

ΦFillide

il sublime rovesciato: comico umorismo e affini

27

ide.)
epi
FI

direzione

Luisa Bertolini

redazione

Giovanni Accardo, Alessandro Busi,
Sofia Castagna, Alessandro Cavagna,
Francesco Ischia, Margherita Parrilli,
Claudia Petrucci, Josef Prackwieser,
Gianluca Trotta, Stefano Usmari,
Stefano Zangrado

coordinamento di redazione

Luisa Bertolini, Maddalena Fingerle,
Alex Piovan, Barbara Ricci

comitato scientifico

Giuseppe Albertoni (Università di Trento),
Marco Baroni (Research Scientist presso Facebook
Artificial Intelligence Research; ICREA Research
Professor, Università di Barcelona),
Francesca Boldrer (Università di Macerata),
Mattia Cavagna (Università di Lovanio),
Fabio Cioffi (Università dell'Insubria),
Mauro Nobile (Università di Trento),
Stefano Cracolici (Università di Durham)



EDITORIALE p. 3

SAGGI E RASSEGNE

Valerio Ciarocchi, «Si fa, ma non si dice». *Critica del costume e della società tra grottesco e umorismo: dagli Squallor a Brigantony/Micio Tempio* p. 5

Francesco Garbelli, *Proust le fumiste* p. 15

Francesco Ischia, *Alcune note sul ridere (della scimmia) nell'antica Grecia; in occasione della pubblicazione di Geloion mimēma di Marco Vespa* p. 25

Barbara Ricci, *Memoria dell'antico: Fenoglio 'attraversa' Marziale* p. 52

Giancarlo Riccio, *Comico e motto di spirito nella teoria di Francesco Orlando. Modelli freudiani e ricostruzione storico-semantic* p. 62

Daniele Trucco, *La barzelletta dei due topi. Può l'antifrasi essere annientata da un lipogramma?* p. 75

TESTI

Agostino Bimbo, *Magnanimità* (Incipit Sursum corda) p. 79

Emma Zannini, *La chiamata* (Incipit Il manoscritto francescano) p. 81

Grazia Palmisano, *Via Bligny 42* (Incipit Lo sfratto) p. 86

SEGNALAZIONI

Salvatore Attardo, Giovannantonio Forabosco, *Dialogo sopra i massimi sistemi del comico* (Luisa Bertolini) p. 88

Lino di Lallo, *Una faccia per tutti gli sfaccendati* (Luisa Bertolini) p. 90

Pietro C. Marani (a cura di), *De' Visi Mostruosi e Caricature. Da Leonardo da Vinci a Bacon* p. 91

Francesco Permunian, *Elogio dell'aberrazione e altre piccole infamie; Tutti chiedono compassione e altre microstorie* (Luisa Bertolini) p. 93

Giorgio Benedetto Scalia, *Vita e martirio di Saro Scordia, pescivendolo* p. 96

Spoudogelos. Forme del ridere nel mondo antico, unive 11-12 maggio 2023 (Sofia Castagna) p. 98

Umor nero: Fillide al Festival dell'Umorismo di Livorno (Anna Lazzerini) p. 103

ALTRO

Luisa Bertolini, *I disegni di Paolo Bozzzi* p. 107

editoriale

Presentazione del numero

Il n. 27 di “Fillide” è dedicato a diversi temi, ritorna al mondo classico con la discussione di Francesco Ischia sul libro *Geloion mimēma* di Marco Vespa, che tratta della rappresentazione culturale della scimmia nei testi greci e greco-romani, e si muove tra antico e moderno nel saggio di Barbara Ricci che indaga il complesso rapporto fra Fenoglio e Marziale nella scrittura degli *Epigrammi*. L’articolo di Francesco Garbelli su Proust riflette sull’uso del ridicolo nei diversi livelli della narrazione allo scopo di esorcizzare ossessioni e idiosincrasie, mentre Daniele Trucco costruisce un interessante gioco linguistico elaborando diversi lipogrammi a partire da un classico motto di spirito e analizzandone le differenze.

Fillide accoglie volentieri gli approfondimenti musicali di Valerio Ciarocchi e le riflessioni tra psicanalisi e ricostruzione storico-semantiche di Giancarlo Riccio su Francesco Orlando.

Incipit è un piccolo concorso per coloro che vogliono giocare con materiale narrativo.

È stato proposto alla nostra rivista da Carlo Floris.

Ci confessò di avere un problema.

Ci disse che iniziava un sacco di racconti, ma non ne finiva mai nessuno.

Allora, siccome molti hanno il problema opposto, cioè quello di sbloccarsi, quello della pagina bianca, quello della mancanza di idee, gli sembrò la soluzione perfetta.

Noi avremmo pubblicato i suoi *incipit* che altri avrebbero continuato.

E così è stato. Ecco i migliori nella sezione testi, selezionati dalla nostra giuria tecnica.

saggi

Valerio Ciarocchi

Si fa, ma non si dice

Critica del costume e della società tra grottesco e umorismo: dagli Squallor a Brigantony/Micio Tempio

Abstract: The title of this contribution refers to the vast musical production that was widespread between the seventies and nineties of the last century. There are several reading possibilities: we choose that of a sort of mockery, a critique of customs and society between grotesque and humour. Even going over the top, the mockery set to music of a certain hypocritical attitude of “it is done, but it is not said”. This can also be seen in the modern transposition of some erotic verses of Micio Tempio, by Brigantony. Debts, gambling, homosexuality, infidelity are the themes. Even the vulgarities, the numerous overtones linked to eros and sexuality, a certain hyperbolicity of the verses are not actually ends in themselves, but with a full meaning as a whole.

Parole chiave: Brigantony, music satire, Micio Tempio, Squallor

Il titolo di questo contributo fa riferimento a quella vasta produzione musicale che ebbe grande diffusione e particolare “fortuna” nelle vendite tra gli anni Settanta e Novanta del secolo scorso. Sarebbe facile derubricare e cassare a “fenomeni” da cassetta (le audiocassette di quegli anni, praticamente un’era geologica fa, tecnologicamente intendendo) tuttavia non riteniamo sia esattamente così. Sono diverse le possibilità di lettura: noi scegliamo quella di una sorta di irrisione, di critica del costume e della società tra grottesco e umorismo, specialmente per quanto riguarda gli Squallor.¹ Anche l’andare sopra le righe, lo sberleffo messo in musica di un certo atteggiamento ipocrita del “si fa, ma non si dice”. Questo può cogliersi anche nella trasposizione moderna, con accompagnamento musicale, di alcuni versi erotici del poeta catanese Domenico Tempio,² messa in atto da Antonino Caponnetto, in arte Brigantony,³ noto artista popolare etneo, che della musica popolare siciliana fece la sua cifra nel secolo scorso.

A mio zio Alfio, fruitore di tutta la musica. Anche di questa.

¹ Gruppo musicale attivo dall’inizio degli anni Settanta fino alla metà degli anni Novanta del Novecento. Costituito da valenti parolieri e autori, prevalentemente napoletani, che erano già ampiamente avviati nel mondo discografico: Daniele Pace, Totò Savio, Giancarlo Bigazzi, Alfredo Cerruti, Elio Gariboldi. Ad essi si affiancarono episodicamente altri artisti, amici del gruppo, come Gianni Boncompagni (che con Renzo Arbore mandò in onda i loro brani nella trasmissione radiofonica *Alto gradimento* dallo stesso ideata oltre che con Arbore anche con Giorgio Bracardi e Mario Marengo), Marco Marati, Gigi Sabani, Arnaldo Santoro, Red Canzian.

² Catania, 1750 - ivi 1821. Ritenuto, con il palermitano Giovanni Meli (1740-1815), il maggiore poeta riformatore siciliano del suo tempo.

³ Catania, 1948 - ivi 2022.

Sono tanti gli autori di questa sorta di “sottobosco” musicale, figlio di una “subcultura” che si voleva fosse essenzialmente ultrapopolare in produttori e consumatori finali, ma che era fruita trasversalmente dai ceti più diversi della società italiana in quegli anni. Da una certa produzione volutamente “demenziale” alla ripresa di musica da discoteca, i cui testi inglesi venivano salacemente tradotti *ad hoc*, non senza una certa aderenza tra verso e musica, nonostante il messaggio volesse essere ben altro. Magari ascoltati e canticchiati a bassa voce, senza certe *performances* ad alto volume dell’impianto stereo di alcune automobili, ma ugualmente fruiti.

Tornando allo stretto intento del nostro intervento, basti osservare alcune *hit* dell’epoca, particolarmente nel nostro Meridione, ma non solo. Vi troviamo temi come i debiti, il gioco, l’omosessualità, l’infedeltà, ritenuti “scottanti” all’epoca, al punto che forse non si sarebbe potuto affrontarli “seriamente” e “apertamente” nelle canzoni d’autore, per l’Italia del tempo. Anche le volgarità, i numerosi sottintesi legati all’eros e alla sessualità, una certa iperbolicità dei versi non sono effettivamente fine a sé stessi, ma con un senso pieno nell’insieme. E quando sembrano esserci “per esserci”, nella cornice del tutto hanno la loro “cifra” che si attaglia esattamente al brano e alle intenzioni di chi lo scrisse.

Gli Squallor

Anzitutto il nome: pare che l’adesione fu unanime nella scelta di questo nome così evocativo di un certo “squallore” che i componenti del gruppo volevano raccontare a modo loro, mettendo alla berlina un modo di essere, di vivere, di intendere la vita.⁴ E anche di burlarsi di un certo mondo discografico, che conoscevano molto bene essendo, come detto, autori ampiamente affermati. Non è un caso che gli Squallor non abbiano avuto riscontri da parte di molta parte della critica, né della discografia, né siano stati “passati” dalle radio principali, tranne qualche radio locale.⁵ Con sagacia, e divertendosi, “mettevano il dito nella piaga” di tante realtà che c’erano, ma non si volevano vedere, sentendosi liberi di trattarne senza subire altrimenti i dinieghi che avrebbero ricevuto nel produrre tali brani. Antonio Lo Giudice scrive di loro: «Inqualificabili nel senso etimologico del termine, gli Squallor sono un sotterraneo oggetto di culto trasversale tra appassionati di pop-rock e semplici buontemponi».⁶ Giustamente, più avanti, lo stesso autore sottolinea che «è doverosa una loro rivalutazione, quantomeno per cancellare l’offensiva catalogazione “trash” (non stiamo parlando di Leone di Lernia o dei Gem Boy) o quella, comunque impropria, di “demenziale” spesso utilizzata per i loro dischi».⁷ Giustamente Lo Giudice definisce «una miniera di idee la loro produzione» e che a loro devono molto gli Skiantos,⁸ i Prophylax⁹ e anche Elio e le Storie Tese,¹⁰ per quanto essi risultino «meno corrosivi degli Squallor, forse perché questi ultimi consideravano il progetto poco più di uno scherzo rispetto alle loro attività principali».¹¹

I componenti degli Squallor non si possono derubricare ad autori di musica demenziale e disimpegnata. Anche in questa loro produzione “parallela” si riconosce un’intelligenza sia nei

⁴ Una ricca aneddotica si trova in SAVIO SCHWEITZER 2014.

⁵ Cfr. DE REGIBUS 2006, 426.

⁶ A. LO GIUDICE 2021, in www.ondarock.it (consultato il 23 aprile 2023).

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. TESTANI 2006, 74.

⁹ Cfr. GUGLIELMI, 2022.

¹⁰ Cfr. DI MAMBRO 2004, 9.

¹¹ A. LO GIUDICE 2021, in www.ondarock.it (consultato il 23 aprile 2023).

testi, sia nella musica. Daniele Pace,¹² autore della gran parte dei loro testi, fu il paroliere (e talora produttore) di brani celebri della canzone italiana, tra cui: *Nessuno mi può giudicare*, *Io, tu e le rose*, *Tipitipiti*, *Nessuno mi può giudicare*, coautore di *E la luna bussò* (con Oscar Avogadro), *In alto mare* (ancora con Oscar Avogadro), *Sarà perché ti amo* (con Enzo Ghinazzi, in arte Pupo), *Tanti auguri*.¹³ Fu in un temporaneo momento di crisi discografica che egli diede vita al sodalizio degli Squallor.¹⁴ Totò Savio è stato uno degli elementi partenopei del gruppo¹⁵ ed è stato uno degli autori più importanti e prolifici della canzone italiana, anche da produttore. Basti citare: *Cuore matto*, *Vent'anni* (per la musica), *Erba di casa mia*, *Maledetta primavera*, *Una rosa blu*, oltre ad avere prodotto, con Giancarlo Bigazzi, il complesso pop-rock de *Il Giardino dei Semplici*.¹⁶ Giancarlo Bigazzi¹⁷ è stato, al pari dei suoi colleghi, uno dei più importanti e prolifici parolieri e autori della musica italiana, oltre che compositore e produttore discografico. Vasta e nota la sua produzione, tra cui: *Luglio*, *Cosa hai messo nel caffè*, *Rose Rosse*, *Se bruciasse la città*, *Lisa dagli occhi blu*, *Eternità*, *Vent'anni* (il testo), *Montagne verdi*, *Erba di casa mia*, *Non si può morire dentro*, *Gloria*, *Innamorarsi*, *Non succederà più*, *Gente di mare*, *Si può dare di più*, *Cosa resterà degli anni '80*, *Ci vorrebbe il mare*, *Gli altri siamo noi*, *Perché lo fai?*, *Il niente*, *Cenerentola innamorata*, *Malinconioia*, *Ti vorrei*, *Gli uomini non cambiano*, *Non amarmi*, *Passerà*, *Vaffanculo*, *Bella stronza*, *Soli al bar*, *L'amore sia con te*.¹⁸ Alfredo Cerruti¹⁹ è stato la voce narrante degli Squallor, con il suo inconfondibile timbro. Noto produttore discografico e autore televisivo, sono suoi, tra gli altri, i testi di trasmissioni quali *Indietro tutta!*, *Stasera mi butto*, *I cervelloni* e alcune edizioni di *Domenica in*.²⁰ Infine Elio Gariboldi, discografico. Collaborò dal 1969 al 1973, lasciando il gruppo e il progetto per ragioni di lavoro ed è scomparso nel 2010.²¹

La produzione

L'opera omnia, per dir così, degli Squallor, consta di quattordici album registrati in studio, tra il 1973 e il 1994: *Troia* (1973), *Palle* (1974), *Vacca* (1977), *Pompa* (1977), *Cappelle* (1978), *Tromba* (1980), *Mutando* (1981), *Scoraggiando* (1982), *Arrapaho* (1983), *Uccelli d'Italia* (1984), *Tocca l'albicocca* (1985), *Manzo* (1986), *Cielo duro* (1988), *Cambia mento* (1994). Da questi sono tratti: diciannove raccolte, tra il 1978 e il 2011, sette singoli (dal 1971 al 2000) e un *remix* curato dal dj *N-Joy* (2000). Si cimentarono anche nel cinema, con il celeberrimo *Arrapaho* (1984) e *Uccelli d'Italia* (1985), entrambi per la regia di Ciro Ippolito.

I titoli e le copertine

Entrambi non hanno bisogno di troppe spiegazioni. Sono espliciti e anche evocativi. Così, se in *Troia* c'è un cavallo a dondolo che brucia, in *Palle* un tavolo da biliardo fa da base a due palle e una stecca a mo' di composizione fallica; *Vacca* rappresenta una mucca che riflette su un muro l'ombra di una donna, *Pompa* mostra una pompa di benzina con due labbra, *Cappelle* ha una donna che morde un fungo. *Tromba* raffigura lo strumento musicale in una bocca aperta, *Mutando* rappresenta un androide femminile dal collo in giù che viene denudato alzando la copertina del disco; *Scoraggiando* ha un nudo femminile di spalle, che sulla schiena ha dipinto un volto la cui bocca coincide con il deretano. Il celebre *Arrapaho* mostra un indiano in evidente, ancorché celata, eccitazione sessuale; in *Uccelli d'Italia* un volatile con l'orecchino

¹² Milano 1935 - ivi 1985.

¹³ PACE 2016.

¹⁴ Cfr. GIANNELLI, in CASTALDO 1990, 1251-1252.

¹⁵ Gaetano Savio, noto come Totò, talora con lo pseudonimo di Antonio Rosario, Napoli 1937 - Roma 2004.

¹⁶ Cfr. PESCESELLI 2006, 137.

¹⁷ Firenze 1940 - Camaiore (Lu) 2012, talora noto con lo pseudonimo di Katamar. Cfr. NOVE 2012.

¹⁸ Cfr. BASSIGNANO in CASTALDO 1990, 173-174.

¹⁹ Napoli 1942 - Milano 2020.

²⁰ Cfr. MORI 1988, 33.

²¹ Cfr. DE REGIBUS 2006, 427.

fa capolino dal Tricolore, attraverso un foro nella bandiera; *Tocca l'albicocca* fa bella mostra del frutto bagnato, in tutto somigliante a un culo. Con *Manzo* si ironizza sul fenomeno dell'epoca: Rambo. Un bovino è vestito e in posa come il moderno "eroe" americano. *Cielo duro*: su una spiaggia affollata le nuvole assumono forme falliche. Infine *Cambia mento*: riporta solo le scritte colorate del titolo.

I temi, i testi, i "destinatari" degli Squallor e la censura

I testi sono sovente ispirati da fatti di vita quotidiana. La sessualità diviene motivo valido per creare "macchiette" musicali che indifferentemente prendono di mira sia l'etero che l'omosessualità, fatto impensabile per la canzone d'autore del tempo, nemmeno se fatto con le migliori intenzioni. Abbiamo così, ad esempio: *Cornutone*,²² *El toro*,²³ *O ricuttaro 'nnamurato*,²⁴ *Va' fanculo con chi vuo' tu*,²⁵ *Chi cazz' m' 'o fa fa'*,²⁶ *O' camionista*,²⁷ *Rep e rip*,²⁸ *La novia*,²⁹ *Piacere Pesce*,³⁰ *A chi lo do stasera*,³¹ *Scoraggiando*.³² Ma l'autoprodursi degli Squallor li mise al riparo dai *diktat* censori dei produttori, a loro volta obbligati, quand'anche avessero voluto altrimenti, dalla censura ufficiale.

La politica è vista, anzitempo rispetto ad oggi, con un certo sospetto. Se ne scorge più di qualcosa in *Confucio*,³³ inteso non come filosofia orientale, ma come confusione dell'elettore dinanzi ai politici e una satira neanche troppo velata verso il Partito Socialista Italiano del tempo e la sua dirigenza; in questo brano si scorge un'atmosfera musicale tra le danze elleniche e quelle napoletane, un misto tra sirtaki e tarantella.³⁴ C'è pure il tema degli ideali delusi, in *Mi ha rovinato il '68*,³⁵ che ha tratti di amarezza nel suo impianto satirico. Gli Squallor citarono forse per primi Berlusconi, in *La ri-creazione*,³⁶ *Revival* si richiama al passato fascista,³⁷ immaginando appunto un revival dittatoriale, affidato agli sconclusionati discorsi di un dittatore improbabile.

La religione e il cattolicesimo in particolare hanno riempito molti spazi nella produzione degli Squallor. Probabilmente molti problemi censori li ricevettero da questo versante, anche con sequestri massivi della discografia. Il discorso papale in *Piazza Sanretro*,³⁸ la tendenza omosessuale di un monsignore in *Unisex (Los Culatones)*,³⁹ *Prêt-à-porter*,⁴⁰ in cui si fa il verso a *Gioca-*

²² https://www.youtube.com/watch?v=j_hMUZj35wM

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=HIKrsrPeibc>

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=nco2LaEkBxs>

²⁵ https://www.youtube.com/watch?v=Mc6ai_EFi4

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=WIS2JnFHnew>

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=yIPfZV4kazY>

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=E0dvz3fsaOE>

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=gn2jgpHCjDg>

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=gsvwJSTsUI&t=75s>

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Tycspu-eVFE>

³² https://www.youtube.com/watch?v=u3gS_W2pnAw

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=6WXY3czLQM>

³⁴ https://www.youtube.com/watch?v=_7YvLW_nrHw

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=tSvpWnailFE>

³⁶ https://www.youtube.com/watch?v=oUdsm_94SQI

³⁷ https://www.youtube.com/watch?v=0AVQq_q6dMM

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=p3Q91U0CsMQ>

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ahgyHiNI3js>

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=L4NDTyMGwKI>

Jouer di Claudio Cecchetto e alle tendenze stilistiche e modaiole di certi curiali; infine il papa napoletano di *Gennarino primo*.⁴¹ Tutti i brani citati crearono molti malumori oltre Tevere.⁴² Anche i Vangeli diedero spunto: *Al Traditore* racconta del dialogo tra Gesù e un Giuda proprietario di ristorante in difficoltà con le ricette;⁴³ in *Marcia longa* il gioco di voci ha intenti piuttosto iconoclastici.⁴⁴ Anche *Famiglia Cristiana* rientra in questo filone schiettamente anticlericale.⁴⁵

Pure il campanilismo trovava spazio: *Berta*, ad esempio, è una napoletana che respinge un lombardo,⁴⁶ che nel sequel *Berta 2* assumerà la voce di Umberto Bossi.⁴⁷ Ma non mancano le ironie verso francesi e spagnoli. Anche la pubblicità, orfana ormai di *Carosello* e votata alla tv commerciale, sarà loro bersaglio, così come gli indiani metropolitani. A questi fanno riferimento *38 luglio*,⁴⁸ *Tu m'hai scassat 'a penna, Vado in culo a un Apache*, fino ad *Arrapabo*, con indiani alle prese con le comodità della vita moderna e una napoletanità decisamente indopartenopea.⁴⁹ Infine *Il computer Amedeus*,⁵⁰ concentrata sulla prima apparizione quasi massiva dei personal computer, che avrebbero rivoluzionato lavori e rapporti umani.

La musica

Antonio Lo Giudice, nello scrivere sulla loro musica, intitola il paragrafo, emblematicamente (e simpaticamente verso gli Squallor) “sputare nel piatto dove si mangia”. Questi quarantenni ormai affermati che diedero vita al complesso agli albori degli anni Settanta, facilmente sono ricordati per i loro testi, talora scanzonati, tal altra graffianti, talvolta grotteschi, ma è una svista che non si deve commettere. «Nei loro pezzi non c'è, per dire, neanche a scopo parodistico alcun riferimento alla psichedelia, al progressive, all'elettronica (almeno fino agli anni '80, quando il techno-pop diventerà un fenomeno di successo) e pochi al cantautorato impegnato».⁵¹ Ignorarono anche il *punk*, benché questo avrebbe offerto loro notevoli spunti sarcastici. Musicalmente intendendo, fu essenzialmente la musica pop l'obiettivo preferito degli Squallor. Peraltro rispettandone i canoni e, d'altra parte, non meravigli, perché loro stessi ne erano una fervida e valente espressione. Erano tutti arrangiatori e compositori di grande esperienza e la goliardia del “progetto Squallor” non gli ha certo impedito di offrire ai testi una musica che fornisse ancor più forza e valore alle parole. Anzi, «in alcuni casi vere e proprie *hit* potenziali sacrificate al gusto della dissacrazione. Come i monaci perversi nel Romanzo *Justine* di De Sade, di giorno Bigazzi e C. officiavano i riti canonici della canzone d'autore e la notte ne profanavano gli altari».⁵² Al punto, aggiungiamo, che non si sa bene cosa abbiano dissacrato di più: se i costumi, la società, i testi delle canzoni accettabili per la censura, le musiche “passabili” in radio. In un certo qual modo, si direbbe che sia stata un'opera d'arte “totale”, “a tutto tondo”. Musicalmente ineccepibili, hanno dato una sonorità ampia, rotonda, che fa accomodare senza adagiarsi testi talora improvvisati, carichi di nonsense, una volgarità mai effettivamente eccessiva, causticità e *sense of humour*. Hanno

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=QD3NoKfbP7o>

⁴² Ne accenna Alfredo Cerruti in questa intervista: <https://www.squallor.com/rassegna-stampa/intervista-di-alfredo-cerruti-al-fatto-quotidiano/> (consultato il 26 aprile 2023).

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=GMR7qab5P0g>

⁴⁴ https://www.youtube.com/watch?v=52Yw_7089iA

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=vPsFzEQ3vEs>

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=4enqPvRpWVc>

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=0ORI0beygi8>

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=EaeqliiWbJA>

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=A9cWfHcVp2o>

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=UK6wVVL11HQ>

⁵¹ LO GIUDICE 2021, in <https://www.ondarock.it/italia/squallor.htm> (consultato il 26 aprile 2023).

⁵² *Ibid.*

rappresentato, per Lucio Pengue, «nella storia della musica il più grande esperimento di ribaltamento della forma [...]. La loro grande cifra artistica era l'improvvisazione; recitare a soggetto». ⁵³ In sostanza la loro musica era come una sorta di valvola di sfogo rispetto al lavoro che facevano, che era comunque sempre legato al mondo musicale: «Non c'è alcun desiderio di raggiungere il successo, di rincorrere un motivetto orecchiabile [...]. Una sorta di *Amici miei* dediti a *zingarate* musicali». ⁵⁴ Numerose anche le parodie musicali. A queste possiamo ascrivere la cover di *Sono una donna non sono una santa*, ⁵⁵ cantata da Daniele Pace, che "carica" l'interpretazione con la voce gonfia di *pathos*. O ancora, *Angelitos Negros*, ⁵⁶ in cui Pace e Cerruti sono un angelo nero e il pittore che fa il verso ad *Angeli Negri*, cantata da Fausto Leali; *Veramon* che è la storpiatura della produzione francese da *chansonnier*. ⁵⁷ Senza dimenticare *Testamento specifico*, ⁵⁸ dialogo surreale tra un moribondo e il suo notaio, che ironizza su *Il testamento del toro*, del Quartetto Cetra, o *Terrestri*, ⁵⁹ canzone sull'ecologismo *tout court* e il post '68. Infine, il sarcasmo sullo stile alla Julio Iglesias con *Preservame Atù* ⁶⁰ o *Albachiavà* ⁶¹ che fa il verso a Vasco Rossi, ⁶² entrambi magistralmente imitati da Gigi Sabani. Solo una questione di spazio impone di dare cenni, che sono ugualmente tanti e diversi. Non manca il *dixieland* in *Raffreddore nero*, ⁶³ il melodico con *Telefona*, ⁶⁴ l'atmosfera musicale da *spaghetti-western* con *C'era un vento quella notte*, ⁶⁵ il melodramma con *La Tranviata*, ⁶⁶ lo stile neo-melodico alla Nino D'Angelo con *O tempo se ne va*. ⁶⁷

Non c'è faciloneria e grossolanità nella tessitura musicale, e forse più per la musica che per altri aspetti non si può semplificare definendo *trash* questa produzione. ⁶⁸ Si può, piuttosto, sintetizzare così: gli Squallor, gruppo pop di alto livello, su ogni versante. ⁶⁹

Brigantony: stile e produzione tra musica tradizionale siciliana e cover di grandi successi

Altro discorso va fatto in questo caso. Brigantony è stato un prolifico autore di canzoni popolari in siciliano, con marcata caratterizzazione catanese, attivo tra la metà degli anni Settanta del secolo scorso e gli anni Venti di questo secolo. Non ha mai costituito un complesso come fecero gli Squallor, eccezion fatta per la collaborazione con *I Brigantini*, una *band* giovanile etnea che riprese i successi di Brigantony, rendendolo noto fra il pubblico più giovane, intorno ai primi anni Duemila.

Ha pubblicato quarantasei album in studio, sedici raccolte, nove singoli. Non intendiamo fare

⁵³ PENGUE, 2020, in <https://luciopengue.com/2020/04/05/gli-squallor-e-quella-rivoluzione-fallogentrica-della-musica-pop-italiana/> (consultato il 26 aprile 2023).

⁵⁴ MORETTINI PARACUCCHI, 2023, in <https://www.orrorea33giri.com/squallor-discografia-storia/> (consultato il 26 aprile 2023).

⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=vCwCEy7zd8o>

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=D2oEJatbHag>

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=-xXv6aphu0Y>

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=WUtCgATeuGI>

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Cw6HTiDFOjc>

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=qbt0NK9IxX0>

⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=dz2xbPiN34o>

⁶² Cfr. MARTORANA 2014.

⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=Er5gVv9o90A>

⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=kwsKjBn6w9A>

⁶⁵ https://www.youtube.com/watch?v=_wyjVX8xJT4

⁶⁶ https://www.youtube.com/watch?v=di0-E_eUIsA

⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=aQIPVuii85s>

⁶⁸ Cfr. SALVATORI 1990, 1613-1614; RANALDI 2020.

⁶⁹ Cfr. APPLAUSO 2014.

paragoni con gli Squallor, tuttavia rileviamo che alla quantità di produzione, non corrisponde sempre la stessa qualità. Per i testi, decisamente colmi di parolacce, espressioni dialettali difficilmente comprensibili oltre gli stretti confini dell'Isola (e probabilmente nemmeno intenzionalmente destinati oltre Sicilia) e numerosi doppi sensi, va detto che essi effettivamente restituiscono uno spaccato del vissuto popolare siciliano del suo tempo, con i suoi vezzi, tic, stranezze, il consueto “si fa, ma non si dice”, richiamando tutti i temi già più su indicati: la sessualità (etero e omo, senza differenza: *Semu fiiuti frischi*,⁷⁰ *Fazzu u' cani*,⁷¹ *Mi piaci to soru*,⁷² *Osvaldo*,⁷³ *Sta fitennu*,⁷⁴ *Padre Tamarindo*⁷⁵), l'abusivismo al mercato (*Kala Bula*),⁷⁶ l'infedeltà coniugale (*Tarantella ch'e conna*),⁷⁷ le velleità artistiche (*O' pa' che bellu u' cinima*),⁷⁸ la disoccupazione (*Mannatimi i soddi*)⁷⁹ e, in fin dei conti, la cosiddetta arte di arrangiarsi.

Stili e generi musicali del Brigantony sono stati, in sintesi: anzitutto la tarantella siciliana e la musica popolare dell'Isola, rock, boogie-woogie, swing, discodance anni Ottanta e Novanta, rap, pop, latino-americano, blues. Specialmente per la produzione popolare siciliana, egli è stato a lungo un artista acclamato all'estero tra le numerose comunità di emigrati italiani, per le quali ha fatto numerosi concerti in svariate *tournée*.

Brigantony e Micio Tempio

Noi ci concentriamo su questa sorta di “collaborazione a distanza temporale” tra il Brigantony e il poeta Micio Tempio. Il cantautore catanese ha, per così dire, il merito d'aver riproposto al pubblico moderno le rime erotiche. Particolarmente si rilevano quelle più smaccatamente anticlericali, che erano una cifra del letterato etneo, il quale, tra serio e faceto, tutto sommato “fotografava” molte situazioni “opache” che talora serpeggiavano nei conventi, non solo all'ombra dell'Etna. Un modo per sottolineare che una certa arte che irride il “si fa, ma non si dice” è sempre stata presente nella cultura e, specialmente per la Sicilia, verrebbe da aggiungere che forse questa satira mordace era l'unica forma di protesta che gli intellettuali rimavano e che il popolo si passava di voce in voce.⁸⁰

Il Tempio, in fondo, potrebbe dirsi il contraltare erotico del palermitano Giovanni Meli⁸¹ che, con rime e giri di parole eleganti, cantava quell'amore idilliaco che altro non era che l'altra faccia della stessa medaglia, che invece il Tempio rimava senza tante ampollosità. Egli è appunto

la controparte dell'erotismo arcadico, dell'erotismo estremo grondante amorini e di putti in cui si configura il poeta palermitano: il quale è, a chi sappia vedere sotto la leggiadria delle invenzioni e l'evocazione di casti miti e di campestri incanti, a suo modo ossessionato da quel vago carosello di Nici e Clori; che son poi realissime donne dell'aristocrazia palermitana. Al Meli che musicalmente risolve le sue ossessioni, musica lieve di immagini con appena qualche ve-

⁷⁰ <https://www.yducesseoutube.com/watch?v=bt0gOszT1uo>

⁷¹ https://www.youtube.com/watch?v=dJGhPkblZ_s

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=BI52JaSfecQ>

⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=U1qkrqRffg0>

⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=uIdVRVx6Tks>

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=7wJjXKXM5rg>

⁷⁶ https://www.youtube.com/watch?v=L0-_U2Z8XMA

⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=-sWAOOcroyY>

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=eo0JT41xhe4>

⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=0sgxyFmI4Ag>

⁸⁰ Cfr. CALÌ, DI MARIA 1970.

⁸¹ Cfr. SCALABRINO 2015.

natura di arguta saggezza, risponde da Catania il “basso” delle grevi rappresentazioni fisiologiche; il furore, per così dire, anatomico; l’emblematica di “argomenti” e “serviziali” che è nei versi del Tempio.⁸²

Né egli fu l’unico in Sicilia a trattare di temi simili con siffatte modalità. Dall’altro lato dell’isola, il trapanese Giuseppe Marco Calvino non fu da meno.⁸³ Tuttavia, se li si riducesse a rimatori erotici non gli si farebbe un giusto onore.⁸⁴ Micio Tempio non fu solo un rimatore pornografo.⁸⁵ Tradusse i classici, da Livio a Orazio, da Tacito a Virgilio, ma si abbeverò anche a Dante Alighieri, Francesco Guicciardini, Niccolò Machiavelli. Celebre è la sua commedia *La Caristia*, che racconta i tumulti catanesi per la carestia che colpì la città a fine Settecento.⁸⁶

Tornando a Brigantony, “diffusore” delle “perle” del conterraneo settecentesco, egli pubblicò due raccolte: *Micio Tempio 2000* (1992) e *Micio Tempio 2000 vol. 2* (1993). Non mancarono tra i catanesi coloro che ritennero questa come una mera operazione commerciale e che nulla aveva a che fare con l’opera poetica di Micio Tempio. Lasciamo tuttavia il beneficio del dubbio e l’idea di rendere francamente omaggio al celebre poeta catanese.

