in das Nichts*). Il riso sarebbe allora la reazione a un vuoto ben più abissale di quello suscitato dalla delusione di un'aspettativa qualsiasi. Il vuoto sarebbe infatti la diretta espressione di quell'idea o concetto che distrugge se medesimo ed è la forma stessa dell'autocontraddizione. Una vertiginosa caduta vede il nostro pensiero porre il nulla, cale a dire ciò che dà come negate e oltrepassate tutte le cose e l'intera totalità dell'essere, e, contemporaneamente, il significato del nulla, ciò che appartiene ancora all'ambito di quell'essere che si dava per negato e oltrepassato. Di fronte a questo scacco *non ci resta che ridere.*» A. Tagliapietra, op. cit., p. 83.

significa 'contro', e dal sostantivo *Sinn*, 'senso'), quella di *nulla* appartiene invece al registro *ontologico*. L'apparizione del nulla al posto di ciò che ci si aspettava è il controsenso e la sorpresa accompagna tale contrasto. Crediamo che controsenso e nulla compaiano improvvisamente e contemporaneamente perché sono *due modi per indicare il medesimo fenomeno*: in termini esistenziali, in relazione alla percezione della realtà, si tratta del *disorientamento*, dello *spaesamento* che coglie il soggetto quando qualcosa non va come dovrebbe, cioè quando, *confrontando* ciò che avviene con la propria aspettativa, egli non rinviene alcun nesso logico, semantico o causale (immaginiamo un'esperienza estrema di istantaneo non-sapere). Se 'ciò che avviene' è quella che conosciamo come la *realtà effettuale* e se le aspettative sono sempre modellate sul *possibile*, pensiamo di poter proporre il concetto unificatore di *assurdo* per superare la scissione che *il discorso* kantiano opera fra l'aspetto semantico (controsenso) e quello ontologico (nulla). Con il termine assurdo non intendiamo, perciò, indicare l'assenza totale di senso o il non-senso, ma *l'incongruenza fra quanto viene osservato nella realtà effettuale e quanto era possibile attendersi in base alla possibilità: ciò che avviene non è ciò che sarebbe dovuto avvenire*. L'assurdo è, pertanto, *il modo di pensare l'intersezione (la miscela) paradossale fra i domini modali dell'impossibile e dell'effettuale*. Tornando all'argomentazione kantiana, possiamo chiederci a questo punto cosa fa sì che al disorientamento destato dall'assurdo si risponda con il riso anziché con l'angoscia e quale legame, se ce n'è uno, intercorre fra riso e angoscia. Lasciamo per un momento in sospenso questo interrogativo e procediamo con l'esposizione delle teorie di altri autori.

Il contrasto dal quale deriva il riso è stato interpretato in generale da Schopenhauer come una incongruenza fra la conoscenza intuitiva e quella astratta:

il riso proviene sempre da una incongruenza subitamente constatata fra un concetto e l'oggetto reale, cui quel concetto, in un modo o nell'altro, ci fa pensare; e non è appunto se non l'espressione di questa incongruenza, la quale si verifica spesso quando due o più oggetti reali sono pensati sotto un solo concetto e sussunti nella sua identità; mentre poi la loro divergenza radicale, evidente per tutto il resto, ci fa capire che il concetto non conveniva che sotto un solo punto di vista. Ma si ride spesso anche quando si scopre d'improvviso una discordanza fra un oggetto reale singolo e il concetto sotto cui è stato sussunto, a buon diritto eppure sotto un altro punto di vista. Quanto più, da un lato, la sussunzione di tali realtà nel concetto è giusta, tanto più, d'altro lato, il loro contrasto è forte e stridente, e tanto maggiore sarà l'effetto ridicolo che ne risulta. Il riso si produce sempre in seguito a una sussunzione paradossale, e quindi inattesa, espressa in parole o con atti. Ecco, in breve, la giusta spiegazione del riso.²⁴⁵

Il filosofo accompagna e precisa la definizione generale con l'esposizione delle due diverse specie del ridicolo, corrispondenti a due modi opposti di pensare:

- si tratta di *arguzia* quando due o più oggetti reali (o rappresentazioni intuitive) vengono

245A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, (1819), trad. it. di A. Vigliani, Mondadori, Milano 1989, pp. 107-111 e *Supplementi* al primo libro, pp. 851-865.

identificati nell'unità di un concetto comune;

- si tratta di *buffoneria* quando si passa dal concetto alla pratica, all'operare sulla realtà considerando allo stesso modo oggetti che il pensiero abbraccia sotto il medesimo concetto.

Mentre l'arguzia è assimilata *in toto* da Schopenhauer al comico delle parole ed è considerata sempre come volontaria, la buffoneria consiste esclusivamente nel comico dell'azione (involontario). Andrebbe invece ricondotta all'azione del caso la creazione della una falsa specie di arguzia rappresentata dal gioco di parole (*calembour* o *pun*), cui appartiene il doppio senso (*l'équivoque*): in questo caso il contrasto è debole e superficiale, perché la confusione in una sola parola di due concetti diversi non deriva dalla natura delle cose ma dalla casuale identità di denominazione. Essendo un *calembour* involontario, il *qui pro quo* sta al gioco di parole come la buffoneria sta all'arguzia: nell'arguzia l'identità è nel concetto e la differenza nella realtà, mentre nel gioco di parole la differenza è nei concetti e l'identità nella realtà (cioè nel suono della parola). Sbaglieremmo, tuttavia, se pensassimo che l'opposizione riconosciuta da Schopenhauer fra gli elementi che costituiscono il contrasto ridicolo sia netta: il *sapere astratto* non si identifica con la *rappresentazione intuitiva* al punto da poterla sostituire completamente (mediato dalla ragione e dalla riflessione, è più impreciso e grossolano rispetto ad essa), tuttavia, benché distinto dalla rappresentazione, esso si fonda su di essa e ne è il riflesso.

Nei *Supplementi* al primo libro del *Mondo come volontà e rappresentazione*, Schopenhauer torna sulla questione del riso per approfondirla e, dopo aver fornito degli esempi, è in grado di ipotizzare la causa psicologica del piacere che deriva dal ridicolo e di analizzare la peculiarità dell'umorismo²⁴⁶. La causa del riso risiede nel meccanismo stesso del ragionamento e, quindi, in potenza, in ogni ragionamento quando vi concorrono rappresentazione intuitiva e rappresentazione astratta, quando pensiero e intuizione entrano in conflitto. Non a caso, il filosofo paragona il funzionamento del ridicolo a quello di un particolare sillogismo:

Se vogliamo comprendere la cosa con la massima chiarezza, possiamo ricondurre ogni volta il ridicolo a un sillogismo della prima figura con una premessa maggiore certa e una minore inaspettata e fatta valere in qualche misura solo con un trucco: l'unione tra le due porta ad una conclusione che possiede la caratteristica del ridicolo.

Il primo esempio riportato da Schopenhauer ci riporta alla definizione di assurdo che abbiamo fornito concludendo la disamina dell'interpretazione kantiana del ridicolo:

²⁴⁶Schopenhauer conclude la disamina di alcune tipologie di riso confrontando ironia e umorismo: questo, figlio del ridicolo e del sublime, mostra un funzionamento opposto all'ironia, da momento che inizia con un sorriso e termina con un'espressione seria.

Quando consideriamo che per formare un angolo occorrono due linee capaci di incontrarsi e, se prolungate, di intersecarsi, mentre la tangente tocca il cerchio solo in un punto, nel quale però gli è parallela; quando giungiamo dunque alla convinzione astratta dell'impossibilità di un angolo tra la circonferenza e la tangente, mentre proprio un tale angolo si offre a noi con tutta evidenza sulla carta, è facile allora che tutto ciò ci strappi un sorriso. Il ridicolo in questo caso è molto debole. Ma è proprio in esso che si manifesta con insolita chiarezza la sua origine dall'incongruenza tra l'oggetto del pensiero e quello dell'intuizione.

Qualcosa che non dovrebbe nemmeno essere possibile si manifesta: l'angolo impossibile *in teoria* appare sotto i nostri occhi come una *manifestazione tangibile*. L'incongruenza fra pensiero e rappresentazione è, al contempo, incongruenza fra *universale* e il *particolare*, fra la conoscenza *a priori* e quella *a posteriori*:

in tali storie [gli esempi di ridicolo elencati da Schopenhauer] il fatto è sempre concepito in modo tale da sembrare possibile e plausibile se pensato in astratto, quindi comparativamente *a priori*; ma appena si giunge all'intuizione del caso individuale, quindi *a posteriori*, diviene evidente che la cosa è impossibile e il crederla diventa assurdo: nasce allora il riso per la palese incongruenza tra l'oggetto dell'intuizione e quello del pensiero.

Il piacere che solitamente si prova ridendo deriverebbe dallo smascheramento della limitatezza del pensiero rispetto alla conoscenza intuitiva:

in ogni contrasto che si manifesta all'improvviso tra l'oggetto dell'intuizione e quello del pensiero, il primo ha sempre e incontestabilmente la meglio, giacché esso non è mai suscettibile di errore e non necessita di conferme esterne, ma rappresenta se stesso. Il suo conflitto con l'oggetto del pensiero dipende, in definitiva, dal fatto che quest'ultimo non riesce, con i suoi concetti astratti, a scendere fino all'infinita molteplicità e alle infinite sfumature dell'intuizione. È questa vittoria della conoscenza intuitiva sul pensiero che ci rallegra. Intuire è infatti il modo primitivo di conoscere inseparabile dalla natura animale, un conoscere in cui si presenta tutto ciò che dà soddisfazione immediata alla volontà: è l'intermediario del presente, del godimento e della gioia; inoltre non è mai legato allo sforzo. Con il pensiero accade il contrario: pensare è il conoscere alla seconda potenza, che esige sempre qualche sforzo, spesso anche considerevole; suoi sono i concetti che così spesso si oppongono alla soddisfazione dei nostri desideri immediati, giacché tali concetti, come intermediari del passato, del futuro e della serietà, fanno da veicolo ai nostri timori, ai nostri rimorsi e a tutte le nostre preoccupazioni. Dev'essere perciò un godimento scoprire una buona volta l'insufficienza della ragione, di questa governante severa, instancabile e opprimente.

Notiamo come alla distinzione fra sapere astratto e conoscenza intuitiva corrisponda tutta una serie di coppie antitetiche, che schematizziamo di seguito:

sapere astratto (pensiero)	vs.	conoscenza intuitiva
concetti		rappresentazioni
intermediari di passato e futuro		intermediarie del presente
conoscenza <i>a priori</i> e derivata		conoscenza <i>a posteriori</i> e primitiva (animale)
in opposizione alla soddisfazione dei desideri immediati		soddisfazione immediata della volontà
richiede sforzo (anche notevole)		non implica sforzo
serietà		godimento, gioia

La natura contraddittoria del riso induce Schopenhauer a opporlo non al pianto ma alla *serietà*,

che egli definisce prevedibilmente come una passione “della coincidenza”, cui la duplicità è estranea, «la coscienza dell'accordo e della congruenza perfetti tra il concetto, o il pensiero, e l'intuizione o la realtà».

La natura duplice del riso viene analizzata da René Daumal nel saggio dedicato alla *patafisica*, la disciplina inventata da Alfred Jarry, nel quale il gusto surrealista per il controsenso non è fine a se stesso, ma permette di osservare e nominare alcune verità che riguardano l'uomo che gli strumenti della scienza e della logica tradizionali non possono cogliere:

il riso patafisico è la coscienza viva di una *dualità assurda* che salta agli occhi; in questo senso è *la sola espressione umana della identità dei contrari* (e, cosa degna di nota, ne è espressione in una lingua universale); o meglio, significa lo slancio a testa bassa del soggetto verso l'oggetto opposto e nello stesso tempo la sottomissione di questo d'amore a una legge inconcepibile e duramente sentita, che mi impedisce di realizzarmi immediatamente totale, alla legge del divenire secondo la quale giustamente si genera il riso nel suo cammino dialettico:

sono Universale, scoppio;
sono Particolare, mi contraggo;
divento l'Universale, rido.

E il divenire a sua volta appare come la forma più palpabile dell'assurdo e di nuovo recalcitro davanti ad essa urlando un nuovo scoppio di risa, e senza fine su questo ritmo dialettico, che è uguale all'ansimare del riso nel torace, rido per sempre e questo ruzzolare di scale non finisce più, perché sono i miei singhiozzi, i miei singulti che si perpetuano in un urtarsi reciproco: il riso del patafisico è anche, profondo e sordomuto o in superficie e lacerante, la sola espressione umana della disperazione.²⁴⁷

Il riso patafisico denuncia l'assurdità, ogni assurdità, come quella che si rinviene nella pretesa di coincidenza (di una realtà che arbitrariamente viene fatta coincidere con i fatti, con l'effettualità, anziché con la possibilità):

e se il riso spesso scuote le membra di noi patafisici, è *il riso terribile davanti all'evidenza che ogni cosa è precisamente* (e secondo quale arbitrio!) *tale quale è e non è altrimenti*, che io sono senza essere tutto, che ciò è grottesco e che ogni esistenza definita è uno scandalo.

Come scienza, la patafisica dunque si rivela come l'antitesi della scienza tradizionale, come conoscenza del particolare e dell'irriducibile, che ha come obiettivo lo studio (impossibile, paradossale) delle leggi che reggono le eccezioni: il procedimento eminentemente patafisico è quello della riduzione all'assurdo, capace di disegnare il circolo vizioso della scienza sfuggendogli. Il ragionamento patafisico ha carattere umoristico, eppure, al contempo, mostra un senso e una verità nascosti:

la realtà del pensiero si muove attraverso una catena di assurdità, essendo questo conforme al grande principio che ogni evidenza si veste d'assurdo, sua sola maniera di apparire. Da cui l'aspetto umoristico del ragionamento patafisico, che all'inizio sembra grottesco, poi, a guardarlo più da vicino, contiene un senso nascosto, poi a un nuovo esame, decisamente grottesco, poi di

247I corsivi nel testo riportato sono nostri. R. Daumal, *La patafisica e la rivelazione del riso*, (1929), trad. it. di C. Rugafiori, in *Il "Grand Jeu"*, Adelphi, Milano 1967.

nuovo più profondamente vero, e così via, crescendo e rafforzandosi senza fine l'evidenza ed il ridicolo della proposizione.

Nessuno dei due aspetti prevale definitivamente sull'altro, anzi, la loro relazione innesca un movimento infinito grazie al quale senso e assurdo, come *correlativi*, si rafforzano a vicenda: *l'identità dei contrari* della quale il riso patafisico è espressione custodisce e rivela la *possibilità di pensare l'assurdo che si rinviene nei paradossi*. *L'esistenza del riso (patafisico) testimonia precisamente che è uno spazio paradossale quello che i sensi e le verità che riguardano la natura degli uomini abitano*: negare senso e verità al paradosso significa precludersi la strada verso la comprensione dell'umano. In una simile direzione, ma con tono serio, osserviamo svilupparsi la riflessione di Joachim Ritter.

Ritter apre il proprio saggio rimarcando l'intima ambiguità del riso²⁴⁸: dopo aver riportato alcuni esempi di personaggi dei quali abitualmente si ride nelle barzellette o nelle grandi commedie, egli afferma che

è come se nel riso si avesse a che fare sempre con cose che – in quanto tali e in senso pragmatico – possono appartenere anche alle forze della vita che si oppongono all'allegria e alla felicità, che, anzi, sono persino occasione di dolore, malinconia e scetticismo in rapporto alla grandezza e al valore della vita. [...] A ciò si aggiunga una seconda considerazione. Il riso – qualunque sia la sua essenza – non vive soltanto del fulgore della gioia in cui la vita trova la sua trasfigurazione. A ridere è anche Tersite, e il riso è il moto di scherno che si appiglia a quanto vi è di elevato e maestoso per sminuirlo e umiliarlo con il ridicolo.

Da queste considerazioni, Ritter deriva una prima definizione del ridicolo:

il ridicolo non è mai ciò che si presenta compiuto e ordinato, o che funge ogni volta, in quanto bello e buono, da criterio per l'esistenza. Piuttosto, esso condivide sempre la natura di ciò che eccede (ed è in contrasto con) quanto si desidera e ci si aspetta; è qualcosa che, opponendosi in modo assoluto alla serietà e all'ordine generale delle cose e della vita, esce dai ranghi e finge di fare quel che vuole essere o dovrebbe essere è [...].

Le spiegazioni date abitualmente dai filosofi (si pensi, a questo proposito, alle teorie di Hegel e di Bergson) al contrasto (e al piacere per il contrasto) comico fanno tutte egualmente ricorso all'intelletto – intendono ciò che appare ridicolo rispetto al punto di vista dell'intelletto – perché poggiano sul presupposto che sia la concretezza cosale a costituire l'essenza della realtà. All'interno di tali concezioni intellettualistiche del mondo, il riso non è che una delle espressioni della consapevolezza che la realtà e la verità effettiva di ogni soggetto sono modellate sulla cosalità. A queste idee Ritter oppone la propria elaborazione, secondo la quale il riso non si presenta in contrasto alla sfera del vissuto dominata dall'intelletto, ma appartiene all'esistenza nel suo complesso: è per questo motivo che si può parlare del riso sotto diversi punti di vista e in modi diversi. Inoltre, la relatività del riso viene ridefinita in base al particolare senso

248J. Ritter, "Sul riso", in *Soggettività*, (1940), trad. it. di T. Griffiero, Marietti, Genova 1997, pp. 29-50.

dell'esistenza in cui chi ride si trova (per essenza e per situazione): così, anche

l'elemento oppositore e contrastante [dal quale il riso si origina] non è nulla di fisso nella totalità dell'essere e dell'esistenza; essendo l'alterità o qualcosa che non esiste, esso deriva ogni volta da quel che stabiliamo e concepiamo come essere ed essenza. A decidere che cosa sia a manifestarsi come opposizione, se un ambito oggettivo o spirituale, se la sfera materiale o quella del vivente, è solo il concetto della realtà effettiva.

Nuovamente, Ritter denuncia i limiti delle teorie intellettualistiche e in particolare di quella bergsoniana, nei riguardi della quale la sua analisi risulta più lucida della secca condanna lacaniana:

Soltanto là dove a dirigere la concezione del mondo è l'intelletto, il riso può annientare la vita opponendole il morto e il meccanico, tuttavia le possibilità insite nel gioco del riso e del ridicolo sono tanto poco esaurite in questa prospettiva quanto poco il senso della vita delle cose si esaurisce nell'attività meccanica dell'intelletto.

Ricorrendo ad alcuni concetti esposti nella teoria estetica di F.T. Vischer, Ritter dimostra che anche il meccanico, inteso da Bergson come massimamente estraneo e contrapposto alla vita, in realtà è tutt'altro che alieno alle esperienze superiori della vita ed è in grado, a propria volta, di elevare l'uomo:

Nella sua Estetica si dice che il meccanico può essere il «termine complementare» in cui «il sublime si rovescia». Ma il riso che scoppia in questo rovesciamento indica la conciliazione di ciò che è inferiore con ciò che è superiore. Il riso è qualcosa che dobbiamo benedire – sostiene Vischer, muovendosi su di un piano essenzialmente diverso da Bergson – «giacché senza il suo apporto l'intera comunità, da cui siamo oppressi, sarebbe insopportabile».

Queste considerazioni portano Ritter a concludere la prima parte del proprio saggio affermando che tanto il riso quanto il suo oggetto, il ridicolo, sono «manifestamente una parte della connessione vitale che già da sempre racchiude e sostiene colui che ride e le cose o gli avvenimenti di cui si ride». Nella seconda parte il filosofo ritorna sulla questione di ciò che costituisce il comico e ricomincia la propria indagine a partire dal piacere per i contrasti e da ciò che è in grado di generare i contrasti: doppio senso, ambiguità e, soprattutto, polivocità (di parole, proposizioni, concetti e immagini). Le riflessioni sull'incontro fra diversi piani semantici nel medesimo discorso (che noi riprenderemo nel prossimo capitolo, dedicato al linguaggio) permettono a Ritter di soffermarsi sulla duplicità e sulla funzione allusiva della “maschera” che copre lo sconveniente dei discorsi comici:

ciò che quindi costituisce il comico, è il fatto che all'interno dell'unico piano semantico semplicemente e inequivocabilmente ammissibile viene sempre inserito, direttamente o indirettamente, un altro piano semantico, che dal primo è appunto escluso e bandito come non pertinente.

Riportando l'esposizione a un livello più generale, il filosofo spiega che

il comico nasce da un duplice movimento: in primo luogo superando l'ordine di volta in volta dato in direzione di un ambito da esso escluso, in secondo luogo rendendo manifesto l'ambito escluso nella sfera che lo esclude e per mezzo di questa sfera stessa. Solo se si scorge questo movimento, da noi spiegato qui sinteticamente come ambiguità, si potrà comprendere cosa sia determinante nel fatto che la cosa che si oppone o è giusta possa diventare ridicola, e cioè possa venire ratificata e accettata nella risposta positiva e affermativa del riso.

Ritter ribadisce che l'elemento contrastante e non valido che origina il riso non rappresenta qualcosa di assolutamente negativo, ma diviene non-essente in rapporto alla sostanza che di volta in volta stabilisce che cosa sia la realtà: chiarendone la modalità di esistenza, il filosofo precisa che esso continua a esistere, enigmaticamente e realmente, benché l'ordinamento che l'esistenza conferisce a se stessa lo costringa nella condizione dell'inessenzialità e dell'estraneità. Sarebbe, tuttavia, sbagliato affermare che l'uomo vive in due mondi (scissi alla maniera platonica): piuttosto, come a ciò che essenziale corrisponde sempre necessariamente qualcosa – il suo “altro” – che è inesistente, così anche

il non valido intrattiene a sua volta un rapporto segreto con l'ordinamento della vita finalizzato alla serietà, un rapporto che la serietà stessa non può cogliere o può cogliere solo negativamente. Il non valido appartiene bensì all'ordine della vita, ma in modo tale che la serietà che lo esilia lo può sempre cogliere solo come qualcosa di esiliato, come quell'alterità che per la serietà deve rimanere celata sullo sfondo.

Il rapporto di correlazione e di coappartenenza che emerge nel caso dell'ambiguità (semantica) rivela il funzionamento dell'opposizione, del «gioco a due», che origina il riso:

ciò che il riso mette in gioco e cattura è questa segreta appartenenza del non valido all'esistenza; appartenenza catturata e messa in gioco non tanto nel modo in cui la serietà esilia il riso, lo può tenere lontano da sé riducendolo a qualcosa di non valido, ma per il fatto che il riso diviene noto e manifesto all'interno dell'ordinamento stesso che lo esilia, quasi come se gli appartenesse.

Muovendo da questo rapporto fondamentale tra serietà e non serietà, tra ciò che è morale e ciò che invece la morale condanna all'esilio, tra l'essere e il non-essere, il riso potrebbe essere inteso come un gioco a due: da una parte ciò che viene bandito e dall'altra quello stesso ordinamento della vita che lo bandisce. Questo ordinamento della vita fondato sulla serietà che costantemente guida l'uomo, è dunque il presupposto in assenza del quale non si può comprendere il gioco del comico e del ridicolo, e neppure il senso che di volta in volta inerisce a questo gioco. Infatti questo gioco dimostra che rientra nell'ordinamento della vita tutto ciò che, essendo soltanto non valido e contrastante, la serietà deve tenere ben lontano da sé. In questo senso, ciò che vi è di ridicolo nel contrastante è quel fattore grazie a cui può diventare manifesta ed essere positivamente colta questa sua appartenenza al mondo della vita. Il mondo della vita è il *partner* invisibile, in riferimento a cui il contenuto materiale assume lo splendore del comico e del ridicolo.

La definizione del comico che Ritter fornisce, a questo punto della propria argomentazione, è basata interamente sulla *relazione* che intercorre fra il serio e il ridicolo:

quel che si è detto in precedenza, e cioè che il comico è sempre connesso ad un argomento determinato, si può ora ampliare fino a dire che questo argomento determinato diventa comico quando ne diviene manifesta e tangibile la segreta appartenenza al mondo che lo bandisce.

Qualsiasi motto di spirito e qualsiasi discorso tendente al comico e al riso sono quindi, per così dire, il modo in cui viene elaborato e reso manifesto quel rapporto segreto, un modo che può essere grossolano oppure anche tanto sottile da sembrare elaborato a regola d'arte. Ne deriva che la battuta di spirito non ricava mai la sua forza comica immediatamente ed esclusivamente dall'argomento, dai puri e semplici fatti ed avvenimenti.

I fattori nei quali risiede l'elemento comico – comprensione, sorpresa, tensione e attesa – dipendono, in definitiva, dalla dipendenza del comico dall'appartenenza a un determinato ordinamento della vita, che viene messo in opera allusivamente. Elemento basilare del comico è, infatti, secondo Ritter, l'*allusione*: fondata sulla parola o sull'immagine, essa evoca qualcosa che l'argomento, inaccessibile alla serietà, ha in sé, cioè la sua appartenenza a un qualche ordinamento della vita. Tale appartenenza è già presente nelle rappresentazioni e nelle intuizioni di chi ascolta e il compito dell'allusione è precisamente quello di suscitare le rappresentazioni e ridestarle in rapporto all'argomento del motto di spirito. Tali aspetti della questione rivelano, inoltre, l'identità fra ciò che si oppone (ed è esiliato) e ciò che esilia, per cui colui che ride e l'uomo di cui si ride sono il medesimo uomo (il ruolo del carnefice è sempre ribaltabile in quello della vittima del riso). Il procedimento dell'allusione comica risulta realizzabile, quindi, «soltanto perché tutto ciò fa parte dell'esistenza e, nello stesso tempo, è possibile come ciò che dovrebbe e deve essere». Il rapporto di “identità” individuato in precedenza è interpretabile perciò anzitutto come la condizione di parità (di “dignità”) fra le diverse modalità di esistenza: il non valido e il non-essente che si fa strada nel comico (e che grazie al comico riesce a palesarsi nel quotidiano) appartiene a un dominio modale che non è gerarchicamente inferiore né a ciò che è possibile che sia, né a ciò che è necessario che sia. Ne deriva che

visto che è il processo nel quale l'opposto della serietà viene assunto come parte del mondo stesso della serietà, il riso è uno dei modi immediati in cui l'uomo entra in rapporto e in conflitto con il mondo, e più precisamente rientra nelle modalità specifiche del conoscere, del vedere e del comprendere.

[...] Come suono, il riso scoppia anche sempre in un momento ben determinato, e precisamente nel momento in cui si è cominciato a comprendere, cioè quando ha luogo la fusione tra l'argomento e le rappresentazioni preesistenti in chi ascolta e osserva.

Se né l'animale né gli dèi ridono ciò dipende dai limiti della disposizione al riso, che corrispondono al territorio del «gusto positivo della vita»:

oltre i confini in cui il riso esercita il suo dominio troviamo solo quelli che potremmo chiamare i campi inanimati della muta disperazione e della gravità animale. Secondo un'antica massima, il dio non ride e neppure gli animali ridono, mentre all'esistenza umana, sempre legata al mondo nell'agire come nel soffrire, il riso appartiene in maniera essenziale ed originaria.

[...] Però né gli dèi ridono, in quanto non c'è niente per loro che sia non valido, né ride l'animale nella sua gravità, dal momento che per lui l'alterità costituisce sempre ed esclusivamente qualcosa

di non serio e perciò di riprovevole.

Per l'uomo *il riso si spegne*, senza che sia più possibile riaccenderlo, quando *non è più possibile assumere positivamente ciò che è in contrasto*:

il riso è possibile solo quando l'opposizione può essere intesa nella sua appartenenza all'esistenza, quando cioè è ancora possibile integrarla positivamente nell'esistenza.

La riflessione di Ritter sul comico, che si conclude con le parole appena riportate, rappresenta a nostro parere una delle analisi migliori del fenomeno, anche perché, nel modo in cui è sviluppata, rispecchia a propria volta il meccanismo comico, per cui ogni elemento è trattato in maniera tale da far emergere l'opposto correlativo in relazione al quale è definita la propria identità.

Sulla scorta delle riflessioni dei filosofi ripercorse, e grazie alle teorie di Kant e di Ritter in particolare, possiamo ora tentare di inoltrarci nello studio dei problemi che riguardano la *relazione fra il comico e i nostri modi di esperienza della realtà*: affronteremo perciò le questioni che riguardano la *logica paradossale* del comico e il *dominio modale* cui tale fenomeno appartiene. Le nostre ipotesi saranno confrontate con gli studi più recenti di Peter L. Berger, Pieraldo Rovatti, Andrea Tagliapietra, oltre che con quelli di Freud e di Bataille.

2.4.3 L'assurdo comico e l'assurdo perturbante: stili di logica (e fantasmi) a confronto

L'uomo cammina alla ricerca di un piacere eterno su una sponda stretta che sovrasta un abisso di paura.
(E. Kris, *Sviluppo dell'io e comicità*)

Come abbiamo anticipato, alcuni filosofi contemporanei che si sono dedicati in maniera particolare allo studio del comico hanno riconosciuto nelle sue diverse manifestazioni uno dei luoghi privilegiati per l'osservazione di un modo di ragionare paradossale e hanno riflettuto sulle possibilità di pensare i paradossi, sul loro funzionamento e sulle loro potenzialità gnoseologiche.

Ogni volta che si è cercato di ricostruire a posteriori le caratteristiche delle situazioni che hanno generato il riso, sono emersi gli elementi di sorpresa e di stranezza rispetto a uno *sfondo generale di realtà (implicitamente) non comica*: fanno ridere quei fatti straordinari che contraddicono l'esperienza quotidiana e segnano una sorta di strappo nel tessuto del vissuto abituale e ordinario, accolto e compreso per mezzo di automatismi che, improvvisamente, appaiono inutili in relazione all'evento bizzarro e stupefacente. Al di fuori, o al di là, dell'ordine

complessivo delle cose cui siamo abituati (che garantisce, in una certa misura, ampi spazi di sicurezza e di stabilità sia alla nostra esistenza, sia alla nostra conoscenza) avvertiamo qualcosa che non può essere ridotto e che, anzi, appare in netto contrasto rispetto a tale ordine: al principio di ogni *paradosso* rinveniamo l'emergere di qualcosa di *incongruo*, categoria questa che 'creiamo' in opposizione a tutto quanto viene considerato come *congruo* (nella nostra realtà quotidiana pensiamo all'ordine razionale con cui tentiamo di abbracciare ogni aspetto del reale)²⁴⁹. Chi sa percepire gli aspetti comici nella realtà o chi sa creare situazioni o battute comiche sono quindi, generalmente, coloro i quali sono capaci di guardare al di là dell'ovvio: a tale proposito, Peter L. Berger riporta il contributo di Arthur Koestler, che sostiene

lo stretto legame fra tre attività creative, incarnate rispettivamente nel buffone, nel saggio e nell'artista: l'atto creativo nel campo umoristico, in quello della scoperta scientifica e nell'arte d'invenzione. Dichiara poi che i confini tra queste tre forme creative sarebbero fluidi. La caratteristica comune a tutt'e tre è «la percezione di una situazione o un'idea [...] da due angolazioni tra loro coerenti ma di solito incompatibili».²⁵⁰

La percezione di *incongruità* o di *incongruenze* può riguardare (cioè opporre) diversi elementi e può procurare diverse sensazioni: non possiamo evitare di osservare che anche per rendere conto dello *spaesamento* e dell'*angoscia* che ci assalgono quando al familiare si sostituisce l'estraneo (condizione del *perturbante*) ricorremmo ai medesimi termini che abbiamo utilizzato finora per descrivere l'irruzione dello straordinario nell'ordinario con effetto comico. Questa constatazione ci indica che stiamo percorrendo una strada sbagliata, che ci allontana dal proprio del fenomeno comico, oppure, al contrario, ci svela una verità appena intravvista? Sostenuti e incoraggiati in questo percorso dalle affermazioni di Berger, Rovatti e Tagliapietra procediamo nello studio della logica paradossale del comico, tenendo sempre presente i tratti affini al perturbante.

Per preservare la ricchezza dell'esperienza umana dall'appiattimento adattativo della razionalità strumentale sulla fatticità, Andrea Tagliapietra cita anzitutto la “teoria dei tre livelli della realtà” di Gregory Bateson, il quale concepisce la struttura e il funzionamento della mente e la comunicazione umana stessa come intimamente caratterizzate dal paradosso²⁵¹:

249A seguito di alcuni esperimenti, il neurologo Chris Frith ha individuato in una piccola area dell'emisfero destro il “centro cerebrale preposto al controllo delle incongruenze”. Cfr. C.D. Frith e R.J. Dolan, *Abnormal Beliefs: Delusions and Memory*. Relazione presentata alla Harvard Conference on Memory and Belief del maggio 1997; V.S. Ramachandran e S. Blakeslee, *La donna che morì dal ridere e altre storie incredibili sui misteri della mente umana*, Mondadori, Milano 2013, pp. 162-163 e F. Accame, op. cit., p. 81.

250A. Koestler, *L'atto della creazione*, (1964), trad. it. di G. Monicelli, Ubaldini, Roma 1975, ora in P.L. Berger, op. cit., pp. 103 e 105.

251G. Bateson, op. cit.. Come congruo e incongruo si ridefiniscono a vicenda di volta in volta, allo stesso modo nella teoria di Bateson il “doppio legame” fra figura e sfondo non è dato in maniera fissa da una realtà precostituita, ma è un rapporto sempre relativo.

se ci fosse un unico livello di realtà, o meglio, se la realtà fosse quel blocco monolitico che il riduzionismo realista e il formalismo logico a esso corrispondente configurano, non si riderebbe né giocherebbe mai.

Perché si giochi o si rida bisogna infatti che vi siano almeno tre «livelli di vita», ovvero: 1) il piano del comportamento ordinario, 2) il comportamento metaforico, e infine, per dirla con Bateson, 3) la metacomunicazione «questo è (solo) un gioco»/«questo è uno scherzo»/«questo non è reale», che ha uno statuto logico analogo a quello del famoso *paradosso di Epimenide*.²⁵²

Secondo Tagliapietra, il valore del paradosso consisterebbe nel suo potere di mettere in discussione la realtà e, soprattutto, di mostrare che è il dominio della *possibilità* a poter ospitare la *contraddizione*. Il possibile sarebbe l'espressione più completa della realtà che viviamo e che la scienza e il pensiero filosofico limitano drasticamente al “fatto del reale”, cioè alla dimensione della fatticità, dell'effettualità:

a uno sguardo più attento e filosoficamente attrezzato, appare chiaro che la possibilità, anche sul piano strettamente logico, contiene vuoi il reale (quello che Leibniz chiamava l'ambito delle *verità di fatto*), vuoi il necessario (le leibniziane *verità di ragione*). Il possibile non esclude le possibilità che contempla. La formula logica della possibilità, che è anche la formula strategica della dialettica nella tradizione di pensiero che va da Eraclito a Hegel, afferma sia x che *non- x* . Qui la negazione non va concepita come ciò che esclude x dal suo altro (*non- x*), ma come la linea divisoria di due campi che al contempo essa contribuisce a generare e a tenere assieme.²⁵³

Perciò, a differenza di quanto avviene nella realtà (quando al dominio della realtà viene sottratto quello della possibilità), nel dominio della possibilità non si manifesta l'incompatibilità che trova espressione nel paradosso, coesistenza indecidibile di due prospettive contraddittorie. Una volta mostrato che

- a) la realtà dell'esperienza umana non è modellata sul principio di non-contraddizione (se veramente la realtà fosse modellata in modo da non poter accogliere la contraddizione, non sarebbe possibile sperimentare i paradossi: tuttavia, la storia del pensiero, filosofico e matematico, così come la vita quotidiana ne è costellata²⁵⁴);
- b) la logica paradossale del comico è propriamente umana e che l'uomo, privato dell'umorismo, apparirebbe gravemente menomato dal punto di vista cognitivo²⁵⁵;

252Il paradosso di Epimenide di Cnosso (VI sec. a.C.) «Tutti i cretesi sono bugiardi» è conosciuto anche come “l'antinomia del mentitore”: dal momento che Epimenide è cretese (l'affermazione è autoreferenziale – riguarda il contenuto di verità o di non verità delle frasi dette dai cretesi – e ospita una negazione riflessiva che istituisce la circolarità del paradosso), egli implicitamente afferma che la propria frase è falsa: la frase è vera solo se è falsa, ma se è falsa, allora è vera.

253A. Tagliapietra, op. cit., p. 109.

254A questo proposito, Tagliapietra cita William Fry: «La presenza del paradosso sembra conferire più ricchezza alla vita. Il paradosso si ritrova nel gioco, nel rituale, nei sogni, nel folklore, nelle creazioni della fantasia, nell'arte, nel teatro, nella psicoterapia e nell'umorismo. D'altra parte in queste categorie rientra gran parte di ciò che dà conforto e piacere alla vita umana, e il paradosso sembra essere essenziale per ciascuno di questi fenomeni». Ivi, pp. 113-114.

255La facoltà di generare ineliminabili paradossi viene interpretata da Tagliapietra come il limite dell'intelligenza artificiale, ciò che impedisce la trasformazione della mente umana in un calcolatore. Ivi, p. 113.

- c) che tale logica non è diversa da quella che presiede al funzionamento dell'inconscio, (dalla logica "inclusiva" dell'*et... et...et...*),

Tagliapietra conclude affermando che «Se anche l'impossibile è possibile, allora non ci resta che ridere»²⁵⁶. Di fronte all'impossibile che si manifesta, che diventa possibile, potremmo però anche tremare o restare paralizzati dal terrore. La definizione molto poetica del dominio modale del possibile fornita dal filosofo include, infatti, a fianco dei fenomeni afferenti al comico, quelli affini allo spaesamento perturbante:

nella storia della cultura occidentale la possibilità sembra uno spazio laterale e secondario, una folta e intricata foresta, ai margini delle strade rettilinee della necessità e delle vaste distese della realtà. La possibilità trascina per un cammino che si dischiude su panorami fluidi, cangianti e tumultuosi, orizzonti sconfinati in cui le cose, all'improvviso, non appaiono più per quello che sono, e noi stessi ci sorprendiamo a diventare diversi, scivolando di altro in altro, presi nel vortice di una spaesante vertigine.²⁵⁷

L'*impossibile che diviene possibile* può avere tanto un effetto comico quanto uno perturbante: in entrambi i casi subiamo la *sorpresa* di una scoperta, cui si associa una tonalità emotiva diversa a seconda delle circostanze. Peter L. Berger introduce la questione del rapporto fra l'umorismo e l'esperienza di spaesamento (*dépaysement*) rispetto alla realtà ordinaria riportando le parole del drammaturgo Eugène Ionesco a proposito della curiosa "dialettica" che le commedie dell'assurdo innescano:

Tutte le mie commedie traggono origine da due stati di coscienza fondamentali: ora predomina l'uno, ora l'altro, e a volte entrambi. Essi sono una consapevolezza di evanescenza e solidità, di vuoto e di eccessiva presenza, dell'irreale trasparenza del mondo e della sua opacità, di luce e di ombra fitta. Ciascuno di noi ha avvertito in certi momenti la consistenza onirica del mondo, che i muri non sono più solidi, che si può gettare lo sguardo attraverso ogni cosa verso un universo privo di spazio composto di pura luce e colore; in un momento simile l'intera esistenza, l'intera storia del mondo, diventano inutili, insensati e impossibili. Quando non ce la fai ad andare oltre questo primo stadio di *spaesamento* – giacché davvero hai l'impressione di trovarti di fronte a una realtà sconosciuta – la sensazione di evanescenza ti comunica un senso di angoscia, una forma di stordimento. Ma da tutto ciò può scaturire anche un senso di euforia: e d'improvviso l'angoscia si trasforma in sollievo; adesso non conta più nulla salvo la meraviglia di essere, una nuova e sconvolgente consapevolezza di vita nella luce di un'alba fresca, quando abbiamo ritrovato la nostra libertà. [...]

Sentire l'assurdità del luogo comune, e del linguaggio – la sua falsità, vuol dire già essere andati oltre. Per andare oltre bisogna prima di tutto sprofondarsi dentro. A far ridere è l'inusuale allo stato puro; niente mi pare più sorprendente di ciò che è banale; il surreale è qui, a portata di mano, nella conversazione quotidiana.²⁵⁸

Oltre a collocare nella realtà sia il comico sia il perturbante, Ionesco individua per entrambe le esperienze la stessa origine: una medesima situazione può dare luogo tanto all'una quanto

256Ivi, p. 116.

257Ivi, p. 108.

258E. Ionesco, *Note e Contronote*, trad. it. di G.R. Morteo e G. Moretti, Einaudi, Torino 1965, ora in P.L. Berger, op. cit., pp. 263-265.

all'altra esperienza. Anche Pier Aldo Rovatti si è soffermato sul fenomeno dello spaesamento e, combinando le teorie di Freud e di Heidegger, ne ha fornito un'interpretazione tutt'altro che negativa: si tratta sì di una condizione difficile e rischiosa, non slegata dall'angoscia, ma che, se raggiunta grazie a un lavoro su di sé e rapportandosi agli altri, ci metterebbe “in oscillazione” con noi stessi e ci permetterebbe di conquistare un maggiore spazio e più libertà²⁵⁹.

Freud e Bataille sono gli autori cui faremo riferimento, nell'immediato, per parlare di *spaesamento perturbante* e di *spiazzamento comico*, ai quali corrispondono, a livello delle strategie letterarie, i meccanismi di *straniamento* (*osmpaenue*), descritti da Viktor B. Šklovskij, che provocano un senso di *smarrimento* nel lettore.

Freud analizza il perturbante nel saggio omonimo del 1919 (*Das Unheimliche*) e all'interno degli studi raccolti nella *Psicopatologia della vita quotidiana* (*Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum*, 1901; 1924), in particolare nell'ultimo capitolo di questa opera “Determinismo, credenza nel caso e superstizione”²⁶⁰. L'obbiettivo del saggio del 1919 è quello di individuare il nucleo comune ai fenomeni che permettono di distinguere, all'interno della categoria più generale dell'angoscioso, quanto è propriamente perturbante: questo viene riconosciuto da Freud come un problema estetico, che è stato trascurato sia dalle ricerche specializzate sulla teoria del bello, sia da quelle che si interessano delle qualità del nostro sentire. Freud anticipa il risultato della propria analisi definendo il perturbante come «quella sorta di spaventoso che risale a quanto di è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»²⁶¹. Per rispondere all'interrogativo di partenza riguardo alle circostanze che portano ciò che ci è consueto e familiare a diventare spaventoso e perturbante, la sua ricerca è partita da casi singoli e in seguito ha ricevuto conferme dalle testimonianze dell'uso linguistico: Freud ha preferito tuttavia esporre la propria teoria percorrendo inversamente il cammino, iniziando perciò con un'accurata analisi filologica e semantica del termine, prima in tedesco e poi estendendola ad alcune lingue straniere (latino, inglese, francese, spagnolo, italiano e portoghese, arabo ed ebraico²⁶²). Le prime osservazioni che Freud annota sono le seguenti:

- a) come già notato da Ernst Jentsch, esiste uno stretto legame fra ciò che è *nuovo e*

259P.A. Rovatti, *Il paiolo bucato. La nostra condizione paradossale*, Raffaello Cortina, Milano 1998, pp. 90; 105. A proposito dei concetti di perturbante e di angoscia in Freud e in Heidegger, segnaliamo lo studio di G. Berto, *Freud, Heidegger e lo spaesamento*, Bompiani, Milano 1998.

260S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana. Dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni ed errori*, (1901; 1924), trad. it. di C.F. Piazza, M. Ranchetti ed E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 232-268.

261S. Freud, “Il perturbante”, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, (1919), trad. it. di S. Daniele, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 271.

262Ivi, pp. 271-277.

inconsueto e il perturbante: benché non tutto ciò che appare come nuovo sia spaventoso, facilmente l'inconsueto diventa perturbante se il soggetto si trova in una condizione di *incertezza intellettuale* («Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza. Quanto più un uomo è orientato nel mondo circostante, tanto meno facilmente riceverà un'impressione di perturbamento da cose o da eventi»)²⁶³;

- b) l'ambivalenza del significato del termine *heimlich*, che lo porta a coincidere con il suo contrario, *unheimlich*. Il termine *heimlich* non è univoco perché, storicamente, contiene in sé due cerchie di rappresentazioni non antitetiche ma decisamente estranee: quella della familiarità e dell'agio insieme a quella del nascondere e del tenere celato. Entrambi i significati si trovano riuniti nella definizione data da Schelling, secondo il quale *unheimlich* «è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che invece è affiorato»²⁶⁴.

Freud, dunque, ricorrendo nuovamente alla riflessione di Jentsch e introducendo la lettura di alcune opere di E.T.A. Hoffmann, in primo luogo del racconto *Il mago sabbiolino*, esclude la condizione di incertezza intellettuale da quelle necessarie per la comprensione dell'effetto perturbante e individua i fatti principali che trasformano l'angoscioso in *unheimlich* (che insinuano un senso di impotenza, di fatalità, di inevitabilità) in alcuni motivi che, per la maggior parte, sono tipici dei desideri e delle credenze infantili:

- il *sosia*: la comparsa di un sosia, la ripetizione degli stessi tratti del volto, la duplicazione del sé che minaccia il soggetto di morte quando l'identificazione con un'altra persona fa dubitare del proprio Io o insinua la possibilità che l'estraneo si sostituisca a sé (raddoppiamento, suddivisione, scambio dell'Io). A spiegare il carattere estremamente perturbante del sosia può essere, secondo Freud, soltanto la sua origine in tempi psichici primordiali che sono stati superati, durante i quali aveva un significato amichevole;
- *complesso di evirazione*: Freud rammenta che la comparsa di un sosia, come molti altri fenomeni di raddoppiamento, deriva dal complesso infantile di evirazione. Come difesa dall'annientamento, il bambino moltiplica le immagini: tali rappresentazioni sorgono sull'amore illimitato per se stessi che domina la vita del bambino e dell'uomo primitivo, il *narcisismo primario*, e mutano di segno con il superamento di questa fase (da

263Ivi, p. 271.

264Ivi, p. 275.

- assicurazione di sopravvivenza si trasforma in perturbante precursore di morte)²⁶⁵;
- *ripetizione involontaria (di avvenimenti consimili)*: smarrirsi in una città tornando a percorrere continuamente le medesime strade, come avvenne a Freud visitando una cittadina italiana, è l'esempio di una ripetizione non intenzionale che suscita turbamento e un senso di impotenza simile a quello che si prova quando si sogna. La solitudine, il silenzio e l'oscurità amplificano l'effetto emotivo e risvegliano paure infantili²⁶⁶;
 - la sostituzione dell'idea di *fatalità* e di *inevitabilità* in situazioni che attribuiremmo diversamente al “caso”: tale circostanza viene approfondita da Freud nella *Psicopatologia della vita quotidiana* quando si occupa dei fenomeni assimilabili al *déjà vu* (ricorrenza di numeri, nomi, evocazione e apparizione di cose e persone che fanno pensare alle premonizioni, ai presagi, alla telepatia, al ricordo di esistenze psichiche anteriori)²⁶⁷. Riferendosi più in generale alla superstizione, Freud accosta questa al *delirio di interpretazione* tipico della paranoia e della nevrosi ossessiva, nella misura in cui per il paranoico tutto è segno (di qualcosa)²⁶⁸;
 - *onnipotenza dei pensieri (animismo, magia, incantesimo)*: la forza di modellare la realtà attribuita al pensiero nella paranoia o negli stati ossessivi è un residuo di una fase infantile che ciascuno passa. Appena inizia a giocare, il bambino non distingue ancora nettamente fra ciò che è vivo e ciò che è inanimato (per esempio, tratta le bambole come esseri viventi).

Freud ritiene che l'impressione di turbamento che si associa a questi fattori sia dovuta (1) al legame che essi fanno risorgere con le diverse fasi che l'Io maturo ha dovuto superare per tracciare i confini – originariamente indefiniti e confusi – fra sé, il mondo esterno e gli altri²⁶⁹ e (2) all'affinità fra tali situazioni e il meccanismo “demoniaco” *della coazione a ripetere*, che domina la vita psichica imponendosi anche sul principio di piacere. A questo punto, Freud può tornare sul legame fra angoscia e perturbante, sull'uso linguistico del termine e sulla definizione data da Schelling, precisando che

265Nel corso di fasi ulteriori dello sviluppo dell'Io, Freud osserva che l'istanza che è in grado di opporsi al resto dell'Io (l'istanza che negli scritti successivi prenderà il nome di Super-Io, capace di autosservazione e di autocritica, di sovrintendere alla censura psichica e che si manifesta alla coscienza come “coscienza morale”) può assegnare al sosia altri compiti, ascrivendogli tutto ciò che ritiene appartenga al narcisismo antico e superato dei primissimi tempi. Ivi, p. 287.

266Ivi, p. 289.

267S. Freud, op. cit., (1901; 1924), pp. 252-258.

268Il delirio di interpretazione è il pericolo nel quale rischia di cadere ogni psicoanalista, la cui attività consiste in un costante esercizio di interpretazione dei sintomi del oggetto umano, essere simbolico.

269S. Freud, op. cit., (1919), p. 288; 307.

se la teoria psicoanalitica ha ragione di affermare che ogni affetto connesso con una commozione, di qualunque tipo, viene trasformato in angoscia qualora abbia luogo una rimozione, ne segue che tra le cose angosciose dev'esserci tutto un gruppo in cui è possibile scorgere che l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che *ritorna*. Una cosa angosciosa di questo tipo costituirebbe appunto il perturbante, e dev'essere oltretutto indifferente se essa stessa sia stata portatrice d'angoscia fin dall'origine o non invece portatrice di un altro affetto. Secondariamente, se questa è realmente la natura segreta del perturbante, allora comprendiamo perché l'uso linguistico consente al *Heimliche* di trapassare nel suo contrario, il perturbante (*Unheimliche*): infatti *questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, bensì un qualcosa di familiare alla vita psichica fin da tempi antichissimi, che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione*. Il rapporto con la rimozione ci chiarisce ora anche la definizione di Schelling, secondo la quale il perturbante è un qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è affiorato.²⁷⁰

Freud procede, dunque, mettendo alla prova la propria spiegazione del perturbante applicandola ad altri casi: i più interessanti si rivelano quelli che riguardano il nostro rapporto con la morte, i cadaveri e il ritorno dei morti, quindi gli spiriti e gli spettri²⁷¹. Anche i viventi suscitano perturbamento quando, grazie a particolari poteri, si attribuiscono loro cattive intenzioni (si pensi agli iettatori), e lo stesso avviene quando si osserva l'attività autonoma di membra staccate dal corpo. Un ultimo esempio di effetto perturbante è quello che alcuni nevrotici riferiscono di provare rispetto all'apparato genitale femminile, oggetto di un amore nostalgico in qualità di antica patria (*Heimat*) dell'uomo e prima dimora. Certamente, una condizione che agevola l'insorgere del sentimento perturbante è determinata dall'*assottigliamento del confine che separa la realtà dalla fantasia*, aspetto questo che caratterizza la vita psichica infantile, nella quale la già citata "onnipotenza dei pensieri", consiste anche nell'eccessiva accentuazione della realtà psichica rispetto alla realtà materiale. Pur avendo constatato l'esattezza della definizione secondo la quale l'*Unheimliche* è lo *Heimliche* che ha subito una rimozione (della quale il prefisso negativo 'um-' sarebbe segno) e che poi è tornato, Freud ammette una certa insoddisfazione: l'enigma del perturbante non può essere considerato risolto, perché tale proposizione non è reversibile, infatti: «non tutto ciò che ricorda moti di desiderio rimossi e modi di pensare sorpassati dei primordi individuali e della preistoria dei popoli è per ciò stesso anche perturbante»²⁷². Freud aggiunge che «per quasi ogni esempio destinato a dimostrare il nostro asserto è possibile trovare un esempio analogo che lo contraddice»²⁷³ e riporta casi tratti perlopiù dalle fiabe o dalla finzione, osservando che il ritorno in vita di Biancaneve non ha effetto perturbante, come neppure l'animazione della statua di Pigmalione. Aggiungiamo un esempio dei nostri tempi: il simpatico personaggio di nome Mano della Famiglia Addams è una

270Ivi, pp. 293-294. I corsivi, che evidenziano la definizione freudiana del perturbante, sono nostri.

271In francese e in inglese '*les revenants*' e '*the revenants*' sono termini che indicano i *redivivi*, coloro che *ritornano* in vita.

272S. Freud, op. cit., (1919), p. 299.

273Ibidem.

parte staccata dal corpo – nient'altro che una mano che cammina sui polpastrelli – che ha vita propria e che, benché non sia dotata degli organi preposti, comprende il linguaggio umano e riesce a farsi comprendere, e non suscita alcuna angoscia nemmeno in un pubblico di bambini.

La consapevolezza da parte di Freud che la maggior parte degli esempi che contraddicono alle proprie aspettative sia tratta dal regno della finzione lo porta a ipotizzare la necessità di tracciare una frontiera per distinguere il perturbante che si sperimenta direttamente e quello che viene solamente immaginato o del quale si legge²⁷⁴. Lo psicoanalista dedica, perciò, l'ultima parte del proprio saggio al perturbante nelle opere di finzione, prima però riassume quanto compreso a proposito del perturbante che si sperimenta nella realtà:

il perturbante che noi sperimentiamo risponde a condizioni molto più semplici [rispetto a quello che immaginiamo o leggiamo] ma comprende un numero minore di casi. Io credo che esso si adatti senza fallo al nostro tentativo di soluzione, che possa cioè esser fatto risalire ogni volta a un elemento rimosso ma che ci era da sempre familiare.²⁷⁵

All'interno della categoria che comprende il *perturbante vissuto*, Freud ritiene di dover distinguere il perturbante che compare nell'*onnipotenza dei pensieri*, nel *pronto adempimento dei desideri*, nelle *forze nefaste occulte* e nel *ritorno dei morti* da quello che muove da *complessi infantili rimossi*, dal *complesso di evirazione*, da *fantasie sul grembo materno*. Nel primo caso (nel quale rientra anche l'apparizione di un sosia), si vive un'esperienza perturbante perché qualcosa che accade nella nostra *esistenza materiale*, conferma una *credenza nella realtà (materiale)* di qualcosa che pensavamo di aver superato:

noi – o i nostri primitivi antenati – abbiamo considerato un tempo come effettive queste possibilità [onnipotenza dei pensieri, pronto adempimento dei desideri, forze nefaste occulte, ritorno dei morti], eravamo persuasi della realtà di questi processi. Oggi non ci crediamo più, abbiamo superato questo modo di pensare, ma non ci sentiamo completamente sicuri di queste nuove convinzioni, le antiche persuasioni sopravvivono ancora in noi e sono all'agguato in attesa di conferma. Ora, non appena nella nostra esistenza si verifica qualcosa che sembra confermare questi antichi convincimenti ormai deposti, abbiamo il senso del perturbante, che possiamo integrare con il giudizio: “Ma allora è vero che si può uccidere un'altra persona col solo desiderio, che i morti rinascono e diventano visibili nei luoghi in cui operarono in vita, e altre cose simili?” Chi al contrario ha radicalmente e definitivamente eliminato in sé queste convinzioni animistiche è insensibile al perturbante di questo tipo.²⁷⁶

Non implica, invece, una prova di realtà il perturbante che è legato ai complessi infantili rimossi, dal momento che la *realtà psichica* occupa il posto della realtà materiale: in questo secondo caso, ciò che viene rimosso e che fa ritorno non è una credenza (a proposito della quale è forse illegittimo parlare di “rimozione”, se non ampliando impropriamente il suo raggio d'azione),

274Ivi, pp. 300-301.

275Ivi, p. 301.

276Ibidem.

ma un *contenuto (rappresentativo)*, una *rappresentazione*. Freud conclude considerando la stretta connessione che esiste fra i convincimenti primitivi e i complessi infantili, ascrivendo a tale legame l'evanescenza dei confini fra credenze e complessi. Nella spiegazione cui Freud perviene, entrambe le occorrenze sono contemplate: «il perturbante che si sperimenta direttamente si verifica quando complessi infantili rimossi sono richiamati in vita da un'impressione, o quando convinzioni primitive sorpassate sembrano ritrovare nuova conferma»²⁷⁷. Molto più numerose sono le manifestazioni del *perturbante della finzione*, la cui analisi porta Freud a inoltrarsi sul terreno della teoria letteraria e, nello specifico, dei *contratti di finzione* secondo i quali gli scrittori elaborano i *mondi narrativi possibili*. Anzitutto, dal momento che il regno della fantasia non è sottoposto alla verifica della realtà,

il risultato, che suona paradossale, è che *parecchie cose che sarebbero perturbanti se accadessero nella vita non sono perturbanti nella poesia; e vi sono parecchie possibilità nella poesia di raggiungere effetti perturbanti che mancano invece nella vita*.²⁷⁸

Che l'effetto di perturbamento dipenda dal contratto che autore e lettore stabiliscono con la narrazione è evidente:

tra le molte libertà concesse ai poeti c'è anche quella di scegliersi a loro capriccio il mondo che vogliono rappresentare, in modo che coincida con la realtà a noi consueta oppure se ne allontani in qualche modo. In ogni caso, noi li seguiamo.²⁷⁹

Un limite al “capriccio” del poeta è naturalmente rappresentato dalla necessità di coerenza interna al mondo creato: questa è la condizione senza la quale i lettori non potrebbero “seguire” i poeti. In un *mondo fiabesco*, popolato da personaggi come fate e gnomi, dotati di poteri occulti, e nel quale le leggi di natura che ordinano la nostra realtà quotidiana sono sospese (e sostituite da altre leggi, che siamo ben disposti ad accettare per quanto bizzarre, se sempre coerenti con il mondo fantastico descritto), molte cose che avrebbero un effetto perturbante se accadessero nella vita non appaiono affatto angoscianti: la componente perturbante viene meno fin dove giungono le premesse della realtà poetica, perché il lettore adegua il proprio giudizio alle condizioni di tale realtà («noi adeguiamo il nostro giudizio alle condizioni di questa realtà inventata dal poeta e trattiamo anime, spiriti e spettri come esistenze perfettamente legittime, come lo siamo noi nella realtà materiale»²⁸⁰). Tutto ciò è facile da comprendere, se consideriamo che affinché nasca il sentimento del *perturbante* è *necessario* che si verifichi un *conflitto del giudizio*. È come se, sempre tenendo presenti le premesse del mondo

277Ivi, p. 303.

278Ibidem.

279Ivi, pp. 303-304.

280Ivi, p. 304.

creato dallo scrittore, il lettore fosse nella condizione di dubitare, di chiedersi *se l'incredibile che è stato superato non sia, dopotutto, realmente possibile*. Quando invece il *mondo* narrativo è *mimetico*, Freud osserva che il poeta

- o si pone, *in apparenza*, sul terreno della realtà consueta, e allora «fa proprie anche tutte le condizioni che nell'esperienza reale sono all'origine del sentimento perturbante; e tutto ciò che ha effetto perturbante nella vita l'ha anche nella poesia»²⁸¹,
- oppure può scegliere di «accrescere e moltiplicare il perturbante ben oltre il limite possibile nell'esistenza reale, facendo succedere eventi che nella realtà non sperimenteremmo o sperimenteremmo solo molto di rado»²⁸²: la reazione del lettore alla finzione, in questo caso, è la medesima che avrebbe se fosse toccato in prima persona da tali eventi nella propria realtà quotidiana. L'inganno ordito dal poeta è esattamente questo: la promessa della realtà più comune viene scavalcata e il lettore, abbandonato alla superstizione che credeva superata, si accorge troppo tardi di essere caduto in una trappola. La riuscita di tale inganno è efficace e l'effetto viene potenziato se il poeta mette in atto delle astute strategie per tenere occultate le premesse e i chiarimenti che svelerebbero in quale tipo di mondo si svolge la vicenda²⁸³.

Alla fine del saggio, dopo aver distinto fra il *perturbante che proviene da complessi rimossi*, che «è più resistente e [...] resta anche in poesia altrettanto perturbante quanto lo è nella vita» e il *perturbante che muove da ciò che è superato*, che «mostra questo carattere nella vita vissuta e nella poesia che si muove sul terreno della realtà materiale, ma può perderlo nelle realtà fittizie create dal poeta»²⁸⁴, Freud mette a confronto le nostre disposizioni generali verso la vita reale e i mondi creati dalle opere d'arte:

nei confronti della vita reale noi ci comportiamo generalmente in maniera quasi passiva e soggiaciamo all'influenza delle cose materiali. Nei confronti dell'artista invece siamo stranamente docili: mediante lo stato d'animo ch'egli insinua in noi, le aspettative che ci desta, egli può dirottare i processi del nostro sentimento da un certo esito per dirigerli verso un altro, e spesso

281Ivi, pp. 304-305.

282Ivi, p. 305. Le considerazioni di Freud sulle possibilità più generali della letteratura e dell'arte – Arricchire l'esistenza umana iniziando il soggetto a esperienze e sentimenti che mai avrebbe provato o dei quali nemmeno sospettava l'esistenza è una delle possibilità più generali della letteratura e dell'arte, uno dei loro "doni" e dei motivi del loro fascino.

283Si pensi, a questo proposito, ai racconti di *suspense* in generale, nei quali è determinante la costruzione dell'atmosfera per la riuscita degli effetti di incertezza e di sorpresa. Cfr. P. Highsmith, *Come si scrive un giallo. Teoria e pratica della suspense*, (1966, 1981), trad. it. di Fiorella Cagnoni e Silvie Coyaud, minimum fax, Roma 1998.

284S. Freud, op. cit., (1919), p. 305.

può ricavare dallo stesso materiale effetti assai disparati.²⁸⁵

Risulta chiaro che il perturbante elaborato nella finzione sottostà a condizioni diverse e particolari rispetto a quello che si sperimenta nella realtà, al punto che «nel mondo della finzione, l'effetto possa essere indipendente dalla scelta del materiale»²⁸⁶: alcune delle condizioni dalle quali tale effetto dipende sono rappresentate, per esempio, dall'*immedesimazione* (di noi lettori) con un certo personaggio anziché con un altro o dalla *quantità di informazioni* cui il lettore ha accesso rispetto agli altri personaggi. Per quanto riguarda la realizzazione di un effetto perturbante, le strategie e gli espedienti narrativi hanno, dunque, molto più peso rispetto ai meri contenuti. L'esempio riportato da Freud è quello del fantasma protagonista del racconto di Oscar Wilde *The Canterville Ghost*, che potremmo confrontare con quello – ammesso che ce ne sia uno – che fa impazzire il narratore del racconto breve di Guy de Maupassant *Le Horla*.

Per rileggere i due racconti alla luce delle riflessioni appena compiute troviamo necessaria un'ulteriore digressione sui diversi tipi di logica e sulle miscele modali, passo questo che ci consentirà di dotarci di alcuni strumenti utili per tentare di comprendere da cosa dipende la curiosa, paradossale alternativa – riderne oppure restarne turbati – che sempre possiamo sperimentare di fronte a un medesimo contenuto.

Riprendiamo alcune osservazioni che hanno portato la nostra ricerca sul comico a intrecciarsi con i problemi generati dal perturbante:

- i teorici più autorevoli che hanno studiato il fenomeno del comico hanno ravvisato nelle sue manifestazioni l'espressione di un *contrasto*;
- la sede di tale contrasto è stata rinvenuta nella *possibilità di pensare il contrasto stesso*, dunque nello *spazio logico* nel quale il comico ha origine e dimora;
- il riscontro di un'affinità fra l'effetto di *spiazzamento* nel soggetto che sperimenta il *comico* e l'effetto di *spaesamento* di fronte al *perturbante* – congiuntamente alla possibilità che il medesimo contenuto possa sortire l'uno o l'altro effetto – ha sostenuto gli studiosi del comico nell'affermarne l'*ambivalenza essenziale, strutturale*.

Lo studio del comico e del perturbante, pertanto, passa attraverso la possibilità di definire lo spazio logico che ospita entrambi e la relazione che li lega. Chiariamo subito un aspetto primario della questione: benché la particolare condizione nella quale il comico e il perturbante pongono il soggetto che li sperimenta abbia indotto alcuni a collocare i due fenomeni “al di fuori” della realtà ordinaria, riteniamo che il dominio dell'*assurdo*, come di tutto quanto appare

285Ivi, p. 306.