Secondo lo spirito anticlericale del Tempio, spiccano alcune poesie, che il Brigantony recita, con un sottofondo musicale atto a creare un’atmosfera idonea, pur senza pretese artistiche. Così, in *Cazzi e cazzoorum* un organo fa da sottofondo a una sorta di monodia gregoriana in latino maccheronico, a ironizzare su una sorta di predica che un sacerdote fa ai suoi parrocchiani, spiegando a suo modo la morale sessuale cattolica.⁸⁷ *La Monica dispirata*, con il consueto organo di sottofondo (che, per inciso, esegue l’*Aria sulla quarta corda* di J.S. Bach), dialoga con sé stessa e la sua vagina.⁸⁸ *Patri siccia*, ha per protagonisti appunto Patri siccia e una badessa, impegnati in un dialogo tutt’altro che spirituale che si conclude con un appuntamento fissato dopo la recita del Rosario.⁸⁹ Ne *La minata di li dei*, attribuita a Tempio, si descrive l’allegria e disinvolta sessualità degli dei pagani.⁹⁰ In *Luna di meli* si descrive la prima notte di nozze di due sposini.⁹¹ Con *A testa*, si descrive l’organo maschile;⁹² *U’ sceccu e lu liuni* racconta dell’incontro tra un asino e un leone.⁹³ In *Ponziu Pilatu* si dice male del procuratore romano;⁹⁴ in *A Fillidi*,⁹⁵ così come *A Clori*, si declamano le qualità anatomiche di queste “eroine” antiche. *Sirinata vastasa* è, appunto, una serenata all’amata decisamente *sui generis*.⁹⁶ Con *A futtuta all’inglisa* si intende verosimilmente lodare l’*ars amatoria* d’oltre Manica.⁹⁷ Infine, nonostante non sia recitata da Brigantony, del Tempio va menzionato il dialogo tra pene e testicoli in *Ci*

⁸² SCIASCIA 1954, 128.

⁸³ Trapani 1785 - ivi 1833.

⁸⁴ Cfr. MAZZEO 2004.

⁸⁵ Cfr. CANZIO MONZONE 2017.

⁸⁶ Cfr. AIELLO 2019; CORRENTI 1991; MINEO 1991.

⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=2jPPwOJR-3M>

⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Gva6ZZ-8nQ8>

⁸⁹ https://www.youtube.com/watch?v=5_ldBCM-lxQ

⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=H9AL5UKWEhg>

⁹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=nFXMGqeTay0>

⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=lm7ow9JSQQ0>

⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=xJM39aGtgF0>

⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=nyfu7ENs5rU>

⁹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=_JrRw7vHqF8

⁹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=LET1_6T4KrQ

⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=sMuzCxYXjqw>

rissi la minchia.⁹⁸ È stata certamente una produzione di un certo successo, nelle vendite.

Il suo successo nasce dall'aver saputo mettere in rilievo la malizia. Compito tanto ben riuscito che ci si sente un po' scoperti, messi a nudo nei lati più nascosti delle proprie fantasie. Quasi fosse una vergogna pensare "certe cose"! Una vergogna da lui travasata nel più realistico senso del comico. Il tabù del "si fa, ma non si dice" che ha alimentato e continua ad alimentare la curiosità di tutti: già perché "certe cose" passano per la mente di tutti, senza distinzione di ceto sociale [...]. Certo della sua popolarità ad un certo punto ha prestato al voce al grande poeta catanese Micio Tempio, interpretandone le più note "opere erotiche". Quasi fosse il continuatore di quell'epoca in cui nei salotti "Bene" della Catania del '700 "a muta a muta" si leggevano quelle scandalose poesie.⁹⁹

Concludendo: perché ascoltare oggi questa musica?

Banalmente si potrebbe rispondere che a tanti questa musica piace e tanto basta perché, oggi in internet, le visualizzazioni siano migliaia per ogni brano citato. Riteniamo piuttosto, con Stefano Di Trapani (alias Demented Burrocacao), che ascoltare questa musica significhi rendersi conto e prendere atto di cosa sia

la libertà in musica: sovvertire i canoni, osare anche essere dozzinali se questo serve a deridere il potere, soprattutto quello del culto della personalità, la seriosità cancerogena [...] della musica tutta. Loro erano inquietanti [...]: facevano ridere, ma anche paura, erano chirurgici. Era un cinismo ironico, volgare nel senso proprio del volgo (non a caso erano nelle top ten di tutti i camionisti) e assolutamente puntuale nonostante fosse votato al cazzeggio. L'attitudine dei nostri era dunque sperimentale [...]. Non erano propriamente degli umoristi d'avanspettacolo che facevano le battute da terza elementare [...]; oggi sarebbero bannati ovunque, estremi nel loro essere politicamente incorrect [...] e nel fustigare i costumi del tempo.¹⁰⁰

Bibliografia

AIELLO MARTA (2019), *Disponibilità ideologica di Domenico Tempio*, in *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017*, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 468-472

APPLAUSO NICOLINO (2014), *The Squallor phenomenon. Social and political satire in Italian music during the First Republic*, in "Incontri" 29/2, 30-42

BASSIGNANO ERNESTO (1990), *Giancarlo Bigazzi*, in Castaldo Gino (a cura di), *Il Dizionario della canzone italiana*, 173-174

CALÌ SANTO, DI MARIA VINCENZO (1970), *Domenico Tempio e la poesia del piacere*, Catania, Di Maria

CANZIO MONZONE CHIEL (2017), *Oltre l'erotismo. Per una ridefinizione dell'opera poetica di Domenico Tempio (1750-1821)*, in "Hal Open Science" *Oltre l'erotismo : per una ridefinizione dell'opera poetica di Domenico Tempio (1750-1821) - TEL - Thèses en ligne (hal.science)*

CASTALDO GINO (a cura di), (1990), *Il Dizionario della canzone italiana*, Roma, Curcio

COPPOLA PIPPO (1998), *Le storielle di Pippo Coppola scritte per Brigantony*, Catania, CUECM

⁹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=zlu9UEKLpyI>

⁹⁹ COPPOLA 1998, 22.

¹⁰⁰ DI TRAPANI (DEMENTED BURROCACAO) 2020, in <https://www.rollingstone.it/musica/storie-musica/perche-ha-senso-ascoltare-la-musica-degli-squallor-nel-2020/535701/> (consultato il 27 aprile 2023).

- CORRENTI SANTI (1991), *Domenico Tempio, primo poeta democratico*, in *Domenico Tempio e l'Illuminismo in Sicilia, Atti del Convegno di studio Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale (Catania, 3-5 dicembre 1990)*, Palumbo, Palermo, 291-303
- DE REGIBUS ENRICO (2010), *Squallor*, in *Dizionario completo della Canzone Italiana*, Roma, Giunti, 426
- DI MAMBRO ANGELO (2004), *L'importanza di chiamarsi Elio*, Roma, Castelvecchi
- DI TRAPANI STEFANO (Demented Burrocacao), (2020), *Perché ha senso ascoltare la musica degli Squallor nel 2020*, in <https://www.rollingstone.it/musica/storie-musica/perche-ha-senso-ascoltare-la-musica-degli-squallor-nel-2020/535701/>
- GIANNELLI ENZO (1990), *Daniele Pace*, in Castaldo Gino (a cura di), *Il Dizionario della canzone italiana*, 1251-1252
- GUGLIELMI DANIELE (2022), *Il Nerkionomicon, la storia dei Prophylax, la rock band più licenziosa di sempre*, Viterbo, Sette Città
- LO GIUDICE ANTONIO (2021), *Squallor. I poeti del turpiloquio*, in <https://www.onda-rock.it/italia/squallor.htm>
- MARTORANA SALVATORE (2014), *L'amorale della favola. Le canzoni che hanno fatto la storia di Vasco Rossi*, Lit, Roma
- MAZZEO TORE (2004), *Giuseppe Marco Calvino (1785-1833). 2 poeti in 1*, Trapani, Corrao.
- MINEO NICOLÒ, *Aristocrazia, borghesia e plebe nella «Carestia» di Domenico Tempio*, in *Domenico Tempio e l'Illuminismo in Sicilia*, 97-116
- MORETTINI PARACUCCHI LUCA (2023), *Chiedi chi erano gli Squallor: gli iconoclasti dall'estro dissacrante*, in <https://www.orrorea33giri.com/squallor-discografia-storia/>
- MORI ANNA MARIA (1988), *Viaggio nel regno di "indietro tutta"*, in "La Repubblica", 23 gennaio, 33
- NOVE ALDO (2012), *Giancarlo Bigazzi, il geniaccio della canzone italiana*, Milano, Bompiani
- PACE MARIA CLOTILDE (2016), *Figlio di altri cieli*, Youcanprint Borè, Lecce
- PENGUE LUCIO (2020), *Gli Squallor e quella rivoluzione fallocentrica della musica pop italiana*, in <https://luciopengue.com/2020/04/05/gli-squallor-e-quella-rivoluzione-fallocentrica-della-musica-pop-italiana/>
- PESCETELLI CLAUDIO (2006), *Una generazione piena di complessi*, Zona, Arezzo
- RANALDI MARCO (2020), *Gli Squallor. Una rivoluzione rock*, Crac, Falconara Marittima (An)
- SALVATORI DARIO (1990), *Squallor*, in Castaldo Gino (a cura di), *Il Dizionario della canzone italiana*, 1613-1614
- SCALABRINO MARCO (2015), *Giovanni Meli. La vita e le opere*, Drepanum, Trapani
- SCHWEITZER SAVIO JACQUELINE (2014), *Cuore matto. L'opera di Totò Savio nella storia della musica da «Maledetta primavera» agli Squallor*, Roma, Arcana
- SCIASCIA LEONARDO (1954), *Il catanese Domenico Tempio*, in "Letteratura" 2/8-9, 127-129
- TESTANI GIANLUCA (2006), *Enciclopedia del rock italiano*, Arcana, Roma

Francesco Garbelli

Proust le fumiste

Abstract: «Fumisterie transcendentale» – thus Marcel Proust once referred to ridicule, the laughable look of reality, in order to highlight that it may constitute a privileged way of access to the latter. Starting from such a perspective, this article aims to reconstruct Proustian usage of ridicule at different levels of narration – gnoseological, ethical and aesthetical – as well as pointing out how they relate and articulate altogether. As Proust idealistically considers reality the product of an individual esprit, exercising the ridicule proves to be beneficial to get to know experiences as exorcised from one's personal obsessions and idiosyncrasies, so to mature a free and serene standpoint on life and art.

Parole chiave: Proust, Recherche, comico, critica letteraria, romanzo, Bergson, Kant

[...] dobbiamo scoprire l'eroe e anche il giullare che si cela nella nostra passione della conoscenza [...]. Finché continuerete a provare in qualche modo *vergogna* di voi stessi, non sarete dei nostri!

FRIEDRICH NIETZSCHE

Se si osserva una qualsiasi fotografia di Marcel Proust, pochi elementi caratteristici impressionano l'occhio e rassicurano la mente che, per quanto possa non aver cognizione che di quell'unico esemplare, si potranno ritrovare tali elementi immancabilmente al proprio posto in tutti gli altri. Sono tratti che fissano in qualche modo Proust nell'immaginario, permettendo di partecipare suggestivamente del suo spirito, o quantomeno di farsene un'idea. Ed ecco che su quel volto sormontato da un ciuffo ribelle, dietro un paio di baffi da dandy accanito, si può rintracciare un'espressione inconfondibile, che si raccoglie nello sguardo assorto e sornione, d'ineffabile forza penetrativa. Ma c'è qualcosa di più a riversarsi in essa: è un barlume di divertimento, la cristallizzazione di un fremito agli angoli della bocca colta in un eginetico accenno di sorriso.

In effetti, nelle testimonianze di chi conobbe Proust si insiste quasi all'unisono sulla particolare ironia che, traducendosi specialmente in imitazioni brillanti, gli conquistava il favore dei salotti frequentati, e sulla capacità, a essa collegata, di scrutare a fondo l'intima verità dei cuori e delle situazioni. Il medesimo tono ironico, d'altronde, pervade la sua prosa: la narrazione proustiana, ha scritto Erich Auerbach, riesce in «un'impresa di cui tutta la generazione di Proust non era più capace: scoprire nella realtà delle cose il loro *humour*, senza strapparli a forza col sarcasmo e la caricatura» (AUERBACH 1970, 178). Sbaglieremmo dunque a considerare il ridicolo, in quanto categoria formale che racchiude diverse sfumature e declinazioni, come qualcosa di puramente accessorio nell'opera proustiana. A ben vedere, esso vi svolge un ruolo centrale sul piano conoscitivo; ma soprattutto ha fondamentale importanza per il discorso etico che nell'opera si costruisce. Entrambe queste dimensioni, come vedremo, sono catturate e articolate infine anche nelle riflessioni proustiane sulla creazione estetica.

Il lavoro cui ci accingiamo sarà dunque volto a indagare il valore del riso in Proust a diversi livelli. È opportuno fare prima una breve considerazione di tipo metodologico. Benché la

maggioranza dei passi e degli esempi citati provengano dalla *Recherche*, il capolavoro della maturità di Proust, preziose indicazioni sono rinvenibili già nei resoconti sull'infanzia del romanziere, nel *Jean Santeuil* e nei saggi, non certo per una consapevole continuità coltivata da Proust, ma per la coerenza di fondo che, con uno sguardo retrospettivo, possiamo stabilire.

Esaminiamo, in primo luogo, il valore gnoseologico del riso proustiano. È Proust stesso, e già in giovane età, a riconoscere, dichiarare e maneggiare tale valore, impegnandosi in un ripetuto esercizio di quella che definisce «*fumisterie transcendentali*» (C, I, 117): uno sforzo, nelle interazioni sociali, nelle meditazioni private, nelle prove di scrittura e nelle lettere, teso a filtrare kantianamente¹ le esperienze in un'inedita forma a priori, quella del ridicolo. Per esempio, nell'epistola a Robert Dreyfus da cui proviene la definizione, Proust esegue un ritratto quanto mai satirico di sé e delle proprie condotte, in quanto «*[]ouant la comédie, étant autre que moi, j'en puis médire, sans crime. De moi aussi*» (Ivi, 115).² L'idea di fumisteria transcendente di Proust non pare fissarsi solo sul ridicolo in sé, ma anche e soprattutto sulla sua efficacia euristica: «*je ne profite des autres que dans la mesure où ils me font faire [des] découvertes en moi-même [...] par leurs ridicules [...] dont je ne me moque pas mais qui me font comprendre les caractères*» (C, XV, 26-27). Quando Proust assume consapevolmente una posa farsesca per offrirsi in maniera originale allo sguardo proprio e altrui e vi si riferisce, senza troppo rigore, attraverso la nozione di transcendente, bisogna quindi tenere presente che non intende esclusivamente mostrare che un individuo³ non può che dare ai fenomeni che esperisce una forma risibile, ma che questa forma, grazie alla transcendentalità che le è propria, se messa debitamente a fuoco permette ai fenomeni di esporre una faccia altrimenti invisibile che occorre indagare più approfonditamente: si tratta di non arrestarsi all'analisi logico-formale del ridicolo, ma di descriverlo attraverso l'uso e usarlo attraverso la descrizione per indagare le caratteristiche della realtà.

Su che base, dunque, Proust predica la transcendentalità della fumisteria, e cosa fa poi delle verità così scoperte? Cominciamo a rispondere a quest'ultimo quesito. È opportuno ricordare, preliminarmente, che per Proust una verità (talvolta definita "legge") non è tanto un oggetto di speculazione, né tantomeno un soggetto hegelianamente inteso, quanto semmai una relazione, o un fascio di relazioni, passibile di essere visualizzato – dove "visualizzare" deve essere considerato un sinonimo di "esprimere in una forma". Una verità, di conseguenza, non è esclusivo appannaggio di scienziati e filosofi, ma anche e soprattutto degli artisti, i quali nelle loro opere più che trasmettere un contenuto insegnano a vederlo: «*[L]'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même*» (RTP, III, 911). Il valore estetico di un'opera d'arte poggia così sul suo valore epistemico, e da qui ad affermare che rispetto al vivere quotidiano, ove gli aspetti autentici delle esperienze tendono a sfuggire, «*l'art est ce qu'il y a de plus réel*» (Ivi, 880), il passo è breve. Secondo tale prospettiva «*adhèrent à la réalité ces propriétés d'être-invisible, jusqu'à ce qu'une circonstance l'ait dépouillée d'elles*» (RTP, II, 607) e si può pertanto riformulare il compito dell'artista come un «*faire passer l'impression la plus simple en*

¹ L'influenza della critica kantiana, e specialmente delle assunzioni del sistema di Kant passati nel tardo-positivismo spiritualista francese, investe l'intera opera di Proust, ma è particolarmente presente negli anni di formazione al liceo Condorcet, sotto il magistero del kantiano professore di filosofia Alphonse Darlu. Ad ogni modo già in questa fase Proust ne sta mettendo a punto una rielaborazione personale.

² Per una ricostruzione particolareggiata dell'esercizio della fumisteria da parte del giovane Proust in ciascuno di questi ambiti, si vedano CITATI 1995, 15, il primo ad aver richiamato l'attenzione sull'argomento, e LAVAGETTO 2011, 11-36, che ne riprende ed espande le intuizioni.

³ Rispetto a Kant, la cui nozione di io penso esprime l'unità sintetica dell'appercezione in quanto funzione della coscienza di un soggetto, Proust assegna l'attività spirituale originaria a un «*vrai moi*» [RTP, III, 873] individuale che precede (perché stabilisce esso stesso) ogni distinzione tra oggetto e soggetto. Per questo motivo il termine "soggetto" può risultare ambiguo ed è sconsigliabile adoperarlo.

apparence, du monde de l'invisible dans celui si différent du concret» (CSB, 645); il ridicolo, in virtù della proprietà di svelare un lato più vero dei fenomeni, offre allora all'artista che sappia sviluppare le impressioni in tal veste l'agognata «*circonstance*», l'accesso alla materia principe del suo lavoro.

Ancora, tuttavia, resta da dimostrare come e perché questo accesso speciale sia possibile. A questo livello d'analisi ci si può giovare di un confronto tra le strutture della verità artistica e quelle del ridicolo. Quando, nel *Temps retrouvé*, il Narratore medita che l'autentica essenza di un'esperienza è «*quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux*» (RTP, III, 872), portata alla luce da «*le miracle d'une analogie*» (Ivi, 871), sta suggerendo che una verità abbia una struttura tale per cui è in grado di rendere conto di due differenti istanze,⁴ in quanto l'una è esercitata per liberare un significato plastico e universale celato nell'altra, come l'identità di senso che si istituisce quando si traduce una parola con un'altra.⁵ Tale relazione di identità, che, come ha giustamente messo in luce Gilles Deleuze, non si applica solo a coppie di esemplari ma a serie,⁶ si manifesta, come si è detto, in un'immagine – l'immagine di qualcosa in cui si racchiude anche qualcos'altro. Walter Benjamin, cui si deve un'interpretazione dell'opera di Proust in termini affini,⁷ scorgeva in una siffatta nozione di verità uno sviluppo della *correspondance* propria della poetica di Baudelaire:⁸ come negare, in effetti, che queste immagini sono *symbols / Qui [...] observent avec des regards familiers*» (BAUDELAIRE 1996, 32)?

Ebbene, che in un'impressione si rintracci una familiarità nel momento in cui una corrispondenza le sovrappone una figura diversa benché identica – questa struttura è formalmente analoga a quella che presiede alla produzione e all'organizzazione del ridicolo. Questo infatti ostende e associa apparizioni di un medesimo carattere, inclinazione, tic o mania: in questo modo il tipo risalta e si libera un effetto comico. L'anglomania di Odette è ridicola nella misura in cui si ripete negli episodi in cui la cocotte ne fa sfoggio e si trasmette persino nell'eloquio di Gilberte; il giovane Proust si rende ridicolo nella misura in cui espone una posa che lo contraddistingue, ritrovandosi essa volta per volta nei suoi atteggiamenti, o ride delle pose altrui in ragione di un eguale ripresentarsi. In quest'ottica, dacché una verità si fa del pari de «*le miracle d'une analogie*», di un'identità seriale e ripetuta, l'essenza delle cose ha davvero un trascendentale nella fumisteria. Si comprende dunque perché, nella *Recherche*, verità e ridicolo sono esplicitamente affiancati:

Comme un géomètre qui, dépouillant les choses de leurs qualités sensibles, ne voit que leur substratum linéaire, ce que racontaient les gens m'échappait, car ce qui m'intéressait, c'était non ce qu'ils voulaient dire, mais la manière dont ils le disaient, en tant qu'elle était révélatrice de leur caractère ou de leurs ridicules; ou plutôt c'était un objet qui avait toujours été plus particulièrement le but de ma recherche parce qu'il me donnait un plaisir spécifique, le point qui était commun à un être et à un autre (RTP, III, 718).

⁴ Con il termine generico “istanze” ci si riferisce ai dati coscienziali di un individuo, configurazioni discrete entro cui questo li ha memorizzati o li sta memorizzando («*puisque tout objet par rapport à nous est sensation*» [CSB, 211]). Le istanze riunite in una visualizzazione del vero possono riferirsi a oggetti di esperienza diversi o a un medesimo oggetto di esperienze cronologicamente successive.

⁵ «*[J]e m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur*» [RTP, III, 890].

⁶ Si veda DELEUZE 1967, 63-78.

⁷ «I bambini conoscono un emblema di questo mondo [il mondo proustiano, composto da essenze riavvolte nella plasticità dei ricordi], la calza, che ha la struttura del mondo del sogno, quando è arrotolata nel cassetto, ed è insieme “borsa” e “contenuto”. E come essi non si saziano di trasformare queste due cose: la borsa e quello che c'è dentro, con un rapido movimento, in una terza cosa: la calza, così Proust non si stancava di afferrare il tranello, l'Io, per svuotarlo e ritrovare sempre di nuovo quella terza cosa: l'immagine...» [BENJAMIN 1973, 30].

⁸ Si veda BENJAMIN 2012, 189.

Ecco che, reggendosi su un impianto simile a quello posseduto dall'autentica essenza di un fenomeno, la fumisteria consente di avanzare verso di essa e farne materiale dell'opera d'arte. A ben vedere, nella "filosofia" di Proust si può riconoscere un trascendentale più originario,

il quale, sfogliandosi, rende ragione della concordanza tra ciò che è ridicolo e ciò che è vero. Le esperienze, così come esse sono vissute dai personaggi proustiani, si dimostrano infatti sempre condizionate dalla forma a priori della memorizzabilità, il che si articola, nuovamente, secondo la struttura che ci è nota: da un lato un'impressione è registrata dal corpo in una veste ricordabile non del tutto fissata (cosicché la sua autentica identità potrà riapparire nell'ossimorica generalità individuale che la integrerà a un'impressione diversa), «*comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes*» (Ivi, 870), dall'altro i ricordi già acquisiti concorrono a configurare a loro volta quella stessa impressione per poterla leggere, conferendole un significato. In altri termini le esperienze, una volta trasformate in ricordi, continuano ad agire come forme a posteriori: il Narratore ricorre proprio a quest'espressione quando, riflettendo sul rapporto con Albertine, afferma che «[A] *idée de son unicité n'était plus un a priori métaphysique puisé dans ce qu'Albertine avait d'individuel, [...] mais un a posteriori constitué par l'imbrication contingente mais indissoluble de mes souvenirs*» (Ivi, 556). Il reale, diventando oggetto d'esperienza, si carica dunque di una pregnanza simbolica: se, come Proust sostiene nel *Jean Santeuil*, «*notre vie, quelle qu'elle soit, est toujours l'alphabet dans lequel nous apprenons à lire et où les phrases peuvent bien être n'importe lesquelles, puisqu'elles sont toujours composées des mêmes lettres*» (JS, 477), ogni ricordo è un segno all'interno della lingua peculiare di ciascun individuo. Vero e ridicolo poggiano allora ambedue sulla possibilità, insita nel modo in cui i fenomeni si apprendono, di «*rendre aux moindres signes [...] (Guermantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec, etc.) leur sens*» (RTP, III, 897) vale a dire di «interpretare, decifrare, tradurre, trovare il senso del segno» (DELEUZE 1967, 17).

In francese (come in italiano) la parola *esprit* associa in effetti al proprio dominio semantico ciascuna di queste sfere. Innanzitutto, *esprit* è attività mentale – dotata di zone di luce e di ombra – che ricrea la realtà dal punto di vista di ciascun individuo. Ma *esprit* è anche un tono, un carattere, un modo di fare proprio di qualcuno (si pensi all'*esprit* Guermantes). E ancora, *esprit* è spiritosaggine. Si può dire che Proust, nella sua opera, non solo impieghi tutti questi significati, ma che li intrecci per dimostrare quanto in comune abbiano l'un con l'altro: il visibile, come visione e come cosa vista, è dunque risibile.

Non è difficile scorgere, nelle posizioni di Proust, una consonanza con lo sviluppo in senso fenomenologico ed esistenzialistico delle dottrine di Kant nei primi anni del XX secolo. L'idea di un campo esistenziale, di un orizzonte semantico in cui ogni individuo costituisce il proprio mondo e da cui non gli è data facoltà di uscire, eccetto che in episodi di estasi variamente declinati (come la restituzione del senso autentico ai segni), si accorda con le strutture d'esperienza proustiane appena descritte. A questo proposito si comincia a intravedere la trama non già soltanto cognitiva del discorso, ma anche e soprattutto etica. È evidente che, nello iato che così si interpone tra la realtà e il mondo personale che ciascuno ricrea, possono insinuarsi delle mutazioni perniciose, le quali compromettono i rapporti che si possono intrattenere con il proprio sé, con le cose e con gli altri, e le pratiche, i piaceri e i dolori che ne discendono. Sotto questa luce rendersi consapevoli del funzionamento delle proprie esperienze, ristabilire quelle forme entro cui si dà il contatto meno viziato con esse è fondamentale, perché dal modo in cui, attraverso i propri significati, si guarda alla vita dipendono i giudizi e le azioni che vi si producono.

Se si presta dunque attenzione alla dimensione in cui si compie il passaggio al livello etico, assumono rilievo le figure che si sono registrate nella memoria di ogni individuo e che fungono da segni personali per dare senso alle esperienze. Si è detto secondo quali caratteristiche strutturali, per Proust, esse dovrebbero essere oggetto del lavoro dell'*esprit*; sfortunatamente,

però, «[c]’est d’ordinaire avec notre être réduit au minimum que nous vivons» (RTP, I, 656), cosicché, fraintendendo queste caratteristiche, l’uomo si dispone sovente in modo erroneo nei loro confronti. C’è un personaggio, nella *Recherche*, che Proust modella con acribia per rendere conto di questo comportamento (il quale, comunque, è presente in gradi diversi in ogni personaggio): Charles Swann.

In primo luogo, Swann è un collezionista. Oggetto della sua passione non sono soltanto le opere d’arte, ma soprattutto i ricordi, che si sforza di isolare e conservare intatti, come quadri da contemplare.⁹ Quello di Swann è un vero e proprio culto del passato, dal quale è indotto a venerare i riferimenti che ha accumulato nel corso della vita e a non voler vedere altro che quelli nelle esperienze successive, tanto che riesce a trovare bella Odette solo nel momento in cui nei suoi tratti rivede un Botticelli: i segni attraverso cui dovrebbe imparare a leggere la realtà gli si impongono di per se stessi, come esistenze assolute, come significati, e la realtà diviene un pretesto per ribadirla. Swann è vittima di quella che il critico d’arte britannico John Ruskin, nella traduzione che ne esegue lo stesso Proust, definisce *idolâtrie*, vale a dire «*le fait de servir avec le meilleur de nos cœurs et de nos esprits quelque chère ou triste image que nous nous sommes créée*» (CSB, 129).¹⁰ Ignorando che la vera essenza delle immagini che reca nella memoria può essere sviluppata solo assecondando le strutture che la memoria stessa conferisce loro – cioè attraverso l’esercizio della generalità plastica che ogni ricordo possiede per tradurre un’impressione diversa – Swann crede nell’esistenza e nella validità oggettiva della propria collezione di termini noti e abitudinari, scadendo in una spirale di autoreferenzialità. L’*idolâtrie* lo rinchioda così progressivamente in una logorante coazione a ripetere, la quale passa attraverso un’intera fenomenologia di questo spirito malato, che, non desiderando che contemplare quei significati personali che sono anche i suoi carcerieri, si fa voyeur e poi esibizionista – ossia voyeur di se stesso, perché l’immagine che ha di sé rientra nella collezione e la collezione è già egli stesso smembrato e diffuso nel mondo – e, quando soffre perché dominato dalla gelosia di tali significati, quando essi diventano così suoi deliziosi aguzzini, si fa masochista, cioè si assuefa al dolore, e poi sadico, nel senso che ricerca nella violenza compiuta sui significati (e sulla realtà “esterna”, sull’altro, cui pretendono di sostituirsi) una rinnovata punizione per sé. In questa luce, almeno, pare si possano illuminare gli snodi della parabola dell’amore per Odette, amore della cui contemplazione – comprendente egli stesso al suo interno – il dandy si bea, fino a che la situazione non si ribalta in oppressione che egli rivolge a sua volta contro la cocotte.

In secondo luogo, Swann è uno snob. Possiamo considerare lo snobismo, nella descrizione di Jules de Gautier ripresa da René Girard nei suoi studi su Proust, come «l’insieme dei mezzi impiegati da un essere per opporsi all’apparizione, nel campo della conoscenza, del suo vero essere» (GIRARD 2021, 55). Lo snob è un tipo umano che è convinto della propria superiorità sugli altri e si gratifica di trovarne conferma a ogni piè sospinto: facile, infatti, essere i più conformi a un modello imbastito con i propri riferimenti, che restituisce immancabilmente l’autore. Ecco precisamente che Swann, dalla sua prospettiva, desidera essere sempre e solo se stesso, assurdamente pago di tutto il dolore patito, perché, integrandolo tra i riferimenti che gli sono cari, è in grado di tramutarlo in una corazza di auto-giustificazioni. Il suo snobismo consiste allora nel rifiuto di farsi apostata dell’*idolâtrie*, di riconoscere come tali tutti i

⁹ Così Swann, ormai malato, confessa al Narratore: «*Même quand on ne tient plus aux choses, il n’est pas absolument indifférent d’y avoir tenu, parce que c’était toujours pour des raisons qui échappaient aux autres. Le souvenir de ces sentiments-là, nous sentons qu’il n’est qu’en nous; c’est en nous qu’il faut rentrer pour le regarder. [...] [M]aintenant que je suis un peu trop fatigué pour vivre avec les autres, ces anciens sentiments si personnels à moi, que j’ai eus, me semblent, ce qui est la manie de tous les collectionneurs, très précieux. Je m’ouvre à moi-même mon cœur comme une espèce de vitrine, je regarde un à un tant d’amours que les autres n’auront pas connus. Et de cette collection à laquelle je suis maintenant plus attaché encore qu’aux autres, je me dis, un peu comme Maçarin pour ses livres, mais, du reste, sans angoisse aucune, que ce sera bien embêtant de quitter tout cela*» [RTP, II, 703].

¹⁰ Per l’originale, si veda RUSKIN 1905, 66.

feticci che si è costruito e che si conservano solo perché lusingano il suo amor proprio. Dietro una barriera di affabilità e compostezza Swann nasconde un'indisponibilità feroce a rinegoziare le proprie convinzioni e a interrogarsi con maggior approfondimento sulla complessità del reale, cosicché, mentre trova una gratificazione di comodo, i suoi difetti gli sfuggono.

La vita di Swann, in altre parole, si assesta a grande distanza dalla frequentazione di esperienze autentiche e dimostra come ciò comporti ripercussioni negative sulla sua qualità: l'unica consolazione che vi resti è l'oblio concesso dal tempo. Il personaggio non ricerca la verità nella forma che, come si è detto, Proust le ascrive. La sintonia che questa intrattiene con la fumisteria, che abbiamo sottolineato sul piano gnoseologico, acquista nuova linfa su quello etico nel momento in cui si osserva quanto Swann si spenda per evitare a ogni costo il ridicolo.¹¹ Il collezionista snob ha sempre cura di non prendere mai posizione,¹² di dirottare le conversazioni dal confronto tra le opinioni allo sfoggio dell'erudizione,¹³ così da non condividere i propri giudizi esponendoli alla possibilità di essere derisi e messi in discussione; al limite li esprime tra virgolette, prendendo così le distanze da quanto afferma.¹⁴ Il comico è infatti uno stile basso, umile: se i riferimenti di Swann apparissero "inzaccherati" da esso si svilirebbero, perderebbero il valore – feticistico – che hanno assunto ai suoi occhi. Di conseguenza tutti i suoi accorgimenti per non sembrare ridicolo concorrono a occultare le sue idiosincrasie, garantendo loro protezione e la possibilità di continuare a influenzare indisturbate la sua percezione della realtà e i suoi comportamenti.

L'amara sorte è che, nonostante i suoi sforzi – ma «*les "quoique" sont toujours des "parce que" méconnus*» (RTP, I, 438) – Swann non riuscirà a evitare che tutti i personaggi considerino ridicola la sua storia con Odette, alimentata e configurata proprio dalle tare mentali che tanto difende. Il suo rifiuto del trascendentale della fumisteria comporta il rifiuto di conoscenza in generale: da ciò si produce un fallimento etico, dal momento che la prigione dell'autoreferenzialità procura a Swann una frustrazione perenne. In ragione di ciò, si può ben affermare che quella di Proust è marcatamente un'«etica della conoscenza» (LAVAGETTO 2011, 316) che sa rendere conto in positivo di un riso che «non solleva il mondo, ma lo scaraventa a terra» (BENJAMIN 1973, 33), come un esorcismo contro l'*idolâtrie* delle immagini che infestano surrettiziamente la memoria.

Troviamo un impianto simile nella filosofia di Henri Bergson, che Proust (tra l'altro cugino acquisito del teorico della *durée* e dell'*élan vital*) conosceva abbastanza bene. Anche Bergson si misura con l'idea che ciascun individuo sia circondato da un proprio campo semantico e diffida delle cristallizzazioni della vita – la quale è essenzialmente flusso incessantemente nuovo ed eterogeneo – che inevitabilmente si compiono nel linguaggio: «[c]i muoviamo tra generalità e simboli, come in un campo chiuso [...] viviamo in una zona mediana tra le cose e noi, esteriormente alle cose, esteriormente anche a noi stessi» (BERGSON 1996 a, 126).

A risultare particolarmente problematica è l'immagine, «una certa esistenza che è più di ciò che l'idealista chiama una rappresentazione, ma meno di ciò che il realista chiama cosa»

¹¹ Per una discussione approfondita del ridicolo in relazione al personaggio di Swann si veda LAVAGETTO 2011, 284-300.

¹² Con la sola eccezione dell'adesione alla causa dreyfusarda, ma si tratta della scelta di uno Swann "tardo", per così dire sopravvissuto a se stesso.

¹³ «Un homme qui, dans la conversation, évitait les sujets sérieux: et montrait une précision fort prosaïque, non seulement quand il nous donnait, en entrant dans les moindres détails, des recettes de cuisine, mais même quand les sœurs de ma grand'mère parlaient de sujets artistiques. Provoqué par elles à donner son avis, à exprimer son admiration pour un tableau, il gardait un silence presque désobligeant, et se rattrapait en revanche s'il pouvait fournir sur le musée où il se trouvait, sur la date où il avait été peint, un renseignement matériel» [RTP, I, 16-17].

¹⁴ «Je remarquai, comme cela m'avait souvent frappé dans ses conversations avec les sœurs de ma grand'mère, que quand il parlait de choses sérieuses, quand il employait une expression qui semblait impliquer une opinion sur un sujet important, il avait soin de l'isoler dans une intonation spéciale, machinale et ironique, comme s'il l'avait mise entre guillemets, semblant ne pas vouloir la prendre à son compte, et dire: "la hiérarchie, vous savez, comme disent les gens ridicules". Mais alors, si c'était un ridicule, pourquoi disait-il la hiérarchie?» [Ivi, 98].

(BERGSON 1996 b, 5), collocata a metà strada tra l'oggetto reale di cui si fa esperienza e l'oggetto virtuale che si trattiene come ricordo puro¹⁵ (anche in questo caso, quindi, il risultato di una reinterpretazione soggettiva): infatti, nell'ordine delle immagini che si dispongono attorno a un individuo componendo il suo mondo, può stabilizzarsi un'idea fissa, la quale di-spoticamente orienta l'intero secondo sé. Questa sclerotizzazione, che è originariamente una pecca cognitiva, ha ripercussioni etiche dal momento che, sotto il suo dominio, il carattere del vivente si fossilizza e produce a sua volta una fossilizzazione di tutte le altre componenti vitali, il contatto con la natura cangiante della realtà è negato e si produce uno stato di anghinosi all'interno del quale non esiste più alcuna spontaneità. Insomma, uno scacco alla vita. È a questo punto che, secondo Bergson, deve intervenire il riso. A livello cognitivo, esso risulta proprio dalla scoperta di una rigidità, «[d]el meccanico applicato sul vivo» (BERGSON 1996 a, 58): l'abilità del commediografo consiste nella perizia con cui egli sa scorgere e imitare un carattere che tende a ripresentarsi nelle esistenze individuali. Giacché esso provoca l'intorpidimento degli agenti, paralizzandone le condotte in automatismi, è quindi socialmente sanzionato attraverso il pubblico ludibrio (nella maggior parte dei casi occorre intendere un pubblico ludibrio interiorizzato), cosicché chi ne è colpito, rendendosi conto della vanità da cui è stato agitato fino a quel momento,¹⁶ è indotto a rigettare la propria idea fissa – ad abbandonare la ruskiniana *idolâtrie* – per recuperare quell'elasticità che meglio garantisce la riproduzione individuale e collettiva¹⁷. Il ridicolo si accredita allora anche in questo caso sia come strumento euristico-diagnostico sia come antidoto (socialmente organizzato) sul piano etico.

Non si può non osservare, tuttavia, che se Proust e Bergson mostrano numerosi punti di contatto, vi è enorme distanza tra le assunzioni che agitano i rispettivi pensieri. Per Bergson, il ridicolo esprime la necessità di un rigetto. Se la vita è flusso, essere ridicoli equivale a essere ostili alla vita: è una condizione negativa. Per Proust, al contrario, il ridicolo è uno *skândalon*, un inciampo che non si può liquidare come se nulla fosse. Esso tradisce che i fenomeni ricevono di fronte all'*esprit* la medesima struttura: la vita non gli è affatto opposta. Se dunque secondo Bergson il riso è qualcosa di gaio che nasconde una profonda amarezza,¹⁸ Proust ritiene che il dolore e la vergogna che si provano allorché si umilia l'amor proprio siano lo scotto da pagare per una gioia più grande, quella che deriva dalla contemplazione dell'autentica essenza delle immagini.¹⁹ Solo nel momento in cui queste scoprono la propria risibilità si consuma l'indispensabile distacco per cui si può accettare di comprometterle, di profanarle con un'impressione diversa, facendo valere la loro qualità di forme a posteriori come un principio traduttivo e non come una tirannia del sempre uguale, foss'anche la ripetizione di griglie reputate logiche.²⁰ Così, la verità può essere restituita.

¹⁵ Si veda BERGSON 1996 b, 110-111.

¹⁶ Secondo Bergson, infatti, tutti i tratti del comico possono riassumersi nella vanità (si veda BERGSON 1996 a, 136-138).

¹⁷ «Il comico è quell'aspetto della persona per il quale essa rassomiglia a una cosa, quell'aspetto degli avvenimenti che imita, con la sua rigidità di un genere tutto particolare, il meccanismo puro e semplice, l'automatismo, insomma il movimento senza la vita. Esso esprime dunque una imperfezione individuale o collettiva che richiede la correzione immediata. Il riso è questa correzione stessa» [Ivi, 87].

¹⁸ «Il riso nasce come questa spuma. [...] È, anch'esso, una spuma a base di sale. Come la spuma sfavilla. È la gaiezza. Il filosofo che ne raccoglie per gustarne vi troverà d'altronde qualche volta, per una piccola quantità di materia, una certa dose di amarezza» [Ivi, 152].

¹⁹ «Puisque notre sourde douleur au cœur peut élever au-dessus d'elle, comme un pavillon, la permanence visible d'une image à chaque nouveau chagrin, acceptons le mal physique qu'il nous donne pour la connaissance spirituelle qu'il nous apporte [...]. Les idées sont des succédanés des chagrins; au moment où ceux-ci se changent en idées, ils perdent une partie de leur action nocive sur notre cœur, et même, au premier instant, la transformation elle-même dégage subitement de la joie. Succédanés dans l'ordre du temps seulement, d'ailleurs, car il semble que l'élément premier ce soit l'idée, et le chagrin, seulement le mode selon lequel certaines Idées entrent d'abord en nous» [RTP, III, 906].

²⁰ Deleuze coglie questa differenza quando commenta che «il demone socratico, l'ironia, sta nel prevenire gl'incontri. In Socrate, l'intelligenza ancora li precede; provocandoli, suscitandoli, organizzandoli. L'humour di

Abbiamo ricostruito come, nell'opera proustiana, il riso svolga un ruolo chiave tanto da un punto di vista conoscitivo quanto da un punto di vista etico: la venatura ridicola della narrazione non è dunque un effetto aggiuntivo della sua organizzazione, bensì è il ridicolo stesso a sorreggerne i materiali e gli scopi, non certo da solo ma in qualità di uno tra gli assi principali. Ad ogni modo si può fare a tal proposito un'ulteriore considerazione, e cioè che sussiste, secondo Proust, una speciale solidarietà tra ridicolo e creazione artistica. Si è già descritta l'analogia strutturale che lega i due aspetti sul versante gnoseologico. Nella *Recherche* il pittore Elstir illustra, in positivo, la loro collaborazione sul versante produttivo, ciò che sarà di stimolo per il Narratore ai fini del suo *apprentissage* alla scrittura.

In giovane età Elstir usava frequentare il salotto Verdurin, dove Swann e Odette si incontravano, con il nome di Biche: qui era considerato da tutti un personaggio «*ridicule et pervers*» (RTP, I, 873). Quando il Narratore lo conosce a Balbec molti anni più tardi, costui è un artista affermato: i suoi quadri sono considerati capolavori e gli è riconosciuta la statura del genio, mentre nelle conversazioni e nei modi dimostra saggezza e raffinatezza. Ma ecco che nel suo *atelier* il protagonista rinviene un ritratto di Odette, dal quale deduce, essendo a conoscenza della storia di Swann, che Biche ed Elstir sono la stessa persona.

Il me répondit que si, sans embarras, comme s'il s'agissait d'une partie déjà un peu ancienne de son existence et s'il ne se doutait pas de la déception extraordinaire qu'il éveillait en moi, mais, levant les yeux, il la lut sur mon visage. Le sien eut une expression de mécontentement. Et comme nous étions déjà presque arrivés chez lui, un homme moins éminent par l'intelligence et par le cœur m'eût peut-être simplement dit au revoir un peu sèchement et après cela eût évité de me revoir. Mais ce ne fut pas ainsi qu'Elstir agit avec moi; en vrai maître [...], de toute circonstance, qu'elle fût relative à lui ou à d'autres, il cherchait à extraire, pour le meilleur enseignement des jeunes gens, la part de vérité qu'elle contenait. Il préféra donc aux paroles qui auraient pu venger son amour-propre, celles qui pouvaient m'instruire. «Il n'y a pas d'homme si sage qu'il soit, me dit-il, qui n'ait à telle époque de sa jeunesse prononcé des paroles, ou même mené une vie, dont le souvenir lui soit désagréable et qu'il souhaiterait être abolì. Mais il ne doit pas absolument le regretter, parce qu'il ne peut être assuré d'être devenu un sage, dans la mesure où cela est possible, que s'il a passé par toutes les incarnations ridicules ou odieuses qui doivent précéder cette dernière incarnation-là. Je sais qu'il y a des jeunes gens, fils et petits-fils d'hommes distingués, à qui leurs précepteurs ont enseigné la noblesse de l'esprit et l'élégance morale dès le collège. Ils n'ont peut-être rien à retrancher de leur vie, ils pourraient publier et signer tout ce qu'ils ont dit, mais ce sont de pauvres esprits, descendants sans force de doctrinaires, et de qui la sagesse est négative et stérile. On ne reçoit pas la sagesse, il faut la découvrir soi-même après un trajet que personne ne peut faire pour nous, ne peut nous épargner, car elle est un point de vue sur les choses. [...] Je comprends que l'image de ce que nous avons été dans une période première ne soit plus reconnaissable et soit en tous cas déplaisante. Elle ne doit pas être reniée pourtant, car elle est un témoignage que nous avons vraiment vécu, que c'est selon les lois de la vie et de l'esprit que nous avons, des éléments communs de la vie, de la vie des ateliers, des coterie artistiques s'il s'agit d'un peintre, extrait quelque chose qui les dépasse» (Ivi, 863-864).

Elstir ride di sé: in questo modo rifiuta parole «*qui auraient pu venger son amour-propre*», allontanandosi così dall'*idolâtrie*, e sceglie di istruire, di avviare il Narratore verso una verità. Ora, un artista secondo Proust non fa altro che questo: insegna a vedere, a fare proprio un certo «*point de vue sur les choses*» che si è raggiunto solo dopo aver accettato e ri-conosciuto tutte le «*incarnations ridicules ou odieuses*» attraverso cui si è passati. Abbracciando il ridicolo si può infatti distillare dalle esperienze «*quelque chose qui les dépasse*», qualcosa che resta e che si può esprimere in un'opera; e poiché «*personne ne peut faire pour nous*» il lavoro necessario ad apprezzare questa verità, dal momento che vige tra le coscienze, conformemente con l'idea che ciascuna costituisca il proprio mondo, «*une loi singulière et d'ailleurs providentielle de l'optique des esprits (loi qui*

Proust è d'altra natura: humour ebraico contro ironia greca. Occorre essere predisposto ai segni, aprirsi al loro incontro, aprirsi alla loro violenza. L'intelligenza viene sempre dopo, non vale che allora. *Non c'è Logos, ci sono soltanto geroglifici* [DELEUZE 1967, 93-94].

signifie peut-être que nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, et que nous devons la créer nous-mêmes (CSB, 177), l'opera d'arte esorta il proprio fruitore, nel momento in cui ne decifra il messaggio attraverso i riferimenti personali, a disporsi a considerare risibile il primo, così da scoprire l'essenza comica che contraddistingue anche i secondi. Non esiste un'arte "seria", perché la serietà conserva in sé il germe del feticismo contro cui l'arte, con l'apertura²¹ che la contraddistingue, si scaglia. Così «[*Les lettres de Balzac, par exemple, ne sont-elles pas semées de tours vulgaires que Swann eût souffert mille morts d'employer? Et cependant il est probable que Swann, si fin, si purgé de tout ridicule haïssable, eût été incapable d'écrire la Cousine Bette et le Curé de Tours*» (RTP, III, 720). Che i capostipiti del romanzo moderno siano Cervantes e Rabelais, con i rispettivi *Don Chisciotte* e *Gargantua e Pantagruelle*, è piuttosto riconosciuto. Proust non fa altro che avvedersi che frequentare il ridicolo, assumerlo come strumento euristico per impostarvi un'etica della conoscenza a misura terrena, è quanto si richiede all'invenzione artistica in generale – che essa si esprima in una sonata, un dipinto o anche una tragedia – e alla sua arte, quella del romanzo, in particolare. La lettura girardiana di Proust si sofferma precisamente su questo aspetto: posto che «[t]utte le opere romanzesche mirano al riso» (GIRARD 2021, 137), la *Recherche* trova nella possibilità di ridere dei campi esistenziali di ciascun personaggio la propria vocazione. Ed è interessante il giudizio che George D. Painter, il primo importante biografo di Proust, avanza in proposito del salto di qualità che il romanziere compie dal *Jean Santeuil* alla *Recherche*:

Lo spirito comico, quasi del tutto assente in *Les Plaisirs et le Jour* e nel *Jean Santeuil*, si spiega pienamente nelle parodie ed è sempre presente nella *Recherche*, non solo nella maniera di vedere i personaggi e le loro debolezze ma anche nell'atteggiamento ironico verso se stesso, con il quale Proust riscattò l'autocompiacimento e l'autocompassione che avevano rovinato il *Jean Santeuil*» (PAINTER 2017, 423).

Possiamo rinvenire, in queste parole, il negativo fotografico del confronto tra Swann da una parte ed Elstir e il Narratore dall'altra: ricusando una passione autoreferenziale, nella quale non avrebbe fatto altro che auto-gratificarsi ovvero auto-commiserarsi, Proust accoglie il ridicolo e lo eleva a cifra di una condotta artistica fermamente intenzionata a restituire l'autentico volto delle esperienze.

Per concludere, è importante precisare che le posizioni proustiane in merito alla fumisteria non sono finalizzate alla costruzione di un modello comportamentale unilateralmente, perfettamente virtuoso. È noto che per Proust ciascun individuo si compone di una folla di io diversi e stratificati: «*comme le ciel de la théologie catholique qui se compose de plusieurs ciels superposés [...] notre personne morale se compose de plusieurs personnes superposées*» (CSB, 249). Ognuno di essi è legato alle «costellazioni mitiche che di volta in volta determinano l'orientamento dei suoi desideri» (BONGIOVANNI BERTINI 1996, 127): sarebbe impossibile pretendere che queste costellazioni siano tutte spogliate dei culti che si dedicano loro. Ciò che conta è, semmai, evitare un dogmatico enoteismo, il quale ripiegherebbe su se stessa la monade che ciascun individuo costituisce, avviando le degenerazioni etiche esemplari dalle vicende che vedono Swann protagonista. Anche Elstir, infatti, non è esente dall'*idolâtrie*, ma essa è in lui circoscritta come tratto locale ed è di conseguenza solo in contesti limitati che è patita: non si propaga a quell'*«autre moi que celui nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices»* (CSB, 221-222), l'io dell'artista, che non indulge nel proprio narcotico ma ne fissa l'immagine per estrarne la verità con un libero atto d'invenzione pittorica. Quello di Proust è allora più un invito a considerare che anche le più radicate ossessioni personali possono essere esorcizzate se guardate altrimenti, non nella loro sciagurata e titanica unicità ma nella plasticità attraverso cui rendono possibile interpretare qualcos'altro per restituirne adeguatamente il senso: con

²¹ Su questo tema sono ancora valide le riflessioni di Umberto Eco: «l'opera d'arte è un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significant» [ECO 1997, 16].

una risata.

Tavola delle abbreviazioni

- JS: MARCEL PROUST (1971), *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et le jours*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade»
- CSB: MARCEL PROUST (1971), *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade»
- RTP I, II, III: MARCEL PROUST (1954), *À la recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par P. Clarac et A. Ferré, 3 voll., Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade»
- C: MARCEL PROUST (1970-1993), *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par P. Kolb, 21 voll., Paris, Plon

Bibliografia

- ERICH AUERBACH (1970), *Marcel Proust: Il romanzo del tempo perduto*, in ID., *Da Montaigne a Proust*, trad. it. di G. Alberti, A. M. Carpi e V. Ruberl, Bari, De Donato
- CHARLES BAUDELAIRE (1996), *I fiori del male*, testo francese a fronte, in ID., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori «I Meridiani»
- WALTER BENJAMIN (1973), *Per un ritratto di Proust*, in ID., *Avanguardia e rivoluzione*, trad. it. di A. Marietti, Torino, Einaudi
- WALTER BENJAMIN (2012), *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in ID., *Aura e choc*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi
- HENRI BERGSON (1996 a), *Il riso*, trad. it. di F. Stella, Milano, BUR
- HENRI BERGSON (1996 b), *Materia e memoria*, a cura di A. Pessina, Roma-Bari, Laterza
- MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI (1996), *Proust e la teoria del romanzo*, Torino, Bollati Boringhieri
- PIETRO CITATI (1995), *La colomba pugnalata*, Milano, Mondadori
- GILLES DELEUZE (1967), *Marcel Proust e i segni*, trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, Torino, Einaudi
- UMBERTO ECO (1997), *Opera aperta*, Milano, Bompiani
- RENÉ GIRARD (2021), *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. di L. Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani
- MARIO LAVAGETTO (2011), *Quel Marcell*, Torino, Einaudi
- GEORGE D. PAINTER (2017), *Marcel Proust*, trad. it. di E. Vaccari Spagnol e V. Di Giuro, Milano, Feltrinelli
- JOHN RUSKIN (1905), *Lectures on Art and Aratra Pentelici*, London, George Allen

Francesco Ischia

Alcune note sul ridere (della scimmia) nell'antica Grecia; in occasione di una recente pubblicazione di Marco Vespa*

Abstract: This article aims to delve into the theme of laughter and humour associated with monkeys in ancient Greek culture, prompted by the recent publication of a significant study by Marco Vespa (Geloion mimēma. Studi sulla rappresentazione culturale della scimmia nei testi greci e greco-romani, Brepols, Turnhout 2021). The present article introduces methodological principles that contextualize ancient Greek laughter within its bio-social framework, critically drawing from Fabio Ceccarelli's theory of laughter. Additionally, it explores the conceptualization of the 'laughter-maker' (gelōtopoiós) by investigating relational aspects of the term geloîos. Finally, this paper offers fresh insights into the renowned ancient Greek case studies involving the Cercopes and Thersites.

Parole chiave: buffone, ridere, comico, scimmie, identità relazionale, etologia, Marco Vespa, Fabio Ceccarelli, Senofonte, Platone, Simposio, Tersite, Pentesilea, Cercopi

Per chi si occupa del tema del ridere nella Grecia antica – campo tanto affascinante quanto in effetti complesso, a causa del necessario confronto con ambiti e discipline assai eterogenee –, da diversi anni si attendeva con curiosità la pubblicazione del volume di Marco Vespa dedicato alla rappresentazione culturale della scimmia nel mondo greco (e romano):¹ e ciò, come si vedrà, per buone ragioni.

Lo studio corrisponde ad un'ampia disamina sulla rappresentazione culturale della scimmia, sia nella trattazione medica e naturalistica antica (richiamata soprattutto nel primo capitolo, *Zoographien: morfotipo, etologia e tassonomia delle scimmie*), sia in quella filosofica, aneddotica e, infine, letteraria e mitica. Che la scimmia sia a tutti gli effetti un ottimo esempio per lo studio in parallelo del tema del ridicolo e del fenomeno del riso risulta chiaro non solo dalle rappre-

* *Geloion mimēma. Studi sulla rappresentazione culturale della scimmia nei testi greci e greco-romani*, di Marco Vespa [Antiquité et Sciences Humaines, n. 7], Brepols, Turnhout 2021. D'ora in poi VESPA 2021.

¹ Uscito per la serie *Antiquité et Sciences Humaines* dell'editore accademico Brepols, lo studio di Marco Vespa (che mutua dalla sua ricerca dottorale) è nettamente partecipe dell'ambizione generale della collana, la quale si pone come obiettivo «de tracer le cheminement d'une nouvelle anthropologie de l'Antiquité, en devenir, et de formuler quelques-unes des questions qu'elle permet de poser, dans des domaines précisément circonscrits, de manière à renouveler à la fois les approches et les connaissances», rivendicando manifestamente lo «sguardo da lontano» ereditato dalla tradizione antropologica lévi-straussiana.

sentazioni di Tersite e dei Cercopi (su cui si avrà modo di tornare), ma anche per quanto Vespa mette in evidenza nella prima parte del suo studio: costantemente poste in rapporto con la configurazione corporea umana, le scimmie sono descritte in antichità come morfotipicamente deficitarie (partendo dal «volto», fino alla conformazione delle mani e dei piedi, alla zoppia, all'ἀπυγία) e mimeticamente inadeguate rispetto al modello antropico.² Tuttavia, come sovente accade, il giudizio culturale su determinate caratteristiche animali non è mai totalmente «isolato» ma è sempre pensato in relazione con altre realtà specifiche: avviene così che la buffa e inadeguata conformazione fisica della scimmia non possa certo paragonarsi alla prestanza fisica di un corridore olimpico, ma possa comunque comunicare con altre configurazioni motorie, come quella dell'acrobata umano, capace di «stupire» attraverso la sua flessibilità motiva,³ o come quella del ragno, capace di un incredibile spostamento sul piano verticale che rimane in qualche modo precluso alla morfologia umana.⁴ In questa primaria valutazione di Vespa è già possibile individuare un nodo centrale dell'etologia sociale della scimmia, ovvero il riconoscimento della sua capacità di trovare *altre* strade e modalità, in un certo senso parallele ed estranee, per ottenere comunque un ruolo o una considerazione anche da parte della socialità umana.

Da queste considerazioni di carattere morfologico, l'autore prosegue poi la sua analisi per la ricostruzione dell'ethos anticamente ascritto alla scimmia⁵ e da subito si incontra, grazie alla testimonianza del *De natura animalium* di Eliano, uno dei due termini fondamentali che appaiono nel titolo scelto da Vespa: «la scimmia è il più mimetico degli animali» (μυμηλότατόν ἐστὶν ὁ πίθηκος ζῷον) dice appunto l'autore antico; «e qualsiasi cosa le sia insegnata, tra ciò che può essere realizzato con il corpo, essa la comprenderà alla perfezione per poi esibirsi e mostrarlo» (καὶ πᾶν ὃ τι ἂν ἐκδιδάξης τῶν διὰ τοῦ σώματος πραττομένων ὃ δὲ εἴσεται ἀκριβῶς, ἴνα ἐπιδείξηται αὐτό).⁶ È questa occasione, nello studio, per introdurre già il motivo della performance mimica, legata nell'antichità alla riproduzione scherzosa di gesti e azioni sulla scena teatrale – in cui spicca particolarmente l'aneddoto delle scimmie indiane indotte mimeticamente a compiere di notte l'estenuante raccolta del pepe raccontato in Philostr. VA 3.4.⁷ Appunto in occasione delle performance mimetiche delle scimmie ricordate dagli antichi, si introduce nello studio di Vespa anche il tema del ridicolo (γελοῖον). Ricordando l'aneddoto per cui il sapiente scita Anacharsis non si fece coinvolgere dalle buffonerie degli «istituzionali» γελωτοποιοί da banchetto, ma invece fu colto da autentico divertimento quando vide la medesima performance portata avanti da una scimmia, Vespa giustamente pone massima attenzione sul riconoscimento, da parte del saggio, della scimmia come animale «ridicolo per

² Cfr. particolarmente su tali aspetti i primi due capitoli dello studio di VESPA 2021 (31-120 e 121-276).

³ Gal. De plac. Hipp. et Pl. 9.2.29.

⁴ Sul paragone con il ragno e l'apertura di una migliore possibilità di mobilità ascensionale cfr. VESPA 2021, 77-8. Per gli altri riferimenti alla sua conformazione fisica, ortopedica e motoria cfr. le pagine precedenti.

⁵ Cfr. appunto il terzo capitolo di Vespa, intitolato *Inquietanti imitatori: allineamenti e associazioni simboliche tra scimmie e uomini nel mondo greco e greco-romano*, ma anche la sezione conclusiva del primo capitolo (79-120), dove già sono presenti vividi segni di una prima riflessione sul riso.

⁶ Ael. NA 5.26.

⁷ Episodio che effettivamente rende chiarissima l'attitudine mimetica dell'animale secondo la tradizione antica: alla teatralizzata raccolta del pepe operata in orario diurno dagli uomini (ma solamente nei luoghi più accessibili) fa sì che esse siano colte dall'istinto di imitare tale processo durante la notte, spingendosi anche nei luoghi più impervi, che gli uomini avrebbero raggiunto con fatica (o addirittura non avrebbero potuto raggiungere in assoluto). Cfr. le giuste considerazioni di VESPA 2021, 83-5.

natura» (ὡς οὗτος μὲν φύσει γελοῖός ἐστιν).⁸

Il passo è ben analizzato da Vespa, ma ci si permetterà di sottolineare alcuni punti interessanti in merito ad un più ampio discorso sul ridere nella Grecia antica, in cui andrà particolarmente focalizzato il momento conviviale e la necessità per gli antichi che esso comprenda e conduca i partecipanti ai piaceri della risata comune. Anzi, da numerosi esempi si potrebbe non a torto affermare che il banchetto greco fosse strutturalmente ritenuto un «ambiente» sociale specificamente indirizzato al raggiungimento dell'armonia e del piacere condiviso;⁹ un raggiungimento, si badi bene, sempre di carattere graduale e processuale, da gestire con cautela e attenzione, e mai banalmente *dato* fin dal principio.¹⁰ D'altra parte, come in ogni processo sociale che riguardi così da vicino le dinamiche del prestigio personale, anche il ridere (o meglio, l'ambizione di far ridere da una parte e, dall'altra, la decisione di farsi coinvolgere o meno dalla risata) comporta sempre il rischio del malinteso, dell'estraniamento o addirittura della degenerazione aggressiva.¹¹ Date queste premesse, il passo della scimmia da banchetto e del saggio Anacharsis ricorda, per certi versi, la performance di Filippo – il «buffone» (e «parasita») del Simposio senofonteo che tentò più volte di provocare il riso di Socrate e dei commensali:¹² nel racconto di Senofonte, davanti a un uditorio troppo giudicante e severo (pessimista pubblico, i filosofi),¹³ le consuete armi della comicità di Filippo sono rese del tutto vane ed egli fallisce più volte nel suscitare il loro riso comune. L'unico modo che egli troverà per

⁸ Di cui andrà rimarcata la contrapposizione tra φύσις e νόμος che ritornerà anche, a proposito del medesimo passo, nella sezione conclusiva dello studio di VESPA 2021 (462-3) e che qui si cercherà di inquadrare in una più compiuta descrizione delle qualità relazionali del termine γελοῖός.

⁹ Sulla questione del banchetto (o specificamente del simposio) e il suo specifico fine del raggiungimento della φιλία conviviale cfr. le riflessioni di Stephen Halliwell (che propriamente si riferisce al simposio) per cui esso diviene il momento assai particolare in cui tutti coloro che vi partecipano armonicamente divengono «simili a dèi», anche se ciò è dovuto solo ad una «simulazione» che sarebbe proprio dovuta al momento del riso comune (HALLIWELL 2008, 104). Se quello degli dèi è l'ideale assoluto del banchetto, che raggiunge forme di riso che i mortali non potrebbero mai sopportare, il banchetto mortale si pone anch'esso a diretta imitazione di quello divino. Anche in quel caso la lite e la contesa potrebbero turbarlo, ma si inserisce poi il riso ristorante, che armonizza la contesa e riconduce alla tanto agognata φιλία. Anche Elisabeth Belfiore rileva la necessaria presenza dell'armonia commensale, cui aggiunge però anche quella dell'ἔρις, da tradursi con «contesa», piuttosto che con «discordia» (BELFIORE 1992, 14-9), la cui presenza è atto fondamentale e spesso costitutivo del banchetto antico. Banchetto che mira a riscrivere il mondo eroico, favorendo un ambiente in cui la «contesa» possa essere progressivamente espressa, superata e infine risolta.

¹⁰ A questo proposito è possibile qui impostare un parallelo rilevante: l'ambizione di creare un banchetto festivo privo della contesa è dopotutto già un fallimento degli stessi dèi riuniti a banchetto con gli uomini, in occasione delle famose nozze di Peleo e Teti. Tali nozze sono imperfette proprio per la mancanza di ἔρις nella sua forma più compiuta e personificata; mancanza che corrisponde all'ideale di un banchetto fin da subito privo di «contesa» e improntato all'immobilismo di una φιλία conviviale *data* e non *conquistata* in maniera collettiva. L'esclusione della contesa controllata del banchetto produce la ritorzione da parte della vera, qui sì, «Discordia» nefasta e incoercibile, che giunge in tutta la sua potenza a rompere il banchetto che l'ha esclusa.

¹¹ Ciò sarà reso più chiaro dalle successive considerazioni sulla teoria di Fabio Ceccarelli. Altri riferimenti al riso e al sorriso come forme di contrasto di dinamiche aggressive sono raccolti dallo studio di COZZO 2018, che tuttavia richiederebbe anch'esso alcune messe a punto di carattere teorico.

¹² Xen. Symp. 1.11-16. Il famosissimo passo, ricordato anche da Ateneo contestualmente al frammento di Anacharsis (Athen. 613d = fr. A11a Kindstrand), è ben analizzato anche da Vespa, anche se servirebbe una nuova trattazione che riconosca il pattern dell'estraniamento, della copertura con il mantello e del riso finale che risolve l'impasse della situazione.

¹³ Commensali che sono effettivamente descritti proprio da Senofonte (Symp. 1.13-4) come «tutti seriosi e con un gran bisogno di risate» (καὶ γὰρ οἱ παρόντες σπουδῆς μὲν, [...] μεστοί, γέλωτος δὲ ἴσως ἐνδέεσθαι).

conseguire il suo (in fondo utilitaristico)¹⁴ obiettivo è quello di mettere in scena il proprio estraniamento sociale. Estraniamento che è esattamente, come si avrà modo di dire, l'obiettivo specifico cui il fenomeno del riso è chiamato a rispondere.

Filippo si copre con un velo,¹⁵ piange e lamenta che ormai tutto va alla malora (ἔρρει τὰ ἐμὰ πράγματα), che il riso è scomparso dal mondo (ἐπεὶ γὰρ γέλως ἐξ ἀνθρώπων ἀπόλωλεν) e che nulla rimane alla propria professione.¹⁶ È appunto questo espediente a provocare gradualmente l'interesse e il riso da parte dell'ostinato uditorio di sapienti e filosofi – il cui carattere imbronciato ora si ritorce contro di loro, rendendoli effettivamente fuori luogo e risibili ai loro stessi occhi.¹⁷ Questa scena, se analizzata da vicino, permette di riflettere su alcuni aspetti dei meccanismi del comico e della derisione che torneranno poi utili.

Partirei anzitutto da alcune basi di carattere etologico sul fenomeno del riso – e mi riferisco qui al celebre ma scarsamente utilizzato¹⁸ studio di Fabio Ceccarelli – che sarebbero tornate assai utili allo studio di Vespa. Semplificando e riassumendo le sue tesi, il riso è anzitutto una relazione sociale di carattere «triadico», che coinvolge quindi un «oggetto di riso», un «ridente» che reagisce allo stimolo comico emesso dall'oggetto e, infine, uno o più «co-ridenti» che possono decidere di unirsi o meno alla risata. Il riso è quindi la specifica reazione etologica elicitata dalla produzione di uno stimolo risibile (lo «stimolo r» di cui parla Ceccarelli); stimolo che consiste, secondo lo studioso, nel fallimento di una (inadeguata) rivendicazione di rango.¹⁹ Ceccarelli porta come esempio il caso del nobile tutto agghindato che scivola nel

¹⁴ Il carattere certamente utilitaristico delle azioni di Filippo non va comunque confuso con il suo ruolo sociale e comunitario, che viene sottilmente riconosciuto anche da Senofonte; non è infatti casuale che la condizione silenziosa del banchetto prima dell'arrivo del buffone Filippo fosse descritta in termini molto incisivi (del tutto ascrivibili ad una generale situazione di eccesso identitario e nostalgia): «quelli, così, mangiavano in silenzio, come se ciò fosse stato imposto da un qualche superiore» (ἐκεῖνοι μὲν οὖν σιωπῇ ἐδείπνουν, ὡς περ τοῦτο ἐπιτεταμένον αὐτοῖς ὑπὸ κρείττονός τινος, Xen. Symp. 1.11). L'azione di Filippo è strutturalmente inserita nel banchetto per rimediare ad una condizione di estraniamento identitario e di reciproca carenza comunicativa (cfr. quello sguardo dall'alto, o da lontano che anche in seguito sarà utile in relazione a Tersite).

¹⁵ Sull'uso del velo come atto «causativo», che invita la comunità all'interessamento sociale e allo «svelamento» cfr. il saggio di LEONE 2017; per il lessico, l'utilizzo e le tipologie del velo nell'antichità classica cfr. i contributi, raccolti nel medesimo volume, di VISCARDI 2017 e GIAMMELLARO 2017. Ancora utile anche lo studio di CAIRNS 2002.

¹⁶ Xen. Symp. 1.15.

¹⁷ La sua estraniamento deve convincere i barbosi commensali a sentirsi in colpa per la loro insensibilità alle sue battute; come è stato detto, sono loro a dover riconoscere di essere essi stessi risibili in quanto burberi filosofi estranei al comico, come si vede nella scena conclusiva (Xen. Symp. 1.15-6), in cui avviene una progressiva reintegrazione di Filippo attraverso il riso: dapprima essi affermano che non deve prendersela a quel modo, che avrebbero riso, e che egli dovrebbe perciò riprendere a mangiare con sagacia come prima, come da suo costume. Critobulo addirittura scoppia a ridere (ἐξεκάρησεν) per la situazione che si è creata, ed è proprio questo autentico riso, insieme a tutte le promesse degli altri commensali a risollevare il povero buffone e a ricondurre il banchetto alla φιλία.

¹⁸ CECCARELLI 1988 (tesi generalmente riassunte nel più conciso CECCARELLI 2005). Impliciti riferimenti al lessico, alla teoria e allo studio ceccarelliano in generale possono ritrovarsi nei diversi contributi di Ezio Pellizer (soprattutto PELLIZER 1994, PELLIZER 2000, e per ultimo PELLIZER 2008, in cui ricorda scherzosamente Carles Miralles e Fabio Ceccarelli come quei «benefici coboldi» che lo instradarono nella comprensione del riso e del comico nell'antichità greca). Tra i più recenti segnalo anche lo studio di LANFRANCHI 2022 sul fenomeno del sorriso nelle tradizioni martirologiche. Ad aver massimamente fatto ricorso alla teoria ceccarelliana nell'ambito delle tradizioni narrative romanze e nell'ottica di una generale teoria della parodia è stato in primo luogo Massimo Bonafin (BONAFIN 2001 e BONAFIN 2010).