286Ivi, p. 307.

come *paradossale*, non sia una dimensione estranea all'esperienza, bensì una delle modalità che il soggetto ha a disposizione per esperirla. L'interrogativo che ritorna, a questo punto, è quello di fronte al quale il comico ci ha posti fin dall'inizio: in che modo è possibile pensare (un dominio nel quale regna) il paradosso? Strettamente connesso a questo primo problema, sorge quello della definizione dell'ambito di esperienza cui il comico e il perturbante aprono l'esperienza umana, quello che abbiamo chiamato l'*assurdo*. Se vogliamo affrontare tali questioni, non possiamo però seguire la strada scelta da Rovatti, il quale cita Derrida e Bateson per giustificare la rinuncia ad elaborare una logica paradossale che renda conto del peculiare assurdo comico. È al Derrida del *Fattore della verità* (1975) che Rovatti guarda (e, a modo proprio, interpreta) per decretare l'impossibilità di elaborare, e anche soltanto pensare, una logica che funzioni come quella della storiella del paiolo bucato riportata da Freud come esempio del meccanismo che soggiace al *Witz*, nonché del modo di ragionare dell'inconscio:

e se poi osserviamo il movimento di Derrida *con* Lacan, che muove l'intero testo, scopriamo che questa "logica" almeno doppia (la logica del paiolo) è la stessa "logica" entro cui si muove Derrida. E che, sotto il titolo di un pensiero paradossale o aporetico, guida l'intera ricerca di questo filosofo, al quale oggi molti guardano.

Paradossale anche perché Derrida sa benissimo che *questo "pensiero" non potrà mai diventare tema o oggetto di una speculazione (di una riflessione), pena il negarsi proprio come pensiero paradossale o aporetico*. Come se, appunto, non lo potessimo mai maneggiare direttamente, bensì solo attraverso dei *détours*, o magari solo *en passant* e di sfuggita. Infatti, come non lasciarsi sfuggire ciò che sfugge?

In altre parole, la storiella del paiolo bucato, per quanto si lasci intendere, e anzi, proprio se volgiamo che si lasci intendere, non può diventare la "logica del paiolo". *Se diventa una "logica", scompare come gioco, e cioè come storiella; l'abbiamo resa presente e centrale, non più sfuggente e su quel bordo incerto (il bordo dell'umorismo?) che si invagina in se stesso, come direbbe appunto Derrida.*²⁸⁷

La "logica del paiolo" non sarebbe pensabile altrimenti che ossimoricamente: con questa affermazione Rovatti non fa che trasferire sul comico il problema individuato da Bateson a proposito del paradosso:

gli stessi paradossi, come osserva Bateson, sono impliciti, e solo come tali entrano nella nostra esperienza. Forse non bisognerebbe neppure parlarne! *Bisognerebbe solo imparare ad abitarli. Quando essi diventano espliciti, oggetto di teoria, hanno già smesso di essere paradossi e possono facilmente passare dall'altra parte, divenire inerti.*²⁸⁸

Abitare il paradosso significa, secondo Rovatti, inoltrarsi, esercitando quella che egli chiama "l'arte della passività" e "l'inconsapevolezza" in uno spazio di oscillazione come è quello delineato dal gioco e dal riso: si tratta questa di una zona di non pericolo che, al contempo, può apparire come la più pericolosa, se ci lasciamo spaesare entrando in *oscillazione* con noi stessi,

287P.A. Rovatti, op. cit., p. 23. (I corsivi sono nostri).

288Ivi, p. 37. (I corsivi sono nostri).

permettendo alla nostra identità di indebolirsi²⁸⁹. Nella misura in cui ridere significa anche tollerare la distruzione parziale dei modelli normali e delle parole che usiamo abitualmente, l'umorismo si configura come un movimento di apertura che è in grado di opporsi a ogni chiusura modellizzante. Quello di "oscillazione" è uno dei concetti che, insieme a "double bind"²⁹⁰, "raddoppiamento" e alla coppia "figura-sfondo", Rovatti mutuava da Bateson e che quest'ultimo utilizza per definire il meccanismo che è alla base dell'umorismo:

l'umorismo si esprime, e può dar luogo al riso (come provvisoria stabilizzazione di una situazione instabile), solo quando viene percepita (e tollerata) l'oscillazione della figura in uno sfondo e dello sfondo in una figura: solo quando riusciamo a sostenere il fatto che qualcosa resti figura diventando sfondo e viceversa. *Detto altrimenti: solo quando riusciamo a sostenere (o a abitare il paradosso). Il riso che scarica la tensione apparirebbe così come la condivisione momentanea di questa precaria abitabilità.*²⁹¹

Tale oscillazione rispecchia il movimento dell'umorismo che, secondo Bateson, consiste in un *movimento di doppio incrocio*. Non appena appare la complessità di tale movimento, si fa più urgente la domanda sul quale tipo di logica e di spazio sono in grado di ospitare tale movimento:

dalla parte del soggetto che analizza si crea la medesima situazione aporetica (analizzare il gioco stando nel gioco) che sta cercando di descrivere. *Il paradosso che viene analizzato si mantiene e produce effetti solo se il modo di pensarlo riesce a non richiudersi subito in una logica normale, dell'identità, lasciando aperto uno spazio di paradossalità nel ragionamento stesso.* Questa considerazione sarebbe sufficiente per abbandonare l'analisi dell'umorismo (e di ogni processo differenziante) come un'impresa impossibile e come tale inutile. Chi lo fa ha buone ragioni, e così infatti è quasi sempre accaduto.

Si tratta di valutare se questa strettoia aporetica basta davvero a fermarci, o se ci sono margini per avventurarsi lungo una via nella quale nessun risultato è garantito, e ogni passo è sterile perché il successivo, anziché accumularne gli effetti, lo cancellerà. *Ogni analisi sull'umorismo finisce per avere un contraccolpo autoironico.* Tuttavia non sono poi così isolati i casi di chi pensa che ne valga egualmente la pena. La logica aberrante e zoppa che si disegna sembra a qualcuno fare addirittura segno a un orizzonte etico inabitabile quanto necessario, se non altro perché non sarebbe poi così estraneo ai movimenti della nostra comune esperienza. Si tratterebbe di costruire un'idea paradossale della condizione paradossale in cui viviamo, sapendo che in questo laboratorio niente può essere *davvero*, o in modo consistente e durevole, preso alla lettera.

D'altronde, come aprire spazio al pensiero se non cercando di abituarci ad abitare ironicamente la precarietà della lettera? Ciò significa che *il nostro modo di pensare dovrebbe collocarsi in un margine, o meglio in un gioco di interstizi, quegli spazi interstiziali che si aprono, quasi impervetibilmente, tra un regime di logica normale e un altro regime di logica normale.* Se non posso dire a qualcuno "ridi!" (come non posso dirgli "gioca!"), non mi è neanche possibile lavorare filosoficamente l'umorismo rendendolo figura di se stesso: *devo rassegnarmi a indicare un movimento dell'esperienza (che ho motivi per ritenere essenziale) all'interno di un esperimento di pensiero che è già fin dall'inizio fallimentare come capacità di indicazione articolatoria.*²⁹²

289Ivi, pp. 36-38.

290Una situazione di "double bind" non implica soltanto l'esposizione a un duplice legame (dalla quale consegue l'immobilizzazione nel paradosso di una risposta impossibile), ma anche la possibilità di pensare e di sostenere la contemporaneità e la compresenza di due condizioni contrastanti (come involontariamente avviene nel gioco).

291P.A. Rovatti, op. cit., p. 33. (I corsivi sono nostri).

292Ivi, pp. 29-31. (I corsivi sono nostri).

Rovatti ammette pertanto che:

- la logica del doppio incrocio non può più essere né solo binaria né solo oppositiva;
- gli elementi sfuggono al conteggio perché perennemente coinvolti in relazioni con altri che sono loro analoghi, opposti o opposti rispetto ai loro analoghi;
- la spazialità non si lascia disegnare geometricamente proprio a causa dell'intrico di relazioni fra gli elementi.

Se optiamo per il collocarci, insieme a Rovatti, nella prospettiva di coloro che considerano i paradossi non come ostacoli sul cammino del pensiero, ma come pietre che, al contrario, segnano il cammino e permettono di muoversi, allora ci risulta molto difficile “accontentarci” del suo invito a vivere e ad abitare il paradosso, a metterci in “oscillazione” e a lasciare che la nostra identità vacilli, rinunciando a un ulteriore tentativo di articolazione della logica paradossale del comico e delle caratteristiche della sua spazialità. Considerate le difficoltà incontrate da Rovatti, riteniamo che il presupposto necessario per avvicinare la questione della paradossalità della logica del comico, nella quale è racchiuso il problema della sua elusività e della sua duplicità (non soltanto linguistica e semantica), è rappresentato dal riconoscere che non esiste un unico stile logico, ma che ci sono diversi stili di razionalità che presentano funzionamenti diversi. Confidiamo di poter mostrare che esiste una famiglia di logiche che consente:

- di pensare e di parlare della paradossalità che si incontra nel comico senza comprometterla;
- di descrivere e dare ragione della particolare spazialità nella quale i fenomeni comici si collocano (osserveremo che è la medesima che ospita i fenomeni perturbanti e si chiarirà il tipo di relazione che li lega – relazione questa che, come abbiamo già osservato, è stata intuitivamente rilevata dalla maggior parte degli autori che si è occupata del comico).

Una *teoria degli stili logici (o di pensiero)* in grado di supportarci in questo passo teorico è quella che distingue *due grandi famiglie di logiche* in base al tipo di *relazioni* che è possibile istituire fra gli *elementi* che compongono il *sistema* preso in considerazione. A partire dal recupero e dall'approfondimento della polisemia aristotelica a proposito delle tipologie di opposti²⁹³ – e fatte le debite precisazioni a proposito del principio di non contraddizione e del principio di

²⁹³Si osservi che nel quadrato degli opposti sono visualizzate le relazioni fra contrari e contraddittori, ma non trovano posto i correlativi. A proposito del quadrato logico, si veda G. Bottiroli, op. cit., (2006), p. 157. Per una proposta di visualizzazione della relazione che lega i correlativi rimandiamo a G. Bottiroli, op. cit., (2013), p. 183.

correlazione – è possibile pensare a un genere di logica che abbia un funzionamento radicalmente alternativo rispetto a quello della logica inaugurata da Aristotele e alla quale si è conformata la maggioranza dei filosofi occidentali fino a Frege e a Russell²⁹⁴. Non è scontato ammettere che esistano diverse possibilità di articolazione del pensiero e del linguaggio, forse anche perché l'impresa di elaborare i principi e i meccanismi di una logica diversa da quella tradizionale è stata lasciata incompiuta da chi pure l'ha utilizzata (si pensi a Hegel e a Heidegger). Manca, così, di un linguaggio formale che ne esprima i fondamenti quella che è stata chiamata la *logica congiuntiva*, in opposizione alla *logica separativa* (o *disgiuntiva*, come la logica simbolica, matematica). La modalità di funzionamento della famiglia di logiche congiuntive è paradossale perché i suoi elementi sono legati da una relazione di interdipendenza forte, la cui versione più forte è rappresentata dai *correlativi*, opposti che necessariamente si presuppongono a vicenda concettualmente o sul piano logico ma che, malgrado l'identità di ciascun elemento sia definita ed esista in relazione a quella dell'altro (in un rapporto di *coappartenenza*), non giungono a sintesi²⁹⁵. Osserviamo che la riflessione di Rovatti sulla paradossalità comica si arresta sul piano logico e devia verso un piano esistenzialistico perché nel considerarne le caratteristiche salienti egli si pone ancora e compie le proprie valutazioni dal punto di vista della razionalità separativa: le sue affermazioni circa l'aporeticità di ogni paradosso e l'impossibilità di elaborare una logica paradossale sono rivelatrici di uno stile di pensiero che non accetta altra relazione fra gli opposti al di fuori dell'esclusione reciproca. Lo stesso può dirsi del modo di pensare dei teorici che si sono arrovelati sulla collocazione da dare al comico: i paradossi che fanno ridere appartengono alla vita o le sono estranei? Sia il comico sia il perturbante appartengono alla vita, a una particolare modalità di esperienza nella quale entrambi i fenomeni si possono manifestare e che, come abbiamo anticipato più volte e specialmente commentando la teoria kantiana del riso, vorremmo chiamare l'“assurdo”. La natura stessa del comico (e del perturbante) lo fa apparire come un evento straordinario all'interno del tessuto monotono degli avvenimenti quotidiani²⁹⁶, ma tale percezione è ancora una questione di logica e, in questo caso

294Deriviamo questi concetti dalla teoria degli stili di pensiero di Giovanni Bottioli. Raccomandiamo la lettura dei paragrafi dal 7 all'11 del capitolo “Gli strutturalisti” in G. Bottioli, op. cit., (2006), pp. 130-170.

295Per un'esposizione esauriente dei diversi stili di logica, rimandiamo al secondo capitolo “Tutto è diviso per i divisi. Stili e logiche in conflitto” in G. Bottioli, op. cit., (2013), pp. 120-287. Osserviamo, per completezza, che ovunque domini la logica congiuntiva, come la rinveniamo nel caso dei correlativi, non è contraddittorio affermare per ciascun elemento l'identità e la non-identità: ogni x è x e $non-x$.

296Si potrebbe anche dire, con Lacan (*Seminario XI*), che ciò è analogo all'irruzione di un evento dal carattere epifanico, una *tyche*, che sconvolge il quotidiano, abituale *automaton*: alla ripetizione nel senso freudiano (legata alla mortifera coazione a ripetere e al piacere infantile per la ripetizione) si oppone un incontro inaspettato, insperato, del tutto contingente, tanto più sorprendente e casuale perché sempre mancato, tale quale emerge nel trauma. La relazione fra comico e perturbante si rivela come un legame tra correlativi nel momento in cui rinveniamo nel funzionamento di entrambi la *realizzazione inattesa di una possibilità*

più che mai, la comprensione dell'oggetto della ricerca dipende dallo stile logico, dalla razionalità di chi interpreta i fenomeni, come ha intuito Romeo Bufalo:

il comico è allora eccentrico e stravagante nel senso che [...] è imprevedibile ed inafferrabile da parte delle maglie troppo strette della ragione discorsiva; è imprevedibile ed inafferrabile qualora lo si voglia catturare nella logica dell'identità, in quanto esso indica piuttosto l'intrusione del non-identico nell'identico (anche se, come vedremo, tutto questo non esclude affatto l'intervento di strumenti intellettivi). [...] L'esperienza del comico, ha notato P.L. Berger, è un'esperienza di tipo estatico perché è uno stare al di fuori dell'esperienza di tutti i giorni. È una sorta di esperienza orgiastica nel senso (metaforico) che riesce a tenere insieme ciò che la morale convenzionale (e, potremmo aggiungere, la logica ordinaria) tiene disgiunto.²⁹⁷

Riteniamo di poter leggere un richiamo a considerare l'importanza del dominio logico nel quale il soggetto che osserva/sperimenta una situazione si pone (rispetto a quella: a tal punto il riso e l'angoscia umane dipendono dal linguaggio, dai modi di articolarlo) anche nell'osservazione di John Berger a proposito dell'impressione di insostenibilità che ci coglierebbe se il mondo funzionasse sempre come quello degli "innocui" e meccanici cartoni animati di Walt Disney:

anche il mondo di Disney è carico di vana violenza. La catastrofe finale è sempre imminente. Le sue creature hanno personalità e reazioni nervose, ma mancano (quasi del tutto) di cervello. Se, prima di un cartone animato di Disney, leggessimo la didascalia "Non esiste niente altro" e le prestassimo fede, il film ci sconvolgerebbe quanto un dipinto di Bacon.²⁹⁸

Ora che ci siamo attrezzati degli strumenti teorici adatti, possiamo spiegare in che modo intendiamo l'*assurdo* che ospita sia il *comico* sia il *perturbante* nel loro apparire *paradossali*. Di fronte a una situazione che suscita in chi la osserva l'impressione che sia in atto qualcosa che non dovrebbe (poter) accadere, sempre la *sorpresa* e il senso del *contrasto* che ne sortiscono si tingono di un sentimento comico oppure perturbante. L'orizzonte rispetto al quale valutiamo qualcosa come bizzarro o spaventoso è rappresentato da quanto si presuppone noto e padroneggiabile, come afferma, con le debite cautele, Bataille:

irrealizzabile, carattere questo che conferma l'affinità con il trauma: «Il trauma si configura, pertanto, come una sorta di "scheggia" di un passato mai esistito catapultata nel presente, come il riflesso di un fantasma, come la realizzazione inattesa di una possibilità irrealizzabile che alimenta il circuito della ripetizione, che pretende di risciversi, che esige che il soggetto vi faccia ritorno.» F. Lollo, *È più forte di me. Il concetto di ripetizione in psicoanalisi*, Poiesis, Bari 2012, p. 108.

Il comico ci rivela che anche la ripetizione può essere sorprendente quando è fuori luogo, quando mette in discussione l'ovvio (tutto ciò che è ovvio lo diventa assai di meno quando viene asserito ripetutamente, espediente questo noto al teatro dell'assurdo) o quando è utilizzata per deviare l'attenzione (si pensi alla storiella della cavallina riportata da Lacan) o quando, avendone compresa l'origine, viene intenzionalmente sfruttata per sdrammatizzare abbassando di colpo la tensione (un esempio su tutti: il nitrito dei cavalli nel film horror *Frankenstein Junior* ogni volta che sentono nominare Frau Blücher, che Frederik e Igor ripetono solamente per il gusto di mostrare che essi possono disporre a piacimento di un evento, perde ogni possibilità di apparire inquietante).

297R. Bufalo, "Un piacevole imprevisto. Sul carattere polisemico del comico", in *Il comico fra estetica e filosofia*, Luciano, Napoli 2001, pp. 10-11.

298J. Berger, "Momenti vissuti" in *Sul guardare*, trad. it. di Maria Nadotti, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 132.

in tutti i casi in cui ridiamo passiamo dall'ambito conosciuto, prevedibile, a quello dell'ignoto e dell'imprevedibile. [...] Tuttavia, ciò non vuol dire che ridiamo ogni volta che a una visione serena e conforme alla nostra attesa succede, attraverso un capovolgimento, il suo esatto contrario. Ed è fin troppo facile dimostrarlo. [...]

È vero che possiamo dire che vi sia, nonostante ciò, una qualche relazione misurabile fra il riso e l'ignoto. La causalità fra il riso e l'ignoto può essere rappresentata come proporzionale al grado di diminuzione della natura conosciuta, o alla soppressione del suo carattere noto, che ci fa ridere. Certo è che tanto più sconosciuto e imprevedibile è ciò che ci capita, tanto più forte ridiamo. È in gioco, qui, anche l'apparizione sorprendente di un elemento a noi sconosciuto; e tale sorpresa ha proprio il senso dell'intensità. Più il cambiamento è rapido, più intensi sono il sentimento e la sensazione che ne abbiamo. L'alterazione di cui parlavo prima, quindi, è tanto più sensibile quanto più grande è questa intensità. Ma, in ultima analisi, ciò non rende risibile una catastrofe improvvisa. Credo, quindi, che occorra considerare la cosa diversamente.

Penso in fondo che il torto principale della maggior parte di coloro che hanno voluto parlare del riso sul piano filosofico sia quello di aver isolato il risibile. *Il riso, per me, è una delle reazioni possibili a un medesimo fatto: la soppressione del carattere noto, la quale può produrre reazioni differenti. [...]*

[...] [D]obbiamo subito aggiungere che l'irruzione improvvisa dell'ignoto può, a seconda dei casi, avere per effetto il riso o le lacrime; o altre reazioni ancora.²⁹⁹

Bataille precisa che la possibilità di diversi effetti è conseguenza dell'esperienza del non-sapere, sul quale è difficile e paradossale, ma non impossibile, riflettere, e perciò parlare:

Ma, come dicevo, altre reazioni possono essere legate allo stesso fatto. Per esempio, l'irruzione improvvisa dell'ignoto può avere come effetto il sentimento poetico o il sentimento del sacro; oppure l'angoscia o l'estasi, ma anche ovviamente il terrore. E non credo, d'altra parte, che questo quadro sia completo; infatti ci sono altri aspetti. Ma, forse, può essere considerato completo nella misura in cui altre forme non sono esattamente riconducibili a una sola di quelle che ho appena elencato. Come nel caso del tragico.

Comunque sia, mi sembra che sia lecito riconoscere che non è possibile parlare del riso se non nell'ambito di una filosofia che vada al di là della sua considerazione pura e semplice, per esempio in quella che potrei chiamare una *filosofia del non-sapere* [...].

È necessario notare, a questo proposito, una reciprocità: credo sia impossibile parlare del non-sapere se non nell'esperienza che ne facciamo; esperienza che ha sempre un effetto: il riso o le lacrime, il poetico, l'angoscia o l'estasi. [...]

È evidente che di tali effetti possiamo parlare, malgrado la contraddizione di fondo che sempre il parlare del non-sapere rappresenta. Certo, resterà qualcosa di paradossale nel fatto di parlare, una volta che si è enunciato il principio del non-sapere.³⁰⁰

Nella riflessione di Bataille, inoltre, il riso è l'esperienza esemplare alla quale la filosofia dovrebbe ispirarsi³⁰¹, specialmente perché il dominio del riso è tanto flessibile e ampio da

299G. Bataille, "Non-sapere, riso e lacrime", in *Conferenze sul non-sapere e altri saggi*, (1953), trad. it. di Carlo Grassi e Massimiliano Guareschi, Costa & Nolan, Genova-Milano 1998, pp. 34-55. Riportiamo la traduzione dello stesso saggio di R. Prezzo in *Ridere la verità. Scena comica e filosofia*, Raffaello Cortina, Milano 1994, pp. 158-159. Il saggio completo è alle pp. 155-175. I corsivi sono nostri.

300G. Bataille, op.cit., pp. 159-160. I corsivi sono nostri. Ricordiamo che quando Bataille parla di "sacro" sono in primo piano i fenomeni del rito e del sacrificio, non tanto quello della fede.

301«Una filosofia deve essere in condizione di dare la chiave del problema del riso. Ma credo che tale chiave non possa aprire niente se non è fabbricata espressamente per la serratura in questione.

Per cercare di risolvere il problema del riso, credo occorra partire dalla considerazione del riso nella misura in cui si fa opera di filosofia. Mi sembra che la riflessione filosofica, per risolvere il problema, debba impennarsi *per prima cosa* sul riso.

[...] [C]redo alla possibilità di muovere innanzitutto dall'esperienza del riso, senza abbandonarla quando si passa da questa esperienza a quella contigua del sacro o del poetico. Ciò significa, se volete, trovare in quel dato che è il riso, il dato centrale, il dato primario, e forse anche il dato ultimo della filosofia.

ospitare in sé e superare anche quello assai più rigido dei dogmi.

In più punti, Bataille evidenzia l'intima ambivalenza del riso, il suo legame paradossale con il sentimento del tragico e con quanto appare come una minaccia per la vita (il vero correlativo del riso è, infatti, secondo il filosofo, il pianto):

resta certo che il riso è gioioso. *Ma, malgrado tutto, la gioia data nel riso, che è così paradossale vedere associata agli oggetti del riso che non sono solitamente gioiosi, non può essere separata per me da un sentimento tragico. Credo, d'altra parte, che quest'ultimo non sia affatto estraneo alla gioia che abitualmente accompagna il riso, nel senso che, per ciascuno di noi, per tutti, è sempre possibile passare dal comune moto di gioia al sentimento tragico, senza che per questo la gioia sia sminuita.* Ma, nella maggioranza dei casi, è sempre quanto ci si guarda bene dal fare. [...]

Il mistero più curioso presente nel riso dipende dal fatto che ci si rallegra di qualcosa che mette in pericolo l'equilibrio della vita. E lo si fa nel modo più vistoso.

Credo, comunque, che sia giunta l'ora di dimostrare che non si può considerare una simile questione unicamente nella sfera del riso. In effetti, *la stessa cosa si dà nelle lacrime.*

Nelle lacrime vi è un'ambiguità profonda. Tutti sanno che piangere è di sollievo, che nelle lacrime si trova una qualche consolazione che spesso non si vorrebbe accettare, ma che ci travalica. Vi è qualcosa di inebriante nelle lacrime, così come nel riso. Non mi sarebbe difficile dimostrare che *le lacrime possono essere considerate legate, allo stesso modo del riso, all'irruzione dell'ignoto, alla soppressione di una parte di quel mondo che consideriamo noto nel suo insieme.*³⁰²

L'affermazione dall'estrema concisione «l'ignoto fa ridere»³⁰³ si tinge di altri significati nel momento in cui Bataille sonda la possibilità che all'*ignoto* – che è necessariamente, non accidentalmente, un attributo del risibile – si assimili quanto è *inconoscibile*: non si deve pensare, tuttavia, che ciò procuri problemi nell'intelligibilità del fenomeno del riso, anzi, Bataille è oltremodo ottimista da questo punto di vista:

quello che c'è di assai curioso nel risibile è che niente è più facile da studiare, e in ultima analisi da conoscere, del riso. Possiamo esaminare e definire con molta precisione i differenti temi del risibile: esso non si sottrae in alcun modo alla conoscenza chiara e distinta, alla conoscenza metodica.³⁰⁴

La definizione di ciò che genera il riso è la descrizione di una situazione di passaggio, che si verifica quando le aspettative conformate su un mondo fatto di elementi dai confini stabili e netti vengono deluse e lasciano il posto all'irruzione repentina di un altro ordinamento capace di “smascherare” la vuota artificiosità del primo:

[...] Posso affermare infatti che, nella misura in cui faccio opera filosofica, la mia filosofia è una filosofia del riso. Si tratta di una filosofia fondata sull'esperienza del riso e che non pretende nemmeno di andare oltre. Una filosofia che non considera se non i problemi sorti, per me, in connessione con questa precisa esperienza.

[...] L'oggetto che coglievo ridendo mi appariva di un interesse paragonabile all'oggetto che la filosofia si pone per la maggior parte del tempo.»

Ivi, pp. 160-161; 163.

302Ivi, pp. 165-166; 168-169. I corsivi sono nostri.

303Ivi, p. 157.

304Ivi, p. 155.

ci fa ridere insomma quel passaggio, brusco e improvviso, da un modo in cui ogni cosa è ben individuata, data nella sua stabilità, secondo un ordine generalmente stabile, a un mondo in cui tutt'a un tratto la nostra sicurezza è sconvolta e ci rendiamo conto che era ingannevole; e là dove avevamo creduto che ogni cosa fosse strettamente prevista è sopraggiunto dell'imprevedibile, un elemento imprevedibile e sbalorditivo, che ci rivela una verità ultima: che le apparenze superficiali dissimulano una perfetta assenza di risposta alla nostra attesa.³⁰⁵

Nuovamente, non possiamo evitare di constatare l'affinità di funzionamento individuata fra il meccanismo che origina il comico e quello che produce il sentimento del perturbante³⁰⁶: dobbiamo ipotizzare, pertanto, che lo spazio in grado di accogliere il comico, il perturbante e il legame paradossale fra i due (la possibilità che dal medesimo contenuto scaturisca tanto il riso quanto l'angoscia) sia dominato da una razionalità congiuntiva. Mentre, come abbiamo notato rileggendo la prima parte del *Seminario V*, Jacques Lacan evita, quasi si misurasse con un esercizio di stile, di utilizzare la parola 'assurdo' per parlare del comico, noi intendiamo servirci di tale nozione per indicare un dominio modale, quello del comico e del perturbante, un dominio nel quale abita tutto ciò che ha carattere familiare-estraneo (che da familiare diviene estraneo o che da estraneo si rivela come familiare). Peter L. Berger ricorda che etimologicamente “assurdo” significa “per via di sordità” e indica tutto quanto è sordo alla ragione: l'assurdo sarebbe un contro-mondo simile a quello della follia intesa come “specchio della realtà”, rappresentazione inconsueta e grottesca di questa³⁰⁷. Il senso che diamo noi al

³⁰⁵Ivi, p. 157. I corsivi sono nostri.

³⁰⁶Assai interessante per la nostra ricerca è l'ipotesi batailliana (sulla quale torneremo nel parlare di comico e identificazioni) che la fase nella quale il bambino scopre l'affetto materno – che possiamo far coincidere con quella che Jacques Lacan individua come la “fase dello specchio” – segni la scoperta di qualcosa di assolutamente non conforme alla sua esperienza precedente e che si rivela come perturbante ed eccitante al contempo. Ivi, p. 159.

³⁰⁷Già Bergson aveva avvicinato lo spazio logico del comico a quello della follia e del sogno, parlando di una logica che «manca di tono», perché, obbedendo a regole diverse, ci solleva dal consueto lavoro intellettuale, i cui modi di procedere sarebbero quelli tipici della razionalità separativa: *«Cette inversion du sens commun porte-t-elle un nom? On la rencontre, sans doute, aiguë ou chronique, dans certaines formes de la folie. Elle ressemble par bien des côtés à l'idée fixe. Mais ni la folie en général ni l'idée fixe ne nous feront rire, car ce sont des maladies. Elles excitent notre pitié. Le rire, nous le savons, est incompatible avec l'émotion. S'il y a une folie risible, ce ne peut être qu'une folie conciliable avec la santé générale de l'esprit, une folie normale, pourrait-on dire. Or, il y a un état normal de l'esprit qui imite de tout point la folie, où l'on retrouve les mêmes associations d'idées que dans l'aliénation, la même logique singulière que dans l'idée fixe. C'est l'état de rêve. Ou bien donc notre analyse est inexacte, ou elle doit pouvoir se formuler dans le théorème suivant: L'absurdité comique est de même nature que celle des rêves. D'abord, la marche de l'intelligence dans le rêve est bien celle que nous décrivions tout à l'heure. L'esprit, amoureux de lui-même, ne cherche plus alors dans le monde extérieur qu'un prétexte à matérialiser ses imaginations. Des sons arrivent encore confusément à l'oreille, des couleurs circulent encore dans le champ de la vision: bref, les sens ne sont pas complètement fermés. Mais le rêveur, au lieu de faire appel à tous ses souvenirs pour interpréter ce que ses sens perçoivent, se sert au contraire de ce qu'il perçoit pour donner un corps au souvenir préféré: le même bruit de vent souillant dans la cheminée deviendra alors, selon l'état d'âme du rêveur, selon l'idée qui occupe son imagination, burlesque de bêtes fauves ou chant mélodieux. Tel est le mécanisme ordinaire de l'illusion du rêve. Mais si l'illusion comique est une illusion de rêve, si la logique du comique est la logique des songes, on peut s'attendre à retrouver dans la logique du risible les diverses particularités de la logique du rêve. Ici encore va se vérifier la loi que nous connaissons bien: une forme du risible étant donnée, d'autres formes, qui ne contiennent pas le même fond comique, deviennent risibles par leur ressemblance extérieure avec la première. Il est aisé de voir, en effet, que tout jeu d'idées pourra nous amuser, pourvu qu'il nous rappelle, de près ou de loin, les jeux du rêve. Signalons en premier lieu un certain relâchement général des règles du raisonnement. Les raisonnements dont nous rions sont ceux que nous savons faux, mais*

concetto di *assurdo* è quello che lo riconduce a indice di *ciò che non dovrebbe in alcun modo (poter) essere e invece si manifesta*, cioè alla *miscela fra le categorie modali dell'impossibile e dell'effettuale*. La mossa sembra ardita, ma provvediamo subito a giustificarla.

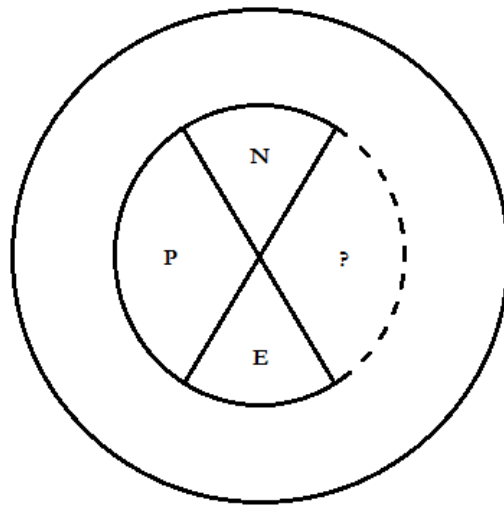
A partire dal problema del senso dell'essere (dell'essere come *modus*), è stato teorizzato un modello in grado di fornire una combinazione tra le categorie modali classiche – effettuale, possibile e necessario – svincolata dalla signoria dell'effettualità³⁰⁸. Come visualizzato dallo schema della clessidra (o del *papillon*), il necessario, non più inevitabilmente filtrato dall'effettuale, può combinarsi direttamente con la possibilità, dando luogo a uno spazio paradossale nel quale è garantita fra gli opposti che si coappartengono una *distanza*³⁰⁹ permanente (che scongiura il collasso di un elemento sull'altro) e perdendo la rigidità che gli trasmette il passaggio obbligato attraverso l'effettuale³¹⁰:

que nous pourrions tenir pour vrais si nous les entendions en rêve. Ils contrefont le raisonnement vrai tout juste assez pour tromper un esprit qui s'endort. C'est de la logique encore, si l'on veut, mais une logique qui manque de ton et qui nous repose, par là même, du travail intellectuel. Beaucoup de «traits d'esprit» sont des raisonnements de ce genre, raisonnements abrégés dont on ne nous donne que le point de départ et la conclusion. Ces jeux d'esprit évoluent d'ailleurs vers le jeu de mots à mesure que les relations établies entre les idées deviennent plus superficielles: peu à peu nous arrivons à ne plus tenir compte du sens des mots entendus, mais seulement du son. Ne faudrait-il pas rapprocher ainsi du rêve certaines scènes très comiques où un personnage répète systématiquement à contre-sens les phrases qu'un autre lui souffle à l'oreille? Si vous vous endormez au milieu de gens qui causent, vous trouverez parfois que leurs paroles se vident peu à peu de leur sens, que les sons se déforment et se soudent ensemble au hasard pour prendre dans votre esprit des significations bizarres, et que vous reproduisez ainsi, vis-à-vis de la personne qui parle, la scène de Petit-Jean et du Souffleur.»

308Si veda il paragrafo 8 “Una nuova miscela modale: il legame tra possibile e necessario. Lo schema della clessidra (o del *papillon*)” in G. Bottioli, op. cit., (2013), pp. 45-48.

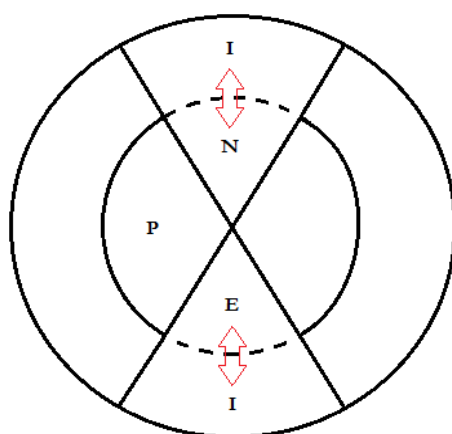
309Quella di distanza è una nozione centrale, che merita un approfondimento. Dal momento che la distanza si può “dire in molti modi”, siamo convinti dell'utilità di una definizione modale del concetto, che tenga presenti i diversi regimi nei quali esso si può declinare, ma rimandiamo l'esposizione di questa nostra proposta di articolazione a quando affronteremo la questione del desiderio e dell'identità soggettiva.

310Lo schema si trova in G. Bottioli, op. cit., (2013), p. 47.



P = possibile E = esistente N = necessario

A partire da questa proposta e rifacendoci a quanto detto finora a proposito del comico (e del perturbante) è lecito chiedersi se è possibile che la barriera fra l'esistente e l'impossibile sia permeabile (nella realtà o nella finzione). Sarebbe possibile, allora, pensare anche a uno sconfinamento del necessario nell'impossibile (e viceversa) e a un modo per sciogliere la rigidità dell'effettuale? Ci sono fenomeni che dimorano in questi spazi paradossali e che non potrebbero trovarsi altrove? Per rispondere a queste domande, proviamo a fornire gli esempi di alcune esperienze che richiedono di essere collocate nel dominio dell'impossibile-necessario (necessario-benché-impossibile) e dell'impossibile-esistente (esistente-benché-impossibile) e visualizziamo tali miscele in uno schema che è solamente un'articolazione ulteriore di quello della clessidra.



P = possibile E = esistente N = necessario
I = impossibile

Necessari e impossibili (IN) sono alcuni “misteri” della religione cattolica, come la Trinità e l’Incarnazione della divinità, la Verginità di Maria, che è anche figlia del proprio figlio: benché impossibili nella realtà fattuale, questi fenomeni non possono non essere altrimenti³¹¹. Ai fedeli è chiesto di credere ai dogmi, cioè di guardare a questi ponendosi nel loro medesimo regime modale³¹²: diversamente – da una prospettiva che privilegia l’effettuale –, *o non sarebbe necessario* credere perché, si penserebbe di poter giungere a una spiegazione per via di ragionamento, *o non sarebbe possibile* credere, perché si escluderebbe in partenza qualsiasi possibilità di spiegazione.

La rigidità insita nell’effettualità (e della quale l’effettualità si fa, in genere, portatrice) si incrina, si scioglie, nel momento stesso in cui essa si miscela con l’impossibile: lo notiamo tanto in esempi di narrazioni che suscitano il riso, quanto in quelle che procurano angoscia. Aver individuato una logica comune all’origine dei fenomeni del comico e del perturbante – l’occorrenza di qualcosa che non dovrebbe (poter) essere e che, ciononostante, si palesa – ci permette anche di giustificare due affermazioni che avevamo anticipato in diversi contesti:

1. si danno casi nei quali percezione e giudizio si mostrano quanto mai vicini, contemporanei fino alla confusione, e la coppia di opposti correlativi costituita dal comico e dal perturbante ne è un esempio dal momento che una medesima situazione

311 Come quella di Cristo, anche la figura di Maria è luogo di antitesi: «Vergine madre, figlia del tuo figlio, Umile ed alta più che creatura». Il fatto stesso che tali dogmi siano stati chiamati “misteri” presuppone che non si possa parlarne – *myein*, cioè ‘tacere’, è l’etimo greco – non certo per un’assenza di significati, ma, da un punto di vista religioso, per una presenza di vita e di persona, e, da un punto di vista logico, per la paradossalità della loro essenza.

312 Per regime si intende un sistema di riferimento, un sistema di segni caratterizzato da una determinata modalità articolatoria.

può suscitare tanto il riso quanto l'angoscia e a decidere per l'uno o per l'altro è, probabilmente, un'intuizione che è retaggio antico, l'impressione che si sia scampato il pericolo, che il pericolo avvertito fosse nient'altro che un inganno, un *bluff* (il sollievo è sancito da una risata, nella natura del comico permane traccia dell'inganno) oppure, viceversa, l'impressione che il pericolo sia ancora in agguato (la tensione persiste e alimenta lo stato ansioso)³¹³;

2. con la stessa facilità con la quale una situazione (o una narrazione) dal tono comico può ribaltarsi in una perturbante, così anche ogni narrazione (o personaggio o soggetto) rivela di contenere sempre potenzialmente in sé il proprio doppio (il proprio doppio parodico oppure il proprio sosia-rivale).

Analizziamo ora dei brevi esempi.

Freud giudica molto simile alla storiella del paiolo prestato – in quanto a perspicuità nel mostrare la logica inconscia, respinta come difettosa dal ragionamento conscio, e perché è tanto comica quanto spiritosa – quella del fabbro che, in un villaggio ungherese, commette un delitto

313In quest'ottica, riso e angoscia sembrano meno conseguenze che cause del comico e del perturbante, ci sembra inoltre che nel caso dei fenomeni del comico e del perturbante le categorie di causa ed effetto non siano adeguate per spiegarne la percezione o la comparsa.

La teoria del riso come segnale di falso allarme e del comico come smentita di una minaccia è stata proposta dal neurologo Vilayanur S. Ramachandran: egli localizza nel sistema limbico (insieme di strutture che presiede alle emozioni e che comprende ipotalamo, corpi mammillari e circonvoluzione del cingolo) quello che chiama il “circuitto della risata”. In un'ottica che cerca di superare la polarità paralizzante delle posizioni sostenute da innatisti ed empiristi, la spiegazione data da Ramachandran circa il riso non è che un'ipotesi sul motivo per il quale tale funzione biologica si è evoluta. Egli suppone che esista una struttura profonda alla base del riso, comune a tutti i popoli e tutte le culture, per quanto diversi: si tratterebbe di una sorta di denominatore comune, sotto forma di meccanismo genetico, che predispone all'arguzia e che si rivela nella struttura logica comune a tutte le barzellette. Lo “schema” dell'arguzia mostra numerose analogie con quello della creatività scientifica così come è stato individuato da Thomas Kuhn: in entrambi i casi, un'anomalia impone una totale (e imprevista) reinterpretazione dei dati precedenti (nei termini di Kuhn, un “cambiamento di paradigma”). Perché si rida di una barzelletta, la nuova interpretazione non deve soltanto essere in grado di giustificare l'intera serie dei fatti (quanto la precedente spiegazione), ma la svolta che delude l'aspettativa deve avere conseguenze banali e non terrificanti. V.S. Ramachandran e S. Blakeslee, op. cit., pp. 224-237. Felice Accame rinviene nella teoria di Ramachandran la base neurofisiologica alla teoria del filosofo e linguista Silvio Ceccato, a parere del quale le condizioni necessarie per azionare il meccanismo del riso sono: 1) il volgersi inaspettato di una situazione; 2) ciò che è inaspettato è meno nobile (o più vile) dell'aspettato; 3) il passaggio dall'aspettato all'inaspettato deve essere brusco, repentino. Ogni dislivello di valore può, perciò, rendere comica qualsiasi situazione narrativa. A livello dell'operare mentale, dunque, il comico sorgerebbe dalla possibilità di allungare o di abbreviare i ritmi attenzionali relativi ai singoli costrutti e alla loro correlazione in più ampie strutture correlazionali nelle quali svolgiamo il pensiero-discorso. F. Accame, op. cit., pp. 78-81.

Un'ultima osservazione: potremmo chiederci in cosa consista la natura pericolosa delle barzellette e dei giochi di parole più ingenui, a che cosa questi possano attentare o tendere un inganno. Seguendo Freud, le barzellette sollevano, senza farlo notare, i veli che abitualmente poniamo sulle pulsioni aggressive e sessuali, sui desideri (o i giudizi) che non siamo propensi ad ammettere, sconfessano credenze e sbriciolano idoli. I giochi di parole, per quanto possano parere innocui, attentano a uno degli elementi che costituisce le basi più solide della quotidianità, perché su di esso si basano la maggior parte delle aspettative: il senso, inteso come le possibilità contemplate dalla logica della razionalità.

punibile con la condanna a morte. Il borgomastro però decide di far impiccare non il fabbro bensì un sarto, poiché nel villaggio ci sono due sarti ma un solo fabbro, e non si può non far giustizia (MS 227-228). A rigor di logica, non dovrebbe mai accadere (nemmeno in un villaggio ungherese! - luogo paradigmatico, agli occhi di un austriaco, della carenza di civiltà) che la Legge si trovi sottoposta a esigenze estranee a quelle della giustizia (anche per reati minori, che non prevedono la pena di morte), tanto più se la scelta di sacrificare la vita di un innocente è data da ragioni di banale comodità. Il richiamo all'inevitabilità che giustizia sia fatta, teso a giustificare un atto che va contro a qualsiasi interpretazione della giustizia è ciò che rende assurda e comica la storiella. Se il medesimo aneddoto fosse una testimonianza d'archivio di un caso avvenuto realmente, esso si tingerebbe di un'aura affatto comica: permanerebbe naturalmente l'assurdo, stavolta però, perturbante.

Lo stesso assurdo si ritrova nei fatti che sconvolgono le notti del protagonista del racconto scritto in forma di diario *Le Horla* di Guy de Maupassant: gli esperimenti che compie per accertarsi di non essere egli stesso che beve, da sonnambulo, l'acqua e il latte dalla caraffa aumentano i suoi sospetti circa l'esistenza di una presenza soprannaturale (un *pooka*?)³¹⁴. Non è, infatti, possibile che qualcuno, all'infuori del protagonista, beva dalla caraffa che si trova in una camera chiusa a doppia mandata e con il chiavistello: sulla mussolina bianca che ricopre le bottiglie non ritrova tracce della piombaggine con la quale si era sporcato labbra, barba e mani, eppure, al risveglio, le bottiglie sono misteriosamente vuote. Nulla di tutto ciò dovrebbe (poter) accadere, eppure questi sono i fatti che il narratore riporta nel proprio diario. L'effetto straniante è tanto più forte dal momento che l'atmosfera con la quale si apre il racconto è bucolica, serena, nulla lascia presagire il rovesciamento di un mondo così lieto nella situazione al limite della follia nella quale il protagonista progressivamente sprofonda in capo a quattro mesi, a parte il repentino passaggio dal tempo presente al passato nella descrizione dell'ultima mattinata serena vissuta dal narratore³¹⁵. Da quel momento in avanti, ogni avvenimento viene interpretato dal protagonista come l'influsso di una forza malefica cui sono attribuiti tutti i

314G. de Maupassant, "L'Horla", in *Racconti e novelle*, (1887), trad. it. di Mario Picchi, Garzanti, 2011, pp. 447-448.

Nella tradizione germanica esistono spiritelli che si nutrono di acqua e burro chiamati '*pooka*' (la grafia varia), la cui più nota versione letteraria è rappresentata dal personaggio Puck nella commedia di Shakespeare *A Midsummer Night's Dream*. Altrettanto famoso è il *pooka* che viene descritto come un gigantesco coniglio bianco di nome Harvey nella commedia omonima di Mary Chase: il coniglio-*pooka* è l'amico immaginario del protagonista, il mansueto e simpatico Elwood P. Dowd, in fuga dalla realtà dopo il lutto per la morte della madre, considerato da tutti nient'altro che uno squilibrato, alcolista in preda alle allucinazioni. La commedia è stata portata sullo schermo cinematografico nel 1950 da Henry Koster, con James Stewart nel ruolo del protagonista. (Cfr. *Harvey*, Henry Koster, USA, 1950.)

315La frase che segna il cambio di tempo verbale (e la fine della serenità e della salute mentale del narratore) è: «Come si stava bene quella mattina!». G. de Maupassant, op. cit., (1887), pp. 441-466.

caratteri tipici in grado di suscitare il sentimento del perturbante: l'inconoscibilità, l'invisibilità, la vita notturna, la capacità di influenzare i pensieri, gli incubi e, così, l'intera vita dell'uomo (che pensa a se stesso come a una "macchina vivente"), le intenzioni malvagie, le apparizioni e la possibilità di compiere gesti che non rispettano le leggi di natura, il potere di insinuarsi all'interno del soggetto espropriandolo della propria immagine e della propria volontà, "vampirizzandolo" delle proprie energie e riducendolo a spettatore inerme del "proprio" agire comandato dall'altro. Senza ricorrere all'influsso del soprannaturale e della malattia mentale che fa rinchiudere il narratore in se stesso (al punto da dimenticare la presenza nella propria abitazione dei domestici, ai quali avrebbe potuto ragionevolmente ascrivere le responsabilità per gli accadimenti notturni che non riesce a spiegarsi, e bruciare la casa con tutti loro all'interno), come si può spiegare il rovesciamento di una situazione idilliaca in un inferno claustrofobico che porta il protagonista al delitto e all'autodistruzione? La facoltà immaginativa, capace di creare mondi di finzione, è forse la responsabile di tutte le gioie e di tutte le angosce di chi narra: il semplice accingersi a narrare non dà certezze che da un certo oggetto sortisca una commedia o una tragedia, anzi, l'una può nascere sempre dalla costola dell'altra. È questo ciò che si rivela al protagonista dell'*Horla* il 19 agosto: nel momento stesso in cui un elemento entra nel linguaggio, è il linguaggio stesso che ne decreta il "destino", perché esso ha una forza tale da poter plasmare tanto il soggetto che narra quanto l'oggetto della narrazione³¹⁶. È attorno alle infinite – e, al limite, incontrollabili, nella misura in cui è la coerenza interna al testo che

316«Ora lo so, lo immagino. Il regno dell'uomo è finito.

È venuto, Colui che prevedevano i primi terrori dei popoli primitivi, Colui che esorcizzavano i sacerdoti inquieti, che gli stregoni evocavano nelle notti scure, senza vederlo apparire ancora, a cui i presentimenti dei padroni effimeri del mondo prestarono tutte le forme mostruose o graziose degli gnomi, degli spiriti, dei geni, delle fate, dei folletti. Dopo le grossolane concezioni della paura primitiva, uomini più perspicaci l'hanno previsto più chiaramente. Mesmer l'aveva indovinato e i medici, già da dieci anni, hanno scoperto, in modo preciso, la natura della sua potenza prima che l'avesse esercitata lui stesso. Costoro hanno giocato con l'arma del nuovo Signore, il dominio di una misteriosa volontà sull'anima umana divenuta schiava. Hanno chiamato questa cosa magnetismo, ipnotismo, suggestione... che ne so? Io li ho visti divertirsi come bambini imprudenti con quest'orribile potere! Sventurati noi! sventurato l'uomo! [...]

Ah! l'avvoltoio ha mangiato la colomba; il lupo ha mangiato la pecora; il leone ha divorato il bufalo dalle corna aguzze; l'uomo ha ucciso il leone con la freccia, con la clava, con la polvere da sparo; ma l'Horla sta per fare dell'uomo ciò che noi abbiamo fatto del cavallo e del bue: la sua cosa, il suo servo e il suo nutrimento, con il solo potere della sua volontà.

Sventurati noi! [...]

Un essere nuovo! Perché no? Doveva venire sicuramente! Perché dovremmo essere gli ultimi! Noi non lo distinguiamo affatto, così come tutti gli altri creati prima di noi? È che la sua natura è più perfetta, il suo corpo più fine e più rifinito del nostro, del nostro così debole, così maldestramente concepito, ingombro di organi sempre stanchi, sempre sollecitati come ingranaggi troppo complessi, del nostro, che vive come una pianta e come una bestia, nutrendosi faticosamente d'aria, d'erba e di carne, macchina animale in preda alle malattie, alle deformazioni, alle putrefazioni, asmatica, mal regolata, primitiva e bizzarra, ingegnosamente mal costruita, opera grossolana e delicata, abbozzo d'essere che potrebbe diventare intelligente e superbo.»

Ivi, pp. 460-464.

richiede un certo sviluppo, anche a scapito di ciò che vorrebbe l'autore – possibilità della creazione artistica, aureola e condanna del poeta, che ruotano le riflessioni dei maggiori poeti francesi dalla metà alla fine del XIX secolo: dall'albatro di Baudelaire al cigno di Mallarmé³¹⁷, la questione è sempre, anche, quella dell'opera che possiede l'autore più di quanto l'autore possieda la “propria” opera: eventualità perturbante che si affaccia in ogni autentico lavoro artistico³¹⁸. Tornando al racconto di Maupassant, è particolarmente interessante osservare quanto repentino sia il passaggio dalla percezione dell'esteriorità del pericolo alla sua

317In questo contesto possiamo soltanto osservare velocemente che (1) le opere citate che affrontano la medesima questione condividono un'ambientazione acquatica e il poeta è trasfigurato in un animale che si muove nei tre elementi (acqua, terra e aria) e che (2) sembra esserci un richiamo molto più diretto, quasi letterale, fra il passo nel quale il protagonista del racconto di Maupassant descrive il vascello che ha portato l'*Horla* e l'incipit della poesia di Mallarmé. Riportiamo di seguito le poesie e il brano in lingua originale dell'*Horla*.

*Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.*

*À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.*

*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!*

*Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

C. Baudelaire, “L'albatros”, in *Les Fleurs du mal* (1857; 1861)

*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!*

*Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.*

*Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.*

*Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.*

S. Mallarmé, “Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...”, (1885).

Ab ! Ab ! je me rappelle, je me rappelle le beau trois-mâts brésilien qui passa sous mes fenêtres en remontant la Seine, le 8

interiorizzazione – l'Essere malefico è interno-esterno, “*horla*”, che in francese suona come “là fuori” –, fino ad arrivare, nella seconda occorrenza del 19 agosto, alla completa sovrapposizione e confusione fra l'uomo e l'*Horla*³¹⁹:

19 agosto. - So... so... so tutto! Ho appena letto questo nella *Revue du Monde scientifique*: “Una notizia piuttosto curiosa arriva da Rio de Janeiro. Una follia, un'epidemia di follia, paragonabile alle pazzie contagiose che colpirono i popoli d'Europa nel Medioevo, infierisce in questo momento nella provincia di San Paolo. Gli abitanti smarriti lasciano le loro case, disertano i loro villaggi, abbandonano le loro culture, dicendosi perseguitati, posseduti, governati come bestiame umano da esseri invisibili benché tangibili, una sorta di vampiri che si nutrono della loro vita, durante il sonno, e che bevono inoltre acqua e latte, senza sembrar toccare nessun altro alimento. Il professor Don Pedro Henriquez, accompagnato da parecchi sapienti medici, è partito per la provincia di San Paolo al fine di studiare sul posto le origini e le manifestazioni di questa sorprendente follia, e di proporre all'Imperatore le misure che gli sembreranno più appropriate per richiamare alla ragione quelle popolazioni deliranti.” Ah! Ah! mi ricordo, mi ricordo il bel tre alberi brasiliano che passò sotto le mie finestre risalendo la Senna, lo scorso 8 maggio! Lo avevo trovato così grazioso, così bianco, così allegro! L'Essere vi si trovava sopra, provenendo da laggiù, dove la sua razza è nata! E così mi ha visto! Ha visto

mai dernier! Je le trouvais si joli, si blanc, si gai! L'Être était dessus, venant de là-bas, où sa race est née ! Et il m'a vu ! Il a vu ma demeure blanche aussi ; et il a sauté du navire sur la rive. Oh! mon Dieu!

G. de Maupassant, op. cit., (1887).

318La figura dell'albatro è interpretata come emblema della condizione comica, antierica del poeta (e del personaggio) moderno anche da Nino Borsellino. Cfr. N. Borsellino, *La tradizione del comico*, Garzanti, Milano 1989, p. 13.

319La seconda occorrenza del 19 agosto:

«19 agosto. - Lo ucciderò. L'ho visto! Mi sono seduto ieri sera al mio tavolo; e facevo finta di scrivere con molta attenzione. Sapevo bene che sarebbe venuto a girare attorno a me, vicinissimo, così vicino da poterlo forse toccare, prendere? E allora!... allora avrei avuto la forza dei disperati; avrei avuto le mie mani, le mie ginocchia, il mio petto, la mia fronte, i miei denti per strangolarlo, schiacciarlo, morderlo, dilaniarlo. E stavo in agguato con tutti i miei organi sovraccitati. Avevo acceso le mie due lampade e le otto candele del mio camino, come se avessi potuto, in quel chiarore, scoprirlo. Di fronte a me, il mio letto, un vecchio letto di quercia a colonne; a destra il camino; a sinistra, la mia porta chiusa con cura, dopo averla lasciata per molto tempo aperta, per attirarlo; dietro di me un armadio molto alto con uno specchio, che mi serviva ogni giorno per radermi, per vestirmi, e dove ero abituato a guardarmi, dalla testa ai piedi, ogni volta che vi passavo davanti. Dunque facevo finta di scrivere, per ingannarlo, poiché anche lui mi spiava; e subito, mi accorsi, fui certo che lui leggeva al di sopra della mia spalla, che lui era là, che sfiorava il mio orecchio. Mi alzai, con le mani tese, voltandomi così in fretta che stavo per cadere. Ebbene?... ci si vedeva come in pieno giorno, ma non mi vidi nel mio specchio! Quest'ultimo era vuoto, chiaro, profondo, pieno di luce! La mia immagine non vi stava sopra... eppure mi trovavo lì di fronte! Vedevo il grande vetro limpido dall'alto in basso. E guardavo ciò con gli occhi smarriti; e non osavo più avanzare, non osavo più fare un movimento, comprendendo bene tuttavia che lui era lì, ma che mi sarebbe nuovamente sfuggito, lui, il cui corpo invisibile aveva divorato il mio riflesso. Quanto ebbi paura! Poi ecco che d'improvviso cominciai a scorgermi entro una nebulosità, in fondo allo specchio, in una nebulosità come attraverso uno strato d'acqua; e mi pareva che quest'acqua scivolasse da sinistra a destra, lentamente, rendendo più precisa la mia immagine, di secondo in secondo. Era come la fine di un'eclisse. Ciò che mi nascondeva non sembrava possedere contorni nettamente definiti, ma una sorta di trasparenza opaca, che si schiariva a poco a poco. Potei infine distinguermi completamente, così come ogni giorno quando mi guardo. L'avevo visto! Me ne è rimasto uno spavento che mi fa ancora rabbrivire.»

G. de Maupassant, op. cit., (1887), pp. 462-464.

anche la mia casa bianca; ed è saltato dalla nave sulla riva. Oh! mio Dio! [...]

Lui è venuto, il... il... come si chiama... mi sembra che mi gridi il suo nome, ma io non lo sento... il... sì... lui lo grida... io ascolto... non posso... ripete... l'Horla... ho sentito... l'Horla... è lui... l'Horla... è venuto! [...]

Che ho dunque? E' lui, l'Horla, che mi possiede, che mi fa pensare queste follie! Lui è in me, diventa la mia anima; lo ucciderò!³²⁰

A ulteriore conferma della comune appartenenza del comico e del perturbante al medesimo dominio modale, all'intersezione fra impossibile ed effettuale che abbiamo chiamato "assurdo", torniamo brevemente su un racconto dal soggetto macabro che ha un effetto tutt'altro che orrorifico o angosciante³²¹. Come segnalato da Freud nel saggio sull'*Unheimliche*, ci sono narrazioni nelle quali sono presenti molti degli elementi che abitualmente sortiscono un effetto perturbante, ma che, nonostante ciò, sono irresistibilmente comiche, come il racconto di Oscar Wilde *The Canterville Ghost*. Ci sembra che questo racconto mostri in maniera esemplare come è possibile sfruttare la comune appartenenza al dominio modale dell'assurdo per innestare un genere su un altro: senza tale comune appartenenza, la conversione di un racconto di *suspense* in una storiella leggera, divertente, a tratti edificante e a lieto fine non riuscirebbe certamente in maniera agevole (e neppure la storia apparirebbe credibile e verosimile). Il primo capitolo delinea l'atmosfera generale del racconto e la frase con la quale l'autore stabilisce il contratto di interpretazione con il lettore si trova già nella prima pagina: pur trovandosi i protagonisti e il lettore al cospetto del fantasma di un uomo che ha assassinato la propria moglie, risulta immediatamente chiaro che l'unico regime di esistenza concesso al fantasma non è quello del Reale, dell'inspiegabile, dell'angoscioso, ma quello estremamente più addomesticato ed estraneo al perturbante del Simbolico. Benché restio ad ammettere l'esistenza di uno spettro, l'ambasciatore americano non ha alcun dubbio sulla collocazione che gli spetta: esso è anzitutto parte del patrimonio degli Otis, parte del castello al pari di ogni altro complemento d'arredo acquistato e, se si trovasse negli Stati Uniti, sarebbe un oggetto da museo, o uno spettacolo da baraccone da esibire per strada, un'attrazione curiosa, nient'altro che un trucco. Simbolica, appartenente a un Simbolico ipercodificato e saturo, è la percezione che la famiglia ha del fantasma perché, più in generale, la loro intera esistenza è satura di effettuale: «Era evidentemente gente che non si elevava dall'infimo piano materiale dell'esistenza, ed era del

320Ivi, pp. 460-462.

321Afferma Alfredo Civita che «il sentimento perturbante confina con il riso in un punto in cui le due cose si confondono, e che una valorizzazione comica può sempre cambiare le carte in tavola e trarre divertimento da ciò che, sotto un altro punto di vista, è in grado di suscitare l'angoscia». A. Civita, op. cit., p. 79.

tutto incapace di cogliere la valenza simbolica dei fenomeni sensoriali»³²². Nuovamente, la percezione di una situazione come comica o come perturbante dipende dal registro nel quale l'osservatore si pone, aspetto questo dal quale, ci sembra, dipenda in definitiva la 'distanza', il non-coinvolgimento, il prevalere della disidentificazione nel caso del comico (l'anestesia momentanea del cuore, per dirla con Bergson)³²³. Nessun segreto intollerabile o incredibile retaggio di credenze infantili può risorgere nella mente degli Otis: il fantasma non ha alcun effetto perturbante su di loro perché essi sono immuni a qualsiasi cortocircuito della credenza. Il segno-fantasma ha per la famiglia americana uno e un solo senso, quello economico: nessuna polivalenza di senso e di valorizzazioni risulta possibile, cosicché il fantasma, dalla loro prospettiva, non può appartenere ad altro registro che a quello Simbolico. Anzi, lo stesso sentimento del perturbante, che il fantasma suscita solamente sugli inglesi “creduloni”, non solo non fa presa – né sulla famiglia americana né sui lettori –, ma diviene esso stesso ridicolo³²⁴. Nell'elenco dei travestimenti e delle messinscene che hanno reso famoso il fantasma, nell'indulgere da parte di quest'ultimo nel ricordo pieno di orgoglio e di nostalgia dei ruoli che gli sono riusciti meglio, perché hanno terrorizzato a morte o fino alla follia le sue vittime, il lettore non può che notare qualcosa di teatrale e di carnevalesco: i racconti del fantasma non fanno che sconfessarlo agli occhi del lettore che trova buffo ciò che l'altro considera e vorrebbe spaventoso. Se nel racconto di Maupassant, il lettore è portato – anche in virtù della modalità di narrazione: quella diaristica è una scrittura a focalizzazione interna condotta da un narratore autodiegetico – a condividere esclusivamente la prospettiva del protagonista immedesimandosi nel suo spaesamento, nella sua preoccupazione e nel suo terrore, al contrario, la presenza di più voci nel racconto di Wilde (il cui narratore è extradiegetico e la focalizzazione è esterna) consente al lettore di assumere diverse prospettive e, così, di aumentare la distanza (estetica e critica) fra la parola del fantasma e la percezione di essa. L'attenzione del lettore viene, così, deviata e la sua reazione emotiva si conferma con la massima evidenza indipendente dalla scelta

322O. Wilde, “Il fantasma di Canterville. Romanza sacra e profana”, (1888), in *Racconti*, trad. it. di Maria Gallone, Rizzoli, Milano 1982, p. 265.

323Considerazioni simili sono valide per numerosi altri casi di ibridazione fra i generi *horror* o *suspense* e il comico, si pensi per esempio ai dialoghi strampalati dei film *La congiura degli innocenti* e *Frankenstein Junior*. Talvolta è sufficiente anche soltanto un particolare per trasformare una situazione perturbante in comica: si pensi ai calzini blu con la punta rossa indossati dal cadavere nella *Congiura degli innocenti*, scoperti quando il corpo viene “profanato” dal vagabondo che ruba le scarpe. (Cfr. *La congiura degli innocenti*, reg. di A. Hitchcock, 1955).

324La contiguità fra il comico e il perturbante ci fa sospettare che forse è sempre in agguato, anche nella commedia più leggera, la possibilità che l'atmosfera di divertimento, se spinta a certi limiti, possa trasformare lo spaesamento in straniamento terrorizzante: in questo caso si osserva precisamente quanto avviene ogni volta che lo schema cacciatore-preda si ribalta, secondo il principio che abbiamo già introdotto, quello per cui ogni testo e ogni personaggio accolgono in loro il proprio doppio parodico.

del materiale: essa dipende, invece, dal modo in cui il materiale viene elaborato. Il modo in cui è presentato il fantasma di Canterville, inoltre, non è pienamente reale: grazie alla conservazione di un margine di irrealità, il lettore può vivere la vicenda in senso positivo e liberatorio, come farebbe un autentico spettatore. Mentre nell'*Horla* la distanza fra il lettore e la voce del protagonista è annullata, nel *Canterville's Ghost* il lettore non è mai coinvolto al punto da confondere la realtà con la finzione. Come ogni autentica opera perturbante, l'*Horla* inganna il lettore promettendogli la realtà più comune per poi superarla, e quando il lettore si accorge dell'inganno è troppo tardi: l'effetto perturbante l'ha già colpito. Anche le opere comiche tendono un inganno al lettore – come nelle opere perturbanti, accade qualcosa che non dovrebbe accadere – ma, a differenza di quanto avviene in quelle perturbanti, a prevalere è, a livello del *giudizio*, un senso di *disconoscimento*, di rigetto. La sensazione penosa che avvertiamo sperimentando il perturbante deriva dall'aver dovuto sopportare il riaffacciarsi di qualcosa che, un tempo (nell'infanzia) familiare, è stato allontanato, rimosso (benché, come afferma Lacan, sia conservato a livello del desiderio dell'Altro) e che, tuttavia, è stato in grado di mettere in questione le nostre certezze: siamo tornati a identificarci, benché soltanto istantaneamente e involontariamente, con quell'altro credulone che eravamo convinti di non essere (più). Dal punto di vista dell'organizzazione psichica, si tratta della riappropriazione indesiderata di una parte antica dell'Io che avevamo proiettato sull'altro. La contiguità fra comico e perturbante si giocherebbe sul terreno dei rapporti di identificazione: «all'effetto perturbante si sostituisce un effetto comico quando in luogo di un riconoscimento nell'altro si verifica un disconoscimento»³²⁵. Tanto nel caso del comico quanto in quello del perturbante, il lettore affronta la situazione che non dovrebbe essere e che tuttavia è (quello che abbiamo definito come l'assurdo) ponendosi in una condizione di *credenza paradossale*, analoga a quella che Octave Mannoni ha individuato come base della struttura di diniego della realtà (*Verleugnung*) nel feticismo e sintetizzato efficacemente con la formula immaginaria: “Sì lo so, ma comunque” e a quella che si osserva in un altro modo paradossale della negazione, la *Verneinung*. Le ultime considerazioni circa la teatralità, i meccanismi di identificazione, i rapporti fra inganno, realtà e finzione, ci suggeriscono che il dominio proprio di entrambi i fenomeni del comico e dell'amore è quello duale dell'Immaginario: approfondiremo la questione nel prossimo capitolo, quando analizzeremo i diversi modi nei quali l'amore viene detto.