¹⁹ La formula che schematizza tale passaggio [Pi (Md/Mm)→Ms] dovrebbe quindi essere letta come una «pretesa inadeguata» (Pi), che consiste nella emissione di «messaggi di dominanza o messaggi di minaccia» (Md/Mm), i

fango, come raccontato da Stendhal.²⁰ Egli subisce una netta diminuzione del proprio prestigio personale, proprio nel momento in cui sta dando libero sfoggio alla propria superiore identità sociale. Quelli che ridono davanti alla scena reagiscono allo stimolo ed emettono due diverse tipologie di messaggi: da un lato sfogano la propria «dominanza» sociale nei confronti di chi ha provato ad emergere ma ha a tutti gli effetti fallito (ed è ciò che generalmente intendiamo con de-risione, il ridere *di*); dall'altro condividono tra loro un messaggio di carattere amicale, paritario, che chiama e coinvolge la comunità a ridere assieme della medesima cosa (il ridere *con*, per l'appunto). La società così reagisce al mancato tentativo di emersione sociale e riassorbe in una posizione subordinata quello che è ormai l'oggetto della risata comune; allo stesso tempo la società stessa ha occasione di «serrare i propri ranghi», di rinnovarsi e di condividere i benefici (in questo caso certo gratificanti) del riso comune.

Le ragioni per cui, secondo la prospettiva bio-sociale di Ceccarelli, la scimmia costituisce effettivamente una perfetta concrezione materiale dello stimolo comico sono chiarite proprio dagli elementi sottolineati scrupolosamente da Vespa: vale a dire la sua stupefacente, ma intrinsecamente inadeguata, ambizione mimetica nei confronti dell'azione umana. La sua ambizione di «dominare» in maniera paritaria il campo delle pratiche umane si dimostra una perfetta traduzione etologica della «formula» ceccarelliana del comico, rendendo la scimmia un efficace strumento della realizzazione del riso all'interno del banchetto.

La dimensione gelastica della scimmia fu in pieno compresa anche dagli autori antichi e fu messa strettamente in relazione con la conformazione fisica dell'animale: in particolare Galeno, che lo sentenzia in maniera assai netta in diversi passaggi.²¹ È ben vero, come ricorda Vespa, che «le possibilità, *dynameis*, che una certa caratteristica della propria natura, il *to geloion* appunto, offre ai *pithekoi* sono ristrette e per così dire chiuse all'interno dello spettacolo comico o della burla fondata sul fallimento della prova»,²² tuttavia bisogna riconoscere che il «fallimento della prova» (cioè il fallimento nell'imitazione gerarchica delle possibilità somatiche e sociali umane) corrisponde precisamente al meccanismo basilare che definisce lo stimolo elicitante del riso secondo Ceccarelli. In effetti è lo stesso Galeno a riportare una interpretazione del tutto coerente per l'intrinseca ridicolaggine della scimmia (Gal. UP. 1.22):

quali però si tramutano in «messaggi di sottomissione» (*Ms*). Cfr. CECCARELLI 1988, 123-73, mentre una versione sintetica della sua teoria può essere tratta da CECCARELLI 2002.

²⁰ Sulla divertente descrizione di Stendhal (*Racine et Shakespeare*, Paris 1923, 29) cfr. CECCARELLI 1988, 128.

²¹ Uno fra tutti, a proposito della conformazione del pollice (Gal. UP 1.22). «Come il suo corpo sia tutto una ridicola imitazione dell'uomo l'indicherà il mio discorso andando avanti: come lo siano le mani, osservalo subito, basta che tu rifletta prima che se un pittore o scultore intendesse fare sbagli ridicoli nell'imitare le mani di un uomo, il risultato degli errori sarebbero le mani delle scimmie. Noi infatti ridiamo soprattutto delle imitazioni che, rispettando la somiglianza nella maggioranza delle parti, sbagliano moltissimo nel riprodurre la somiglianza delle parti più importanti [...] La scimmia ne ha uno così fatto [ovvero il pollice, NDR]: oltre all'essere ridicolo è poco distante dall'indice. Perciò, giusta anche in ciò, la natura, come Ippocrate suole spesso chiamarla, ha messo sopra l'anima ridicola dell'animale un corpo ridicolo» (ὅπως μὲν οὖν αὐτῷ τὸ σύμπαν σῶμα μίμημα γελοῖον ἐστὶν ἀνθρώπου, προῖόν ὁ λόγος ἐπιδείξει· ὅπως δ' αἱ χεῖρες, ἧδη σκόπει τοσοῦτόν μοι πρότερον ἐνοήσας, ὡς, εἴ τις [81] γραφικός ἢ πλαστικός ἀνὴρ ἀνθρώπου χεῖρας μιμούμενος ἀμαρτάνειν ἠμελλεν ἐπὶ τὸ γελοῖον, οὐκ ἂν ἄλλως ἤμαρτεν ἢ ὡς τοῖς πιθήκοις ἔχει. μάλιστα γὰρ δὴ ταῦτα γελῶμεν τῶν μιμημάτων, ὅσα τὴν ἐν τοῖς πλείστοις μορίοις ὁμοιότητα διαφυλάττοντα τῆς ἐν τοῖς κυριωτάτοις πάμπολυ σφάλεται. τί γοῦν τῶν τεττάρων δακτύλων ὄφελός ἐστι καλῶς ἐχόντων, ἐὰν ὁ μέγας οὕτως ἢ κακῶς διακείμενος, ὡς μηδὲ τοῦνομα δύνασθαι δέξασθαι τὸ τοῦ μεγάλου; καὶ μὴν τοιοῦτός γ' ἐστὶ τῷ πιθήκῳ, πρὸς τῷ πάντῃ γελοῖος ὑπάρχειν καὶ μικρὸν τοῦ λχανοῦ διέστηκεν. ὥστε κὰν τοῦτο δικαία ἢ φύσις, ὡς πολλάκις αὐτὴν Ἰπποκράτης εἶωθεν ὀνομάζειν, γελοῖα ψυχῆ ζῴου γελοῖον σῶμα περιθεῖσα). Trad. GAROFALO-VEGETTI 1978, 357-8.

²² VESPA 2021, 91.

«“Sempre bella la scimmia per i bambini”, dice qualcuno degli antichi rammentandoci che questo animale è un ridicolo trastullo di bimbi che si divertono. Cerca infatti di imitare tutte le azioni umane, e fallisce in esse facendo ridere» (καλός τοι πίθων παρὰ παισὶν αἰεὶ [Pind. Pyth 2.72-3], φησί τις τῶν παλαιῶν ἀναμνησκῶν ἡμᾶς, ὡς ἔστιν ἄθυρμα γελοῖον παιζόντων παίδων τοῦτο τὸ ζῷον. ἀπάσας μὲν γὰρ τὰς ἀνθρωπεύουσας πράξεις ἐπιχειρεῖ μιμεῖσθαι, σφάλλεται δ’ ἐν αὐταῖς ἐπὶ τὸ γελοῖον).²³

Così l’ethos ridicolo della scimmia diventa la ragione del riso della comunità umana e la sua pretesa di partecipare veramente delle forme sociali e «culturali» della collettività viene negata dal suo stesso fallimento. Eppure si sarà notato che il caso di Filippo e delle sue battute (purtroppo per lui inefficaci), ricade in una spiegazione nettamente diversa.²⁴ Questo è dovuto al fatto che a differenza di un comico «spontaneo» riconducibile ad uno stimolo «diretto» come nell’esempio appena riportato, il facitore di riso (γελωτοποιός) mette in scena in maniera virtuale lo stimolo comico, senza che questo determini per lui una effettiva «perdita» di carattere gerarchico. Si tratta insomma di uno «zimbello» comico, secondo Ceccarelli,²⁵ e non di una manifestazione diretta e «gerarchica» del risibile. Quando si ride delle buffonerie visuali e verbali dell’attore (un comico in qualche modo stereotipato)²⁶ non si ride effettivamente «di lui», ma si cede parte del proprio controllo sociale e ci si fa attrarre all’interno della nuova (e temporanea) gerarchia sociale improntata all’insegna del comico. In questo modo, il buffone che si presenta a banchetto per provocare il riso di quelli che ormai sono i suoi spettatori, lancia a tutti gli effetti una sfida di carattere «gerarchico»: se egli riuscirà a provocare il riso degli astanti si determinerà per breve tempo una nuova conformazione sociale e comunicativa in cui i ridenti saranno in un certo senso subordinati al (nuovo) prestigio comico del facitore di riso: essi infatti non rideranno di lui, ma rideranno a causa sua, sottoponendosi al suo giogo e «giocando» – in un certo senso – al suo stesso gioco.

Questo paragone credo possa mettere in rilievo alcuni aspetti della prima distinzione di Vespasiano tra due diverse forme di γελοῖον: l’una che lo studioso definisce di carattere «intenzionale», paragonabile quindi alla *messa in scena* dell’elemento comico (come la seconda performance di Filippo in Senofonte²⁷ e alla prima performance dei γελωτοποιοί nel racconto di Anacharsis), e l’altra che sarebbe invece legata ad una spontanea manifestazione dello stimolo

²³ Traduzione che traggio sempre da GAROFALO-VEGETTI 1978, 357, con alcune modifiche.

²⁴ Anche rispetto ai numerosi tentativi di Filippo (γελοῖόν τι εὐθὺς ἐπεχειρεῖ λέγειν), il pubblico non si schioda affatto dalla propria impassibilità (οὐκ ἐκίνησε γέλωτα [...] ὡς δὲ οὐδὲ τότε ἐγέλασαν ἐπ’ αὐτῷ). Tentativi, che, come si vedrà a breve, riguardano specificamente la volontà di «produrre qualcosa di risibile», sia attraverso la battuta di spirito sia attraverso l’imitazione caricaturale di altre performance d’intrattenimento.

²⁵ Sul concetto etologico di zimbello cfr. CECCARELLI 1988, 50-3; in particolare sullo zimbello comico, cfr. p. 150.

²⁶ Si fa qui riferimento alla già accennata distinzione di David Victoroff tra «rire spontané» e «rire stéréotypé» (VICTOROFF 1953), apprezzata e discussa anche da Ceccarelli (che la intende giustamente come una distinzione tra forme del risibile e non forme di riso). Su queste categorie sarà necessario comunque un approfondimento e una riddiscussione generale in relazione alla differenza tracciata da MAZZOLENI 1979 fra forme di riso culturali e non culturali, che comunque esula da questo contributo.

²⁷ Rispetto ai primi tentativi verbali di produzione del comico che prima si sono richiamati (Symp. 1.14), ciò che avviene a seguito della scena di estraniamento fittizio, ricade infatti entro i termini della mimesi comica o parodia: Filippo infatti scimmietta pubblicamente (Symp. 2.21-22) la precedente performance del danzatore, trasformando ogni sua leggiadria dei movimenti in un grottesco e ridicolo spettacolo, che sicuramente provoca il genuino riso del suo uditorio (Symp. 2.23).

risibile, cioè dell'effettivo fallimento di una rivendicazione di rango.²⁸ A questo secondo caso possiamo ascrivere il buffone che non riesce nel suo intento e che quindi «si imbroncia» (Filippo piangente che si copre col mantello) e la scimmia «da banchetto» che viene introdotta di fronte al saggio Anacharsis.

Attraverso la sua reazione impassibile davanti alla prima performance (quella dei professionisti), Anacharsis aveva insomma deciso di rifiutare una forma di comico culturale e «stereotipica» (comparabile all'esibizione di Filippo nel *Simposio*) e di privilegiarne invece una di carattere «naturale» (elemento su cui insistono le stesse parole del saggio) e, potremmo dire noi, «spontaneo». Questa divaricazione sembrerebbe qui ricalcare quanto asserito dallo stesso Vespa (che si basa qui sulla voce lessicografica del *LSJ*) in merito alla duplice natura del termine γελοῖος: «da una parte [il] 'ridicolo' nel senso di divertente, che provoca il riso a prescindere da una componente intenzionale, in qualche modo 'da ridere' suo malgrado, [...] d'altra parte, però, [...] una particolare natura o disposizione d'animo alla battuta e alla spiritosaggine che qualificerebbero qualcuno come pronto allo scherzo, un essere dunque faceto o spiritoso».²⁹

Una seconda sfumatura di significato che Vespa ricava soprattutto da un frammento tragico della perduta *Melanippe prigioniera*,³⁰ in cui un personaggio femminile presenta prima una ben nutrita categoria di uomini (ἀνδρῶν δὲ πολλοὶ) «che per amore del riso praticano dilettevoli provocazioni» (τοῦ γέλωτος εἵνεκα | ἀσκοῦσι χάριτας κερτόμους) e poi denuncia con forza il proprio sdegno (ἐγὼ δὲ πῶς | μισῶ) «per quelle persone ridicole/spiritose che, pur non avendo nulla di saggio da dire, tengono le loro bocche spalancate, senza freni» (γελοῖους, οἷτινες τήτει σοφῶν | ἀχάλιν' ἔχουσι στόματα) e sentenzia nettamente, per coloro che emergono positivamente solo «nel riso» (ἐν γέλῳτι δ' εὐπρεπεῖς), che in ogni caso non possono considerarsi socialmente uomini a tutti gli effetti (ἀνδρῶν μὲν οὐ | τελοῦσιν ἀριθμόν).

Da quanto è possibile carpire da questo passaggio, il cui contesto è assai poco chiaro,³¹ specifico oggetto della denigrazione del frammento è effettivamente chi, pur non avendo nulla di saggio o appropriato da dire, riesce comunque a trovare una forma di realizzazione sociale attraverso il far ridere gli altri – una modalità chiaramente estranea ai consueti meccanismi di

²⁸ Sulla distinzione di Vespa ci si focalizzerà qui di seguito. In ogni caso sarebbe qui interessante iniziare a sondare un possibile avvicinamento tra il concetto di φύσις in relazione al riso e quello di «rire spontané» elaborato da Victoroff e, nell'altro estremo, quello di νόμος in relazione al «rire stéréotypé». Avvicinamento ma mai totale sovrapposizione, visto che forme stereotipiche di risibile possono anche tramutarsi (magari per un ennesimo fallimento) in forme di risibile spontaneo; aiutando forse a porre attenzione anche alla distinzione tra φύσις e νόμος come non massiccia e totalizzante, ma graduale e ricca di sfumature.

²⁹ VESPA 2021, 88.

³⁰ Eur. fr. 492 Nauck.

³¹ Cfr. per alcune osservazioni COLLARD – CROPP – LEE 1995 *ad loc.*, mentre HALLIWELL 2008, 135-6 richiama il passo (sicuramente riferito ad un ambiente simpositico) in comparazione alle *Baccanti*, in cui ritorna la menzione delle bocche spalancate e ridenti senza alcun freno (ἀχάλινων στόματων, v. 386) Certamente è vero che «Despite their differences, the two contexts [quello delle *Baccanti* e quello della *Melanippe*, NdR] complement each other in illuminating how laughter can be perceived as marking inclusion in or exclusion from a social group» (HALLIWELL 2008, 136), ma a rimarcare l'esclusione o l'inclusione non è tanto di per sé il riso (pur in questa forma abietta e ripugnante delle bocche senza freni), quanto piuttosto il giudizio di coloro che vi si associano oppure no. La rappresentazione delle *Baccanti* fa capire che anche in questo caso le forme di riso descrivono diverse attitudini morali e identitarie (per cui le donne furenti della rappresentazione euripidea certamente bramano di partecipare a questa forma gelastica smaniosa e incontrollata, cosa del tutto ripudiata dalla *persona loquens* della *Melanippe*). Cfr. anche l'immagine di un riso χανδόν vituperata nelle classificazioni moralizzanti degli scolasti, come p.e. Eustath. *ad Il.* 1.595 (= Stallbaum I, p. 130).

mantenimento del proprio prestigio sociale in Grecia antica. Gretti e meschini agli occhi di una società concorrenziale sempre in lotta per il mantenimento del proprio prestigio, coloro che sfruttano il riso e i suoi meccanismi risentono quindi dello stesso stigma che verrebbe tendenzialmente ascritto all'elemento ridicolo, e la loro stessa descrizione come «bocche senza briglie» (ἀχάλινα στόματα) sembrerebbe ravvicinarli proprio ad un eccesso nella risata, paragonabile forse alla radice verbale dello «sguaiato» e pericoloso καγχάλων.³²

Un secondo passaggio di età classica, questa volta di ambito oratorio, evidenzia altri elementi a proposito del termine γελοῖος, che si colloca qui quasi a metà strada tra le due polarità richiamate da Vespa: nella famosa *Contro Timarco*, Eschine previene retoricamente una possibile «posa» autoironica che Demostene potrebbe adottare per ingraziarsi il pubblico del tribunale, presentandosi come una persona «amabile» e addirittura «ridicola a causa del proprio stesso comportamento» (Παραφέρει δ' αὐτὸν ἐν σκώμματος μέρει, ὡς ἡδὺς ἀνὴρ καὶ περὶ τὰς ἰδίας διατριβὰς γελοῖος).³³ Come è stato notato, Eschine dimostra con questo passaggio sia che il ridere di sé stessi possa costituire una utile strategia accomodante nei confronti del gruppo sociale, sia, d'altra parte, che tale svilimento fittizio della propria identità sia spesso finalizzato ad uno scopo utilitaristico.³⁴ Questo perché evidentemente, nella società greca di età classica – al pari, in questo caso, della società eroica descritta da Omero – una simile perdita identitaria e gerarchica non sarebbe comprensibile, e quindi viene ascritta o ad una dimensione esecrabile e disumanizzante (come nel caso della *Melanippe*, o delle *Baccanti*, di Euripide) oppure alla pericolosità intrinseca di chi maschera eccessivamente la propria identità, subisce spontaneamente la derisione e dimostra una certa doppiezza nella sua posizione sociale (la figura dell'εἴρων che si analizzerà più avanti).

Ulteriore chiosa, ma anche sofisticato punto di rottura, sulla duplicità relazionale del termine γελοῖος è rappresentata dall'icastica scena dell'arrivo di Alcibiade nel *Simposio* platonico, in cui Alcibiade è implicitamente ingelosito dalla vicinanza di Socrate ad altri personaggi, che addita ironicamente riferendosi ad «Aristofane o qualcun altro che sia [altrettanto?] spiritoso o che lo vorrebbe essere» (ὡς οὐ παρὰ Ἀριστοφάνει οὐδὲ εἴ τις ἄλλος γελοῖος ἔστι τε καὶ βούλεται).³⁵ La definizione implicita di Aristofane come un γελοῖος ἀνὴρ, o il riferimento a qualcuno che «vorrebbe esserlo», pone l'oscillazione relazionale di γελοῖος in un'ottica senz'altro positiva (visto anche il contesto simpositico), ma forse richiama anche sottotraccia – attraverso l'attitudine intenzionale espressa da βούλεσθαι – il doppio fine di chi si vuole presentare come ridicolo solo per potersi meglio accomunare alle desiderate attenzioni di Socrate.³⁶ Se nell'analisi precedentemente svolta ciò che abbiamo definito come la duplice

³² Su cui cfr. almeno (anche per l'incerta etimologia) DELG, s.v. καγχάλω, LÓPEZ EIRE 2000, 21-3, MALLORY – ADAMS 2006, 359-60. Sulla sua caratterizzazione come riso oltre misura cfr. anche MIHAYLOVA – TARPOMANOVA – MIRCHEVA 2017, 149; HALLIWELL 2008, 57; MIRALLES 1993, 30-1.

³³ Aesch. 1.126, su cui rimando al commento di FISHER 2001 *ad loc.*

³⁴ Cfr. appunto HALLIWELL 2008, 43, che paragona questa posa alla doppiezza tipica della figura del *dissembler*, dell'εἴρων: «as with the case of Theophrastus' dissembler [...], Aeschines assumes that his audience will find it plausible to suspect of duplicity anyone who purports to be immune to the sting of public ridicule».

³⁵ Pl. Smp. 213c. Per una buona disamina – al netto di alcuni problemi interpretativi – sull'utilizzo del lessico del ridere nelle due opere che Platone e Senofonte dedicano al simposio socratico, cfr. JAZDZEWSKA 2018.

³⁶ Un Socrate che – nello stesso ironico *j'accuse* di Alcibiade, riguardo ad un possibile approccio che starebbe tentando nei suoi confronti – ha probabilmente ben chiare le macchinazioni gelastiche degli altri commensali e che avrebbe tentato a sua volta di sdraiarsi proprio di fianco ad Alcibiade (ἀλλὰ διεμνηχῆσω ὅπως παρὰ τῷ καλλίστῳ τῶν ἐνδον κατακείσῃ).

natura relazionale di γελοῖος era rimasta per così dire «ancorata» a questo termine, qui l'accostamento di una dimensione volitiva (il *voler essere* ridicoli) ad una puramente descrittiva (il carattere *di per sé* ridicolo) risente di una densa riflessione culturale (particolarmente sentita nel *Simposio* platonico) sulle diverse attitudini morali nei confronti del ridicolo.³⁷ Ed era stato per l'appunto Aristofane a proporre già, in una fase precedente del dialogo, una differenza tra un γελοῖος del tutto positivo (che varrà qui come «ridicolo», «divertente») e il καταγέλαστος (connotato negativamente, da intendersi con «ridicolo», «risibile»)³⁸.

Tale processo (si badi bene, mai del tutto portato a compimento) di estrinsecazione del carattere moralmente esecrabile della risata (γελοῖος → καταγέλαστος) trovò certo anche altri momenti salienti che sarebbe qui lungo ripercorrere,³⁹ ma fornisce una utile traccia per focalizzarsi nuovamente sul nostro caso d'esame: la scimmia o, meglio, la rappresentazione culturale della scimmia nell'antichità greca. Esattamente come la figura del «facitore di riso», secondo Vespa, anche sulla scimmia ricade doppiamente il giudizio della cultura antica in merito alla poliedrica natura di γελοῖος, rendendo l'animale ora ridicolo per natura (come conseguenza diretta delle sue qualità fisiologiche), ora invece risibile e faceto, ma allo stesso tempo anche infido e pericoloso.

L'*impasse* sembra così più vicino ad una sua risoluzione: da una parte il subire direttamente la derisione comporta una netta perdita di prestigio da parte dell'individuo e, dall'altra, la produzione di qualcosa di comico per sfruttare il riso compiacente della collettività è da un lato una strategia utile nell'ambito della società concorrenziale antica, ma dall'altro denota il facitore di riso di una certa doppiezza, della volontà di perseguire in segreto un secondo fine. Quest'ultimo elemento è particolarmente sottolineato dalle fonti in riferimento alla strategia autoironica, cioè della prassi di presentarsi come ridicoli al fine di conseguire una vittoria o un avanzamento sociale. Vespa chiarisce molto bene che è questa seconda sfumatura relazionale di γελοῖος ad essere ascritta culturalmente alla scimmia,⁴⁰ ma non credo che la definizione di essere «spiritoso» e «faceto» sia del tutto calzante; e ciò non tanto per problematiche inerenti alla categorizzazione greca dell'elemento comico, quanto piuttosto per una nostra inadeguatezza concettuale nel racchiudere entrambe queste dimensioni all'interno della sfera del «ridicolo».⁴¹ Il problema non è quindi di carattere prettamente lessicale, ma invece di ambito relazionale. Del resto sfumature lessicali che più chiaramente indicano il carattere

³⁷ Su questo ancora JAZDZEWSKA 2018, con alcuni dovuti accorgimenti sulla base di una visione più generale dell'attitudine platonica all'elemento comico, cfr. e.g. CAPRA 2007 e DI STEFANO 2007/8.

³⁸ Pl. Smp. 189a, 8 - b, 7 e Pl. Smp. 193b, 6 - c, 3. L'affisso *κατα-*, che, nell'associarsi primariamente a *γελάω* e ai sostantivi da esso derivati, esprime ed esaspera la dinamica di netta contrapposizione e derisione (cfr. p.e. BOROWSKI 2015, 106-8): esso trasmette dunque specificamente il significato di ridere «contro» qualcosa o qualcuno, divenendo quindi strumento privilegiato nella dinamica della derisione retorica «aggressiva» e si sedimenta come arma di svalutazione argomentativa del discorso altrui, relegando in infima posizione le contraddizioni logiche in esso ravvisate. Tale dinamica non è tuttavia connessa esclusivamente alla forma affissata *καταγέλαστος*, ma si ravvisa con sfumature diverse anche nella forma non affissata *γελοῖον*, sebbene siamo ammoniti dall'autorevole distinzione tracciata nel *Simposio* platonico tra le due forme.

³⁹ Mi riferisco ad un utilizzo retorico/argomentativo di γελοῖος ben rappresentato p.e. da Erodoto in contrapposizione a teorie da lui ritenute incredibili, incoerenti e assurde (p.e. nella sua contrapposizione sia logica sia geografica allo schematismo ecataico in Hdt. 4.36), autore sul quale rimangono assai valide le considerazioni dello storico contributo di LATEINER 1977.

⁴⁰ VESPA 2021, 88-9.

⁴¹ Pensiamo appunto all'oscillazione lessicale moderna tra «ridicolo», «risibile», «comico», «spiritoso», «faceto» (ascrivibile certo anche alle categorizzazioni di altre lingue).

spiritoso e divertente – e quindi si penserebbe «senza danno» (ἀνώδυνον καὶ οὐ φαρτικόν)⁴² – corrispondono all'ἀστεία,⁴³ all'εὐτραπελία⁴⁴ e ad altre caratterizzazioni (διαθέσεις) che emergeranno soprattutto nelle tarde riflessioni di retorica.⁴⁵

Rispetto a queste inclinazioni connotate positivamente, la scimmia sembra comunicare in misura maggiore con l'atteggiamento del «dissimulatore» (εἴρων) descritto da Teofrasto (*Char.* 1): una personalità sfuggente, mai totalmente aperta e chiara rispetto alle proprie intenzioni e quindi mai interessata a porsi su un piano nettamente aggressivo per tutelare la propria identità sociale.⁴⁶ Difatti, per come lo descrivono diverse fonti di età classica, l'εἴρων si oppone fortemente ad una educazione e ad un comportamento sociale posti precipuamente sotto il segno dell'αἰδώς, un'attitudine che prevede una costante tutela del proprio prestigio e una certa prontezza a difenderlo dagli insulti, puranco in maniera aggressiva.⁴⁷ Da un primo sguardo sulle finalità relazionali dell'insulto e della derisione è infatti possibile definire il procedimento scoptico o derisorio come una provocazione di carattere identitario, come un modo per sondare l'identità sociale dell'altro e innescare un processo comunicativo (persino sotto il segno dell'aggressività).⁴⁸ Chi riesce a sfuggire da questo ciclo continuo di provocazioni, scatti e riscatti identitari è quindi una personalità estranea e pericolosa che in qualche modo riesce a sopportare e sfruttare a proprio vantaggio i meccanismi della risata.

La tradizione fisiognomica antica, in effetti, è molto chiara nel caratterizzare la scimmia secondo la duplice direzione del τὸ βωμολοχικόν (termine complesso e al centro di diversi fraintendimenti), da un lato, e del τὸ εἰρωνικόν, dall'altro;⁴⁹ consolidando allo stesso modo non solo uno stretto legame con la κολακεία, l'«adulazione» (come sostenuto da Vespa), ma anche – appunto – con la figura del «dissimulatore» cui si associa quella del «buffone». Un accostamento che prevede d'altronde una duplice direzionalità, nel caso della scimmia: da una parte

⁴² Nel breve passaggio di Arist. *Poet.* 1449 a, 34-5 il risibile è definito come un ἀμάρτημά τι καὶ αἴσχος, ma tuttavia ἀνώδυνον καὶ οὐ φαρτικόν, esattamente come la maschera comica (τὸ γελοῖον πρόσωπον) che, pur essendo brutta e stravolta (αἰσχρὸν καὶ διεστραμμένον), non ingenera sofferenza (ἄνευ ὀδύνης). Cfr. LANZA 1987, 131n e anche PLEBE 1952, 13.

⁴³ Se si guarda alla definizione in Cherobosco dell'asteismo si ritrova precisamente la dinamica di controllato abbassamento di prestigio, operato dall'autore di questa forma dell'ironia antica: «l'asteismo è quel discorso che sminuisce da sé, come quando diciamo a uno che non capisce un tubo: “Ah sei tu, carissimo, la gran gloria dell'eloquio!”» (Ἀστεϊσμός δέ ἐστὶν λόγος ἥ ἐφ' αὐτὸν ἡ διασυρτικός, ὡς ὅταν τῷ μηδὲν ἐπισταμένῳ εἴπωμεν “σὺ εἶ, ὦ ἐταῖρε, τῶν ἡλόγων τὸ κλέος”. Choerob. π. τρόπων, = Spengel, RhGr. III p. 255). Alcuni esempi antichi sono p.e. Xen. *Cyr.* 2. 11-13, in cui Ciro traccia una netta opposizione tra ἀστεία e ἀλαζονεία; e molto rilevante appare anche la definizione del comico verbale di Efesto in *Il.* 1 come un esempio di ἀστεϊσμός, termine che si riferisce alla battuta arguta, all'eleganza dell'invettiva comica, né rude né scurrile, ma anzi «civile» e sofisticata, che concorre a diffondere un positivo sentimento di piacere verso il suo pubblico (Eustath, *comm. Il.* 1.595).

⁴⁴ I passi antichi più rilevanti in questo senso possono essere Arist. *Eth. Nic.* 1108 a, 23-4 o anche Arist. *Prob.* 950 a, 17-9, con le (in questo caso) buone osservazioni di PLEBE 1952, 16.

⁴⁵ Per lo più a proposito delle diverse forme dell'εἰρωνεία, su cui servirebbe un ritorno, anche sulla base di PELLIZER 1994 (cfr. lo studio di DI STEFANO 2007/8).

⁴⁶ Cfr. su questo DIGGLE 2004, 166-7 con le precedenti osservazioni di PELLIZER 1994 in riferimento al tema del riso.

⁴⁷ All'interno del famoso «discorso migliore» nelle *Nuvole* aristofanesche (v. 991-2) si critica per esempio la brutta moda giovanile di non reagire alle provocazioni, quando invece bisognerebbe «infiammarsi» (φλέγεσθαι) e rispondere prontamente (Ar. *Nub.* 991-2 κάπιστήσει μισεῖν ἄγορὰν καὶ βαλανείων ἀπέχεσθαι, | καὶ τοῖς αἰσχροῖς αἰσχύνεσθαι, κἂν σκόπητι τίς σε φλέγεσθαι).

⁴⁸ Mi permetto in questo caso un rimando al mio contributo in merito ad alcuni aspetti della κερτομία omerica (ISCHIA 2022).

⁴⁹ Cfr. il passo di Adam. *Physiogn.* 2.2.12-13 richiamato sapientemente da VESPA 2021, 462-3.

la βωμολοχία è un'attitudine caratteriale della scimmia, ma dall'altra è invece la reazione della comunità che essa deve «sopportare». Il passo di Plutarco richiamato da Vespa in merito alla κολακεία della scimmia⁵⁰ sottolinea appunto questa seconda attitudine relazionale, in linea anche con il carattere dell'εἰρωνεία: «così essa riceve i soprusi e sopporta gli scherzi e la derisione offrendo sé stessa come strumento del riso altrui» (ὑβριν οὖν φέρει καὶ βωμολοχίαν καὶ παιδιὰς ἀνέχεται, γέλωτος ὄργανον ἐμπαρέχων ἑαυτόν).⁵¹ In un caso quindi dovremmo riconoscere alla scimmia la capacità di costruire il comico sopra di sé, sulla propria *persona*, dall'altro (conseguente da un punto di vista logico) quella di ricevere e sopportare il riso che ha suscitato negli altri. In entrambi i casi si tratterebbe, insomma, di una attitudine riflessiva – e quindi autoironica – nei confronti della produzione del comico.

Tirando le fila del discorso possiamo quindi ricostruire alcuni punti fermi della nostra prima analisi sulle connessioni tra riso e rappresentazione della scimmia in Grecia antica: 1) le ragioni per cui la scimmia è un perfetto strumento per suscitare il riso ricadono nella sua natura intrinsecamente mimetica, ma anche immancabilmente fallimentare, nella forma dello «stimolo ρ» descritto da Ceccarelli; 2) esistono diverse sfumature relazionali (non lessicali) di ciò che gli antichi designavano come γελοῖος, ed esse riguardano nello specifico la differenza tra un'attitudine di per sé ridicola e la capacità di creare cose ridicole, cioè ciò che Ceccarelli intendeva come «zimbelli comici»; 3) in riferimento a quest'ultimo punto, la scimmia può quindi assumere i tratti che la cultura greca ascrive in generale anche ai produttori «intenzionali» di riso, ivi comprese anche sfumature più oscure ed utilitaristiche come nel caso dell'εἴρων o del βωμολόχος.

Quel che qui interessa maggiormente è riconoscere che ciò che Vespa, parimenti con i redattori dell'*LSJ*, riconosce come un secondo significato del termine γελοῖος, potrebbe essere più semplicemente ricondotto ad una conseguenza socializzata e culturale specifica del più basilare meccanismo del comico nella sua forma biosociale. Il nodo argomentativo che permette di pervenire ad una simile disposizione teorica è riconoscere, ancora una volta seguendo Ceccarelli, che al centro delle dinamiche del comico vi sia il tema dell'estraneità e dello statuto sociale e relazionale dell'estraneo (o di chi si estrania) rispetto alla comunità ridente.

Come sostiene Ceccarelli, se la natura specifica dell'elemento comico e delle sue conseguenze relazionali è di natura gerarchica, ciò deve essere legato anche filogeneticamente a questa funzione.⁵² Ciò che rende la descrizione del fenomeno del riso davvero utile anche ai fini di un'analisi strettamente antropologica è il riconoscimento all'interno del viraggio comico dell'oggetto di riso un principio di estraniamento sociale rispetto alla norma condivisa (colui che ha provato a distaccarsi, ad emergere dal gruppo, vede fallire le proprie pretese). Il riso è allora un meccanismo socialmente e biologicamente strutturato per affrontare simili situazioni di estraneità «debole» (ovvero intraspecifica, secondo Ceccarelli), in cui alla persona derisa sono aperte in realtà due strade: o riconoscere sé stesso come risibile e quindi unirsi al

⁵⁰ Plut. De adul. et am. 51e-64f. Su cui cfr. VESPA 2021, 176-8 (vedansi anche le annotazioni che in sede di recensione ha rivolto KONSTANTAKOS 2022).

⁵¹ Del resto tra le due figure non deve essere neanche posta una differenza troppo netta e schematica. Come ricorda lo stesso DIGGLE 2004, 167 nell'introdurre il famoso ritratto teofrasteo, la descrizione che Aristone di Chio (fr. 14 Wehrli) fornisce di questo carattere è ben diversa sia da quella aristotelica che da quella teofrastea (ravvicinandosi in realtà a ciò che quest'ultimo avrebbe fatto passare sotto il carattere del Κόλαξ o dell'Ἀρεσκοῦ).