Grazie agli ultimi esempi, abbiamo rilevato l'importanza che il linguaggio e gli stili di pensiero (che del linguaggio rappresentano le scissioni) rivestono nella percezione del comico e

325A. Civita, op. cit., pp. 89-90.

del perturbante. Prima di passare a considerare le teorie linguistiche che hanno analizzato il comico e le osservazioni di alcuni teorici sulla retorica dell'amore, concludiamo riportando un pensiero di Nietzsche che, con concisione e *insight* sorprendenti, sembra raccogliere tutto ciò che è stato detto sul comico da Aristotele fino ai giorni nostri:

Piacere nell'assurdo. Come può l'uomo trovar piacere nell'assurdo? Nella misura, infatti, in cui nel mondo si ride, ciò avviene; anzi si può dire che quasi ovunque ci sia felicità, c'è il piacere dell'assurdo. Il rovesciare l'esperienza nel suo contrario, ciò che ha scopo in ciò che ne è privo, il necessario nell'arbitrario, e però in modo che questo fatto non faccia alcun male e venga presentato solo per petulanza, allieta, perché ci libera momentaneamente della costrizione del necessario, dell'opportuno e di ciò che è conforme all'esperienza, cose tutte in cui noi vediamo di solito i nostri inesorabili padroni; noi scherziamo e ridiamo allora, quando ciò che aspettiamo (che di solito fa paura e causa tensione) si scarica senza nuocere. È la gioia dello schiavo nei Saturnali.³²⁶

326F.W. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, (1878), I, trad. it. di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 1979, p. 213.

CAPITOLO 3. IL DISCORSO COMICO E IL DISCORSO AMOROSO: DALLA LINGUISTICA ALLA “LINGUISTERIA”

Perché le parole che fanno ridere sono o sciocche o iniuriose o amorose.
(Niccolò Machiavelli, *Clizia*)

La forma originale della poesia è il gioco di parole.
(Friedrich Schlegel, *Zur Poesie*)

Il comico accompagna così, come un'ombra, tutto il campo del discorso.
(Chaim Perelman, Prefazione al *Comico del discorso*)

Ciò che dico dell'amore è che è sicuramente che non se ne può parlare.
(Jacques Lacan, *Seminario XX*)

A questo punto del nostro lavoro – dopo l'esposizione delle teorie psicoanalitiche di Freud, Lacan e Guillaumin e una ricognizione delle teorie del comico elaborate dai maggiori filosofi – ci è parsa come una scelta scontata, quasi obbligata, che a fare da ponte fra la parte dedicata al comico e quella dedicata all'amore fossero gli studi più recenti sul linguaggio comico e sul discorso amoroso condotti da linguisti, teorici dell'argomentazione e semiologi. A suggerirci la necessità di analizzare i problemi del comico e dell'amore da una prospettiva linguistica è stata in primo luogo ancora un'affermazione di Jacques Lacan: «Quanto più l'amore sarà autenticamente un amore *che si dichiara* e si manifesta, tanto più esso sarà comico»³²⁷. Alla luce di questa affermazione, letta congiuntamente al grafo del desiderio, che formalizza anche il funzionamento del motto di spirito e del comico, abbiamo ipotizzato che l'amore sia un sentimento *strutturalmente* comico, che il carattere di comicità legato alla sua espressione non sia, dunque, né gratuito né contingente. Inoltre, ci è sembrato indicativo della particolare idoneità

³²⁷La frase appare in conclusione alla lettura della commedia di Molière *La scuola delle mogli* alla fine della prima parte del seminario. (SV 140) I corsivi sono nostri.

delle narrazioni spiritose a rivelare qualche verità sul funzionamento del linguaggio in generale (nelle sue strutture significanti) dal momento che Algirdas J. Greimas è ricorso a una barzelletta per spiegare il concetto di “isotopia”. Perciò, nell'analizzare i modi di esprimere l'amore e per indagarne le affinità con gli espedienti linguistici del comico abbiamo studiato le relazioni formali e concettuali che sono alla base di alcune prassi stilistiche e figure retoriche ricorrenti nel discorso amoroso (o figure di significato alle quali possono essere assimilati alcuni comportamenti dei soggetti innamorati). Lo studio dei discorsi comico e amoroso dal punto di vista delle teorie dell'argomentazione ci ha posti di fronte a questo dubbio: se ogni utilizzo comico del linguaggio è equiparato a un uso scorretto e se ogni dichiarazione d'amore rivela un errore di ragionamento (al punto da far meritare agli innamorati l'appellativo di pazzi), quale senso può mai avere dichiarare l'amore, parlare d'amore, inventare sempre nuovi modi per farlo? I fenomeni del comico e dell'amore sembrano indicare questa verità: l'insufficienza di una prospettiva sul linguaggio che non includa la dimensione fondamentale del *desiderio* del parlante e che non sia disposta a riconoscere, allo stesso tempo, un *assoggettamento* del parlante al linguaggio e la *prospettività* perenne del senso. Il comico, lungi dal rappresentare una deformazione, un uso scorretto, improprio, degenerato, maldestro o indolente, del linguaggio, suggerirebbe invece alcune verità che riguardano il rapporto fra il linguaggio, il senso e il parlante, rapporto questo che non può essere ridotto alla comunicazione intesa come mero scambio di informazioni. Nel corso di questo capitolo avremo modo quindi di osservare il funzionamento del linguaggio in quanto rappresenta il dominio nel quale si esprime la varietà delle forme del comico e si dichiara l'amore, ma anche, reciprocamente, la rilevanza degli apporti che l'indagine del funzionamento dei meccanismi che presiedono il comico ha fornito in relazione ai più autorevoli studi sul linguaggio in generale: il movimento che compiremo, dunque, sarà alternativamente dalla teoria alla pratica, dal caso particolare al generale, convinti che, proprio grazie a questo metodo, otterremo un progressivo chiarimento dell'affinità di funzionamento del discorso comico e di quello amoroso. Considerato lo stretto legame fra i concetti in gioco, la nostra esposizione seguirà un andamento zigzagante che, ci auguriamo, non sarà d'intralcio alla comprensione. Prima di tornare sul grafo del desiderio e di introdurre altre importanti affermazioni di Jacques Lacan a proposito delle relazioni fra il Soggetto, il linguaggio, il desiderio, il senso e la verità che si trovano nel Seminario XX, *Ancora*, ripercorriamo ora alcuni studi che hanno visto nell'opposizione binaria di percorsi di senso e nel paradosso l'origine dell'arguzia, come quelli di Algirdas J. Greimas e Violette Morin, di Gregory Bateson e William F. Fry.

3.1 La struttura semantica dei racconti umoristici: Greimas e Morin

Abbiamo anticipato che lo studio del comico dal punto di vista linguistico ha condotto ad approfondire le conoscenze nell'ambito del linguaggio in generale. Proponiamo di seguito gli studi di Algirdas Julien Greimas e di Violette Morin come esempi di questo approccio.

Nella propria opera maggiore, Algirdas Julien Greimas adotta un punto di vista strutturale nello studio della semantica, con l'intento di farne una disciplina scientifica basata sui medesimi criteri teorici e metodologici adottati da Roman Jakobson e da Louis T. Hjelmslev. *Semantica strutturale* è uno studio sulle strutture della significazione nel quale, a differenza degli studi tradizionali, il senso non è indagato a partire dalla relazione fra le parole e gli oggetti, ma scindendo ogni manifestazione linguistica secondo i piani della semantica e della semiologia, cosicché i modelli elementari di significato vengono ricostruiti in base a quelle che sono individuati come regole primarie di significazione. Per condurre questa ricerca sul linguaggio, il metalinguaggio creato contempla termini-concetto, prelati anche all'analisi letteraria, fra i quali quello di "isotopia" svolge un ruolo particolarmente importante³²⁸. Partendo dal problema della produzione di un messaggio isotopo a partire da un insieme gerarchico di significazione quale è il discorso (sebbene appaia lineare), per spiegare l'isotopia semantica del messaggio, Greimas sceglie di osservare *le variazioni e le permanenze isotopiche* in una serie di storielle umoristiche, perché esse rappresentano «un genere letterario che mette volontariamente in mostra i procedimenti linguistici che utilizza»³²⁹, cioè che esplicita le proprietà strutturali che lo costituiscono. La barzelletta scelta come esempio è tratta dalla rivista *Point de vue* (23 febbraio 1962):

Brillante serata mondana, molto elegante, con invitati sceltissimi. A un certo punto due di loro escono a prendere un po' d'aria sulla terrazza:
«Bella serata, no?» fa uno dei due «Ottima cena e che *toilettes*, vero?»
«Questo poi non lo so» dice l'altro.
«Come non lo sa?»
«No, non ci sono andato!»³³⁰

Greimas elenca e descrive i tratti formali costanti comuni a questa e a tante altre storielle dello stesso genere. Anzitutto, individua la suddivisione obbligatoria in due parti: il *racconto-presentazione* e il *dialogo*. La prima isotopia è rappresentata dalla presentazione che prepara la

328L'isotopia di un testo consiste nella «permanenza di una base classematica gerarchizzata, che permette, grazie alla apertura dei paradigmi costituiti dalle categorie classematiche, le variazioni delle unità di manifestazione, variazioni le quali, lungi dal distruggere l'isotopia, la confermano». A.J. Greimas, *La semantica strutturale*, (1966), trad. it. di I. Sordi, Rizzoli, Milano 1969, p. 114.

329Ivi, p. 84.

330Ibidem.

storia stabilendo un piano omogeneo di significazione, un contesto più ampio nel quale la seconda isotopia potrà inserirsi: la prima preoccupazione del narratore è quella di fissare solidamente il piano isotopo per rassicurare l'ascoltatore, per fargli credere di sapere di cosa sta parlando (come avviene nei discorsi seri). La seconda isotopia, che si oppone bruscamente alla prima, è introdotta dal dialogo, procedimento che attualizza la storiella e ne spezza l'unità. Malgrado la separazione, un *termine connettivo* comune collega le due isotopie: nei casi più semplici l'identità o la somiglianza dei termini è sufficiente perché sussista il collegamento (naturalmente a prescindere dall'esistenza di una comunanza di semi). Il divertimento risiede nella scoperta, all'interno di un racconto supposto omogeneo, di due isotopie diverse dissimulate dalla presenza del termine connettivo. Se nel caso delle storielle umoristiche è relativamente facile separare e riconoscere le dimensioni e i contesti isotopi, Greimas avverte che non lo è altrettanto nell'ambito della traduzione automatica: mentre sembrano non sollevare grossi dubbi gli enunciati elementari «quel cane abbaia» e «il commissario abbaia», nella sequenza-enunciato «quel cane del commissario abbaia» si manifestano sia il classemma «animale», sia il classemma «essere umano», per cui la decisione è da rinviare al contesto. Per tentare di stabilire le isotopie, l'analisi semantica si avvale del concetto di gerarchia dei contesti, inseriti gli uni negli altri, il minimo dei quali è rappresentato dal sintagma, che è l'unione di almeno due figure semiche. Ne consegue che per verificare l'isotopia di sintagmi che lo costituiscono, bisogna osservare l'enunciato, e per verificare l'isotopia dell'enunciato, bisogna inserirlo nella frase: superate le dimensioni della frase, le cose si complicano perché non esiste una convenzione per la definizione delle unità non sintattiche del discorso più ampie della frase. A questo proposito, Greimas si chiede se forse la ricerca semantica non sia in grado di fornire altri elementi di giudizio utili a riconoscere le continuità isotopiche e passa a considerare il funzionamento metalinguistico del discorso (nello specifico, i procedimenti di espansione e definizione, di condensazione e denominazione, le funzioni dei classemi). Nel capitolo dedicato alle “Condizioni dell'isotopia”, dopo aver spiegato in cosa consistono le *definizioni oblique* – definizioni la cui base classematica è insufficiente, per cui l'equivalenza con la denominazione dipende dall'interpretazione di indizi generici (che possono rinviare a conoscenze anteriori, all'*universo semantico immagazzinato*) – Greimas annota che tali definizioni sono normali nei microuniversi poetici, mitologici e onirici, che molto spesso manifestano le loro significazioni proprio in modo obliquo: aggiungiamo che anche i motti di spirito spesso si “travestono” da indovinelli e assumono la forma di definizioni oblique, come le seguenti barzellette già citate:

“Che cos'è che è nero e sfrigola? Una bionda che fa l'elettricista.”

“Come si chiama un uomo con l'elettroencefalogramma piatto? Impiegato statale.”

Le difficoltà sorte nella ricerca dell'isotopia del discorso e rese evidenti dall'analisi delle definizioni oblique hanno mostrato la necessità del riferimento a una “griglia culturale”: Greimas, tuttavia, avverte circa l'illusorietà di comunicare per mezzo di sole *definizioni fattuali* se è corretto osservare che

un semema qualunque si definisce come un gruppo semico suscettibile di addizioni semiologiche che ne variano l'espressione, esso è anche caratterizzato dalla totalità delle sue determinazioni possibili, cioè dall'insieme di qualificazioni che gli si possono attribuire, o dall'insieme di predicazioni che esso ammette. In questo secondo caso le affermazioni sugli oggetti simbolici del mondo sono praticamente in numero infinito. Una definizione di parole incrociate del tipo «lo era Nerone» rimanda se si vuole a tiranno, ma può corrispondere a molti altri epiteti: quante cose poteva essere Nerone!³³¹

Egli mostra però che, malgrado siano fattuali, le definizioni oblique possono essere denominate, purché si trovino all'interno di un testo isotopo abbastanza denso o lungo, che apporti le informazioni necessarie all'inquadramento classematico delle sequenze non isotope. È ancora una volta grazie a un motto di spirito che Greimas illustra la tendenza del testo alla chiusura per esaurimento dell'informazione, una storiella riportata da Freud:

Un mercante di cavalli offre a un cliente un cavallo da sella: – Con questo cavallo lei parte alle quattro del mattino e alle sei e mezzo è a Presburgo.
– E cosa ci faccio a Presburgo alle sei e mezzo del mattino?

In questo caso, alcuni elementi fattuali possono anche essere sconosciuti – ad esempio, che Persburgo è l'antico nome di Bratislava –, ma è sufficiente la breve presentazione (un contesto isotopo) per porre l'ascoltatore in attesa di un'informazione che sarà fornita dal mercante e avrà per oggetto il cavallo: è così che alla seconda isotopia letterale fa seguito un'isotopia che, se vuol essere spiritosa, è necessariamente non letterale. Le regole formali del gioco sul quale si innesta la battuta sono quelle che attribuiscono al cavallo il predicato di spostamento all'interno di tutte le qualità del cavallo, costituendo la definizione obliqua: “il cavallo è (un cavallo) veloce”. All'opposto del procedimento di disgiunzione operato dal termine connettore fra due isotopie nelle storielle spiritose, la *bivalenza* (che in letteratura può diventare ambivalenza simbolica) si fonda sul rifiuto di disgiungere i termini di una o più categorie classematiche, che generano quindi la compresenza di diversi piani isotopi nel medesimo discorso³³². Entrambi i procedimenti, sia la disgiunzione sia la congiunzione di percorsi di senso isotopi, sono esposti all'eventualità di suscitare comicità³³³.

³³¹Ivi, p. 109.

³³²Ivi, p. 116. Ricordiamo che la base del senso è fondata, nell'ottica di Greimas, dall'analisi di coppie di opposizioni (significative).

³³³Si confronti anche l'uso che Eco fa delle isotopie (o percorsi di interpretazione), delle nozioni di tema o

Come Greimas, anche Violette Morin ha considerato le barzellette come dei veri e propri racconti e il suo contributo al numero 8 della rivista “Communications” consiste nello smontaggio dei meccanismi di alcune storielle spiritose con l'obiettivo di formalizzarne la struttura comune³³⁴. Come costante di costruzione di tutte le barzellette esaminate, Morin ha individuato un'unica sequenza articolata in tre funzioni:

4. la *funzione di normalizzazione*, FN, che immette i *personaggi* nella situazione;
5. la *funzione locutrice di innesto*, FI, che imposta il *problema* da risolvere o pone domande (con o senza locutore);
6. la *funzione locutrice di disgiunzione*, FD, che *risolve* “in modo buffo” il problema e *biforca* il racconto dal piano serio a quello comico, facendo della sequenza narrativa un *racconto disgiunto*, un’“ultima battuta”.

Viene chiamato *disgiuntore* l'elemento polisemico che consente la biforcazione e sul quale, da un certo momento in avanti, l'intera storiella ruota per cambiare direzione³³⁵. L'esito del racconto è definito da Morin come l’“appiattimento” in un “caos perfetto”, che può essere talmente vuoto da apparire a malapena una storiella. A seconda delle sequenze che le funzioni individuate compongono, Morin individua *tre diversi modi disgiuntivi di articolazione* che chiama “*figure narrative*”:

- le *figure ad articolazione bloccata*;
- le *figure ad articolazione regressiva*;
- le *figure ad articolazione progressiva*.

Considerando le barzellette più “*giochi di segni?*” che “*giochi di parole?*”, Morin ha dunque proposto una classificazione basata sulla natura del disgiuntore, a seconda che questo sia un *segno* (*racconti a disgiunzione semantica*) – oppure un elemento cui i segni si riferiscono, un *Referente* (*racconti a disgiunzione referenziale*). Ognuna delle figure narrative è stata analizzata quindi nelle due prospettive suggerite dalla natura del disgiuntore: semantica e referenziale. Segue così la classificazione:

topic, di frames o sceneggiature intertestuali per lo studio della metafora in U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, (1984), Einaudi, Torino 1996, p. 183.

334V. Morin, “La barzelletta” in AA.VV., *L'analisi del racconto. Le strutture della narritività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, Bompiani, Milano 1990, pp. 179-204.

335Non sempre il disgiuntore è presente: qualora lo fosse, si tratterebbe del caso del *calembour*, di una parola-significante, cioè presa nella sua sola esistenza visuale o fonica, a prescindere dalle significazioni che può avere. Ivi, p. 180.

– *Figure ad articolazione bloccata*

1. Racconti a disgiunzione semantica – Articolazione bloccata per inversione dei segni
2. Racconti a disgiunzione referenziale – Articolazione bloccata da polisemie antinomiche

– *Figure ad articolazione regressiva*

1. Racconti a disgiunzione semantica – Articolazione regressiva per omonimia di significanti
2. Racconti a disgiunzione referenziale – Articolazione regressiva per polisemia semplice

– *Figure ad articolazione progressiva*

1. Racconti a disgiunzione semantica – Articolazione progressiva per omonimia di significazioni
2. Racconti a disgiunzione referenziale – Articolazione progressiva a polisemia antonimica

Il lavoro classificatorio si chiarisce nel momento in cui si esaminano alcuni esempi isolando le funzioni.

- Il viaggiatore che ha perso il treno dice al capostazione: “Se i treni non sono mai puntuali, a cosa servono gli orari?”. E il capostazione: “Se i treni fossero sempre puntuali, a cosa servirebbero le sale d'attesa?”
- Una pecora incontra un'altra pecora e trovandole l'aria affaticata gliene chiede il motivo. L'altra spiega: “Il fatto è che ho contato 147 pastori prima di addormentarmi”.
- Un tizio davanti a un Africano: “È sicuro che non ci siano più cannibali?”. L'Africano: “Sì, abbiamo mangiato gli ultimi tre pochi giorni fa.”
- Il paziente si lamenta con il dentista: “Mi aveva detto che sarebbero stati come veri, invece mi fanno male!”. E il dentista: “Appunto!”

Racconti a disgiunzione semantica: articolazione bloccata per inversione dei segni

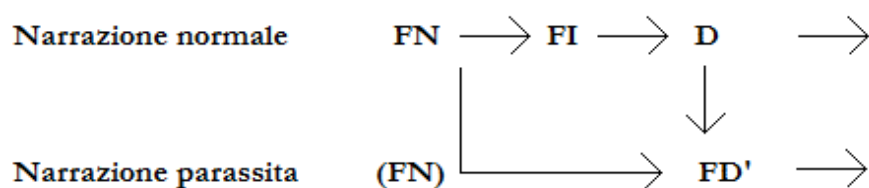
<i>FN</i>	<i>FI</i>	<i>D (disgiuntore)</i>	<i>FD</i>
Il viaggiatore che ha perso il treno dice al capostazione.	<i>Il viaggiatore:</i> Se i treni non sono mai puntuali, a cosa servono gli orari?	Orario ferroviario / sala d'attesa	<i>Il capostazione:</i> Se i treni fossero sempre puntuali, a cosa servirebbero le sale d'attesa?
Una pecora incontra un'altra pecora e le trova l'aria affaticata.	<i>Sottinteso:</i> Un pastore, prima di addormentarsi, conta le pecore.	Pecora / pastore	<i>La pecora:</i> Il fatto è che ho contato 147 pastori prima di addormentarmi.

Racconti a disgiunzione referenziale: articolazione bloccata da polisemie antinomiche

<i>FN</i>	<i>FI</i>	<i>FD</i>
Un tizio davanti a un Africano.	<i>Tizio:</i> È sicuro che non ci siano più cannibali?	<i>L'Africano:</i> Sì, abbiamo mangiato gli ultimi tre pochi giorni fa.
Dal dentista.	<i>Il paziente:</i> Mi aveva detto che sarebbero stati come veri, invece mi fanno male.	<i>Il dentista:</i> Appunto!

Lo schema prodotto dall'articolazione delle tre funzioni (la sequenza narrativa) nelle precedenti quattro barzellette corrisponde a un cerchio che si chiude: nelle *figure ad articolazione bloccata* osserviamo capovolgimenti simmetrici, coppie di opposizioni (non veri antonimi, ma opposizioni relative), perché sempre la *FN* articola contemporaneamente, eppure

indipendentemente, tanto la *FI* quanto la *FD*, ponendole in opposizione simmetrica. La storiella non è altro che una narrazione bivalente, disgiunta da sue racconti egualmente conseguenti: la narrazione normale e quella di disgiunzione, parassita per ipotesi, ma che diviene altrettanto normale dal momento che è innestata a propria volta sulla *FN*. Le narrazioni sono legate paradossalmente, essendo parallele eppure congiunte, inoltre, l'una è sia affermata sia contraddetta dall'altra nello stesso tempo: locuzione e interlocuzione (domanda e risposta) non si affrontano, non ci sono, perché *contemporaneamente* ci sono *opposizione ed equivalenza*³³⁶. In questi casi si rischia sempre l'incoerenza, tuttavia, è precisamente nella scoperta di tali opposizioni categoriche che risiede il divertimento, il piacere di tale sistema disgiuntivo. Nelle barzellette a disgiunzione referenziale è particolarmente evidente che i racconti normale (del locutore) e parassita (dell'interlocutore) sono legati in un rapporto di correlazione: essi si rafforzano nell'opposizione, dal momento che l'interlocuzione si dà ragione dando ragione all'opinione locutrice che la contraddice (come nel paradosso di Epimenide). La distruzione logica delle due funzioni, se la supponiamo possibile, avviene all'infinito: posti l'uno di fronte all'altro, locutore e interlocutore restano indefinitamente bloccati l'uno nel discorso dell'altro; malgrado sia falsa, una giustificazione c'è e si dimostra efficace nel placare l'aggressività degli interlocutore, ma è umiliante essere contraddetti nell'approvazione (come quando si dà ragione ai matti e ai bambini) e rende impotenti essere imprigionati in un vero-falso o falso-vero. Se si modifica lievemente lo schema proposto da Morin, che sdoppia la funzione di normalizzazione, si visualizzerà un serpente che si morde la coda:



Consideriamo ora alcuni esempi di barzellette la cui struttura corrisponde a un'articolazione regressiva³³⁷:

- *Un chat enrhumé entre dans une pharmacie: "Je voudrais un sirop pour ma toux"*. Il gioco di parole si basa sull'omofonia di *ma toux* (la mia tosse) e di *matou* (micino) ed è intraducibile in italiano (Un gatto raffreddato entra in una farmacia: "Vorrei uno sciroppo per la mia tosse/gattini")

³³⁶L'opposizione nell'equivalenza si esprime anche nella risoluzione degli amanti tragici: "Né con te, né senza di te". Ivi, p. 185.

³³⁷Tutti gli esempi di barzellette riportati fanno parte di quelli utilizzati da Morin.

- Il giudice si rivolge al marito che ha ucciso la propria moglie: “Ma perché con un ferro da stiro?”. Il marito: “Perché cominciava a prendere una brutta piega”.
- Due ragazzini chiacchierano. Il primo: “A casa tua si dice la preghiera prima del pasto?” Il secondo: “Ah, no! La mamma fa bene da mangiare!”
- Il guardiano dello zoo piange sul suo elefante morto. Il direttore: “Si consoli, glielo sostituiranno.” Il guardiano: “Si vede bene che non tocca a lei seppellirlo!”

Racconti a disgiunzione semantica: articolazione regressiva per omonimia di significanti

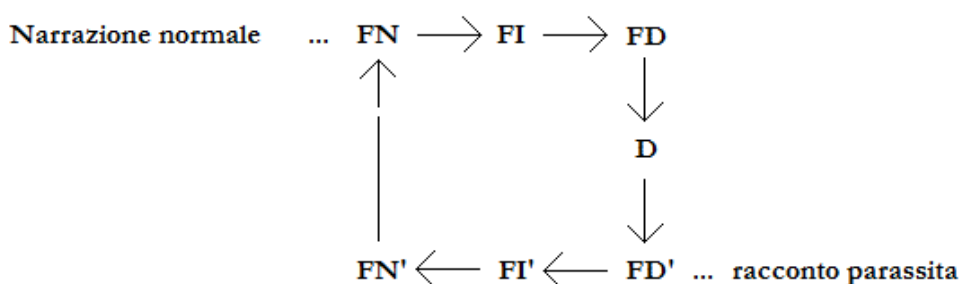
FN	FI	D	FD
<i>Un chat enrhumé entre dans une pharmacie.</i>		<i>Matou</i> → <i>Chat</i> <i>ou</i> <i>Ma toux</i> → <i>rhume</i>	<i>Le Chat: Je voudrais un sirop pour ma toux</i>
Un marito ha ucciso la propria moglie.	<i>Il giudice: Ma perché con un ferro da stiro?</i>	Piega → in senso proprio: <i>della biancheria</i> ; → in senso figurato: <i>del carattere</i>	<i>Il marito: Perché cominciava a prendere una brutta piega.</i>

Racconti a disgiunzione referenziale: articolazione regressiva per polisemia semplice

FN	FI	FD
Due ragazzini chiacchierano.	<i>Il primo: A casa tua si dice la preghiera prima del pasto?</i>	<i>Il secondo: Ah, no! La mamma fa bene da mangiare!</i>
Il guardiano dello zoo piange sul suo elefante morto.	<i>Il direttore: Si consoli, glielo sostituiranno.</i>	<i>Il guardiano: Si vede bene che non tocca a lei seppellirlo!</i>

In questi casi, se non compaiono personaggi, la FN e la FI talvolta possono confondersi: è più importante tuttavia osservare che la coerenza formale del racconto viene rispettata fino alla fine, nonostante avvenga un “deragliamento” quando compare il disgiuntore che equivoca il significato. La sequenza, stavolta, è lineare, la forma è conseguente, ma il senso è assurdo: l'assurdo incatena la FN e la FI, che si fondono, alla FD, la quale regredisce lungo le prime due fino a ritornare al punto di partenza. Tutto torna, ma si chiude come può chiudersi la quadratura del cerchio. I racconti parassiti che compongono la sequenza narrativa (che appare formalmente omogenea) possono essere anche più di uno: la disgiunzione, sostenuta in genere da una coppia di personaggi strambi, deriva dalla discorsività formale che riesce a conciliare (in un circuito chiuso) due universi inconciliabili. La disgiunzione mette in questione definizione, natura e abitudini dell'interlocuzione, ma l'aggressività non prende di mira nessuno, perché regredisce nell'anormalità catastrofica. Il comportamento parassita dell'interlocuzione – che risponde alla locuzione, ma equivocando sul significato di un elemento della narrazione – è ambiguo perché non c'è privilegio nella polisemia di disgiunzione: le semie sono indifferenti e variabili all'infinito. Il racconto parassita continua e disturba, riconosce e distrugge la narrazione parassita: il risultato complessivo è una circolarità infinita generata dalla sostituzione da parte

dell'interlocuzione di una motivazione accessoria, inconfessabile, improvvisata, a una motivazione normale. Ottenere una disgiunzione è semplice: è sufficiente invertire a un livello qualunque (causa, scopo, conseguenza, luogo...) uno degli elementi che la supportano (per questo motivo sono frequenti in questa categoria i contenuti che riguardano difetti di carattere, comuni spesso a entrambi i locutori). Sia la struttura dei racconti a disgiunzione semantica sia quella dei racconti a disgiunzione referenziale si può visualizzare attraverso lo schema seguente (passibile di varianti, come la presenza di un racconto parassita doppio, caratterizzato da $D'+D''$, o di un racconto parassita sdoppiato, per cui dal disgiuntore $D'+D''$ prendono avvio due diversi racconti, entrambi ridiretti verso FN).



Infine, nelle figure ad articolazione progressiva le prime due funzioni sono essenziali, perché il racconto normale è imperniato su uno o più segni che l'interlocutore interpreta secondo la propria logica particolare, equivocando di significazioni. La coerenza formale della narrazione lega due logiche consecutive ma eterogenee: la logica normale è in opposizione a quella parassita, ma le due non si bloccano (né in parallelo, né circolarmente) ma si succedono cambiando strada e si giustificano separatamente. Leggiamo alcune barzellette che si strutturano in questo modo:

- Due ladri escono di prigione. Il primo: “Prendiamo qualcosa?”. Il secondo: “A chi?”
- Due nonne scommettono sulle corse dei cavalli. La prima: “Abbiamo perso con quel cavallo...”. La seconda: “Tanto meglio! Che cosa ne avremmo fatto se l'avessimo vinto?”
- Un cliente trova dei fondi di caffè nella tazzina. Il cliente: “Che cosa significa questo?”. La cameriera: “Faccio la cameriera, non la veggente.”
- Un giovane va a confessarsi prima del matrimonio. Il prete: “Hai avuto molte donne?”. Il giovane: “Sono qui per umiliarmi, Padre, non per vantarmi...”.

narrazioni mostrano chiaramente che, per ipotesi, il racconto prende la biforcazione parassita: le sequenze sono stabili e indissolubili, diversamente o si dimenticherebbe completamente la storiella stessa (articolazione bloccata e regressiva) o la si svilupperebbe fino alla morte (articolazione progressiva), il che spiegherebbe la possibilità di ridere all'infinito della stessa storiella (una volta entrati nell'articolazione, non se ne esce più). Morin conclude confrontando la funzione delle “anomalie semantiche” individuate da Todorov nella narratività normale o “seria” con quella delle disgiunzioni da lei isolate nelle barzellette rinvenendo nella sequenza narrativa la responsabilità della differenza fra le due. Mentre le anomalie nella letteratura seria, dal momento che sono costitutive dell'espressione e perseguono una finalità poetica intrinseca, vengono paragonate a zone d'ombra nella logica della lingua che fungono da supporto per un'eventuale riorganizzazione di questa, e rafforzano la coerenza narrativa sintagmatica, invece l'anomalia disgiuntrice è fulminante: sostituendo un'incoerenza a due coerenze, non chiarifica, ma impone al racconto una fine, che è quanto di più definitivo c'è.

L'analisi di Greimas, che sceglie di introdurre il fenomeno dell'isotopia analizzando la barzelletta, e di Morin, che articola ulteriormente i diversi modi nei quali possono darsi le relazioni degli elementi disgiunti, hanno il pregio di suggerire che il significato e il senso non sono mai portati (o associati, o prodotti) da un unico significante, ma dipendono dai rapporti che si instaurano fra almeno due significanti, cioè che *un significante non significa nulla per se stesso*. Riscontriamo tuttavia nella rielaborazione compiuta da Morin due grandi limiti. Anzitutto, la sua classificazione non sembra in grado di esaurire le possibilità dei motti di spirito: non trovano spazio, per esempio, quei motti basati totalmente sull'assurdo – inteso come *nonsense* – come i dialoghi surreali del genere

- Ho comprato un robot da cucina eccezionale, dovresti vederlo!
- Sono curioso, com'è?
- Hai presente le macchine per tritare la carne?
- Sì!
- Ecco, non c'entra niente.

che si prestano a innumerevoli varianti, il cui effetto umoristico sembra dipendere prevalentemente dalla capacità del narratore di creare la parvenza di un discorso assolutamente serio, per smentirlo in null'altro che una beffa:

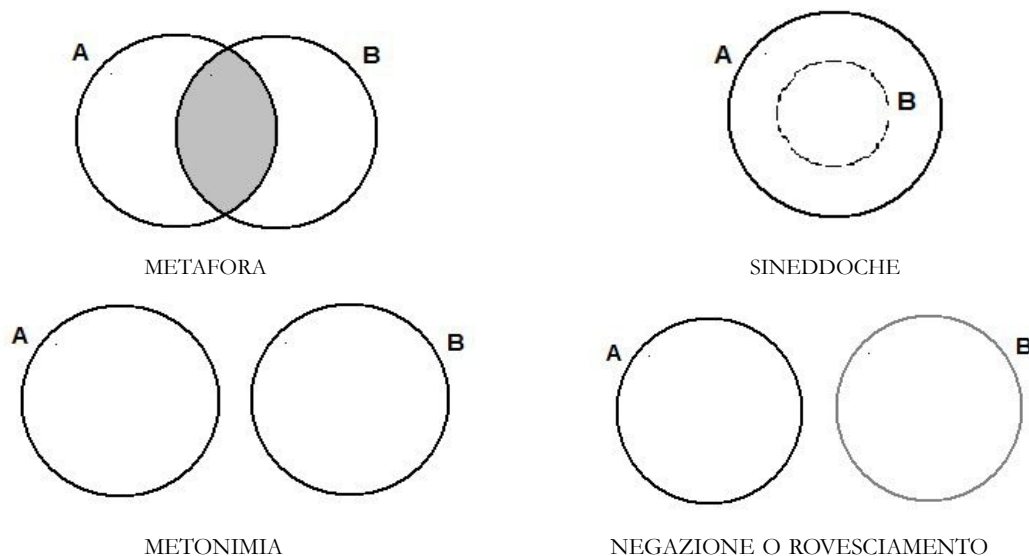
- Com'è il tuo cane?
- Hai presente un bassotto tedesco?
- Sì!
- Ecco, non c'entra niente.

Esempi come i precedenti, inoltre, rendono molto difficile condividere la fiducia di Morin nella

resilienza del potere umoristico delle barzellette a fronte della loro ripetizione: è particolarmente evidente che in questi casi-limite di arguzia l'effetto spiazzante e distensivo risulta difficilmente riproducibile. Riteniamo che ciò si spieghi per via che la struttura di questi motti, dal discutibile effetto arguto, è troppo simile a quella di un indovinello, per cui una volta che l'ascoltatore è stato "preso in trappola" automaticamente le possibilità di caderci una seconda volta non sussistono più. Inoltre, i criteri di suddivisione di ogni gruppo individuato privilegiano una concezione hjelmsleviana del segno linguistico come rapporto fra contenuto ed espressione che mette in ombra la priorità del rapporto fra i significanti. Sugeriamo, in alternativa ai criteri di classificazione scelti da Morin, la possibilità di distinguere i modi disgiuntivi di articolazione (o figure narrative) non limitandoci all'analisi del singolo termine disgiuntore, ma considerando il tipo di rapporto semantico che si instaura di volta in volta fra la funzione di normalizzazione, la funzione locutrice di innesto e la funzione locutrice di disgiunzione. Con ciò, non intendiamo negare il valore del termine disgiuntore, ma ampliare la prospettiva da una dimensione lessicale, locale, a una testuale, perché tale operazione consente (1) di evitare confusioni (fra il gruppo II e il gruppo III di barzellette, per esempio), (2) di includere nella classificazione il caso dei *nonsense* e (3) di evitare spiegazioni dell'efficacia dei motti che fanno ricorso a generalizzazioni di carattere sociologico difficili da verificare. Troviamo il supporto teorico necessario a tale operazione nella teoria degli *stili di pensiero* o *regimi di senso*³³⁸: l'analisi dell'isotopia di Greimas ha mostrato che per riconoscere alla retorica le proprie potenzialità nell'individuazione di percorsi semantici coerenti, essa deve essere intesa in una dimensione testuale, come un modo di pensare e di parlare (in questo senso si può parlare di *intelligenza figurale*). Gli stili di pensiero fanno parte della cultura ed è nella letteratura che troviamo il conflitto fecondo della loro molteplicità. Come *strategie testuali* nella retorica moderna essi mostrano come le figure retoriche siano principi di costruzione di un testo intero, essendo ognuna di esse un rapporto congiuntivo visualizzabile per mezzo dei diagrammi di Eulero-Venn. Sineddoche, metafora, metonimia e negazione (o rovesciamento o opposizione) sono le quattro *province figurali* che possono contenere al proprio interno più tipi di figure retoriche. Insistiamo sulla necessità di passare da una dimensione della retorica locale a una testuale, perché solo tale cambiamento di prospettiva garantisce la possibilità di riconoscere quali strategie retoriche sono messe in atto in un testo, nel nostro caso, in quei particolari racconti rappresentati dalle barzellette. Proponiamo di seguito gli schemi con i quali è possibile

³³⁸Qui il termine 'stile' si riferisce alla dimensione della costruzione dei testi e non alla sua tradizionale concezione espressiva. Per questa terminologia rimandiamo al testo di G. Bottioli, *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

rappresentare tali famiglie figurali³³⁹:



In un crescendo di proposte di senso, osserviamo come il gruppo I di barzellette individuato da Morin esemplifichi un rapporto di negazione o rovesciamento fra la FI e la FD; nel II gruppo chi interviene (in FI) esprime oppure sottintende che quanto presenta la FN debba trovare una spiegazione che FI include, quando invece FD mostra che la spiegazione FI manca completamente il bersaglio, cadendo accanto alla ragione sostenuta in FD; nel III gruppo la vaghezza di FI porta a una sostituzione di quanto resta non detto con la novità proposta da FD. Avremo modo di ritornare su questa proposta di rielaborazione dei gruppi di barzellette di Morin e di metterla alla prova, confrontando la forza cognitiva dei motti di spirito e delle metafore.

3.2 Ridere dei paradossi della comunicazione: Bateson e Fry

Abbiamo concluso il secondo capitolo affermando che l'essenza della comicità è paradossale dal momento che essa rappresenta l'intreccio insolubile fra due domini modali che le logiche disgiuntive e la nostra comune idea della "realtà quotidiana" mantengono nettamente distinti: l'impossibile e l'effettuale. Comica – o meglio, *potenzialmente* comica, cioè comica a condizione che sia accompagnata da un tratto di innocuità – sarebbe ogni situazione nella quale qualcosa di

³³⁹Per la trattazione completa dell'argomento rinvio alle pp. 20-70 e pp. 106-64 del testo di G. Bottirolì, op. cit., (1993).

impossibile si realizza o pare realizzarsi sotto i nostri occhi (nella realtà effettuale): ne consegue in maniera quasi scontata che molto maggiori sono le occasioni di incontrare situazioni del genere all'interno di ambiti – come i mondi di finzione creati dalle opere artistiche, letterarie, teatrali, filmiche³⁴⁰ – nei quali siamo indotti ad accettare quasi senza riserve regole diverse da quelle che normalizzano la “realtà”, pena il negarsi una fruizione “partecipata”, non superficiale e ingenua. Ciò pare accadere chiaramente e spontaneamente ogni volta che accettiamo un contratto di finzione che ci proietta in un mondo più fiabesco che mimetico. Badiamo però che il paradosso – e, insieme a questo, lo spiazzamento comico – permane soltanto nella misura in cui il fiabesco non esaurisce totalmente il mimetico, ma rimanga in costante tensione con esso alimentando dubbi nel fruitore. Lo spiazzamento dell'osservatore si può esprimere con il dilemma: “Devo credere (alla realtà di quanto osservo) o non devo credere, dal momento che la cornice nella quale la situazione viene presentata porta in sé (implicitamente) elementi de-realizzanti?”. La finzione sarebbe, così, la dimensione più adatta a ospitare paradossi: nulla di sorprendente, quindi, nella frequenza con la quale incontriamo la comicità nelle narrazioni o nella sensazione di essere spettatori o attori quando si sperimenta la comicità nella vita quotidiana. Quelli di paradosso e di finzione sono i concetti centrali attraverso i quali anche Gregory Bateson e William F. Fry definiscono l'umorismo: esaminiamo ora le loro tesi per confrontarle alle nostre.

Nel 1953 Gregory Bateson avviò un progetto di ricerca, che sarebbe stato sciolto nel 1962, coinvolgendo lo psicologo Jay Haley, l'antropologo John Weakland e lo psichiatra William F. Fry, con l'obbiettivo di approfondire le funzioni dei paradossi dell'astrazione in alcuni ambiti del comportamento comunicativo umano nei quali i paradossi svolgerebbero un ruolo decisivo. Bateson, da sempre affascinato da *paradossi logici o autoriflessivi* (come quello di Epimenide o quelli generati da una “classe di classi che non sono membri di se stesse”), perché convinto che da essi dipenda un effetto di generale “arricchimento” della vita, stilò una lista dalla quale i colleghi avrebbero scelto il proprio oggetto di analisi: rituali, sogni, folklore, teatro, psicoterapia, umorismo. A un incontro della Macy Foundation precedente di un anno la costituzione del gruppo di ricerca, Bateson aveva espresso le proprie ipotesi circa l'umorismo e la sua importanza nell'interazione sociale. Per dimostrare che il ruolo dell'umorismo consiste nell'equilibrare le relazioni umane e che i paradossi sono il prototipo-paradigma dell'umorismo,

340Coerentemente con la teoria del falso allarme, «da reazione divertita è più facile davanti a un film: guardando Stanlio e Ollio o Mr. Bean siamo infatti più disposti a tollerare la sventura e le ferite “vere” subite dalla sfortunata vittima, in quanto siamo consapevoli della finzione». V.S. Ramachandran e S. Blakeslee, op. cit., p. 232.

nonché la materia prima della comunicazione umana, egli ha analizzato la seguente barzelletta:

Un uomo lavorava in una centrale atomica e conosceva di vista il guardiano al cancello. Un giorno si presenta all'uscita con una carriola piena di segatura. Il guardiano gli dice: "Ehi, Bill, non puoi portare fuori quella roba". E quello ribatte: "È solo segatura, la butterebbero via comunque". Il guardiano gli chiede: "A che ti serve?". Insomma, lui sosteneva di volerla solo interrare in giardino, perché il terreno era un po' troppo pesante, e così il guardiano lo lascia passare. Il giorno dopo si ripresenta all'uscita con una carriola piena di segatura. E la cosa va avanti per giorni, con il guardiano sempre più preoccupato. Così alla fine questi sbotta: "Guarda Bill, mi sa che devo metterti sulla lista delle persone sospette. Se mi dici cos'è che stai rubando dallo stabilimento forse possiamo tenere la cosa segreta fra noi due, ma io sono perfettamente certo che tu stai rubando qualcosa". E Bill: "Ma no, è solo segatura. Hai guardato dentro ogni giorno, scavando fino in fondo. Non c'è niente". Ma il guardiano insiste: "Bill, non sono soddisfatto. Dovrò proteggere me stesso mettendoti su quella lista, se non mi vuoi dire cosa c'è sotto". Alla fine, Bill si arrende: "Va bene, forse possiamo trovare un accordo. A casa, adesso, ho una dozzina di carriole".³⁴¹

Bateson ha interpretato la natura "bifronte" del motto di spirito come l'inversione dei rapporti fra *sfondo* e *figura*: l'attenzione di chi ascolta la storiella viene sviata verso un elemento del racconto – definito il quale sorge assieme a questo tutto un insieme di "non-questo" a fargli da sfondo – che, lo si scoprirà soltanto alla fine e d'improvviso, non è quello dal quale dipende la bontà della battuta spiritosa. L'attenzione è tutta concentrata, fin dal principio, sulla figura della segatura, osservata la quale tutto il resto, insieme all'implicito che gli è legato, acquisisce lo statuto di sfondo e viene segnato dall'essere "non-segatura". Sorpresa e lateralità si combinano, frutti di un gioco di oscillazione e di raddoppiamento quando, alla fine della storiella, figura e sfondo si scambiano: apriamo, così, gli occhi su qualcosa di implicito – lo sfondo, che in quanto parte dell'informazione implicita, è una classe non membro di se stessa – che la figura aveva portato con sé fin dal principio. Supponendo l'esistenza di diversi *livelli di astrazione* nella comunicazione, inoltre, osserviamo che nelle barzellette, come nel paradosso di Epimenide (il cretese che affermava che tutti i cretesi sono bugiardi), si incrociano due affermazioni situate su livelli diversi: il messaggio e il messaggio sul messaggio. Ciò cui viene chiesto di credere è quello che dalla comunicazione era stato espunto, marcato dal "non": se nella vita quotidiana non accettassimo paradossi impliciti modellati alla maniera della storiella spiritosa della carriola, sottomettendoci alla rigidità della logica che non ammette i paradossi, ci priveremmo della flessibilità e della libertà di pensiero (elevate a tecnica e coltivate dalla psicoanalisi) necessari per aprirsi a relazioni umane soddisfacenti e a interpretazioni originali e creative della realtà.

Le sintetiche indicazioni di massima fornite da Bateson sono state rielaborate da William F. Fry che ha proposto una teoria originale sulla struttura dell'umorismo negli ultimi due capitoli "Retrotterra di una teoria" e "Anatomia dell'umorismo" dell'opera del 1963, esito della ricerca

341G. Bateson, *L'umorismo nella comunicazione umana*, (1953), Raffaello Cortina, Milano 2006, p. 6.

decennale, *Una dolce follia. L'umorismo e i suoi paradossi*. Nei primi capitoli, Fry elenca e affronta alcune delle questioni rimaste irrisolte circa l'umorismo: in particolare, ne individua le *aree di sovrapposizione con il gioco*, descrive le fasi di sviluppo di entrambi e le loro differenze, non mancando mai di osservare che il metodo di indagine scelto gli è stato suggerito dall'oggetto stesso della ricerca, man mano che questa progrediva. Gli aspetti isolati da Fry che consentono di sovrapporre il gioco e l'umorismo sono i seguenti:

- i contesti: le cornici del gioco e dell'umorismo danno entrambi luogo a *paradossi logici*;
- entrambe le situazioni sono accompagnate da *riso* o *sorriso*;
- entrambe sono pratiche nelle quali l'organismo umano si eserciterebbe a mantenere un *equilibrio fra spontaneità e riflessività*;
- entrambi implicano *rapporti interpersonali* (anche il riso solitario prevede la scissione dell'Io in diverse persone)³⁴².

Torneremo sulle analogie fra il gioco e l'umorismo quando analizzeremo la comicità in rapporto al registro dell'Immaginario, mentre ora ci concentriamo sulla definizione che Fry fornisce della barzelletta, definizione ottenuta dopo aver creato ed esaminato alcune *varianti non spiritose* della seguente: due psichiatri si incontrano per strada. Uno saluta l'altro: “Ti trovo bene. E io come sto?”³⁴³. Il gran numero delle varianti non spiritose rappresenterebbe «un indizio importante della sottigliezza del processo di simbolizzazione implicito in un'esperienza o in una storia realmente divertenti» e, al contempo, della presenza di un fattore di selezione molto forte.³⁴⁴ Ne consegue questa definizione:

Per divertire, l'umorismo deve infatti contenere tutti i messaggi impliciti presenti nelle sue varianti non spiritose; in più deve prevedere la formulazione del proprio culmine, e senza che il contenuto implicito venga svelato in modo troppo diretto. In questo complesso accumularsi di livelli d'astrazione i cambiamenti sono rapidi: un culmine si manifesta infatti nel giro di qualche secondo.³⁴⁵

In questa formulazione si ritrovano tutti gli elementi che Fry ritiene necessari per definire una barzelletta: i *messaggi impliciti*, il *culmine* e i *livelli d'astrazione*. Il solo aspetto che resta sottinteso riguarda il *riconoscimento* da parte dell'uditorio della barzelletta come tale, aspetto questo di importanza vitale perché si rida e non si inneschino emozioni inappropriate, e che consiste nel messaggio implicito “*è soltanto uno scherzo*”. Fry propone, quindi, nella seconda parte dell'opera,

342 W.F. Fry, *Una dolce follia. L'umorismo e i suoi paradossi*, (1963), trad. it. di D. Zoletto, Raffaello Cortina, Milano 2001, pp. 28-32.

343Ivi, pp. 43-44.

344Ivi, p. 44.

345Ibidem.

una catalogazione delle forme dell'umorismo:

- l'umorismo *preconfezionato* viene presentato senza una relazione granché evidente con l'interazione in corso;
- l'umorismo *situato* ha origine nel processo interpersonale (o intrapersonale) in corso;
- l'umorismo *agito* è al contempo artificioso e spontaneo, dal momento che il suo autore pianifica consapevolmente lo scherzo ma la realizzazione di questo dipende dallo svolgimento di un processo interpersonale (o intrapersonale).

I criteri di classificazione evidenziano che l'umorismo viene inteso da Fry come un modo di comunicare (capace di svolgere molteplici funzioni) e chiariscono i presupposti della sua analisi. La teoria della comunicazione studia gli scambi che legano le persone in una rete intra e interpersonale e considera “comunicazione” ogni forma di comando o di informazione: essa riguarda, pertanto, tutto ciò da cui può essere influenzato un sistema nervoso, poiché ogni evento neuronale si compone di un aspetto di comando e di uno informativo. Onnipresente e proteiforme, interna ed esterna, verbale e non verbale, la comunicazione avviene a quattro livelli: (1) *intrapsichico* (sentimenti e pensieri); (2) *interpersonale* fra due individui; (3) *di gruppo*, fra i membri di un gruppo definito; (4) *di massa*, fra individui vagamente definiti all'interno di una popolazione. Un ulteriore livello è quello rappresentato dalla *metacomunicazione*, la comunicazione sulla comunicazione. Fry si sofferma quindi sui caratteri strutturali delle barzellette. L'*implicito* è il primo elemento che analizza: la sua particolarità consiste nel non essere più tale non appena viene preso in esame, aspetto che lo rende un concetto estremamente sfuggente. La sua prossimità con quanto è *inconscio* spesso porta a sovrapposizioni indebite (malgrado esistano certamente formazioni implicite inconse): bisogna perciò saper distinguere il contenuto implicito dal contenuto inconscio della comunicazione. L'inconscio è stato rimosso per un motivo ben preciso ed è portatore di una verità personale che riguarda il soggetto; al contrario, l'implicito è tale soltanto perché non viene affermato esplicitamente ma soltanto suggerito, è in realtà un contenuto manifesto, e non è portatore di una verità profonda e personale. Osserviamo che Fry colloca implicito ed esplicito su due livelli d'astrazione diversi, dei quali l'implicito rappresenterebbe per definizione un commento sull'esplicito: egli utilizza l'esempio di un'immagine ricorsiva nella quale è presente l'effetto Droste, per spiegare la gerarchia delle astrazioni, dalla più concreta alla più astratta³⁴⁶. La barzelletta, lungi dal rappresentare il massimo della concretezza, sarebbe da considerare come «un'astrazione che incorpora una comunicazione implicita su una “cosa” più

346Ivi, pp. 80-81.

fondamentale, e cioè sulle esperienze di vita in corso che si verificano in quel momento»³⁴⁷. Senza perdersi tentando di percorrere a ritroso tutti i livelli di astrazione fino all'infinitesimale, Fry afferma che l'umorismo consiste in un commento su un determinato “processo di vita”, commento questo che, oltre a essere parte della realtà di tale “processo di vita”, si situa a un livello più alto lungo la strada dell'astrazione. La presenza di più livelli giustificerebbe la disparità delle percezioni durante uno scherzo: chi prepara lo scherzo condivide con gli spettatori la certezza che quanto sta accadendo non è reale, è una messinscena; la vittima dello scherzo, o spettatori ignari della messinscena, invece, non mettono in dubbio che quanto si sta svolgendo sotto i loro occhi sia una realtà autentica, non manipolata³⁴⁸. Fintantoché il riconoscimento dell'episodio come scherzo non è alla portata della vittima, questa è come se agisse in un sistema diverso: se nella situazione-scherzo c'è più di quanto appaia, nella situazione-reale non c'è altro se non quello che appare. La medesima situazione si sdoppia e contemporaneamente rimane se stessa, in altre parole, momento di vita e umorismo sono la stessa cosa ma sono anche distinti l'uno dall'altro: postulare l'esistenza di livelli multipli, nel caso dell'umorismo, eviterebbe il generarsi di un paradosso e ci obbligherebbe a modificare lievemente il nostro abituale modo di pensare l'unicità e l'autenticità delle varie particelle di mondo³⁴⁹. Congiuntamente all'operato dei temi impliciti, queste considerazioni portano Fry ad affermare che una caratteristica fondamentale dell'umorismo è quella di saper sospendere, all'interno della propria cornice, la pertinenza di concetti quali “unicità” e “genuinità”. Le valutazioni di Fry sul coinvolgimento psichico dell'autore, della vittima e dello spettatore della situazione umoristica si limitano a quanto deducibile a osservazioni esterne e non aggiungono alcunché a quanto detto a proposito della consapevolezza o dell'inconsapevolezza di trovarsi coinvolti in uno scherzo, in una finzione. Una prova del coinvolgimento emotivo implicato e richiesto perché l'umorismo faccia divertire è data, secondo Fry, dallo studio della *cataplessia*, una patologia che colpisce il soggetto quando si trova a provare un'emozione inaspettata o inevitabile causando una momentanea perdita di forza della muscolatura scheletrica. Il divertimento si è rivelato l'emozione più pericolosa e la caccia una delle attività più rischiose. La

347Ivi, p. 82.

348Può anche accadere che il narratore, il protagonista e il lettore di un testo siano a conoscenza di qualcosa che tutti gli altri personaggi della storia ignorano, cosicché questi ultimi sono coloro che vengono “giocati”, le vittime dello scherzo o dell'umorismo. Un esempio di questa eventualità si trova nella famosa fiaba del *Prode piccolo sarto*, che dopo aver ucciso in un colpo solo sette mosche decide di andare per il mondo a mostrare il proprio valore portando una cintura che incute timore in tutti quelli che lo incontrano perché reca scritto: “Sette in un colpo!”. I fraintendimenti che sorgono volgeranno sempre in favore del piccolo sarto che, dopo aver superato numerose prove, diventa re. J. e W. Grimm, “Il prode piccolo sarto”, (1812), in *Fiabe*, Einaudi, Torino 1992, pp. 77-82.

349Il ragionamento vale per tutte le tipologie di umorismo individuate da Fry. W.F. Fry, op. cit., pp. 87-88.

strategia più efficace per prevenire gli attacchi è stata autonomamente escogitata dai soggetti colpiti dalla disfunzione e consiste nella *falsificazione (della validità) del proprio coinvolgimento nell'esperienza emotiva*, cioè i pazienti fanno di tutto per mantenere un *distacco* (dalla situazione), una *distanza emotiva* o *non coinvolgimento*, tale da far morire sul nascere l'attacco apoplettico³⁵⁰. Tale tecnica di controllo interrompe il processo in corso ponendo il soggetto in un atteggiamento di maggior consapevolezza e autocoscienza: i soggetti svolgono una specifica riflessione sul momento corrente, vivendo quindi a un livello superiore a quello di esistenza cosiddetto primario. Il salto di consapevolezza introdurrebbe sempre, per definizione, dei *metallivelli secondari* o *di osservazione*: la struttura più complessa viene a sostituirsi a quella di esistenza perché è biologicamente impossibile per una creatura vivere a un livello di pieno coinvolgimento ed esserne al tempo stesso consapevole. Fry ipotizza che il meccanismo in atto sia analogo a quello della *sostituzione metaforica*: il comportamento “fittizio”, artificioso, diviene metafora di quello spontaneo e, questo caso specifico, mostra come il comportamento mentale sia in grado di influenzare la fisiologia interna. Per quanto riguarda il contatto interpersonale che lega chi ride o sorride insieme, Fry mutua dall'etologia il concetto di “ordine di beccata”, efficace anche per descrivere i fenomeni, il cui funzionamento è solitamente inconscio e automatico, che creano la gerarchia sociale umana e le interazioni di aggressione-subordinazione. Riso e sorriso sarebbero *metodi innati di comunicazione, automatici* come le reazioni a essi, che si possono considerare come *segnali comunicativi non verbali* collegati specificamente alla *gerarchia sociale* e all'*attività-passività*. La loro natura simbolica fa sì che riso e sorriso non si limitino a essere semplici segnali di dominanza-subordinazione, ma, come ogni simbolo, sono sovradeterminati: possono essere messaggi di resa, un annuncio di vittoria, un'arma di offesa o di difesa, un segnale per evitare uno scontro o per preparare un attacco. Considerate le loro possibili funzioni e la quantità di modi di dire che avvicinano gli ambiti semantici del riso e del combattimento, è ragionevole pensare che le due idee siano state riconosciute a livello inconscio come legate fra loro³⁵¹: chi racconta barzellette, oppure indovinelli, «sembra cercare deliberatamente di sconcertare o di raggirare (di sconfiggere l'intelletto di) chi ascolta» e il grado di divertimento è proporzionale al livello di sconcerto³⁵². Volendo proseguire nel parallelismo con la contesa, si osserva che il pubblico assume automaticamente un ruolo subordinato e che il suo piacere è collegato direttamente al successo con il quale viene

350Ivi, pp. 109-133.

351Fry invita a pensare a espressioni quali “un sorriso disarmante”, “una risata trionfante”, “un sorriso amichevole”, “morire dal ridere”. Ivi, p. 153.

352Ivi, pp. 155; 158.

sconfitto. Una dimostrazione che il principio di base della beccata aggressiva funziona anche per l'uomo è data dal fatto che la *climax* dell'umorismo, il suo *culmine*, la *punch line* (o *sock line*), riveste il medesimo ruolo³⁵³ e si riflette sul rapporto fra umorismo e comportamenti educativi e di avvicinamento-allontanamento (che non può non ricordare il riso di esclusione o di inclusione teorizzato da Dupréel). Fatte queste premesse, Fry espone la propria teoria strutturale dell'umorismo. Avendone indagata l'architettura nel corso della ricerca sul ruolo dei paradossi dell'astrazione nella comunicazione umana, egli ricorda i paradossi che, nascendo da una premessa fallace, creano un circolo vizioso: si tratta dei paradossi di Epimenide, il cretese che affermava che “Tutti i cretesi sono bugiardi”, e quello generato dalla “Classe di classi che non sono membri di se stesse”, entrambi esaminati e risolti da Alfred North Whitehead e da Bertrand Russell nei *Principia Mathematica* per mezzo della “teoria dei tipi logici”. La soluzione consiste nell'individuare una gerarchia di tipi in grado di escludere le “totalità illecite”, cioè quelle che includono affermazioni su se stesse, manifestando riflessività o autoreferenzialità: per evitare che tali concetti diventino ambigui, bisogna valutare la loro collocazione su un tipo diverso (nella gerarchia), a un diverso livello di astrazione. Stabilito che l'affermazione “tutti i cretesi sono bugiardi” e le affermazioni pronunciate dai cretesi mentendo appartengono a diversi tipi logici o livelli d'astrazione, il paradosso non sussiste. I livelli d'astrazione, espliciti o impliciti, sono dunque i responsabili dei paradossi e delle contraddizioni nella comunicazione: questo è l'assunto che ha guidato Bateson fin dagli inizi della sua ricerca sull'importanza dei paradossi nella comunicazione, che hanno riguardato il fenomeno del gioco animale (strutturalmente molto simile a quello umano). Isolati i tre elementi fondamentali del gioco – il comportamento base, il comportamento metaforico e la metacomunicazione (grazie alla quale compare il paradosso) –, Bateson ha riconosciuto che sempre nel gioco è implicito il messaggio “non crederci” (“non è realmente combattimento”), per cui i partecipanti riescono a capire quando stanno giocando, quando si trovano all'interno di una cornice di gioco, e ha osservato che una situazione simile si crea nei comportamenti umani frutto di rappresentazione quali i rituali, i sogni, il folclore, il teatro, la psicoterapia e l'umorismo (come nell'inganno, nell'istrionismo e nella minaccia animali). Estendendo l'analisi alle relazioni (mentali) asimmetriche, che implicano variabili di tempo e il cambiamento, e notando che queste vengono interpretate generalmente come intransitive, Bateson ha concluso che il paradosso (circolare) è una caratteristica importante insita nel comportamento mentale umano, al punto che non può essere escluso dal pensiero e dalla comunicazione, pena un grave inaridimento

353E la cui etimologia, come ipotizza Fry, è forse legata alla gerarchia del pollaio. Ivi, pp. 158-166.

della vita, perché è il funzionamento stesso della mente umana a richiederlo. Il paradosso del gioco, proprio come nel caso del sogno e degli altri fenomeni frutto di rappresentazione (l'arte, il teatro, il rituale), è quello di essere al contempo primario e metaforico³⁵⁴: l'immagine ha una doppia vita e trasmette tale duplicità³⁵⁵. Secondo l'"anatomia dell'umorismo" descritta da Fry, quindi, l'umorismo è anzitutto un gioco, un episodio separato dal resto del mondo: la "cornice di gioco" (della quale l'autore e gli spettatori sono consapevoli) viene instaurata attorno all'umorismo da messaggi-imbeccata metacomunicativi, impliciti e interni (rispetto al processo interpersonale in corso), verbali o non verbali, che portano il messaggio "ciò che sta accadendo è solo per scherzo", ma capita anche che l'episodio umoristico non sia introdotto in alcun modo e che diventi divertente (per la vittima) soltanto quando si avvia al termine. Osserviamo a questo proposito un'eventualità non prevista da Fry, cioè che alla fine dell'episodio umoristico o giocoso non si abbandoni più la cornice di gioco. Notiamo che questa evenienza non trasforma il mondo intero in un carnevale o nel Paese dei balocchi, ma al contrario tinge tutto di una tonalità perturbante: questo è quanto avviene nel racconto "Il falso autostop", il terzo nella raccolta *Amori ridicoli* di Milan Kundera³⁵⁶. Una giovane coppia che si è avviata in auto verso la meta delle proprie vacanze inizia un gioco che consiste nel fingersi estranei: la ragazza nei panni di un'autostoppista e il giovane in quelli del guidatore che offre il passaggio. Il gioco prende avvio in seguito a una sosta a una stazione di servizio per rifornirsi di carburante, durante la quale la ragazza si lamenta di dover sempre provvedere lei, facendo autostop, a recuperare una tanica di benzina quando rimangono senza per strada: il compagno osserva che lei potrebbe trovare qualche divertimento nel fare l'autostoppista e lei ribatte dicendo che anche lui certamente ha dato già un passaggio a delle ragazze sole. La gelosia e il senso di inferiorità rispetto alle donne che hanno un rapporto più sereno con il proprio corpo, sapendo vederlo disgiuntamente dall'anima, le fanno immaginare donne più attraenti e seducenti di lei che sono in grado di dare al compagno un amore superficiale e spensierato, come in un flirt: un tipo di amore che lei, a causa del proprio pudore, sa di negargli pur desiderando dargli tutto. Al momento di ripartire, la ragazza, che era scesa dall'auto, ferma il giovane con i gesti che usano gli autostoppisti: lui la fa salire e le si rivolge dandole del lei per chiederle dove va: la cornice di gioco è, così, instaurata. Da subito gli scambi di battute fra i due hanno un effetto disorientante perché entrambi faticano a capire verso chi sono rivolte le parole, i complimenti e il

354Ivi, p. 189.

355Approfondiremo la questione della duplicità di alcuni fenomeni frutto di rappresentazione quando tratteremo del registro dell'Immaginario.