⁵² Riassumo qui brutalmente l'intero capitolo che Ceccarelli dedica a questo tema (CECCARELLI 1988, 211-36; sul concetto di estraneo e sul «meccanismo dell'estraneo» cfr. *ivi*, 150-73), ripromettendomi un ritorno in altra sede a proposito di possibili chiarificazioni possibili, sulla base del suo studio, anche in materia antichistica

consesso dei co-ridenti (rinsaldando il legame sociale), oppure rispondere con forza alla derisione, conservare il proprio statuto di prestigio ed essere pronto, addirittura, a passare alle vie di fatto per tutelarlo. Il riso nasce dunque come reazione al principio di estraneità ed è anche una forma di rimedio sociale non direttamente cruenta e aggressiva il cui scopo è porre le basi per un possibile (anche se non necessario o automatico) avvicinamento sociale. Se si ride di qualcuno, esso non è direttamente escluso o emarginato dalla sfera sociale, ma anzi vi è integrato; soltanto che tale integrazione è nettamente posta sotto il segno della «dominanza» sociale da parte dei (co-)ridenti.

Ciò potrebbe essere nettamente un guadagno per uno straniero appena arrivato, il cui compito, sovente, è di integrarsi nella sfera sociale di arrivo (pur in una dimensione assoggettata e subordinata): si pensi al caso principe di Odisseo, che proprio in quanto «zimbello» comico della (ormai degenerata) società di Itaca riuscirà a insinuarsi di soppiatto e in incognito nella propria dimora (preparandone poi la rovina).⁵³ Nel caso tuttavia di un effettivo membro della comunità (si pensi soprattutto alla cosiddetta «società degli eguali») il riso degli altri comporterà un netto ridimensionamento del proprio prestigio sociale e una perdita di carattere gerarchico tale da divenire del tutto impossibile da sopportare. Solo in questo caso si apre effettivamente una divaricazione di scelte, per l'oggetto di riso, ovvero se riconoscere il proprio carattere ridicolo (scelta tipica, come si è visto, dell'εἶρων) oppure se reagire fortemente (anche cruentamente, come ricorda l'Aiace sofocleo)⁵⁴ alla derisione e innescando un conflitto sociale vero e proprio.

Insomma il riso non solo si riconnette al tema dell'estraneità sociale, ma anche a quello ben più complesso e mutevole della propria identità relazionale. Comunque la si metta, anche la derisione (per quanto turpe) rimane essenzialmente un processo di comunicazione sociale (o di mediazione e provocazione dell'identità dell'altro), perché apre una via non cruenta all'individuo per la risoluzione del malinteso, dello sgarbo, e permette di tutelare l'integrità del gruppo. D'altra parte anche agli antichi era perfettamente noto che il vero problema dell'utilizzo prepotente della risata era la ferma impossibilità del malcapitato deriso di andarsene, cioè di reagire fortemente alle dinamiche del gruppo e rivendicare la propria identità, la propria forza ed indipendenza. Non sarebbe stato «identitariamente» possibile per un Aiace o una Medea di allontanarsi dal gruppo che li derideva,⁵⁵ perché così facendo avrebbero intac-

⁵³ La questione andrebbe certo approfondita in altra occasione. Basti per ora richiamare che sia l'ingresso (o meglio, il ritorno) di Odisseo nella società palaziale di Itaca (con l'episodio di Iro in *Od.* 18), sia il suo trionfo sulla comunità dei pretendenti (il grottesco riso dei pretendenti in *Od.* 20) – oltre che a vari episodi disseminati tra questi due estremi – sono chiaramente segnati da due scene di riso (in ogni caso estremamente differenti e degne di particolare attenzione in altra sede).

⁵⁴ Tragedia ovviamente fondamentale sul tema del riso e sulla dimensione psicologica dell'oggetto della derisione nella società eroica. Argomento su cui molto si è scritto, cfr. MIRALLES 2009, DI BENEDETTO 1971. Sul tema della derisione nei contesti tragici ritorna anche LOMIENTO 2021, con alcuni necessari aggiustamenti a proposito della sua generale valutazione del riso antico.

⁵⁵ Nella *Medea* di Euripide, il timore di «offrirsi alla (altrui) derisione» (γέλωτ' ὀφλεῖν) ritorna numerose volte (Eur. *Med.* 383, 404, 797), in conformità con l'assunto che Medea sia, insieme ad Aiace, una delle figure a cui più si associa la derisione come forma di diminuzione della propria potenza e come crisi del prestigio individuale. Il tema ritorna ancora una volta, segnatamente ai vv. 381-3, passaggio in cui il timore è addirittura riferito alla derisione del cadavere di Medea da parte dei suoi nemici: θανούσα θήσω τοῖς ἐμοῖς ἐχθροῖς γέλων. Ciò tuttavia non corrisponde al timore di essere respinti o allontanati dal consesso dei pari, ma al timore che non sia accordata la rivendicazione di prestigio a cui si aspira (che nel caso di Medea assume anche le forme di una divinizzazione) e non si tratta, insomma, di una forma di «rire d'exclusion», come la prima tipologia riconosciuta da ARNOULD 1998, 13.

cato immancabilmente il proprio prestigio sociale e ciò non gli avrebbe consentito poi un ritorno paritario ed onorevole presso la comunità degli eguali. Innanzi all'insulto e alla derisione, d'altra parte, bisogna «infiammarsi», non allontanarsi.

Ritornando al caso della scimmia dopo tali accorgimenti, emergono alcuni punti notevoli che riconnettono ulteriormente l'etologia gelastica dell'animale come ricostruita da Vespa e la teoria ceccarelliana: anzitutto il fatto che la scimmia si pone, nel mondo antico, costantemente «sulla soglia» dell'umanità, come dimostrano ampiamente i suoi tentativi mimetici e la sua equiparazione sociale al tipo parassitario e dissimulatore. La sua distanza specifica rispetto all'interazione sociale umana viene in un certo senso messa in discussione dalle sue stesse inclinazioni etologiche e la de-risione della scimmia non è altro che un modo per sedimentare tale vicinanza.

Se il riso è, d'altra parte, veramente «le propre de l'homme», ciò non significa solo che la *produzione* del riso è una caratteristica tipica dell'etogramma umano, ma significa anche che la *relazione* del riso corrisponde ad un ricorsivo processo di «antropopoesi» e quindi concorre in massimo grado alla *definizione* dell'umano. Ridere della scimmia significa, in questo modo (ugualmente che la derisione in ambito umano), includerla nel tessuto sociale, per quanto in una posizione nettamente subordinata. Se veramente esistono diverse forme di «estraneità», come asserisce Ceccarelli, potremmo dire che essa, nel momento della derisione, passa da una estraneità «forte», da una netta alterità (i cosiddetti non-umani?), ad una estraneità più «debole», di per sé passibile di forme comunitarie di controllo, di comunicazione e anche di inserimento sociale. La rappresentazione culturale greca della scimmia, come ben dimostrato da Vespa, costruisce l'etologia di questo animale come implicitamente adatta a tale passaggio ed è per questo che la scimmia eredita anche, per converso, le più preoccupanti (sovente addirittura pericolose) caratteristiche di chi è in grado di reggere il danno della derisione.

Vorrei sostenere qui che la motivazione di questa sua capacità risieda proprio nella sua implicita indeterminatezza identitaria – sempre oscillante tra una forma totalmente altra, incommensurabile, e una invece socialmente determinata e addirittura subordinata. Una indeterminatezza che si pone su un piano paragonabile ma totalmente opposto a quella delle divinità che sono solite presentarsi sotto mentite spoglie nei contesti umani. Anch'esse, in effetti, detengono una identità eccessivamente mutevole e cangiante, che le rende però capaci – a differenza delle scimmie – di un mimetismo assolutamente perfetto; anzi, di una tale adesione mimetica all'oggetto del proprio *camouflage* da costituirne in sostanza l'ideale prototipico, il modello assoluto da cui tutte le azioni umane si improntano. La scimmia rappresenta invece il lato opposto e imperfetto di questa ambizione mimetica, ma conserva comunque una certa carenza o ambiguità identitaria che non la rende certo motivo di timore (reverenziale), come nel caso degli dèi, ma la rende invece perfetto «strumento» del riso comune della collettività umana (γέλωτος ὄργανον).

Un modello che però trova nella rappresentazione mitica e tradizionale ulteriori sfaccettature, tali da impedire una riduzione troppo semplicistica e schematica del ruolo culturale della scimmia. A questo tema, e in particolare ai casi dei Cercopi e di Tersite, com'è stato anticipato, è dedicata l'ultima parte dello studio di Vespa, ove lo studioso ritorna nuovamente al problema del riso e alla sua connessione con la scimmia nell'antichità greco-romana.

Se nello studio di Vespa ulteriori riflessioni sul riso sono svolte soprattutto nel caso, certo emblematico, di Tersite, anche la vicenda dei Cercopi risulta di notevole interesse per quanto

fin ora emerso sulla concettualizzazione greca del γελοῖος. Il motivo mitico più noto⁵⁶ narra di come i due furfanti avessero tentato di sottrarre ad Eracle le sue armi (ivi compresa anche la sua famosa pelle leonina),⁵⁷ ma che l'eroe se ne accorse immediatamente e che li riacciuffò entrambi tenendoli prigionieri, legandoli per i piedi alle estremità di un palo. I due allora, evidentemente inermi di fronte alla potenza di Eracle, rammentano l'un l'altro del vecchio ammonimento della loro madre – una tale di nome Mēmnonis – che raccomandava ai figli di tenersi ben lontani e di non incontrare mai il temibile Μελάμπυγος (lett. «il Deretano nero»). Il riferimento all'erculeo deretano, effettivamente presente innanzi a loro ed ora del tutto evidente ai loro occhi, provoca così il riso di Eracle stesso, che decide di risparmiare e rilasciare i due inetti e disgraziati briganti.⁵⁸ L'analisi di Vespa ripercorre con attenzione molteplici elementi che concorrono alla definizione dei Cercopi sì come pungenti ed irritanti, ma anche come immancabilmente deficitari rispetto al modello virile ed eroico rappresentato dall'Eacide: non solo la loro caratterizzazione scimmiesca li pone ancora una volta sotto il piano dell'ambizione mimetica (il furto dei paramenti identitari dell'eroe), ma essa si esplica anche, marcatamente, in una fisiologica mancanza di nerbo eroico (la caratteristica ἀπυγία delle scimmie, già discussa da Vespa per quanto riguarda la fisiognomica antica) contrapposta ad un eccesso della qualità virile di Eracle (la caratteristica definizione dell'eroe come Μελάμπυγος).⁵⁹

Il fatto che i due fratelli per antonomasia «sedere-piatto» (o anche «senza sedere», «dal sedere candido» e via dicendo)⁶⁰ utilizzino nel loro interscambio proprio la comparazione con la villosità del forzuto Eracle «sedere-nero» è chiaramente elemento non indifferente per comprendere le ragioni del riso di Eracle e quindi le precise modalità che i due Cercopi hanno sfruttato per la produzione di ciò che ora si intenderà bene come un vero «zimbello» comico. Esattamente come si è detto in precedenza, i meccanismi della produzione intenzionale del comico possono operare anche una riscrittura «ambientale» che coinvolge un'intera situazione: i due briganti che avevano attentato al prestigio personale dell'eroe (tentando in un certo senso di sottrarre la sua stessa identità) divengono ora, agli occhi del temibile aguzzino, una coppia di inetti, talmente sprovvisti delle qualità fondamentali da essere del tutto impres-

⁵⁶ Oltre al commentario pseudo-nonniano alla quarta orazione di Gregorio di Nazianzo (su cui cfr. VESPA 2021, 389-93), i resoconti più illustri sono rappresentati dallo Ps-Apollod. 2.6.3 e da D.S. 2.31.7, che riconnette tale incontro alla permanenza di Eracle presso la regina Onfale. Gli altri racconti inerenti ai Cercopi esulano dalle possibilità questa disamina e si rimanda allo studio di Vespa per una disamina più accurata (VESPA 2021, 389-406).

⁵⁷ Paramento che costituisce chiaramente una marca identitaria – quasi protetica – del famosissimo eroe, tale per esempio che la sua individuazione in ambito iconografico è indice sufficiente del suo riconoscimento come soggetto.

⁵⁸ Ps.-Nonn. in Greg. Naz. Or. 4 Comm. Hist. 39: καὶ πρὸς ἀλλήλους αὐτὸ τοῦτο διαλεγόμενοι, γέλωτα πολὺν προσηψαν τῷ Ἡρακλεῖ (in cui l'utilizzo di προσάπτω lascerebbe pochi dubbi sulla direzionalità di tale riso, che viene provocato, appiccicato, sulla figura di Eracle proprio dai Cercopi).

⁵⁹ Cfr. su questo le davvero innovative conclusioni di VESPA 2021, 407-28.

⁶⁰ Cfr. la discussione di Vespa dei vari πύγαργος, λευκόπυγος, ἄπυγος e μελάμπυγος. Su questo punto, come anche sulle relazioni più ampie che la πυγή intrattiene con le vicende eroiche di Eracle, l'analisi di Vespa coglie veramente nel segno, dimostrando la presenza di una netta correlazione tra la carenza o il candore della πυγή e un carattere imbelles e poco virile, contrapposto ad un eccesso di peluria, forza e prestantza della πυγή eroica. Elementi che prima potevano vagamente essere intesi come di per sé «comici» (ovviamente non del tutto a torto), ma che dimostrano invece una importanza tale da essere la matrice non solo del mito dei Cercopi, ma anche di quello della discesa nell'Ade dell'eroe e della figura di Piritoo.

sionati dal deretano di Eracle (i due chiamano persino in causa l'ammonimento della madre, dal vago senso «oracolare», che si riprometteva loro di non imbattersi mai, appunto, nel Μελάμπυρος). In questo modo, è evidente come i Cercopi sfruttino sapientemente i meccanismi relazionali del riso: cioè che abbiano voluto indurre in Eracle una reazione pienamente sociale, non aggressiva e, senza dubbio, «comunicativa», proprio nel momento in cui una simile relazione sembrava totalmente impossibile a realizzarsi (la loro caratteristica posizione rivoltata – frequentemente rappresentata sulla ceramica e in altri contesti dell'iconografia arcaica e classica – li rendeva assolutamente degli oggetti, delle prede, nelle mani dell'eroe). Essi tentano così di riscrivere attraverso lo strumento comico la propria identità e le proprie caratteristiche in modo da scatenare una reazione empatizzante nel loro sequestratore: provocare il riso per poi unirsi essi stessi al nuovo e favorevole contesto di co-ridenti.

Il riso di Eracle dunque da un lato sottomette gerarchicamente il fallimento della rivendicazione di rango (i due che dovranno qui rinunciare al proprio prestigio di temibili predoni) ma dall'altro, ancora una volta, segnatamente «include» i due produttori intenzionali del comico all'interno di un tessuto comunicativo e sociale non aggressivo, che avrà come esito finale la loro liberazione. Rendendo esplicito il viraggio del loro tentativo fallito, i Cercopi possono in un certo senso estraniarsi dalla situazione reale che si era appena conclusa e sfruttare i meccanismi di accomunamento della risata per associarsi nuovamente ad Eracle in maniera sì subordinata, ma anche complice e poi, addirittura, amicale. Quello dei Cercopi solo a prima vista potrebbe sembrare caso emblematico di un riso come dimostrazione della superiorità di Eracle (seguendo il quadro teorico hobbesiano),⁶¹ ma ad una più stretta analisi risulta ben evidente il pur minimo avanzamento sociale dei due briganti. Allo stesso modo la matrice spenceriana del riso come allentamento di una (ipotetica) tensione accumulata⁶² – che lo stesso Vespa richiama più in maniera metaforica che effettiva – non sembra cogliere veramente nel segno di quanto avvenuto ad un livello prettamente relazionale.⁶³

Nel secondo caso tradizionale analizzato, quello di Tersite (notoriamente fatto reincarnare in una scimmia nella *Repubblica* platonica), Vespa ritorna più chiaramente sul tema del riso, del γελοῖος e dello statuto sociale ambiguo del γελοιοποιός, permettendo anche qui alcune considerazioni conclusive. Espressamente definito un buffone professionista in Platone, lo «scimmiettatore di Achille»⁶⁴ trova effettivamente un posto di rilievo nella pitecologia culturale dell'antichità classica:⁶⁵ un posto che chiaramente deriva da quella (estremamente di-

⁶¹ Thomas Hobbes, aveva così delineato una teoria del riso come affermazione della superiorità del vincitore sul perdente (la cosiddetta «sudden glory»), ma come ha ben argomentato Ceccarelli, sebbene Hobbes riconosca dinamiche certamente presenti nel fenomeno del riso, la sua lettura del riso ha il difetto di essere del tutto «a posteriori», e non contempla casi in cui, per esempio, la superiorità non è certamente «risibile», cfr. CECCARELLI 1988, 250.

⁶² La cosiddetta «relief theory» di Herbert Spencer, su cui in ogni caso cfr. ancora le diverse considerazioni di CECCARELLI 1988, 109 ss.

⁶³ Interpretazione che non è certo unicamente del nostro studioso, ma anzi risulta del tutto pervasiva e ritenuta assai spesso adatta a interpretare il fenomeno che qui stiamo indagando. A lungo andare, tuttavia, si pone con forza il problema ermeneutico di interpretare ogni scena di riso alla luce di una fisarmonica tensiva, neuronale o emotiva, che sarebbe del tutto presupposta.

⁶⁴ La definizione di Tersite come «den Affen des Achilleus» è notoriamente di SCHADEWALDT 1938 (152n) ed è chiaro che Tersite, volontariamente o meno, «scimmietti» in questo passaggio l'atteggiamento precedente di Achille in *Il.* 1.

⁶⁵ Lo stesso Proclo (Comm. in Pl. Resp. p. 319.1-7 Kroll), come ricorda giustamente Vespa, aveva d'altra parte definito già il Tersite omerico come πηκκόμορφος, commentando appunto il passo della *Repubblica* che lo fa

scussa) «vita lunga solo sessantasette versi»⁶⁶ che Omero dedica notoriamente a Tersite in *Il. 2*. Un tema ovviamente amplissimo, difficilmente maneggiabile vista la messe di opinioni (spesso ridondanti), studi, prospettive e ambiguità che circondano l'episodio omerico. Episodio che, tuttavia, sarebbe necessario rileggere nel contesto più generale degli eventi dei primi due libri iliadici (operazione sempre più messa in crisi dalla contrapposizione, ormai satura, tra teorie oraliste, manoscritte, unitarie, sempre viva e vegeta per quanto riguarda i poemi omerici). Credo sia chiaro che pur nella possibile derivazione allogena e alluvionale dei singoli episodi, il poeta omerico abbia sapientemente inserito l'episodio di Tersite all'interno della cosiddetta *πείρα* di Agamennone (e forse in relazioni strutturali ancora più ampie nell'intero poema).⁶⁷

Dopo che l'autorità del signore d'eserciti era stata eufemisticamente minata dall'episodio di Achille (vedi anche il gesto eclatante della dismissione svilente dello scettro regale),⁶⁸ Agamennone riceve un sogno favorevole (anche se «ingannatore») dal padre degli dèi in merito alle sorti della guerra, ma decide comunque di teatralizzare pubblicamente una crisi, di mettere alla prova l'integrità identitaria del suo esercito: saranno essi ancora fiduciosi, pronti e desiderosi di guerra o si saranno fatti scoraggiare e fuggiranno via alla prima occasione? Ma, soprattutto, riconosceranno ancora il superiore prestigio di Agamennone come matrice di autorevolezza e autorità, oppure il discorso di Achille ha del tutto frammentato la loro disposizione all'obbedienza e al conseguimento del comune obiettivo di gloria? Senza queste indicazioni e questi interrogativi non è assolutamente possibile comprendere la coerenza e la precisione della disposizione autoriale degli episodi di *Il. 2* (ma anzi, com'è effettivamente avvenuto, essi risulterebbero per lo più incoerenti e magari frutto di una tradizione deficitaria del testo).

Agamennone deciderà quindi di mettere alla prova gli animi turbati della sua schiera (dicendo falsamente di aver ricevuto chiaro segno di sconfitta, da parte degli dèi), facendo preciso ricorso all'ambiente assembleare, alle sue norme, e alle possibilità che esso consente di rinnovare l'identità guerriera dei partecipanti. Tutta la procedura escogitata da Agamennone – dal sogno raccontato correttamente al concilio ristretto dei capi, alla «prova» dell'esercito e infine all'azione degli araldi e dei capi che dovranno uno ad uno ricacciare indietro verso l'assemblea gli uomini fuggenti⁶⁹ – ha come fine ultimo la provocazione e la riscossa identi-

reincarnare in scimmia (cfr. VESPA 2021, 446-7), a cui del resto fa sponda lo stesso termine utilizzato da Licofrone (Lyk. Alex. 1000: *πιθηκομόρφω* [...] *Αιτωλῶ φθόρω*) in relazione all'episodio di Pentesilea.

⁶⁶ L'espressione appartiene notoriamente ai diversi studi di Spina dedicati a questa figura: soprattutto SPINA 2001 (il cui primo capitolo riprende l'articolo uscito nel medesimo anno con titolo «L'homme qui vécut soixante-sept vers», e il precedente studio di SPINA 2000 sull'oratoria di Tersite, altra *quaestio vexatissima* nella storia degli studi).

⁶⁷ Elemento su cui tendenzialmente ormai concordano numerosi commentatori, cfr. e.g. JOUANNO 2005.

⁶⁸ Scettro su cui cfr. l'analisi ormai assodata di PISANO 2019.

⁶⁹ Alcuni hanno voluto vedere in questa scena la dimostrazione dell'inattitudine al comando di Agamennone, costretto a far intervenire Odisseo e gli araldi (oltre che la medesima Atena) per riassorbire i moti disordinati dei greci in fuga; oppure, in ogni caso, anche le modalità della convocazione dell'assemblea sarebbero indice di una diminuzione dell'autorità di Agamennone (soprattutto cfr. LINCOLN 2000, 23); tutte questioni che credo dovrebbero essere inquadrare in maniera più generale. Lo scritto di Lincoln non è comunque esente da ricchissime considerazioni sul ruolo gerarchico della derisione (soprattutto a p. 36, in cui fornisce una inconsapevole definizione dello stimolo r ceccarelliano, in quanto riconosce nella «pretesa della posizione di rango» la vera matrice della risposta del riso). Considerazioni della cui importanza aveva fatto tesoro anche Cristiano Grottanelli (GROTTANELLI 2000, 23), anche se la sua continua insistenza su una semantizzazione delle diverse forme

taria della propria schiera, ma dovrà anche culminare con il ristabilirsi della propria autorità personale. Ed è proprio in questo contesto che avrà luogo la pur breve vita narrativa di Tersite.

Si tratta in questo caso, come anche sarebbe auspicabile in altri, di operare una lettura ampia, in un certo senso «dall'alto», della successione narrativa omerica, per capire quale sia il ruolo più vasto che Omero abbia assegnato al (suo) Tersite. Operazione che consente anche di esplicitare quale potesse essere il necessario ruolo sociale «positivo» del facitore di riso, e di come questo venga rielaborato e pensato all'interno dell'economia narrativa e culturale dell'epica omerica.

Quando tutti i guerrieri sono costretti o convinti a rientrare nei ranghi dell'assemblea achea (chi convinto a parole, chi costretto dalle sferze degli araldi), ecco che Tersite decide di «ripungere» pubblicamente Agamennone, additando notoriamente la sua vorace attitudine al comando e, quindi, alla spartizione del bottino. Egli ripropone con le sue parole i medesimi concetti già rimbrottati da Achille al capo dei Danai, focalizzandosi sempre con enfasi sulla sua caratterizzazione di arraffatore, goliardico e spudorato «consumatore di onori» (γέρα πεσσέμεν, v. 237). Il parallelo con Achille non va d'altra parte esacerbato (e Vespa giustamente non si sofferma troppo sulla questione): Tersite non è quel *bonae sententiae turpis auctor* idealizzato dal Lange,⁷⁰ e deve essere sempre tenuto a mente il rischio, per l'interprete moderno, di sovrapporre quello che Marino Barchiesi definì giustamente il «Tersite οἷός ἄν εἴη» con il «Tersite οἷός ἐστι», errore che ha permesso a numerosi commentatori di farne «l'annunciatore incompreso dei nuovi tempi che ormai urgono alle porte».⁷¹ Tersite non è chiaramente nulla di tutto questo, ma egli assume senza dubbio il ruolo sociale di buffone e abituale «facitore di riso» (γελωτοποιός) per la schiera dei Danai: il suo continuo voler «contendere» (νεκειέσκει, v. 221) con i capi – e soprattutto, come sembra suggerire il testo, specificamente con Achille e Odisseo – allude chiaramente alle pratiche di carattere giambico, e forse simposiale,⁷² in cui l'identità guerriera può per un momento dissolversi, entrare in crisi in un ambiente definito e controllato ed essere oggetto di contesa. In un criptico passo di *Od.* 8, ovvero il misterioso primo canto eseguito da Demodoco, sono proprio Achille e Odisseo a contendere nel bel mezzo del banchetto provocando la gioia (χαῖρε νόω) di Agamennone che

di risata (la facile etichetta «riso di...», «risata di...») risulta ad oggi troppo generica, seppur certamente non compromette la ricchezza di alcune sue analisi.

⁷⁰ Traggo il riferimento dal qui citato studio di BARCHIESI 1960, 286. Studio che reagiva in ottica anti-crociana all'allora recente pubblicazione dello studio di Armando Plebe sul riso (PLEBE 1956, assai deficitario, sia per le categorie del tempo che per quelle odierne, soprattutto per la sua concettualizzazione schematicistica e semplicistica del riso omerico), ad oggi assolutamente inservibile e fuorviante per quanto concerne al primo capitolo dedicato ad Omero.

⁷¹ BARCHIESI 1960, 287. L'analisi di Barchiesi risente comunque di una certa vetustà, anche in riferimento al tema del ridere: «di certo si direbbe che il poeta abbia rappresentato nel riso degli Achei (270 καὶ ἀχνύμενοι ἐπ' αὐτῷ ἢ δὴ γέλασαν) lo spezzarsi della tensione, il dissolversi dell'incubo, la rassicurante restaurazione dei valori "cosmici" dopo la tentazione e il momentaneo smarrimento: Tersite diviene così il "capro espiatorio", la vittima catartica [...] e subito afflosciato come un vuoto spauracchio, nel cui sacrificio gli Achei si liberano da ogni scoria e trionfano su ciò che anch'essi sarebbero potuti essere», ivi, 286.

⁷² Come rileva ROSEN 2003, 133: «although a symposiastic setting is not specified here, the imperfect tense (τὸ γὰρ νεκειέσκει) obviously implies routine past behaviour, and the famous lines that introduce Thersites (214-16) suggest that he cultivated a comic idiolect when wrangling with his targets».

assiste divertito alla scena.⁷³ L'azione di Tersite si pone quindi in una certa continuità con le dinamiche di «challenge of identity»⁷⁴ o addirittura di «zuffa simpotica», come avrebbe detto Ezio Pellizer,⁷⁵ praticate anche dai maggiori guerrieri omerici, anche se le differenze con questo passaggio di *Il. 2* sono di certo evidenti.

Come notato anche da Ceccarelli, in una delle poche incursioni che dedica alla cultura classica, a differenza di un abile barzellettieri come Odisseo, o di un fulmineo autore di *Witze* come Hermes, Tersite manca appunto della corretta *Dramatisierung*, ed espone troppo presto al pubblico lo stimolo chiave (*Pointe*) del suo getto «zimbello» comico (ovvero l'insulto identitario ad Agamennone).⁷⁶ La sua bruttezza e la sua claudicanza mettono evidentemente in scena la sua distanza dai sistemi di prestigio eroici,⁷⁷ sebbene siano elementi notoriamente comuni anche alla figura divina di Efesto, anch'egli notoriamente zoppo (περικλυτὸς ἀμφιγυῖεις, *Il.* 18.383) e «dal petto villosa» (στήθεα λαχνήθεντα, v. 415); tuttavia, mentre Efesto è autonomamente in grado di provocare e «costruire» (τεύχειν)⁷⁸ il γέλωσ degli dèi, Tersite da solo non riesce che a blaterare insulti sconnessi. Il «dolce riso» della comunità greca potrà nascere non tanto in maniera diretta dalle sue parole, quanto piuttosto dalla punizione esemplare ch'egli riceverà da Odisseo, il quale userà proprio lo scettro regale – che assicura al portatore l'autorità e il diritto di παρηγησία – per bastonare sonoramente chi aveva tentato di emergere oltre le proprie reali possibilità.

Ancora una volta è evidente in questo passaggio una netta differenza tra una declinazione costruita e indiretta del γελοῖος (che prevede la costruzione di 'qualcosa di comico') e una invece effettiva e diretta, che teatralizza direttamente lo stimolo risibile, esattamente come si era visto al principio di queste riflessioni in merito al caso di Filippo nel *Simposio* o del fram-

⁷³ La connessione con il famoso passo di *Od.* 8.78 non è richiamata da Barchiesi, il quale comunque ben analizza la questione del perché siano proprio Odisseo e Achille gli oggetti privilegiati del comico di Tersite: «senza dubbio perché i due rappresentavano in forma perfetta e paradigmatica i due valori costitutivi dell'ἄρετή, rispettivamente il senno e l'eroismo, l'eloquenza e la prestantza virile» (cfr. BARCHIESI 1960, 280). Il fatto che Tersite fosse solito contendere proprio con i due rappresentanti prototipici dell'ethos eroico potrebbe essere così una spia del contesto simpotico o assembleare in cui tali liti avvenivano.

⁷⁴ Su una possibile definizione dell'invettiva comica come una «challenge of identity» (espressione usata da HALLIWELL 1991, nel suo primo e seminale articolo sul ridere nell'antica Grecia, poi però non ripreso nella sua monografia più compiuta), rimando a ISCHIA 2022.

⁷⁵ Cfr. appunto il fondamentale PELLIZER 1991.

⁷⁶ CECCARELLI 1998, 202-3. L'antropologo riconduce infatti la differenza tra Tersite e Odisseo sulla base della «forma tecnica» della loro messa in scena (per cui cfr. anche le categorie di dizione comica e barzellettistica messe a punto da MARFURT 1977, 92, ben ripreso anche da SEGRE 1982), come evidenziato anche da numerosi antichisti, cfr. ZAMBARBIERI, *comm. Il.* 2.211-77. Anche un passo aristotelico dell'*Etica Nicomachea* (1128a 4-12) si sofferma sulla differenza tra volgari buffoni (βωμολόχοι [...] καὶ φορτικοί), che vogliono solo provocare il riso (senza riguardo per il decoro del discorso e senza evitare l'insulto dell'altro), e l'agile di spirito (ἐπιδέξιος), che è capace di scherzare in modo, per così dire, politicamente corretto. Per Ceccarelli si tratta di una distinzione del tutto culturale, e assai comune, tra una dimensione «alta» e accettata del comico, contrapposta ad una forma più volgare e «bassa», spesso oggetto di sanzioni morali.

⁷⁷ Come giustamente ricorda MIRALLES 1993, 63, la descrizione del poeta omerico della figura di Tersite si arricchisce senza dubbio di «aspetti inusuali», ma il «risibile» (γελοῖον) di cui ridono gli Achei è costituito soprattutto dalla sua pretesa di ridicolizzare che gli si ritorce contro. In quest'ottica la sua bruttezza deve essere intesa come una «correlazione fisica alla provocazione» (*ibid.*).

⁷⁸ Costruzione che emerge fortemente in *Od.* 8.270-81, quando Efesto plasticamente realizza la macchina comica che in seguito provocherà il riso degli dèi, quando saranno chiamati ad assistervi. Un lessico per così dire «plastico» della costruzione della risata che spesso si associa alla manifestazione materica e sostantivata del γέλωσ nella cultura omerica (come nel caso di Eurimaco in *Od.* 18.350-5, che ho analizzato in ISCHIA 2022, 165-6).

mento di Anacharsis. Non è Tersite a provocare e a gestire dall'alto il riso della comunità Achea, ma questo ha origine dalla sua punizione per mano di Odisseo; in questo modo si riconferma, per il buffone, un *pattern* alquanto coerente e diffuso, almeno nella concettualizzazione greca arcaica, cioè il fatto che ove egli non riesca a provocare «dall'alto» il riso della comunità (la sua ambizione di dire ὄ τι οἱ εἴσαιτο γελοῖτον Ἀργείοισιν | ἔμμεναι),⁷⁹ si apra una seconda possibilità per pervenire al medesimo effetto, cioè di assegnare il peso della derisione allo stesso fattore di riso. L'effetto sociale è tuttavia lo stesso e, come giustamente nota anche Vespa in questo caso, «così facendo [è] in grado di rinsaldare i rapporti di gruppo e di cameratismo» tra i guerrieri.⁸⁰

Credo infatti che, tenendo bene a mente quella lettura ampia che ci si era ripromessi, il ruolo sociale «positivo» di Tersite – in relazione alla riabilitazione gerarchica del sovrano e alla riscossa identitaria dell'esercito – sia evidenziato anche dalla disposizione generale dei primi due libri: rispetto ad una schiera identitariamente deficitaria e inconsistente (i guerrieri che «come sciami d'api» si precipitano verso un'assemblea in tumulto),⁸¹ il gruppo sociale che esce dall'assemblea dopo l'episodio di Tersite acquista una identità definita, e forse non casualmente il poeta omerico, con il famoso *Catalogo delle navi* (tanto discusso per la sua giustapposizione narrativa nel poema), può ora enumerare – con grande sforzo mnemonico e poetico – uno ad uno i maggiori capi e i contingenti che parteciparono all'impresa: una poderosa parata identitaria (vv. 484-877) che prepara la successiva discesa in campo dell'esercito greco in *Il. 3*.

Se questa è quindi una possibile lettura degli avvenimenti che inquadrano l'episodio di Tersite in *Il. 2* e nell'economia del poema, rimangono ancora alcune considerazioni conclusive su questa figura, sulla sua fortuna successiva e sulle dinamiche del riso richiamate anche nello studio di Vespa.

È pur vero che ogni tentativo di suscitare il riso per mezzo di un attacco al prestigio sociale e all'identità relazionale dell'altro è severamente ripudiato dalla mentalità eroica ed aristocratica, eppure – vista l'acredine con cui numerosi passaggi descrivono lo sdegno nei confronti di tale pratica – tale comportamento doveva essere largamente diffuso e doveva quindi assolvere a delle funzioni tutt'altro che secondarie per la collettività, non solo biecamente utilitaristiche.⁸²

⁷⁹ *Il. 2.215-6*.

⁸⁰ Una questione interpretativa di carattere linguistico attanaglia comunque la lettura del passo, anche se non arriva a modificare del tutto le ragioni della derisione di Tersite da parte degli Achei: ai vv. 223-4 non è chiaro infatti a chi debba essere riferito il τῷ destinatario della disapprovazione degli Achei (a Tersite o ad Agamennone); ed entrambe le opzioni conservano una possibilità di lettura. Se da una parte Tersite veramente si fa interprete di un sentimento comune dell'esercito contro l'autorità di Agamennone, il ruolo di Odisseo come «bacchettatore del popolo irrequieto» si fa ancora più prominente; se dall'altra è proprio Tersite l'oggetto del risentimento e dell'irritazione degli Achei, allora il cruento viraggio comico cui è sottoposto, l'«orgoglio rintuzzato del calunniatore» (di cui parla CECCARELLI 1988, 155), ne viene ancor più risaltato.