356M. Kundera, *Amori ridicoli*, (1970), trad. it. di G. Dierna, Adelphi, Milano 2011, pp. 75-97.

corteggiamento, se verso l'autostoppista o il guidatore estranei oppure verso loro stessi, così come si conoscono fuori dalla cornice del gioco. Entrambi stanno recitando e ne sono consapevoli, come sono consapevoli che i soli spettatori di questa strana recita sono gli attori stessi e le parole che pronunciano non sono “vere”, ma la ripetizione di parole tratte dalla cattiva letteratura, in un senso che le avvicina alle parole del sogno, che non sono vere parole, ma la ripetizione testuale di parole realmente pronunciate. La confusione è massima perché spesso il cambio di destinatario ha luogo all'interno della medesima frase e, sia l'uno sia l'altra, hanno una certa libertà nel decidere quale messaggio accogliere (come reale) e quale rifiutare (quale parte del gioco):

Un tempo, le gelosie della ragazza facevano arrabbiare il giovane, ma ora gli era facile chiudere un occhio, perché *in fondo la frase non era rivolta a lui ma al guidatore sconosciuto*. [...]

«Se io e lei stessimo insieme, mi darebbe fastidio» disse la ragazza, e *si trattava di un sottile messaggio pedagogico per il giovane; il finale della frase, però, valeva soltanto per il guidatore sconosciuto*: «Ma dal momento che non la conosco, non mi dà fastidio».

«A una donna danno fastidio molte più cose nel proprio uomo che in uno sconosciuto» (questo, invece, *era un sottile messaggio pedagogico del giovane per la ragazza*). «Perciò, visto che noi siamo due sconosciuti, potremmo intenderci alla perfezione».

La ragazza non volle comprendere a bella posta il sottinteso pedagogico di quelle parole, e si rivolse quindi esclusivamente al guidatore sconosciuto [...]

[...] era terrorizzata dal modo galante con cui lui le faceva la corte, *a lei (a un'autostoppista sconosciuta)*, e dal vedere come quella parte gli stesse bene. [...]

«Con una donna così bella non starei molto a pensare al da farsi» disse il giovane con galanteria, e *anche questa volta parlava molto più alla propria ragazza che non al personaggio dell'autostoppista*.

Alla ragazza sembrò invece di averlo scoperto in quella frase galante, come se gli avesse estorto con qualche sotterfugio una confessione [...].³⁵⁷

Il giovane tenta di eliminare il disagio di non “riconoscersi” sussurrando alla ragazza il nome con il quale è solito chiamarla per interrompere il gioco e ritrovare il suo sguardo solito, semplice e infantile, ma lei rifiuta di intendere il segnale: sempre convinta di essere in competizione con qualche altra donna più disinvolta, la ragazza continua a recitare la parte che la libera da se stessa, cioè dalla gelosia, e – forse sottovalutando il potere della cornice di gioco di trasformare i rapporti fra le persone e le norme di comportamento che li regolano – torna a indossare la maschera della seduttrice, senza sospettare la rabbia che provoca nel compagno tale maschera. La ragazza, fiduciosa di poter tornare alla realtà in ogni momento³⁵⁸, prova soddisfazione dalla trasformazione momentanea grazie alla sensazione di poter «essere tutte le donne e di potere così (lei sola, l'unica) attrarre e assorbire interamente l'uomo che amava»³⁵⁹. Il giovane, a propria volta, recita un ruolo che lo rende esattamente il contrario di quello che è,

357Ivi, pp. 80-81. I corsivi sono nostri.

358«In fondo era una persona ragionevole e sapeva che dopotutto era solo un gioco [...]». Ivi, p. 81.

359Ivi, p. 86.

quello dell'uomo rude, sarcastico e sicuro di sé, un genere d'uomo che forse riflette un desiderio infantile redivivo. Entrambi tentano di adeguarsi ai *clichés* attinti dalla cattiva letteratura (solamente quando restano soli abbandonano il loro personaggio) e restano stupiti e impauriti per la bravura nel recitare, tanto da sospettare che la finzione sia così ben riuscita soltanto perché in essa emerge la realtà più vera e più profonda: alla *maschera* si sostituisce la *metamorfosi*. È indicativo della confusione creata dall'intreccio fra gioco/recita e realtà che il giovane non paia accorgersi che il cambiamento che attribuisce alla ragazza («capi che non erano soltanto le *parole* a fare di lei un'estranea, ma che lei era *interamente* trasformata»³⁶⁰) deve valere anche per sé:

Il giovane era sempre più irritato dal modo in cui la ragazza *sapeva* fare la ragazza sfacciata; se sa farlo così bene, pensava tra sé, significa che lo è davvero; non è certo entrata in lei un'anima estranea venuta da chissà dove; quella che lei sta recitando è se stessa; forse è quella parte del suo essere altre volte tenuta sotto chiave e che adesso il pretesto del gioco ha liberato dalla gabbia; forse lei pensa con quel gioco di *negare* se stessa; ma non accade invece proprio il contrario? il gioco non la fa diventare se stessa? non la libera? no, di fronte a lui non siede un'estranea nel corpo della sua ragazza; è proprio la sua ragazza, solo lei, nessun altro.³⁶¹

A questo punto, la realtà e la finzione si sono già sovrapposte completamente: il giovane ha lasciato che sia il gioco a dettare le proprie regole e ha cambiato meta:

[...] la strada immaginaria si identificò con la strada reale [...].

Di colpo il livello del gioco si era innalzato. [...] La vita recitata aveva all'improvviso mosso all'attacco della vita non recitata. Il giovane si stava allontanando da se stesso e insieme dal suo cammino rigorosamente tracciato dal quale fino ad allora non aveva mai deviato.³⁶²

Entrambi vivono la “libertà” – o meglio il “tutto è permesso” – conferita dalla cornice di gioco sperimentando un disintreccio fra corpo e anima: il giovane vede come per la prima volta il corpo di lei, cui l'anima è estranea, e più la sente mentalmente lontana, più la desidera fisicamente; lei prende intensamente coscienza del proprio corpo non appena si sente sciolta dal «tenero legame del suo amore»³⁶³. Si presenta tutta una serie di paradossi: i protagonisti sono e non-sono loro stessi e i personaggi che stanno recitando:

Era tutto uno strano gioco. La stranezza era ad esempio nel fatto che il giovane, pur immedesimandosi a meraviglia nella parte del guidatore sconosciuto, non cessava di vedere nell'autostoppista la sua ragazza. Ed era proprio questo a tormentarlo; vedeva la sua ragazza intenta a sedurre uno sconosciuto, e aveva l'amaro privilegio di essere lì presente; di vedere da vicino come lei si comportava e cosa diceva quando lo tradiva (quando lo aveva tradito, quando lo avrebbe tradito); aveva il paradossale onore di essere lui stesso l'oggetto della sua infedeltà.

La cosa peggiore era che, più che amarla, l'adorava; gli era sempre sembrato che l'essere di lei fosse reale solo entro i confini della fedeltà e della purezza, e che al di là di quei

360Ivi, p. 87.

361Ivi, pp. 87-88.

362Ivi, p. 84.

363Ivi, pp. 88-89.

confini lei semplicemente non esistesse [...].³⁶⁴

Il gioco manifesta la propria natura di trappola, il meccanismo del “facciamo come se...” tipico dei giochi infantili è estremamente insidioso quando vi sono implicati i desideri degli adulti:

La conversazione stava diventando sempre più assurda; la ragazza ne era un po' sconvolta ma non poteva protestare. Anche nel gioco è in agguato, per l'uomo, l'obbligo, anche il gioco è una trappola per il giocatore; se non si fosse trattato di un gioco e lì ci fossero stati seduti davvero due estranei, già da moto l'autostoppista avrebbe potuto offendersi e andarsene; ma dal gioco non c'è fuga; una squadra non può fuggire dal campo prima della fine della partita, i pezzi degli scacchi non possono abbandonare la scacchiera, i confini di un campo di gioco sono insuperabili. La ragazza sapeva di dover accettare qualsiasi cosa proprio perché si trattava di un gioco. Sapeva che quanto più il gioco si fosse spinto in là, tanto più sarebbe stato un gioco, e lei con tanta più docilità avrebbe dovuto accettarlo. Ed era inutile chiamare in aiuto la ragione e far notare a quella sconsiderata dell'anima che doveva mantenere una certa distanza dal gioco, senza prenderlo sul serio. Proprio perché era solo un gioco, l'anima non aveva timore, non si difendeva e vi si abbandonava narcotizzata.³⁶⁵

Lo spaesamento è tale da procurare alle forme note una retrocessione verso il Reale amorfo capace di ospitare qualità opposte, la ragazza diviene un luogo paradossale abitato da contraddizioni:

Il giovane la guardava e cercava di scoprire, dietro quell'espressione lasciva, i tratti conosciuti che lui amava. Era come guardare due immagini in un unico binocolo, due immagini sovrapposte e visibili in trasparenza, l'una attraverso l'altra. Quelle due immagini in trasparenza gli dicevano che nella ragazza c'era *di tutto*, che la sua anima era terribilmente amorfa, che in essa c'era posto per la fedeltà e l'infedeltà, il tradimento e l'innocenza, la civetteria e il pudore; quel selvaggio miscuglio gli sembrava nauseabondo come la mescolanza di colori di un mondezzaio.³⁶⁶

La ragazza perde i tratti di unicità, genuinità e perfezione che la contraddistinguevano come oggetto amato, perché nell'oltrepassare la frontiera realtà-gioco perde i propri “confini” e la ragazza-del-gioco diventa quella reale:

Le due immagini continuavano a mostrarsi in trasparenza l'una sull'altra, e il giovane capì che la differenza tra la ragazza e le altre donne era solo superficiale, mentre nelle sue vaste profondità interiori essa era uguale a loro, con tutti i pensieri, i sentimenti e i vizi che davano ragione ai suoi dubbi segreti e alle sue gelosie; capì che l'impressione di un contorno che la delimitava come individuo non era che un inganno in cui cadeva l'altro, colui che guardava, lui. Gli sembrò che la ragazza che lui amava fosse solo una creazione del suo desiderio, della sua astrazione, della sua fiducia, mentre quella vera gli stava ora davanti, irrimediabilmente altra, irrimediabilmente estranea, irrimediabilmente molteplice. La odiava.³⁶⁷

Quando il giovane finisce per dimenticare di essere all'interno di una cornice di gioco, che manipola la realtà e dalla quale si può uscire, la ragazza se ne accorge e cerca di riportarlo alla realtà («La ragazza si strinse al giovane: “Non puoi fare così con me! Con me devi essere un

364Ivi, p. 90.

365Ivi, p. 91.

366Ivi, p. 92.

367Ivi, pp. 92-93.

pochino diverso, devi fare uno sforzo»³⁶⁸)), ma lui la respinge e le nega un bacio perché dice di non amarla. Una volta spogliata, lei crede di aver abbandonato insieme agli abiti anche la simulazione e smette di colpo di giocare: nonostante sul suo viso sia tornato il sorriso di sempre, il giovane non annulla il gioco e non la riconosce, nessuno dei tentativi di lei di ritornare alla realtà lo ferma:

Quando la ragazza riconobbe nello sguardo quell'inflexibile invasamento, si sforzò di continuare il gioco anche se ormai non poteva e non sapeva più farlo. [...]

Lei voleva ribellarsi, voleva fuggire da quel gioco, lo chiamò per nome, ma lui le ordinò immediatamente di star zitta perché non aveva il diritto di rivolgergli con tanta familiarità.³⁶⁹

Il giovane vede il lei soltanto un bel corpo estraneo al quale chiede di mostrarsi in diverse posizioni e con il quale si unisce: la sorpresa più sconvolgente è per lei scoprire di non essersi mai sentita tanto unita a lui se non “da estranei”. Mentre lei cerca ancora di tornare alla realtà³⁷⁰, a gioco finito, qualcosa in lui, la paura, lo trattiene ancora dall'abbandonare il gioco:

La ragazza era contenta al pensiero che almeno adesso quel gioco infelice sarebbe finalmente terminato e loro due sarebbero tornati nuovamente così com'erano, col loro amore. [...]

Non voleva vedere il viso della ragazza. Sapeva che il gioco era finito, ma non aveva voglia di tornare all'abituale rapporto con lei; aveva paura di quel ritorno. [...]

[...] E poi si sentì una voce supplichevole e singhiozzante che lo chiamava col nome della loro intimità e gli diceva: «Io sono io, io sono io...».

Il giovane taceva, immobile, rendendosi conto della triste vacuità dell'affermazione della ragazza, che definiva una cosa ignota per mezzo della stessa cosa ignota.

E presto la ragazza passò dai singhiozzi a un pianto diretto, ripetendo ancora innumerevoli volte quella patetica tautologia: «Io sono io, io sono io, io sono io...».

Il giovane cominciò a chiamare in aiuto la compassione (dovette richiamarla da lontano, perché lì vicino non c'era) per riuscire a calmare la ragazza. Avevano davanti ancora tredici giorni di vacanza.³⁷¹

Torniamo alle storielle spiritose. La nostra immaginazione, al cospetto dei paradossi, esce sempre frastornata: specialmente nel caso del paradosso realtà-irrealtà, si fa strada un mondo labirintico che oltrepassa i consueti mezzi statistici di misurazione o descrizione. È l'autoreferenzialità dei messaggi-imbeccata (e di tutti i segnali verbali e non verbali) che rende inevitabile l'insorgere del paradosso, quando danno un'informazione sui processi dei quali fanno parte a propria volta. Ricapitolando, Fry fornisce la seguente definizione:

L'umorismo viene quindi considerato alla stregua di un gioco: un processo o una comunicazione interpersonale che iniziano all'interno di una cornice di gioco o che rimangono improvvisamente, e a sorpresa, catturati da una simile cornice nel momento in cui stanno per concludersi. La cornice di gioco indica che il processo è irreali; il processo appartiene a un livello di astrazione

368Ivi, p. 93.

369Ivi, p. 95.

370«L'inverso del gioco non è la serietà, ma la realtà». S. Freud, “Il poeta e la fantasia”, (1907), in *Saggi sull'arte, la letteratura, il linguaggio*, trad. it. di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1972.

371Ivi, p. 97

diverso da quello del riso che lo segue o da un combattimento all'ultimo sangue. È una immagine fantastica o in altre parole una metafora della realtà. A causa di questa sua natura di gioco, a causa di questo suo aspetto metaforico, l'umorismo deve essere necessariamente paradossale. Ci troviamo davanti alla tremolante oscillazione senza fine dei paradossi o di "reale-irreale". L'umorismo diventa una vasta struttura a maglie di anelli ricorsivi di realtà-fantasia, finito-infinito, presenza-vuoto.³⁷²

Per descrivere l'umorismo, tuttavia, il gioco e il paradosso non bastano: come il gioco, l'umorismo è un processo interpersonale (una comunicazione) metaforico e paradossale; a differenza del gioco, un elemento necessario per l'umorismo è il culmine, la *climax*, il particolare punto conclusivo verso il quale è orientato. Il culmine è solitamente incongruo, inaspettato, sorprendente, ma ciò non basta a renderlo divertente. Il divertimento è legato all'ulteriore paradosso circolare che la *climax* fa sorgere, all'interno della cornice di gioco, fra il proprio contenuto e quello del resto dell'episodio umoristico. Il contenuto del culmine viene descritto da Fry in questo modo:

Fino a che non viene esplicitato, il contenuto del culmine rimane un fantasma implicito che accompagna implicitamente ciò che presentato come realtà. Freud l'ha chiamato "l'irragionevole", "l'inaccettabile", "qualcosa di nuovo". Reich l'ha descritto come l'elemento istintuale, asociale, grottesco. In generale possiamo dire che si tratta di quell'elemento implicito, inconscio e conscio, che esiste in virtù di una suggestione o di un'associazione suscitata nel mondo delle idee dalla realtà esplicita dell'umorismo.³⁷³

Quando il culmine viene espresso, ci si imbatte improvvisamente nel capovolgimento degli elementi impliciti ed espliciti che obbliga a una ridefinizione interna della realtà (si pensi a quanto avviene nella psicoterapia). Combinando metacomunicazione e comunicazione, il culmine innesca un paradosso interno che riguarda il contenuto della barzelletta, e che si ripercuote sul paradosso generato dalla cornice di gioco circostante. Per comprendere quanto avviene nel fruitore dell'episodio umoristico, Fry propone di applicare i concetti di figura e sfondo come elaborati dalla psicologia della *Gestalt* per indagare i processi sensoriali (visivi) e cognitivi legati alla percezione di illusioni ottiche: a differenza e all'opposto di quanto avviene nelle illusioni ottiche, nelle quali lo sfondo è dato fin dall'inizio, nella barzelletta la realtà della situazione non include lo "sfondo" del contenuto implicito nel contenuto-"figura" del corpo della barzelletta, perché lo sfondo è presente a livelli d'astrazione più elevati rispetto all'oggetto-realtà della figura-contenuto della barzelletta, in altre parole, all'implicito non viene conferita alcuna concretezza, salvo diventare improvvisamente esplicito giunti al culmine³⁷⁴. A quel punto, quando lo sfondo diventa figura, o l'irreale diventa reale, si genera il paradosso: dalla

372W.F. Fry, op. cit., pp. 203-204.

373Ivi, p. 211.

374Ivi, p. 215.

natura paradossale dell'umorismo consegue la possibilità di considerare qualsiasi elemento dell'episodio sia come reale sia come irreali (ogni elemento è tanto figura quanto sfondo). Fry è giunto a delineare tutti i caratteri necessari all'umorismo:

Nell'umorismo infatti devono esserci sia il corpo che il culmine. Il culmine dev'essere collegato al corpo in modo da mostrare un contenuto diverso da quello presentato nel corpo. Deve venire stabilita una reciprocità di contenuto. Nel momento in cui viene espresso il culmine, il contenuto che fino ad allora era stato irreali (non detto, implicito, apparentemente privo di sostanza) diventa realtà, e la definizione di realtà finisce per esplodere sotto i colpi della domanda “che cosa è irreali?”. Nel processo compare l'affermazione “questo è irreali” e come conseguenza viene generato un paradosso del contenuto. Il tutto dev'essere circondato da una cornice di gioco o da un paradosso circolare che renda ancor più significative domande del tipo “che cosa è reale?” e “che cosa è irreali?”. Infine il culmine, presentando il proprio paradosso, entrerà in risonanza con il paradosso esterno.³⁷⁵

Nella mente di chi ride si forma una metafora: Fry suppone l'esistenza interna di una cornice di gioco autocostruitasi e autocomunicata mentalmente, perciò lo spettatore può scegliere di veder una data situazione come un gioco e dire a se stesso: “Non è reale, è solo uno scherzo”. La barzelletta appare come un'architettura di paradossi estremamente complessa (il paradosso esterno della cornice di gioco si combina con quello interno del contenuto) e al fruitore vengono offerti i segnali che qualificano il livello della realtà solamente nella fase conclusiva del processo. È da tali segnali che dipendono l'insorgere del paradosso e la distinzione fra lo scherzo e, per esempio, le torture compiute durante i rituali di iniziazione. Fry giudica importante lo studio del paradosso perché afferma che è il massimo punto di avvicinamento al mistero di fenomeni umani quali l'umorismo.

Ci siamo soffermati a lungo sugli studi di Bateson e di Fry, perché è sulla scorta delle loro teorie che Felice Accame analizza nei dettagli la barzelletta del genio della lampada nel suo *L'anomalia del genio e le teorie del comico* (2008), con esiti troppo dogmatici riguardo alla lettera del motto, come dimostrato dal successo delle versioni che si allontanano molto da quella considerata da Accame (una variante vede come protagonista un uomo invece di una donna). Un altro motivo per il quale la nostra attenzione si è concentrata su questi autori è dovuto alla possibilità che tale prospettiva offre, paragonandola a quella lacaniana, di comprendere che l'incompatibilità delle due teorie del comico – quella di Bateson e quella di Lacan – è da ricercare nei loro presupposti, nella loro concezione dell'uomo, della sua logica e dell'inconscio. Lacan stesso accenna alla teoria di Bateson nel corso del *Seminario xx*, quando riferisce:

Ho giusto avuto tra le mani un libro importante di un certo Bateson, con cui mi avevano talmente assillato da riuscire a seccarmi. Va detto che si trattava di qualcuno che era stato toccato dalla grazia di un mio testo, da lui tradotto nella sua lingua con l'aggiunta di alcuni commenti, il quale

³⁷⁵Ivi, p. 224.

aveva creduto di trovare nel Bateson in questione qualcosa che andava sensibilmente oltre l'inconscio strutturato come un linguaggio.

Ora, dell'inconscio Bateson, non sapendo che è strutturato come un linguaggio, ha in realtà un'idea piuttosto mediocre. Tuttavia egli forgia dei graziosissimi artifici che chiama *metaloghi*. Non sono niente male questi metaloghi, nella misura in cui, stando a quello che l'autore dice, comporterebbero un certo progresso interno, dialettico, in quanto si producono esclusivamente interrogando l'evoluzione del senso di un termine.³⁷⁶ (Sxx 132)

L'idea “mediocre” dell'inconscio che Bateson ha è compatibile con una concezione modulare del cervello, come quella proposta da Michael S. Gazzaniga³⁷⁷: entrambe le teorie mirano a sciogliere il paradosso dell'esistenza di “doppie opinioni” suddividendo secondo diversi moduli o livelli il cervello e la coscienza. Così, Gazzaniga può affermare che l'uomo può “credere” a qualcosa benché sia consapevole dell'inesistenza di questa, spiegando che ciò avviene in quanto al modulo del linguaggio può sempre sfuggire qualcosa: in questo modo, egli ritiene di sfidare duemila anni di pensiero occidentale, attaccando la concezione tradizionale che vede nelle azioni umane il prodotto di un sistema cosciente unitario. Analogamente, Fry, sulla scorta di Bateson, per sciogliere i paradossi che l'umorismo fa sorgere, si trova costretto non solo a distinguere nel discorso i livelli dell'esplicito (primario, originario, reale) e dell'implicito (commento secondario, parassitario, irreali), ma anche a postulare una separazione fra le dimensioni della vita e dell'umorismo insieme all'impossibilità di riconoscere come unici e genuini gli elementi che costituiscono la storiella umoristica³⁷⁸. Né la modularità del cervello né la concezione livellare dell'esperienza sono in grado tuttavia di spiegare l'origine dei paradossi e la logica del loro funzionamento, perché disconoscono la scissione propria del soggetto umano: perciò Gazzaniga è costretto ad ammettere che il modulo del linguaggio non può rendere conto di tutti i nostri comportamenti e che le spiegazioni che esso riesce a offrire sono precise soltanto in alcuni casi. La soluzione a tale *impasse* è quella di non tentare di smantellare o eludere i paradossi, ma di affrontarne la logica nella sua diversità rispetto a quella razionale, sfidando anche la convinzione errata che decreta l'impossibilità di pensare un pensiero paradossale o aporetico. Un pensiero che cerca la verità del paradosso non può sottrarsi all'impegno dell'elaborazione di strumenti adatti a pensare una logica diversa, pena gettare

376Con il termine “metalogo” Bateson designa «una conversazione su un argomento problematico. Questa conversazione dovrebbe essere tale da rendere rilevanti non solo gli interventi dei partecipanti, ma la struttura stessa dell'intero dibattito», cfr. G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, (1972), trad. it. di G. Longo, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1993.

377M.S. Gazzaniga, *Il Cervello Sociale*, (1985), Giunti, Firenze 1989.

378Nei medesimi termini è stato affrontato il problema della razionalità dell'innamorato (e delle sue credenze circa l'oggetto del proprio amore che assumerebbero la forma del paradosso di Moore, «io credo a *p*, anche se so che *p* è falsa») dal filosofo della mente Fabio Bacchini. Cfr. F. Bacchini, “Le acrobazie cognitive dell'innamorato” in Aa.Vv., *Che cos'è l'amor, Ciò che avete sempre saputo dell'amore ma non siete mai riusciti a spiegarvi*, trad. it. di C. Ghibellini e M. Papi, a cura di F. Bacchini e C. Lalli, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2003, pp. 432-456.

un'ombra di inutilità e di rinuncia, di inautenticità e di malafede su ogni tentativo che non si riveli “abbastanza” ardito da continuare nel proposito di descrivere e venire a capo della diversa verità del pensiero paradossale: a questo modo, per esempio, cede le armi Rovatti, proprio nel primo capitolo dell'opera dedicata alla logica del paiuolo:

la storiella del paiolo bucato, per quanto si lasci intendere, e anzi, proprio se vogliamo che si lasci intendere, non può diventare la “logica del paiolo”. Se diventa una “logica”, scompare come gioco, e cioè come storiella [...].³⁷⁹

I giochi di cornice in Bateson e in Fry sono come le illusioni di Escher: la loro logica è quella della razionalità separativa che, non riuscendo a venire a capo della differenza fra il reale e il vero, costringe Fry a dichiarare che «il problema del senso e del non-senso viene sospeso dall'umorismo, perché l'importante è che il contenuto della barzelletta sia riconosciuto come la realtà del momento»³⁸⁰.

L'enunciato secondo cui il vero mira al reale è frutto di una lunga riduzione delle aspirazioni alla verità. Ovunque la verità si presenti, si affermi come un ideale di cui la parola può essere il supporto, non la si raggiunge tanto facilmente. Quanto all'analisi, se c'è una presunzione con cui si pone, è questa: che dalla sua esperienza possa costituirsi un sapere sulla verità. (SXX 86)

A una registrazione del reale si limita il pensiero di chi, come Gazzaniga o come Rovatti, rinuncia a confrontarsi con il paradosso, con l'elaborazione di una logica che accolga il paradosso e la verità del quale esso è portatore, ma un pensiero non rinunciatario cui appellarci esiste: nutrito della riflessione sulla verità compiuta da Nietzsche e da Heidegger e sulla divisione del soggetto umano introdotta dalla psicoanalisi, il programma di ricerca di Bottirolì, che ha elaborato la divisione del linguaggio e della logica in diverse famiglie, o stili di pensiero, è la teoria cui faremo riferimento nel corso del nostro lavoro³⁸¹.

379P.A. Rovatti, op. cit., p. 23.

380W.F. Fry, op. cit., p. 210.

381Rimandiamo a G. Bottirolì, op. cit., (1997) e a G. Bottirolì, op. cit., (2013).

3.3 La retorica e le argomentazioni (comiche) dell'amore

L'universo è un fiore di retorica.
(Jacques Lacan, *Seminario XX*)

Niente è se non nella misura in cui *si dice*
che è.
(Jacques Lacan, *Seminario XX*)

Parlare d'amore è di per sé un godimento.
(Jacques Lacan, *Seminario XX*)

Cominciamo ora con l'esaminare alcune figure retoriche per mezzo dei quali tradizionalmente si sono espressi tanto il comico quanto l'amore – la metafora, l'ossimoro e l'iperbole. L'iperbole in particolare si rivelerà figura capitale per quanto riguarda sia l'espressione del comico sia dell'amore: il suo studio ci introdurrà alle forme dell'Immaginario nelle quali emergono caratteristiche essenziali proprie di entrambi.

3.3.1 Introduzione alla figuratività: la metafora

Sia dal punto di vista linguistico sia da quello logico e concettuale, molte definizioni del comico mostrano una certa affinità con alcune elaborate per descrivere il funzionamento del tropo 'principe' e più discusso: la *metafora*³⁸². Si può notare una somiglianza per quanto riguarda sia le formulazioni che riducono il processo metaforico a un meccanismo sostitutivo di un termine con un altro, a una *similitudo brevior* (a prescindere che il traslato sia considerato appartenere a una sfera semantica più o meno vicina oppure estranea rispetto a quella del *verbum proprium*)³⁸³, sia quelle che interpretano la metafora come un processo dinamico che vede l'*interazione* di due entità (e che si esprime, di volta in volta, sotto forma di fusione, compresenza, ecc.). Come nel

382«La “più luminosa e, perché più luminosa, più necessaria e più spessa” di tutti i tropi, la metafora, sfida ogni voce d'enciclopedia. Anzitutto perché è stata oggetto di riflessione filosofica, linguistica, estetica, psicologica dall'inizio dei tempi: non v'è autore che abbia scritto di varia umanità (più i molti che ne han parlato discutendo di scienza e di metodo scientifico) che non abbia dedicato a questo soggetto almeno una pagina. La bibliografia ragionata sulla metafora di Shibbes [1971] registra circa tremila titoli: eppure, anche prima del 1971, trascura autori come Fontanier, quasi tutto Heidegger, Greimas – per citare solo alcuni che sulla metafora hanno avuto qualcosa da dire – e naturalmente ignora, dopo gli autori della semantica componenziale, gli studi successivi sulla logica dei linguaggi naturali, Henry, il Gruppo μ di Liegi, Ricœur, Samuel Levin, l'ultima linguistica testuale e la pragmatica.» U. Eco, op cit., (1984), p. 141.

383Si vedano, ad esempio, la definizione data da Lausberg (ancora considerata come 'canonica' sebbene non sia in grado di spiegare la maggioranza delle metafore: «Sostituzione di una parola con un'altra il cui senso letterale ha una qualche somiglianza col senso letterale della parola sostituita»), quelle di Quintiliano e dei retori latini. Osserviamo che tali formulazioni sono coerenti con un restringimento del dominio della retorica alla sola *elocutio*.

caso della metafora, a proposito dei termini che si trovano in un'espressione comica, si è parlato di senso letterale o proprio e di senso figurato, di uso normale e uso anomalo o deviato, di effetto di straniamento, piacere e conoscenza: ci soffermiamo ora su alcune delle formulazioni più rilevanti.

Nella *Retorica* (10-11, 1410b-1413b), Aristotele afferma che esiste un legame fra la metafora, le espressioni brillanti e popolari – fra le quali sono compresi i motti di spirito – e alcuni enigmi³⁸⁴: le espressioni brillanti e gli enigmi, come anche le similitudini e le iperboli (che Aristotele considera un tipo particolare di metafora), risultano piacevoli perché coniugano *inaspettatezza* e *apprendimento*. Si tratta di espressioni derivate da metafore e che sono portatrici di una *sorpresa ingannevole*: è segno di una mente perspicace coniarle, osservando la somiglianza in oggetti molto distanti³⁸⁵. *Analogia* e *contrapposizione* si coniugano in tali espressioni producendo, al limite, un *paradosso*: ciò avviene ogniqualvolta la conclusione va contro le aspettative dell'ascoltatore, eppure tutto si spiega, facendo, così, acquisire ulteriori conoscenze³⁸⁶. Alcuni espedienti stilistici rendono le frasi più incisive, garantendo un apprendimento rapido e piacevole: è il caso questo dell'unione di concisione e antitesi (basta intendere un termine in un senso diverso da quello che l'ascoltatore di aspetta, oppure stravolgere una parola cambiandone una sola lettera).

[...] [D]obbiamo dire quali siano le fonti delle espressioni brillanti e popolari. Possono essere create per talento naturale o per esercizio, ma è compito di questo studio mostrare cosa esse siano. Esponiamole, dunque, in un elenco completo. Il nostro primo principio sarà il seguente: imparare con facilità è naturalmente piacevole per tutti, le parole esprimono un significato, e di conseguenza tutte le parole che determinano in noi un apprendimento sono le più piacevoli. [...] Sono soprattutto le metafore a produrre questo effetto [...]. Che le espressioni brillanti siano derivate dalla metafora per analogia e del “porre davanti agli occhi”, si è detto. [...] La maggior parte delle espressioni brillanti derivano dalla metafora e da una sorpresa ingannevole, perché per l'ascoltatore diventa più evidente il fatto d'aver imparato qualcosa, quando la conclusione va contro le sue aspettative, ed è come se la sua anima dicesse: «Come è vero! Ma io sbagliavo!». [...] Gli enigmi ben congegnati sono per lo stesso motivo piacevoli, poiché si produce apprendimento

384 Non sembra semplice in Aristotele il rapporto fra metafora ed enigma: in alcuni passi pare che la metafora sia inclusa nella categoria più ampia dell'enigma («In senso generale, è possibile trarre metafore appropriate da enigmi ben formulati, poiché le metafore sono una sorta di enigma, ed è di conseguenza evidente che una metafora tratta da un enigma è ben tratta», Aristotele, *Retorica*, 1405b), mentre in altri pare piuttosto che l'enigma sia una specie di metafora («Gli enigmi ben congegnati sono per lo stesso motivo [perché ciò che si impara è qualcosa che va contro quanto ci si aspettava] piacevoli, poiché si produce apprendimento e viene espressa una metafora», Aristotele, *Retorica*, 1412a).

385 «È importante servirsi convenientemente di ciascuna delle forme dette, delle parole composte, delle glosse, ma ancora molto più importante è esser ricco di traslati, perché solo questo non si può ricevere da altri ed è segno di versatilità: il far buoni traslati è infatti saper vedere ciò che è somigliante». Aristotele, *Poetica*, 59a (4-8).

«[L]e metafore devono essere tratte da oggetti familiari ma non scontati, come anche in filosofia è segno di una mente perspicace osservare la somiglianza in oggetti molto distanti.» Aristotele, *Retorica*, 1412a.

386 «Viene detto quel che non ci si aspetterebbe, e viene riconosciuto per vero». Ivi, 1412b.

e viene espressa una metafora.³⁸⁷

La delusione di un'attesa e il ritrovamento, sotto mentite spoglie (di qui il sentimento di essere ingannati), di una verità che non si sarebbe stati propensi ad ammettere se espressa in maniera diversa, sono entrambi caratteri che i maggiori teorici – da Hobbes a Kant, da Pirandello a Lacan – hanno riconosciuto al comico. Nella *Poetica*, dopo aver definito i traslati, Aristotele precisa, a proposito degli enigmi, che la loro esistenza paradossale è resa possibile precisamente grazie alla capacità dei *traslati* di esprimere un *accostamento di entità incompatibili* (quelle che Quintiliano chiamava *sententiae ex inopinato*), che non apparirebbe lecito se si utilizzassero le parole nel loro senso proprio. Inoltre, egli ammonisce riguardo all'impressione che barbarismi, enigmi e traslati possono suscitare: pare che quando le parole assumono una veste particolare, insolita, rischino sempre di sortire un effetto ridicolo, se non calibrate secondo misura e convenienza. Una delle origini del ridicolo sarebbe, perciò, la duplice deviazione rappresentata dall'abuso di metafore³⁸⁸:

Traslato è l'imposizione di una parola estranea, o da genere a specie, o da specie a genere, o da specie a specie o per analogia. [...] Pregio del linguaggio è di esser chiaro e insieme non sciatto. [...] Solenne invece e distinto dalla trivialità è quello che si giova di esotismi, e per esotismo intendo la glossa, il traslato, l'allungamento e ogni tratto in deroga alla normalità. Ma se si mettono in opera tutti questi elementi si avrà o un enigma o un barbarismo: dai traslati l'enigma, dalle glosse il barbarismo. Il principio dell'enigma è infatti proprio questo: dire mettendo in contatto quel che non si potrebbe. Ora questo non è possibile farlo connettendo altre parole, mentre si può con i traslati, per esempio: «Un uomo vidi col fuoco bronzo su un uomo incollare» ecc. [...] Ostentare l'uso di questi modi è dunque ridicolo, ma c'è una misura comune per tutto questo; usare sconvenientemente traslati, glosse e tutte le altre forme e puntando apposta al ridicolo si può arrivare infatti al medesimo risultato.³⁸⁹

Come è avvenuto per lo schema proporzionale con il quale Aristotele spiega le metafore fondate sull'analogia, anche l'interpretazione dei traslati come *deviazioni rispetto a un uso comune e 'normale' delle parole* è stata ripresa dagli autori successivi e riconosciuta come un tratto essenziale del “segno comico”. Gillo Dorfles – che intende il segno comico come un “polisegno” o supersegno, cioè un segno polivalente che assomma in sé, o può assumere, segni verbali, non verbali, figurali, gestuali ecc. – riconosce come peculiarità del segno comico la “denaturalizzazione” di

387Ivi, 10, 1410b; 11, 1411b-1412b.

388Aristotele elenca alcuni tipi di motto di spirito, dei quali fornisce esempi letterari, distinguendo: a) motti nei quali si coniano nuove parole; b) motti costituiti da versi che terminano con una conclusione inaspettata; c) motti che si basano sul cambio di una lettera; d) motti che si fondano sull'uso di una parola in un senso differente da quello atteso. Egli aggiunge che quanto viene espresso, benché inaspettato e straniante, viene accolto come vero (e produce apprendimento), che la frase risulta più efficace se la forma coniuga concisione e antitesi, che i motti vanno espressi in modo appropriato e che risultano piacevoli solo a condizione che l'uditorio conosca ciò di cui il motteggiatore sta parlando (diversamente, l'inganno sarebbe totale e il motto sarebbe incompreso).

389Aristotele, *Poetica*, 57b (6-9); 58a (18-28); 58b (11-15).

un atto, di un gesto, di una situazione altrimenti normali, per cui «il comico si potrà allora considerare come un tipo particolare di messaggio (verbale, figurale, gestuale ecc.) che si esplica quando in una determinata circostanza comunicativa si dia un voluto e intenzionale (o anche involontario) scambio di rapporti tra segno e suo referente. Questo scambio sarà tanto più efficace quanto più è impreveduto e mutevole»³⁹⁰. Pertanto,

il comico – si potrebbe concludere questo purtroppo approssimativo tentativo di sistemazione linguistica – è un tipo di linguaggio (o meglio una deformazione d'un linguaggio normale) che si caratterizza per il valore negativo o paradossale assunto dal segno.³⁹¹

Secondo Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, il riso avrebbe la funzione di *sanzionare gli impieghi abusivi del linguaggio naturale*: l'animale razionale dovrebbe imparare dal riso a non andare oltre le norme abituali, rispettando l'uso normale e serio del linguaggio. Tanto la metafora quanto i motti di spirito e le storielle comiche, inoltre, violano tutte le massime – di Qualità, Quantità, Maniera e Relazione – che, secondo la teoria di Paul Grice, costituiscono le *regole conversazionali* dalle quali dipendono la chiarezza e la verità di uno scambio comunicativo³⁹²: l'efficacia tanto della metafora quanto dei *Witze* e delle storielle comiche si costituiscono su presupposti diversi, che li fanno percepire come narrazioni “a statuto speciale”³⁹³. Senza l'instaurazione di un preciso contratto (di finzione) fra il narratore e il fruitore (lettore o ascoltatore) della metafora o della barzelletta queste possono facilmente essere liquidate come nonsensi: in quest'ottica risulta quanto mai vero che «il successo d'una freddura è tutto nell'orecchio di chi l'ascolta, non è mai nella lingua di chi l'inventa»³⁹⁴. Benché vari studi di metaforologia abbiano mostrato che insufficiente per spiegare il meccanismo della metafora non è soltanto il limitarsi al punto di vista linguistico³⁹⁵, ma anche interpretarla come una “violazione delle presupposizioni”, di un'*anomalia o devianza semantica*, sono numerosi gli studiosi che l'hanno intesa in questo senso. Sia Harald Weinrich sia Guglielmo Cinque sostengono che la

390G. Dorfler, op. cit., p. 88.

391Ivi, p. 89.

392Si vedano gli esempi raccolti nel cap. 2 “*Logic and conversation*” in P. Grice, *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1989, pp. 22-40.

393Inoltre, la barzelletta, così come la poesia, è soggetta a un vincolo formale più rigido rispetto alle storielle comiche. F. Accame, op. cit., pp. 18; 21; 40.

394«*A jest's prosperity lies in the ear*

Of him that ears it, never in the tongue

Of him that makes it.»

W. Shakespeare, *Pene d'amor perdute*, trad. it. di N. D'Agostino, Garzanti, Milano 2006, v, ii, 847-849.

395La concezione della metafora come luogo di intersezione di tratti o proprietà comuni a due entità diverse e lo schema proporzionale proposti da Aristotele, benché spieghino la catacresi e alcuni dei casi nei quali la metafora si fonda su un'analogia, non danno ragione dei casi nei quali a prevalere sono le differenze, anziché le similitudini, fra le entità che vengono paragonate. Anche la teoria della comparazione appare insufficiente: essa non regge al paradosso per cui il paragone fra due cose dissimili può essere parafrasato con un'espressione di identità, mentre ciò non vale quando si paragonano due cose simili.

metafora nasca dalla violazione o dalla cancellazione delle presupposizioni connesse al significato abituale delle parole. Tale prospettiva comporta che esista sempre un certo *grado di somiglianza* fra il metaforizzato e il metaforizzante, eventualità questa che, come è facile verificare, non sempre è data e che evidenzia la problematicità di definire il concetto stesso di somiglianza.

Le *teorie dell'interazione* evitano che si debba assumere la somiglianza a principio generativo della metafora e aumentano notevolmente le potenzialità conoscitive e creative che la essa dischiude³⁹⁶. Nella teoria di A.I. Richards, i termini in gioco sono il tenore (*tenor* o *meaning*), la nozione, e il veicolo (*vehicle*), cioè il significato assegnato dal vocabolario: si attua in questo modo una sorta di *fusione* fra i due termini che, lungi dall'infrangere le regole semantiche, condurrebbe a una comprensione più elaborata del significato. Non soltanto: come afferma Max Black, la metafora sarebbe in grado di modificare e di organizzare la nostra visione della realtà non esprimendo, bensì *creando* similarità³⁹⁷. Come osservato da Aristotele, a legare gli elementi che la metafora pone a confronto non è soltanto un rapporto di somiglianza, ma sempre anche una contrapposizione: diversamente, non avrebbe senso comparare due entità che non differiscono sotto alcun aspetto. Black ha sviluppato la propria teoria della metafora evidenziando che spesso valgono più le differenze che le somiglianze – nell'interazione, avviene un *via vai* di proprietà o di semi, alcuni tratti vengono persi e altri acquistati dalle entità poste in relazione, talvolta senza che sia ben chiaro chi acquisti/perda cosa³⁹⁸ – e che è l'accostamento eterogeneo a rendere più profonda la nostra comprensione. Osserviamo che esistono tipologie di battute scherzose – spesso in forma di indovinelli – che sfruttano precisamente le incertezze che ci colgono (1) nell'atto di definire qualcosa a partire da alcune proprietà o (2) quando viene suggerita un'identità – salvo per un particolare che solitamente non rappresenta una caratteristica essenziale né dell'una né dell'altra – fra due entità dissimili, solamente per farne risaltare altri tratti peculiari ridicoli. È abbastanza facile produrre battute spiritose secondo questi procedimenti: per spiegarci meglio ne proponiamo alcuni esempi.

– “Che cos'è che è nero e sfrigola? Una bionda che fa l'elettricista.”

396 Perché si possa attribuire alla metafora un valore conoscitivo è necessario estendere il dominio della retorica oltre la dimensione minima della parola (e dell'*elocutio*). Diversamente, come avviene nelle teorie sostitutive (il traslato sostituisce un'espressione letterale equivalente) e in quelle comparative (la metafora è 'presentazione' di un'analogia sottostante), la 'conoscenza' sortita dalla metafora sarebbe nulla più che tautologica o ridondante.

397 È questo il senso dell'affermazione di Black: «Certe metafore ci mettono in grado di vedere aspetti della realtà che la creazione della metafora aiuta a costruire». Cfr. M. Black, “Metafora”, (1954), in *Modelli archetipi metafore*, trad. it. di A. Almansi e E. Paradisi, Pratiche, Parma 1992.

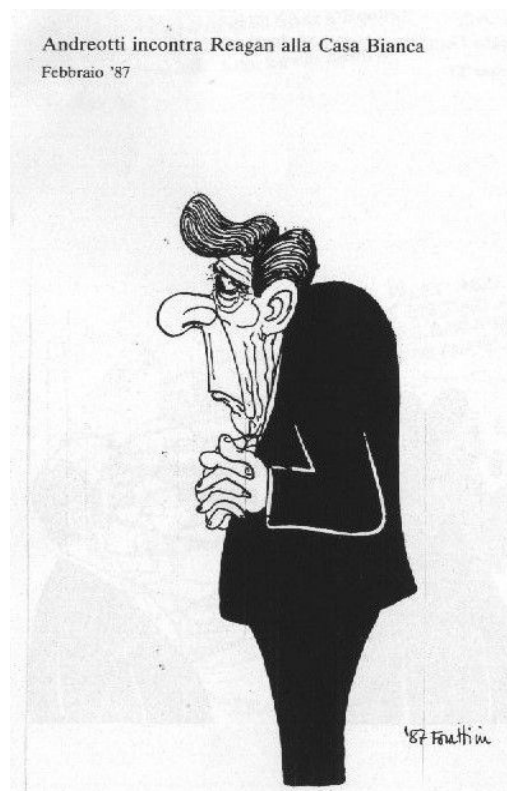
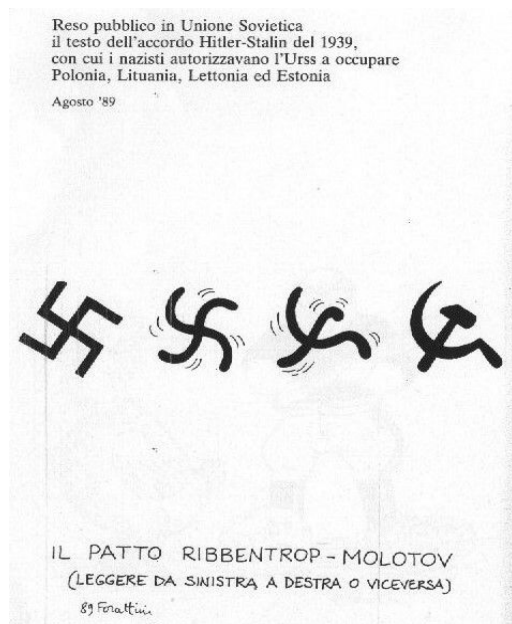
398 U. Eco, op. cit., (1984), p. 155.

- “Come si chiama un uomo con l'elettroencefalogramma piatto? Impiegato statale.”
- “Che differenza c'è fra un ghiro e un impiegato statale? Il ghiro esce dal letargo.”
- “Che cosa hanno in comune un belga e un tavolo? Il senso dell'umorismo.”
- “Se vola e non è un aereo, se nuota e non è una nave, se ha quattro gambe e non è un tavolo, allora un cinese lo mangerà.”³⁹⁹

In tutti i casi si sorride perché le definizioni suggerite sono inaspettate, non sono certo le definizioni che troveremmo sul dizionario se volessimo riconoscere le entità descritte, eppure ci sentiamo costretti ad ammettere che, sotto certi aspetti, effettivamente un ghiro e un impiegato statale si assomigliano e, anzi, il paragone con il ghiro ci rivela qualcosa dell'impiegato statale che nessun dizionario ci potrebbe restituire. Inevitabilmente, si produce nella nostra mente l'immagine di un impiegato che dorme profondamente con il capo appoggiato sulle scartoffie, oppure tutto rannicchiato sulla scrivania-tana, mentre fuori dall'ufficio la primavera è inoltrata. Oppure, quella di un ghiro con occhiali da vista, giacca e colletto bianco: il trasferimento di proprietà si è compiuto, l'impiegato si è ghirizzato e il ghiro si è impiegatizzato, e ridiamo di questi individui ibridi, strani eppure esistenti, neonati ma noti da sempre (è su presupposizioni o pregiudizi ben saldi, conoscenze ipercodificate, che questi indovinelli sono costruiti: se non fossimo a conoscenza della pigrizia degli impiegati statali faticheremmo a capire la battuta). A questo riguardo, proponiamo di seguito due vignette di Giorgio Forattini che abbiamo scelto perché mostrano in maniera assai trasparente i meccanismi retorici sui quali sono costruite le immagini ibride: nella prima caricatura osserviamo il presidente Reagan che, in seguito all'incontro con Andreotti, si è “andreottizzato”, mentre nella seconda si apprezza il gioco che smaschera l'identità nella differenza fra i simboli delle maggiori dittature di estrema destra e di estrema sinistra⁴⁰⁰.

³⁹⁹Battuta attribuita al principe Filippo, duca di Edimburgo, noto per il senso dell'umorismo e le spassosissime battute *politically incorrect*.

⁴⁰⁰La vignetta di Reagan è tratta da G. Forattini, *Giorgio e il drago*, Arnoldo Mondadori, Milano 1987, p. 98, quella della svastica e della falce e martello da G. Forattini, *Vignette sataniche*, Arnoldo Mondadori, Milano 1989, p. 310.



Come ha notato Freud, il motto di spirito – come il motto araldico, che unisce una frase breve a un'immagine allegorica, l'insieme dei quali diventa l'emblema di una famiglia – ha sempre una componente figurativa. Se, come afferma Umberto Eco, «le metafore migliori sono quelle che mostrano la cultura in azione, i dinamismi stessi della semiosi», denominate «metafore aperte»⁴⁰¹, analogamente, possiamo azzardare che i *Witze* migliori sono quelli che mostrano la retorica e i meccanismi dell'inconscio in azione, i dinamismi stessi della censura (dalla quale si produce l'inconscio). Nei casi esemplificati, i motti di spirito riescono a portare all'attenzione qualità delle entità confrontate che diversamente, abitualmente, non sono o non possono essere palesate: come avviene grazie alle metafore, grazie alle quali capiamo meglio il codice e l'enciclopedia, così i motti di spirito consentono di vedere non soltanto qualcosa che è “vietato”, ma anche, nell'atto di aggirarlo, il processo che impone il divieto. Forse ancora in maniera più evidente di quanto avvenga nella metafora, nel caso del motto di spirito è chiara la natura 'derealizzante' (ideologica) del gesto di selezione delle proprietà che appartengono alle entità paragonate e in base alle quali esse vengono descritte⁴⁰². Una barzelletta molto breve, famosa negli anni '90, può offrire alcune conferme a questo proposito: dopo che nel 1961 ebbe

401«Queste considerazioni permettono di distinguere la metafora chiusa (o scarsamente conoscitiva) da quella aperta, che fa conoscere meglio le possibilità della semiosi [...]» U. Eco, op. cit., (1984), pp. 165 e 195.

402Ivi, p. 165.

firmato il documento con il quale dichiarava di rinunciare a ogni diritto dinastico, Ottone d'Asburgo-Lorena, ultimo arciduca erede della Casata d'Asburgo, nel 1966 poté rientrare in patria. Intendendo occuparsi di politica a livello europeo (l'Austria allora non faceva parte dell'Unione Europea), Ottone si stabilì a Pöcking in Baviera e negli anni Ottanta rappresentò la CSU nel Parlamento Europeo⁴⁰³. Durante la sua attività parlamentare, egli si adoperò per l'espansione dell'Unione Europea impegnandosi per l'accettazione di Slovenia, Croazia e Ungheria e, come patrono del *Three Faiths Forum*, appoggiò le occasioni di ascolto e collaborazione fra cristiani, ebrei e musulmani. Alcuni sostenevano che nonostante tutto Ottone non si fosse mai rassegnato alla scomparsa dell'impero, le stesse malelingue devono aver diffuso la seguente storiella:

Otto d'Asburgo, annoiato, interpella il proprio segretario: “Senta, lei stasera cosa fa?”

E il segretario: “Stasera in tv c'è la partita: guarderò Austria-Ungheria.”

Al che, Otto avrebbe chiesto: “E contro chi giochiamo?”

Immaginiamo Otto d'Asburgo alla scrivania, a fine giornata, che chiede al proprio segretario un'idea, certo di ottenere un suggerimento per trascorrere la serata in maniera spensierata. Il politico si rilassa e il suo inconscio ha il sopravvento: ecco che gli sfugge il *lapsus*! E non uno qualsiasi, ma proprio quel pensiero che dice: “Io non sono quello che vi mostro, non sono il democratico che si adopera per costituire l'Unione Europea: Otto è ancora e sarà sempre l'arciduca d'Asburgo, l'imperatore dell'Austria-Ungheria!”. In barzellette come questa certamente si ride dell'autosmascheramento nel quale incorre il protagonista e la storiella sembra avere una “morale” chiara: vuole avvertire l'uditorio circa l'inattendibilità della metamorfosi di un potente, perché, per quanti documenti si possano sottoscrivere e per quanti giuramenti si possano fare, chi nasce imperatore resterà sempre imperatore (e bisogna aspettarsi che farà i propri interessi di imperatore)⁴⁰⁴. Ma la barzelletta non è una variazione della sempiterna storiella moraleggiante sul lupo travestito da pecora. Grazie a Otto si ride (forse amaramente) anche dell'idea di Europa, del tentativo di unificare gli stati europei, che sembra essere stato meglio raggiunto dall'Impero Austroungarico che dalle attuali politiche comunitarie (e non c'è bisogno di fare appello a Brexit): questo secondo riso amaro è riservato a coloro che ricordano il ruolo istituzionale svolto da Otto d'Asburgo, gli altri ridono soltanto dell'autosmascheramento dell'erede al trono d'Austria che si crede anacronisticamente ancora il

⁴⁰³La CSU (*Christlich-Soziale Union in Bayern*) è il partito cattolico bavarese.

⁴⁰⁴In un'intervista rilasciata nel 2007 in occasione del suo 95° compleanno, Ottone affermò di essersi pentito di aver siglato il documento con il quale rinunciava ai propri diritti dinastici, perché le autorità a quel punto pretendevano anche che egli si astenesse dalla politica. Ma la diffusione della barzelletta precede di vent'anni questa dichiarazione.

Kaiser, che non vuole rinunciare al proprio *ça*.

Alcuni aspetti della *fusione metaforica* sono stati avvicinati al meccanismo della *condensazione* individuato da Freud nei motti di spirito (in particolare nelle arguzie che si basano su parole composte, *Kalauer* e *Klangwitzje*) e nelle immagini oniriche⁴⁰⁵: in questi casi, il gioco di somiglianze e opposizioni che dà luogo al particolare “ircocervo visivo” (e concettuale)⁴⁰⁶ è motivato da ragioni inconsce, il cui meccanismo semiotico è descrivibile in termini di acquisto e perdita di proprietà (o semi). Osserviamo che la condensazione in atto nella creazione delle “parole-valigia” (denominate anche *portmanteau-words* o *parole-macedonia*), come il noto *famillionario*, significanti misti coniat per veicolare con un solo termine due significati la cui struttura è stata paragonata a quella di certe immagini oniriche ottenute per addizione o sovrapposizione e ai ritratti compositi (o immagini generiche) di Galton già citate da Freud nell'*Interpretazione dei sogni*, riproduce nella maniera più sintetica in assoluto quanto avviene in ogni motto di spirito e, per quanto riguarda la condensazione, in ogni metafora. Rovatti ha evidenziato il potere di tali “parole esoteriche” o parole-cerniera di far divergere le serie di senso (portato da ciascun termine o porzione di parola che compone la parola-valigia) nel momento stesso in cui le congiungono. Tale incatenamento risulta necessariamente paradossale⁴⁰⁷.

Riconoscendone la funzione argomentativa, anche Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca vedono in opera nella metafora, che trattano all'interno dell'analogia, una *fusione* fra un elemento del *tema* (A + B, sui quali verte la conclusione) e uno del *foro* (C + D, sui quali poggia il ragionamento), secondo lo schema proporzionale $A / B = C / D$. Tale fusione produce un oggetto dotato di un'eccedenza che, secondo loro, in nessun caso ne consentirebbe l'identificazione con un'*immagine* per via dell'indefinitezza dei contorni. Su questo punto dissentiamo e mostriamo con alcuni esempi che sono realizzabili immagini in grado di dare forma alle metafore (e che, certo ciò non è casuale, spesso strappano un sorriso). Avviene spesso di trovare nelle opere pittoriche di Alberto Savinio la sorprendente illustrazione di metafore, immagini oniriche, modi di dire, sotto forma di figure composite la cui “decifrazione” (mai assicurata) ne fa quasi dei rebus. Pensiamo per esempio alla prassi di

405Per quanto la maggiore ilarità derivi dai motti tendenziosi e profondi, Freud afferma la necessità di attribuire un valore maggiore ai motti innocenti e futili per chiarire teoricamente l'essenza del motto: dichiarando che la sensazione di piacere suscitata in chi lo ascolta dipende meno dall'intento e dal contenuto concettuale che dalla forma della sua espressione, egli assegna infatti ai mezzi tecnici, retorici (ai giochi del significante che si esprimono attraverso i processi di condensazione, spostamento, figurazione indiretta, ecc.) il segreto del carattere del motto (*MS* 118-119). U. Eco, op. cit., (1984), pp. 143; 154; 158; 160; 162; 187; 198.

406«Due immagini si sovrappongono, due cose diventano diverse da se stesse, eppure riconoscibili, ne nasce un ircocervo visivo (oltre che concettuale).» Ivi, p. 157.

407P.A. Rovatti, op. cit., pp. 197-198.

raffigurare le donne con la testa di papera, che ricorda il paragone nella storia raccontata per introdurre la quarta giornata nel *Decameron*, o alla testa di gallo di Ruggero, cavaliere saraceno della *Chanson de Roland*, poema fondamentale nella cultura francese⁴⁰⁸:



A. Savinio, *En visite*, (1930), olio su tela, Roma, Collezione privata, cm 65 x 81



A. Savinio, *Penelope*, (1944-1945), tempera su tavola,



A. Savinio, *Marche nuptiale*, (1931), olio su tela,

⁴⁰⁸Tutte le riproduzioni delle opere sono tratte dal catalogo della mostra tenuta a Milano, Palazzo Reale, dal 25/02/2011 al 12/06/2011, *Alberto Savinio, la Commedia dell'arte*, a cura di Vincenzo Trione, 24ORE Cultura, Milano 2011, pp. 77-77; 81; 80; 61; 120.

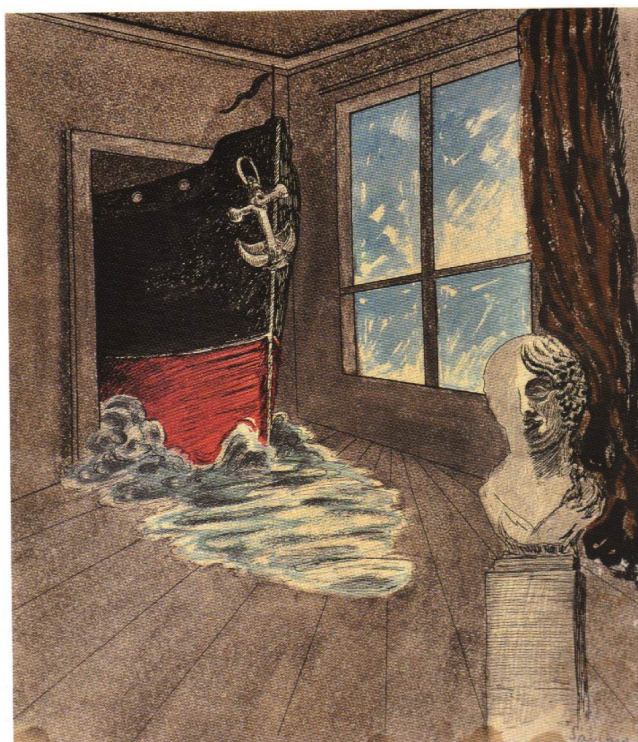
Collezione privata, cm 35 x 25

Collezione privata, cm 103 x 71



A. Savinio, *Roger et Angélique*, (1931), olio su tela,
Collezione privata, cm 90 x 73

Una combinazione molto interessante fra procedimenti metaforici, metonimici, sinestesici e simbolici si trova in un disegno enigmatico e senza titolo nel quale il mare (una nave della quale si riconosce l'ancora di prua) si fonde con la terraferma, l'esterno si fonde con l'interno con l'effetto di un terremoto: la stanza (sulla quale lo spettatore ha una prospettiva di per sé instabile perché vede lo scorcio di un angolo) ondeggia, la tenda si muove malgrado la finestra sia chiusa, il volto del busto classico, dai lineamenti definiti soltanto a metà, improvvisamente è esposto all'aria salmastra e perciò al mutamento, rivelando che il problema maggiore dell'opera riguarda il tempo:



A. Savinio, *Senza titolo*, (1926-1927), inchiostro, pastelli e acquerello su carta, cm 33,7 x 29,5, Collezione privata, courtesy Galleria Tega - Milano

Naturalmente, gli effetti prodotti dai meccanismi – perlopiù legati al processo primario – in gioco in questa immagine sono anche passibili di un'elaborazione verbale, letteraria, come mostra la descrizione di una sensazione che il protagonista della *Recherche* prova nel momento in cui, ospite a palazzo Guermantes, compie un gesto apparentemente insignificante, ma in seguito al quale, progressivamente, la spiaggia e il mare di Balbec sembrano sfondare le pareti del salone e avanzare fino a raggiungerlo per riportandogli un frammento del passato, insieme alla speranza che tramite la scrittura un frammento del passato possa essere effettivamente

recuperato e, “purificato” delle sensazioni che al momento della prima esperienza, rivissuto (perché resi concreti i fantasmi dell'immaginazione) in maniera diversa, più gioiosa:

[...] m'avvenne d'asciugarmi la bocca col tovagliolo ch'egli m'aveva dato; e di colpo, come quel personaggio delle Mille e una notte, che senza saperlo compiva precisamente il rito capace di far apparire, visibile a lui solo, un docile genio pronto a portarlo lontano, una nuova visione d'azzurro balenò davanti ai miei occhi, un azzurro, questa volta, puro e salino, che si gonfiava in mammelle bluastre. Fu un'impressione così forte da farmi sembrare attuale l'attimo che stavo rivivendo: e, più stordito del giorno in cui m'ero domandato se davvero sarei stato ricevuto dalla principessa di Guermantes o se piuttosto non sarebbe sprofondata ogni cosa, credetti che il domestico avesse in quel momento aperta la finestra sulla spiaggia, e che tutto m'invitasse a scendervi e a passeggiare lungo il molo durante l'alta marea; il tovagliolo da me preso per asciugarmi la bocca aveva precisamente la stessa inamidata rigidità dell'asciugamano col quale avevo tanto stentato ad asciugarmi, dinanzi alla finestra, il giorno del mio arrivo a Balbec; e adesso, davanti alla biblioteca del palazzo Guermantes, esso dispiegava, spartite nelle sue pieghe e piegoline, le piume d'un oceano verde e turchino come la cosa d'un pavone. E io non gioivo soltanto di quei colori, ma di tutto un momento della mia vita che li suscitava, che era stato certamente un'aspirazione a loro; momento di cui qualche senso di stanchezza o di tristezza m'aveva forse impedito di gioire a Balbec e che ora, spoglio di quanto c'è d'imperfetto nella percezione esteriore, puro e disincarnato, mi colmava di allegrezza.⁴⁰⁹

I meccanismi figurali sono procedimenti, principi di elaborazione stilistica, dunque, che interessano diverse sostanze semiotiche: le strategie di creazione delle immagini non rispondono a criteri estranei rispetto a quelli che sono in atto a livello verbale, benché naturalmente il rapporto che instauriamo con le immagini sia diverso da quello con le parole. È, perciò, estendibile a ogni operazione figurale (metonimia, sineddoche, ossimoro, ecc.) quanto spiega Umberto Eco riferendosi alla metafora:

la metafora suona a scandalo per ogni linguistica, perché è di fatto meccanismo semiotico che appare in quasi tutti i sistemi di segni, ma in modo tale da rinviare la spiegazione linguistica a meccanismi semiotici che non sono propri della lingua parlata. E basti pensare alla natura sovente metaforica delle immagini oniriche. In altri termini, non si tratta di dire che esistono *anche* metafore visive (all'interno dell'universo del visivo bisognerà distinguere i sistemi figurativi, quelli gestuali e così via) o che esistono *anche* – forse – metafore olfattive o musicali. Il problema è che la metafora verbale richiede spesso, per essere in qualche modo spiegata nelle sue origini, il rinvio a esperienze visive, auditive, tattili, olfattive.⁴¹⁰

Inoltre, sia che si voglia intendere la metafora come composta di altre figure, e quindi un tropo derivato, o come origine delle altre figure retoriche, sembra in ogni caso impossibile chiarirne il funzionamento parlandone isolatamente. Il legame della metafora con le altre figure è sempre apparso in tutta la sua problematicità:

è molto difficile considerare la metafora senza vederla in un quadro che includa necessariamente la sineddoche e la metonimia: tanto che questo tropo che fra tutti sembra il più originario

409M. Proust, *Le temps retrouvé*, (1916), trad. it. di Giorgio Caproni, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1991, pp. 198-199.

410U. Eco, op. cit., (1984), p. 143.

apparirà invece come il più derivato, risultato di un calcolo semantico che presuppone altre operazioni semiotiche preliminari. Curiosa situazione per una operazione che, fra tutte, è stata da molti riconosciuta come quella che ne fonda ogni altra.⁴¹¹

A differenza delle definizioni “comparatistiche” – come quella proposta dal Gruppo μ , che considera la metafora una figura non primaria, ma complessa, prodotta da due sineddochi – che funzionano bene soltanto per le metafore di denominazione⁴¹², Eco, enunciando le cinque regole per l'interpretazione co-testuale della metafora, spiega la sostituzione di un semema con un altro come «l'effetto di una doppia metonimia verificata da una doppia sineddoche»⁴¹³, avvicinandosi molto all'interpretazione dinamica dei processi metaforici e metonimici esposta da Lacan schematizzando il funzionamento della battuta di spirito per mezzo del grafo del desiderio.