⁸¹ *Il. 2.87-90*: «come vanno sciami d'api brulicanti, che incessantemente escono dal cavo di una roccia e in forma di grappolo volano sui fiori primaverili e svolazzano le une in folla da una parte, le altre dall'altra» (ἦϊτε ἔθνεα εἰσι μελισσῶν ἀδινάων | πέτρης ἐκ γλαφυρῆς αἰεὶ νέον ἐρχομένων, | βοτρυδὸν δὲ πέτονται ἐπ' ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν: αἱ μὲν τ' ἔνθα ἄλις πεποτήσονται, αἱ δὲ τε ἔνθα, trad. Zambarbieri).

⁸² Esiste comunque una scala di prestigio sociale del buffone, in cui ai gradini più bassi vi potrebbe essere il pagliaccio che assume su di sé l'onere del «messaggio b» ceccarelliano (cioè, la derisione), poi il buontempone spiritoso in cui tale messaggio è per lo più diretto verso estranei, per culminare infine nell'«uomo di spirito», caratterizzato da un umorismo particolarmente penetrante e corrosivo, cfr. CECCARELLI 1988, 181 ss. Una

Vespa, come del resto diversi altri interpreti, legge (non certo a torto) il ruolo di Tersite come quello di un «calunniatore che adotta moduli comportamentali da buffone», il quale suscita una risata che «non è mai priva di conseguenze, ma può ingenerare spaccatura e divisione all'interno di un gruppo sociale provocando risentimento e conflitto».⁸³ Ciò sarebbe senz'altro vero, ma solamente se il quadro sociale delineatosi dopo la risata non fosse totalmente omogeneo, e che quindi fosse richiesta una particolare cautela nel reintegrare la discordia generatasi attraverso l'insulto.⁸⁴ Eppure esiste una dimensione – ed è quella che sarei qui propenso ad approfondire – per cui l'invettiva costituisce al contrario un metodo perfettamente sociale (e non cruento) di risoluzione di una situazione problematica, attraverso cui si «pungola» chi pare estraniarsi (dagli altri e, soprattutto, da sé stesso, dal proprio ruolo) con il fine di provocare un riscatto di tale identità sociale. Questo procedimento ricade assai spesso, come ho tentato di mostrare altrove, all'interno del campo relazionale della κερτομία omerica, e si ritrova anche in questo passaggio di *Il. 2*, nelle parole con cui Odisseo stesso definisce il discorso di Tersite (κερτομέων ἀγορεύειν, v. 256), che si riconnettono strettamente all'intenzione di produrre qualcosa di risibile (γελοῖον, v. 215) sulla persona di Agamennone, che finalmente vedrà la sua autorità ristabilita proprio grazie all'episodio risibile di Tersite.⁸⁵

Il secondo luogo in cui Tersite ha modo di espletare le sue precise funzioni di γελοιοποιός per la comunità dei Danai fa parte dei resoconti pervenutici sugli altri poemi del *Ciclo* troiano, in particolare dall'argomento dell'*Etiopide*,⁸⁶ che narra di come Achille avrebbe ucciso Pentesilea in duello, e che ne sarebbe rimasto poi perduto innamorato (cadendo quindi in una situazione di estraniamento rispetto alla sua identità eroica e, ancora una volta, rimanendo in disparte rispetto al corretto svolgimento della guerra).⁸⁷ Tersite a questo punto lo

dimensione che traspare per esempio dall'analisi storica delle compagnie e delle scuole di produzione comica antica, cfr. p.e. BREMMER 1997.

⁸³ VESPA 2021, 454. Una formulazione che forse reca traccia della nota distinzione di Stephen Halliwell tra un riso «playful» ed uno «consequential» nella cultura greca antica, cfr. HALLIWELL 1991.

⁸⁴ Del resto, lo stesso frammento già analizzato della *Melanippe incatenata* (fr. 492 Nauck) – di cui certamente poco si potrebbe dire in mancanza di un contesto più preciso – non sembra rivolgere lo sdegno della *persona loquens* (come sembra intendere VESPA 2021 455) a coloro che si dedicano a «gradevoli provocazioni avendo come fine la risata» (τοῦ γέλωτος οὐνεκα | ἀσκοῦσι χάριτας κερτόμους), che sono in realtà menzionati prima dell'espressione di disdegno (ἐγὼ δὲ πως | μισῶ γελοίους, οἵτινες κτλ.).

⁸⁵ Una precisa analogia tra la disposizione narrativa di *Il. 1* (con l'episodio di Efesto) e *Il. 2* (l'episodio di Tersite) era del resto stata riconosciuta dalla tradizione scolastica, per cui «come Efesto appare ridicolo nel primo libro, quando Zeus rivolge minacce ad Hera, così ora il poeta inserisce anche Tersite per sciogliere l'odio che prende l'assemblea e per inveire contro Agamennone (ὡς καὶ ἐπὶ τῶν θεῶν ἐν τῇ Α τὴν Ἥραν καταστέλλει Ζεὺς μὲν ἀπειλῶν, Ἥφαιστος δὲ γελοῖος φανείσ, καὶ νῦν οὖν τὸν Θεοσίτην ὁ ποιητὴς παρέλαβε πρὸς τὸ διαλύσαι τὸ στυγνὸν τῆς ἐκκλησίας καὶ ὑβρίσαι τὸν Ἀγαμέμνονα, Schol. Hom. *Il.* 2.212, ΣΤ).

⁸⁶ Testo che traggio dalle *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus* di A. Severyns (vol. IV, Paris 1977, 87). Testo su cui cfr., oltre alle analisi di VESPA 2021 che saranno qui richiamate, anche lo studio di GANTZ 1993, 621-2 e il già citato ROSEN 2003.

⁸⁷ L'innamoramento sarebbe avvenuto in ogni caso dopo la morte, e precisamente con l'atto di scoprire il volto della guerriera dall'elmo che la ricopriva durante lo scontro. Q. Sm. 1.666-8 riporta la tradizione per cui sarebbe stata proprio Afrodite a rendere ammaliante l'aspetto del cadavere dell'Amazzone ormai uccisa, come forma di vendetta nei confronti del «migliore degli Achei»: «Invero così mirabile la rese, perfino tra i morti, Cipride dalla bella corona, sposa di Ares valente, affinché fosse motivo di sdegno per il figlio del glorioso Peleo» (αὐτὴ γὰρ μὴ ἔτευξε καὶ ἐν φθιμένοισιν ἀγητὴν | Κύπρις εὐστέφανος κρατεροῦ παράκοιτις Ἄρης, | ὄφρα τι καὶ Πηλῆος ἀμόμονος υἱ' ἀκαχίση, trad. Lelli). Su questo cfr. in generale ARRIGONI 1981, FANTUZZI 2012, 267-79.

oltraggiò (λοιδορηθείς, ὀνειδισθείς) pubblicamente per questa ragione⁸⁸ e Achille, per converso, lo avrebbe (forse involontariamente?) ucciso, scatenando però nel campo acheo una στάσις, una grave situazione di disordine e discordia, che sarebbe stata sanata solo attraverso la purificazione di Achille (operata segnatamente da Odisseo, il primo e più famoso oppositore e castigatore di Tersite) presso l'isola di Lesbo, attraverso un'offerta sacrificale ad Apollo, Latona ed Artemide.⁸⁹

Gli *Scholia* al *Filottete* di Sofocle (dove si racconta, forse falsamente, che Tersite sarebbe in realtà sopravvissuto alla guerra troiana) vanno in realtà ben oltre rispetto a quanto riferito da Vespa nel suo studio: non solo Tersite sarebbe stato ucciso da Achille «a pugni»⁹⁰ – azione assai cruda, ma motivata dal fatto che Tersite avrebbe deturpato la bella immagine di Pentesilea conficcandole una lancia nell'occhio⁹¹ –, ma abbiamo anche notizie più certe rispetto a quale sarebbe stata, secondo tale resoconto, l'azione compiuta da Achille e che Tersite aveva deplorato nelle sue invettive, ovvero l'essersi unito a Pentesilea *dopo* la morte con un atto di necrofilia.⁹² È certo probabile che con il passare dei tempi la tradizione di un amore per il nemico (che si sarebbe arricchita di sfumature letterarie elegiache)⁹³ non fosse più percepita come sufficiente per spiegare l'insulto di Tersite e quindi la dura reazione di Achille, e che per questo l'episodio sarebbe stato arricchito di particolari via via più macabri o scabrosi, come il deturpamento del cadavere di Pentesilea ad opera di Tersite o addirittura, nei confronti di Achille, l'accusa di necrofilia (certo recenziore e di gusto più espressionistico).

⁸⁸ In realtà l'oggetto dell'insulto e dell'oltraggio rivolto ad Achille è indicato dal resoconto con una espressione non del tutto chiara nel suo riferimento; la formulazione τὸν ἐπὶ τῇ Πενθεσίλειᾳ λεγόμενον ἔρωτα potrebbe riferirsi tanto ad un «famoso, assai noto» (λεγόμενον) amore, quanto ad un «cosiddetto» amore, un amore «che si raccontava», di cui viene magari sottaciuta una sfumatura più urtante. La stessa ambiguità era stata del resto rilevata anche da FANTUZZI 2012, 274-5, che però non ritiene possibile intravedervi un accenno al tema della necrofilia.

⁸⁹ Procl. Chrest. 172, p. 458 (= Aeth. Arg. 1 West; 68 Bernabé) «e Achille uccide Tersite dopo essere stato ingiuriato e insultato per il suo famoso amore per Pentesilea; e per questo fatto nacque discordia tra gli Achei sull'omicidio di Tersite. Dopo queste cose Achille raggiunge Lesbo e dopo aver sacrificato ad Apollo, Artemide e a Latona, viene purificato dall'uccisione da Odisseo» (καὶ Ἀχιλλεὺς Θερσίτην ἀναίρει λοιδορηθεὶς πρὸς αὐτοῦ καὶ ὀνειδισθεὶς τὸν ἐπὶ τῇ Πενθεσίλειᾳ λεγόμενον ἔρωτα. καὶ ἐκ τούτου στάσις γίνεται τοῖς Ἀχαιοῖς περὶ τοῦ Θερσίτου φόνου. μετὰ δὲ ταῦτα Ἀχιλλεὺς εἰς Λέσβον πλεῖ, καὶ θύσας Ἀπόλλωνι καὶ Ἀρτέμιδι καὶ Λητοῖ καθάιρεται τοῦ φόνου ὑπ' Ὀδυσσεώς).

⁹⁰ Come ricorda ARRIGONI 1981 (269n), l'uccisione di Tersite a pugni era già presente in un frammento comico di Ferecrate (fr. 165 K-A, su cui cfr. anche MORELLI 1991 e ROSEN 2003, 128) e sarebbe certo interessante attribuire a lui stesso anche il motivo dell'accusa necrofilica nelle parole di Tersite, ma in tal senso non esistono sufficienti prove. All'interno della ἐπικερτόμησις di Achille in Q. Sm. 1.762-3 si riporta anche la buffa notazione che il pugno inferto dal Pelide sarebbe stato «con mano neanche forte» (ὄς σευ θυμὸν ἔλυσσα καὶ οὐκέτι χειρὶ βαρεῖη | πληξάμενος), ma che comunque lo avrebbe ucciso (altro elemento forse presente in Ferecrate?). In ogni caso il Pelide augura poi a Tersite, con una provocazione identitaria *post mortem* di continuare pure con le sue calunnie anche nel mondo dei morti (ἔρρε καὶ ἐν φθιμένοισιν ἐπὶ σβολίας ἀγόρευε, v. 765).

⁹¹ Cfr. soprattutto Lyk. Alex. 999-1001: «ed ella spirava l'ultimo respiro, ma il suo occhio mutilato porterà alla morte della pestifera scimmia dell'Etolia, trafitta dalla lancia insanguinata» (ἦς ἐκπνεούσης λοιπὸν ὀφθαλμὸς τυπεῖς | πιθηκομόρφῳ πότμον Αἰτωλῶ φθόρῳ | τεύξει τράφηκι φοινίῳ τετμημένῳ), variante trasmessa anche dallo Schol. ad Soph. Philokt. 445 (Papageorgiou, p. 364), elemento però non ripreso dal racconto di Q. Sm. 1.

⁹² Schol. ad Soph. Philokt. 445 (Papageorgiou, p. 364) «si diceva infatti anche che si sarebbe unito in amore con lei dopo la morte» (ἐλέγετο γὰρ ὅτι καὶ μετὰ θάνατον ἔρασθεὶς αὐτῆς συνελήλυθεν).

⁹³ Del resto è proprio in ambito erotico elegiaco che gli occhi divengono fulcro causale del processo di innamoramento e vero focus dell'attenzione del poeta. La stessa azione di Tersite rivolta contro gli occhi della giovane è chiaramente una netta opposizione di principio al suo innamoramento, oltre che una pratica bellica di allontanamento della pericolosità intrinseca del cadavere.

Credo che nonostante l'esito diacronico della tradizione, come sovente accade per il racconto mitico, gli elementi strutturali soggiacenti rimangano abbastanza coerenti: dopo l'uccisione di Penthesilea, Achille è sicuramente estraniato dal proprio compito eroico a causa della passione amorosa che lo ha legato al nemico sconfitto; in un'occasione conviviale (o comunque in ogni caso sociale e regolata) Tersite provoca l'identità dell'eroe e subisce le conseguenze del suo riscatto identitario. Il buffone certo trova la morte, ma la sua azione ha determinato per Achille il superamento dell'estraniamento e la sua reintegrazione nell'alveo della società dei migliori.⁹⁴ L'azione stessa di deturpamento del cadavere di Penthesilea – azione che si focalizza proprio sugli occhi, luogo emblematico per eccellenza della comunicazione erotica ed identitaria – dovrebbe in quest'ottica intendersi come un violento gesto di separazione e di allontanamento forzato di una identità «forte», «altra» e pericolosa come quella dell'Amazzone ormai defunta, con lo scopo forse di spezzare il legame che tiene Achille saldamente (e pericolosamente) legato alla comunità dei morti e non a quella sociale e comunitaria dei vivi. Se effettivamente l'accusa necrofilica fosse stata proprio l'oggetto della provocazione pubblica di Tersite (volta evidentemente a mettere in scena in maniera plateale l'estraniamento di Achille), potremmo avere anche in questo caso una struttura del tutto paragonabile a quella di *Il. 2*, in cui, al fallimento della produzione di uno zimbello comico coerente e risibile (un Agamennone come grottesco consumatore-ingurgitatore di beni e un Achille eccessivamente «legato» dalla sua passione per un cadavere), segue immediatamente la punizione di chi aveva tentato di imporre una rappresentazione comica e infamante. Tale punizione (nel primo caso eseguita da Odisseo, nel secondo da Achille) determina poi il riso (in *Il. 2*) o in generale la «gioia» (in Q. Sm. 747) del pubblico degli astanti, che non ridono indirettamente della rappresentazione comica proposta dal γελωτοποιός, ma arriveranno invece a deridere lo stesso facitore di riso quando viene severamente punito per la sua sfrontatezza.

Anche in questo caso, si ripropone strutturalmente la morale gelastica di Anacharsis: il rifiuto di cedere alla rappresentazione comica stereotipata offerta dal pubblico facitore di riso e la preferenza, invece, per un comico effettivo, spontaneo, il cui portato de-risorio ricade però, come nel caso di Tersite, sulla stessa figura del buffone. È solo a questo punto che si porrebbe il problema dell'intenzionalità, che Vespa aveva sollevato in precedenza a proposito della natura stessa di γελοῖος:⁹⁵ se possiamo avere certezza che Filippo avesse *volutamente* costruito sopra di sé una rappresentazione comica, per Tersite sicuramente possiamo essere certi del contrario, ed è chiaro che il suo fallimento vada inquadrato nella personalità grottesca che gli viene assegnata dal poeta (sebbene già Omero lasciasse trasparire che i Greci avessero a volte trovato genuinamente divertenti le sue uscite).⁹⁶

Ritornando all'analisi di Vespa, lo studioso non discute la tradizione della possibile necrofilia di Achille (e questo forse spiega in parte la sua valutazione dell'episodio) ma considera la

⁹⁴ Se in Q. Sm. 1.726-33 le parole di Tersite ascrivono ad Achille quella stessa accusa di spropositato amore per le donne (γυναίμανές ἦτορ ἔχουσι [...] σχέτλιε, ποῦ νῦ τοί ἐστιν εὖ σθένος ἠδὲ νόημα) che caratterizzava la figura omerica di Paride (cfr. l'ambiguo γυναικομανής di *Il. 3.39* nelle parole di Ettore o anche il parallelo παρθενοπίπα, lett. «guardone», con cui lo definirà anche Diomede in *Il. 11.385*), nel seguito della sua invettiva il comico ciarliere mette in dubbio specificamente la capacità di Achille di tornare ad essere un eroico guerriero.

⁹⁵ Punto che in realtà, come si è detto, fa anche parte della riflessione platonica del *Simposio*, ma che non è effettivamente discusso nello specifico neanche da Platone.

⁹⁶ Così sarebbe da intendersi la formulazione di *Il. 2.215-6* prima richiamata (il fatto che Tersite ritenga alcune cose probabilmente risibili per la schiera dei Danai implica che essi a volte avessero riso delle sue battute; magari proprio in occasione delle sue schermaglie derisorie, o zuffe simpotiche, con Odisseo e Achille).

passione del Pelide per Pentesilea come sostanzialmente addentro ai canoni della morale eroica (ma ciò sembra comunque poco convincente):⁹⁷ per converso sarebbe invece Tersite ad esserne completamente estraneo, data la brutalità della mortificazione del cadavere della principessa amazzone. Rimane pur vero, tuttavia, che simili atti di svilimento e deturpamento fisico del cadavere del nemico (come anche espliciti atti verbali di insulto e dileggio nei suoi confronti) erano una prassi decisamente comune anche per la morale eroica omerica⁹⁸ (seppur decisamente rimproverati dal senso morale arcaico) e potrebbero essere letti non a torto come una via sociale *post mortem* per relazionarsi un'ultima volta con una identità dotata ancora di una certa «presenza» (oltre che «potenza») e, proprio per questo motivo, pericolosa.⁹⁹ Tersite quindi è in buona compagnia anche in questo aspetto.

La scimmia, nelle conclusioni di Vespa, si macchia persino della stessa turpe azione della denigrazione esultante sul cadavere del nemico sconfitto, tanto che (secondo Eliano) un particolare predatore della Maurasia, la *παρδαλίς*, ha addirittura incamerato nella propria prassi venatoria un astuto tranello per attirare le scimmie a sé, senza sprecare tempo a inseguirle:¹⁰⁰ fingendosi morto e attendendo senza muovere un muscolo alla base di un tronco d'albero, questo animale – probabilmente una specie di ghepardo – attende che le scimmie si avvicinino all'apparente carcassa; quando però esse cominciano ad eseguire danze denigratorie saltando attorno al cadavere (*καὶ ἐπιβάντες κατεκυβίστησαν καὶ κατωρχήσαντο κέρτομόν τινα καὶ πιθήκοις πρέπουσαν ὄρχησιν*), ecco che il vero predatore fa la sua mossa e riesce ad azzannare una (o più) delle supponenti malcapitate. La testimonianza è invero interessante, e si inserisce certo nel quadro ben ampio della *κέρτομία* come una pratica performativa, ma non è legata unicamente alla dimensione etologica della scimmia, visto che, nell'Atene classica, anche il «bullo» Conone (nell'omonima orazione di Demostene) poteva prendere di mira, deridere e malmenare il povero Agatone, infierendo poi sulla sua vittima con una danza scoptica e provocatoria imitando le superbe mosse di un gallo vincitore (*ἦδε γὰρ τοὺς ἀλεκτρούνας μιμούμενος τοὺς νενικηκότας*).¹⁰¹ In definitiva, dei diversi punti individuati da Vespa che sottolineano una analogia specifica tra l'etologia scoptica della scimmia e quella altrettanto denigratoria di Tersite, la maggior parte sono comunque più vasti e condivisi già nella cultura greca di età arcaica e classica, spaziando dall'attitudine dell'eroe omerico pronto a deturpare o a farsi beffa del cadavere del nemico fino ai moti sociali delle bande giovanili di età classica. Le conclusioni di Vespa in merito alla natura scimmiesca e buffonesca di Tersite sono così assai valide nella ripresa delle considerazioni aristoteliche e platoniche sul (necessario) ruolo

⁹⁷ Come si è detto, esistono sufficienti elementi per assegnare anche ad Achille un estraniamento dalla comune morale eroica in occasione della sua passione per Pentesilea, per altro evidenziati salacemente dallo stesso Tersite, cfr. il discorso sul *γυναιμανές ἦτορ* di Q. Sm. 1.726 e sulle altre parole che ne seguono.

⁹⁸ Penso soprattutto alle denigrazioni dei cadaveri di Otrioneo (*Il.* 13.361-83) e di Cebrione (*Il.* 16.740-50), ad opera rispettivamente di Idomeneo e di Patroclo, cui non a torto si potrebbe aggiungere anche quella di Melanzio (*Od.* 22.194-9) ad opera di Eumeo. Gli esempi potrebbero certo moltiplicarsi, se si pensa che anche nel caso della tradizione post-omerica appena richiamata lo stesso Achille rivolge parole insultanti e derisorie al cadavere di Tersite (Q. Sm. 1.)

⁹⁹ Quello dell'insulto e della derisione del cadavere – che spesso il linguaggio omerico ascrive proprio alla forma relazionale della *ἐπικερτόμησις* – è argomento su cui mi prometto di ritornare in maniera generale e più approfondita in altra sede (anche se lo stesso Vespa accenna alla questione, con riferimento alla scimmia, nelle sue conclusioni sulla figura di Tersite).

¹⁰⁰ Ael. NA 5.54, su cui cfr. VESPA 2021, 459-60.

¹⁰¹ Dem. 54.9. Sulla questione cfr. il fondamentale saggio di HALLIWELL 1991 (ripreso nella sezione introduttiva del suo studio del 2008 con alcune differenze).

sociale del γελωτοποιός e sullo stigma che pur tuttavia la cultura greca fa egualmente ricadere sulla sua figura. Ulteriori considerazioni, che qui si sono solo potute accennare, dovrebbero però condurre ad una più ampia riconsiderazione della figura di Tersite, che non sembra veramente ricadere entro la definizione di un «eroe che abdica alla propria natura eroica comportandosi in modo deviante rispetto al modello eroico cui, magari, sarebbe stato destinato»,¹⁰² ma dovrebbe essere inquadrato in un diverso sistema di prestigio (come del resto quello della scimmia), parallelo e indipendente rispetto a quello dell'ἀριστεύειν,¹⁰³ che si riferisca al ruolo sociale del facitore di riso. Sicuramente gretto e meschino – come si è detto – agli occhi della società eroica o aristocratica dei migliori sempre in competizione per mantenere o incrementare il proprio prestigio personale e familiare, il buffone svolge tuttavia un ruolo sociale fondamentale (di cui subisce effettivamente tutte le conseguenze), e la sua uccisione non è comunque atto che passi tranquillamente sotto silenzio, visto che comunque comporta una situazione di στάσις cui la società o i singoli individui sono chiamati a porre rimedio.

La scimmia, parimenti al facitore di riso, sembra insomma costituire un costante e fastidioso tarlo per i valori condivisi della società eroica, capace di trovare strade diverse – impensabili ed impercorribili per chi tema di subire una perdita del proprio prestigio sociale – per conseguire comunque il proprio fine utilitaristico, ora insediando la tavola di un sontuoso banchetto, ora riuscendo a liberarsi dalla stretta dei propri aguzzini (come i Cercopi) e ora ricoprendo effettivamente quel turpe ruolo del buffone, tanto denigrato e osteggiato dalla comunità quanto per essa, definitivamente, fondamentale. Il carattere «scimmiesco» di Tersite è quindi esito complesso di una riflessione sul ruolo sociale del γελωτοποιός (che certo riprende e reinterpreta il carattere esecrabile della rappresentazione omerica), ma con riferimento alla specifica reincarnazione di Tersite nel corpo di una scimmia, egli costituirà per la cultura antica un'immagine prototipica del buffone, permettendogli di conseguire, infine, quella carenza, polivalenza o indeterminatezza identitaria che colloca le scimmie costantemente sulla soglia dell'umano, pronte perciò ad insediare, con brevi attacchi pungenti, la comunità che arriva a deriderle e a includerle nel proprio ambiente sociale. Sfruttando in questo modo tutti i diversi aspetti relazionali (qui solamente accennati) di ciò che gli antichi greci decisero di qualificare come γελοῖος.

¹⁰² Il nesso più significativo che Vespa riferisce, a supporto di una mancata *realizzazione* eroica di Tersite, è il ruolo ricordato di quest'ultimo in occasione della caccia al cinghiale calidonio da Ferecide (FGrHist 3 F 123 = Schol. Hom. *Il.* 2.212). Sul racconto cfr. anche LINCOLN 2000, 39. La zoppia per precipitazione sembra in questo modo una formula comune dell'«iniziazione comica» del pubblico facitore di riso, che accomuna notoriamente il Tersite di *Il.* 2 ed anche Efesto in *Il.* 1. Della zoppia di Efesto si alternano almeno due versioni già attestate nei poemi omerici, ma entrambe condividono il mitologema della punizione per precipitazione, che è comune anche al racconto riportato a proposito di Tersite, il suo analogo (ma certo non omologo) corrispettivo umano. Efesto tuttavia dimostra che proprio tale condizione fisica menomata può diventare una modalità positiva di affermazione del proprio prestigio: un rango parallelo, che è al servizio di coloro che ne ridono, e che è comunque deriso e battuto, a differenza di Tersite. Mentre il secondo ricompatta l'ordine sociale degli Achei solo a suo malgrado, Efesto invece non subisce affatto la derisione, ma anzi la provoca e la assume come parte della sua stessa identità divina.

¹⁰³ Un ruolo che per certi versi (e con le dovute differenze) pone anche il Paride omerico in un contesto parallelo e indipendente rispetto alla norma del comportamento eroico, rendendolo spesso immune alla derisione e ai giudizi di valore che gli sono rivolti per esempio da Ettore in conclusione ad *Il.* 6.

Bibliografia

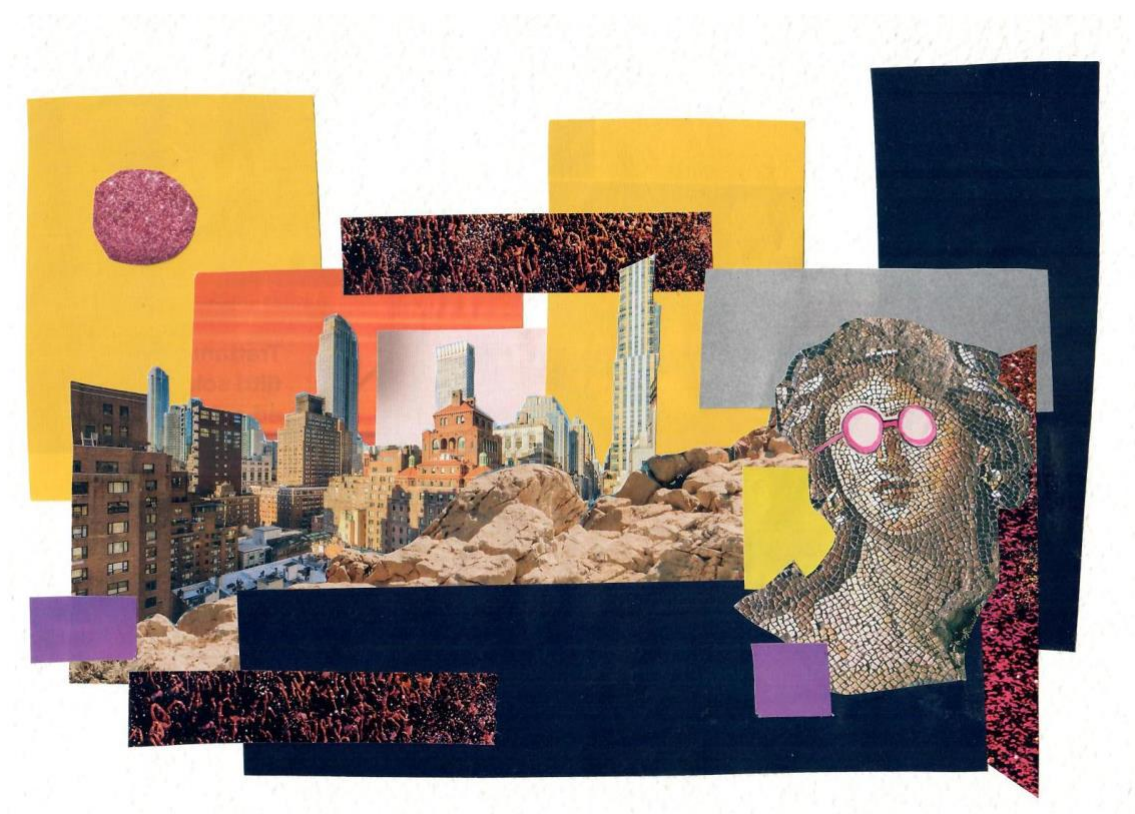
- DOMINIQUE ARNOULD (1998), *Le ridicule dans la littérature grecque archaïque et classique*, in TREDE MONIQUE, HOFFMANN PHILIPPE (édd.), *Le rire des anciens: actes du colloque international* (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995) [Études de Littérature Ancienne 8], Paris, 13-20.
- ARRIGONI GIAMPIERA (1981), *Pentesilea e Marcia Elice. La bellezza dell'Amazzone come ricordo d'amore*, in «Archeologia Classica» 33, 253-72.
- BARCHIESI MARINO (1960), *Due capitoli sul comico: il sorriso di Achille*, Rocca San Casciano.
- BELFIORE ELIZABETH (1992), *Tragic pleasures. Aristotle on plot and emotions*, Princeton (NJ).
- BONAFIN MASSIMO (2001), *I contesti della parodia. Semiotica, antropologia e cultura medievale*, Torino.
- BONAFIN MASSIMO (2010), *Guerrieri al simposio. Il Voyage de Charlemagne e la tradizione dei vanti*, Alessandria.
- BOROWSKI YVONNE (2015), *Laughter in Ancient Greek Drama of the Classical Period. Tragedy and Satyr Play*, Diss. Th., Major Prof.: Jadwiga Czerwińska, University of Łódź.
- BREMMER JAN NICOLAAS (1997), *Jokes, Jokers and Jokebooks in Ancient Greek Culture*, in ID., ROODEMBURG HERMAN (eds.), *A Cultural History of Humour. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge, 11-28.
- CAIRNS DOUGLAS (2002), *The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture*, in LLEWELLYN-JONES LLOYD (ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, Duckworth, 73-93.
- CAPRA ANDREA (2007), *Stratagemmi comici da Aristofane a Platone. Parte I. Il satiro ironico* (Simposio, Nuvole e altro), in «Stratagemmi» 2, 7-48.
- CECCARELLI FABIO (1988), *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Torino.
- CECCARELLI FABIO (2002), *Il riso di Abramo e Sara. Lineamenti di una teoria sociale del riso*, in «Golem» 5 (maggio).
- COLLARD CHRISTOPHER, CROPP MARTIN, LEE KEVIN (1995), *Euripides Selected Fragmentary Plays with Introductions, Translations and Commentaries, Vol. I: Telephus, Cretans, Stheneboea, Bellerophon, Cresphontes, Erectheus, Phaethon, Wise Melanippe, Captive Melanippe*, Warminster.
- COZZO ANDREA (2018), *Riso e sorriso e altri saggi sulla nonviolenza nella Grecia antica*, Milano-Udine.
- DI BENEDETTO VINCENZO (1971), *Euripide: teatro e società*, Torino.
- DI STEFANO MARTINA (2016/7), *Gli interlocutori di Socrate nei Dialoghi di Platone*, Diss. Th. Università degli Studi di Trento – Université-Grenoble-Alpes, Major Proff. Fulvia De Luise, Marie-Laurence Desclos.
- DIGGLE JAMES (2004), *Theophrastus: Characters. Edited with Introduction, Translation and Commentary* [Cambridge Classical Texts and Commentaries, 43], Cambridge.
- FANTUZZI MARCO (2012), *Achilles in love: intertextual studies*, Oxford.
- FISHER NICK (2001), *Aeschines. Against Timarchos. Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford-New York.
- GANTZ TIMOTHY (1993), *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore-London.
- GAROFALO IVAN, VEGETTI MARIO (1978) (a cura di), *Galeno. Opere scelte*, Torino.
- GIAMMELLARO PIETRO (2017), *Velo si dice in molti modi. Coprirsi il capo nell'epica greca arcaica*, in FERRARA MARIANNA, SAGGIORO ALESSANDRO, VISCARDI GIUSEPPINA PAOLA (a cura di), *Le verità del velo*, Firenze, 49-58.
- GROTTANELLI CRISTIANO (2000), *Modi di ridere nel mondo antico*, in ALESSANDRINI ROBERTO, BORSARI MICHELINA (a cura di), *Il sorriso dello spirito. Riso e comicità nella cultura religiosa dell'Occidente*, Modena, 19-50.

- HALLIWELL STEPHEN (1991), *The Uses of Laughter in Greek Culture*, in «The Classical Quarterly» 41, 2, 279-96.
- HALLIWELL STEPHEN (2008), *Greek laughter. A study of cultural psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge.
- ISCHIA FRANCESCO (2022), *Il «pungolo» delle identità: per una nuova lettura della κερτομία omerica*, in «SIFC» N.S. 20, 2, 165-86.
- JAZDZEWSKA KATARZYNA (2018), *Laughter in Plato's and Xenophon's Symposia*, in DANZIG GABRIEL, JOHNSON DAVID, MORRISON DONALD (eds), *Plato and Xenophon. Comparative Studies*, Leiden-Boston, 187-207.
- JOUANNO CORINNE (2005), *Thersite, une figure de la démesure?*, in «Kentron. Revue pluridisciplinaire du monde Antique» 21, pp.181-223.
- KONSTANTAKOS IOANNIS (2022), *Review of Marco Vespa, Geloion mimēma. Studi sulla rappresentazione culturale della scimmia nei testi greci e greco-romani (Brepols, Turnhout 2021)*, in «Incidenza dell'Antico» 20, 269-275.
- LANFRANCHI PIERLUIGI (2022), *The smile of the martyr*, in DIJKSTRA ROALD, VAN DER VELDE PAUL (eds), *Humour in the Beginning: Religion, humour and laughter in formative stages of Christianity, Islam, Buddhism and Judaism* [Topics in Humor Research, 10], Amsterdam 82-92.
- LANZA DIEGO (1987) (a cura di), Aristotele, *La Poetica*, Rizzoli, Milano.
- LATEINER DONALD (1977), *No laughing matter: a literary tactic in Herodotus*, «TAPhA» 107, 173-82.
- LEONE MASSIMO (2017), *Homo velans: Paradossi del velo nella semiosfera contemporanea*, in FERRARA MARIANNA, SAGGIORO ALESSANDRO, VISCARDI GIUSEPPINA PAOLA (a cura di), *Le verità del velo*, Firenze, 27-48.
- LINCOLN BRUCE (2000), *L'autorità. Costruzione e corrosione*, trad. it. di S. Romani, Torino.
- LOMIENTO LIANA (2021), *La risata degli dei. In margine a Aesch. Eum. 560*, in BETA SIMONE, ROMANI SILVIA (a cura di), *Tirsi per Dioniso. A Giulio Guidorizzi* [Hellenica 95], Alessandria.
- LOPEZ EIRE ANTONIO (2000), *Les mots pour exprimer l'idée du «rire» en grec ancien*, in DESCLOS MARIE-LAURENCE (éd.), *Le rire des Grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, 13-43.
- MALLORY JAMES PATRICK, ADAMS DOUGLAS QUENTIN (2006), *The Oxford Introduction to Proto-Indo-European and the Proto-Indo-European World*, Oxford.
- MARFURT BERNHARD (1977), *Textsorte Witz: Möglichkeiten einer sprachwissenschaftlichen Textsorten-Bestimmung*, Tübingen.
- MAZZOLENI GILBERTO (1979), *I buffoni sacri d'America e Il ridere secondo cultura: due saggi di etnologia religiosa*, Roma.
- MIHAYLOVA BILYANA, TARPOMANOVA EKATERINA, MIRCHEVA ALBENA (2017), *'Agamemnon the lord of men was glad as he looked at them': a linguistic analysis of joy in the Iliad*, in «Papers of BAS; Humanities and Social Sciences» 4, 2, 142-59.
- MIRALLES CARLES (1993), *Ridere in Omero*, «Lezioni Comparesettiane II», Scuola Normale Superiore, Pisa.
- MIRALLES CARLES (2009), *La luce del dolore. Aspetti della poesia di Sofocle*, trad. it. a cura di M. C. Angioni, P. Novelli, Napoli.
- MORELLI GIUSEPPE (1991), *La morte di Tersite in un frammento di Ferecrate*, «RFIC» 119, 177-180.
- PELLIZER EZIO (1991), *La zuffa simpotica*, in FABIAN KLAUS, ID., TEDESCHI GENNARO (a cura di), *OINHPA TEYXH: Studi Triestini Di Poesia Conviviale*, Alessandria, 31-41.
- PELLIZER EZIO (1994), *L'ironia, il sarcasmo e la beffa: strategie dell'omiletica*, «Lexis» 12, 1-9.
- PELLIZER EZIO (2000), *Formes du rire en Grèce antique*, in DESCLOS MARIE-LAURENCE (éd.), *Le rire des Grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, 45-55.

- PELLIZER EZIO (2008), *L'antropologo 'classico' entre bêtes et dieux. Considerazioni oziose e aperitive di un socio fondatore*, «I Quaderni del Ramo d'Oro on-line» 1, 279-289.
- PISANO CARMINE (2019), *Questione d'autorità. Un'antropologia della leadership nella cultura greca*, Bologna.
- PLEBE ARMANDO (1952), *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco* [Università di Torino. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia IV, 1], Torino.
- PLEBE ARMANDO (1956), *La nascita del comico nella vita e nell'arte degli antichi Greci*, Roma-Bari.
- ROSEN RALPH M. (2003), *The Death of Thersites and the Sympotic Performance of Iambic Mockery*, in «Pallas» 61, 121-36.
- SCHADEWALDT WOLFGANG, (1938), *Iliasstudien*, Leipzig 1938.
- SPINA LUIGI (2000), *Oratoria di Tersite, retorica di Tersite*, in CALBOLI MONTEFUSCO LUCIA (a cura di), *Papers on rhetoric III*, Bologna.
- SPINA LUIGI (2001), *L'oratore scriteriato. Per una storia letteraria e politica di Tersite*, Napoli.
- VESPA MARCO (2021), *Geloion mimēma. Studi sulla rappresentazione culturale della scimmia nei testi greci e greco-romani* [Antiquité et Sciences Humaines, 7], Turnhout.
- VESPA MARCO, ZUCKER ARNAUD (2020), *Imiter ou communiquer. L'intention du singe dans la littérature gréco-romaine*, in «Mètis» N.S. 18, 233-250.
- VICTOROFF DAVID (1953), *Le rire et le risible: Introduction à la psycho-sociologie du rire*, Paris.
- VISCARDI GIUSEPPINA PAOLA (2017), *Verità e rappresentazione. Logiche discorsive e pratiche performative del dis/velamento nell'antica Grecia*, in FERRARA MARIANNA, SAGGIORO ALESSANDRO, EAD. (a cura di), *Le verità del velo*, Firenze, 59-88.

Barbara Ricci

Memoria dell'antico Fenoglio 'attraversa' Marziale



Abstract: This article analyzes the relationship between Fenoglio and the Latin writer Marziale in the writing of the book Epigrams. We also examine the intertwining of languages present in Fenoglio's writing and the constant presence of references to Greek and Latin classicism.

Parole chiave: Fenoglio, Marziale, epigramma, lingua ospitale

Perché quando si scrivono versi
l'uditorio più immediato non sono i propri contemporanei
– o i posteri, figuriamoci! – bensì i predecessori.
Quelli che ci hanno dato una lingua,
quelli che ci hanno dato certe forme.
Brodskij 1998, 61

È nota la riflessione che fa Montale sulla poesia di Gozzano: «Egli fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse [...] ad *attraversare d'Annunzio* per approdare a un territorio suo»¹. Anche Fenoglio, in qualche modo, attraversa Marziale, un territorio complesso di riferimenti e di richiami che riescono a potenziare il suo e il nostro presente, con la distanza obliqua di una prospettiva non comune.

Latine loqui: gli epigrammi di Marziale²

Colpisce in Marziale la grande consapevolezza critica e la chiarezza con cui difende le proprie scelte nell'ambito della poesia. Nel clima culturale dell'età flavia, che promuoveva il recupero delle forme letterarie della tradizione illustre, l'epigramma è considerato un genere umile. Decidere di fondare tutta la propria produzione poetica su questo genere è una scelta coraggiosa e originale. Tra i predecessori che Marziale riconosce, è rilevante Catullo, ma non è il solo.³

Ci sono però delle differenze sostanziali: a Marziale non importa particolarmente la cura formale del testo poetico e non vive l'io come espressione di una soggettività intensa. Il soggetto si configura come una convenzione, un centro di osservazione della quotidianità, una *persona loquens* che vuole presentare nel suo realismo e nella sua immediatezza la vita di tutti i giorni⁴.

X, 4
 Quando leggi d'Edipo, di Tieste
 la cui vista s'abbuia, di Medea,
 di Scilla, cosa leggi se non balle
 enormi? Che ti frega del rapito
 Hyla, di Attis, di Partenopeo,
 di quel morto di sonno di Endimione? [...]
 Che cosa ci trovi in quei capricci vani
 fatti di carta? Leggi invece quello
 di cui la vita può ben dire «È mio» [...].⁵

E prosegue: *hominem pagina nostra sapit*, la nostra pagina ha il sapore dell'uomo; *sed non vis, Mamurra, tuos cognoscere mores nec te scire: legas Aetia Callimachi*: ma tu, Mamurra, se non vuoi conoscere i tuoi costumi né sapere chi sei: leggi il poema di Callimaco.

La conoscenza di sé e di quello che sta intorno non passa per la letteratura tradizionale e per il richiamo sterile ai miti e alle storie antiche, ma ha bisogno di una poesia che si faccia, in qualche modo, carne: la pagina deve avere sapore d'uomo.

Del resto, sapere e sapore hanno un'origine etimologica comune: percepire il sapore, assaggiare il mondo, è un sapere che porta dall'esterno verso l'interno e produce un'operazione trasformativa dell'esperienza come fa il corpo con il cibo. È questo movimento mentale e

¹ MONTALE 1976, 62.

² Marco Valerio Marziale nasce a Bilbilis in Spagna, intorno al 40 d.C. Verso il 64 si trasferisce a Roma, dove vive scrivendo poesie e cercando la protezione e il sostegno economico di patroni e mecenati. Dopo anni di successi e attestazioni di stima, nel 98 decide di ritornare in Spagna e vivere lì i suoi ultimi anni. Plinio il Giovane, che era un suo ammiratore, deve prestargli i soldi per il viaggio: l'impegno poetico non gli aveva procurato alcun benessere economico. Parte volentieri da Roma, per lasciare le fatiche e le ansie della vita cittadina, sognando la tranquillità della campagna, una casa e un piccolo podere. Ma Roma comincia a mancargli presto, soprattutto le occasioni di incontro e di scambio culturale, le biblioteche, i teatri. Muore tra il 102 e il 104 d. C. Per un approfondimento della biografia: www.treccani.it/enciclopedia/marco-valerio-marziale/

³ cfr. BOLDRER 2020.

⁴ CITRONI 1997, 1302-1304.

⁵ MARZIALE 1993, 479; *Qui legis Oedipoden caligantemque Thyesten, / Colchidas et Scyllas, quid nisi monstra legis? / Quid tibi raptus Hylas, quid Parthenopaeus et Attis, / quid tibi dormitor proderit Endymion? / Quid te vana iuvant miserae ludibria chartae? / Hoc lege, quod possit dicere vita «meum est.*

fisico che trasmette Marziale: «La sapienza è nessun potere, un po' di sapere, un po' di intelligenza e tutto il sapore possibile».⁶

Quindi Marziale rivendica il diritto di parlare chiaro (*latine loqui*) seguendo una voluttuosa sincerità di parola, cioè la lingua degli epigrammi (*lascivam verborum veritatem, id est epigrammaton linguam*).⁷ Non intende fare una satira per migliorare i costumi corrotti dell'umanità, ma una letteratura libera e realistica che per certi aspetti lo avvicina al *Satyricon* di Petronio. I personaggi sono delineati senza contesto, isolati come se fossero sospesi nel vuoto: non sono individui, ma tipi umani, che Marziale descrive con comiche iperboli e assurdi paradossi, svelati solo alla fine, con effetto sorpresa.⁸ La struttura dell'epigramma di solito è fatta di tre parti: «il titolo, l'attesa e la soluzione. Tutto converge verso la frecciata finale. Lessing lo descrive come un meccanismo binario di suspense e sorpresa. Diverso in questo dall'aforisma, che è contestualmente isolato e contiene solo l'ultima delle tre parti».⁹

La poesia può essere consumata anche per dare valore a momenti della vita comune: feste, matrimoni, morti, polemiche, riflessioni. Può accompagnare i regali, può dare senso agli oggetti quotidiani e nobilitarli, come nelle raccolte degli *Xenia* e degli *Apophoreta*. Un esempio:

Apophoreta, I, 39

La lampada da notte

Nulla ignoro di quello che fai a letto.

Fa' quel che vuoi, starò zitta.¹⁰

Molto presente in Marziale l'uso dell'enumerazione, del catalogo, dell'accumulazione iperbolica, che accentua e deforma il carattere del racconto, con una certa attrazione per i temi sordidi e disgustosi e per una sessualità spesso grossolana e immediata.

Così descrive un vecchio mendicante, giocando con l'etimologia di cinico:

IV, 53

Quel vecchio che tu vedi nel recinto

interno del santuario di Minerva

o sulla soglia del tempio d'Augusto

col bastone e la sacca e chioma bianca

e lercia, con la barba

lurida che gli cala giù sul petto,

quel vecchio che un robone unto riveste

e gli fa da coperta sul paglione,

quel vecchio che latrando implora cibo

ai passanti, potresti giudicarlo

dalle apparenze un filosofo cinico.

Non è un cinico, Cosmo, è un vero cane.¹¹

Descrive i baci che desidera come fossero odori, un elenco di profumi concreti e molto diversi fra loro:

III, 65

Il profumo esalato da una mela

addentata da una fanciulla, quello

⁶ Roland Barthes, cit. in RAVASI 2014, 106.

⁷ MARZIALE 1993, 15.

⁸ cfr. PETRUCCI 2021.

⁹ MONTANDON 2001, 27.

¹⁰ MARZIALE 1993, 715; *Lucerna cubicularis/Dulcis conscia lectuli lucerna, / quidquid vis facias licet, tacebo.*

¹¹ MARZIALE 1993, 191; *Hunc, quem saepe vides intra penetralia nostrae/Pallados et templi limina, Cosme, novi/cum baculo peraque senem, cui cana putrisque/stat coma et in pectus sordida barba cadit, / cerea quem nudi tegit uxor abolla grabati, / cui dat latratos obvia turba cibos, / esse putas Cynicum deceptus imagine ficta: / non est hic Cynicus, Cosme: quid ergo? Canis.*

che ci porta la brezza appena scorsa
 su zafferano coricio, l'aroma
 della candida vigna che fiorisce
 dei primi grappoli, quello dell'erba
 brucata dalla pecora, e poi quello
 che dà il mirto, quello del profumiere
 d'Arabia, quello dell'ambra sfregata,
 quello dei campi solo un po' spruzzati
 dalla pioggia d'estate, e ancora quello
 d'una corona che conserva il gusto
 d'una chioma impregnata di lavanda:
 così, crudele Diadumeno, odorano
 i tuoi giovani baci. E che sarebbero
 se li dessi senza mercanteggiare?¹²

La forma breve¹³

Gli asparagi sono come gli epigrammi: tutto il buono è nella punta
 CAMPANILE 1994, II 632

Già Marziale rivendicava la brevità come valore della sua poesia ed esplicitamente faceva di questo tema oggetto di rivendicazione poetica. I suoi libri devono essere piccoli e stare in una mano e accompagnare il lettore anche in viaggio.¹⁴ In questo modo non si fanno odiare:

II, 2
 Libro, avresti potuto andare avanti
 per trecento epigrammi e più, ma chi
 t'avrebbe poi potuto sopportare
 e letto fino in fondo? Sta' a sentire
 i vantaggi d'un libriccino. Primo
 il risparmio di carta, indi il risparmio
 di tempo del copista che in un'ora
 si sbriga delle mie sciocchezze, infine
 il fatto che qualcuno che per caso
 ti leggerà per quanto tu possa essere
 cattivo non arriverà ad odiarti.
 L'invitato può leggerti col vino
 versato caldo nel bicchiere, prima
 che intiepidisca t'avrà terminato.
 Questa tua brevità ti rassicura?
 Ahimè per quanti sarai troppo lungo!¹⁵

¹² MARZIALE 1993, 147; *Quod spirat tenera malum mordente puella, / quod de Corycio quae venit aura croco; / vinea quod primis cum floret cana racemis, / gramina quod redolent, quae modo carpsit ovis; / quod myrtus, quod messor Arabs, quod sucina trita, / pallidus Eoo ture quod ignis olet; / gleba quod aestivo leviter cum spargitur imbre, / quod madidas nardo passa corona comas: / hoc tua, saeve puer Diadumene, basia fragrant. / Quid, si tota dares illa sine invidia?*

¹³ Per una storia dell'epigramma: www.treccani.it/enciclopedia/epigramma; RUOZZI 2001.

¹⁴ MARZIALE 1993, 15.

¹⁵ MARZIALE 1993, 75; *Ter centena quidem poteris epigrammata ferre, / sed quis te ferret perlegeretque, liber? / At nunc succincti quae sint bona disce libelli. / Hoc primum est, brevior quod mihi charta perit; / deinde, quod haec una peraget librarius hora, / nec tantum nugis serviet ille meis / tertia res haec est, quod si cui forte legeris, / sis licet usque malus, non odiosus eris. / Te conviva leget mixto quincunce, sed ante / incipiat positus quam tepuisse calix. / Esse tibi tanta cautus brevitate videris? / Ei mihi, quam multis sic quoque longus eris!*

Secondo Giacomo Leopardi è la *brevitas* degli epigrammi il mezzo ottimale per far conoscere il carattere del linguaggio in cui sono scritti e ne sottolinea positivamente la concisione del contenuto e della strofa.¹⁶ Il concetto è ribadito da Pier Vincenzo Mengaldo che mette in evidenza «il rapporto di implicazione, quasi fisiologico sotto ogni latitudine poetica, tra struttura breve e saturazione formale».¹⁷ Quasi inevitabile ricordare tra gli altri Calvino, che sottolinea il valore della rapidità (connesso alla densità) in quanto consente di ottenere «il massimo di efficacia narrativa e di suggestione poetica».¹⁸

L'epigramma nel corso degli anni è sempre rimasto sempre fedele al principio della sintesi, mentre la metrica ha registrato una certa libera oscillazione, che in parte non era estranea anche al mondo antico. Nella letteratura italiana il doppio endecasillabo, creato sul distico elegiaco della classicità, non si è stabilizzato come univoca forma metrica e si possono trovare anche testi epigrammatici di più versi e più strofe. In conclusione quindi, «là dove c'è veleno e brevità molto probabilmente c'è un epigramma».¹⁹

Le nozioni di breve/lungo sono considerate «radicali cognitivi», cioè elementi che organizzano la nostra comprensione del mondo. In altre parole il testo breve attiva parti diverse del cervello rispetto al testo lungo e intrattiene con il fattore tempo un rapporto diretto. La modernità sembra preferire una forma di rappresentazione intensiva del mondo, quasi epifanica: si trova il senso di un'epoca o di un carattere in un gesto o in un episodio. Dal singolo dettaglio si ricostruisce il disegno complessivo, considerata la fragilità delle grandi rappresentazioni, nella consapevolezza della «natura carsica della storia», che sprofonda per poi riapparire.²⁰

La forma breve è spesso «opposizione al centro, al sistema, a ciò che tende a cristallizzarsi ovvero perpetua volontà di rottura e sovversione della norma [...]. All'implosione dei segni corrisponde l'esplosione del senso, alla brevità della lettura corrisponde l'estensione della meditazione critica».²¹ Negli anni Sessanta e Settanta l'epigramma ritorna a essere praticato in Italia e non a caso traduzioni importanti di Marziale risalgono a quegli anni, in particolare quelle di Cesare Vivaldi nel 1962 e di Guido Ceronetti nel 1964. Sono testimonianza di una articolata diffusione, tra gli altri, gli epigrammi di Alfonso Gatto, di Ennio Flaiano, di Pier Paolo Pasolini, di Franco Fortini, di Daria Menicanti,²² di Gino Patroni²³ e altri. Da ricordare gli *Xenia* di Montale scritti per la moglie Drusilla Tanzi scomparsa nel 1963: sono piccole «iscrizioni - ricordo di una vita in comune» che si riallacciano «sia al versante satirico degli epigrammi di Catullo e di Marziale, sia a quello celebrativo e funerario dell'*Antologia Palatina*».²⁴ E in quegli stessi anni sono stati scritti gli epigrammi di Fenoglio.

¹⁶ LEOPARDI 1969, I,559.

¹⁷ MENGALDO 1987, 330.

¹⁸ CALVINO 1988, 37.

¹⁹ RUOZZI 2001, XVIII.

²⁰ TIRINANZI DE MEDICI 2018, 7-46.

²¹ PRADEL 2018, 363-365; per una riflessione sulla *brevitas* nei testi contemporanei cfr. "Gentes. Rivista di Scienze Umane e Sociali" 9(2022), interamente dedicato al tema.

²² RUOZZI 2001, 297, 298, 320, 306, 341.

²³ RUOZZI 2001, 318; RICCI 2020.

²⁴ RUOZZI 2001, 280.

Liberare la lingua

Io non ho che una lingua, e non è la mia.
DERRIDA 2004

Leggendo Fenoglio²⁵ si manifesta in maniera piuttosto evidente il gran numero di rimandi letterari che innerva la sua scrittura. Il primo riferimento e forse il più evidente è quello alla letteratura anglo-americana: Johnny e Milton, i suoi personaggi più celebri, oltre a essere appassionati di questa letteratura, sono anche traduttori. I loro stessi nomi richiamano quello del poeta John Milton. Tutta la narrazione di Fenoglio è carica di riferimenti: titoli di opere letterarie, nomi di autori e nomi di personaggi, con richiami alla tradizione biblica e greco-latina. La cultura quindi è parte dell'esperienza della vita e rivela un processo di assimilazione psicologica ed esistenziale: «La cosa pugnalo Johnny, facendolo apparire a se stesso come un uomo non fatto di carne e di sangue, ma fatto come un compensato di fibre di fogli di libro».²⁶ I romanzi di Fenoglio sono scritti prima in inglese e poi tradotti in italiano. Si tratta di un lavoro notevole, una vera e propria fatica quasi fisica, che lo costringe a scrivere e riscrivere la stessa pagina più volte.²⁷ «Come certi suoi illustri antecessori» scrive Gian Luigi Beccaria Fenoglio «ha cercato una sua lingua per la prosa attraverso l'ostinazione del fare (e del rifare) quasi feroce [...]». L'italiano non è dono, ma conquista. Sua è «la volontà di ricorrere a una lingua non compromessa, remota, non reale, non praticata. [...]». La sua pagina tende [...] ad una supposta assolutezza storica dell'enunciazione».²⁸ Fenoglio sente di dover recuperare una lingua che non sia compromessa dalla retorica del fascismo che pensa di avere inevitabilmente assorbito. La sua missione di scrittore è in un certo senso paragonabile a quella che ha vissuto da partigiano. Ha necessità di un filtro e di una distanza che possa aiutarlo in questo processo e il primo filtro che sceglie è la lingua inglese.

In altre parole, lo scrittore ha la coscienza che «validità e grandezza necessitano [...] di appelli al passato, alla lontananza [...] attraverso il montaggio degli accadimenti, di quelli più concreti, delle cose più fitte di realtà».²⁹ L'esigenza di allontanamento è praticata direttamente nelle scelte del linguaggio: per esempio l'uso dell'espressione «veleggiare sulle alte colline», ripetuta più volte, come se le colline fossero diventate un mare, uno spazio straniato e straniante; le cascine hanno «mura badiali» come quelle dei conventi antichi e nei cortili siedono «anziani pètrei», come fossero statue immobili quasi preistoriche. La guerra così si allontana dalla cronaca ed entra nel mito.³⁰

Il mondo dell'antichità classica è molto presente nei testi di Fenoglio. Un esempio fra i tanti: nel romanzo *Primavera di bellezza* un piccolo gruppo di militari, fra cui è presente anche Johnny, sta per raggiungere Livorno e alla vista del mare Fenoglio fa un riferimento esplicito al mondo antico: «Dopo un'infinità di gallerie si presentò il mare: una vile striscia illune inquadrata fra baracche cadenti e reticolati stracciati; ma "Thalatta, thalatta!" declamarono i classici».³¹

Il richiamo è all'*Anabasi* di Senofonte: i contesti appaiono simili per la presenza di soldati e per l'apparire del mare dopo un percorso di stanchezza e sofferenza. Ma nel racconto di Fenoglio il mare non apre ad alcuna bellezza e il paesaggio è triste, desolante e brutto: la citazione sottolinea il contrasto fra il passato e il presente, che comunque sono intrecciati, anche se nella loro diversità.

²⁵ Segnaliamo i testi di riferimento per quanto riguarda l'analisi stilistica della scrittura di Fenoglio: SANFILIPPO 1975, BECCARIA 1984, PEDULLÀ 2005, RAIMONDI 2011, VITALI 2016, DI FALCO 2023.

²⁶ FENOGLIO 1992, 468-469.

²⁷ cfr. le testimonianze in ACROCCA, 1960, 180-181 e CITATI 1980, 4.

²⁸ BECCARIA 1984, 14-23.

²⁹ BECCARIA 1984, 87-88.

³⁰ *Scrivere la Resistenza: Beppe Fenoglio* 2018.

³¹ FENOGLIO 1992, 326.

Gli *Epigrammi*

Apro le stelle e trovo nulla e ancora nulla
e poi una parola in una lingua straniera.
ELIZABETH BORCHERS 2001

Gli *Epigrammi* è una raccolta di cento quarantaquattro componimenti, scritti nei mesi centrali del 1961 e pubblicati solo dopo la scomparsa di Fenoglio.

Si parla della piccola città di Alba fingendo di parlare della Roma tardo repubblicana. I protagonisti degli epigrammi sono nascosti dietro nomi tipici della cultura classica come Tazio, Cestio, Aurelio, Clodia, Numa e altri. Sono presenti triclini, sesterzi, lucerne, ma convivono con assessori, accendini, chierichetti, schede elettorali. «Il comico e l'ironico suonerebbero banalità di provincia, senza la riduzione di Roma ad Alba».³²

La struttura del testo può ricordare l'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, letto e tradotto da Fenoglio. Anche qui si parla di persone realmente esistite nella città dell'autore, che a sua volta si ispira al Thomas Gray dell'*Elegia scritta in un cimitero di campagna* e alla *Antologia Palatina*.

La lingua adottata è inattuale, fatta da calchi dall'italiano delle traduzioni classiciste più convenzionali. Fenoglio legge Marziale nella traduzione di Giuseppe Lipparini (1877-1951)³³ del 1940, ristampata da Zanichelli nel 1958. La romanità viene riproposta in chiave parzialmente tradizionalista e in una dimensione ironica, mentre la scelta dell'epigramma richiama il mondo satirico di Marziale, per certi aspetti affine a quello di Fenoglio. Questo intreccio di piani produce inevitabilmente effetti di spaesamento e di dissonanza. Si leggono questi epigrammi come se fossero mediocri traduzioni di un testo latino che però non c'è e che possiamo solo immaginare come una sorta di succedaneo di Marziale. La resa è abilissima, tanto che a volte d'istinto si cerca il testo latino come se dovesse essere riportato a fronte; in questo modo si produce una comicità complessiva che esclude qualsiasi nostalgia del passato antico. Fenoglio «che per tutta la vita è stato ossessionato dalla facilità con cui la verità degenera in retorica» si chiede «come pronunciare parole che non tradiscano le cose, come rimanere fedeli alla propria esperienza?».³⁴

34

Sono temi che riecheggiano quelli di Marziale: l'esigenza di una poesia che non sia fatta solo di carta e il desiderio di restituire attraverso la letteratura il sapore del mondo e una cultura della vita. Fenoglio però non lo fa direttamente, ma tramite appunto Marziale, scelto come rappresentante di una latinità antiretorica e quindi «non fascistizzabile». Le brutture di Alba sono il presente, un tempo in cui i danni del Ventennio e il boom economico degli anni Sessanta si sono mescolati, emarginando l'esperienza partigiana, rinnegata dai suoi stessi eroi: si sperimenta «la vittoria della Resistenza e la sconfitta delle sue aspirazioni».³⁵

Il primo fra i vizi di Alba è l'ipocrisia, con tutte le sue maschere conseguenti; notevoli sono l'avidità e l'avarizia, l'uso della politica per fini personali e la trasformazione degli eroi della Resistenza:

[XIV] Su Papio
Se il senato un concorso bandisse
Fra le città dell'universo Impero
Pe'l miglior monumento all'imbecille,
Noi ce l'avremmo in tasca: basterebbe
Papio pigliar così come si trova

³² BECCARIA 1979, 510-511.

³³ Cfr. www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-lipparini/

³⁴ PEDULLÀ 2005, XIII.

³⁵ PEDULLÀ 2005, XIX.

E paludato in lamine di bronzo
Piantarlo su un qualunque piedistallo.

[XXV] Su Veientone
Dall'aurora al tramonto senza tregua
Il gruzzolo ha palpato e numerato.
A notte fonda si risveglia e frigge
Per la necessità di ricontare.
Bussa da me: non gli regalerei
Appena un'oncia d'olio per lucerna?

[LXXXIX] A Aulo
Ti lagni non ti fruttano i poderi.
Aulo, qual meraviglia? Ari tu il Foro.

[CVIII]
Furio lo chiamo, tu senti e sogghigni.
Lo vedi chierichetto di Mammona,
inchinarsi a Lucullo imprenditore.
«Mi comandi. Son grato di servirla.
Già al mare la signora? Lei beata!
Promosso il primogenito? Si chiede?
Vuol favorirmi, prego, il suo libretto?»
Nella guerra che fu, son testimone,
Sei Teutoni in mezz'ora fece fuori.

Il mondo di Alba così si fa stretto e senza vita:

[CXVIII] Su Caio
È Caio di vedute sì ristrette
Che quando dice «mondo» ecco mi sento
Mancar la terra sotto l'un dei piedi.

[XXIII] A Labieno
Labieno, con la vita ti comporti
Tal quale un debitor col creditore.
Fa' che una volta essa ti trovi in casa.

Tra gli epigrammi misogini che fanno parte della tradizione, compare, mescolato agli altri, il fantasma di Fulvia, una donna che ha lo stesso nome della protagonista di *Una questione privata*. Il tono cambia, si fa amaro, sprezzante, e vagamente catulliano. Il ricordo nasce quasi per caso da un particolare del volto di una sconosciuta o da un gesto semplice come accendersi una sigaretta. Non si può dimenticare Fulvia, non serve partire, magari per andare dove lei non è mai stata.

[XXXI] A Maronilla
La notte che mi avevi fermamente
Promessa ora disdici; sì prevalse
Il sospetto che teco slealmente
Mi giacerei, pensando Fulvia avere.
Che tu rompa o mantenga la promessa
Poco mi importa, ma assai che tu sappia:
A Fulvia mai farei cotanto torto.

[XLIX] A Scauro che gli sollecita un giudizio sul celebre balletto siracusano esibitosi nel teatro cittadino

C'ero e non vidi. Stavasi in platea
 Un'ignota fanciulla somigliante,
 Nei sopraccigli, a Fulvia. Altro non vidi.

[LIX] A Attico, che lo invita a viaggiare
 «Fulvia non è più qui». Buona ragione
 Perché debba partirmene per dove
 Fulvia mai fu?

[XC] A Marco Pompilio
 Non il tuo flaminaire, Marco Pompilio,
 tutto d'oro massiccio, m'ha incantato.
 Ho pensato, d'un tratto, son dieci anni
 Che non accendo sigaretta a Fulvia.

[CXIV] NON PARTIRE
 Se un tuo viaggio mi annunci,
 Ecco sull'oceano
 Un gabbiano stride
 Coltello nella carne del mio amore.

In conclusione Fenoglio si autotraduce in italiano dopo aver scritto in inglese e imita con ironia la lingua delle traduzioni dal latino, e non le migliori. In entrambi i casi una lingua straniera ha una funzione determinante per creare quella forma di distanza che struttura la creazione letteraria di Fenoglio.

Molti scrittori del Novecento scelgono di esprimersi in una lingua che non è quella materna. Beckett scelse di scrivere in francese, Agota Kristof vi fu costretta dopo la fuga dall'Ungheria, senza contare la grande tradizione europea che annovera per esempio il «tedesco praghese» di Kafka e i casi dei poeti che scelgono il dialetto di famiglia, facendone però una lingua ideale, costruita per la scrittura.

A Ornella Vorpsi, scrittrice albanese che scrive in italiano pur vivendo in Francia, viene chiesta in un'intervista la ragione di questa scelta³⁶:

Per scrivere avevo bisogno di una lingua che non portasse in sé l'infanzia e per me l'italiano è una lingua senza infanzia. Magari ho bisogno di distanza, essenziale e salutare per fare quello che voglio fare. Io ho bisogno di una lingua che non porta il mio vissuto. Per questo ho scelto l'italiano. Un'altra lingua vuol dire un'altra cultura, un altro paese, un oceano di distanza con il tuo popolo, con il tuo vissuto e io per ragioni personali avevo bisogno di questa distanza.[...]
 Cerco di stare nelle terre neutre per poter guarire le mie piaghe, ne ho bisogno.

Questo accade perché la lingua è naturalmente ospitale. Appartiene a tutti quelli che la abitano con la parola e la scrittura, con l'esercizio e l'invenzione. «Ma, allo stesso tempo, essa è transitabile, aperta a ogni approdo, a ogni interrogazione, a ogni appropriazione»³⁷.

Bibliografia

- ACROCCA ELIO FILIPPO (1960), *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro
 BECCARIA GIAN LUIGI (1984), *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Milano, Serra e Riva editori
 BECCARIA GIAN LUIGI (1979), *Scrittori piemontesi in cerca di una lingua*, in *Piemonte e letteratura nel*

³⁶ Intervista: balcanicaucaso.org/aree/Albania/Un-oceano-di-distanza.

³⁷ PRETE 2011.