Anche relativamente alla 'bontà', alla riuscita felice di una metafora e di un motto di spirito, possiamo osservare una parziale convergenza, dal momento che entrambi sono tanto meglio riusciti quanto più numerosi sono i percorsi di indagine che consentono. Bisogna tuttavia fare una distinzione importante, che riguarda anche ciò in cui consiste la “forza cognitiva”⁴¹⁴ della metafora e del motto di spirito: mentre nei procedimenti metaforici la spinta a ricercare ragioni del paragone (nei tratti semantici degli elementi raffrontati e nel contesto nel quale essi sono collocati) è potenzialmente infinita, benché alcuni percorsi appaiano più ricchi di senso rispetto ad altri e si possa discutere una sorta di gerarchia dei sensi in base al loro valore (estetico, di pertinenza, ecc.)⁴¹⁵, invece, per quanto riguarda i motti di spirito, si danno i casi per cui (1) a una preventiva apertura di innumerevoli sensi segue una brusca e sorprendente chiusura determinata dalla battuta finale verso uno e un solo senso (questo è il funzionamento generale di tutti i gruppi di barzellette isolati da Morin) che, di volta in volta, può intrattenere rapporti diversi nei confronti del senso atteso o (2) non si verifichi una chiusura su alcun senso, per cui l'ascoltatore viene attratto e sbalottato in un turbinio di sensi diversi, tutti egualmente possibili, la cui indeterminatezza porta al limite al *nonsense* (eventualità che abbiamo visto mancare nella classificazione di Morin). Spinti al limite, quando la parvenza di mancanza assoluta di senso finisce per equivalere alla possibilità che ogni senso sia adeguato, la forza cognitiva (e lo spaesamento) dello spirito sfiora quella dei *kōan*, gli enigmi (e bisogna osservare che il

411Ivi, pp. 141-142.

412B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2010, p. 163.

413U. Eco, op. cit., (1984), p. 191.

414Ivi, p. 187.

415Rimando alle questioni che riguardano la pressione contestuale, i correlativi oggettivi, la funzione metaforica apertissima e la semiosi illimitata trattate in Ivi, pp. 183, 195-196.

giapponese classico usa la medesima parola, *okashii*, per indicare sia il comico sia l'enigma⁴¹⁶) dalle risposte bizzarre o fisse, che i maestri zen propongono ai propri discepoli per risvegliare in loro la verità della liberazione interiore, tramite l'esperienza del vuoto⁴¹⁷. La tecnica prediletta dalla comicità zen consiste nel cercare di dimostrare come un complesso ragionamento comunemente ritenuto valido secondo i canoni della logica comune sia fallace e come, alla fine, ogni proposizione sia vera e non-vera contemporaneamente, dal momento che la realtà ultima è il vuoto. D'altra parte, l'esperienza di soluzione del *kōan*, la sfida mentale che esso impone (come il comico), è parte di un percorso di ricerca della perfezione spirituale nel quale il riso – rivolto contro i maestri (le cui raffigurazioni sono spesso ritratti caricaturali) per ribaltare i ruoli – svolge la funzione di sgonfiare l'Io e il ruolo di distanziatore critico rispetto alla ricerca stessa (si percorre la Via, che è estremamente severa, e si ride della Via)⁴¹⁸. Le pretese di conoscenza e di padronanza della realtà da parte dell'Io sono sgonfiate quando il maestro fornisce una risposta che risposta non è, ma consiste in un'elusione incongrua, come nel seguente aneddoto riportato da Roland Barthes:

è quello che fece il maestro zen il quale, per tutta risposta alla solenne domanda: «Che cos'è il Buddha?», si sfilò un sandalo se lo mise sulla testa e se n'andò: impeccabile dissolvimento dell'ultima replica, padronanza della non-patronanza.⁴¹⁹

mentre la necessità di una distanza critica dalla ricerca rappresenta l'unica “soluzione” a quest'altro enigma:

Un monaco domandò a Chao-chou: «Qual è l'unica e ultima parola della verità?» [...]. Il monaco replicò: «S!». Io non scorgo in questa risposta l'idea banale secondo cui un non ben definito partito preso d'un tacito consenso generale è il segreto filosofico della verità. Semmai avverto che, opponendo bizzarramente un avverbio a un pronome (*si a quale*), il maestro risponde *a lato*; egli dà una risposta da sordo, dello stesso genere di quella che diede a un altro monaco che gli chiedeva: «Dicono che tutte le cose siano riducibili all'Uno; ma a che cosa l'Uno è riducibile?» E Chao-chou rispose: «Quando vivevo nel distretto di Ching, mi feci fare una veste che pesava sette *kim*».⁴²⁰

Quando si è alla ricerca della verità – sembra dire il maestro – un'indicazione di metodo si sostituisce a un concetto, ma non solo: l'indicazione di metodo non è cosa diversa

416M. Raveri, *Il pensiero giapponese classico*, Einaudi, Torino 2014, p. 513.

417«Una prima definizione di *kōan* ne coglie la struttura più semplice: è un dialogo in cui un discepolo pone al maestro una domanda sulla dottrina, e il maestro zen gli risponde in modo enigmatico, talvolta con battute bizzarre, altre volte con gesti paradossali, intesi come fortemente simbolici, ma senza nessuna spiegazione. Oppure è una domanda breve e provocatoria, o un gesto inusitato che il maestro rivolge inaspettatamente al discepolo. E anche nei pochi casi in cui l'aneddoto o il discorso è piano e semplice, si immagina che in realtà nasconda un messaggio più profondo e misterioso di quello che viene espresso.» Ivi, p. 493.

418Per approfondimenti, rimando a ivi, pp. 504-513.

419R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, (1977), trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2001, p. 180.

420Ivi, p. 210.

dall'affermazione di una verità sulla verità, cioè che la verità è sempre non-tutta perché manca lì dove la cerchiamo. Al limite, i *keōan* intesi (da Dōgen) come espressione universale dell'enigma del nostro stesso esistere – da cui deriva che qualunque aspetto della vita può essere considerato un *keōan*, una domanda di senso ultimo, che svela l'illuminazione – non hanno affatto soluzione: proprio tale mancanza di soluzione indica che l'illuminazione non consiste in altro che nel riconoscersi, quasi con stupore, nella propria dimensione più vera, che sempre ci appartiene (che non è una dimensione speciale, trascendente, lontana da noi stessi) e che, benché la sia abbia sempre sotto gli occhi, abbiamo dimenticato⁴²¹. Sorge spontaneo chiedersi cosa impedisce a queste storielle zen di produrre un effetto di spaesamento e disperazione nel discepolo che si trova ad affrontare l'apparente sottrazione totale del senso: la sovversione del pensiero “tradizionale” viene spesso ripetuta e ripetuta, finché avviene il risveglio fulmineo alla verità e la

risata finale è come una conversione, un arrendersi all'incongruità dell'esistenza, è come un accettare il paradosso della vita proprio così com'è. Quella risata è illuminazione. E non importa se la risata si fa aperta, «grassa», sensuale: è la libertà di una piena empatia verso il mondo, comprendendo fino in fondo che le illusioni e l'illuminazione sono la stessa cosa.⁴²²

I moti assurdi, nei quali arguzia e comico si miscelano, e che somigliano nella veste linguistica alle storielle zen, con le quali hanno in comune sia l'effetto di dissoluzione dell'Io sia il carattere enigmatico, sembrano rappresentare, inoltre, un caso estremo di produzione di piacere dal momento che si tratta di un “piacere negativo”, collocabile nel raggio d'azione di Thánatos, un piacere che si prova nel perdere parzialmente se stessi – avendo rinunciato alla sicurezza garantita dalla funzione unificatrice dell'Io – che è conseguenza dell'esposizione a un senso che sempre si sottrae, un piacere che riesce a controbilanciare la disperazione che genererebbe l'abbandono al non-senso nella serietà. Non potendo approfondire in questa sede il complesso rapporto di Lacan con il pensiero tradizionale orientale, citiamo per concludere un passo che mostra l'apprezzamento e, al contempo, le riserve riguardo al metodo zen:

Quel che c'è di meglio nel buddismo [presentato come la rinuncia al pensiero stesso] è lo zen, e lo zen consiste in questo: nel risponderti con un abbaio, amico mio. È quanto c'è di meglio, naturalmente, quando si vuole togliersi da quella faccenda infernale, come diceva Freud. (SXX 110)

421 Impossibile non rilevare una convergenza con la definizione del *Dasein* (Esserci) data da Martin Heidegger come l'ente che noi stessi siamo e dalla cui dimensione autentica, tuttavia, siamo perlopiù deietti. La conquista del proprio modo d'essere autentico è direttamente paragonabile all'illuminazione.

422 M. Raveri, op. cit., p. 513.

3.3.2 Espressioni dell'amore tragico e dell'amore comico: dall'ossimoro all'iperbole. Le identificazioni e l'ambivalenza, l'idealizzazione e i modi della negazione, l'“amore del nome” e la metonimia

Sotto di lui [l'Amore] si ride e geme.
(Dante Alighieri, *Sonetto di risposta a Cino*,
CXI 4)

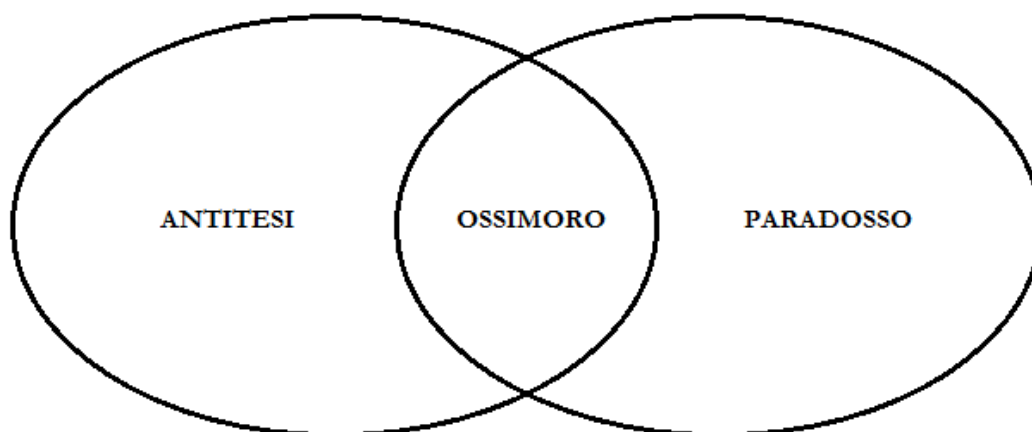
ARMADO: Io adoro persino il terriccio,
roba vile, sui cui la di lei ciabatta, roba
ancora più vile, sospinta dal suo piè ch'è
vilissima cosa, incede.
(W. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, i, ii,
vv. 161-163)

Nell'ambito di un lavoro che si propone di ricercare in che senso l'amore si possa definire un sentimento comico sorge spontaneo chiedersi (1) se ci sono strumenti retorici privilegiati nell'espressione del sentimento amoroso; (2) per quale motivo essi sono privilegiati, se forse rappresentano una verità sulla situazione esistenziale del soggetto amoroso, sul suo rapportarsi con l'oggetto amato o con l'amore in senso astratto e (3) infine se questi procedimenti mostrino, in circostanze particolari o se osservati da una determinata prospettiva, un aspetto comico. Le indagini condotte sui testi letterari e su quelli di teoria suggeriscono che le figure principali sono l'iperbole e l'ossimoro. Iniziamo prendendo in considerazione l'*ossimoro*, che, come mostreremo, considerare come un *caso particolare di metafora*: il caso limite nel quale *il metaforizzato e il metaforizzante appartengono a sfere semantiche antonime*.

La funzione dell'ossimoro nel discorso amoroso è stata studiata da Roberto Gigliucci nel saggio *Oxymoron Amoris*, nel quale egli raccoglie alcune riflessioni sul paradosso amoroso, sull'irrazionalità di Amore, sull'ambivalenza attraverso la quale l'amore viene espresso, accompagnate da una vasta selezione di testi dalla poesia arcaica greca alla lirica italiana antica. L'ossimoro (etimologicamente “acuta follia”) è la figura principe in grado di esprimere la singolarità drammatica dell'amore irrazionale che imprigiona il poeta: irrazionalità, assurdo, contraddittorietà, paradosso e sospensione del senso sono gli effetti che l'ossimoro produce sulla prassi stilistica e sulla costruzione retorica. Alla base della struttura dell'ossimoro vi sono due elementi – posti sul medesimo livello – e la relazione di antitesi che li oppone: la loro crasi produce caos, un «urto contro l'intelligenza»⁴²³. Mentre Lausberg assimila l'ossimoro all'antitesi, interpretandolo come un caso particolare di questa, il Gruppo μ afferma che l'ossimoro esclude l'antitesi e assume pienamente la contraddizione, perché ospita la coincidenza degli opposti. Dal

423R. Gigliucci, *Oxymoron Amoris. Retorica dell'amore irrazionale nella lirica italiana antica*, De Rubeis, Anzio, 1990, p. 9.

punto di vista logico, antitesi e ossimoro appaiono infatti ben distinti: l'antitesi non crea paradossi, perché giustappone orizzontalmente gli elementi che oppone, mentre l'ossimoro appartiene propriamente all'ambito del paradossismo dal momento che compie la sovrapposizione degli *opposita*. Gigliucci, per meglio mostrare l'origine e il funzionamento dell'ossimoro in relazione all'antitesi e al paradosso, propone una visualizzazione insiemistica:



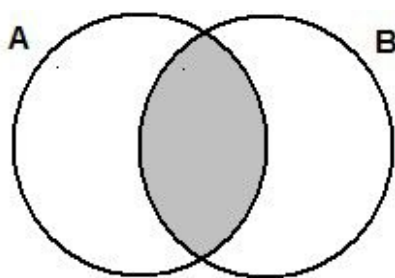
L'ossimoro istituisce relazioni di diverso genere con l'antitesi e con il paradosso: lo lega all'antitesi una relazionale formale, che consiste nella presenza di due unità antonimiche; rispetto al paradosso il legame si esplica dal punto di vista concettuale nella comune appartenenza ai regni dell'assurdo, della dissociazione e della contraddizione. L'ossimoro sarebbe, pertanto, un paradosso che si esprime con una forte concentrazione sintattica, nel quale la tensione dinamica delle antinomie è direttamente proporzionale alla compattezza e all'indissolubilità del nucleo sintattico⁴²⁴. Nella misura in cui gli elementi antonimici non si fondono e nemmeno l'uno prevale sull'altro, riconosciamo tale dinamica come un rapporto fra correlativi. Come rappresentazione principe della *concordia discors*, l'ossimoro dà forma al paradosso logico intensamente drammatico del quale la contraddittorietà dell'amore è portatrice. Certamente, l'elemento più contraddittorio e al quale nessun amante è disposto ad arrendersi è *l'impossibilità di essere una cosa sola con l'oggetto amato*, l'impossibilità di fare Uno⁴²⁵ che

424Ivi, p. 11.

425Includiamo in questo fenomeno anche l'impossibilità di essere 'tutto' per l'altro, della quale i seguenti versi di Molière offrono testimonianza:

«ALCESTE: No, ora vi detesto, / è un rifiuto che è più di tutto il resto. / Poiché per voi non posso essere tutto / così come per me voi siete tutto, / sì, vi rifiuto, e quest'offesa estrema / scioglie per sempre l'indegna catena.» Molière, *Il misantropo*, (1666), trad. it. di P. Valduga, Giunti, Firenze 1995, v, iv, vv. 1779-1783. («ALCESTE: Non: mon cœur à présent vous déteste, / Et ce refus lui seul fait plus que tout le reste. / Puisque vous n'êtes point, en des liens si doux, / Pour trouver tout en moi, comme moi tout en vous, / Allez, je vous refuse, et ce sensible outrage / De vos indignes fers pour jamais me dégage.»)

sempre si ripropone specialmente in compagnia dell'amato e che innesca inconsciamente il sentimento di *ambivalenza* (odio/amore rispetto all'oggetto amato), inammissibile consciamente. La pena che si prova a causa dell'impossibilità di coincidere con l'oggetto amato, di essere una sola cosa con esso – o anche, più semplicemente, il sentimento di ribellione contro la dipendenza (della propria felicità) dall'altro – rivela l'essenza relazionale dell'amore, sentimento che consiste nel *desiderio di essere l'altro*. Al desiderio di essere corrisponde il processo di *identificazione*, che si manifesta con intensità tale da produrre uno sconfinamento: il soggetto si trasforma introiettando l'altro, in misura diversa. In ogni caso, l'identificazione non va confusa con l'imitazione, un processo in cui il desiderio di essere 'come l'altro' non produce sconfinamenti. La teoria freudiana mette l'accento sulle *zone* che vengono modificate dall'introiezione di *alter* in *idem*; la teoria lacaniana sviluppa questa prospettiva mettendo l'accento sui modi, i registri. Si distinguono, così, le identificazioni che si svolgono nell'Immaginario (che riguardano prevalentemente l'Io) e le identificazioni che si svolgono nel Simbolico (che riguardano prevalentemente l'ideale dell'Io). Una distinzione ulteriore, di carattere modale, riguarda le diverse versioni del Simbolico, che possono venir chiamate *stili di pensiero*: il separativo, il regime della rigidità; il confusivo, o delle sovrapposizioni 'eccessive', e il distintivo, il regime della flessibilità. A un primo sguardo, le identificazioni sembrano poter essere soltanto o distintive o confusive. Tuttavia il separativo è uno stile, dunque si può parlare di identificazioni 'separative' per indicare processi di introduzione rigida di singoli tratti o di singole parti. La rigidità del *separativo* accoglie il letteralismo e la lingua come istituzione, mentre il *distintivo* rappresenta il regime della duttilità e della strategia, della figuralità e delle relazioni congiuntive (paradossali: le frontiere distintive uniscono e separano al contempo). Infine, il regime *confusivo* è il luogo della massima fluidità, degli sconfinamenti sregolati, dei linguaggi privati e della moltiplicazione dei sensi: è bene tuttavia distinguere tra forme inferiori e superiori, per non assimilare tale regime alla pura e semplice confusione. Nel caso delle *identificazioni distintive*, un soggetto ne *assimila parzialmente* un altro, eletto a proprio modello, arricchendosi in complessità e ampliando le proprie possibilità, le proprie prospettive. Il diagramma che visualizza questo modo di identificazione è il medesimo che consente di rappresentare il meccanismo della *metafora* come *intersezione* di campi semantici:



Rappresentano invece delle *sovrapposizioni complete* i casi di *identificazioni confusiva*: il pericolo di una completa perdita di sé, di un'*alienazione* totale, dell'assimilazione dei tratti più rigidi del proprio modello, per il soggetto riflette la possibilità di una metafora confusiva di ricadere nel letteralismo (effetto *osmotico* del confusivo *iperfigurale*), ma anche l'assimilazione degli stereotipi può rendere un soggetto la caricatura dell'altro (effetto *mimetico* del confusivo *iperletterale*)⁴²⁶. Benché privilegiata da Lacan, la metafora non è il solo meccanismo che può descrivere i rapporti di identificazione. Bisogna aggiungere quantomeno la sineddoche; una identificazione metonimica sarebbe il risultato di molte identificazioni che non riescono a trovare una buona sintesi. Infine, va ricordato che l'identificazione è un processo ambivalente, in cui l'amore per il modello non può non generare ostilità verso la dipendenza e l'alienazione.

Verso la fine della propria analisi retorica dell'ossimoro, Gigliucci sfiora l'eventualità che l'ossimoro comunichi una contraddizione soltanto apparente, giocata spesso sui *calembours*⁴²⁷, e che anche i paradossi del discorso siano perlopiù solubili adottando come metodo di riduzione la contestualizzazione. Come il culmine nelle storielle spiritose, in questi casi la minaccia di restare imprigionati in una contraddizione insolubile si tramuta in nulla, in un falso allarme. Naturalmente, gli ossimori che Gigliucci considera espressioni della psicologia dell'amante sono le dissonanze inadomesticabili, autentiche e pienamente dotate di senso – quel senso più vero, più profondo e più energico che accomuna gli ossimori del discorso amoroso alle verità della mistica⁴²⁸ – sono gli ossimori irriducibili e ingiustificabili, i più somiglianti agli enigmi e ai misteri, perché qualunque spiegazione razionale scioglierebbe l'assurdo – sempre inteso come intreccio di effettuale e impossibile – che li sostiene. Su queste basi, Gigliucci oppone le concezioni dei poeti provenzali, siciliani e siculo-toscani e di Petrarca a quelle di Dante e di Boccaccio:

Anche se Dante, come l'amico Cavalcanti, ha riconosciuto la forza drammatica e irrazionale di

426G. Bottirolì, *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Sestante, Bergamo 2002, pp. 253-4.

427R. Gigliucci, op. cit., p. 65.

428Mentre l'ossimoro amoroso si tinge di tragico, la convivenza dei contrari nella verità e nel senso del discorso mistico ha una tinta euforica, di esultante pienezza. Ivi, pp. 12-13.

amore (se pure tangenzialmente, e per poi condannare decisamente tale concezione più tardi), non ha però mai offerto rilevanti concessioni al gusto dei paradossi e del dramma psicologico delle contraddizioni. L'angoscia petrarchesca di una percezione della realtà inesorabilmente frammentata e instabile è, come si sa, agli antipodi del sicuro e vittorioso sforzo dantesco di dominio del reale (e del divino: si pensi alla finale *visio Dei*).⁴²⁹

Nel *Convivio* (IV II 4), d'altra parte, Dante mostra di considerare più apparenti che sostanziali certe contraddizioni: quando afferma «... che una medesima cosa *sia* dolce e *paia* amara, o vero *sia* chiara e *paia* oscura» egli palesa che in opposizione non sono due qualità essenziali, ma ciò che è viene confrontato a ciò che *sembra* (essere)⁴³⁰. Ciò spiega lo spazio limitato che Dante riserva alla figura della *coincidentia oppositorum*, segnale di sospensione del senso. Diversamente, la lettura di alcuni luoghi provenzali e antico-francesi mostra una descrizione di Amore inevitabilmente costruita sugli *oppositia*: come l'Amore, infatti, anche la Fortuna e la Morte trafiggono sempre le speranze umane di consistenza. Trionfi d'amore e trionfi della morte si sovrappongono e non possono sopravvivere senza il loro opposto, la *laus amoris* (procedimento che rispetta il concetto proverbiale che ogni cosa si comprende attraverso l'esperienza del suo contrario): Gigliucci ne deduce che l'uomo medievale, affascinato dal tema tradizionale della reciproca generazione dei contrari, è in grado di sopportare l'instabilità d'essere che l'ossimoro esprime e comporta, egli «non soffre di “bifrontismo”, anzi, rinviene una grande ricchezza spirituale nella contraddizione, un grande vigore, una grande “sicurezza”»⁴³¹. Ossimoro, contraddizione e paradosso, depurati dall'artificiosità tipica dei compositori precedenti, rappresentano la nervatura stilistica dell'opera di Petrarca, poiché traducono formalmente i nodi più riposti della psiche, l'ambivalenza essenziale del desiderio, la struttura intima dell'Eros del soggetto lirico:

l'ossimoro tragico, quello denunciante il caos, la fuga di senso, la perdita costante della stabilità, il mancato autocontrollo favorito dalla contraddittorietà della realtà stessa, la defatigante lite che coinvolge esseri animati e inanimati (pensiamo a Leopardi lettore di Petrarca!), l'*amentia* dell'amore terreno; questo, insomma, è l'ossimoro petrarchesco.⁴³²

Dopo essersi chiesto se non sia il fatto amoroso a essere intimamente paradossale, Gigliucci propone il sonetto in forma di indovinello formulato su contraddizioni di Jacopo da Lentini, che compendiano le coppie oppositive più diffuse per descrivere i contrasti vissuti da colui che ama:

E vo e vegno, né mi parto di loco,
non son legato, né mi posso partire,

429Ivi, p. 96.

430I corsivi nella citazione sono nostri.

431Ivi, pp. 51-52; 110.

432Ivi, p. 61.

rido piangendo e doglio avendo gioco,
 e son gioioso e canto con sospire,
 e sto in ghiaccio e ardo tutto in foco,
 e son sicuro e temo di morire,
 e parlo molto e parmi dire poco,
 e dico vero e vegiomi mentire,
 e dormo e veglio e guardo tuttavia,
 odo chi passa e non sento niente,
 e rido forte con grave dolore,
 e son ben saggio e pieno di follia,
 là 'o si conven saper non so niente:
 amore m'è tornato in amarore.

Agli ossimori viene dunque affidato il compito di esprimere la disarmonia e il conflitto che abitano la vita psicologica di chi ama, reso saggio e folle a un tempo, capace di gioire del dolore e dolersi della gioia; gli effetti e le volontà contraddittorie di Amore, “lieto martiro e dolce inganno” che ferisce e risana; l'irraggiungibilità dell'oggetto amato (si pensi alla poesia provenzale che ne fa un *topos*). Troviamo riuniti tutti questi elementi nei versi di Rosello Roselli:

Otto anni m'ha tenuto Amor legato
 con un ardente nodo che mi sface,
 e, quanto più cognosco, più mi piace
 vivere in questo amaro e dolce stato,
 nel qual, piangendo, son tanto beato
 quanto altri che mai fusse in lieta pace,
 vedendo ogni nio ben da questa face
 solo poter venir, che m'ha infiammato
 da sospirare e star col cor pensoso,
 da cercar con dolor solitar porto
 e da chiamar la morte con dispetto.

Mi nasce poi nel core un tal conforto
 che canto e rido, e con novo diletto
 bramo la vita per maggior riposo (1);

E son contento che fra mille dardi,
 orati tutti, ancor mi tenghi involto
 e piacemi già mai non esser sciolto
 da lei, né da' tuoi lacci a scioglier tardi (xxvii 5-8)

... ed è tanto el diletto che mi piace
 star dentro al foco, ove ogni male oblio.
 Or son contento d'ogni mio disio,
 or intendo d'Amor sua dolce face.

[...]

Io benedico ogni crudel tormento (xxxviii 3-6, 9).

Io cerco libertà con grande affanno,
 perché lo star soggetto ho in gran piacere;
 la ragione è contraria al mio volere
 e, così stando, ognor più cresce el danno.
 Cognosco el vero e pur me stesso inganno. (xxx 1-5);
 Ben è infelice amante chi tanto ama

e con vane speranze in pianti e doglia
mor mille volte el dì, né nulla el preme,
e non cognosce alfin ciò che se voglia
ed ha in odio se stesso, e quel che brama
or fugga or cerca, e di trovarlo teme (LXIII 9-14);
... son peggio che morto e a stento vivo (XLII 53);
... che non posso morire e non son vivo (XXIII 22).⁴³³

Relativamente alla comunanza di espressioni e di senso fra la poesia amorosa e la mistica, osserviamo i versi di Jacopone da Todi che come amante appassionato, per assomigliare al proprio oggetto amato, Dio, si spinge fino a invocare per sé mali atroci benedicendo ogni sofferenza, vedendo nelle disgrazie la Grazia:

O Segnor, per cortesia,
manname la malsania,

A me la freve quartana,
la contina e la terzana,
la doppia cotidiana
co la granne etropesia.

A me venga mal de denti,
mal de capo e mal de ventre,
a lo stomaco dolor pognenti,
e 'n canna la squinanza.

Mal degli occhi e doglia de fianco
e l'apostema dal canto manco;
tiseco ma ionga en alco
e d'onne tempo la fernosia.

Aia 'l fecato rescaldato,
la milza grossa, el ventre enfiato,
lo pulmone sia piagato
con gran tossa e parlasia.

A me vegna le fistelle
con migliaia de carvoncigli,
e li granchi siano quilli
che tutto repien ne sia.

A me vegna la podagra,
mal de ciglio sì m'agrava;
la disenteria sia piaga
e le morroite a me se dia.

A me venga el mal de l'asmo,
iongasece quel del pasmo,
como al can me venga el rasmo
ed en bocca la grancia.

A me lo morbo caduco
de cadere en acqua e 'n fuoco,
e ià mai non trovi luoco
che io affritto non ce sia.

433R. Roselli, *Canzoniere*, in R. Gigliucci, op. cit., p. 111.

A me venga cechetate,
mutezza e sordetate,
la miseria e povertate,
e d'onne tempo en trapparia.

Tanto sia el fetor fetente,
che non sia null'om vivente
che non fugga da me dolente,
posto 'n tanta ipocondria.

En terrebele fossato,
ca Riguerci è nomenato,
loco sia abandonato
da onne bona compagnia.

Gelo, granden, tempestate,
fulgur, troni, oscuritate,
e non sia nulla avversitate
che me non aia en sua bailia.

La demonia enfernali
sì me sian dati a ministrali,
che m'essercitin li mali
c'ajo guadagnati a mia follia.

Enfin del mondo a la finita
sì me duri questa vita,
e poi, a la scivirita,
dura morte me se dia.

Aleggome en sepoltura
un ventre de lupo en voratura,
e l'arlique en cacatura
en espineta e rogaria.

Li miracul' po' la morte:
chi ce viene aia le scorte
e le vessazione forte
con terrebel fantasia.

Onn'om che m'ode mentovare
sì se deia stupefare
e co la croce signare,
che rio scuntro no i sia en via.

Signor mio, non è vendetta
tutta la pena c'ho ditta:
ché me creasti en tua diletta
e io t'ho morto a villania.⁴³⁴

Constatato che ogni enunciato comico ospita in sé un contrasto, abbiamo seguito Gigliucci nello studio dell'ossimoro quale modalità privilegiata attraverso la quale il discorso amoroso accoglie ed esprime il *contrasto* e il *paradosso*, l'*ambivalenza* (*provare contemporaneamente amore/odio verso il medesimo oggetto*)⁴³⁵, l'*insopprimibilità del desiderio* e l'*impossibilità di fare Uno con*

434

435 Ricordiamo che Freud indica l'ambivalenza come garanzia delle passioni autentiche: non c'è vero sentimento che non sia ambivalente. Questa affermazione fa eco alle parole di Socrate nel Filebo: « Quale ragione principale, credi, mi ha spinto a mostrarti la mescolanza [di piacere e di dolore] nella commedia, se

l'oggetto amato, il lato *tragico* dell'amore: l'*esagerazione* presente nelle invocazioni e nelle contraddizioni di Jacopone – se presa alla lettera – è tuttavia tale da suscitare il sorriso e ci introduce a un'altra figura che esprime l'amore e che, al contempo, è stata individuata come la *figura cardine del comico*⁴³⁶: l'*iperbole*. Se l'amore tragico ha come cifra stilistica l'ossimoro, verifichiamo ora se l'iperbole può, viceversa, essere assunta a cifra dell'amore euforico e rivelare qualche verità sulla comicità dell'amore.

L'iperbole (gr. *hyperbolḗ*: *hypér* “su, al di sopra” e *bállō* “getto”: perciò “sollevo”; lat. *hyperbole* e *superlatio*) è un tropo che appartiene agli *enfaticizzatori* e che significa sorpassare, superare, aumentare di valore. Come *figura di dilatazione*, l'iperbole *esagera nell'amplificare o nel ridurre la rappresentazione della realtà* (col dilatare/restringere le dimensioni oggettive di ciò che descrive). È stato molto discusso il suo rapporto di fedeltà o verosimiglianza rispetto alla realtà cui si riferisce (al proprio referente): c'è chi, come Fontanier, sostiene che affinché la predicazione risulti incisiva è necessario che l'iperbole *mantenga col vero una somiglianza* (dunque che si rispetti il criterio della verosimiglianza⁴³⁷). Egli sostiene anche che chi usa l'iperbole lo faccia in “buona fede”, quindi non per ingannare, ma per far emergere la verità: in ogni modo, ciò che è incredibile, per essere capito, non deve essere preso alla lettera – «Se l'espressione iperbolica viene intesa alla lettera, c'è materia per favole e barzellette»⁴³⁸ – ma va 'tradotto'. Un esempio dell'effetto comico che può nascere qualora il destinatario di un messaggio iperbolico lo intenda alla lettera ci è stato offerto appunto dalla lettura dei versi di Jacopone. Che la decodifica dell'iperbole sia necessaria per la comprensione del contenuto della frase è stato ribadito dal Gruppo μ , che però, contrariamente a Fontanier, colloca l'iperbole tra i metalogismi, figure complesse di espressione *la cui referenza non è veridica*. A prescindere dalla natura veridica o meno della loro referenza, quando le iperboli sono ben riuscite non hanno uno statuto inferiore alle metafore: è, anzi, facile osservare quante metafore si producano grazie a un meccanismo che eleva un elemento grazie al confronto con un altro (si tratta di metafore innestate su iperboli o iperboli innestate su metafore? La questione sembra indecidibile) e pare, anzi, che sempre alla

non quella di convincerti che il vedere tale intreccio nelle paure, negli amori e nelle altre emozioni è più facile? In questo modo, avendo tu afferrato il punto da solo, mi lascerà iandare, senza costringermi a continuare su questi argomenti allungando i discorsi, in quanto si tratta semplicemente di capire questo, che sia il corpo senza l'anima, sia l'anima senza il corpo, sia tutt'e due insieme, nelle loro affezioni sono pieni di piacere mescolato a dolore.» Platone, *Filebo*, op. cit., 50D-E.

436M. Cataudella, op. cit., pp. 22-23.

437«È stato ancora Fontanier ad avvertire che l'iperbole, per raggiungere il suo scopo, non deve oltrepassare i limiti della verosimiglianza, pur venendo meno alla verità. [...] In ogni caso è il contesto a decidere l'interpretazione. [...] Il meccanismo della dismisura retorica può essere messo alla prova, bloccato, irriso dallo scontro con la realtà effettuale o con una realtà immaginata (possibili mondi l'una e l'altra), che assorbano e superino l'iperbole.» B. Mortara Garavelli, op. cit., p. 179.

438Ivi, p. 179.

base della forzatura cui sono soggetti gli elementi dissimili connessi dalla metafora operi un meccanismo iperbolico⁴³⁹, si pensi per esempio ai noti versi di Majakovskij, nei quali l'io poetico si ripropone una metamorfosi, da uomo a nuvola in calzonni:

Se volete –
sarò frenetico di carne
e, come il cielo, variando i toni –
se volete –
sarò di una tenerezza inappuntabile,
non uomo sarò, ma – nuvola in calzonni!⁴⁴⁰

Il tratto iperbolico in questa metafora risiede nell'impressione di progressivo svaporamento alla quale l'uomo viene sottoposto: uno svaporamento decisamente eccessivo, che lo rende un inanimato cumulo di vapore, leggero e soffice, passibile di assumere qualsiasi forma, malleabile grazie alla sola azione del vento, ma sufficientemente denso da non lasciarsi penetrare dalla luce del sole e proiettare la propria ombra. Il particolare dei calzonni – inscindibili dall'immagine della nuvola, dal momento che si tratta di una “nuvola-in-calzonni” – è un dettaglio che limita, in una certa misura, il processo di svaporazione: la nuvola sarà pur sempre una nuvola che calza abiti maschili: si sorride all'idea di veder fluttuare una nuvola in pantaloni e si diviene consapevoli di non poter assumere letteralmente la metafora. Se paragonata alla *climax*, l'iperbole *non presenta gradi intermedi* (fra gli elementi contrapposti), ma procede 'a balzi', scarti questi che fanno percepire un *netto distacco* tra l'elemento che viene, per mezzo di essa, 'innalzato' e tutto ciò che non è investito da tale 'radiazione semantica'. Potenzialmente, l'iperbole non ha un culmine che ne arresti il progredire, è *figura non soltanto di superamento ma di oltranza* nel senso specificato da Perelman e Olbrecht-Tyteca:

Perelman e Olbrecht-Tyteca considerano l'iperbole, come figura destinata ad attuare un “superamento”. Fra le tecniche argomentative, quelle del superamento “insistono sulla possibilità di andare sempre più lontano in un senso determinato [...] con un continuo aumento di valore” (*Trattato dell'argomentazione*, 303). [...] L'iperbole si distingue dalle altre procedure argomentative del superamento, in quanto è “modo di esprimersi a oltranza” e senza preparazione o giustificazioni preventive. L'esagerazione, l'eccesso, come sono stati intesi dai retori, non sono che l'aspetto esteriore della tendenza al superamento.⁴⁴¹

Finora abbiamo osservato l'utilizzo dell'iperbole esclusivamente come strumento comico: dal momento che la struttura e il funzionamento dell'inconscio rispondono a criteri linguistici, ci chiediamo ora se l'iperbole può descrivere un particolare meccanismo psicologico connesso al sentimento dell'amore. Sugeriamo che l'iperbole, come figura di esagerazione ed eccesso,

439 «[...] Anche le iperboli che ottengono un buon effetto sono metafore.» Aristotele, *Retorica*, (11, 1412b).

440V. Majakovskij, “Prologo”, in *La nuvola in calzonni*, (1915), trad. it. di R. Faccani, *La nuvola in calzonni. Tetrattico*, Einaudi, Torino 2012, pp. 2-3.

441B. Mortara Garavelli, op. cit., p. 181.

corrisponda al processo psicologico senza il quale l'amore non può nemmeno nascere: l'*idealizzazione*⁴⁴². Il concetto di idealizzazione viene teorizzato da Freud nell'*Introduzione al narcisismo* (1914), ritornandovi poi in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921), e consiste nella sopravvalutazione, sotto tutti i punti di vista, dell'oggetto amoroso⁴⁴³. Essa può riguardare l'ambito della libido dell'Io come quello della libido oggettuale, pur mantenendo l'impronta del narcisismo, ed è una componente essenziale del sentimento dell'amore: ci può, infatti, essere idealizzazione senza amore (si tratta di stima, ammirazione), ma mai amore senza idealizzazione. È manifesto e incontrovertibile – e il caso dell'iperbole utilizzata per descrivere la perfezione impareggiabile dell'amato è emblematico – che l'iperbole sia

la figura capitale, nella quale s'incentra il punto di passaggio di una figura retorica legata allo statuto dell'argomentazione a una figura della rappresentazione, dell'immaginario o delle immagini, il passaggio dunque dalla arte del persuadere a quella del rappresentare.⁴⁴⁴

Grazie all'idealizzazione l'oggetto amato assurge a una dimensione che non è propria di ogni cosa che è dato incontrare quotidianamente: esso non è semplicemente ciò che appare, ma si carica di un valore straordinario, che lo rende unico e insostituibile agli occhi dell'innamorato. Tale valore è il riflesso del nucleo costitutivo del desiderio, l'effetto dello sfavillio delle tracce della *Cosa* – l'esperienza primordiale del soddisfacimento pulsionale, il luogo di un godimento assoluto, originario, senza mancanza, che l'esperienza del linguaggio rende impossibile, sempre perduta⁴⁴⁵ – che del desiderio è la causa stessa. In quanto perduta, la Cosa causa il desiderio come spinta al suo ritrovamento e, proprio perché la ricerca dell'oggetto perduto avviene in avanti, il soggetto non avrà mai la possibilità di incontrarlo nuovamente: ne potrà trovare, tuttavia, delle tracce (*Spuren*). È per questo motivo che la Cosa, che è essenzialmente un vuoto, non si dà mai direttamente, ma sempre velata, attraverso una mediazione Simbolica e Immaginaria, come *aChose*, Altra Cosa. La Cosa è una zona di incandescenza, luogo d'incontro con il Terrificante e potenza oscura che tende a rompere gli argini dell'Immaginario e del Simbolico. *Das Ding* è una presenza, un'incombenza da cui bisogna difendersi, perché il suo

442Alla voce "Idealizzazione" dell'*Enciclopedia della psicoanalisi* di Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis si legge: «Processo psichico con cui le qualità e il valore dell'oggetto sono portati alla perfezione. L'identificazione con l'oggetto idealizzato contribuisce alla formazione e all'arricchimento delle istanze ideali della persona (Io ideale, Ideale dell'Io)» J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, (1967), trad. it. di G. Fuà, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 228. Ricordiamo che gli psicoanalisti kleiniani hanno rinvenuto nell'idealizzazione dell'oggetto anche una funzione di difesa contro le pulsioni distruttive, come se si trattasse di una scissione spinta all'estremo fra un oggetto buono e uno cattivo. Ivi, p. 229.

443S. Freud, *Introduzione al narcisismo*, (1914), trad. it. di R. Colorni, Bollati Boringhieri, Torino 2013 e S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, (1921), trad. it. di E.A. Paintescu, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

444M. Cataudella, op. cit., p. 23.

445La prima elaborazione della Cosa (*das Ding*) in Freud risale al *Progetto di una psicologia*. (Cfr. S. Freud, *Progetto di una psicologia*, (1895), trad. it. di M. Tonin Dogana ed E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Reale senza senso può opprimere l'esistenza; è un vortice che aspira e rispetto al quale gli esseri umani erigono delle barriere protettive⁴⁴⁶. L'idealizzazione è un meccanismo che sembra poter difendere dal potere malefico della Cosa: amando l'oggetto del desiderio, adorandolo devotamente – al limite come un idolo⁴⁴⁷ – l'innamorato conquisterebbe, in maniera alquanto superstiziosa, l'immunità rispetto alla carica distruttiva che appartiene meno all'altro che a sé, al proprio desiderio. Naturalmente, uno dei segni più tangibili del disinnamoramento consiste nello scemare dell'idealizzazione, nella riduzione dello splendore di *das Ding* al pallido lume di una cosa ordinaria. La circostanza appena descritta trova una corrispondenza, anche dal punto di vista lessicale, nella poesia di Guido Gozzano *Un rimorso*: ciò che resta della fanciulla amata, quando la passione è spenta, è una povera e piccola cosa, che smarrisce i propri tratti nella somiglianza con un'altra donna, anch'essa divenuta 'piccola' benché si tratti di un'attrice famosa.

I

O il tetro Palazzo Madama...
la sera... la folla che imbruna...
Rivedo *la povera cosa*,
la povera cosa che m'ama:
la tanto simile ad una
piccola attrice famosa.

Ricordo. Sul labbro contratto
la voce a pena s'udì:
“O Guido! Che cosa t'ho fatto
di male per farmi così?”

[...]

III

Il tempo che vince non vinca
la voce con che mi rimordi,
o bionda povera cosa!

Nell'occhio azzurro pervinca,
nel piccolo corpo ricordi
la piccola attrice famosa...

Alzò la *veletta*. S'udì
(o misera tanto nell'atto!)
ancora: “Che male t'ho fatto,

446Per distanziare e per sopportare la presenza inquietante della Cosa Lacan indica tre barriere, il Pudore, il Bene e il Bello, proprie rispettivamente della scienza, della religione e dell'arte. Mentre la scienza opera una 'saldatura' del vuoto della Cosa e la religione la evita, l'arte la circo-scrive e giunge a costeggiarla approssimandosi ad essa in una misura impossibile per le altre discipline (J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, (1986), trad. it. di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2008, pp. 154 e segg.). A partire dalle tre barriere indicate da Lacan, Massimo Recalcati definisce tre estetiche lacaniane (M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano 2012, pp. 584-622).

447Per una disamina approfondita della questione dell'idolatria come fenomeno culturale, religioso e psicologico consigliamo S. Petrosino, *L'idolo. Teoria di una tentazione. Dalla Bibbia a Lacan*, Mimesis, Milano – Udine 2015.

o Guido, per farmi così?⁴⁴⁸

Verifichiamo però un'altra ipotesi: quella secondo la quale l'iperbole, oltre a essere lo strumento retorico privilegiato e più adatto per esprimere l'impareggiabilità dell'amato, si tinge inevitabilmente di una sfumatura comica perché l'eccesso che la caratterizza è suscettibile di giungere al parossismo, che sempre si intravede. Pertanto, il rischio che si affaccia ogni volta che si utilizza l'iperbole per descrivere le qualità dell'oggetto amato è quello di eccedere al punto di risultare ridicoli o, peggio, di insinuare il dubbio che si stia facendo un discorso ironico. Per i poeti c'è un rischio ulteriore: quello di guastare il valore estetico dei propri componimenti e prestarsi a plagi (più o meno parodici), come nel caso del Petrarca, cui Foscolo ha rimproverato l'abuso del paragone iperbolico di Laura con il sole⁴⁴⁹. Doppia comica è l'iperbole quando, come strumento di espressione dell'idealizzazione, viene rivolta a un oggetto che ha caratteristiche palesemente inadeguate: proponiamo il caso della descrizione che don Chisciotte offre della propria amata⁴⁵⁰. Nella prima parte del *Don Chisciotte* si trovano, a distanza di dodici capitoli, due descrizioni parallele e opposte della medesima donna, Dulcinea del Toboso: la prima consiste nel ritratto che ne offre il cavaliere protagonista che l'ha eletta a propria signora, un ritratto infarcito dei *topoi* tradizionali (si pensi alle metafore utilizzate nel *Cantico dei Cantici*) utilizzati dai poeti cortesi per descrivere le bellezze della donna amata, mentre la seconda è la descrizione che ne fornisce Sancio, quando la riconosce come la contadina, tutt'altro che degna di lodi, Aldonza Lorenzo.

– Io non potrò affermare se alla mia mia dolce nemica piace o non che il mondo sappia che son suo servitore. So dire soltanto, rispondendo a quello che, con tanta garbatezza, mi si chiede, che il suo nome è Dulcinea; la sua patria il Toboso, un borgo della Mancía; *il suo rango, per lo meno, ha da essere di principessa, poiché è mia regina e signora; il suo incanto sovrumano, poiché in esso si avverano tutti gli impossibili e chimerici attributi di bellezza che i poeti danno alle proprie dame*: i suoi capelli sono d'oro, la sua fronte i campi elisi, le sue sopracciglia archi celesti, i suoi occhi soli, le sue guance rose, le sue labbra coralli, perle i suoi denti, alabastro il suo collo, marmo il suo petto, avorio le sue mani, il suo biancore neve e le parti che all'umana vista ha coperto l'onestà sono tali, a quanto penso e intendo, che la discreta considerazione può solo magnificarle, ma non compararle.⁴⁵¹

È interessante analizzare il minuscolo particolare che abbiamo evidenziato in corsivo, perché è rivelatore della modalità di pensiero del protagonista, che risponde più al processo primario che al secondario, mostrando che a don Chisciotte sono indifferenti tanto il principio di realtà quanto le regole cui sottostanno i rapporti di causa ed effetto: Dulcinea non è principessa *de*

448G. Gozzano, "Un rimorso", in *Poesie e prose*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 86-89. I corsivi sono nostri.

449U. Foscolo, "Sopra la poesia del Petrarca", (1824), in *Opere*, a cura di M. Puppo, Milano 1968, p. 858.

450L'edizione di riferimento è M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancía*, (1605), trad. it. di A. Valastro Canale, Bompiani, Milano 2012.

451Ivi, parte I, cap. XIII, p. 193.

facto, ma lo è automaticamente – benché illusoriamente, o meglio, proprio perché illusoriamente – dal momento che il protagonista l'ha resa propria regina e signora; la componente narcisistica in questo caso è evidente, dal momento che il valore che il cavaliere attribuisce a se stesso è sufficiente per elevare la dama (viceversa, la bassezza reale della dama, che non è ignorata da don Chisciotte, non degrada il cavaliere). Analogamente, la bellezza di Dulcinea non viene cantata dai poeti, ma, inversamente, è la realizzazione stessa dei loro canti. All'esaltazione di don Chisciotte si contrappone la descrizione di Sancio:

– La conosco bene! – disse Sancio – È capace di lanciare una sbarra meglio del più forzuto ragazzotto del paese! Vivaddio! Che ragazza! Di buona scorza, tutta d'un pezzo e con i peli sul petto, capace di cavare dal fango la barba di qualunque cavaliere errante o non ancora errato che l'avesse per signora! Figlia di puttana! Che forza e che voce! Ricordo un giorno che salì sulla cima del campanile del paese e si mise a chiamare dei ragazzi che lavoravano in un maggese di suo padre e quelli, a più di mezza lega di distanza, la sentirono come se fossero stati ai piedi della torre. Ma la cosa più bella è che non è per nulla smancerosa, come una vera cortigiana: scherza con tutti ed è sempre pronta a strizzare l'occhio con garbo. Ora posso ben dire, signor Cavaliere dalla Triste Figura, che vostra grazia non solo può e deve fare pazzie per lei, ma che a giusto titolo potrà anche disperarsi e impiccarsi, ché nessuno dirà che non ha fatto sin troppo bene, avesse anche a portarselo via il diavolo. Non vedo l'ora di essere in cammino, solo per poterla rivedere, ché non la vedo da così tanti giorni che dev'essere certamente cambiata: passare le giornate in un campo, al sole e all'aria, sciupa velocemente il viso alle donne. E confesso a vostra grazia una verità, signor don Chisciotte: che sino a oggi sono vissuto in una grande ignoranza, perché pensavo, in buona fede, che la signora Dulcinea dovesse essere una qualche principessa della quale vostra grazia era innamorato o una persona tale da meritare i ricchi doni che vostra grazia le ha inviato, come il biscaglino e i galeotti e molti altri ancora che certamente vostra grazia si è guadagnato nel tempo in cui non ero ancora il suo scudiero. Però, pensandoci bene, che interesse può avere per la signora Aldonza Lorenzo, voglio dire per la signora Dulcinea del Toboso, che se le vadano a inginocchiare davanti i vinti che vostra grazia le invia e invierà? Lo dico perché potrebbe anche darsi che quelli, trovandola a pettinare lino o a trebbiare sull'aia, si vergognino di vederla in quello stato e che ella si faccia beffe di loro o si offenda e rifiuti il dono.⁴⁵²

Sancio oppone alla descrizione vaga, calzante per qualunque principessa, di don Chisciotte, il racconto di una serie di eventi particolari che dimostrano le reali qualità della ragazza amata dal cavaliere. Sorge spontaneo chiedersi che genere di pazzo sia don Chisciotte per non avvedersi dell'errore che fa attribuendo ogni incanto alla ragazza meno meritevole in assoluto, in altri termini, qual è il rapporto che il cavaliere intrattiene con la realtà? È don Chisciotte stesso a rispondere al nostro quesito e all'incredulità di Sancio:

Così, Sancio, *poiché io amo Dulcinea del Toboso, per me è come se fosse la più alta principessa del mondo*. Infatti non tutti i poeti che cantano le lodi di dame, chiamandole con nomi da loro inventati a fantasia, le hanno veramente conosciute. Credi tu forse che le Amarilli, le Fillidi, le Silvie, le Diane, le Galatee, ed altre di cui sono seppi i libri, le romanze, le botteghe dei barbieri e i teatri, furono veramente dame in carne e ossa, conosciute da loro che le cantano e le canteranno? Certamente no; ché molti se le fingono quale pretesto per i loro versi e per essere creduti innamorati e uomini capaci di esserlo. E così *a me basta pensare* che la buona Aldonza Lorenzo è

452Ivi, parte I, cap. XXV.

bella e onesta, e il suo linguaggio passa in seconda linea, perché non si deve fare un'inchiesta per darle un cavalierato, e per me è come se fosse la più alta principessa del mondo. Perché devi sapere, Sancio, se ancora non lo sai, che due sole cose più che altre incitano ad amare: la grande bellezza e la buona reputazione; e queste due cose si trovano senz'alcun dubbio in Dulcinea, perché nella bellezza non ha eguali, e per la buona reputazione poche le stanno alla pari. E per concludere, io immagino che tutto ciò che dico sia vero, senza che manchi né avanzi nulla, e la dipingo nella mia fantasia come la desidero, tanto per la bellezza quanto per la stirpe, e non le stanno a pari né Elena né Lucrezia né nessun'altra delle famose donne dell'antichità remota, greca, barbara o latina. E ognuno dica ciò che vuole, perché se fossi per ciò biasimato dagli ignoranti, non sarò criticato dai savi.⁴⁵³

Gli argomenti per mezzo dei quali il cavaliere giustifica la propria predilezione per Aldonza Lorenzo sono a loro volta espressioni iperboliche, che suonano tanto più ridicole ed esagerate perché il loro contenuto è l'esatto contrario rispetto alle affermazioni di Sancio. Don Chisciotte è convinto che tutti gli altri siano nel torto, dal momento che per lui la sola realtà valida è quella sostitutiva, modellata a immagine di quanto gli detta la propria fantasia. L'idealizzazione non implica naturalmente sempre un tale completo rigetto della realtà (*Verwerfung*): sembra però che sia in ogni caso contemplata una negazione quantomeno parziale della realtà (si pensi al feticismo e all'idolatria), limitatamente alle qualità effettive dell'oggetto amato (in ciò consiste precisamente la cosiddetta "cecità" dell'innamorato)⁴⁵⁴. Non bisogna però confondere i diversi modi della negazione contemplati dal nostro apparato psichico: Freud ne ha infatti osservati e descritti quattro – *Verwerfung*, *Verlagnung*, *Verdrängung* e *Verneinung* –, che riguardano strutture della personalità e oggetti diversi.

La *Verwerfung* riguarda la struttura della personalità psicotica e ha per oggetto la realtà: essa consiste nell'espunzione completa, nel rigetto totale della realtà da parte del soggetto, che corrisponde all'abolizione del Simbolico indicata da Jacques Lacan con il termine di *forclusionione*.

Rivolta all'esterno è anche la *Verlagnung*, o *diniego* (*sconfessione* o *misconoscimento*) della realtà (o meglio, della *componente rappresentativa* di una pulsione rivolta verso un oggetto della realtà), sintetizzabile nella formula "Sì, lo so, ma comunque..."⁴⁵⁵. Il diniego riposa su un procedimento "doppio" e paradossale che deriva dalla *coesistenza di due credenze incompatibili*: ciò avviene dal momento che (1) le credenze non sono mai soggette a rimozione (a essere cancellato è

453Ivi. I corsivi sono nostri.

454La natura narcisistico-identificatoria dell'idealizzazione e il suo legame con la rimozione si illuminano a vicenda: «L'idealizzazione concerne il rapporto del soggetto con un oggetto speculare, investito narcisisticamente. L'idealizzazione, in effetti, è un movimento di copertura dell'essere pulsionale del soggetto. In questo senso essa implica sempre una rimozione, dunque un "non volerne sapere" del reale, dell'essere pulsionale del soggetto. Tra rimozione e idealizzazione esiste così una solidarietà essenziale: la rimozione freudiana si appoggia all'idealizzazione e viceversa.» M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 17-18.

455"Je sais bien, mais quand même..." è il titolo di un importante saggio di Octave Mannoni dedicato alle credenze e al feticismo in *La funzione dell'immaginario. Letteratura e psicoanalisi*, (1969), trad. it. di P. Musarra e L.M. Cesaretti, Laterza, Bari 1972, pp. 5-29.

solamente il loro ricordo) e perciò (2) il soggetto non si trova in dubbio di fronte a un'alternativa⁴⁵⁶. La conservazione e, al tempo stesso, l'abbandono della medesima credenza è possibile in virtù delle leggi del *processo primario* e la conseguenza che ne deriva è una scissione interna all'Io del soggetto. L'origine e modello di tutte le successive credenze che sopravvivono alla smentita dell'esperienza sembra risalire alla *Verleugnung* del fallo materno⁴⁵⁷, poiché è grazie all'instaurazione del *feticcio* che il soggetto è in grado di mantenere, oltre all'atteggiamento consono al desiderio, anche un atteggiamento adeguato alla realtà (il feticcio corrisponde esattamente al “ma comunque...”) ⁴⁵⁸: benché il feticcio sia riconosciuto da chi ne dipende come qualcosa di anomalo, esso genera perlopiù soddisfazione, facilitando la vita amorosa⁴⁵⁹. La soluzione di compromesso elaborata dal feticista è particolarmente raffinata: nel momento stesso in cui subisce una minaccia di evirazione (dal padre), il bambino si rifiuta di prendere cognizione di un dato della propria percezione (la mancanza del fallo nella donna) per sfuggire alla minaccia. Ma è proprio perché prende sul serio la minaccia e perché la mancanza del fallo nella donna l'ha traumatizzato che il piccolo ha sostituito il pene della donna con il feticcio, che capta tutto il suo interesse (rispetto al vero genitale femminile il feticista prova, così, un senso di estraneità) e che diviene un “monumento alla memoria dell'orrore dell'evirazione”, simbolo della vittoria sulla minaccia dell'evirazione e oggetto magico dal valore apotropaico⁴⁶⁰.

Vi è dunque un conflitto tra pretesa della pulsione e obiezione della realtà. Il bambino non prende però nessuna delle due vie, o meglio, le prende entrambe contemporaneamente, il che è lo stesso. E risponde al conflitto con due reazioni opposte, entrambe valide ed efficaci. Da un lato, con l'ausilio di determinati meccanismi, rifiuta la realtà e non si lascia proibire nulla; dall'altro, riconosce il pericolo della realtà e assume su di sé in quell'attimo stesso, sotto forma di sintomo patologico, la paura di quel pericolo, paura da cui in seguito cercherà di proteggersi. Bisogna ammettere che la sua è una soluzione molto abile della difficoltà. Tutti e due i contendenti hanno avuto la loro parte: la pulsione può continuare a esser soddisfatta, e alla realtà vien pagato il

456 Come mostra il fenomeno della superstizione, le credenze riescono a sopravvivere all'insaputa del soggetto: inconscia è la credenza rappresentata dal “sì, lo so...”, mentre a essere conscia è quella che segue il “ma comunque...”. Ivi, pp. 9; 15 e 22.

457 Ivi, p. 8.

458 S. Freud, op. cit., (1927), pp. 70-78 e S. Freud, “La scissione dell'Io nel processo di difesa”, in *La negazione e altri scritti teorici*, (1938), trad. it. di L. Baruffi, R. Colorni, E. Fachinelli, C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 79-83.

459 «Il feticcio, non essendo riconosciuto nel suo significato dagli altri, non viene rifiutato, è facilmente accessibile e il soddisfacimento sessuale ad esso legato è comodo e disponibile». S. Freud, op. cit., (1927), p. 74.

460 Ivi, p. 73. Il timore dell'evirazione procurato dalla vista del genitale femminile non sfocia sempre nella creazione difensiva del feticcio, ma può portare, in alternativa, all'omosessualità o, nella maggior parte dei casi, a un superamento tranquillo. Sul legame fra il feticcio e il pensiero magico rinvio a O. Mannoni, op. cit., p. 25: le sue tesi più interessanti a tale proposito sono le seguenti: (1) nulla ci sarebbe di più magico del feticcio e (2) è sufficiente che ci sia un oggetto-feticcio per entrare in un registro magico. Mannoni sostiene anche una comunanza fra il meccanismo di abbandono-e-conservazione della credenza nel feticismo e nella fede (per mezzo dei riti di iniziazione): cfr. Ivi, pp. 10-13.

dovuto rispetto.⁴⁶¹

Come avviene nella logica del paio, nella quale dominano i processi primari, il feticista congiunge con una *et* due credenze contraddittorie, che dovrebbero essere separate da una *aut*. Tale sostituzione non è senza conseguenze, dal momento che ogni credenza si spiega con il desiderio⁴⁶², per questo Freud afferma:

Tuttavia, com'è noto, nulla si fa per nulla. Il successo è stato raggiunto a prezzo di una lacerazione dell'Io che non si cicatrizzerà mai più, che anzi si approfondirà col passare del tempo. Le reazioni antitetiche al conflitto permarranno entrambe come nucleo di una scissione dell'Io. L'intero processo ci appare così bizzarro perché diamo per scontata la natura sintetica dei processi dell'Io. La funzione sintetica dell'Io, così straordinariamente importante, è soggetta a particolari condizioni ed è suscettibile di tutta una serie di disturbi.⁴⁶³

L'Io si scinde in seguito all'assunzione di un paradosso che causa un *distoglimento parziale* dalla realtà responsabile dell'imbarazzo nel collocare il feticismo fra le psicosi (la *Verwerfung* produce un distoglimento totale dalla realtà) o fra le nevrosi (il nevrotico riconosce la realtà, che è alleata con l'Io nel tentativo di contrastare l'Es). L'oggetto che viene investito libidicamente a mo' di feticcio si costituisce, probabilmente, in virtù di un meccanismo analogo a quello che opera nell'amnesia traumatica, quando l'interesse viene bloccato a metà strada e viene trattenuta l'ultima impressione (piede, scarpa, biancheria intima...) precedente all'evento perturbante. La duplicità di atteggiamento da parte del feticista nei confronti della realtà (che, come abbiamo visto, trova espressione nella compresenza di due credenze incompatibili), sostenuta dalla complicità di Io e Es nell'operazione di misconoscimento, si riflette nell'ambivalenza di sentimenti rivolti al feticcio: la tenerezza e l'ostilità corrispondono al rinnegamento e al riconoscimento dell'evirazione.

La *Verdrängung* (*rimozione*) è il processo difensivo che costituisce l'inconscio e consiste nell'*allontanamento della componente affettiva* dei moti pulsionali, delle rappresentazioni e dei desideri che risultano inconciliabili con la coscienza del soggetto (si intende qui per 'coscienza' la rappresentazione immaginaria che il soggetto ha di sé) e che pure gli appartengono. Tutto ciò che viene rimosso (ciò che la coscienza separa da se stessa) non è annullato, abolito o soppresso, ma tende a ritornare. In questo senso, essa implica sempre il *ritorno del rimosso*: ciò che la rimozione respinge fuori dalla sfera del dominio dell'Io tende a ripresentarsi all'Io sconcertandolo, spaventandolo, spiazzandolo, e lo fa attraverso le diverse *formazioni dell'inconscio*,

461S. Freud, op. cit., (1938), p. 80.

462«La scoperta di Freud è che il desiderio agisce a distanza sul materiale conscio e fa sì che vi si manifestino le leggi del processo primario: la *Verleugnung* (grazie alla quale la credenza sopravvive dopo essere stata ripudiata) si spiega con il persistere del desiderio e le leggi del processo primario». O. Mannoni, op. cit., p. 18.

463S. Freud, op. cit., (1938), p. 80.

come il sogno, il lapsus, i sintomi, gli atti mancati, i motti di spirito.

Paradossale al pari della *Verleugnung* è la condizione instaurata dalla *Verneinung* (*denegazione*), sebbene questa non sia diretta verso la realtà esterna ma verso l'Io e le sia estraneo il “ma comunque...”, dal momento rappresenta un modo per prendere coscienza del rimosso. Una tipica espressione è quella del paziente che ripudia (tramite proiezione) un'associazione nel momento stesso in cui la presenta: “Ora Lei penserà che io voglia dire qualche cosa di offensivo, ma in realtà non ho questa intenzione”⁴⁶⁴. Riconosciamo nel rinvio all'altro (all'analista, in questo caso) e nella funzione di emersione del rimosso, secondo la forma logica del paradosso (instaurato dalla negazione di ciò che si sta affermando), alcuni elementi significativi che avvicinano il meccanismo della *Verneinung* a quello che opera nel *Witz*: Pur essendo a tutti gli effetti una revoca della rimozione – il contenuto rimosso di una rappresentazione o di un pensiero penetra nella coscienza a condizione di lasciarsi negare –, la denegazione non è ancora un'accettazione del rimosso (ricordiamo la distinzione cartesiana fra il credere una cosa e il sapere di crederla): il paradosso nasce, stavolta, perché a subire l'annullamento è soltanto una conseguenza della rimozione (cioè l'allontanamento dalla coscienza del contenuto della rappresentazione in questione), mentre l'essenziale della rimozione persiste. Il paradosso viene generato dalla *disgiunzione dell'“accettazione intellettuale” del rimosso dal processo di rimozione in sé*: l'accettazione intellettuale del rimosso non sospende il processo di rimozione perché equivale a esprimere il giudizio “Questa è una cosa che preferirei rimuovere”⁴⁶⁵. Nel momento stesso in cui si nega qualcosa – e ciò si fa per forza dalla coscienza, perché nessun “no” viene dall'inconscio⁴⁶⁶ –, non solo si permette al contenuto di ritornare alla coscienza, ma si attribuisce a esso un'esistenza (inconscia)⁴⁶⁷. L'aspetto essenziale della *Verneinung* risiede, pertanto, nel fatto che «mediante il simbolo della negazione il pensiero si affranca dai limiti della rimozione e si arricchisce di contenuti che gli sono indispensabili per poter funzionare» e in questo modo il pensiero riesce a sfuggire parzialmente alla costrizione esercitata dal principio di realtà⁴⁶⁸. Come mostra l'esempio di don Chisciotte, la cecità

464S. Freud, “La negazione”, in *La negazione e altri scritti teorici*, (1925), trad. it. di L. Baruffi, R. Colorni, E. Fachinelli, C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 64-69.

465La funzione dei giudizi intellettuali consiste nell'affermare e nel negare i contenuti ideativi. Ivi, p. 66.

466Ivi, p. 69.

467Per un chiarimento dei rapporti fra giudizio, percezione, rappresentazione ed esame di realtà: ivi, pp. 66-68.

468Ricordiamo schematicamente altre differenze fra la *Verneinung* e la *Verleugnung*. La *verneinung* (teorizzata nel 1920) è legata alla pulsione di morte e consiste nella (de)negazione della divisione interna all'Io in opposizione all'Es ed è il fenomeno che Lacan chiama “diniego” (qualcosa si presenta come un no ma è sì); la *Verleugnung* (teorizzata nel 1924) è legata alla perversione e il diniego della realtà funge da meccanismo di difesa contro un trauma (essa si manifesta nella psicosi, nel feticismo, negli atti psichici doppi, nei processi secondari veri e falsi. Si confronti quanto afferma a proposito J. Guillaumin, op. cit., p.

dell'amore si spiega considerando che l'idealizzazione è sempre in una certa misura una negazione nel senso della *Verneinung*, che si tinge di comico quanto più si avvicina all'idolatria.

Un altro aspetto essenziale del sentimento amoroso, che abbiamo ragione di credere strettamente legato all'idealizzazione, dal momento che essa implica una sopravvalutazione dell'oggetto amato sotto tutti i punti di vista (sessuale, intellettuale, estetico, ecc.), è quello che Jacques Lacan ha chiamato l'*amore del nome*⁴⁶⁹: l'oggetto amato, in qualità di significante, con il proprio nome significa *quanto vi è di più desiderabile al mondo. Il nome rappresenta il Reale più proprio di un Soggetto, la sua unicità* più irriducibile e qualora il nome originale non esprima con il proprio suono la dolcezza e le qualità superiori proprie dell'oggetto amato, l'innamorato può sostituirlo con uno di fantasia più appropriato (si pensi alla quantità di nomignoli affettuosi con i quali gli innamorati sono soliti chiamarsi):

Si chiamava Aldonza Lorenzo. A costei gli sembrò bene dare il titolo di signora dei propri pensieri; e, cercando per lei un nome che non discordasse troppo con il proprio e che tendesse e si avvicinasse a nome di principessa e gran signora, decise di chiamarla *Dulcinea del Toboso*, in quanto originaria del Toboso: nome, a suo giudizio, musicale e peregrino e significativo, come tutti gli altri che a se stesso e alle proprie cose aveva posto.⁴⁷⁰

Il nome è dotato di un potere capace di suscitare il desiderio anche indipendentemente dal senso più caro agli amanti, la vista⁴⁷¹, come testimoniano le circostanze dell'innamoramento di Zeno Corsini protagonista della *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo. L'uomo viene attratto, prima ancora di conoscere le quattro sorelle Malfenti, dalla magnetica ricorrenza delle loro iniziali identiche, arrivando a concludere che il proprio destino deve essere legato per forza a una di esse: considerato che la propria iniziale è Z, la coppia A-Z costituirebbe una sorta di “tutto”, un insieme chiuso, un principio e una fine, come una α e una ω :

Colà appresi soltanto che le sue quattro figliuole avevano tutte i nomi dall'iniziale in *a*, una cosa praticissima, secondo lui, perché le cose su cui era impressa quell'iniziale, potevano passare dall'una all'altra, senz'aver da subire dei mutamenti. Si chiamavano (seppi subito a mente quei

253).

469 Per la teorizzazione del fenomeno chiamato “amore del nome” si veda il *Seminario X* di Jacques Lacan, nel quale lo psicoanalista esamina la differenza fra amore e godimento. Lacan torna a ricordare l'importanza del nome nell'amore nel *Seminario XX* a proposito di Don Giovanni: la possibilità di contare le proprie conquiste, redigendone una lista (le famose mille e tre del libretto di Da Ponte), sulla quale l'amante seriale costruisce la propria identità, è subordinata alla capacità di elencare i nomi di ognuna. (*SXX*, 11).

470 M. de Cervantes, op. cit., parte I, cap. I, p. 47.

471 Riteniamo assai probabile che uno dei motivi che fanno della vista il senso più caro agli amanti sia il particolare tipo di possesso, “delirante”, a distanza: «La pittura risveglia, porta alla sua estrema potenza un delirio che è la visione stessa, perché vedere è *avere a distanza* [...]». M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 23.

«As love is full of unbefitting strains, / All wanton as a child, skipping and vain, / Formed by the eye and therefore, like the eye, / Full of straying shapes, of habits, and of forms, / Varying in subjects as the eye doth roll / To every varied object in his glance [...]». W. Shakespeare, *Pene d'amor perdute*, v, ii, vv. 752-757.

nomi): Ada, Augusta, Alberta e Anna. A quel tavolo si disse anche che tutt'e quattro erano belle. Quell'iniziale mi colpì molto più di quanto meritasse. Sognai di quelle quattro fanciulle legate tanto bene insieme dal loro nome. Pareva fossero da consegnarsi in fascio. L'iniziale diceva anche qualche cosa d'altro. Io mi chiamo Zeno ed avevo perciò il sentimento che stessi per prendere moglie lontano dal mio paese.⁴⁷²

Un effetto decisamente esilarante è quello prodotto dalla testarda convinzione di una fanciulla, Gwendolen, di poter amare e vivere felicemente soltanto con un uomo che si chiami Fedele (Earnest): un innamoramento non al primo sguardo, ma al primo proferimento dell'unico nome che, a detta della ragazza, sappia ispirare sicurezza e garantisca la fedeltà di colui che lo possiede. Nel corso della commedia, tuttavia, il legame quasi magico fra il nome e la sostanza (*nomina sunt consequentia rerum*) o fra il nome e il destino (*nomen omen*) si fa sempre più labile, al punto che anche il rito del battesimo si svuota della propria sacralità per tramutarsi in uno strumento a sostegno di una menzogna: il nome proprio in questo caso non si comporta affatto come un «designatore rigido», ma porta inevitabilmente con sé alcune caratteristiche dell'individuo cui si riferisce. I nomi dei quali ci si innamora “funzionano” come i nomi degli indiani d'America e i nomi biblici, che acquistano un senso soltanto in quanto connessi all'individuo specifico che li porta, su misura del quale sono stati conati:

Gwendolen: [...] Il nostro, spero che lei lo sappia, Mr Worthing, è un tempo di ideali. Lo affermano sempre sulle riviste mensili più pregiate, e mi dicono che la cosa viene ripetuta persino nei sermoni che si predicano in provincia. Da sempre il mio ideale è stato di amare qualcuno che si chiamasse Fedele. C'è qualcosa in quel nome che ispira totale fiducia. Dal primo istante che Algernon mi disse di avere un amico di nome Fedele, seppi che ero destinata ad amarlo.

[...]

Jack: Mi ama davvero, Gwendolen?

Gwendolen: Appassionatamente!

Jack: Tesoro! lei non sa quanto mi rende felice.

Gwendolen: Fedele mio!

Jack: Ma non intende dire sul serio che non potrebbe amarmi se non mi chiamassi Fedele?

Gwendolen: Ma lei si chiama Fedele.

Jack: Sì, lo so. Ma supponiamo che il mio nome sia diverso? Vuol dire che non potrebbe amarmi in quel caso?

Gwendolen: (in tono volubile) Ah, si tratta chiaramente di una speculazione metafisica; e come quasi tutte le speculazioni metafisiche, non ha quasi niente a che vedere con i fatti reali della vita così come la conosciamo.

Jack: Per quanto mi riguarda, tesoro, se devo essere franco, non mi piace molto questo nome, Fedele... non mi si addice per niente.

Gwendolen: Le si addice alla perfezione. È un nome divino. Ha una musica tutta sua. Emanava vibrazioni.

Jack: Ma via, Gwendolen, trovo che ci sono tanti altri nomi più piacevoli. Ad esempio, Jack mi sembra un nome delizioso.

Gwendolen: Jack?... No, non c'è molta musica nel nome Jack. Anci, non ce n'è affatto. Non

472I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Einaudi, Torino 1987, cap. 5, p. 69.

gorgheggia. Non emana nessuna vibrazione... Ho conosciuto vari Jack e tutti, ma tutti, erano piuttosto sciapi. Inoltre Jack è solo un nomignolo per John! E compatisco qualsiasi donna sposata con un John. Probabilmente non potrà mai conoscere il piacere travolgente di un attimo di solitudine. Il solo nome veramente sicuro è Fedele.

Jack: Gwendolen, mi devo far battezzare subito – mi scusi, voglio dire, ci dobbiamo sposare subito. Non c'è tempo da perdere.

Gwendolen: Sposarci, Mr Worthing?

Jack: (stupito) Ma... certo. Le sa che la amo, Miss Fairfax, e lei mi ha portato a credere di non esserle del tutto indifferente.

Gwendolen: Io la adoro. Ma non mi ha ancora fatto la sua dichiarazione. Non si è parlato di matrimonio. Il tema non è stato nemmeno menzionato.

Jack: Ma... posso fare la mia dichiarazione adesso?

Gwendolen: Mi sembra che sia l'occasione perfetta. E per risparmiarle qualsiasi disappunto, Mr Worthing, credo che sia giusto dirle in anticipo con tutta franchezza che sono assolutamente decisa ad accettare la sua domanda.

Jack: Gwendolen!

Gwendolen: Sì, Mr Worthing? Cosa ha da dirmi?

Jack: Lei sa bene quello che ho da dirle.

Gwendolen: Sì, ma non lo dice.

Jack: Gwendolen, mi vuole sposare? (Si inginocchia.)

Gwendolen: Ma certo che la voglio sposare, tesoro. Quanto ci ha messo! Temo che, in quanto a domande di matrimonio, lei abbia pochissima esperienza.

Jack: Amore mio, non ho mai amato nessuno al mondo tranne lei.

Gwendolen: Sarà, ma spesso gli uomini fanno una dichiarazione solo per acquistare un po' di pratica. So che mio fratello Gerald fa così. Tutte le mie amiche lo confermano. Che magnifici occhi azzurri lei ha, Fedele! Sono proprio azzurri-azzurri. Spero che mi guarderà sempre in questo modo, soprattutto quando ci sarà altra gente in giro.⁴⁷³

Octave Mannoni ritiene che «il desiderio si nasconde sempre sotto il paludamento di falsi nomi»⁴⁷⁴ e non parla solamente del desiderio del personaggio, ma anche del desiderio (inconscio) dell'autore, portando gli esempi delle opere di Dante, Montaigne e Proust: all'autore stesso è sconosciuto il proprio desiderio e la strategia che attuano per avvicinarlo è quella di dargli un nome, personificandolo. Le sue osservazioni prendono le mosse dalla valutazione della distinzione freudiana tra i moti tendenziosi e i moti innocenti in relazione al desiderio:

Bisogna ammettere infatti che ci sono giochi sulle parole i quali non tradiscono altro che la presenza del desiderio inconscio, senza rivelarci nulla sulla natura di tale desiderio [...]. La letteratura ci porterebbe a credere che se il desiderio di scrivere è una specie di sublimazione del desiderio inconscio, non si tratta generalmente di una sublimazione completa, dato e non concesso che esista; vi si manifesta anche qualcosa di non sublimato nel desiderio inconscio. In altre parole, il desiderio di scrivere è anche, più oscuramente, desiderio di scrivere sul desiderio; in fondo: desiderio impossibile di scrivere sul desiderio impossibile. La scrittura contiene sempre, anche senza rivelarlo, la traccia di un desiderio che non ha un vero nome. Possiamo vedere come Proust in giovinezza, animato da un puro desiderio di scrivere, restasse sterile, finché non ebbe scoperto, a poco a poco, il proprio desiderio di scrivere sul desiderio (o sul rimpianto, il che è la

473O. Wilde, *L'importanza di essere Ernesto*, (1895), trad. it. di G. Almansi, Garzanti, Milano 2010, atto I.

474O. Mannoni, op. cit., p. 61.

stessa cosa).⁴⁷⁵

L'amore del nome nasconderebbe/rivelerebbe il desiderio impossibile di scrivere sul desiderio inconscio, su quel desiderio che non si sa nominare (che non è utilizzabile per vivere) ma che deve acquistare un nome perché se ne possa parlare:

Generalmente gli scrittori hanno bisogno di teorie personali, poco importa se originale o molto banali, per mascherare a se stessi, si direbbe, la realtà di ciò che fanno. Dante non riesce, senza chiamare in soccorso tutta la teologia e tutta la metafisica medioevale, a spiegarsi qualcosa che egli non nega affatto, e cioè che in lui il desiderio di scrivere ha bisogno di appoggiarsi a un altro desiderio di cui gli sfugge, e ci sfugge, la vera economia, ma di cui sa, di cui sappiamo quale sia il (falso) nome che serve a designarlo: Beatrice. Montaigne fa la stessa cosa nei confronti di La Boétie. Per concludere, si potrebbero trovare dovunque, scritti a lettere cubitali, o nascosti, o travestiti, tali nomi, che non sono necessariamente nomi di persone, che servono a designare un desiderio che non ha un vero nome.

Marcel Proust si è costruito una teoria personale, la quale non è altro che una delle tante manifestazioni della credenza nei fantasmi, sulla possibilità non tanto di ricordare, quanto di resuscitare il tempo. Questa teoria detta della memoria involontaria non ha in fondo altra utilità se non quella di rendergli possibile l'impresa impossibile di descrivere il desiderio inconscio. Non importa il nome: Odette Swann, Gilberte, Albertine, la cameriera della signora Putbus, o magari un altro personaggio completamente diverso. Il desiderio si nasconde sempre sotto il paludamento di falsi nomi.⁴⁷⁶

La figura di linguaggio che svela al lettore la presenza del desiderio è la metafora:

Nelle pagine che concludono *La strada di Swann*, in cui Proust ci scopre, e forse scopre egli stesso, in quel momento, la precisa natura del suo progetto letterario, egli ci fa vedere in che modo la sua scrittura sia in rapporto con il suo desiderio, e fa funzionare sotto i nostri occhi il meccanismo del gioco metaforico.

In questo caso la significazione delle metafore non ha nessuna importanza, andrà bene qualunque metafora, anche se banale come quella di un tema svolto da un tredicenne; basta che ci siano delle metafore per esprimere la presenza del desiderio.⁴⁷⁷

Se non fossero legati al desiderio, i nomi non assumerebbero il ruolo centrale che ricoprono nelle storie d'amore di *Tristano e Isotta* e di *Romeo e Giulietta*⁴⁷⁸. Non è ingiustificato credere che, se la sorella di Kaherdin, figlio del duca Hoel, non si fosse chiamata Isotta, Tristano non avrebbe ceduto né al dubbio di essere stato dimenticato da Isotta la Bionda, né alla bellezza della seconda e non avrebbe sposato Isotta dalle Bianche Mani⁴⁷⁹. Parimenti in *Romeo e Giulietta* dal potere del nome, dalla forza magica attribuita ai nomi propri dipendono le sorti degli amanti sfortunati. Nelle due tragedie, che sono senza dubbio le storie d'amore più conosciute universalmente dal momento che alcune verità fondamentali sull'amore vi trovano un'alta

475Ivi, p. 60-61.

476Ivi, p. 61.

477Ivi, pp. 61-62.

478J. Bédier, *Il romanzo di Tristano e Isotta*, (1902), trad. it. di A. Massobrio, Edisco, Torino e W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, (1599), trad. it. di S. Sabbadini, Garzanti, Milano 2010.

479J. Bédier, op. cit., p. 135.

espressione poetica e narrativa, alcuni episodi, snodi essenziali dell'azione, presentano una stretta affinità con i meccanismi per mezzo dei quali viene elaborato il comico: travestimenti, rovesciamenti, mancati riconoscimenti, giochi di parole non sono semplici ornamenti, ma svolgono funzioni nodali nelle trame.

Isotta riesce in ben due situazioni a non compiere spergiuro e a ingannare re Marco e i quattro baroni che chiedono di condannarla per tradimento camuffando la verità con astuzia. Isotta traveste abilmente il proprio discorso quando, accorgendosi che lei e Tristano sono spiati da re Marco durante uno dei loro incontri notturni segreti in seguito all'esilio dell'amato, pronuncia le seguenti parole rivolgendosi a Tristano: «Il mio signore crede che io vi ami di un amore illecito! Eppure lo sa Iddio e, se mento, che egli possa annientarmi; mai io ho donato il mio amore ad altro uomo tranne a colui che per la prima volta mi prese ancor vergine tra le sue braccia»⁴⁸⁰. Re Marco non sa di essere il reale destinatario delle parole di Isotta e crede di essere l'uomo in questione, cioè il primo uomo di Isotta, perché ignora che la prima notte di nozze la fedele ancella Brangean si è sostituita nel talamo alla padrona, che aveva già diviso il letto con Tristano sulla nave in partenza dall'Irlanda dopo aver bevuto per errore la pozione che li aveva fatti innamorare l'una dell'altro. Il giuramento di Isotta suona assolutamente veridico alle orecchie di Marco, grazie all'espedito utilizzato dalla fanciulla che consiste nell'*indicare un referente per mezzo di una definizione non formale*. Isotta, inoltre, con altrettanta astuzia, riducendo l'amore-passione all'affetto per i familiari e usando il verbo 'amare' al tempo passato, aggiunge:

Sì, voi mi amavate Tristano, perché negarlo? Non sono io forse la moglie di vostro zio e voi non m'avete per due volte salvata da morte? Sì, io vi amavo a mia volta. Non scorre nelle vostre vene lo stesso sangue del re? E non ho udito infinite volte mia madre ripetere che una sposa non ama il suo signore, se non ama anche coloro che del suo signore sono parenti? Era solo perché io amo il re, che vi amavo, Tristano.⁴⁸¹

Con il medesimo “trucco” consentito dalla definizione non formale, Isotta riesce una seconda volta a ingannare Marco, o meglio, a *dire la verità in maniera mascherata, a camuffare il tradimento sotto le vesti del suo contrario, della fedeltà*⁴⁸²: quando il re cede alle pressioni dei baroni che richiedono di provare con il fuoco la fedeltà di Isotta, la fanciulla prima di giurare e di afferrare senza

480Ivi, p. 68.

481Ibidem.

482Il medesimo espedito viene utilizzato da Molière nella *Scuola dei mariti*, quando Isabelle, generando deliberatamente una confusione nel riferimento ai due pretendenti, sembra dichiarare il proprio amore a Sganarelle, mentre invece solamente lei, il lettore e Valère sanno che il vero destinatario delle parole d'amore è Valère e l'oggetto dell'insofferenza della giovane è Sganarelle (II, ix, vv. 731-754). Questo stratagemma mostra una particolare vivacità d'ingegno di Isabelle, che forse non si manifesterebbe se la fanciulla non fosse realmente innamorata di Valère, se concordiamo con Ergaste che rileva che «l'amor rende geniali» («*L'amour rend inventifs*»). Molière, *La scuola dei mariti*, (1661), trad. it. di S. Bajini, Garzanti, Milano 1996, I, iv, v. 338.

ustionarsi il ferro ardente, dichiara:

Principi di Logres e di Cornovaglia, e voi ser Gauvain, ser Kè, ser Girflet e voi tutti che siete miei garanti, sopra queste reliquie e sopra tutte le reliquie che esistono al mondo, io giuro che mai né uomo né donna mi tennero tra le braccia, tranne re Marco, mio signore e il povero pellegrino che poco fa, innanzi ai vostri occhi, mi ha lasciato cadere⁴⁸³.

Soltanto il lettore, Isotta e Tristano sanno che il traghettatore vestito da pellegrino che ha aiutato Isotta a scendere dalla barca e che l'ha fatta cadere sulla riva del fiume per attirare l'attenzione di tutti era in realtà Tristano. Isotta, in maniera simile, aveva già salvato la vita a Tristano presso la corte di suo padre in Irlanda (prima, quindi, che entrambi bevessero il filtro d'amore) chiedendo al padre, poco prima di presentargli il cavaliere, di perdonare l'uomo che avrebbe incontrato di lì a poco, badando di non rivelarne l'identità («Padre, date prima il bacio della pace e del perdono a me e all'uomo che vi comparirà tra poco innanzi»⁴⁸⁴). Tristano, infatti, sarebbe stato ucciso dagli irlandesi perché responsabile della morte, durante un duello, di Amorold, fratello di Isotta; la fanciulla, che aveva giurato di odiare l'assassino del fratello («Da quel giorno, Isotta la Bionda imparò a odiare il nome di Tristano di Loonnois»⁴⁸⁵), aveva poi salvato la vita di Tristano, avvelenato dalla lingua del mostro che minacciava l'Irlanda, perché lui le aveva mostrato il capello color dell'oro, giunto fino a Tintagel nel becco di una rondine, che l'aveva portato a cercarla e che aveva ricamato sulla propria tunica. Una serie di ribaltamenti e di fraintendimenti si susseguono nel corso della storia: nei due anni che trascorrono lontani, sia Tristano sia Isotta credono di essere stati dimenticati dall'altro; un balzo salva Tristano e un altro lo condanna⁴⁸⁶; un filtro magico (quello preparato da Isotta) salva Tristano⁴⁸⁷ e un altro (quello preparato dalla madre di Isotta, per farla amare ricambiata da re Marco) lo condanna, insieme all'amata Isotta:

No, non era vino. Era la passione, era l'estasi selvaggia e l'angoscia senza fine. Era la morte. La giovinetta riempì una coppa e la presentò alla sua signora. Ella bevve a lunghi sorsi e poi tese il calice a Tristano che lo vuotò.

In quell'istante entrò Brangean e vide i due che si guardavano in silenzio come smarriti in un profondo rapimento. [...]

Pareva a Tristano che un cespuglio sempre verde, con spine acute e fiori odorosi, affondasse le sue radici nel sangue del cuore e che con indissolubili legami avvincesse il suo corpo, ogni pensiero e ogni desiderio al bel corpo d'Isotta. [...]

Invece Isotta l'amava mentre avrebbe voluto odiarlo; non l'aveva forse egli disdegnata? Lo voleva odiare e non poteva e perciò sempre più era esasperata da questo affetto più doloroso dell'odio. [...]

483J. Bédier, op. cit., p. 116.

484Ivi, p. 45.

485Ivi, p. 31.

486Ivi, p. 80.

487Ivi, p. 33.

“Amica, qual è, dunque, il vostro tormento?”

Ella rispose:

“L'amore che nutro per voi”. Allora, le loro labbra si incontrarono. Ma nel preciso istante in cui essi, per la prima volta si inebriavano della gioia d'amore, Brangean, che li spiava, gettò un grido e, con le braccia tese e il volto inondato di lacrime si gettò ai loro piedi.

“Sventurati, arrestatevi e tornate sui vostri passi, se ancora lo potete! Cosa che non credo sia ormai più possibile. La via è senza ritorno! Già la forza dell'amore vi stringe nelle sue catene sicché mai più vi sarà data gioia senza dolore. [...] [D]a questa coppa maledetta avete bevuto l'amore e la morte!” Gli amanti si abbracciarono; la passione e la vita fremevano nei loro bei corpi. Tristano disse:

“Venga pure la morte!”⁴⁸⁸

La passione dei due amanti ha una spinta impetuosa che è pari solamente alla forza della pulsione distruttiva contrapposta a quelle di vita, la *pulsione di morte*: Tristano desidera la morte e crede nobile morire per Isotta; così Isotta sa che il loro amore è tale da fare di entrambi un unico destino:

È tale il nostro amore che io non posso morire senza di te né tu senza di me. Non posso concepire la tua morte senza concepire al tempo stesso la mia. Ahimè, amico, non ho realizzato il mio desiderio, che era morire tra le tue braccia ed essere sepolta nella tua tomba⁴⁸⁹.

Un destino di morte è quello che conclude anche la tragedia di Romeo e Giulietta, che non è meno piena di capovolgimenti e di fraintendimenti: si pensi soltanto alle conseguenze del mancato incontro fra Giulietta e la madre che le avrebbe dovuto annunciare il matrimonio con Paride (atto III, scena v); al sogno lieto di Romeo appena prima del suo sventurato ritorno a Verona; del ritardo nella partenza per Mantova, dove Romeo è esiliato, di frate Giovanni che deve metterlo al corrente del piano di frate Lorenzo e di Giulietta; del rientro anticipato di Romeo a Verona, che sorprende Giulietta – non fra le braccia di un amante, come accadrebbe in una commedia – ma in quelle di un sonno che appare mortale, che è soltanto simulazione della morte. La tragedia si apre sugli scherzi e i giochi di parole che si scambiano i servi di casa Capuleti, interrotti dall'arrivo di Benvolio e di Tebaldo che si sfoderano le armi: il tono è riportato sullo scherzoso da Donna Capuleti, che alla richiesta di uno spadone da parte del marito ribatte che per lui è più appropriata una stampella⁴⁹⁰; il Principe, infine, dà la corretta interpretazione delle parole di entrambi i vecchi *paterfamilias*: non si tratta che di *airy words*, parole piene di vento⁴⁹¹. Giulietta, seppure giovanissima, ha un talento speciale per i giochi di parole e per l'eloquenza in generale⁴⁹², che le permette di dissimulare i propri sentimenti di

488Ivi, pp. 50-52.

489Ivi, p. 174.

490W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, I, i, vv. 73-76.

491Ivi, I, i, v. 89.

492Si vedano la scena nella quale la nutrice ricorda quando Giulietta ha imparato a parlare e racconta i versi e i giochi di parole che la fanciulla ha composto accostando le parole 'Romeo' e 'rosemary' (presagio funesto): Atto II, scena iv, vv. 193-205 e le parole di Romeo «ROMEO: Ah, Giulietta, se la misura della tua gioia è

fronte alla madre all'indomani dell'omicidio del cugino, del quale è colpevole Romeo. Lo scambio di battute fra le due assume *un significato* per Donna Capuleti, che crede la figlia affranta e desiderosa di vendetta, *e al contempo* ne assume *un altro, incompatibile con il primo*, che soltanto Giulietta e lo spettatore possono intendere:

DONNA CAPULETI: Via ragazza, tu piangi così non per la sua morte, ma perché è ancora vivo quel vile che l'ha ucciso.

GIULIETTA: Quale vile, signora?

DONNA CAPULETI: Quel vile di Romeo.

GIULIETTA: Tra la viltà e lui ci sono mille miglia di distanza.

Dio lo perdoni. Io lo perdono con tutto il cuore.

Eppure, nessun altro, come lui, fa soffrire il mio cuore.

DONNA CAPULETI: È perché quel traditore assassino vive ancora.

GIULIETTA: Sì, signora, lontano dalla portata di queste mani.

Potessi io sola vendicare la morte di mio cugino.

DONNA CAPULETI: Non temere, ci vendicheremo prima o poi,

non piangere più. Manderò qualcuno a Mantova,

dove adesso vive in esilio quel rinnegato,

a dargli una tale dose inusitata di veleno

da mandarlo subito a far compagnia a Tebaldo.

Allora, spero, sarai soddisfatta.

GIULIETTA: In verità non sarò mai soddisfatta di Romeo

finché non l'avrò visto – morto –

tanto è straziato il mio povero cuore per un parente.

Signora, e voi riusciste a trovare un uomo

per portargli il veleno, vorrei prepararlo io stessa:

sarebbe tale che Romeo, dopo averlo ricevuto,

dormirebbe presto in pace.

Ah, come soffre il mio cuore a sentire quel nome

senza potergli correre incontro

per sfogare sul suo corpo d'assassino tutto l'amore

che nutro per mio cugino.⁴⁹³

La colpa dei due giovani innamorati è quella di aver dato una consistenza eccessivamente concreta alle parole, a quei nomi che, in fondo, Giulietta afferma non equivalgono alla sostanza delle cose:

colma come la mia, ma con più arte di me sai esprimerla a parole [...]» («ROMEO: *Ah, Juliet, if the measure of thy joy / Be heap'd like mine, and that thy skill be more / To blazon it [...]*») (II, vi, vv. 25-26).

493Ivi, III, v, vv. 77-102. («LADY CAPULET: *Well, girl, thou weepst not so much for his death / As that the villain lives which slaughter'd him. JULIET: What villain, madam? LADY CAPULET: That same villain Romeo. JULIET: Villain and he be many miles asunder. / God pardon him. I do with all my heart. / And yet no man like he doth grieve my heart. LADY CAPULET: That is because the tritor murderer lives. JULIET: Ay madam, from the reach of these my hands. / Would none but I might venge my cousin's death. LADY CAPULET: We will have vengeance for it, fear thou not. / Then weep no more. I'll send to one in Mantua, / Where that same banish'd runagate doth live, / Shall give him such an unaccustom'd dram / That he shall soon keep Tybalt company; / And then I hope thou wilt be satisfied. JULIET: Indeed I never shall be satisfied / With Romeo, till I behold him—dead— / Is my poor heart so for a kinsman vex'd. / Madam, if you could find out but a man / To bear a poison, I would temper it— / That Romeo should upon receipt thereof / Soon sleep in quiet. O, how my heart abhors / To bear him nam'd, and cannot come to him / To wreak the love I bore my cousin / Upon his body that hath slaughter'd him.»).*

GIULIETTA: È solo il tuo nome che m'è nemico, e tu sei te stesso anche senza chiamarti Montecchi. Cos'è Montecchi? Non è una mano, un piede, un braccio, un volto, o qualunque parte di un uomo. Prendi un altro nome! Cos'è un nome? Ciò che chiamiamo rosa, con qualsiasi altro nome avrebbe lo stesso profumo, così Romeo, se non si chiamasse più Romeo, conserverebbe quella cara perfezione che possiede anche senza quel nome. Romeo, getta via il tuo nome, e al suo posto, che non è parte di te, prendi tutta me stessa.

ROMEO: Ti prendo in parola.
Chiamami amore e sarà il mio nuovo battesimo:
ecco, non mi chiamo più Romeo.

[...]

Con un nome non so dirti chi sono:
il mio nome, sacra creatura, mi è odioso
in quanto tuo nemico.
L'avessi qui scritto, strapperei la parola.⁴⁹⁴

Nel momento stesso in cui gli amanti dichiarano che i nomi non hanno valore⁴⁹⁵, tutte le loro azioni mostrano il contrario e, in particolare, che in loro sopravvive la credenza (infantile e primitiva) del potere magico delle parole:

GIULIETTA: E dovrei parlar male di chi ho sposato?
Oh, povero mio signore, quale lingua carezzerà mai il tuo nome
se io, che t'ho sposato da sole tre ore, ne ho già fatto scempio?⁴⁹⁶;

ROMEO: Ah, è come se quel nome,
sparato dalla bocca mortale d'un cannone,
la uccidesse, come la mano maledetta
di quel nome ha ucciso il suo parente.⁴⁹⁷

A questa denegazione si accompagnano aspetti di simulazione e dissimulazione, implicati nelle strategie di seduzione e di corteggiamento, che fanno credere che i giovani stiano, in qualche modo, recitando una parte – quella degli amanti che hanno avverso il fato (*a pair of star-cross'd lovers* li definisce il coro nel Prologo) – più che vivendo la vita: una recita questa della quale si

494Ivi, II, ii, vv. 38-57. («JULIET: 'Tis but thy name that is my enemy: / Thou art thyself, though nota Montague. / What's a Montague? It is nor hand nor foot / Nor arm nor face nor any other part / Belonging to a man. O be some other name. / What's in a name? That which we call a rose / By any other word would smell as sweet; / So Romeo would, were he not Romeo call'd, / Retain that dear perfection which he owes / Without that title. Romeo, doff thy name, / And for thy name, which is no part of thee, / Take all myself. ROMEO: I take thee at thy word. / Call me but love, and I'll be new baptis'd: / Henceforth I never will be Romeo. [...] By a name / I know not how to tell thee who I am: / My name, dear saint, is hateful to myself / Because it is an enemy to thee. / Had I it written, I would tear the word.»)

495«ROMEO: [...] Ma dimmi, Frate, dimmi, / in quale vile parte di questa anatomia / risiede il mio nome? Dimmelo, / ch'io possa saccheggiare l'oziosa residenza.» («ROMEO: [...] O, tell me, Friar, tell me, / In what vile part of this anatomy / Doth my name lodge? Tell me that I may sack / The hateful mansion.»). Ivi, III, iii, vv. 102-107.

496«JULIET: Shall I speak ill of him that is my husband? / Ah, poor my lord, what tongue shall smooth thy name / When I thy three-hours wife have mangled it?». Ivi, III, ii, vv. 97-99.

497«ROMEO: As if that name, / Shot from the deadly level of a gun, / Did murder her, as that name's cursed hand / Murder'd her kinsman.»). Ivi, III, iii, vv. 102-105.

compiacciono, ma che sfugge loro di mano.

GIULIETTA: Sai che la maschera della notte è sul mio viso, altrimenti un rossore verginale tingerebbe le mie guance per ciò che m'hai sentito dire stanotte. Davvero, vorrei rispettare le forme, davvero, davvero cancellare ciò che mi è uscito di bocca, ma ormai, addio cerimonie! Mi ami davvero? So che mi dirai di sì e che io ti crederò. Ma so che se anche giuri potresti ingannarmi. Giove, dicono, sorride agli spergiuri degli amanti. Perciò, dolce Romeo, se mi ami, dillo davvero, oppure, se credi che con troppa facilità mi sia lasciata vincere, farò la ritrosa e la cattiva, dirò dei no, così tu potrai corteggiarmi; ma non lo farei altrimenti, per niente al mondo. In verità, bel Montecchi, sono troppo innamorata, e tu pensa pure che io sia troppo leggera, ma vedrai, mio gentile, mi dimostrerò più sincera di quelle più esperte nel far le ritrose.⁴⁹⁸ (II, ii, vv. 85-101); GIULIETTA: [...] La mia lugubre scena devo recitarmela da sola.⁴⁹⁹ (IV, iii, v. 19)

Nelle ultime parole di Romeo troviamo il nome della sola che può provare amore senza avere corpo: «anche la Morte senza corpo può innamorarsi, / [...] Per questa paura rimarrò sempre con te, / e mai me ne andrò da questo palazzo d'oscura notte»⁵⁰⁰, l'unica per la quale non c'è nome.

Che l'amore tenda sempre, in qualche modo, a legarsi a oggetti concreti, per aggrapparvi il ricordo o le promesse, è testimoniato dall'uso dei doni e dei pegni d'amore, fra i quali l'*anello* – forgiato in un metallo prezioso e ornato con gemme – è certamente il simbolo universalmente più diffuso. Gli oggetti prescelti intrattengono solitamente una *relazione qualitativa* con l'oggetto amato poiché devono rappresentarne l'eccezionalità e il valore: la particolare natura di tali oggetti può rivelare molto, perciò, circa il desiderio inconscio che sottostà alla scelta amorosa. Esempari, a questo proposito, sono due racconti di Guy de Maupassant “La forcina” e “La camera 11”⁵⁰¹. Protagonista del racconto “La camera 11” è una donna che, ogni volta che un

498«JULIET: *Thou knowest the mask of night is on my face, / Else would a maiden blush bepaint my cheek / For that which thou hast heard me speak tonight. / Fain would I dwell on form; fain, fain deny / What I have spoke. But farewell, compliment. / Dost thou love me? I know thou wilt say 'Ay', / And I will take thy word. Yet, if thou swear'st, / Thou mayst prove false. At lovers' perjuries, / They say, Jove laughs. O gentle Romeo, / If thou dost love, pronounce it faithfully. / Or, if thou think'st I am too quickly won, / I'll frown and be perverse and say thee nay, / So thou wilt woo; but else, not for the world. / In truth, fair Montague, I am too fond, / And therefore thou mayst think my baviour light, / But trust me, gentleman, I'll prove more true / Than those that have more cunning to be strange.»*

499«*My dismal scene I needs must be act alone.»*

500«[...] *unsubstantial Death is amorous, / [...] For fear of that I still will stay with thee, / And never from this palace of dim night / Depart again.»* Ivi, v, iii, vv. 103; 106-108.

501 Le edizioni di riferimento sono: G. de Maupassant, “La camera 11” (1885), in *Racconti immorali*, trad. it. di Oreste Del Buono, Bur, Milano 2012, pp. 185-194 e G. de Maupassant, “La forcina” (1885), trad. it. di G. Brosio, in *Tonio*, Sansoni, Firenze 1966, pp. 232-237.

battaglione soggiorna in città, tradisce il marito con un soldato; le relazioni si concludono con la partenza dei battaglioni e il soldato prescelto non è mai il medesimo, mentre la camera d'albergo eletta ad alcova è sempre la stessa, cosicché la donna può apportare alcune modifiche nell'arredo. Significativa è la presenza di alcune fotografie – immagini nelle quali metonimia e iperbole si combinano per sostenere l'idealizzazione degli amanti, per dare forma alla loro identità e ai ricordi e, al tempo stesso, per mantenerli segreti camuffandoli⁵⁰² – ricordi questi particolari, “di rimbalzo”:

Alle pareti, tre grandi fotografie: tre colonnelli a cavallo, i colonnelli dei suoi amanti. E perché mai? Forse, non potendo tenere l'immagine vera e propria, il ricordo diretto, aveva voluto conservare in quel modo dei ricordi di rimbalzo.⁵⁰³

Più complicato è il ruolo svolto dall'oggetto protagonista del racconto “La forcina”. Una relazione non soltanto qualitativa, ma anche quantitativa (la parte sostituisce il tutto), e perciò più affine alla *sineddoche* è quello che lega la forcina alla donna cui apparteneva, la donna della quale il narratore dice di essere innamorato da sempre. Egli ha collocato questo piccolissimo oggetto su una parete, fra immagini e armi, su uno sfondo bianco incorniciato d'oro, fuori e al di là del mondo reale come un'icona sacra bizantina. Immagine del desiderio e arma, la forcina è immediatamente definita dall'esule come l'unica cosa sulla quale il suo sguardo si posa tra tutte quelle che riempiono, quasi fosse la bottega di un robivecchi, lo spazio intimo della sua camera. L'unica cosa che egli 'vede' da dieci anni, che capta il suo sguardo da quando si è ritirato in quel luogo, perché essa più di ogni altra cosa lo ri-guarda, riguarda se stesso, il suo desiderio.

- Ecco – disse sorridendo, – la sola cosa che io guardi qui, e la sola cosa che io veda da anni. Prudhomme diceva: «Questa sciabola è il più bel giorno della mia vita», io posso dire: «Questa forcina è tutta la mia vita».⁵⁰⁴

È a lei, alla forcina-sciabola – che condensa in sé un'attrattiva immaginaria, ma, ancor più, come vedremo, reale – che l'esule torna come un supplice per ritrovare il coraggio. Ma non si tratta per lui di un mero 'calmante': essa assume piuttosto la funzione di un'arma di difesa, di un rituale sacro, di un oggetto apotropaico, evidente quando, parlando sulla terrazza di fronte al mare, è tentato di chiedere notizie della donna proprietaria della forcina. Dopo aver avuto

502«Quante volte passiamo a lato di una possibile felicità senza neppur sospettarlo, perché chi mai può penetrare il segreto dei pensieri, i nascosti cedimenti della volontà, i muti richiami della carne, tutto il mistero di un'anima di donna la cui bocca resta silenziosa e l'occhio impenetrabile e limpido?» G. de Maupassant, “La camera 11” (1885), in *Racconti immorali*, trad. it. di Oreste Del Buono, Bur, Milano 2012, p. 189.

503Ivi, p. 189.

504G. de Maupassant, “La forcina”(1885), p. 234.

notizia dei cambiamenti dei conoscenti e della morte di alcuni di questi, quasi la sua idea fissa invece avesse per lui fermato il tempo (e, in effetti, in un certo senso la sua idea fissa ha fermato il tempo: la donna è più bella che mai, nonostante siano trascorsi dieci anni), dopo il terzo, magico, «Conoscete...?» l'uomo non riesce, con le sole proprie forze, a proseguire.

Ma tacque improvvisamente. Poi, con voce mutata e il volto impallidito tutto a un tratto, soggiunse:

- No, è meglio lasciare quest'argomento, è uno strazio.

Quindi, come per mutare il corso dei suoi pensieri, si alzò.

- Volete che rientriamo in casa?⁵⁰⁵

Per recuperare le forze deve tornare da lei. Non appena la vede, il narratore comprende che il valore assunto dalla forcina è quello di una metonimia⁵⁰⁶ che rinvia a una donna che deve aver rivestito un ruolo estremamente importante nella vita di quell'uomo, poiché gli chiede: «- Avete sofferto per una donna?», dando avvio alla spiegazione della passione che tormenta l'esule.

- Potete dire che soffro come un disgraziato. Andiamo sul balcone. Poco fa mi è venuto un nome sulle labbra senza ardire di pronunciarlo, e se voi mi aveste risposto “morta” come per Sofia Astier, mi sarei fatto saltare le cervella oggi stesso.⁵⁰⁷

– «*Pendant trois ans, je n'ai vu qu'elle sur la terre!*», ricorda l'esule, mostrando il medesimo atteggiamento di fissazione nei confronti dell'una e dell'altra, la donna amata della quale l'uomo non ha notizie da dieci anni e che, nonostante ciò, rappresenta, per sua stessa ammissione, la sua unica ragione di vita («*Voilà dix ans que je ne l'ai vue, et je l'aime plus que jamais!*»). Ambivalente è il rapporto con questo piccolo oggetto e con il pensiero dell'amata che le è connesso: come nei confronti di una divinità, l'esule vi si accosta con rispetto e paura, adorazione e angoscia, soprattutto con angoscia, un'angoscia non paralizzante, come ci si aspetterebbe, ma un'angoscia che ha un tratto dinamico, fremente (*angoisse frémissante*). La forcina svolge un ruolo di connettore dei vari percorsi semantici coerenti, delle isotopie, costruite esclusivamente a partire dagli elementi presenti nel testo per mezzo di contrasti e parallelismi. Alla forcina, alla donna che essa incarna e alla passione che pulsa e promana da quel piccolo oggetto, sono riconducibili le opposizioni fondamentali di vita/morte, amore/odio, innocuità/pericolosità, fragilità/indistruttibilità, nascondimento/confessione, santità/peccato. Non c'è altro motivo per giustificare la necessità da parte dell'innamorato di confinare la forcina in uno spazio sacro, oltre e al di sopra della realtà contingente, se non il tentativo di evitare la forza distruttiva di cui

505 *Ibidem*.

506 Inizia a profilarsi l'importanza della figura della metonimia nella descrizione della donna amata che viene facilmente «ridotta a una sorta di dizionario di oggetti-feticci». R. Barthes, *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, trad. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 2011, pp. 104-105.

507 G. de Maupassant, “La forcina”(1885), p. 235.

quella semplice, piccola cosa è portatrice. In effetti, la forcina, così investita di significati e di desiderio, ha cambiato statuto: da semplice cosa tra le cose, strumento della bellezza femminile, nominabile, rappresentazione di cosa alla quale si accompagna la rappresentazione di parola (*Wortvorstellung*), essa regredisce alla sola rappresentazione di cosa (*Sachvorstellung*), innominabile, inquietante immagine dei misteri della bellezza femminile, inconscia, equivalente dell'oggetto perduto. La forcina non suscita un timore comune e reale nel soggetto che la contempla, ma un netto senso di sradicamento, effetto questo che la rende sublime. Collocata originariamente nella chioma della donna, nascosta come nessun'altra arma potrebbe esserlo, è un'insidia oscura e, al contempo, chiara, per l'immediatezza con la quale si impone all'attenzione di chiunque cerchi un appiglio per lo sguardo nel disordine spaesante della stanza dove è esposta come la più santa reliquia. La forcina è carica di quella particolare sublimità della natura (o della sostanza) che Friedrich Theodor Vischer chiama «sublime della forza» o «sublime dinamico» e che riguarda l'occhio: «Il sublime della forza colpisce alla vista di un effetto spropositato provocato da una causa apparentemente piccola, e con una potenza senz'altro superiore rispetto al caso in cui la causa e l'effetto si corrispondano a vicenda»⁵⁰⁸.

- Ah! per tre anni la nostra fu un'esistenza tremenda e deliziosa. Cinque o sei volte ci mancò poco che non l'uccidessi; ella ha tentato di accecarci con la forcina che avete visto. Guardate questo puntino bianco sotto il mio occhio sinistro. Ci amavamo!⁵⁰⁹

Non risulta semplice spiegare un tale legame tra sentimenti opposti e anche l'esule sembra convinto di questo: «Come potrei spiegarvi la nostra passione? Non potreste capirla». È, di certo, più semplice pensare a un amore semplice, a un desiderio tiepido, reciproco e privo di ambivalenze, «*double élan de deux cœurs et de deux âmes*», ma questo non è il genere di sentimento toccato in sorte al protagonista del racconto, al quale spetta invece struggersi per un amore crudele, fatto dell'indissolubile intreccio di due creature completamente diverse che quanto più si odiano, tanto più si adorano. Un simile rapporto tra elementi opposti, quale è rappresentato dall'ambivalenza, è quello che lega i correlativi e che è pensabile soltanto da una prospettiva logica congiuntiva, la sola capace di non escludere i paradossi, ma di esprimere e far comprendere la verità della quale essi sono portatori, e dunque la sola in grado di indagare la

508 Vischer include nel sublime della forza l'effetto della brevissima frase «*Fiat lux*», i piccoli corpi umani o animali che hanno grande potenza, i nani, il piccolo copricapo di Napoleone («Non senza un deferente senso di venerazione osserviamo il piccolo copricapo di Napoleone: questo modesto ornamento ha infatti coperto la testa in cui abitarono pensieri capaci di conquistare il mondo.»). L'estetica di Vischer vede nel Bello due momenti in rapporto dialettico e conflittuale: il Sublime e il Comico. (F.T. Vischer, *Il Sublime e il Comico. Un contributo alla filosofia del Bello*, (1837), Aesthetica, Palermo 2000, pp. 65-66), torneremo sulla sua teoria nell'ultimo capitolo.

509 G. de Maupassant, "La forcina" (1885), p. 235.

densità del linguaggio poetico e la complessità della natura umana.

Deve esistere un amore semplice, fatto del doppio slancio di due cuori e di due anime; ma esiste certamente un amore atroce, crudelmente tormentoso, fatto dall'invincibile congiunzione di due creature differenti che si detestano adorandosi.⁵¹⁰

Quando, come in questo caso, l'amore è un'esperienza spaventosa e deliziosa, è sufficiente guardare l'oggetto della passione, perché desiderio di protezione, di possesso e desiderio di uccidere diventino una cosa sola:

E se, d'altronde, vi dicessi quale vita atroce ho fatto con lei! Quando la guardavo avevo altrettanta voglia di ammazzarla quanto di baciarla. Quando la guardavo... provavo un bisogno furioso di aprirle le braccia, di stringerla e soffocarla.⁵¹¹

C'è un altro senso in cui alcuni oggetti appaiono “mediatori” d'amore: è quello che assumono quando il sentimento amoroso si *trasferisce* letteralmente sugli oggetti, perché il linguaggio del desiderio è negato e la realizzazione dell'amore è impossibile. Un esempio letterario del trasferimento metonimico della tenerezza dal vero oggetto d'amore a un “surrogato” raggiungibile è offerto dalla descrizione di un incontro fra Alfio Mosca e Mena nel quinto capitolo dei *Malavoglia*:

Però Alfio Mosca non ci pensava nemmeno alla Vespa, e se ci aveva qualcheduna per la testa, era piuttosto comare Mena di padron 'Ntoni, che la vedeva ogni giorno nel cortile o sul ballatoio, o allorché andava a governare le bestie nel pollaio, e se udiva chiocchiare le due galline che le aveva regalato si sentiva una certa cosa dentro di sé, e gli sembrava che ci stesse lui in persona nel cortile del nespolo, e se non fosse stato un povero carrettiere dal carro dell'asino, avrebbe voluto chiedere in moglie la Sant'Agata, e portarsela via nel carro dell'asino. Come pensava a tutto ciò si sentiva in testa tante cose da dirle, e quando poi la vedeva non sapeva come muover la lingua, e guardava il tempo che faceva, e le parlava del carico di vino che aveva preso per la Santuzza, e dell'asino che portava quattro quintali meglio di un mulo, povera bestia.

Mena l'accarezzava colla mano, povera bestia, ed Alfio sorrideva come se gliele facessero a lui quelle carezze. – Ah! se il mio asino fosse vostro, comare Mena! – Mena crollava il capo e il seno le si gonfiava pensando che sarebbe stato meglio se i Malavoglia avessero fatto i carrettiieri, ché il babbo non sarebbe morto a quel modo.

[...]

In questa spuntò nella viottola comare Venera Zuppidda, col fuso in mano. – Oh! Dio! esclamò Mena, vien gente! e scappò dentro.

Alfio frustò l'asino, e se ne voleva andare anche lui.⁵¹²

In base allo stesso principio funziona l'abile stratagemma del quale riferisce Marziale:

Labulla ha scoperto il sistema per baciare l'amante davanti al marito: sbaciucchia continuamente un piccolo buffone (*morionem*). Quando questo è umido per i molto baci, subito l'amante lo prende e lo passa di nuovo, pieno dei suoi baci, alla padrona che se la ride. Che più gran buffone

510Ivi, p. 235.

511Ivi, p. 236.

512G. Verga, *I Malavoglia*, (1881), Arnoldo Mondadori, Milano 1985, pp. 55-57.

è il marito!⁵¹³

Se già il trasferimento dei gesti teneri su un animale o su una cosa quando è impossibile raggiungere direttamente l'oggetto amato come negli esempi appena citati fa sorridere, la passione è in grado di spingersi ancora oltre, sfruttando esplicitamente uno degli espedienti più usati dallo spirito, quello dell'oggettualizzazione o cosificazione: pur di poter stare vicino all'amata, qualunque amante non esiterebbe a tramutare se stesso addirittura in un oggetto – non considerando che, in qualità di cosa, sarebbe impermeabile alla sensazione. Probabilmente, l'innamorato opera allo stesso tempo un'umanizzazione dell'oggetto: egli diventa come l'oggetto, si ibrida con esso (in un senso più simile al meccanismo metaforico), in modo da poter godere delle sensazioni piacevoli che il contatto ravvicinato con l'amata gli assicurano. Tutti ricordano il passo shakespeariano nel quale Romeo invidia il guanto di Giulietta, che calza la sua mano e ne accarezza la guancia senza impedimenti, «Guarda come appoggia la guancia alla sua mano: / potessi essere io il guanto di quella mano, / e poter così toccare quella guancia!»⁵¹⁴, cui fa eco, a distanza di secoli, sempre in terra d'Albione, con un tono decisamente meno poetico ma doppiamente comico, l'intercettazione delle parole del principe Carlo d'Inghilterra all'amante Camilla Parker-Bowles, quando la loro relazione era illecita: «Vorrei essere il tuo *tampax*»⁵¹⁵. Ancora una volta, metafora e metonimia appaiono intrecciate in un modo che rende impossibile la loro disgiunzione.

513Marziale, *Epigrammi* XII, 93.

514«*See how she leans her cheek upon her hand. / O that I were a glove upon that hand, / That I might touch that cheek.*» W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, II, II, 23-25.

515La frase è tratta da una telefonata fra Carlo d'Inghilterra e Camilla Parker-Bowles intercettata e registrata il 18 dicembre 1989: i due sono costretti a vivere lontani e parlano di quanto manchi all'uno la presenza dell'altra. La conversazione riportata dalla stampa è:

Camilla: «Ho bisogno di te tutta la settimana. Continuamente.»

Carlo: «Oh Dio. Mi sentirei di vivere dentro i tuoi pantaloni o qualcosa del genere. Sarebbe molto più facile!»

Camilla: (ride) «Che cosa vuoi diventare, un paio di mutandine?»

Carlo: «Oppure magari un *tampax*. Ma guarda che fortuna!» (ride)

Camilla: «Sei proprio un idiota! (ride) Ma che meravigliosa idea!»

3.3.3 Una prima incursione nell'Immaginario: la *Verneinung* e il doppio nella caricatura e a teatro

La caricatura è un gioco col potere magico dell'immagine.
(Ernst Kris, *I principi della caricatura*)

Ci sono più modi di credere e di non credere.
(Octave Mannoni, *La funzione dell'immaginario*)

Abbiamo osservato che sia il comico sia l'amore intrattengono un rapporto particolare con le immagini e con la denegazione e che entrambi sono fenomeni che appartengono eminentemente al registro dell'Immaginario, dominio della finzione, del camuffamento, del confronto, del distanziamento, del rispecchiamento e della confusività. Abbiamo scelto di approfondire alcuni aspetti della caricatura e della scena teatrale perché essi sono luoghi nei quali le forme che assume il doppio – il doppio caricaturale della persona reale rappresentata e il doppio costituito dalla messinscena – consentono di osservare da una distanza ravvicinata (1) il rapporto che il Soggetto intrattiene con la realtà e (2) la relazione che l'Io stabilisce con le altre istanze psichiche quando in gioco sono la finzione, la deformazione e l'osservazione, con parziale coinvolgimento, di questi.

Come abbiamo osservato nel caso generale delle metafore, la figuralità dei tropi (e dei motti di spirito) consiste anche della componente rappresentativa che essi fanno sorgere nella mente: tornando all'esempio della nuvola-in-calzoni, la componente eccessiva nella metamorfosi rimanda al principio della caricatura, individuato anche da Bergson circa il comico che deriva dalle malformazioni fisiche, per cui immaginare il movimento o il processo che si innescherebbe nel momento in cui l'uomo di carne e ossa si trasforma in una nuvola senza tuttavia uscire dai propri indumenti fa sorridere quanto immaginare che un grassone sia diventato enorme a seguito di un processo di gonfiamento progressivo (si è ingozzato e si è gonfiato, quasi fino a scoppiare). Ogni stravaganza del particolare ha il potere di spingere oltre i limiti di ciò che è naturale e perciò di poter innescare potenzialmente una descrizione iperbolica o una raffigurazione caricaturale. Caricature e ritratti grotteschi, nei quali i difetti sono rappresentati in maniera iperbolica, sono spesso utilizzati per deridere individui particolari, dei quali dopo qualche tempo è inevitabile che si perda memoria (a meno che non si tratti di grandissimi personaggi storici): sembra tuttavia che grazie al peculiare legame che l'iperbole intrattiene con l'immagine, una parte del ridicolo legato alla caricatura (verbale o illustrata) sia in grado di resistere. La stravaganza del particolare, reso esagerato ed eccessivo, è un chiaro

segnale per l'immaginazione, che spinge oltre i limiti di ciò che è naturale, e preserva il carattere divertente della caricatura dal pericolo di incomprensione totale dovuta all'inattualità. Possiamo pensare agli individui (vissuti realmente o personaggi di fantasia) dei quali si prende gioco Marziale negli *Epigrammi* che, proprio perché non più 'riconoscibili' in persone specifiche, vengono equiparati a "tipi", maschere di difetti o vizi umani che attraversano ogni epoca (lo scroccone, il plagiatore, il beone, l'adultera, il millantatore, il pederasta, ecc.). Si vedano per esempio i seguenti ritratti:

Chi ha dipinto la tua Venere, Licoride, è un pittore che – penso – ha voluto rendersi gradito a Minerva. (I, 102)

Tu sei vissuta sotto trecento consoli, Vetustilla; ti restano tre capelli e quattro denti e hai il petto di una cicala, le gambe e il colore di una formica. Porti in giro una fronte che ha più pieghe della tua stola e seni simili a tele di ragno; il coccodrillo del Nilo ha una bocca minuscola se si paragona alle tua fauci e sono più melodiose le rane di Ravenna e le zanzare di Adria, col loro stridore, sono meno fastidiose di te. La tua vista è pari a quella delle civette di mattina e puzzi come i caproni; il tuo sedere è come quello di un'anatra rinsecchita e neppure un vecchio filosofo cinico è più ossuto della tua vagina. Il custode dei bagni ti fa entrare tra le prostitute delle tombe solo dopo aver spento la lampada; il mese di Agosto per te è ancora inverno e non riuscirebbe a scongelarti neppure con la sua aria virulenta. E tu pensi ancora al matrimonio dopo che ti sono morti duecento mariti e – folle – cerchi uno sposo per le tue ceneri. Che diresti, se il marmo di Sattia volesse sentire il prurito dell'amore? Chi chiamerà moglie, chi chiamerà sposa te che Filomelo poco fa aveva chiamato nonna? E se aneli a che il tuo cadavere sia solleticato, facciamo preparare un letto della sala da pranzo di Acori – questo solo è adatto alle tue nozze – e il crematore di cadaveri porti le fiaccole alla nuova sposa: in questa vagina può penetrare solo la fiaccola funebre. (III, 93);

Ora sei gladiatore, prima eri oculista. Facevi da medico quello che ora fai da gladiatore. (VIII, 74);

Lesbia, se giuri di essere nata quando era console Bruto, non dici il vero. Sei forse nata, Lesbia, quando regnava Numa? Anche in questo caso non dici il vero. Come ci fanno capire i secoli che hai, corre voce che sia stato Prometeo a modellarti col fango. (x, 39);

Zoilo, a che ti serve porre intorno a una pietra preziosa un'intera libbra d'oro e sprecare così una povera sardonica? Un anello di tal genere sarebbe andato bene per le tue gambe fino a poco tempo fa, ma un peso del genere non è adatto alle dita. (XI, 37);

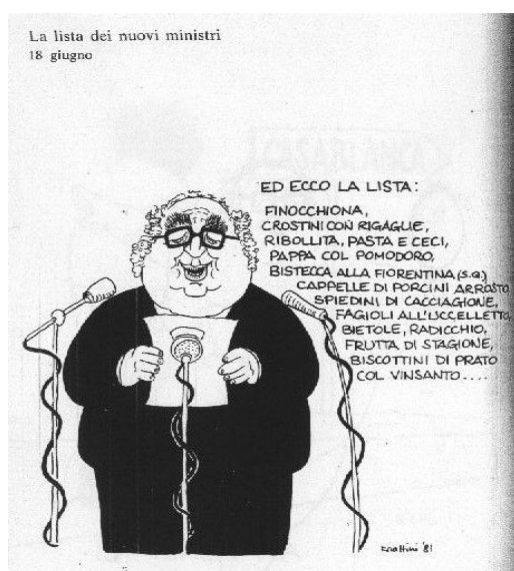
Chi non ha ancora intenzione di andare tra le ombre stigie, veda di evitare, se ha buon senso, il barbiere Antioco. Si straziano meno le bianche braccia con i crudeli coltelli quando la turba, resa folle dalla dea, impazza seguendo i ritmi frigi; Alconte opera più delicatamente quando taglia le ernie strozzate e toglie abilmente le schegge dalle ossa fratturate. Antioco tagli pure la barba ai miserabili cinici e ai menti degli stoici e spogli della criniera impolverata i colli dei cavalli. Se radesse lo sventurato Prometeo sotto la rupe della Scizia, costui chiederebbe di avere ancora nel suo forte petto l'uccello che lo tortura; Penteo fuggirà dalla madre, Orfeo dalle Menadi se le barbare lame di Antioco fanno tanto di tintinnare. Tutti gli sfregi che voi contate nel mio mento, analoghi a quelli che si trovano sulla fronte di un vecchio pugilatore, non me li ha fatti la collerica consorte con le terribili unghie, ma sono opera della lama e della sciagurata mano di Antioco. Solo il caprone tra tutti gli esseri viventi ha buon senso: vive con la sua barba per non dover sopportare Antioco. (XI, 84);

Flacco, hai potuto vedere Taide che è tanto esile? Io credo che tu, Flacco, riesca a vedere anche quello che non c'è. (XI, 101);

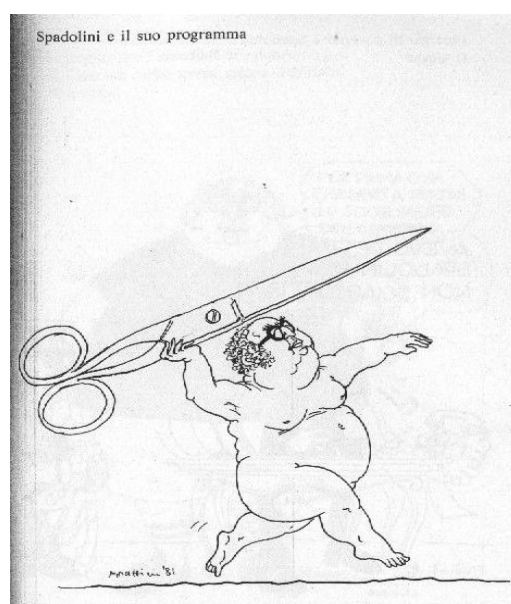
Tu sfoggi – e non te ne vergogni – denti e capelli comprati. Come farai per l'occhio, Lelia? L'occhio non si compra. (XII, 23);

Febo, tu copri le tempie e la cima della tua testa calva con una pelle di capretto: è stato spiritoso chi ti ha detto che hai la testa ben calzata. (XII, 45).

Lo stesso avviene nel caso delle illustrazioni: sottoporre oggi a dei giovani nati negli anni 2000 o a degli stranieri che non si sono mai interessati alla politica italiana le vignette nelle quali Giorgio Forattini raffigurava Giovanni Spadolini come un grassone nudo dal membro minuscolo sortisce ancora risate, malgrado il personaggio non venga riconosciuto come il senatore a vita, storico e giornalista italiano segretario del PRI per un decennio, che è stato più volte ministro e ha ricoperto le cariche di Presidente del Consiglio e di Presidente del Senato. Ne proponiamo di seguito alcune⁵¹⁶:



a.



b.

⁵¹⁶Giorgio Forattini racconta di aver cominciato a ritrarre Spadolini nudo perché un giorno, in ritardo per la consegna della vignetta, non ebbe il tempo di vestirlo e da allora continuò a presentarlo svestito. Un aneddoto questo che dice molto sulla natura iperrealistica che i personaggi rappresentati acquisiscono anche agli occhi dei loro stessi creatori. Le vignette dalla a. alla h. sono tratte da G. Forattini, *Satyricon*, A. Mondadori, Milano 1982, pp. 128; 129; 127; 209; 181; 229; 223; 232, quelle dalla i. alla m. da G. Forattini, *Giorgio e il drago*, A. Mondadori, Milano 1987, pp. 106; 28; 169; 151; 218 e quelle dalla n. alla p. da G. Forattini, *Vignette sataniche*, A. Mondadori, Milano 1989, pp. 235; 244; 237.



c.



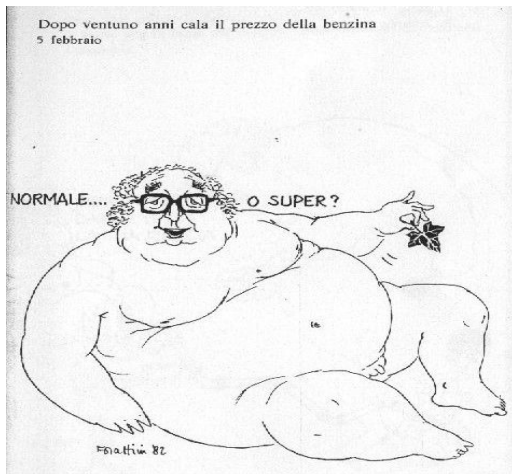
d.



e.



f.



g.



h.



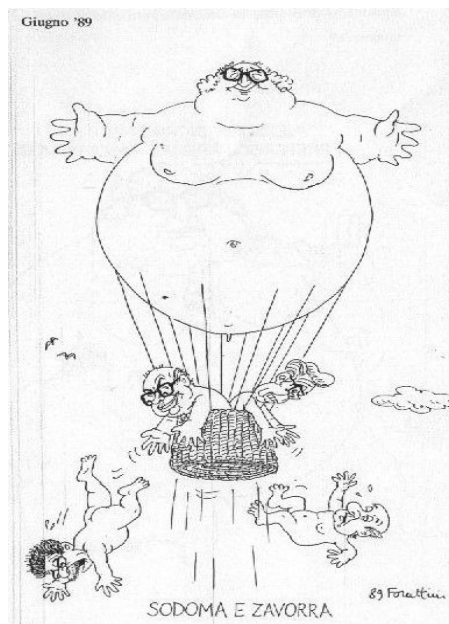
i.



j.



o.



p.

La caricatura è stata studiata approfonditamente da Ernst Kris nell'ambito delle sue ricerche psicoanalitiche sull'arte, raccolte nell'opera omonima edita nel 1952: i saggi più interessanti per il nostro lavoro sono “Psicologia della caricatura”, “I principi della caricatura” (cui ha collaborato E.H. Gombrich), “Sviluppo dell'io e comicità” e “Il riso come processo espressivo”⁵¹⁷. Ci concentriamo ora sui primi due, nei quali Kris enuncia alcune considerazioni di significato generale per una teoria psicoanalitica del comico a partire dall'analisi dell'origine del piacere e del ruolo dell'Io rispetto alle attività del processo primario. Kris giustifica la scelta della caricatura come via d'accesso al problema più generale del comico perché in essa rinviene la possibilità – fino a quel momento inesplorata dagli altri studiosi, come Reik, Alexander, Winterstein e Dooley, che hanno tentato di correlare e differenziare i punti di vista che sostengono le due principali opere dedicate da Freud al comico (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* e *Der Humor*) – di riunire sia un'analisi dei rapporti topici-economici dell'organizzazione psichica, sia un chiarimento dei problemi dinamici e strutturali legati alla posizione dell'Io. Anzitutto, egli distingue due forme di caricatura, una semplice e una complessa, specificando che le caricature semplici sono quelle comiche in senso stretto, cioè nel senso stabilito da Freud per cui se ne ride proprio come rideremmo di un clown. Il carattere

517E. Kris, “Psicologia della caricatura”, (1934), pp. 169-184, “I principi della caricatura”, (1938), pp. 185-200, “Sviluppo dell'io e comicità”, (1938), pp. 201-214, “Il riso come processo espressivo”, (1939), pp. 215-237, “I processi psichici preconsoci”, (1950), pp. 304-320, in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, trad. it. di E. Fachinelli, Einaudi, Torino 1988.

eminentemente comico attribuibile alla caricatura le deriva dall'operazione di confronto che produce il piacere che a essa è legato: lo spunto del piacere comico è dato sempre da un *confronto*, che nel caso particolare della caricatura avviene fra la *realtà* e una *riproduzione deformata* di essa (si tratta chiaramente di un *piacere di origine preconsocia*), oltre che dal *legame con la vita infantile* e dal *risparmio di energia psichica*. Un altro aspetto essenziale della caricatura è il suo *carattere tendenzioso, aggressivo*, che è responsabile della *tecnica* utilizzata: l'intento della caricatura è quello di degradare l'individuo rappresentato “smascherandone” la verità, che viene suggerita dall'exasperazione dei suoi stessi tratti (in questo senso le caricature sono spesso “più vere” dei ritratti fotografici o degli originali); il risparmio energetico deriva dunque da una *liberazione di aggressività*. Al *processo primario* si deve il *linguaggio formale* della caricatura: essa è a tutti gli effetti *un Witz che assume forma grafica*, per cui Kris ipotizza un'analogia profonda fra il “lavoro del motto di spirito” e il “lavoro della caricatura” e scorge nell'eventualità che i riferimenti e le allusioni che formano il contenuto della caricatura risultino oscuri il suo possibile mutamento in rebus (proprio come avviene quando le allegorie, letterarie o pittoriche, diventano impossibili da riconoscere con certezza). A differenza di quanto avviene nel sogno, nel quale l'Io, sopraffatto dagli affetti, abbandona la propria supremazia e il processo primario assume il controllo, nel motto di spirito e nella caricatura *il processo primario (o la regressione) rimane al servizio dell'Io*. In altre parole, meditando, creando intenzionalmente – che non significa tuttavia consciamente – un motto o una caricatura si utilizza un meccanismo primitivo in vista di una fine particolare. L'Io è in grado di assumere il processo primario per servirsene per i propri fini in tutta una serie di circostanze, che vanno dalla normalità alla patologia, fra le quali l'attività artistica e la formazione dei simboli (a partire dalle esperienze religiose e rituali) sono le più rilevanti, poiché permeano l'intera vita umana. Il processo primario è, inoltre, fondamentale tanto nei processi intellettuali delle popolazioni primitive (sarebbe responsabile dell'uniformità dei modi d'espressione primitivi) quanto in quelli utilizzati dai bambini (condizionando l'evoluzione della grammatica e della sintassi utilizzate dal pensiero infantile). Il soddisfacimento degli istinti, nel comico come nel gioco degli adulti (che può essere interpretato parzialmente come una “vacanza del Super-Io”), perviene a una forma compatibile con la realtà. Il gioco del bambino, la cui origine è situata al di là del principio di piacere, è volto (1) ad acquistare la padronanza dell'ambiente, (2) a evitare il dispiacere e (3) a promuovere il piacere a funzione. Al gioco e allo scherzo infantili spettano i compiti di padroneggiare l'ambivalenza (più che l'aggressività): come strumenti di padronanza e di difesa essi differiscono perché l'inverso dello scherzo è la serietà, mentre quello del gioco è la realtà. L'opposizione con

la serietà accomuna il comico allo scherzo:

l'invenzione comica degli adulti, e di certo il comico nelle sue forme tendenziose, contribuisce alla padronanza degli affetti, delle tendenze libidiche e aggressive rifiutate dal Super-Io; ponendosi al servizio del principio di piacere, l'Io è in grado di eludere tale rifiuto prendendo la via dell'espressione comica. Le tendenze istintuali dell'Es riescono a farsi avanti, ma questo non significa ch'esse risultino soddisfatte nella loro forma autentica e originale. In luogo di un'azione diretta abbiamo una riproduzione, le mezze misure tipiche del comico⁵¹⁸.

Anche l'aspetto sociale del motto (e della caricatura), probabile retaggio dell'*impulso infantile a comunicare*, si deve perciò al controllo dell'Io che non deforma completamente il pensiero originale, ma lo *traveste* in modo che rimanga comprensibile a chiunque, e si esprime in una *richiesta di approvazione* a un'altra persona che giustifichi la propria aggressività e diventi *complice* dell'aggressione-regressione. Osserviamo che i mezzi utilizzati per coinvolgere il complice sono assimilabili alle strategie di conquista e di seduzione. I casi nei quali l'intenzione comica fallisce – cioè non si riesce a evocare nell'ambiente una risposta adeguata, cosicché al posto del piacere sia l'autore sia l'ascoltatore provano disagio – rivelano una qualità dell'aspetto dinamico di tutti i fenomeni comici, il loro carattere “a doppio taglio”, la loro intima ambivalenza. Quando, fraintendendo (o non intendendo) l'osservazione spiritosa, l'aggressività viene percepita, l'ascoltatore viene costretto a rifiutarla dal proprio Super-Io e l'intenzione comica fallisce. L'ipotesi di Kris – in linea con le affermazioni di Freud e di Reik – è che nell'autore dell'osservazione spiritosa agisca una sorta di *coazione a confessare* e che nell'ascoltatore abbia luogo un *conflitto fra approvazione e disapprovazione dell'aggressività* (palesata da chi fa dello spirito): ciò spiega (1) come il comico nasca dal conflitto fra tendenze istintuali e rifiuto di queste da parte del Super-Io e (2) si situi in una posizione a mezza via fra piacere e dispiacere – caratteri questi cui è riconducibile propriamente l'ambivalenza tipica dei fenomeni comici. L'aggressività insita nella battuta spiritosa è riconducibile e facilmente paragonabile a quella della caricatura dal momento che entrambe resuscitano modi espressivi – rispettivamente verbali e pittorici, ma anche di matrice gestuale – sperimentati durante l'infanzia, quando le attività sono controllate in gran parte dal processo primario. Si pensi al ruolo che svolgono nell'apprendimento linguistico i *giochi di parole*, capaci di restituire all'*associazione fonetica* i suoi antichi diritti, opposti a quelli dei referenti che esse rappresentano. La *tecnica imitativa* riconoscibile in ogni atteggiamento comico è anch'essa retaggio di uno stadio di sviluppo infantile, precisamente della fase di acquisizione dell'attività motoria durante la quale il bambino imita i movimenti degli adulti (rappresentazione con mezzi mimo-motori). L'espressione comica gestuale viene presa da Kris come punto di partenza perché conosciamo bene i tipi di reazione (arcaici)

518E. Kris, op. cit., (1934), pp. 179-180.

connessi all'*imitazione* dei nostri gesti e delle nostre parole: non solo proviamo una ferita narcisistica, ma ci sentiamo minacciati nella nostra individualità, sostituiti, messi da parte, perché nel potere proprio del gesto sopravvive la sua parte sostenuta nel culto e nella magia. Come Reik, convinto che l'espressione comica verbale abbia origine da quella gestuale e la sostituisca, ha dimostrato che il motto di spirito (in varie particolarità della sua tecnica) resuscita l'antico significato magico delle parole, analogamente Kris rintraccia gli antecedenti della caricatura nella *magia d'immagine, nella quale alla deformazione dell'immagine corrisponde una deformazione dell'originale*. Ma se nel pensiero magico tale credenza è conscia, invece, nella caricatura – benché l'intento non sia cambiato, perché si tratta sempre di aggredire la persona effigiata – tale credenza manca, tanto a livello conscio quanto a livello preconcio. La caricatura, infatti, mira a un effetto sullo spettatore (cui è richiesto uno sforzo di immaginazione particolare) e non sulla persona caricaturata. Nella caricatura complessa si osserva un'evoluzione dell'immagine: mentre nello stadio magico i lineamenti dell'immagine hanno importanza secondaria (si pensi alla rozzezza delle bamboline *voodoo*), la caricatura richiede preliminarmente e assolutamente la somiglianza con il modello, requisito immancabile per la funzione sociale dell'immagine, per la sua riconoscibilità, senza la quale la caricatura perderebbe il proprio carattere specifico, quello di essere la riproduzione deformata di un'immagine riconoscibile. Comico – nel senso stretto della definizione freudiana – è il confronto fra una persona e la sua caricatura che produce un risparmio di energia psichica; l'effetto comico prodotto dal *confronto* si intreccia con quello prodotto da una *tendenza*, ingegnosamente celata, nel momento in cui interviene la *deformazione*, frutto delle tecniche di *condensazione, spostamento e allusione*, costituendo l'essenza della specifica qualità caricaturale. Agli elementi che compongono tale specifica qualità la caricatura deve la protezione dalla duplice censura del mondo interno e del mondo esterno. Come nel motto di spirito, l'effetto della caricatura e il fenomeno comico in generale riesce se (1) le esigenze istintuali risultano soddisfatte dal suo contenuto e (2) le obiezioni del Super-Io vengono messe a tacere dal tipo di travestimento. Quando l'Io riesce a padroneggiare la tensione fra gli istinti e il Super-Io il piacere sorge dal dispiacere: si tratta di un piacere ambivalente, che sorge dal dispiacere e dal conflitto. Quando l'Io, invece, viene ostacolato nel proprio lavoro (di elaborazione, di legame dell'affetto libero) abbiamo l'impressione dell'insuccesso e del rovesciamento del piacere in dispiacere. Come in ogni caso di comico tendenzioso, l'oggetto denigrato è qualcosa che è tenuto in una certa stima, che è rappresentato nel Super-Io: ciò rivela che il comico ha le proprie radici (e talvolta il proprio sbocco) nel conflitto di ambivalenza dell'adulto fra sentimenti di avversione e di

ammirazione che, se ben gestiti, permettono di ridurre il consumo psichico (grazie alla conversione dello spiacevole in piacere). Possiamo ora dedicarci a sondare i principi della caricatura. Dietro alla “perfetta deformità” ricercata dal caricaturista opera dunque, sempre – insieme al paradosso della maggiore somiglianza della caricatura rispetto al ritratto fedele della persona stessa – l'operazione del confronto, il riconoscimento del simile nel dissimile che produce l'effetto comico e che è la via maestra verso il comico. Il tratto essenziale della caricatura, che si ritrova solamente a partire dalla fine del XVI secolo e che iniziamo a riconoscere con i caratteri odierni a partire dalla nascita della vignetta giornalistica nell'Inghilterra del XVIII secolo⁵¹⁹, consiste infatti nell'*allegria trasformazione della somiglianza*: tale qualità è assente dalle raffigurazioni (precedenti e successive) usate per dare sfogo a impulsi aggressivi, senza mirare a un effetto estetico. L'arte del caricaturista è precisamente quella della trasformazione: si tratta di una trasformazione che non può abbandonarsi alla fantasia sfrenata, ma che deve operare entro i limiti che la grammatica del suo linguaggio, che è la *forma*, gli consente⁵²⁰. La caricatura, che si rifà ad alcuni elementi tipici delle forme d'espressione grafica infantile, la semplificazione *in primis*, rinnova il piacere infantile dello scarabocchiare e si trasforma in una dichiarazione di *understatement*:

è certo che la regressione controllata implicita nello «stile scarabocchio» dei maestri è possibile solo quando la capacità di rappresentazione determina un livello abituale tale da consentire al virtuoso di lasciarsi andare senza pericolo. Il piacere di questo improvviso rilassamento delle norme artistiche esige un certo grado di sicurezza, che possiamo notare in maestri del disegno della forza di Michelangelo e di Dürer, ma che il pubblico impara ad apprezzare solo quando la comune riproduzione naturalistica è diventata una banalità.⁵²¹

Kris e Gombrich spiegano il significato della trasformazione, l'impiego controllato del processo primario, considerando la situazione storica in un contesto ampio: le prime formulazioni teoretiche sull'arte della caricatura risalgono al periodo napoleonico, ma la funzione e la posizione dell'artista mutano a partire dal sedicesimo secolo, il secolo dei grandi Maestri. Abbandonati gli schemi fissi, gli artisti dell'epoca si sentono creatori, considerano l'opera come la proiezione di un'immagine interna (confermata dal grande valore assunto dagli abbozzi) e asseriscono il primato dell'immaginazione sull'imitazione servile (si pensi ai capricci). Lo stile tende al confusivo e al grottesco grazie agli espedienti dell'ambiguità formale e del gioco dei significanti: non è insolito vedere oggetti che si animano, creando effetti al limite

519E. Kris, op. cit., (1938a), p. 185; 190.

520Molte di esse sono giochi di parole visivi, metafore prese alla lettera e visualizzate; considerata su uno sfondo più ampio, la caricatura appare però meno una forma d'arte che un meccanismo psicologico – per l'intervento di una tendenza aggressiva alcune strutture primitive vengono utilizzate per ridicolizzare una vittima. Ivi, pp. 193-194.

521Ivi, p. 194.

dell'inquietante. Ma più interessante delle motivazioni storiche individuate come responsabili della comparsa tardiva della caricatura è certamente l'analisi dei caratteri propri dell'immagine che ne segnano la differenza di trattamento rispetto a quanto si fa con le parole, perché consentono di avvicinare le questioni più generali della funzione che l'immagine visiva svolge nella nostra psiche e della differenza fra il registro dell'Immaginario e del Simbolico. Come chiarisce Lacan,

le immagini si presentano nell'economia umana in uno stato di sconnessione, con un'apparente libertà reciproca la quale permette tutte le coalescenze, gli scambi, le condensazioni, gli spostamenti, i movimenti da giocoliere che troviamo al principio di tante manifestazioni che fanno la ricchezza e l'eterogeneità del mondo umano rispetto al reale biologico. Nella prospettiva analitica iscriviamo molto spesso questa libertà delle immagini in un sistema di riferimento che ci conduce a considerarla come condizionata da una certa lesione primaria dell'interrelazione dell'uomo con ciò che lo circonda, lesione che abbiamo tentato di individuare nella prematurazione della nascita, e che fa sì che è attraverso l'immagine dell'altro che l'uomo trova l'unificazione dei suoi movimenti, anche di quelli più elementari. Che la faccenda prenda avvio da qui o da altro, quello che è certo è che le immagini, nel loro stato di anarchia caratteristico dell'ordine umano, della specie umana, sono agite, prese e utilizzate dalla manipolazione significativa. È a questo titolo che esse entrano nel motto di spirito. (*Sv* 115)

Non soltanto il gioco con le immagini sembra richiedere un livello molto superiore di raffinatezza rispetto al gioco con le parole, al *calembour* o al discorso assurdo, ma l'immagine visiva (come modo di espressione artistica) oppone maggiore resistenza al libero gioco del processo primario rispetto alla parola. Si riaffaccia la questione del pensiero magico: l'immagine visiva è effettivamente più primitiva, ha radici più profonde della parola nella nostra psiche, e fenomeni come il sogno e l'allucinazione sono responsabili dell'attribuzione di un potere speciale all'immagine visiva in generale.

La magia d'immagine è una delle più diffuse pratiche magiche. Essa presuppone la credenza nell'identità del segno e della cosa significata – credenza questa che supera per intensità quella nella potenza magica della parola. Si nota molto spesso che la parola è facilmente intesa come un segno convenzionale che può essere deformato e col quale si può giocare senz'altre conseguenze, mentre l'immagine visiva – e in special modo il ritratto – è sentita come una sorta di doppio dell'oggetto rappresentato. La prima deve rimanere intatta, per tema che il secondo rovini. L'amante che straccia la fotografia del suo amore infedele, il rivoluzionario che abbatte la statua del sovrano, la folla indignata che brucia un fantoccio di paglia fatto a somiglianza di un capo nemico – tutti questi fatti testimoniano che la credenza nel potere magico dell'immagine può sempre recuperare la sua forza, ogniqualvolta il nostro Io perde una certa parte della sua funzione di controllo.⁵²²

La caricatura è un gioco con il potere magico dell'immagine – quella stessa immagine la cui origine (mitica⁵²³) è legata a quanto fonda la psiche umana: il *desiderio* e l'*assenza* – ancora attivo sotto

522Ivi, p. 197.

523Ci riferiamo alla storia della figlia di Butade, racconto mitico della nascita della pittura e della scultura: per sopportare la partenza dell'amato, la fanciulla ne disegnò il profilo sulla parete e il padre ne trasse un modello in argilla.

l'apparenza buffa e scherzosa. Quando la caricatura coglie nel segno, la vittima si sente ferita e appare realmente trasformata agli occhi dello spettatore, tanto da non riuscire più a togliersi di dosso il nuovo ritratto. Se la credenza nella reale efficacia della magia d'immagine non è fermamente controllata, la caricatura rischia di non essere intesa come arte ma come una pratica pericolosa. Kris e Gombirch avvertono che la regressione rispetto alla razionalità costituita dall'utilizzazione della credenza magica non è un atteggiamento che possiamo dare per scontato in ogni epoca e, aggiungiamo noi, neppure in ogni cultura, perché dipende dalla possibilità di stabilire una distanza dall'azione⁵²⁴. Kris distingue tre stadi nella preistoria della caricatura, utili per isolare tre possibili atteggiamenti mentali nei confronti della magia d'immagine:

- nello stadio dominato dalla *stregoneria* l'azione ostile compiuta sull'immagine è destinata a colpire la persona rappresentata, perché immagine e persona sono la stessa cosa;
- in uno stadio successivo, l'azione ostile è compiuta sull'immagine *anziché* sulla persona: l'obiettivo è meno la persona che il suo onore (si pensi alle impiccagioni in effigie o ai cartelli diffamatori) e l'immagine funge da mezzo di comunicazione e diffusione dell'insulto o della degradazione;
- la caricatura appartiene allo stadio nel quale l'azione ostile si limita a un'alterazione della somiglianza della persona: il potere dell'artista trasforma e interpreta una seconda volta la vittima. La critica consiste solo in questo: l'aggressività è confinata nella sfera estetica, dunque la reazione dello spettatore non è l'ostilità, ma il riso.

La rappresentazione pittorica è, per il mondo occidentale, uscita dall'ambito in cui l'immagine stimola l'azione dall'epoca nella quale la caricatura è nata come istituzione, momento che ha segnato l'intreccio della dimensione immaginaria (la magia, l'equivalenza fra il referente e il proprio doppio in immagine) con quella simbolica:

Dopo che il diritto dell'artista a esprimere i propri sogni si è affermato, l'amatore raffinato del Settecento può sentirsi lusingato, più che ferito, nel vedere il suo volto nello specchio deformante che lo spirito beffardo dell'artista gli presenta. La nascita della caricatura come istituzione segna la conquista di una nuova dimensione di libertà da parte dello spirito umano, al pari, e con importanza forse non minore, della nascita della scienza razionale nell'opera di Galileo Galilei, il grande contemporaneo dei Carracci.⁵²⁵

Come l'effetto del motto di spirito paragonato al comico, quello della caricatura è improvviso,

⁵²⁴Si pensi alla sparatoria del 7 gennaio 2015 alla sede di “Charlie Hebdo” seguita alla pubblicazione di vignette satiriche che avevano per oggetto Maometto: segno che una certa cultura islamica non si lascia andare alla regressione perché questa non include un sufficiente grado di sicurezza, un distanziamento dall'azione, e perciò il libero gioco con l'immagine sostitutiva non può essere vissuto come comico.

⁵²⁵Ivi, pp. 198-199.

esplosivo e svapora facilmente: anche per questo motivo è sempre stato difficile attribuire un'aura artistica alla caricatura e considerarla qualcosa di più che uno scherzo raffinato, «*une espèce de libertinage d'Imagination qu'il faut se permettre tout au plus que par délassement*», come riportato dall'*Encyclopédie* (II, 1971). In tale giudizio pare di sentire l'eco dell'ultimo residuo del tabù che proibiva di giocare con il ritratto di una persona, oltre all'elemento regressivo evidenziato, ma d'altra parte nemmeno le migliori caricature pretendono di essere considerate alla pari dei grandi ritratti, la cui trama pluridimensionale induce sempre nuove interpretazioni e nuove ricreazioni. Dal doppio costituito dall'immagine, passiamo ora al doppio che incontriamo sulla scena teatrale, spesso definita lo specchio del mondo.

Alcune caratteristiche proprie del teatro lo accomunano strutturalmente all'esperienza del comico in quanto entrambe sono situazioni (non patologiche) nelle quali agiscono e si sperimentano i paradossi della *Verneinung*: osserviamo di quali caratteristiche si tratta. Ogni volta che il sipario si alza – o che spontaneamente viviamo un evento come se fosse “incorniciato” rispetto allo scorrere quotidiano dell'esistenza, come se quanto avviene si svolgesse su un palcoscenico – *le forze immaginarie dell'Io vengono, a un tempo, liberate e organizzate*: il luogo psichico nel quale si dispongono le immagini è stato chiamato non a caso 'scena', ma proprio perché la scena teatrale funge da estensione dell'Io e di tutte le sue possibilità⁵²⁶. Anche le fonti del piacere che deriva dal teatro sono avvicinabili a quelle che determinano il piacere comico: nel caso in cui manchino la satira e un eroe, il piacere è di tipo non tendenzioso (perché simile, dal punto di vista economico, al piacere funzionale individuato da Freud) dal momento che risulta dalla pura e semplice facilità con la quale le diverse forze dell'Io si mettono in moto anziché restare rapprese (si fa economia sugli sforzi di inibizione grazie a questa “liberazione psichica”). Una possibile fonte distinta di piacere potrebbe essere, secondo un'ipotesi di Octave Mannoni, l'*assestamento strutturale* che deriva precisamente dal movimento libero da inibizioni delle parti dell'Io (assestamento questo che corrisponde a un *consolidamento delle difese*). Inoltre, un'altra fonte di piacere che il teatro permette di sperimentare è rappresentata dalla *liberazione da una forma affascinante di identificazione dopo che è stata suscitata*: si tratta della ristrutturazione dell'identificazione che ha luogo nella catarsi teatrale. Ciò rivela che il teatro non consiste tanto in un'illusione o in uno smarrimento, quanto nella riduzione dell'illusione e nella lucidità: diversamente, non saprebbe ricondurre al loro posto, che è immaginario, i sentimenti artificialmente prodotti, identici a quelli che proveremmo davanti a una realtà⁵²⁷. La riuscita di questo processo è garantita dalla *Verneinung* del teatro, cioè dalla

526O. Mannoni, op. cit., p. 92.

527Ivi, pp. 93-94.

possibilità offerta dal rispetto delle convenzioni che consentono di liberare i fantasmi (che prendono forma concreta nei diversi ruoli) di ciascuno senza dar loro maggior peso che quello del puro spettacolo⁵²⁸. L'azione che si svolge sulla scena è data per vera nella sua rappresentazione e non nella realtà perché ogni gesto è negato sin dal primo istante nella sua presentazione proprio in quanto teatro: tale meccanismo è la *Verneinung* propria del teatro⁵²⁹. Il teatro, sostiene Mannoni, funziona come un simbolo originale di negazione (*Verneinung*):

ciò che viene rappresentato per quanto è possibile come vero è nello stesso tempo presentato come falso, senza che sia possibile alcun dubbio. Proprio grazie a questa negazione le nostre capacità d'illusione possono essere facilmente sollecitate, ma nello stesso tempo vengono tenute al loro posto, e di fatto non v'è alcuna illusione. Se un Pirandello, almeno in apparenza, cerca di farci credere che a teatro l'illusione è tutto (e aggiunge: come nella vita!), un Brecht ce ne rivela il carattere inessenziale.⁵³⁰

Com'è possibile, allora, che il teatro sia stato visto tradizionalmente come il luogo dell'illusione? C'è qualcuno che davvero è vittima di illusione, senza che noi ce ne accorgiamo? La risposta di Mannoni è affermativa: per arrivarci compiamo un percorso un po' lungo, ma che ci aiuta a chiarire quali sono i concetti in questione. Risulta chiaro che il mondo “visto con gli occhi della *Verneinung*”, se così possiamo dire per indicare l'esperienza che prende forma a partire dal paradosso della denegazione, descrive una scena esterna all'apparato psichico ma che nemmeno appartiene al mondo reale, resa isolabile, appunto, grazie a un certo uso del linguaggio e della negazione. La funzione di tale scena – che sia essa teatrale, il campo di gioco o la superficie dell'opera letteraria – è sia quella di sfuggire al principio di realtà sia di obbedirgli: il terzo luogo rappresentato dalla scena è precisamente lo spazio nel quale le fantasie possono liberamente «essere senza essere», esattamente come le parole, vere e assurde, che solo il *fool* può dire al sovrano⁵³¹. Dal punto di vista clinico, se si negasse l'esistenza della realtà-immaginata riducendo la vita alle sole realtà materiale e psichica, allora l'unico senso possibile di intendere la salute mentale consisterebbe nell'adattamento e non in un'attività simbolica di reinterpretazione di sé da parte del Soggetto. Il linguaggio, portatore della negazione e portato dalla negazione, è la soluzione che crea simbolicamente il luogo che ha le caratteristiche della scena: in maniera analoga a quanto avviene nella genesi delle allucinazioni come descritta da Freud, è il principio di piacere (il processo primario) stesso, per il proprio soddisfacimento, a esigere la concessione o la riserva di un luogo nel quale le rappresentazioni criticate dal principio di realtà (Freud si riferisce in particolare alle allucinazioni, non all'immaginazione in generale) siano permesse –

528Ivi, p. 179.

529Ivi, p. 178.

530Ivi, p. 174.

531Ivi, pp. 52-53.

ciò possano legarsi a una parte della realtà cui attribuiscono un'importanza speciale e un senso segreto (simbolico) – a condizione però che vengano negate. Quando si afferma che lo psicotico ha “perso la realtà” non si vuol dire, quindi, che egli abbia perso il contatto con gli oggetti del mondo (e creda di poter attraversare le pareti o volare), ma che ha perso l'istanza che permette di costituire come fantasia, sulla scena alternativa alla realtà materiale e alla realtà psichica, le rappresentazioni che il principio di realtà ha condannato ma non soppresso: il loro destino – precluso allo psicotico – è quello di poter essere accantonate su un'altra scena. Mannoni riassume in questo modo il rapporto fra fantasia, processo primario, principio di realtà e desiderio:

Abbiamo visto il processo primario esercitare la sua azione su termini di livello diverso, compreso il soggetto stesso. E quando questa azione si esercita sui termini della lingua *in quanto tali*, è ancora la più innocente o la più inoffensiva. Essa va molto oltre.

Freud ha immaginato che tra l'allucinazione del desiderio e la realtà che la contraddice dovesse trovar posto la scena della fantasia, come un falso mondo, come il mondo del sogno, affinché il desiderio ottenesse comunque una certa soddisfazione immaginaria. Il processo primario, cioè lo spostamento e la condensazione, che governa i giochi sulle parole, governa anche la fantasia: che c'è di più metaforico dei semplici giochi infantili in cui qualsiasi cosa può rappresentare un'altra cosa o qualcuno che non c'è? Senza dubbio, il linguaggio esercita una funzione essenziale in questi giochi, ma non sono giochi *sulle parole*. La fantasticheria, in qualche modo, elimina i bisticci del sogno. Il senno e la prudenza vorrebbero che i confini della scena della fantasia fossero meticolosamente recintati e sorvegliati, e che prefigurassero quasi l'abbozzo immaginario dei limiti amministrativi e giuridici all'interno dei quali è permessa la follia. Ma questa sarebbe forse la più grande delle imprudenze. Col voler comprimere la fantasia, si fa apparire il fantastico. Qualcosa passa incessantemente da un settore all'altro; le leggi del processo primario, il gioco della fantasia, la padronanza della realtà, sono tutte cose strettamente collegate.

[...] Dobbiamo ancora riconoscerlo [il processo primario], in forma più discreta, come poesia inclusa nella prosa, ogni volta che una sorpresa nella scelta delle parole, nel loro ordine o nella sintassi evoca la presenza nascosta di ciò che più è nascosto nel lettore o nell'autore: il desiderio.⁵³²

Il processo primario non smette mai di manifestarsi nel gioco dei significanti: l'amore è una possibilità che il processo primario dà alle relazioni, quella di vedere nell'altro non un effetto del significante e della struttura “qualsiasi”, ma il significante del proprio desiderio. È inevitabile che, essendo un significante ciò che rappresenta un soggetto per un altro significante, sempre nel desiderare l'altro compaia un resto, dato dalla discrepanza fra il significante e il significato che a questo viene attribuito, e che potrebbe essere annullato solo se il soggetto (soggetto che esiste solo in relazione a un altro soggetto) dell'enunciazione fosse padrone di ciò che afferma. Riconoscere che «la fantasticheria, in qualche modo, elimina i bisticci del sogno» significa ribadire il ruolo di controllo esercitato dall'Io sul processo primario: tenendo ciò presente,

532Ivi, pp. 68-69.

possiamo ora ritornare sulla particolarità dell'illusione teatrale, che Mannoni approfondisce analizzando le analogie fra l'attività artistica e alcuni stati patologici. Le differenze fondamentali individuate riguardano (1) il genere di distanza/complicità che essa instaura fra lo spettatore e l'azione recitata:

[...] l'illusione in cui si smarrisce la nevrosi non ha nulla in comune con l'«illusione comica», che risulta immediatamente essere un'illusione in cui nessuno deve essere ingannato. Sollecita, certo, la nostra complicità, ma la nostra complicità di spettatori, che non ha nulla in comune con il disconoscimento o la credulità.⁵³³

e (2) il tipo di trattamento che il ruolo impone alle immagini:

Il ruolo assunto in forme istrioniche è destinato non a mettere in movimento, liberamente, e sulla sola scena psichica, le immagini che l'Io teneva di riserva, ma a sostenere disperatamente una immagine di sé falsamente presentata, a sé e agli altri, come vera, o reale.⁵³⁴

Il ruolo della *Verneinung* teatrale è determinante per comprendere da quale genere di concetto di “illusione” si sta prendendo le distanze: l'illusione intesa come presentazione di un falso reale è estranea allo spettatore consapevole (in questo senso, tale illusione non è un semplice problema di *credenza*) del meccanismo della scena, ma appartiene a un altro spettatore, la cui collocazione desta dubbi:

In una parola, anche se noi, personalmente, non siamo vittime di alcuna illusione davanti al teatro o alle maschere, è come se avessimo bisogno che qualcun altro, per una nostra personale soddisfazione, sia, lui, preda di questa illusione.⁵³⁵

Proviamo a cercare l'illuso o il credulone. Se l'attore è un impostore, lo spettatore è un credulone: questi si trova a ricoprire il medesimo ruolo della terza persona nel processo del *Witz*, è come se stesse a cavalcioni di una linea invisibile che separa e congiunge credenza e non-credenza, dal momento che nega la realtà della scena alla quale sta assistendo e che, tuttavia, si sta svolgendo sotto i propri occhi. Emerge qui un altro punto di tangenza con il meccanismo dell'avvicinarsi di identificazione e disidentificazione nel *Witz*, poiché all'indignazione dello spettatore, che si vede rappresenta e insieme negata una possibilità di identificazione (spezzata precisamente dal riso), è sottesa la tentazione di identificazione: in questo processo Mannoni ipotizza che risiedano le forme più elementari dell'emozione e del piacere a teatro, anche quando il personaggio con il quale ci identifichiamo è coinvolto in situazioni penose, perché lo spettatore beneficia di un'economia di sforzo prendendo coscienza di pulsioni che non deve più rimuovere e il drammaturgo deve non soltanto favorire questa

533Ivi, p. 173.

534Ivi, p. 86.

535Ivi, p. 74.

liberazione, ma nello stesso tempo consolidare la resistenza⁵³⁶. Tuttavia, la credulità della quale si tratta a teatro è di un genere tale da escludere che il rapporto fra spettatore e messinscena sia una semplice illusione, non si tratta di essere ingannati o no: la credulità che si sperimenta a teatro non è assimilabile a quella “naturale e smisurata” tipica del bambino o del credulone, ma è “consapevole e coltivata”, secondo le distinzioni che Henry James fa commentando *The Turn of the Screw*⁵³⁷. Il bambino e il credulone stanno nell'illusione in maniera diversa rispetto allo spettatore di teatro perché i primi non sono in grado di stabilire i confini fra l'impostura (se l'attore è un simulatore, senza che si spacci per tale) e il puro spettacolo (se l'immaginario è relegato al proprio posto, come nel sogno, dove non ce alcuna illusione). La peculiarità dell'illusione sperimentata dallo spettatore a teatro si deve al rapporto che si instaura fra i registri dell'Immaginario e del Simbolico:

Ma questa credulità consapevole e coltivata, non è affatto una credulità, bensì, attraverso le convenzioni e il simbolico, una specie di ripresa dell'immaginario. Per riprendere e organizzare l'immaginario, bisogna innanzitutto andarlo a cercare al suo posto, là dove si trova l'istanza del sogno; il che è possibile ottenere solo riproducendo artificialmente la confusione, che si suppone originaria, tra il reale e l'immaginario, e ciò può avvenire attraverso un processo di negazione.⁵³⁸

Il luogo dell'Immaginario, dei riflessi e delle identificazioni è l'Io, cui nella prima elaborazione di Freud spettava principalmente di assicurare l'adattamento alla realtà (e al quale spetta sempre di esprimere giudizi di verità e falsità, realtà e irrealtà). In questo frangente, a prevalere nell'Io sono le funzioni narcisistiche e il teatro si rivela luogo di produzione di avvenimenti propri della parte immaginaria dell'Io, quella che esclude la confusione con la realtà: *il teatro permette all'attore, per mezzo del ruolo e del travestimento (del ruolo che è un travestimento), ciò che la vita non consente (funzione compensativa) e mette in moto le capacità di identificazione dello spettatore, liberandole al contempo attraverso le sue convenzioni e la sua istituzionalizzazione, che rafforzano le protezioni e le difese*. Non sempre lo spettatore è propenso a identificarsi con un personaggio sulla scena (benché si tratti perlopiù di un processo inconscio, l'identificazione può essere in qualche modo padroneggiata), specialmente quando si tratta di un antieroe. Mentre l'eroe rappresenta un ideale, il personaggio non è altro che uno degli innumerevoli ruoli che l'Io può assumere, perciò quando un'identificazione viene rifiutata, allo spettatore si offre l'alternativa della proiezione: benché privi di consistenza reale, sia l'eroe sia il personaggio sulla scena costituiscono possibilità diverse di identificazione nella misura in cui occupano diversi nelle strutture dell'Io.

536Ivi, p. 80.

537Ivi, p. 77.

538Ivi, p. 78.

3.4 Il fattore del desiderio nella strutture dell'enunciato comico e della domanda d'amore

L'analisi è un metodo, una tecnica che si è addentrata in un campo trascurato, screditato, escluso dalla filosofia, perché non maneggiabile, non accessibile alla sua dialettica, un campo che si chiama desiderio.

(Jacques Lacan, *Seminario VIII*)

CÉLIMÈNE: Voi non amate come si deve amare.⁵³⁹

(Molière, *Il misantropo*, iv, iii, v. 1421)

[...] due cuori innamorati devono intendersi con mezze frasi.⁵⁴⁰

(Molière, *La scuola dei mariti*, II, v)

Nel *Seminario V*, Jacques Lacan ha mostrato che i meccanismi che originano il comico possono essere visualizzati sul grafo del desiderio: tale gesto teorico ci ha portati a ipotizzare che si rifletta nell'espressione linguistica dell'amore un'affinità che lega i due fenomeni a livello di struttura. L'espressione dell'amore e la sua "giustificazione", che non trovano mai termini adeguati, sono il problema principale indagato da Andrea Iacona, logico che si occupa di teorie dell'argomentazione e della conoscenza, la cui tesi è che la passione si accompagna sempre ad anomalie ed errori cognitivi. In effetti, come ha osservato Lucie Olbrechts-Tyteca, ogni elemento del discorso è sempre esposto al comico⁵⁴¹, ma certamente considerare il linguaggio comico esclusivamente alla stregua di una patologia che mostra i limiti dell'uso normale del linguaggio è limitante⁵⁴². Tale concezione trascura infatti che

- il linguaggio "ci parla" più di quanto noi lo parliamo, cioè che la padronanza che ne abbiamo non è autentica (il grafo del desiderio di Lacan ci ha già permesso di osservare la fuga del senso delle parole che parlano il Soggetto)

e che

539«CÉLIMÈNE: Non, vous n'aimez point comme il faut que l'on aime.»

540«[...] deux cœurs qui s'aiment doivent s'entendre à demi-mot.» A questa frase fanno eco le parole di Agnès nella Scuola delle mogli: «Tutto il vostro discorso mi lascia indifferente: / Due parole di Orazio farebbero di più» («Tenez, tous vos discours ne me touchent point l'âme: / Horace avec deux mots en ferait plus que vous.»). Molière, *La scuola delle mogli*, v, v, vv. 1605-1606.

541L. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Feltrinelli, Milano 1977.

542C. Perelman, *Trattato della argomentazione. La nuova retorica*, (1958), trad. it. di C. Schik e M. Mayer, Einaudi, Torino 1966.

- la funzione primaria del linguaggio sembra soltanto essere quella di comunicare⁵⁴³, mentre più spesso esso, anche contro la volontà dei parlanti, ostacola una comunicazione chiara e precisa («Contrariamente all'idea falsa che noi volentieri ce ne facciamo, la lingua non è un meccanismo creato e ordinato in vista dei concetti che deve esprimere»⁵⁴⁴).

L'univocità del linguaggio, l'ambizione al «monostilismo»⁵⁴⁵ – nel quale è compreso anche il *politically correct* – rappresenta la morte del comico e della figuratività, perché in tale prospettiva entrambi i fenomeni non possono essere considerati altrimenti se non come deformazioni e deviazioni (scorrette) dei significati, espressione di contesti insoliti e di usi impropri del discorso. Che il linguaggio e il riso servano a comunicare è sì compatibile con la teoria del riso come segnale di falso allarme, ma se questa teoria è sufficiente a spiegare le origini animali del riso, nell'uomo esso, come ha mostrato Freud, indica molto altro: precisamente (1) che il riso non è mai disgiunto da una qualche componente del desiderio e (2) che l'intreccio fra desiderio e linguaggio testimonia che la dimensione umana non è riducibile, diversamente da quella animale, al bisogno. A fronte di queste considerazioni, la distinzione – operata da Freud, ma più essenziale nella teorizzazione di Olbrechts-Tyteca – passa in secondo piano, perché, in un certo senso, nel discorso comico risiede sempre, ineliminabile, una componente che sfugge al parlante. Tutti gli aspetti che sono stati riconosciuti al discorso comico – la disarmonia, l'appartenenza al dominio del “brutto che non causa dolore”, l'effetto di straniamento, lo sfasamento dal contesto, gli estremi della rottura e della trasgressione improvvise e sorprendenti, della rapidità a fronte della rigidità nella ripetizione, nell'iterazione e nella ridondanza, della meccanicità e dell'automatismo a fronte dell'ambiguità e dell'annebbiamento della semanticità, dell'oggettualizzazione a fronte dell'umanizzazione, ecc... – mostrano, dunque, la sua indipendenza e il suo intreccio con il desiderio: *il discorso comico è l'occasione che il linguaggio si dà – in virtù della propria scissione in diversi stili di pensiero – per prendere in giro se stesso, tanto nei suoi eccessi di rigidità quanto in quelli di flessibilità*. Per questo motivo sembra impossibile definire le “regole” cui il discorso comico obbedirebbe, come avviene anche nel caso del discorso poetico, che crea e infrange da sé le proprie stesse “regole”. A darci conferma che rispetto ai giochi del desiderio il linguaggio, inteso in una prospettiva zerostilistica, si trovi nella posizione di Achille che insegue la tartaruga sono gli esempi che incontriamo nella letteratura di alcune dichiarazioni d'amore: com'è possibile che non ci siano parole adeguate per esprimere questo sentimento?

543Di quest'opinione sono anche V.S. Ramachandran e S. Blakeslee, op. cit..

544F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1976, p. 104.

545Si veda G. Bottioli, op. cit., (2013).

Perché le dichiarazioni sortiscono quasi sempre un effetto comico e, molto spesso, ridicolo? Confrontando le spiegazioni date da Andrea Iacona con quelle di Roland Barthes e di Jacques Lacan introdurremo altri concetti che ci permetteranno di affrontare, nel quarto capitolo, le teorie del desiderio.

3.4.1 Non c'è modo che non sia comico di dichiarare l'amore?

[L]'amore ha tanto bisogno di trovarsi una giustificazione, una garanzia di durata [...].
(M. Proust, *Un amore di Swann*)

In ciò che riguarda l'intelligenza chi ama è una guida e un compagno di nessuna utilità.
(Platone, *Fedro*, 239c)

Nell'amore è sempre un po' di demenza. Ma anche nella demenza è sempre un po' di ragione.
(F.W. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*)

SILVIO: [...] Ma se un tuo amore fu mai come questo mio, ma credo che nessuno amò mai tanto, a quali e quante azioni ridicole all'estremo ti trascinò il tuo amore?

CORIN: A mille, e l'ho scordate.

SILVIO: Ah ma allora non hai amato con tutto il cuore. Se non ricordi pure le minime follie nelle quali l'amore ti ha gettato, non hai amato. Se non ti sei mai messo, come faccio ora io, a sfiancar chi ti ascolta con le lodi di lei, non hai amato. Se non hai mai piantato i tuoi compagni di colpo, per passione, come farò ora io, no, non hai amato.⁵⁴⁶

(W. Shakespeare, *Come vi piace*, II, iv, 25-40)

In un libro recentissimo, *Amore e altri inganni*, Andrea Iacona intraprende un'*epistemologia dell'amore*: il suo progetto consiste nell'utilizzare le nozioni e i metodi della disciplina filosofica che studia la natura, i fondamenti e i limiti della conoscenza per spiegare la fondatezza delle credenze amorose⁵⁴⁷. Partendo dal presupposto che le credenze amorose sono credenze come

546«SILVIUS: [...] *But if thy love were ever like to mine, / As sure I think did never man love so, / How many actions most ridiculous / Has thou been drawn to by thy fantasy?* CORIN: *Into a thousand that I have forgotten.* SILVIUS: *O thou didst then never love so heartily. / If thou remember'st not the slightest folly / That ever love did make thee run into, / Thou hast not lov'd. / Or if thou hast not sat as I do now, / Wearying thy bearer in thy mistress' praise, / Thou hast not lov'd. / Or if thou hast not broke from company / Abruptly as my passion now makes me, / Thou hast not lov'd. / O Phebe, Phebe, Phebe!»*

547J.A. Diez e A. Iacona, *Amore e altri inganni. Trattatello filosofico su ragioni e passioni*, Indiana, Milano 2014. Invitiamo anche alla lettura del saggio di Fabio Bacchini “Le acrobazie cognitive dell'innamorato”, nel quale l'autore evidenzia la mancanza di ragionevolezza e delle condizioni di corretta asseribilità delle credenze sulle quali si basano alcune dichiarazioni tipiche degli innamorati per concludere che la nozione di amore è altamente incoerente e che la sua esistenza è ammissibile esclusivamente in maniera circolare, poiché «l'amore esiste grazie alla nozione di “amore” che esiste grazie a esso». F. Bacchini, “Le acrobazie

tutte le altre, il suo studio si sofferma in particolare su quelle ingiustificate, vere e proprie *fallacie d'amore*, riprodotte da alcuni errori di ragionamento ricorrenti, con lo scopo di aiutare a non commetterli, per evitare di credere a qualcosa di sbagliato⁵⁴⁸. Iacona, infatti, ritiene che sia sempre meglio non credere piuttosto che credere senza giustificazione, perché anche quando è infondata la giustificazione guida verso la verità e verso l'azione. Egli risponde all'obiezione secondo cui le credenze ingiustificate rientrerebbero nell'irrazionalità dell'amore e, se fanno sentire bene, non ci sarebbe motivo di abbandonarle, sostenendo che in certi casi è preferibile sapere e non star bene a non sapere e star bene. In tale studio la parola «amore» viene intesa in questo senso: l'amore analizzato da Iacona è *una relazione affettiva dalla connotazione erotica che lega una persona x a un'altra persona (diversa) y, nella quale x desidera il bene di y*. Si tratta di una definizione alquanto stretta, perché vengono esclusi l'amore di tipo narcisistico e l'amore rivolto ad animali e cose, concrete o astratte (si pensi all'amore per alcuni ideali, verso i quali molte persone si sono votate e per i quali hanno perso la vita, per esempio). Come per altri fenomeni psicologici, Iacona invita a pensare all'amore non come a una sensazione ineffabile, ma come a uno *stato disposizionale*⁵⁴⁹: l'amore può essere descritto sulla base di una serie di *A-disposizioni* (appartenenti alle seguenti categorie: reazioni fisiche; inclinazioni sessuali; anomalie nel modo di agire o di pensare; desiderio di essere unici per la persona amata) che generalmente lo manifestano, pur non rappresentandone condizioni né sufficienti né necessarie (nel senso che le disposizioni individuate non sono esclusive dell'amore e possono essere tutte presenti senza che ci sia amore). Le prime credenze infondate che Iacona esamina sono alcune fallacie riconducibili al processo di *razionalizzazione*, il processo mentale in virtù del quale un soggetto cerca di presentare una spiegazione plausibile di un'azione, un pensiero o un sentimento di cui non riconosce, o non vuole riconoscere, le cause reali (la razionalizzazione è un meccanismo di difesa nei confronti di cause reali inconsce). Sovente, nella ricerca di un modo coerente, intelligibile e condivisibile di descrivere i motivi di un'azione si incappa in errori di ragionamento dei quali non si è consapevoli perché i meccanismi di formazione di credenze ingiustificate presentano sempre qualche affinità con altri processi cognitivi che sono invece affidabili. Quando x tenta di spiegare il proprio amore per y spesso non può evitare l'imbarazzo di ricorrere ad argomenti sbagliati, che Iacona distingue: “la fallacia del perché sei tu”; “la

cognitive dell'innamorato”, in *Che cos'è l'amor*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2003, pp. 432-456.

548La nozione di «fondatezza» implica una distinzione fra ciò che è corretto e ciò che non è corretto pensare e perciò ha valenza normativa. Iacona ammette naturalmente che spesso non basta essere consapevoli di un certo errore cognitivo per non cadere in quello stesso errore.

549Le disposizioni designano le proprietà di un oggetto che dipendono da ciò che accadrebbe in circostanze possibili che includono l'oggetto (l'oggetto in questione ha, perciò, una certa disposizione anche se non la realizza o manifesta mai).

fallacia del perché sei così” e l’“essere speciali”. Quando si interroga l’innamorato circa la propria predilezione esclusiva proprio verso y e nessun altro, le tre risposte sembrano tutte basate su credenze ingiustificate, esito di razionalizzazione, semplicemente perché in realtà x ignorerebbe le “vere cause” del proprio amore:

- La fallacia del *perché sei tu* si appella a un presunto valore intrinseco di y , irriducibile a proprietà che y potrebbe anche non avere. Tale atteggiamento mentale deriverebbe dall’incapacità da parte di x di identificare con esattezza le proprietà che determinano il proprio amore per y .
- La fallacia del *perché sei così* è opposta alla precedente, perché x è disposto ad ammettere di amare y per certe proprietà, ma i fraintendimenti nascono perché generalmente fra x e y non c’è accordo su quale sia l’insieme di proprietà causalmente rilevanti per l’amore: questione cruciale questa, dal momento che, in questo caso, una perdita di una proprietà dovrebbe significare l’esaurimento dell’amore.
- Quando x ama y e cerca di fornirne una spiegazione plausibile, x tende a pensare che y sia degna di essere amata, che ci siano ragioni valide per amarla: ciò induce x a credere che y sia *speciale in un senso oggettivo* (le proprietà che rendono speciale y devono essere, in linea di principio, riconoscibili da persone diverse da x) e *non banale* (cioè che non si intenda “speciale” nel senso in cui ciascuno inevitabilmente esibisce proprietà diverse rispetto a chiunque altro). Iacona rileva, inoltre, che si può essere definiti “speciali” a buon diritto solo a patto che l’“essere speciali” sia una qualità rara: il fatto, invece, che ogni persona amata venga definita speciale e che ci siano miliardi di persone che sono state e sono definite “speciali” dal compagno, invalida la legittimità dell’appello all’“essere speciale” dell’amato come giustificazione fondata dell’amore. Il rimettersi all’“essere speciale” di y si riduce a una una comoda scusa per accettare di buon grado comportamenti che altrimenti non si tollererebbero.

Altri frangenti nei quali il modo di pensare dell’innamorato si dimostra errato con enorme frequenza – sempre sulla base di una razionalizzazione, ma con una differenza di metodo⁵⁵⁰ – sono i seguenti:

- il caso detto “la volpe e l’uva” – che si riscontra quando x è innamorato di y senza essere ricambiato e, per smettere di desiderare y , conia una credenza ingiustificata –, generalizzabile nella formula: «Prima x desidera y , ma siccome poi, per qualche motivo,

⁵⁵⁰In questi casi le fallacie non sono identificate in termini del contenuto della credenza ingiustificata, ma in termini del meccanismo di formazione della credenza ingiustificata indipendentemente dal suo contenuto.

x crede che y sia irraggiungibile, x inizia a credere che p , perché se è vero che p allora y non è desiderabile». L'irrazionalità di x riguarda soltanto la prima fase nella quale avviene la costituzione della credenza ingiustificata, non la seconda fase (a meno che x non continui a desiderare y nonostante creda che non sia desiderabile, nel senso di attraente, allettante o appetibile, dissociando in maniera anomala credenza e desiderio).

- Il caso opposto al precedente, è quello esemplificato dagli innamorati che sono, invece, “alla ricerca della persona perduta”, cioè il cui meccanismo di formazione della credenza corrisponde a: «Prima x non desidera y , ma siccome poi, per qualche motivo, x crede che y sia diventato irraggiungibile, x inizia a credere che y sia desiderabile per x ». L'errore cognitivo risiederebbe nella cecità di x rispetto al fatto che y era la stessa persona di prima, che nessuna delle sue proprietà è cambiata, perciò avrebbe dovuto essere altrettanto desiderabile anche prima.

Altri due tipi di ragionamento largamente impiegati nella vita quotidiana sono l'*inferenza alla spiegazione migliore* e il *wishful thinking*: Iacona esamina in che modo gli innamorati si “appoggiano” e “manipolano” questi modi di ragionare per generare spiegazioni che li soddisfino.

- L'inferenza alla spiegazione migliore si tramuta nell'*inferenza alla peggiore spiegazione* nel momento in cui l'innamorato, valutato un ristretto insieme di ipotesi giudicate in grado di spiegare un fatto, ne seleziona come più probabile una che è ingiustificato pensare che sia la migliore e che, al contrario, si può considerare la peggiore: tipicamente, « x desidera che p , ma siccome non si dà il caso che p , x crede che q , solo perché l'ipotesi che q fornisce una spiegazione del fatto che non si dà il caso che p che allevia la frustrazione di x ». Per esempio, x può preferire di credere che y non abbia risposto alla sua telefonata perché ha dimenticato il cellulare altrove o perché gli è stato rubato, pur di non pensare all'alternativa più probabile: che y non gli ha risposto perché non vuole parlargli.
- L'innamorato può sfruttare il *wishful thinking* in due modi diversi (l'uno è presente in ogni forma di razionalizzazione, l'altro si oppone alla razionalizzazione): quando « x crede che p perché desidera che p », x travisa la realtà credendo che le cose stiano in un certo modo semplicemente perché desidera che stiano in quel modo pur non essendoci evidenza sufficiente a sostegno della credenza. Anche quando « x non crede che p perché desidera che non sia il caso che p », la credenza di x è ingiustificata, perché x ha evidenza contraria sufficiente, cioè evidenza sufficiente per concludere che p . I due

modi possono combinarsi e dare luogo a quella *cecità* tipica dell'amore che fa vedere a x quello che vuole vedere o non vedere quello che non vuole vedere, anche in riferimento a possibili “concorrenti” di y ⁵⁵¹.

Infine, Iacona analizza una fallacia che dipende dalla *confusione fra condizioni necessarie e condizioni sufficienti all'amore*, dalla quale derivano fraintendimenti sul valore di alcune *A-disposizioni* e sui segni dell'amore: quando « x crede che y non ami x perché y non fa z », è perché z (qualsiasi azione che x può interpretare come segno di amore di y), pur potendo essere condizione sufficiente dell'amore di y per x , non è condizione necessaria, come invece x crede erroneamente⁵⁵².

Esposti questi casi semplici di errore cognitivo, Iacona passa a esaminarne di più complessi, cioè casi nei quali l'interazione fra due o più persone genera forme di autoinganno che implicano la reiterazione di una stessa fallacia o la combinazione di fallacie diverse. Si apre così una rassegna di personaggi o meglio ruoli che x e y possono ricoprire, fra i quali: l'uomo diviso fra moglie e amante, l'insoddisfatta perenne alla ricerca del principe azzurro, il dongiovanni e la terrorista emotiva. Nell'ultimo capitolo, dedicato alla fine dell'amore, viene enunciata la *fallacia del Concorde* per descrivere la difficoltà che spesso viene percepita nel concludere una relazione – che si deteriora quanto più viene prolungata –, ritenendo giusto tentare di continuare a intrattenerla perché si tiene conto degli investimenti passati, mentre, come la scienza economica insegna, quando si valuta un progetto dal punto di vista finanziario non si devono considerare i *sunk costs* (“costi affondati”), cioè i costi già sostenuti e non recuperabili⁵⁵³. Ma a interessarci in maniera particolare sono i ruoli analizzati come casi complessi di fallacie, perché a partire da questi – in particolare dalla “caduta ontologica” che impongono al soggetto umano – possiamo avanzare alcune obiezioni più generali al lavoro di Iacona. L'analisi del ruolo dell'amante diviso, per esempio, ridotto a combinazioni di credenze fallaci da parte dei soggetti coinvolti, lascia insoddisfatti perché mostra la natura e i limiti dei presupposti che sostengono l'intero lavoro: anzitutto, la convinzione di poter assimilare l'uomo, come oggetto di studio, a qualunque altro oggetto, come una semplice cosa fra le cose. La complessità della natura umana (che può essere incarnata senza perdite in un personaggio letterario), che, come stiamo verificando, si esprime eminentemente nell'ambivalenza del desiderio, è mortificata (doppiamente), per esempio, dalla

551Si pensi, per esempio, alla fermezza con la quale Romeo nella tragedia shakespeariana rifiuta di cedere all'invito degli amici di paragonare Rosaline ad altre ragazze che potrebbero rivelarsi più affascinanti.

552Un fatto A è condizione sufficiente di un fatto B se basta che sussista A perché sussista anche B (se sussiste A allora sussiste B); inversamente, un fatto A è condizione necessaria di un fatto B se la sussistenza di B richiede la sussistenza di A (se sussiste B allora sussiste A).

553J.A. Diez e A. Iacona, op. cit., pp. 155-158.

spiegazione che fa dell'amante che vive il disintreccio della corrente tenera e della corrente sessuale⁵⁵⁴ qualcuno che (1) commette simultaneamente in relazione a due persone diverse la fallacia del "perché sei così", fallacia questa che (2) giustifica l'amore nei termini del possesso o dell'attribuzione da parte di x di certe proprietà che rendono y desiderabile. Ma ci sono una quantità di casi che ci fanno credere che le proprietà non giochino un grande ruolo nell'amore:

Che l'oggetto del desiderio non sia un oggetto proprietario, è una verità che chiunque ha occasione di sperimentare. Chi è così sfortunato da non trovare esempi nella vita, li può trovare nella letteratura, e nel cinema. Alle obiezioni della signora Touchett, per la quale è incomprendibile voler sposare un uomo che «non ha denaro, non ha nome, non ha peso», Isabel Archer replica: «né proprietà, né titolo, né onori, né case, né terre, né posizione, né reputazione, né brillanti attributi di nessun genere. È la mancanza totale di tutte queste cose che mi piace. Il signor Osmond non è altro che un uomo molto solo, molto colto, molto per bene... non è un grande proprietario». Qui la concezione intramondana del desiderio viene respinta in maniera particolarmente esplicita, anche dal punto di vista lessicale. Il romanzo di James offre una splendida conferma alla tesi di Lacan, secondo cui si ama qualcuno *per quello che non ha*.⁵⁵⁵

L'affermazione di Lacan, secondo il quale si ama qualcuno proprio per quello che non ha, rappresenta l'obiezione più ferma alla concezione proprietaria del soggetto. Lo psicoanalista Martin S. Bergmann riconosce, particolarmente nel caso dell'amore di transfert, che «le vere caratteristiche dell'oggetto d'amore [...] non svolgono necessariamente un ruolo significativo nell'innamoramento, ma diventano importanti quando l'amore si trasforma in una relazione nel mondo reale»⁵⁵⁶. A chi obietta che nulla impedisce ragionevolmente di amare qualcuno che non manifesti buone qualità, ma che è impossibile invece amare qualcuno per i suoi difetti, sottoponiamo un altro esempio letterario, fornito dal seguente scambio di battute fra Benedick e Beatrice, protagonisti di *Much Ado About Nothing*:

BENEDETTO: [...] E ora ti prego, dimmi: per quale dei miei difetti hai cominciato a innamorarti di me?

BEATRICE: Per tutti quanti. Così riuniti formano un equilibrio di mali talmente perfetto, che non c'è il caso che vi penetri una sola buona qualità. Ma voi, piuttosto: quale delle mie doti vi ha per prima fatto soffrire l'amore?

BENEDETTO: "Soffrire l'amore"! Ottima espressione, io soffro l'amore, perché ti amo contro la

554 Freud presenta la dissociazione dell'amore dal desiderio come conseguenza di una fissazione alla madre, cioè del mancato abbandono dell'oggetto incestuoso. Lacan, spiegando la funzione della maschera in relazione all'oggetto del desiderio, che «questi soggetti non possono pensare di avvicinarsi alla donna quando gode per loro, del suo pieno statuto di essere amabile, di essere umano, di essere nel senso completo, di un essere che può dare e darsi. L'oggetto è là, ci si dice, che vuol dire, certo, che è là sotto la maschera, poiché non è alla madre che si indirizza il soggetto, ma alla donna che la rimpiazza, che ne prende il posto. Qui, non c'è dunque desiderio. D'altra parte, ci dice Freud, questi soggetti troveranno il loro piacere con delle prostitute.» (SV 337).

555 G. Bottioli, op. cit., (2013), p. 329. («No property, no title, no honours, no houses, nor lands, nor position, nor reputation, nor brilliant belongings of any sort. It's the total absence of all these things that pleases me. Mr. Osmond's simply a very lonely, a very cultivated and a very honest man – he's not a prodigious proprietor»). H. James, *Ritratto di signora*, (1881), trad. it. di B. Boffito Serra, *Ritratto di signora*, Sansoni, Firenze 1965, pp. 336-337.

556 M.S. Bergmann, "L'amore e i suoi nemici", in *Che cos'è l'amor*, op. cit., p. 426.

mia volontà.

BEATRICE: Cioè a dispetto del vostro cuore, immagino. Povero cuore! Se lo disprezzate per amor mio, anch'io dovrò disprezzarlo per amor vostro, poiché non potrò mai amare quello che il mio amato disprezza.

BENEDETTO: Noi due siamo troppo intelligenti per farci la corte in modo normale.⁵⁵⁷

Ciò che la spiegazione fornita dall'epistemologia dell'amore di Iacona non riesce a focalizzare è che c'è qualcos'altro che agisce nell'innamoramento e nel legame affettivo al di là delle proprietà o delle buone qualità "oggettive" dell'oggetto amato, che rimane invisibile fintanto che non si valuta l'amore a partire dai meccanismi del desiderio e dell'identificazione. Osserviamo anche i termini nei quali il potere della "terrorista emotiva" sul terrorizzato viene spiegato con gli strumenti dell'epistemologia dell'amore: la terrorista manifesta alcune A-disposizioni (suscettibili, fra l'altro, di variazioni in termini di grado) ed è convinta che il suo amore sia genuino, ha bisogno di creare ostacoli per allontanarsi periodicamente dal terrorizzato e lo fa per cercare di vincere resistenze sempre più forti in lui, per avere la conferma di vincere completamente la sua volontà. Per lei si tratta di vincere una resistenza infinita, atteggiamento che corrisponde a uno dei modi nei quali il desiderio di totalità si esprime: a soddisfare la terrorista emotiva in questo tira e molla è la transizione fra i due stati del possesso e dell'abbandono. Il terrorizzato è vittima, a propria volta, di credenze ingiustificate che supportano l'irrazionalità del suo comportamento: la sua condizione è simile a quella della dipendenza da droga. L'autoinganno dell'uno alimenta quello dell'altro: da parte della terrorista si combinano *wishful thinking* e fallacia dell'amor perduto, da quella del terrorizzato *wishful thinking* e diversi tentativi di razionalizzazione che sostengono l'autoinganno⁵⁵⁸. Riteniamo che la posizione di un soggetto succube in tutto e per tutto alla volontà di una compagna che si comporta come una terrorista emotiva possa essere spiegata in maniera più semplice e più convincente che supponendo uno stato di perenne autoinganno – possibile soltanto se l'intensità di una credenza ingiustificata supera la forza della credenza che la precede, anch'essa ingiustificata – che non sembra verosimilmente sostenibile per sempre, dal momento che nessun soggetto ha a disposizione un serbatoio inestinguibile di energia (psichica e fisica), a differenza di quanto implicitamente afferma Iacona dichiarando che una relazione del genere può prolungarsi per tutta una vita⁵⁵⁹. Anziché pensare a uno stato perenne di autoinganno, suggeriamo di considerare il peculiare modo di identificazione nel quale chi ama una *femme fatale* si relaziona con essa: si tratta di una modalità totalmente confusiva di identificazione,

557W. Shakespeare, *Molto rumore per nulla*, (1600), trad. it. di M. D'Amico, Arnoldo Mondadori, Milano 2010, v. ii, 59-72.

558J.A. Diez e A. Iacona, op. cit., pp. 135-149.

559Ivi, p. 148.

visualizzabile come un'inclusione sineddochica delle strutture della personalità del terrorizzato nella personalità della terrorista. È tale inclusione “fagocitante” che determina lo stato di dipendenza e di plagio del terrorizzato: l'esproprio della propria volontà accompagnato alla compiacenza acritica di ogni volontà della la terrorista sono espressione dell'avvenuta abdicazione rispetto al proprio Super-Io, fenomeno questo che è osservabile solo a patto di prevedere un modello di soggetto scisso in diverse istanze, come quello elaborato dalla psicoanalisi freudiana.

Inoltre, i sinonimi che Iacona utilizza per qualificare il desiderio e i metodi che propone per analizzare la passione amorosa non consentono di includere un carattere che la psicoanalisi riconosce loro come fondamentale: l'ambivalenza. Se ciò che è desiderabile è soltanto quanto è attraente, allettante o appetibile, e se l'uomo davvero preferisce essere razionale che non esserlo, al punto da augurarsi di conoscere una verità triste (che spegnerebbe la passione) piuttosto che consolarsi con delle falsità, allora non è possibile dare alcuna spiegazione del permanere o del ricadere nei medesimi errori specialmente una volta che essi siano stati smascherati come fallacie: ne consegue che il soggetto supposto da Iacona non soltanto non conosce l'ambivalenza del desiderio, ma deve essergli anche assolutamente estranea la tendenza alla distruzione, la pulsione di morte. Un romanzo breve di Georges Simenon, *Il gatto*, fa riflettere sulla possibilità stessa che si possa distinguere l'amore dall'odio in una relazione esclusiva e che tale frontiera possa essere ignorata dagli individui coinvolti in prima persona: a prima vista ogni gesto che una coppia di anziani, Marguerite ed Emil, fa sembra dettato dall'odio reciproco, ma a un'analisi meno superficiale, ciascuno di essi lascia pensare a un intrico inesplicabile di amore e odio estremi⁵⁶⁰. L'uccisione dei rispettivi animali da compagnia è un attacco a quanto di più prezioso l'altro ha, se non addirittura un attacco diretto a quanto assomiglia di più all'altro (al suo *alter ego* in veste animale), ma corrisponde anche all'eliminazione di un rivale (nell'affetto), rendendo l'uno l'unico nelle attenzioni dell'altro; il desiderio di sopravvivere all'altro è espressione della vittoria sull'altro, ma anche dell'impossibilità di vivere senza l'altro e di non lasciare l'altro solo; la risoluzione, dopo un periodo di separazione, a tornare a vivere insieme è l'occasione per continuare le vendette, ma anche un'ammissione di non poter sciogliere un legame che determina l'identità distinta dei due, tanto che alla morte di Marguerite, Emil ammette di non essere più *niente*. A quale prezzo un'analisi del soggetto umano può misconoscere che in ogni passione autentica alberghino ambivalenza e pulsione di morte? Forse a costo di limitare drasticamente la plasticità e la libertà umane:

560G. Simenon, *Il gatto*, (1967), trad. it. di M. Bevilacqua, Adelphi, Milano 2011.

Ma, in primo luogo, quando mai è successo, in tutti i millenni della sua storia, che l'uomo agisse soltanto e unicamente in considerazione del proprio interesse? E cosa dovremmo farne di tutti quei milioni di fatti che stanno lì a testimoniare che gli uomini, *coscientemente*, e cioè rendendosi perfettamente conto di quali erano i loro autentici interessi, li hanno relegati in secondo piano e si sono messi a battere un'altra strada, a proprio rischio e pericolo, magari a caso, senza esservi costretti da nulla e da nessuno, come se proprio non volessero saperne della via chiaramente indicata, e testardamente, in piena indipendenza, se ne volessero aprire un'altra molto più difficile, assurda, che andava cercata addirittura nell'oscurità. Ciò significa quindi che questa libertà stava loro più a cuore di qualsiasi altro interesse. [...] All'uomo piace creare e aprire delle strade, questo è incontestabile. Ma come mai gli piace fino alla passione anche la distruzione e il caos? [...] L'uomo non rinuncerà mai alla vera, autentica sofferenza, e cioè alla distruzione e al caos.⁵⁶¹

La credenza di essere amato “per se stesso” può, quindi, avere un senso? La risposta della psicoanalisi è affermativa, a patto che si intenda “per se stesso” come “per i propri fantasmi”: conoscere, e amare, l'altro, significa appunto conoscere e amare il desiderio dell'altro, come afferma Roland Barthes, «Fra tutti quelli che avevo conosciuto, X... era sicuramente il più impenetrabile. Ciò era dovuto al fatto che non si sapeva niente del suo desiderio: in fondo, conoscere qualcuno non significa forse conoscere il suo desiderio?»⁵⁶². A leggere Iacona, sembrerebbe inoltre che la manifestazione delle A-disposizioni cada sotto il dominio della volontà, quando invece molti esempi quotidiani e letterari ci danno prova del contrario, o perlomeno testimoniano la difficoltà di gestirle e di interpretarle, una resistenza astuta alle operazioni di *mind reading*, come il chiarimento finale fra i protagonisti di *Orgoglio e Pregiudizio* (nonostante a questo punto del romanzo, dal momento che tutto è stato chiarito, questi scambi di battute sembrano più un pretesto per dichiarare il proprio amore, confidandosi ancora reciprocamente che sarebbe bastato poco per incoraggiare le rispettive inclinazioni):

«[...]Che cosa ti tenne lontano da me quando prima venisti a farci visita e poi fosti a pranzo? Perché, specie quando venivi a trovarci, avevi l'aria di non curarti punto di me?»
 «Perché eri seria e taciturna e non mi incoraggiavi.»
 «Ma io ero confusa!»
 «E anch'io lo ero.»
 «Quando venisti a pranzo, avresti potuto parlare un po' più con me.»
 «Lo avrebbe fatto un uomo con il cuore più freddo.»⁵⁶³

Inoltre, a contraddire le affermazioni di Iacona sulla possibilità che un soggetto abbia A-disposizioni senza mai manifestarle in alcun modo (e perciò, dobbiamo supporre, nemmeno in solitudine con se stesso)⁵⁶⁴, portiamo l'esempio dell'intera vicenda di Tristano e Isotta:

Non della fedele Brangean, ma di se stessi devono aver paura gli amanti. Come potrebbero agire con cautela i loro cuori travolti dall'amore? L'amore li incalza, come la sete spinge verso il corso

561F. Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 40; 52; 53.

562R. Barthes, op. cit., (1977), p. 107.

563J. Austen, *Orgoglio e pregiudizio*, (1913), trad. it. di G. Caprin, Arnoldo Mondadori, Milano 2004, p. 393.

564J.A. Diez e A. Iacona, op. cit., p. 25.

d'acqua il cervo sfinite. OP come, dopo un lungo digiuno, lo sparviero scende d'improvviso in picchiata sulla preda. Ahimè! L'amore non si può nascondere. Certo, grazie alla prudenza di Brangean, nessuno sorprese la regina tra le braccia del suo amante: ma, ad ogni istante, in ogni luogo, non è forse evidente a tutti che la passione li sconvolge, li possiede, trabocca da tutti i loro sensi come il vino nuovo sfugge dal tino?
[...] Ma chi può, per lungo tempo, tenere nascosto il suo amore? Ahimè, l'amore finisce sempre per rivelarsi!⁵⁶⁵

L'amore non può evitare di esprimersi anche in virtù della *somiglianza* – individuata da Slavoj Žižek – fra la struttura formale del desiderio e quella degli enunciati performativi, quegli enunciati che realizzano un'azione per il solo fatto di essere pronunciati: entrambi rovesciano la direzione (ritenuta) comune del linguaggio, dalla realtà alla parola; in entrambi l'enunciazione precede ed è causa della modificazione della realtà descritta dalla lingua⁵⁶⁶. Mentre nei casi di onnipotenza l'identificazione fra desiderio e performatività è totale (si pensi ai sogni o al comportamento di un despota), si riscontrano *differenze* sotto altri aspetti: *le conseguenze degli enunciati performativi sono immediate, quelle del desiderio sono più a lungo termine; la realizzazione rende felice il performativo e verifica il desiderio; il performativo presuppone l'autorità* (in termini semiotici, la competenza), *che viene invece costruita dal desiderio*⁵⁶⁷. Osserviamo inoltre che un effetto comico sembra inevitabile qualora la somiglianza strutturale fra il desiderio e gli enunciati performativi venga dichiarata esplicitamente. La commedia *As you like it* si apre sui toni tesi del contrasto fra i fratelli Orlando e Oliver, ma assume un carattere leggero non appena entrano in scena le protagoniste femminili, le cugine Celia e Rosalinda. La seconda è triste perché il duca suo zio ha esiliato il padre, che si è nascosto nella foresta di Arden con una piccola corte di sodali, perciò entrambe cercano un modo per rallegrarsi. La proposta che sembra più convincente per risollevarne il morale di entrambe è quella di innamorarsi, ma di farlo solamente per gioco. Il *gioco* garantisce di agire in una *cornice* dalla quale è possibile *comandare le passioni* più forti, coniugando all'imperativo anche il verbo amare, e *trattare le persone come se fossero oggetti*, o meglio delle *marionette*:

CELIA: Te ne prego, Rosalinda, cugina diletta, stai allegra.

[...]

ROSALINDA: Lo sarò d'ora in poi, cugina, e inventerò qualcosa per divertirci. Vediamo un po', che ne diresti se ci innamorassimo?

CELIA: Per la Vergine, ci potresti provare, ma per gioco. Ma *non innamorarti mai sul serio* di un uomo e non eccedere neppure nel gioco [...].⁵⁶⁸

565J. Bédier, op. cit., pp. 61; 71.

566U. Volli, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 224. Ricordiamo che Lacan riconosce al significante un carattere imperativo. (SXX 30).

567U. Volli, op. cit., p. 224.

568W. Shakespeare, *Come vi piace*, (1604-1607), trad. it. di C.A. Corsi e N. D'Agostino, Garzanti, Milano 2003, I, ii, vv. 1; 21-26. I corsivi sono nostri.

[...]

CELIA: Ah, mia povera Rosalinda, dove andrai? *Vuoi cambiar padre? Ti regalo il mio. È un ordine: non essere più angosciata di me.*

[...]

ROSALINDA [ancora nei panni maschili di Ganimede]: Ma come, me lo compiangi? No, non lo merita. *Com'è che puoi amare una donna così? Ma come! Ti vuole ridurre a uno strumento da cui ricavare note false. È intollerabile! Torna da lei, su, visto che l'amore t'ha fatto una serpe addomesticata, e dille così: se mi ama, le ordino di amarti. Sennò, non la vorrò mai tranne che tu non le faccia da ruffiano. Se veramente la ami, fila e non aggiunger verbo perché qui viene gente.*⁵⁶⁹

Abbiamo già osservato la ristrettezza della definizione stessa dell'amore come «relazione affettiva dalla connotazione erotica che lega una persona x a un'altra persona (diversa) y , nella quale x desidera il bene di y ». Non sembra scontato che sempre, quando si ama e proprio perché si ama, si faccia il bene dell'altro, non soltanto perché l'amore avrebbe un'essenza narcisistica, ma anche perché il dominio umano implica il *paradosso* e la *non-misurabilità*:

[...] e del resto dove non c'è il dolore? [...] Sai che è possibile far soffrire a bella posta una persona per amore?⁵⁷⁰

Il monostilismo (l'appiattimento su una logica sola, quella separativa, matematica) e la concezione dell'uomo come soggetto indiviso, che improntano l'ottica scientifica dell'epistemologia dell'amore elaborata da Iacona non sembrano dunque essere i presupposti migliori per indagare la verità dell'amore, né quelli dell'epistemologia gli strumenti più adatti. La scienza in generale mira a operare una 'saldatura' di quel Reale che, anche sotto forma di "vuoto", sempre trova espressione nelle emozioni più autentiche (*SVII* 154 e segg.) e che è responsabile sia della parziale indeterminatezza dei sentimenti stessi, sia dell'impossibilità di formulare per ogni emozione un contenuto linguistico soddisfacente.

Insomma l'uomo è fatto in modo comico; è evidente che in tutto ciò si nasconde un enigma. Ma in ogni caso il due più due quattro è una cosa assolutamente insopportabile. Due più due quattro, secondo me, è una vera e propria impertinenza. Due più due quattro vi fissa negli occhi con aria spavalda, si pianta in mezzo alla strada, si punta le mani sui fianchi e sputa per terra. Io posso pure ammettere che due più due quattro è una cosa stupenda, ma se vogliamo dare a ciascuno il suo, ebbene, anche due più due cinque qualche volta può essere una cosetta graziosissima.⁵⁷¹

Il linguaggio stesso sembra opporsi al tentativo di affermare l'amore in termini trasparenti e univoci: appare ironico, una denegazione doppiamente ironica, il proposito di Berowne, uno dei protagonisti della commedia *Love's Labour's Lost*, di esprimere il proprio affetto senza artifici retorici dal momento che viene dichiarato per mezzo di un discorso infarcito di preziosismi:

Ah, mai più vo' affidarmi a delle ciance scritte a penna,
né al muoversi della lingua d'un qualunque scolareto,

⁵⁶⁹Ivi, I, iii, vv. 86-88 e IV, iii, vv. 66-74. I corsivi sono nostri.

⁵⁷⁰F. Dostoevskij, op. cit., p. 110.

⁵⁷¹Ivi, p. 53.

e non verrò più in maschera a trovare la mia bella,
né le farò la corte in versi, come un arpista cieco.
Frase di taffetà, motti pignoleschi e setosi,
iperboli di tre piani, spiritosaggini affettate,
metafore da pedanti – codeste mosche d'estate,
m'han gonfiato co' semi d'una spocchia verminosa.
Io le rinnego, e faccio qui promessa
su questo guanto bianco – com'è bianca la mano
solo Iddio può saperlo! – d'ora in poi la mia mente
innamorata sarà sempre espressa
con dei sì di fustagno, dei no di ruvido panno.
Per cominciare, ragazza – Dio m'aiuti, lo giuro! –
il mio amore l'è sano, sans difetto o incrinatura.⁵⁷²

Gli «errori di ragionamento», così come ogni 'irrazionalità' o paradosso biologico, non hanno ancora trovato un'adeguata giustificazione nemmeno in senso evolutivo (in quanto strumenti ottimali per la sopravvivenza e per il successo riproduttivo). L'approccio scienziato, escludendo completamente – sotto la spinta dell'illusione di eliminare qualsiasi «scarto» (nella duplice accezione di vuoto, spazio creato da una differenza, e di residuo, di oggetto *palea*) – la dimensione del Reale da quella dell'esperienza ordinata dall'intreccio di Simbolico e Immaginario, produce di fatto un impoverimento irrimediabile dell'esperienza stessa, congiunto al disconoscimento della natura scissa del soggetto dell'inconscio e del «principio di instabilità»⁵⁷³ che lo caratterizza. È proprio di ogni emozione (o affetto) un'affinità con la pulsione, perciò non possiamo ignorare la complicità di quest'ultima con il Reale: la pulsione è effettivamente «ciò che c'è di più *complice* col Reale» (*SXI* 71). È bene evidenziare inoltre che, per quanto anche nell'ambito della scienza si distinguono i concetti di conscio e di inconscio, le due prospettive assegnano loro determinazioni disomogenee, nella misura in cui in psicoanalisi ciò che è inconscio non è semplicemente una credenza o un desiderio (intesi come stati disposizionali), nominabile, e potenzialmente in grado di divenire conscio, come sostiene ad

572«O, never will I trust to speeches penned,
Nor to the motion of a schoolboy's tongue,
Nor never come in visor to my friend,
Nor woo in rhyme, like a blind harper's song.
Taffeta phrases, silken terms precise,
Three-piled hyperboles, spruce affection,
Figures pedantical – these summer flies
Have blown me full of maggot ostentation.
I do forswear them; and I here protest
By this white glove – how white the hand, God knows! –
Henceforth my wooing mind shall be expressed
In russet years and honest kersey noes.
And, to begin: wench – so God help me, law! –
My love to thee is sound, sans crack or flaw.»

W. Shakespeare, *Pene d'amor perdute*, v, ii, 402-415.

573G. Bottioli, op. cit., (2013), pp. 52-58.

esempio John Searle⁵⁷⁴, bensì ciò che, rimosso dalla coscienza, non trova nome, e – proprio a partire dalla stessa rimozione – fonda il soggetto stesso e il suo desiderio⁵⁷⁵. La distinzione tra conscio e inconscio non è dunque tale da implicare sempre necessariamente la divisione del soggetto: il soggetto indiviso delle teorie 'apollinee', la cui identità dipende dal cosiddetto «principio di stabilità»⁵⁷⁶ e dalla continuità del riferimento, viene anzi a identificarsi con il solo Io, che sarebbe destinato a conseguire il piacere unicamente tramite il soddisfacimento pulsionale secondo il principio di piacere⁵⁷⁷. Confrontando i presupposti e gli strumenti utilizzati dall'epistemologia dell'amore e dalla psicoanalisi, emergono due concezioni dell'uomo radicalmente diverse e alternative:

[...] dalla parte della psicoanalisi, l'uomo come essere leso da una mancanza inguaribile, gettato nel desiderio, inquieto ma anche singolare, creativo, disidentico a se stesso, impossibile da determinare una volta per tutte, impossibile da governare, educare e guarire senza un effetto di scarto. Dall'altra parte un uomo che aspira a un controllo di se stesso senza intoppi, positivo, che vuole raggiungere un'alta efficacia operativa, un ristabilimento pieno delle proprie facoltà razionali, un uomo ben adeguato al principio di realtà, ben assimilato all'ordine politico in cui vive, ben adattato, ben identificato ai suoi ruoli sociali.⁵⁷⁸

La verità che riguarda l'uomo, così definito, non può essere quel genere di verità che si conforma alla realtà dei fatti, la verità-*adaequatio*, come quella che Iacona pone al culmine del processo di credenza e giustificazione; deve trattarsi, invece, di una verità che sappia rendere ragione della condizione paradossale dei sentimenti: anziché pensare alle credenze sull'amore come a errori cognitivi, bisognerebbe osservare il gioco del desiderio nei suoi molteplici e contraddittori aspetti, tenendo presente che (1) la credenza stessa si spiega con il desiderio⁵⁷⁹ e che (2) solo l'impossibile (il Reale, come vuoto e scarto) garantisce il permanere del desiderio. Tutto ciò emerge dagli esempi di dichiarazioni d'amore tratti dalla letteratura che stiamo proponendo e che ci stanno permettendo di introdurre altri aspetti del sentimento amoroso che ci aiuteranno a valutare se, al di là delle contingenze, esso è essenzialmente comico.

A partire dalla caratteristica autonomia dell'attrazione dalle proprietà dell'oggetto amato, Bottirolti suggerisce che dipende da questo e dai molti altri “errori” – errori, stavolta, non

574J. Searle, *La mente*, (2004), trad. it. di C. Nizzo, Raffaello Cortina, Milano 2005, pp. 213-223.

575La teoria delle pulsioni e degli affetti è stata riadattata a più riprese da Freud: dall'ultima di esse, coincidente con l'elaborazione della seconda topica (1922-1927), emerge chiaramente il reciproco legame tra affetto, linguaggio e rappresentazione. F. Oneroso e A. Gorrese, *Le emozioni fra cognitivismo e psicoanalisi*, Liguori, Napoli 2004, pp. 56-57.

576A.R. Damasio, *Emozione e coscienza*, (1999), trad. it. di S. Frediani, Adelphi, Milano 2011, pp. 166-167; 178.

577P. Diotaiuti, “I vissuti emozionali primari e la memoria affettiva nella prospettiva psicoanalitica”, in F. Oneroso e A. Gorrese, op. cit., pp. 61-62.

578M. Recalcati, *Elogio dell'inconscio*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 100-101.

579O. Mannoni, op. cit., p. 18.

cognitivi, ma che nascono dall'essenza stessa del desiderio – l'attribuzione del carattere di comicità all'amore da parte di Lacan:

In quanto sceglie il proprio oggetto senza lasciarsi guidare (se non debolmente) dalle proprietà, la passione può ingannarsi. Ci si può innamorare della persona sbagliata (come accade a Isabel Archer) – e forse è la frequenza di questi errori che ha suggerito a Lacan un rovesciamento di percezione per quanto riguarda il fenomeno dell'amore; benché le grandi storie d'amore dell'Occidente (Tristano e Isotta, Romeo e Giulietta) siano storie tragiche, Lacan afferma che l'amore è un sentimento comico, cioè un sentimento che trova nella commedia le sue manifestazioni e i suoi intrecci più tipici, i suoi equivoci, interminabili o terminabili.⁵⁸⁰

«Ogni cosa con tutto vien confusa»⁵⁸¹, lamenta Alceste, il misantropo di Molière, e in effetti il principio della confusione, dello scambio, del rispecchiamento, del camuffamento e dell'equivoco è comune alle trame e ai discorsi delle storie – soprattutto commedie, ma (come abbiamo già visto) non solo – che hanno per oggetto gli intrighi d'amore. In questo senso, sia il comico sia l'amore attingono entrambi alle risorse più proprie dell'Immaginario, e ci sarà facile verificare analizzando le relazioni che si instaurano fra i personaggi protagonisti delle narrazioni che abbiamo scelto (vedi cap. 4) altri modi di corrispondenza fra i due fenomeni. Esaminiamo ancora alcuni esempi della speciale “connivenza” fra comico – che comprende sia la comicità dei personaggi sia quella degli espedienti (linguistici) che creano il comico delle situazioni – e intrighi amorosi offerti dalle commedie di Shakespeare *As you like it* (1604-1607) e *Love's Labour's Lost* (1594).

Il principio della confusione assume nella commedia *As you like it* diverse forme come:

- il travestimento delle fanciulle, di Rosalinda come Ganimede e di Celia come Aliena, dal quale deriva un inganno involontario, poiché la pastorella Febe si innamora di Ganimede, convinta che sia un ragazzo, e disdegna il pastore Silvio che la ama;
- della logica paradossale del buffone Touchstone:

Per dirti il vero, pastore mio, pigliata in sé è una vita discreta; ma se pensi che è una vita di pastore, fa schifo. In quanto che l'è solitaria, l'apprezzo molto; ma in quanto appartata mi fa vomitare. Visto poi che si vive nei campi mi piace assai; ma visto che non è a corte è noiosa da morire. Frugale com'è, guarda, s'adatta bene al mio umore; ma dato che non dà di più, mi sdegna lo stomaco. (III, ii, vv. 13-21);

- della finzione inscenata da Rosalinda che, nei panni di Ganimede, chiede a Orlando di fargli la corte come se fosse l'amata Rosalinda. Questa simulazione non è una semplice beffa, ma ha uno scopo molto più profondo di quanto sembri: si tratta, da parte di Rosalinda, di sottoporre Orlando a un “apprendistato” d'amore, osservando se egli è in

580G. Bottioli, op. cit., (2013), p. 339.

581«Et le siècle par-là n'a rien qu'on ne confonde». Molière, *Il misantropo*, III, v, v. 1070.

grado di superare l'amore narcisistico e di assumere tutti i tratti dell'innamorato («avete l'aria di chi ama sé più che altri», gli rimprovera Ganimede-Rosalinda, III, ii, vv. 365-366).

- Confusivo è anche, fin dal principio, il rapporto fra le cugine Rosalinda e Celia: quest'ultima pretende di essere una cosa sola con Rosalinda, grazie alla forza dell'amore che le lega (I, iii, 92-94).
- L'effetto massimo di confusione viene ottenuto dall'interscambiabilità fra sincerità e menzogna che Touchstone denuncia nelle parole (e nei giuramenti) degli innamorati: «No, sincera non davvero, perché la poesia più sincera è la più fasulla, e siccome gli innamorati sono poetici, quando giurano in poesia si può dire che come innamorati ti pigliano per i fondelli» (III, iii, vv. 17-19), e cui fa eco Celia: «i giuramenti d'un innamorato non hanno più forza di quelli d'un oste» (iii, iv, vv. 28-29).

La comicità dell'espressione poetica dell'amore di Orlando per Rosalinda subisce una *reduplicazione parodica* che svuota le parole dalla passione e le rende irresistibilmente comiche. Nell'atto centrale, Rosalinda – alla quale non fa difetto una vena umoristica e che contende a Touchstone il primato in quanto a prontezza di spirito e abilità nei giochi di parole – legge, sempre nei panni di Ganimede, i versi ingenui a lei dedicati che Orlando va appendendo agli alberi della foresta di Arden:

Dall'India d'Oriente all'altra India
non c'è gemma come Rosalinda.
La sua fama dal vento spinta
porta ovunque Rosalinda.
La pittura meglio dipinta?
Crosta, aspetto a Rosalinda.
E ogni faccia è in mente stinta
tranne la bella Rosalinda.⁵⁸²

dei quali, immediatamente, il buffone Touchstone fa una parodia greve, che suona:

Se un cervo sente una certa spinta
vada alla ricerca di Rosalinda.
Se anche la micia vuol la spinta

582 *From the east to western Inde,
No jewel is like Rosalind.
Her worth being mounted on the wind,
Through all the world bears Rosalind.
All the pictures fairest lin'd
Are but black to Rosalind.
Let no face be kept in mind
But the fair of Rosalind.*
W. Shakespeare, *Come vi piace*, III, ii, 85-92.

così pure fa Rosalinda.
 Fodera fitta in stagione matrigna
 pur per la snella Rosalinda.
 Mietitore le spighe stringa
 poi salti sul carro con Rosalinda.
 Noce dolce ha scorza arcigna,
 tale noce è Rosalinda.
 E chi la rosa più bella incigna
 si becca la spina di Rosalinda.⁵⁸³

Il culmine del ridicolo corrisponde alla vittoria della parola spiritosa sulle promesse d'amore ed è raggiunto nel dialogo del finto matrimonio fra Orlando e Rosalinda:

ROSALINDA: [...] Ma vieni qui, voglio fare la tua Rosalinda in vena di concessioni. Chiedimi ciò che vuoi e io t'accontento.
 ORLANDO: Allora amami Rosalinda.
 ROSALINDA: Ci puoi contare, ti amerò il venerdì, il sabato e sempre.
 ORLANDO: E mi vorrai?
 ROSALINDA: Ma certo, e altri venti come te.
 ORLANDO: Ma cosa dici!
 ROSALINDA: Perché, non sei buono?
 ORLANDO: Lo spero bene.
 ROSALINDA: E allora, di cose buone, se ne può volerne mai troppe? Vieni qua, sorella, devi fare il prete e sposarci. Dammi la mano, Orlando. Cosa dici, sorella?
 ORLANDO: Ti prego, sposaci.
 CELIA: Ma non so le parole.
 ROSALINDA: Comincia così: "Vuoi tu, Orlando...".
 CELIA: Proviamo. Vuoi tu Orlando prendere in moglie la qui presente Rosalinda?
 ORLANDO: Sì.
 ROSALINDA: Sì, ma quando?
 ORLANDO: Subito, adesso, più presto che lei può!
 ROSALINDA: Allora devi dire: "Rosalinda ti prendo in moglie".
 ORLANDO: Rosalinda ti prendo in moglie.
 ROSALINDA: Ti potrei prendere in parola, ma lasciamo stare, ti prendo per marito, Orlando. Ed ecco qui una ragazza che si sbriga prima del prete, e certo mente di donna precede ogni fatto.
 ORLANDO: Così fan tutti i pensieri, che ci hanno le ali.
 ROSALINDA: Ma adesso dimmi per quanto tempo la tieni, dopo ch'è stata tua.
 ORLANDO: Per sempre e un giorno.
 ROSALINDA: Di' pure un giorno senza il sempre. No, no, Orlando, gli uomini sono aprile da innamorati e dicembre da sposati. Le ragazze son maggio da ragazze, ma il cielo cambia da maritate. Io sarò più gelosa di te che un piccione di Barberia della sua piccioncina, strillerò più

583 *If a heart do lack a bind,
 Let him seek out Rosalind.
 If the cat will after kind,
 So be sure will Rosalind.
 Winter'd garments must be l'in'd,
 So must slender Rosalind.
 They that reap must sheaf and bind,
 Then to cart with Rosalind.
 Sweetest nut bath sourest rind,
 Such a nut is Rosalind.
 He that sweetest rose will find
 Must find love's prick, and Rosalind.*
 W. Shakespeare, *Come vi piace*, III, II, 98-109.

d'un pappagallo quando viene il temporale, sarò più vanitosa d'una bertuccia, più pazzacapricciosa d'una scimmietta. Piangerò per niente come Diana sulla fonte, e lo farò quando tu sei in vena d'allegria. E quando avrai voglia di dormire riderò come una iena.

ORLANDO: Farà così pure la mia Rosalinda?

ROSALINDA: Puoi contarci, farà come me.

ORLANDO: Oh ma lei è saggia.

ROSALINDA: Difatti, altrimenti non avrebbe lo spirito per farlo. Più saggezza più bizzze. Chiudi la porta su ingegno di donna, e quello esce per la finestra. Chiudi la finestra, e quello scappa per il buco della serratura. Tappa questo, e vola col fumo del camino.

(IV, i, vv. 101-151)

L'elemento immaginario confusivo prevalente in *Come vi piace*, che si esprime sul registro comico, pur suggerendo un risvolto serio, che riguarda le possibilità metamorfiche che l'amore offre a chi è preso dalla passione (si pensi alla conversione di Oliver: «Ero io. Ma non sono io. Non mi vergogno di dirvi quel che ero, perché la conversione sa di dolce, essendo quel che sono» IV, iii, vv. 135-138), viene arginato dal personaggio che più di ogni altro ha contribuito a creare la confusione, Rosalinda («Io ho promesso d'aver la soluzione per tutti questi imbrogli» V, iv, vv. 18-19), che, nell'ultimo atto, si accorda con la volontà di Imene: «Vieto la confusione» («Peace ho! I bar confusion.» V, iv, v. 122).

La commedia shakespeariana nella quale il gioco linguistico è l'assoluto protagonista e viene portato agli estremi, fino a rasentare la caricatura di se stesso, è *Lost's Labour's Lost*, che precede di una decina d'anni *As you like it*: il finale anomalo, nel quale le coppie anziché congiungersi si separano, sancisce la vittoria della dimensione del linguaggio, come disgiunta da quella del bisogno, ricongiungendo circolarmente la situazione finale a quella iniziale. Di tale disgiunzione troviamo un indizio, in apertura dell'atto centrale, nelle parole di Mote, il paggio di Armado: «Queste son le finezze, queste son le sprezzature, son queste le cose che ti fanno cascare ai piedi le belle figliole, che ci cascherebbero volentieri anche senza» (III, i, vv. 20-22), che anticipa uno dei nodi centrali della commedia: l'amore è una battaglia già vinta o persa fin dal principio ed è inevitabile, lo si noterà nel corso di tutta la commedia, che il lessico bellico si sovrappone a quello amoroso. Il primo atto presenta due situazioni opposte: da una parte, la dichiarazione della risoluzione da parte di re Ferdinando di Navarra e di tre suoi cavalieri (Berowne, Longaville e Dumaine) di dedicarsi per tre anni esclusivamente allo studio, alla veglia e al digiuno, evitando il contatto con le donne; dall'altra l'ammissione da parte di don Adriano de Armado di essersi innamorato di Jaquenetta⁵⁸⁴, una fanciulla di umili natali, alla quale non può trattenersi dallo scrivere una lettera d'amore⁵⁸⁵, che chiede a Costard di recapitare. Nel secondo

584W. Shakespeare, *Pene d'amor perdute*, I, ii, vv. 161-178.

585«By heaven, that thou art fair is most infallible; true that thou art beauteous; truth itself that thou art lovely. More fairer than fair, beautiful than beauteous, truer than truth itself, have commiseration on thy heroical vassal. The magnanimous and most illustrious King Cophetua set eye upon the pernicious and most indubitate beggar Zenelophon, and he it was that might

atto, si presentano alla corte di re Ferdinando la principessa di Francia e tre sue damigelle, Rosalina, Maria e Caterina: immediatamente si capisce che le coppie di innamorati sono già formate, ma che nessuno, né fra le damigelle né fra i cavalieri, è disposto ad ammettere facilmente il proprio amore. Berowne scrive a propria volta una lettera per l'amata Rosaline (IV, ii, vv. 105-118) e, come prevedibile, le lettere vengono recapitate da Costard alle destinatarie sbagliate. Anche il re, Loganville e Dumaine hanno scritto delle lettere d'amore (IV, iii, vv. 24-39; 58-71; 99-118) alle damigelle amate, che testimoniano la rottura del giuramento sottoscritto dai cavalieri: uno alla volta entrano in scena leggendo, mentre Berowne di nascosto li osserva e critica. Per le lettere di ciascuno, lui compreso, vale il giudizio dato da Nathaniel e da Holofernes ai versi di Berowne: ottimi solamente per la calligrafia, molto incolti, privi di poesia, d'arguzia e d'invenzione (IV, iii, vv. 150-157), si tratta di encomi iperbolici delle donne amate infarciti di retorica: dapprima i quattro uomini si sfidano fra loro per sostenere con lodi smisurate (cui gli altri rispondono con parole di denigrazione piene d'inventiva) che ognuna delle dame amate è in assoluto la migliore⁵⁸⁶ (IV, iii, vv. 81-88), dopodiché, ammettono di essere soldati a servizio dell'amore, nati per difendere la sua causa, ma non per questo rinunciano ad azzuffarsi verbalmente per dichiarare il primato della propria diletta (IV, iii, vv. 219-279). Per due volte, il solo modo per interrompere la tenzone è riconoscere di essere tutti innamorati, così il quarto capitolo si conclude con la decisione di conquistare i cuori delle fanciulle. Il quinto atto vede l'immersione totale nell'Immaginario e nel comico: mentre il curato, il maestro di scuola,

rightly say Veni, vidi, vici; *which to anatomize in the vulgar* – O base and obscure vulgar! – videlicet, he came, see, and overcame. He came, one; see, two; overcame, three. *Who came?* The king. *Why did he come?* To see. *Why did he see?* To overcome. *To whom came he?* To the beggar. *What saw he?* The beggar. *Who overcame he?* The beggar. *The conclusion is victory.* *On whose side?* The king's. *The captive is enriched.* *On whose side?* The beggar's. *The catastrophe is a nuptial.* *On whose side?* The king's. No; on both in one, or one in both. *I am the king, for so stands the comparison, thou the beggar, for so witnesseth thy lowliness.* *Shall I command thy love?* I may. *Shall I enforce thy love?* I could. *Shall I entreat thy love?* I will. *What shalt thou exchange for rags?* Robes. *For tittles?* Titles. *For thyself?* Me. Thus, expecting thy reply, I profane my lips on thy foot, my eyes on thy picture, and my heart on thy every part.

*Thine in the dearest design of industry,
Don Adriano de Armado*

*Thus dost thou bear the Nemean lion roar
'Gainst thee, thou lamb, that standest as his prey.
Submissive fall his princely feet before,
And he from forage will incline to play.
But if thou strive, poor soul, what art thou then?
Food for his rage, repasture for his den.»*

Ivi, IV, i, vv. 62-92.

586 Il confronto fra gli innamorati prende la forma di una tenzone verbale: il traduttore italiano (Nemi d'Agostino) rende esplicito il carattere di sfida aggiungendo, in coda alle battute che oppongono Dumaine e Berowne, alle parole di Longaville in risposta a Dumaine (Dumaine: «Potessi averla!» Longaville: «Ed io la mia!») «In questo siamo pari», che non è presente nel testo originale, ma che funge efficacemente da “chiusura” della prima tenzone verbale perché segna la riappacificazione momentanea di tutti i cavalieri (Ivi, IV, iii, vv. 89-92).

Armado, il gendarme e il contadino allestiscono uno spettacolo per il re, le damigelle leggono le missive loro inviate e decidono di prendersi gioco dei cavalieri che hanno provato a far loro la corte in maniera maldestra – che erano pronti a giurare di poter vivere per tre anni evitandole, per poi ritrattare immediatamente, alla loro vista – con versi che non hanno alcun valore poetico. Il fido Boyet avverte le fanciulle del proposito dei cavalieri di presentarsi loro mascherati («All'erta, signora mia, all'erta! All'armi, ragazze, all'armi! Si trama un vero assalto contro la vostra pace. S'avvicina Amore in maschera, armato di parlantina. Vuole prendervi di sorpresa. Chiamate a raccolta l'ingegno, preparatevi alla difesa, o celate le teste da vili e scappate da qui alla svelta.» v, ii, vv. 81-86), così le damigelle si mascherano a propria volta e si scambiano gli oggetti ricevuti in dono che le rendono riconoscibili agli occhi degli amanti, per beffarli: i cavalieri giureranno amore alla fanciulla sbagliata, risultando spergiuri una seconda volta⁵⁸⁷. Le fanciulle riescono a smascherare e a beffare coloro che, mascherandosi, volevano beffarle: la contesa amorosa le vede riportare la vittoria e il segno della resa è l'ammissione da parte di Berowne, il cavaliere dallo spirito più acuto, di aver esaurito la propria arguzia: «Parlate voi, amici. Non so più come controbattere» («*Speak for yourselves. My wit is at an end.*» v, ii, v. 430). Come in ogni guerra, alla resa del nemico sconfitto seguono le condizioni di pace dettate dai vincitori: le damigelle pretendono una prova che l'amore dichiarato – così malamente, in maniera tanto comica – dagli uomini sia pronto a un impegno serio e importante come il matrimonio: le coppie devono restare divise per un anno, al termine del quale, se i sentimenti dei cavalieri non saranno mutati, gli innamorati saranno uniti per la vita. Nel frattempo le damigelle porteranno il lutto per la morte del re di Francia. Come alla fine di ogni guerra, anche nel caso di queste schermaglie amorose, combattute misurandosi nell'arguzia, ci si chiede come sia possibile che lo scontro sia iniziato: le parole di Berowne e della principessa chiariscono le responsabilità dell'amore, che per sua natura si allontana dalla serietà, nell'aver permesso il fraintendimento e nell'aver insinuato diffidenza nelle giovani.

BEROWNE: [...] ciò che in noi v'è parso meritevole di risate –
l'amore, sapete, è pieno di momenti indecorosi,
pieno di bizze come un bimbo, saltellante, vanitoso,

587BEROWNE: [...] Vedo qual è il trucchetto. Vi eravate accordate,
del nostro scherzo in anticipo informate,
per mandarcelo in aria come una recita di Natale.
[...] Le dame immantinenti
si sono scambiati i regali, ed allora noialtri
inseguendo quei segnali, abbiamo corteggiato
solo i segni d'ognuna di voi. Ed ora, accumulando,
sopra quello spergiuro un altro errore allucinante,
siamo, volenti o nolenti, spergiuri di bel nuovo. (Ivi, v, ii, vv. 460-471)

nato dall'occhio e quindi come l'occhio
pieno d'ombre sbagliate, di vecchie mode,
e di forme che cangiano di sostanza
man mano che l'occhio stesso va rotando
da qui a là, continuamente, nel balenare;
quest'abito variopinto dell'amore incontrollato
indossato da noi, se ai vostri occhi di cielo
è parso sconveniente ai voti, alla serietà,
quei vostri rai celesti, che gli errori han scrutato,
ci hanno tentati a a farli. [...]

PRINCIPESSA: Abbiamo ricevuto le vostre lettere, piene d'amore,
i doni, ambasciatori del vostro amore,
e la mente innocente li aveva considerati
mere galanterie, scherzi piacevoli,
forme di cortesia e modi di rimpinzare
ed imbottire il tempo: più di tanto,
a nostro avviso, non c'era da riputarli.
Per questo abbiamo accolta la vostra corte
nel suo spirito stesso, come un divertimento. (v, ii, vv. 751-776)

Il rapporto fra il linguaggio e l'amore, responsabile della (spontanea) tendenza al comico della sua espressione linguistica (della quale troviamo tracce in ogni storia d'amore) viene ulteriormente chiarito se consideriamo che «l'amore mira all'essere, *a ciò che nel linguaggio si sottrae maggiormente*» e che, fra le funzioni più proprie sia del linguaggio sia dell'amore, c'è quella di *supplire* letteralmente *al rapporto sessuale*⁵⁸⁸. Ritorniamo, perciò, sulle nozioni di comunicazione, Soggetto, significante e significato percorrendo il *Seminario* xx di Lacan, introducendo, come supporto e confronto, *I frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes.

588Il corsivo è nostro.

3.4.2 Dal grafo del desiderio all'amore come segno

CELIA: Senti, è più facile contare i bruscolini nell'aria che rispondere alle domande degli innamorati.⁵⁸⁹
(W. Shakespeare, *Come vi piace*, III, iii, vv. 225-226)

Amore domanda amore. Non cessa di domandarlo.
(Jacques Lacan, *Seminario XX*)

Il sentimento amoroso, avverte Roland Barthes, è di natura linguistica, ma il suo discorso – benché sia *parlato* da migliaia di individui – non è *sostenuto* da nessuno (SXX 38; 43-46)⁵⁹⁰. Possiamo aggiungere, dopo aver osservato gli esempi tratti da alcune commedie incentrate sugli intrighi d'amore, che ciò avviene perché è egualmente difficile sia ignorare la comicità essenziale di ogni dichiarazione d'amore, sia rassegnarsi e sopportarla. Che le strutture della domanda d'amore e dello spirito siano omologhe al punto da poter essere visualizzate entrambe sul grafo del desiderio, Lacan l'ha mostrato nel *Seminario V*, ma alcuni aspetti che riguardano gli elementi gli elementi indispensabili dello scambio comico e amoroso vengono chiariti nel *Seminario XX* (1972-1973), nel quale una delle dichiarazioni più importanti, che ci riporta alle parole di Barthes, è che «*l'amore è un segno*» (SXX 17). Ma dire che l'amore è un segno non significa che la linguistica tradizionale è la disciplina più adatta a studiarlo: al contrario, l'amore come segno mostra i limiti del campo della linguistica e la necessità di orientarsi verso la “*linguisteria*”. Questa è una versione “arricchita” della linguistica, che riconosce che l'inconscio è strutturato come un linguaggio, e quindi che l'inconscio è il discorso dell'Altro, e che *uomo e donna sono significanti*, cioè che *acquisiscono la loro funzione a partire dal dire in quanto incarnazione distinta dal sesso* (SXX 37)⁵⁹¹: «Un uomo non è nient'altro che un significante. Una donna cerca un uomo a titolo di significante» (SXX 31). Potrebbe il Soggetto sottrarsi al significante? Naturalmente no, perché più il Soggetto si afferma, con l'aiuto del significante, come uno che vuole uscire dalla catena significante, e più vi entra e vi si integra, più diventa egli stesso un segno di questa catena. E se si abolisce, è segno più che mai: in ciò risiede la bellezza terrificante del suicidio (si pensi al fascino della figura di Aiace).

589«CELIA: *It is as easy to count atomies as to resolve the prepositions of a lover.*»

590R. Barthes, op. cit., (1977), pp. 3; 211.

591Coloro che tentano di attribuire posizioni di genere a Lacan dovrebbero tener presente questa assimilazione assolutamente neutra dell'uomo e della donna a significanti. Inoltre, quando Lacan distingue il maschile dal femminile tratta l'uomo e la donna come correlativi non alla differenza di genere, ma alla diversità rispetto al godimento: godimento fallico per l'uomo, godimento “altro” per la donna. Ogni essere abitato dal linguaggio è iscritto sul versante fallico, ma ciascuno potrà iscriversi sull'altro versante, benché esso sia più congeniale al soggetto femminile.

L'individuo affetto dall'inconscio è lo stesso che costituisce quello che io chiamo il soggetto di un significante. Cosa che enuncio in quella formula minimale secondo cui un significante rappresenta un soggetto per un altro significante. Il significante in se stesso non è definibile altrimenti che come una *differenza* da un altro significante. È l'introduzione della differenza in quanto tale nel campo che permette di estrarre dalla lingua quanto concerne il significante. [...]

È perché c'è l'inconscio, vale a dire la lingua, in quanto è per coabitazione con essa che si definisce un essere chiamato essere parlante, che il significante può essere chiamato a fare segno. Intendete questo segno come più vi piace, anche come il *thing* dell'inglese, ovvero la cosa.

Il significante è segno di un soggetto. In quanto supporto formale, il significante raggiunge un altro diverso da ciò che esso è puramente e semplicemente, in quanto significante, un altro che ne viene affetto e ne è reso soggetto, o per lo meno passa per essere tale. È così che il soggetto si trova a essere, e soltanto per l'essere parlante, un essere il cui essere è sempre altrove, come il predicato mostra. Il soggetto è sempre puntiforme ed evanescente, poiché è soggetto solo mediante un significante e per un altro significante. (SXX 136)

L'amore è un segno ed è sempre reciproco perché esiste l'inconscio, cioè perché il desiderio del Soggetto è il desiderio dell'Altro: l'amore non fa altro che domandare amore, senza sosta, «Ancora è il nome proprio della faglia da dove nell'Altro parte la domanda d'amore» (SXX 6). Nella *linguisteria* lacaniana, la *gerarchia fra segno e significante* risulta *invertita*: il segno, in quanto effetto del significante, è subordinato a esso: il Soggetto, che altro non è se non un effetto, la rappresentazione di un significante per altri significanti, scivola, così, sulla catena dei significanti. Al contempo, il significante si situa a livello della sostanza godente perché è la causa stessa del godimento: quando si ama non si tratta di sesso perché il significante determina il passaggio del Soggetto alla sua divisione (nel godimento), diventando segno quando la divisione diviene una disgiunzione; il linguaggio viene utilizzato come un legame fra i parlanti nell'ambito del discorso, cui il significante si riferisce. In altre parole, a supplire all'assenza del rapporto sessuale è il linguaggio. Che "l'amore è un segno", significa anche che nell'amore si mira al Soggetto, il Soggetto in quanto tale, cioè in quanto «presupposto a una frase articolata, a qualcosa che si ordina o può ordinarsi di una vita intera» (SXX 48), che *la molla dell'amore è nel Soggetto, il segno del quale è suscettibile di provocare il desiderio*. Il linguaggio è sì un apparecchio del godimento con il quale il Soggetto affronta la realtà, ma – sempre in quanto l'inconscio è strutturato come un linguaggio – quella che si sostiene sul linguaggio è una *soddisfazione a livello dell'inconscio* (tenendo presente che qualcosa vi si dice e non vi si dice), una *soddisfazione altra* rispetto a quella del godimento (fallico, dell'organo), una *soddisfazione della parola*.

Secondo il discorso analitico c'è un animale che si ritrova parlante, e per il quale, dal fatto di abitare il significante, consegue che ne sia soggetto. Di conseguenza, tutto si gioca per lui a livello del fantasma, ma di un fantasma perfettamente disarticolabile in maniera tale da render conto del fatto che egli ne sa molto di più di quanto non creda quando agisce. (SXX 83)

Gli esseri di linguaggio hanno accesso a entrambe le soddisfazioni, con la differenza che il godimento dell'oggetto riesce, paradossalmente, solo in quanto fallisce, cioè quando raggiunge

l'oggetto (che è il fallimento): quell'oggetto che si mette al posto di ciò che dell'Altro non può essere colto, il resto, *l'oggetto a*, il *fantasma*, *sembiante d'essere* (perché sembra fornire il supporto dell'essere)⁵⁹². Per questo motivo, Lacan afferma l'inesistenza del rapporto sessuale e interroga la possibilità di fare Uno a livello linguistico: nell'atto d'amore l'uomo abborda la causa del proprio desiderio, l'oggetto *a*, proprio sostegno narcisistico e intermediario perenne fra il Soggetto e l'Altro (e supporto al principio di realtà). Per quanto riguarda la donna, invece, Lacan teorizza un rapporto più diretto con l'Altro (che è presupposto sapere, essere il detentore del sapere), del quale tuttavia ella non sa dare ragione e, perciò, tace (anche ciò che sa). Lacan aveva anticipato tale questione nel *Seminario V* affermando che

se la donna ha tutte le difficoltà che comporta il fatto di dover introdursi nella dialettica del simbolo per arrivare a integrarsi nella famiglia umana, d'altra parte ha tutti gli accessi a qualcosa di primitivo e di istintuale che la mette in rapporto diretto con l'oggetto, non più del suo desiderio, ma del suo bisogno. (*SV* 210)

L'Altro, il sapere che si presuppone l'Altro possedga, è ciò cui si mira nell'amore e anche ciò che viene invocato nel motto di spirito nella misura in cui si tenta di risvegliare questo sapere nell'Altro, affidandogli il supporto di tale sapere. Ciò che entra in gioco nell'amore e nel motto di spirito è già presupposto risiedere nell'Altro: come già dimostrato nel *Seminario V*, alla promozione dell'altro immaginario – che si osserva nel lavoro metonimico e nella soddisfazione che si rinviene solo e semplicemente nel linguaggio e che nasconde al Soggetto stesso il suo proprio inganno – è legata la possibilità della comicità. Pertanto, l'Altro, referente del sentimento amoroso o dello spirito, avalla un messaggio come fallito, mancato, e in questo stesso fallimento riconosce la dimensione al di là della quale si trova *il vero desiderio*, cioè *quanto, in ragione del significante, non giunge a essere significato*. In questo senso, l'Altro interviene come Soggetto, estendendo la propria dimensione: dal momento che avalla un messaggio nel codice e lo complica, l'Altro non è più soltanto la sede del codice. D'altra parte, ogni volta che facciamo appello alla parola significa che facciamo appello alla voce, a ciò che supporta la parola, dunque, al Soggetto che la porta: perché il desiderio e la domanda siano soddisfatti non è possibile prescindere dall'*appello* che fa dell'Altro un Soggetto, «si tratta di dargli la stessa voce che noi desideriamo che egli abbia» (*SV* 155). La barra sul simbolo dell'Altro indica che esso è, come il Soggetto, implicato nella dialettica situata sul piano fenomenico della riflessione in rapporto al piccolo altro, e tale rapporto esiste nella misura in cui lo iscrive il significante. Il desiderio è installato in un rapporto con la catena significante, che si pone e si propone subito

⁵⁹²Il fantasma non è altro che un immaginario preso in una certa funzione significante: esso partecipa all'ordine immaginario ma, in qualche punto della sua articolazione, prende la sua funzione nell'economia solo grazie alla sua funzione significante.

nell'evoluzione del Soggetto umano come *domanda*: fin dall'origine, gli oggetti che il Soggetto incontra sono “significantizzati”. La domanda serve, appunto, ad articolare il desiderio: essa implica l'altro come colui al quale si richiede e per il quale questa domanda ha un senso, un Altro che, fra le altre dimensioni, ha quella di essere il luogo nel quale tale significante ha tutta la propria portata. Il significato implica nel Soggetto l'azione strutturante di significanti costituiti in rapporto al bisogno in un'alterazione essenziale, che dipende dall'ingresso del desiderio nella domanda: in altre parole, il desiderio per soddisfarsi deve divenire domanda, deve sottostare a una rinuncia parziale. Il desiderio che diviene domanda è il desiderio in quanto significato, significato dall'esistenza e dall'intervento del significante⁵⁹³, cioè, in parte, desiderio alienato. Questo significa e comporta l'iscrizione del mondo del significante, e sempre questo spiega la dipendenza (primordiale) del Soggetto dal desiderio dell'Altro (dalla legge del desiderio dell'Altro), come il fatto che il desiderio sia già sempre modellato dalle condizioni della domanda: tutto prenderà valore a partire dalla mutilazione del desiderio, il Soggetto potrà veramente centrare il proprio desiderio solo se si opporrà a una “virilità assoluta”. Il rapporto “organico” che lega il desiderio e il significante svela quanto vi è di problematico, irriducibile e perverso, il tratto essenziale di ogni manifestazione del desiderio umano nel suo essere inadattato e inadattabile, marchiato e perverso, perché il desiderio umano resterà sempre irriducibile a qualsiasi riduzione e adattamento (per questo il rapporto dell'uomo con il desiderio non è in sé un rapporto con l'oggetto). Il carattere perverso del desiderio umano deriva dal fatto che esso, come abbiamo visto, non è direttamente implicato in un rapporto puro e semplice con l'oggetto che soddisfa, ma che è legato a una posizione che il Soggetto prende in presenza dell'oggetto al di fuori della sua relazione con l'oggetto (perciò l'oggetto non è “naturale”), in modo tale che mai niente si estinguerà puramente e semplicemente nella relazione con l'oggetto. In altre parole, il desiderio è situato fra l'Altro come luogo puro e semplice della parola e l'Altro in quanto essere di carne dal quale dipende il soddisfacimento della domanda (si noti che, in questo modo, nel desiderio l'“Altro in sé” è negato, o meglio, il carattere incondizionato della domanda d'amore nega l'alterità nel desiderio allo stato puro). L'oggetto è fin dal principio un oggetto-simbolo, che diventa ciò che il desiderio della presenza fa di lui, perché nella domanda c'è già l'appello (che appartiene alle premesse del linguaggio), che è contemporaneamente principio della presenza e termine che permette di respingerla, *gioco*

593 Ricordiamo che il fallo ha un ruolo di significante: è il significante per eccellenza, privilegiato, il significante del desiderio, mediatore attraverso cui viene simbolizzato quel che accade fra l'uomo e la donna, la “moneta” nello scambio amoroso, e del rapporto dell'uomo con il significato.

di presenza e di assenza⁵⁹⁴ (si intuisce lo stretto legame che intercorre fra l'apparizione del significante e la morte). Il carattere vagabondo, sfuggente, inafferrabile del desiderio si deve alla zona che esso abita, zona intermediaria al di là del bisogno (della sua articolazione e del suo soddisfacimento): nel margine tra la domanda di soddisfacimento del bisogno e la domanda d'amore si produce il desiderio sotto forma di *condizione assoluta*. Il desiderio dell'uomo è desiderio dell'Altro nella misura in cui è sempre da ricercare nel luogo dell'Altro, luogo della parola, da cui consegue che il desiderio stesso è strutturato nel luogo dell'Altro e sia soggetto alla dialettica e alle formazioni dell'inconscio. Il desiderio si produce nell'apertura beante che la parola apre nella domanda e che, pertanto, è al di là di ogni domanda concreta, per cui ogni tentativo di ridurre il desiderio a qualcosa di cui si domanda il soddisfacimento si scontra con una contraddizione interna.

In ciò che è significante, nel significante pienamente sviluppato che è la parola, c'è sempre un passaggio, cioè qualcosa che è al di là di ciascuno degli elementi che sono articolati, e che sono per loro natura fugaci, evanescenti. Questo passaggio dall'uno all'altro costituisce l'essenziale di ciò che chiamiamo la catena significante. (SV 353)

L'Altro è l'intermediario dell'accesso del Soggetto al proprio desiderio: la domanda si rivolge a lui in quanto luogo in cui deve essere scoperto il desiderio, la sua possibile formulazione.

Il desiderio deve prendere posto e organizzarsi nello spazio virtuale tra l'appello del soddisfacimento e la domanda d'amore. Per questo non possiamo che situarlo in una posizione sempre doppia in relazione alla domanda, contemporaneamente al di là e al di qua, secondo l'aspetto sotto cui consideriamo la domanda – domanda in rapporto a un bisogno o domanda strutturata in termini di significante.

In quanto tale, il desiderio supera sempre ogni risposta che sia a livello del soddisfacimento, richiede in se stesso una risposta assoluta, e a partire da qui proietta il suo carattere essenziale su tutto ciò che si organizza nell'intervallo interno ai due piani della domanda, il piano significato e il piano significante. È in questo intervallo che il desiderio deve prendere posto e articolarsi. (SV 416)

La domanda d'amore offre il perfetto esempio di come, strutturandosi il desiderio a partire dal significante, il soggetto cerchi di esprimere, di manifestare in un effetto di significante in quanto tale ciò che accade nel proprio approccio al significato (approccio di un soggetto alla parola).

Da ciò consegue che

l'inserimento dell'uomo nel desiderio sessuale è votato a una problematica speciale, il cui primo tratto è che deve trovare posto in qualcosa che l'ha preceduta, che è la dialettica della domanda, in quanto la domanda domanda sempre qualcosa di più e che va al di là del soddisfacimento al quale fa appello. Di qui il carattere problematico e ambiguo del posto in cui si situa il desiderio. Questo posto è sempre al di là della domanda, nella misura in cui la domanda tende al soddisfacimento del bisogno, ed è al di qua della domanda nella misura in cui questa, per il fatto di essere articolata

594«La domanda nel suo fondo è domanda d'amore, domanda di niente, nessuna soddisfazione particolare, domanda di ciò che il soggetto apporta con la sua pura e semplice risposta alla domanda.» (SV 392)

in termini simbolici, va al di là di tutti i soddisfacimenti cui fa appello, dato che è *domanda d'amore, che mira all'essere dell'Altro, a ottenere dall'Altro questa presentificazione essenziale – che l'Altro dia ciò che è al di là di ogni soddisfacimento possibile, il suo essere stesso, che è precisamente ciò cui si mira nell'amore.*⁵⁹⁵ (SV 416)

Fatte queste premesse, la definizione «amare è sempre dare ciò che non si ha» (SV 214), cioè il fallo, letta congiuntamente alla domanda di rifiutare ciò che viene offerto «perché non è questo» (SXX 120), ma è l'oggetto piccolo *a*, cioè il vuoto che causa il desiderio, suonano forse un po' meno paradossali, perché si scorge – proprio in virtù del paradosso – una verità superiore, che consiste, da parte del Soggetto, nella percezione dell'Altro, quando è oggetto del desiderio, come fallo *e*, perciò, come mancanza al posto del proprio fallo⁵⁹⁶. La difficoltà di accesso nell'approccio sessuale si deve al fatto che

da una parte c'è la posizione dell'Altro in quanto Altro, in quanto luogo della parola, quello al quale si rivolge la domanda, dare l'amore, cioè qualcosa che è tanto più totalmente gratuito in quanto non c'è alcun supporto all'amore, poiché *dare il proprio amore è dare niente di ciò che si ha, poiché è proprio in quanto non lo si ha che si tratta dell'amore.* (SV 395)

Nella domanda d'amore, il desiderio si presenta doppiamente come un problema: (1) perché è ribelle a ogni riduzione a un bisogno, non soddisfacendo in realtà nient'altro che se stesso⁵⁹⁷, e (2) perché non ci sono parole per esprimerlo (ciò mostra che non tutto è riducibile al linguaggio). A questo punto possiamo comprendere meglio sia il senso della correlazione che Lacan istituisce fra i genitori mitici di Eros – Poros, la parola come il luogo in cui risiedono tutte le risorse, e Penia, il desiderio come mancanza (SVIII 229-230) – e dell'affermazione, in aperto contrasto con Bateson, per cui «lalingua serve a tutte altre cose che alla comunicazione» (SXX 132). Che gli effetti di lalingua vadano ben oltre ciò che l'essere parlante ha la possibilità di enunciare, lo dimostra, per esempio, la frequenza dei malintesi nel discorso amoroso, sia che si tratti di dichiarare l'amore, sia che si tratti di interpretare le parole dell'amato. Osserviamo il caso della doppia dichiarazione che troviamo in *Orgoglio e Pregiudizio*: la prima dichiarazione fallisce completamente perché altre passioni deviano il discorso verso questioni diverse dall'amore e le parole di Darcy si trasformano – contro la sua stessa volontà – in vere e proprie offese per Elizabeth:

«Ho lottato invano. Non ci riesco. Non posso reprimere il mio sentimento. Deve permettermi di dirle con quanta passione la ammiro e la amo.»

595I corsivi sono nostri.

596«Il problema dell'amore è quello della profonda divisione che esso introduce all'interno delle attività del soggetto. Ciò di cui si tratta per l'uomo secondo la definizione stessa dell'amore – dare ciò che non si ha – è di dare ciò che non ha, il fallo, a un essere che non lo è.» (SV 362)

597L'eccentricità irriducibile del desiderio rispetto a ogni soddisfazione è precisamente il carattere che lo avvicina al dolore, nella sua forma più pura e semplice al dolore di esistere.

Lo stupore di Elizabeth passò ogni limite. Stralunò, arrossì, rimase dubbiosa a tacque. Questo contegno fu preso per un sufficiente incoraggiamento e fu senz'altro seguito dalla dichiarazione di quello che egli provava e aveva provato da molto tempo per lei. Egli si espresse bene, ma vi erano altri sentimenti da chiarire oltre a quelli del cuore e la sua eloquenza pareva maggiore nelle cose dell'orgoglio che in quelle della tenerezza. Il suo concetto dell'inferiorità di Elizabeth, che questa era una umiliazione per lui, degli ostacoli di famiglia che il buon senso aveva sempre opposti alla sua inclinazione furono esposti per disteso e con un calore che sembrava si proponesse di ferirla, mentre non era per niente adatto a rafforzare la sua richiesta.

[...] Egli concluse col rappresentarle la violenza di un attaccamento che, nonostante tutti gli sforzi, non gli era riuscito di vincere e col comunicarle adesso la sua speranza d'esserne ricompensato accettando la sua mano. [...] Parlava di apprensione e di ansie ma il suo contegno esprimeva una piena sicurezza.⁵⁹⁸

Nel tentativo di spiegarsi, convinto che a nulla possa nuocere la propria franchezza, il giovane non fa che esplicitare ulteriormente le proprie riserve nei confronti del sentimento che prova per lei, che ama «contro la sua volontà, contro la sua ragione e persino contro la sua natura». Il solo effetto che sortisce è quello di esasperare la fanciulla, che chiude la conversazione con un rifiuto categorico:

«[...] Queste amare accuse non ci sarebbero state se io avessi, con più politica, dissimulato le mie lotte e la avessi lusingata a credere d'esser stato spinto da una pura inclinazione senza riserve; dal ragionamento, dalla riflessione, da ogni cosa. Ma io aborro dal travisare le cose. Né mi vergogno dei sentimenti che le ho palesati. Erano naturali ed equi. Poteva attendersi ch'io mi rallegriassi dell'inferiorità del suo parentado? Che mi compiacevo con me stesso di acquistarmi dei parenti la cui posizione sociale è così nettamente al di sotto della mia?»

Elizabeth sentiva crescere l'ira di minuto in minuto; pure tentò l'impossibile per dire con calma:

«Lei si sbaglia, signor Darcy, se crede che il modo della sua dichiarazione mi abbia toccata, se non in quanto mi ha risparmiato la pena che avrei potuto provare nel rifiutare chi si fosse condotto più signorilmente.»

A queste parole lo vide sussultare, ma poiché non disse niente, seguì:

«In qualunque modo lei mi avesse fatto l'offerta della sua mano, niente avrebbe potuto tentarmi ad accettarla.»⁵⁹⁹

Solamente dopo aver saputo la verità sul comportamento di Darcy, che si è adoperato per salvare la buona reputazione della sorella di Elizabeth, grazie a una lettera chiarificatrice del giovane⁶⁰⁰ e dopo l'incontro con la spocchiosa Lady Catherine⁶⁰¹, la fanciulla è pronta a dare una seconda possibilità a Darcy. Il lettore sorride confrontando le due dichiarazioni, benché della seconda non sia riportato che un succinto giudizio: «questa volta si espresse con tutto il sentimento e calore che può avere un uomo innamoratissimo»⁶⁰², consapevole che le parole riflettono il cambiamento nel quale è incorso il giovane (grazie al fraintendimento seguito alla

598J. Austen, op. cit., pp. 200-201.

599Ivi, pp. 203-204.

600Ivi, pp. 207-214.

601Ivi, pp. 364-370.

602Ivi, p. 378.

prima dichiarazione). In entrambi i casi il contenuto e l'obiettivo del messaggio sono i medesimi – Darcy sta dichiarando il proprio amore a Elizabeth e le chiede di sposarlo –, ma nella prima dichiarazione è tutto troppo circostanziato, al punto che tale eccesso di articolazione non solo risulta fuori luogo e maleducato, ma anche ridicolo⁶⁰³. Inoltre, nella prima dichiarazione, Elizabeth propende a *interpretare le parole* di Darcy *come indizi anziché come segni* – espediente questo che Lucie Olbrechts-Tyteca riconosce come origine del comico, qualora l'interpretazione come segno sia l'unica da aspettarsi [§177] – e perciò la comunicazione non può che fallire. D'altra parte, di fronte al discorso amoroso – sia che si tratti delle parole dell'amato, dell'amante o del discorso sull'amore – sembra in una certa misura naturale la tendenza a interpretare le parole come indizi: l'esempio di Otello è quello di un personaggio che non fa altro che interpretare le parole come indizi e che non riesce in alcun modo a tornare a interpretare le parole come segni (nel senso della linguistica tradizionale). Interpretare le parole come indizi significa negare quell'al di là cui il Soggetto si indirizza quando parla, quell'oltre che contiene l'accordo possibile con il suo desiderio: questo è l'errore che condanna Otello. Lacan rinviene la prima vera comunicazione con l'al di là di ciò che osserviamo davanti a noi come presenza simbolizzata nel *riso* (riso che nel bambino precede la parola e si lega al sorriso, al rilassamento e alla soddisfazione)⁶⁰⁴, Jean-Luc Nancy parla di «amore *della* lingua, amore *della* parola. L'amore “si dice”, anche se si dice attraverso i gesti, si dice attraverso quelle parole insensate che sono: “Ti amo” o “La amo”»⁶⁰⁵. All'argomento principale del prossimo capitolo – nel quale analizzeremo alcuni dei diversi modi in cui si manifesta l'amore in narrazioni letterarie e cinematografiche – ci conducono le affermazioni di Lacan secondo cui il correlativo del riso è l'*identificazione* (SV 342), che «l'identificazione ha le sue radici nell'amore. Identificazione e amore non sono la stessa cosa – ci si può identificare con qualcuno senza amarlo e viceversa, ma i due termini sono strettamente legati e indissociabili» (SV 172) e che l'incontro con il partner implica l'incontro con le tracce dell'esilio dal rapporto sessuale cui siamo soggetti in quanto parlanti: il *godimento*, correlato all'assenza del rapporto sessuale, appartiene alla categoria modale dell'*impossibile* (di *ciò che non cessa di non scriversi*), che Lacan intende come opposta rispetto al necessario (invece del contingente) e, tuttavia, come prodotto della miscela fra necessario e impossibile. L'affetto che risulta da questa faglia beante è il responsabile dell'illusione che l'amore sia *necessario* (ciò che *non cessa di scriversi*), pur essendo invece del tutto *contingente* (perché

603Lo stesso stratagemma viene utilizzato nel film *Magic in the Moonlight*, storia tutta imperniata sulla magia e sulla simulazione. Cfr. *Magic in the Moonlight*, reg. di W. Allen, 2014.

604«Mentre il desiderio è legato a un significante, che è nell'occasione il significante della presenza, è all'al di là di questa presenza, al soggetto che sta dietro, che si indirizza il suo primo ridere.» (SV 341)

605J.-L. Nancy, *Sull'amore*, trad. it. di M. Bonazzi, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 34.

cessa di non scriversi), illusione alla quale ogni amore si aggrappa e che, in virtù dell'esistenza dell'inconscio, determina il destino e il dramma dell'amore. Una seconda incursione nell'Immaginario ci permetterà, inoltre, di analizzare l'origine narcisistica dell'amore, la natura dell'oggetto metonimico in quanto rappresenta il rapporto dell'uomo con la significazione, i diversi modi della ripetizione, la differenza fra godimento e desiderio, e di dare ragione della scelta di Roland Barthes di simulare un discorso amoroso attraverso la drammatizzazione di ciò che dice o pensa il soggetto amoroso. Cercheremo, infine, di osservare in che senso il Soggetto umano, che dipende dal desiderio dell'Altro (SV 279), è essenzialmente una “*distanza*”, termine con il quale spesso Lacan traduce la *Spaltung* fra domanda e desiderio (SV 345, 351, 375), introducendo una dimensione spaziale e motoria che non si percepisce in 'fenditura', 'spaccatura' o 'scissione'.