- '900, Atti del Convegno, San Salvatore Monferrato, 510-511
- BOLDREY FRANCESCA (2020), *Fulmen in clausula prima di Marziale: aspetti teorici e 'finali a sorpresa' in Catullo, Virgilio e Orazio*, in "Fillide", aprile, n. 21
- BORCHERS ELISABETH (2001), *Alles redet, schweigt und ruft. Gesammelte Gedichte*, Frankfurt am Main
- BRODSKIY JOSIF (1998), *Dolore e ragione*, Milano, Adelphi
- CALVINO ITALO (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti
- CAMPANILE ACHILLE (1994), *Opere*, Bompiani, Milano
- CITATI PIETRO (1980), "Il Giorno", 29 gennaio, p. 4
- CITRONI MARIO (1987), voce *Marziale*, in *Dizionario degli scrittori greci e latini*, II, Milano, Marzorati
- DERRIDA JACQUES (2004), *Il monolinguisimo dell'altro o la protesi d'origine*, Milano, Raffaello Cortina
- DI FALCO DAVIDE (2023), «Hai, dicono, la bocca come il culo». *Sulla lingua e lo stile degli Epigrammi di Beppe Fenoglio*, in "Ticontre. Teoria Testo Traduzione", 19, 1-21
- FENOGLIO BEPPE (1992), *Romanzi e racconti*, Torino, Einaudi
- FENOGLIO BEPPE (2005), *Epigrammi*, a cura di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi
- LEOPARDI GIACOMO (1969), *Tutte le opere*, Mondadori, Milano
- MARZIALE (1993), *Epigrammi*, a cura di Cesare Vivaldi, Roma, Newton Compton
- MENGALDO PIER VINCENZO (1987), *La tradizione del Novecento. Nuova Serie*, Firenze, Vallecchi Editore
- MONTALE EUGENIO (1976), *Sulla poesia*, Milano, Mondadori
- MONTANDON ALAIN (2001), *Le forme brevi*, Armando Editore, Roma
- PEDULLÀ GABRIELE (2005), *Amor de lobn*, in Beppe Fenoglio, *Epigrammi*, Torino, Einaudi, V-XXXVIII
- PETRUCCI VALERIO (2021), «Heu quae lingua silet!» *Invettiva, eros e vecchiaia nel nono libro degli epigrammi di Marziale*, in "Fillide", aprile, n. 22
- PRADEL STEFANO (2018), *Un tentativo di chiusura, un tentativo di apertura*, in *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di Stefano Pradel e Carlo Tirinanzi De Medici, Università degli studi di Trento, Collana Labirinti, n.176, 357-372
- PRETE ANTONIO (2011), *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Borinighieri
- RAIMONDI ANDREA (2011), *La misura dell'abbondanza: il paradosso della lingua in Beppe Fenoglio*, in "Atelier", n. 62, anno XVI, 9-22
- RAVASI GIANFRANCO (2014), *L'incontro. Ritrovarsi nella preghiera*, Milano, Mondadori
- RICCI BARBARA (2020), *Rifrazioni e risonanze: gli epigrammi di Gino Patroni*, in "Fillide", n. 21
- RUOZZI GINO (a cura di) (2001), *Epigrammi italiani: da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, Einaudi, Torino
- Scrivere la Resistenza: Beppe Fenoglio* (2018), con Gian Luigi Beccaria e Chiara Fenoglio, www.raicultura.it/letteratura/
- TIRINANZI DE MEDICI CARLO (2018), *Breve/ lungo. Declinazioni letterarie di due radicali cognitivi*, in *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di Stefano Pradel e Carlo Tirinanzi De Medici, Università degli studi di Trento, Collana Labirinti, n. 176, 7-45
- VITALI GIOVANNI PIETRO (2016), *Il mélange privato della questione letteraria nei testi di Beppe Fenoglio*, in *La letteratura della letteratura*, Atti del XV Convegno internazionale della MOD, 12-15 giugno 2013, a cura di Aldo Maria Morace e Alessio Giannanti, Tomo, I, edizioni ETS, Pisa, 275-286

Giancarlo Riccio

Comico e motto di spirito nella teoria di Francesco Orlando. Modelli freudiani e ricostruzione storico-semantiche

Abstract: This article aims to reflect on Francesco Orlando's freudian theory, focusing in particular on some models developed for the analysis of comic discourse considered in some of its nuances (comedy, jokes, humour, irony). Our main concern was to highlight the formal nature of these models, which ignore any content that has to do with the personal unconscious of the author or characters, and the need for a historicist approach that considers the psychic configuration returned by a literary text as an epochal symptom. Precisely with regard to this last point, it was interesting to reflect on the possible misunderstandings which, given different historical and psychological conditions, can mislead the interpretation of the comic effects (or presumed such) of a text distant in time or space.

Parole chiave: comico, teoria freudiana, motto di spirito, psicoanalisi, ironia, umorismo.

Il presente articolo si propone di sottolineare il ruolo fondamentale che, nella riflessione metodologica imprescindibile per qualsiasi teoria che si proponga di applicare strumenti psicoanalitici (siano essi freudiani o no) all'analisi critica di un testo letterario, assume la ricostruzione delle condizioni storico-culturali che hanno visto nascere le strutture significative di quel testo. Ricostruzione di «codici» necessaria soprattutto quando oggetto d'analisi siano strutture che fanno della comicità il veicolo principale della significazione, dipendendo l'effetto comico, come vedremo, dall'incontro/scontro di ben precisi codici linguistico-istituzionali.

In tal senso, la teoria interpretativa elaborata da Francesco Orlando facendo ricorso agli strumenti concettuali del lavoro freudiano non poteva non occuparsi in maniera approfondita della questione del comico letterario, anche per la dichiarata vicinanza del discorso orlandiano al saggio di Freud dedicato proprio al problema della comicità.

Secondo Orlando, infatti, ne *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) Freud si produrrebbe nella più acuta analisi del rapporto tra dimensione inconscia e un tipo di linguaggio che, nel momento in cui mostra la propria parentela con il territorio del «rimosso», si qualifica anche come linguaggio volontariamente comunicativo e socialmente istituzionalizzato (a differenza del sogno, del lapsus e del sintomo). Nell'aver a che fare con l'espressione spiritosa, Freud si dimostrerebbe miglior interprete di testi "artificiali" e miglior teorico di una possibile applicazione dei propri strumenti analitici ad una produzione linguistica di tipo "artistico", di quanto non aveva fatto in quei testi dedicati specificamente all'ermeneutica di produzioni letterarie o artistiche:

Dal momento che il linguaggio della letteratura implica ovviamente anch'esso una comunicazione [...], il libro in cui Freud ha studiato *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) restava indicato come il luogo di massima approssimazione, nell'opera del suo autore, al problema del rapporto fra inconscio e letteratura. [...] Da un lato, come ho detto, è il solo caso in cui il ritorno del represso, ossia la manifestazione linguistica dell'inconscio, sia colto in un atto di comunicazione verbale socialmente istituzionalizzato. Poiché io non ho nessuna difficoltà a considerare le storielle narrate nel libro come letteratura, e spesso di pregevole qualità [...] in quel libro, da cima a fondo, Freud parla di letteratura. Ma per fortuna ne parla senza mai deviare l'attenzione, dal fatto di linguaggio, o dalle necessarie e impersonali premesse psicologiche della comunicazione di esso, alla psicologia individuale o biografia di colui che lo produce.¹

Sfuggendo al pericolo, in cui lo stesso Freud e molti suoi epigoni sono caduti, di uno sterile biografismo che tenti, attraverso l'opera d'arte intesa come un semplice sintomo personale, di psicanalizzare l'autore o il personaggio come un paziente, Orlando vuole utilizzare le conquiste freudiane secondo un indirizzo semiologico, trattando l'opera come un sistema di segni che, in qualche modo, sembra avere «qualcosa da spartire col linguaggio dell'inconscio umano».²

Ma, se non è l'inconscio individuale a interessarci (né quello dell'autore né quello di un personaggio), vuol dire che la dimensione del rimosso, che in Freud sta a indicare quel territorio psichico che, sito nel profondo, potrà venire alla superficie e rendersi conoscibile soltanto ripercorrendo la storia individuale del paziente, dovrà essere sostituita con una dimensione che possa tener conto della sistemazione di quella struttura oscura e profonda che è l'inconscio individuale in una configurazione più ampia e condivisa, che è appunto quella del sistema comunicativo e istituzionale della letteratura. Quest'ultima è, infatti, un sistema, con le sue tradizioni, le sue norme, le sue istituzioni, e se un «rimosso» potrà venire alla superficie attraverso le sue realizzazioni formali, questo dovrà essere molto più vicino a una dimensione sociale, collettiva, in fin dei conti storica.³ Così Orlando si risolve a sostituire il termine freudiano «rimosso» con quello, più adatto quando ci si muove nella sfera della comunicazione cosciente e istituzionalizzata, di «represso».⁴

¹ ORLANDO 1973, 8-10.

² Ivi, p. 8.

³ Scrive a questo proposito Valentino Baldi nel suo bel saggio su Orlando: «[...] la ricerca dei movimenti profondi che animano la storia è una costante del pensiero orlandiano. La sua eredità riguarda dunque tutti quelli che continuano ad interrogare la letteratura sforzandosi di leggerci il mondo ed il suo negativo. Ma questa convinzione deve sempre accostarsi all'ipotesi per cui la letteratura ha bisogno di codici attraverso cui filtrare e rappresentare la realtà: "i dati di realtà entrano in letteratura, grazie alla mediazione di convenzioni, vale a dire di codici letterari" [Gargano]» (BALDI 2015, 13). Sarà proprio questa fondamentale questione dello «storicismo», del «vedere il mondo ordinato secondo il tempo e secondo una serie di collegamenti tra fatti» (ORLANDO 1993, 121), a complicare il rapporto tra la teoria orlandiana e uno dei concetti fondamentali dell'opera di Matte Blanco, che influenzerà Orlando a partire dal 1976, ossia quello di «inconscio non rimosso»: «Il problema è che l'apporto decisivo degli studi di Matte Blanco ha riguardato l'inconscio non rimosso, incompatibile con gli studi del ciclo freudiano fondati su rimosso e represso. Principio di generalizzazione e principio di simmetria sono il risultato di un tipo di logica riferita ad un inconscio non rimosso con cui lo stesso Freud ha solo raramente fatto i conti. È dunque arduo trovare una sintesi fra l'inconscio storico e linguisticamente organizzato di cui parla Orlando e quello antilogico di Matte Blanco» (BALDI 2015, 80).

⁴ «Prima ancora si parlava di "ritorno del rimosso" [...] che sarebbe la traduzione più fedele del tedesco *Wiederkehr* o *Rückkehr des Verdrängten*: e infatti "represso" in "ritorno del represso" è parzialmente sinonimo di "rimosso", dato che può indicare qualcosa di inconscio. La sostituzione di "represso" a "rimosso" era stata a un certo punto una scelta terminologica esplicita, motivata dalla volontà di includere nell'espressione non solo

Il rapporto tra l'analisi che Freud fa delle varie sfumature del discorso comico e la teoria orlandiana sulla comunicazione letteraria si fa però qui problematico. Nel testo sul motto era la configurazione della prima topica a permettere la distinzione tra i due tipi fondamentali di comicità presi in considerazione, ossia il motto di spirito e il comico inteso come concetto più "ristretto" rispetto a quello generico di comicità. Mentre il *Witz* («arguzia») si caratterizza per un'apparente absurdità di fondo, la quale nasconde poi un ragionamento per certi versi non errato, e presuppone, perché il rilascio di energia psichica attraverso la risata possa avere luogo, un particolare rapporto di identificazione tra il produttore del motto e il fruitore, il comico di per sé si qualifica come un sentimento di "estraneità" nei confronti dell'oggetto del riso. Quindi il primo, proprio in virtù di quella ambiguità disorientante e di quella identificazione profonda che lo contraddistinguono, deve attingere alla sfera dell'inconscio e alle sue norme specifiche che non vietano affatto la compresenza di istanze contraddittorie,⁵ mentre il secondo può ritenersi relegato alla sola sfera del «preconscio»,⁶ nella quale si attua quel meccanismo di confronto e presa di distanza tra energia psichica o fisica spesa dall'oggetto del riso e quella del soggetto del riso.

Per quanto riguarda, invece, la terza tipologia comica, ossia l'umorismo, essa viene appena accennata, mancandone una interpretazione in riferimento alle componenti psichiche (forse perché la prima topica basata sulla dialettica inconscio-preconscio-conscio non forniva ancora gli strumenti adeguati). Questo lavoro sarà svolto da Freud nel successivo *L'umorismo* (1927), nel quale il fenomeno umoristico viene letto attraverso le complesse interazioni che vengono a stabilirsi tra Io e Super-io (a livello quindi della seconda topica).

Nel momento in cui, seguendo il ragionamento di Orlando, siamo costretti a rinunciare alla definizione di «inconscio» o «rimosso» per quella di «represso», ci troviamo costretti ad impostare su altre basi quella distinzione che Freud istituiva a partire dalla cosiddetta prima topica? Sarà forse possibile rispondere prendendo in esame il testo in cui Orlando si è confrontato in modo diretto con la questione del comico, questione che si inserisce a sua volta in quella dell'elaborazione di una teoria freudiana generale della letteratura. Stiamo parlando dell'analisi de *Il misantropo* di Molière, risalente al 1979, in cui si affronta la differenza tra i diversi tipi di comicità che possono darsi all'interno dell'opera letteraria.

Abbiamo già visto come Orlando non si facesse problemi a considerare le «storielle» raccolte e discusse da Freud come vera e propria letteratura, e in particolar modo quelle storielle che potevano essere considerate, secondo la distinzione freudiana, come «arguzie», o espressioni

contenuti individuali e inconsci, ma anche sociali e consci» (ORLANDO 1973, 25).

La causa prima della progressiva differenziazione tra la ricerca orlandiana e il pensiero di Lacan, che pure aveva fortemente ispirato le prime opere del critico palermitano, è da individuare, secondo Baldi, nella mancata differenziazione tra manifestazioni dell'inconscio che presuppongono una «funzione-destinatario», e quindi «comunicanti» e «sociali», e quelle che ne fanno a meno (sogno, lapsus, sintomo): «Il primo limite che Orlando evidenzia in Lacan è infatti la mancata distinzione fra differenti tipologie di manifestazioni dell'inconscio. [...] L'orgoglio con cui, all'inizio della sua teoria letteraria, Orlando differenzia le manifestazioni non comunicanti dell'inconscio da quelle comunicanti non è solo una pretesa di originalità, ma anche una precisazione importante visto che la prima somiglianza formale fra letteratura e linguaggio dell'inconscio sta nella presenza di quel destinatario che l'opacità dei sogni porta invece continuamente ad ignorare» (BALDI 2015, p. 75).

⁵ «Proprio questo escludersi a vicenda di più pensieri, ciascuno dei quali, preso in sé, ha la sua ragione d'essere, manca nell'inconscio. Il sogno, nel quale le maniere inconse di pensare si manifestano, non conosce, conformemente, alcun "o - o", ma solo un accostamento simultaneo» (FREUD 1975, 227).

⁶ «[...] tutte le analisi condotte fin qui concorrono a dimostrare che la fonte del piacere comico è la comparazione tra due dispendi che dobbiamo attribuire entrambi al preconscio. Arguzia e comicità si distinguono soprattutto per la loro collocazione psichica: l'arguzia è per così dire il contributo apportato alla comicità dalla sfera dell'inconscio» (Ivi, 230).

in cui «arguzia e comicità si combinano», e che quindi dovevano, in qualche modo, avere a che fare con la sfera dell'inconscio. Allargando la visuale dalle «storielle» alle produzioni dell'«alta letteratura», il discorso potrebbe restare perfettamente inalterato: secondo Orlando, infatti, a rendere il linguaggio letterario un veicolo di comunicazione del profondo è proprio quella capacità, tipica del motto di spirito, di permettere un'identificazione «inconscia» tra il fruitore e gli elementi di un'opera attraverso la condivisione di un «rimosso» che deve restare nascosto, e di farlo non in modo diretto, bensì complice la negazione stessa di quel contenuto.⁷

Così il discorso spiritoso, nel momento in cui si propone di far ridere l'interlocutore, sembra veicolare, sotto il velo dell'immediata «facciata» comica, un contenuto del tutto serio (il «represso»), proprio come il discorso letterario permette al «represso» di fuoriuscire grazie alla «facciata» del piacere estetico. Orlando riassume questo processo nell'espressione frazionale «C/W» (Comico/*Witz*), per cui in un motto di spirito l'apparenza comica immediata e repressiva (il numeratore «C») si incontrerebbe con l'elemento represso in cui l'identificazione del fruitore può avere luogo (il denominatore «W»).

La letteratura, quindi, assume le tre componenti fondamentali che caratterizzano il motto:

1. Statuto comunicativo e istituzionale (il che vuol dire anche storico, calato in una temporalità, e codificato), per il quale è giusto parlare di «represso» invece che di «rimosso», rimanendo l'inconscio personale una dimensione sempre estranea al testo, nella quale Orlando non nega che possa poi realizzarsi l'identificazione permessa dall'opera d'arte.⁸
2. Ambiguità e compresenza di istanze contraddittorie, senza le quali, sembra di capire, non potrebbe darsi grande letteratura⁹ (quella che Orlando definisce, in alcuni luoghi, «letteratura alta»). Infatti, abbiamo visto come il rimosso, per riemergere, debba essere sempre accompagnato dalla negazione: se così non fosse, l'elemento proibito non attrarrebbe mai su di sé l'identificazione del fruitore, bensì il suo disgusto e la sua disapprovazione morale o estetica. Questo concetto è spiegato dallo stesso Freud, in un passaggio di acuta analisi del processo artistico.¹⁰ È facile capire, quindi, come l'opera d'arte in Orlando debba definirsi sempre nel rapporto tra una negazione e un'identificazione, secondo la frazione NON/SONO IO o NON/MI PIACE.¹¹

⁷ Al concetto freudiano di «negazione» sono dedicati il secondo e terzo capitolo del saggio di Orlando *Lettura freudiana della Phèdre* del 1971. Quest'ultimo saggio sarà poi ripubblicato, nel 1990, insieme alla *Lettura freudiana del Misanthrope*.

⁸ «[...] benché il processo psichico di formazione del *Witz*, a differenza da quello della comicità coinvolga l'inconscio, suo risultato è un testo o un frammento di testo destinato alla comunicazione, a una provocazione volontaria del riso [...] e mentre la comicità si stabilisce sulla distanza presa, sulla non-identificazione fra me e l'altro comico, invece l'effetto o il successo del *Witz* [...] non si ottiene senza un coinvolgimento, una complicità, una identificazione [...] la nostra accettazione fulminea, magari inconscia [...]» (ORLANDO 1979, 149).

⁹ «Il sottile gioco logico che anima questa dinamica si può definire una formazione di compromesso per cui due proposizioni possono essere in contraddizione fra di loro ed entrambe valide, come avviene in un motto di spirito in cui se la comicità si lega ad una dissociazione rispetto all'altro, il piacere liberato testimonia una affermazione inconfessabile di complicità. È così che funziona la logica dell'inconscio, una infrazione della razionalità che consente di affermare il piacere nell'atto stesso di negarlo» (BALDI 2015, 12).

¹⁰ «Principi di economia poetica richiedevano questo modo di presentare la situazione [si riferisce al dramma di Ibsen *Rosmersholm*], poiché questo motivo più profondo non doveva essere enunciato esplicitamente, ma rimanere celato, sottratto cioè alla facile percezione dello spettatore di teatro o del lettore; altrimenti sarebbero sorte serie resistenze, basate su spiacevolissime emozioni, che avrebbero potuto mettere in pericolo l'effetto del dramma» (FREUD 1991, 247).

¹¹ «Nella manifestazione linguistica, la *soppressione della rimozione* equivale alla presenza del frammento... MI PIACE;

3. Identificazione che Orlando vede in un rapporto strettissimo con l'arte in generale (sembra, infatti, che questo processo d'identificazione possa darsi soltanto in un contesto «artificiale»),¹² nel momento in cui viene a stabilirsi un contatto tra un'istanza comunicativa tendente a condividere qualcosa di “non detto” o “proibito” (l'opera) e un destinatario che, nel percepire svelato e rappresentato qualcosa che abita anche il proprio inconscio, si abbandona al piacere.¹³

Siamo di fronte, quindi, a un linguaggio del «represso», la letteratura, che può contenere un linguaggio dell'inconscio, ossia il motto di spirito: due linguaggi con caratteristiche analoghe e dinamiche che procedono in modo parallelo, potendo non solo strutturarsi secondo un rapporto di contenitore (opera) / contenuto (motto), ma anche di vera e propria sovrapposizione (opera letteraria che si configura come motto di spirito “allargato”).¹⁴

Un'altra questione che si pone di fronte al critico è proprio l'estensione delle strutture comiche all'interno di un'opera letteraria. Una volta che si è dimostrata la sostanziale analogia tra il fenomeno della ricezione letteraria e le dinamiche della comicità nel motto di spirito, in particolare quello da Freud indicato come combinazione di arguzia e comicità, nulla vieta che l'articolazione del motto possa assumere un'estensione variabile, da quella minima della singola battuta a quella media di un'intera situazione o dell'impostazione completa di un personaggio, fino a quella massima che ricopre l'intero spazio dell'opera. Così scrive Orlando, parlando del Falstaff shakespeariano in rapporto al *Misanthropo* di Molière:

Penso alla fortissima inserzione della battuta nel suo contesto vicino e lontano, al suo grado di autonomia come *Witz*, innegabile ma davvero minimale: si ha piuttosto l'impressione che l'entità intera del personaggio di Falstaff, cioè la totalità dei discorsi da lui pronunciati o da lui predicati, potrebbe obbedire in qualche modo al modello C/W, in un modo del quale il funzionamento di quella singola battuta dia solo un esempio.¹⁵

Il rapporto contrastante, ma poeticamente fecondo, tra comicità e *Witz* interesserebbe, in questo caso, non la singola battuta pronunciata da Falstaff, che pure funzionava in quel modo, bensì l'intera costruzione del personaggio. Un esempio di opera che non potrebbe rispondere al modello C/W se considerata nella semplice dimensione del lacerto comico (della battuta o della situazione singola), si rivela essere proprio il *Misanthropo*. Così spiega Orlando:

la *non-accettazione del rimosso* è garantita dalla presenza del frammento NON... con la soppressione della rimozione, grazie al frammento... MI PIACE, si ha una sorta di affermazione o di ritorno del rimosso; mentre il frammento NON..., grazie al quale questa affermazione resta non accettata, assicura che l'essenziale della rimozione sia mantenuto. In ultima analisi, NON... rappresenta la rimozione e... MI PIACE il rimosso [...]» (ORLANDO 1979, 16-17).

¹² Una critica di Orlando a Freud, infatti, sarà di non aver distinto tra un tipo di comicità che si potrebbe trovare «in natura», ossia risultante da una situazione reale, e uno che si potrebbe trovare, invece, soltanto in un atto linguistico creativo (Ivi, 152).

¹³ «Sarà per caso se mi è riuscito così facile trovare esempi conformi proprio al modello C/W, il quale insinua di soppiatto l'identificazione dietro la facciata del suo opposto, e vincola il momento possibile anche in natura al momento che presuppone l'artificio verbale? Arte e identificazione non celebrano in questo modello una loro solidarietà tanto più immancabile quanto più, nel caso specifico, è paradossale?» (Ivi, 152).

¹⁴ Orlando torna sulla “somiglianza” tra discorso letterario e discorso spiritoso, non a caso, nel saggio introduttivo all'opera di Freud sul motto di spirito: «[...] l'uomo vive ordinariamente sotto il segno della contraddizione, ma è ben difficile, forse impossibile che gli riesca mai davvero di guardare anche una sola contraddizione fissamente. La grande letteratura, come il modesto motto di spirito, gli fa vincere in modo momentaneo questa impossibilità grazie a una mediazione, tragica o comica, di piacere [...]» (ORLANDO 1975, 29).

¹⁵ ORLANDO 1979, 158.

Tornando finalmente ai versi di cui ci eravamo fatti un problema, bisogna riconoscere che quel modello strettamente inteso [...] è almeno ad essi inapplicabile. Il fatto che un personaggio risulti comico nel pronunciarli non ha niente a che vedere con una facciata di comicità verbale caratterizzata da errori di ragionamento; e nemmeno con una facciata logico-comica nello stesso senso. Il ragionamento di Alceste sulla non-pertinenza del principio d'autorità rispetto a un giudizio di fatto non è erraneo, non è sofisticato, e non costituisce una facciata ma al contrario un fondo ben dissimulato all'attenzione. [...] Il compromesso semantico tipico di quel modello, insomma, non è più localizzabile nel concentrato verbale di una qualche battuta funzionante come una certa specie di *Witz*.¹⁶

Nel momento in cui viene a mancare, nelle singole battute o situazioni, il nascondimento del «fondo» (nel quale l'identificazione dovrebbe compiersi), ossia la facciata comica «repressiva», il modello deve essere allargato all'intera struttura dell'opera, ritrovando quella facciata proprio nel complesso situazionale per il quale l'inopportunità e il dispendio esagerato di Alceste (di cui i fruitori reali e gli altri personaggi fittizi rideranno dopo averne preso le distanze attraverso il meccanismo del NON SONO IO) risultano evidenti. Infatti, senza quell'elemento di «facciata», il discorso di Alceste, che sembra funzionare benissimo dal punto di vista razionale, non farebbe ridere, ma sarebbe recepito in modo serio.

Conclude Orlando:

E tuttavia gli elementi concorrenti a quel compromesso si ritrovano tutti, e si ritrova insieme ad essi il loro azzardatissimo equilibrio, purché si cerchino entro un ambito in vari sensi più ampio: coinvolgente elementi di «situazione» che oltrepassano la frase o la breve successione di frasi sia verso il decorso narrativo-drammatico, sia verso l'accompagnamento gestuale-visivo del teatro, sia verso contesti verbali progressivamente maggiori – virtualmente verso l'entità intera del personaggio e il testo intero della commedia. [...] la comicità di Alceste dovuta a reazioni incongrue ed eccessivamente dispendiose funziona come una facciata non verbale ma situazionale; e che l'inopportunità facente parte di questa facciata vela l'assoluta giustezza del ragionamento soggiacente. [...] Dove, se non in Freud, trovare un modello che preveda la compresenza di un torto e di una ragione, in compromesso tale che la ragione tenda a restare coperta dal torto?¹⁷

L'ultima problematica, appena accennata, che Orlando pone in questa parte del saggio, riguarda la storicità di quei codici linguistici, culturali e istituzionali che vanno a costituire, potremmo dire a riempire, il modello astratto che abbiamo finora definito C/W, e la possibile dissoluzione di questo in una fruizione, lontana cronologicamente o ideologicamente, che di quei codici non riesca a ricostruire la giusta identità «storico-semantic». Commentando un passaggio di *A secreto agravio, secreta venganza*, dramma di Calderón de la Barca in cui vengono accostati comicamente il codice del coraggio e una viltà che si traveste da pacifismo cristiano, Orlando scrive:

Lo spostamento logico escogitato dall'imbelle e interessatamente pio Manrique ha luogo da un codice a un altro: o più esattamente ancora, dalla reale pluralità di codici, che rende pertinente nell'occasione esclusivamente quello «di guerra», a una fittizia unicità, grazie alla quale soltanto diventerebbe lecito e anzi doveroso astenersi della guerra. Anche qui, dunque, un errore di pensiero bello e buono, che un lettore o ascoltatore di oggi rischia di non avvertire. Per converso una lettura o ascolto incapace di restaurazioni storico-semantiche coglierà nella battuta

¹⁶ Ivi, 160-161.

¹⁷ Ivi, 161.

una contestazione rimasta scoperta, emersa in superficie; come se il fondo del *Witz* avesse resistito meglio della sua facciata logico-comica [...] Nella misura in cui uno si rende comico sbagliando, e nella misura in cui uno sbaglia non rispettando codici sociali, l'eventuale declino storico dei codici sociali espone la comicità letteraria a una precarietà particolare.¹⁸

Nel momento in cui la «facciata logico-comica» non viene più avvertita, conseguentemente alla mancata condivisione di quei codici il cui accostamento erroneo provoca l'effetto comico, a «resistere» è solo quel «fondo» di serietà in cui abbiamo individuato il «represso», ed esso solo verrà avvertito, appunto, in quanto semplice affermazione seria. Ne consegue necessariamente che il successo di un'opera d'arte in generale e in particolare di un'opera comica si basa soprattutto sulla condivisione di entrambi gli elementi che formano l'opera d'arte (codici culturali e istituzionali ed elemento «represso»), e di entrambi quelli che formano l'artificio strutturato come «C/W» (facciata comica che produce estraneità ed elemento «represso» serio).¹⁹

La questione può complicarsi ancora di più, se si fa riferimento ad un breve intervento di Ian Watt contenuto nel suo celebre *Le origini del romanzo borghese*. Il critico inglese parla di una discrasia tra l'intento originario di alcune espressioni dell'opera di Defoe *Moll Flanders* (1722) e la ricezione di alcuni critici: quelle che per Defoe potevano darsi come associazioni del tutto "naturali" senza essere avvertite come ironiche, per alcuni critici contemporanei risultano essere improbabili, dando così vita, nel fraintendimento, ad un effetto d'ilarità.²⁰

¹⁸ Ivi, p. 155.

¹⁹ Anche Baldi insiste su questo forte legame tra elemento «represso» e codici istituzionali: «L'insegnamento decisivo dei libri maturi di Orlando sta nel tentativo di seguire e interpretare il divenire storico attraverso le categorie dell'inconscio: la letteratura si fa luogo privilegiato in cui leggere i sintomi di conflitti sociali, ideologici e privati. I grandi scarti e le cesure con cui procede il pensiero occidentale riaffiorano nel tramonto di pratiche retoriche dominanti e nella conseguente elezione di codici diversi. Nelle pagine in cui Galileo manifesta la sua insofferenza per la figuratività metaforica della scrittura tassiana si condensa una frattura che lascia prefigurare il tramonto del Barocco e il trionfo dell'Illuminismo. Allo stesso modo, in qualsiasi oggetto rotto, sporco o dimenticato di un romanzo ottocentesco è possibile leggere la ribellione umana al trionfo del capitalismo. In questa prospettiva, ogni suo lavoro è attuale perché sottintende un tentativo di cogliere l'"inconscio politico" di un'epoca attraverso i testi. Formazione di compromesso e ritorno del represso sono categorie essenziali per comprendere il divenire storico, "perpetua concatenazione di istanze opposte" [Tortonesi]» (BALDI 2015, 13).

²⁰ Nella dettagliata analisi che Marina Mizzau compie del fenomeno dell'ironia questo è il tipo di fraintendimento collocato al grado 0 all'interno della tabella che «può considerarsi come una fenomenologia [...] della comunicazione implicita», ossia quello che spinge il destinatario ad «attribuire intenzioni» al discorso che non prevede la duplice (ambigua) lettura tipica del discorso ironico. Per Mizzau, infatti, l'ironia presenta un'ambiguità di fondo (particolare difficoltà viene attribuita all'interpretazione dell'ironia nel «discorso letterario») che può facilmente avvicinarla alla formalizzazione orlandiana del discorso comico-spiritoso finora esposta: «[...] la suggestione dell'ironia sta nel fatto che attraverso il suo meccanismo il linguaggio esibisce, per così dire, il meglio delle sue possibilità: *dire negando simultaneamente* [corsivo nostro] ciò che si afferma, svelare un'intenzione mascherata, ma anche, all'occasione, rendere ambigua questa intenzione: quindi mettere in atto un'operazione comunicativa che comporta per entrambi gli interlocutori competenze complesse e un complesso calcolo inferenziale di queste reciproche competenze» (MIZZAU 1994, 9).

Tra queste «competenze» indispensabili per la comprensione del discorso ironico, viene presa in considerazione anche la «conoscenza del controfattuale o di altri indici impliciti, tra cui la familiarità con il background culturale e l'orientamento ideologico, emotivo, valutativo del parlante», ed è chiaro che questo «background» dovrà essere ricostruito storicamente nel momento in cui l'interprete di quel discorso ironico non appartenga più, per motivi cronologici e antropologici, a quel contesto. Di conseguenza, per tornare al nostro discorso principale, quell'«implicito», quel «*sottinteso*», di cui la Mizzau sottolinea l'imprescindibilità, e che avvicina così tanto il meccanismo ironico a quello comico-spiritoso sintetizzato nel rapporto negativo/affermativo «C/W», dovrà essere per forza ricostruito e analizzato all'interno di quelle forme codificate, e quindi storiche, che gli permettono di esplicitarsi.

Si legga il passo:

Per quanto riguarda l'aspetto moraleggiante, costoro [i critici citati più sopra] ritengono che Defoe non lo prendesse sul serio e che la storia faccia parte di quella categoria di romanzi in cui la discrepanza tra il tenore morale apparente e l'interpretazione intelligente del lettore è il modo in cui l'autore ci dice che la sua opera deve essere interpretata ironicamente. [...] Leggere *Moll Flanders* in questo modo vorrebbe dire supporre che Defoe fosse del tutto distaccato dalla sua creazione, che non prendeva sul serio nemmeno le affermazioni morali contenute nella prefazione e che, al contrario, si divertiva cinicamente disegnando quel contrappunto sovversivo e ironico tra considerazioni materiali e morali che è, per il lettore moderno, la maggior caratteristica del libro.²¹

Dopo aver deciso di approfondire questo fenomeno di «frintendimento», in quanto l'interpretazione portata avanti dal proprio libro si dirige verso una direzione «diametralmente opposta», Watt continua citando l'autorevole parere di Coleridge il quale, soffermandosi su un celebre passo del *Robinson Crusoe* (1719), lodava lo stile di Defoe come «degno di Shakespeare», proprio per la sua capacità di dar vita ad un'ironia mordace ed elegante attraverso la semplicità diretta di una prosa tesa alla massima economicità stilistica, soprattutto nella subordinazione e nella punteggiatura. Così commenta Watt:

[...] siamo tentati di vedere una finezza letteraria nel fatto che Defoe evita di spiegare l'irrazionalità inevitabile dell'uomo economico. Ma possiamo essere sicuri che l'ironia non sia accidentale²²? È veramente consona al carattere di Crusoe e alla sua situazione questo monologo paradossale? Non è forse più tipico del Defoe pubblicitario economico sempre pronto a sostenere l'utile verità che solo i beni costituiscono ricchezza reale? E se è così, non è l'ironia apparente un mero risultato dell'estrema *insouciance* con cui il Defoe pubblicitario riappare nel suo ruolo di romanziere e si affretta a dirci quello che egli sa che Crusoe o chiunque altro avrebbe veramente fatto in quelle circostanze?²³

Secondo Watt, dunque, l'effetto involontariamente comico va ricondotto a due motivazioni principali: la relativa debolezza dello scrittore nel tenere sotto controllo tutta la materia del romanzo;²⁴ la forte tendenza, in Defoe, alla sovrapposizione del punto di vista dell'autore reale a quello dei personaggi, il che, ovviamente, stroncherebbe alla base qualsiasi tentativo d'interpretazione ironica, in quanto l'ironia presuppone sempre un distacco tra il proprio punto di vista e il discorso altrui.²⁵

²¹ WATT 2017, 112-113.

²² Questa è quella che Mizzau definisce «ironia involontaria», la quale «è assimilabile a quella che viene definita “ironia referenziale”, o “ironia di situazione”, o anche, nel linguaggio comune, “ironia della sorte”. Per Kerbrat-Orecchioni (1978) l'ironia referenziale è una “contraddizione tra due fatti contigui”, mentre l'ironia verbale è una “contraddizione tra due livelli semantici legati a una stessa sequenza significativa”. Diversamente dall'ironia verbale, quella referenziale richiederebbe solo due attanti, la sede dell'ironia e l'osservatore che percepisce come ironica la situazione» (MIZZAU 1994, 20)

²³ WATT 2017, 113.

²⁴ «Tutto questo sembra nascondere un po' troppo l'effetto e ci suggerisce che la vera ragione delle parvenze di ironia qui e in altri luoghi di Defoe può trovarsi nella massa di cose eterogenee che egli normalmente mette insieme in una unità sintattica e nell'estrema noncuranza con la quale avviene la transizione tra i diversi elementi» (Ivi, p. 114).

²⁵ Così Bice Mortara Garavelli nel suo *Manuale di retorica*, riferendosi all'analisi di Mizzau: «[...] le varie specie d'ironia si potrebbero interpretare (la proposta è di Sperber e Wilson 1978) come “menzioni (generalmente implicite)”, *eco* di un enunciato o d'un pensiero di cui il parlante intende sottolineare l'errore, l'inammissibilità,

Non vi è certamente nulla in *Moll Flanders* che indichi che Defoe vedesse la storia in modo diverso dall'eroina. Vi sono, è vero, alcuni casi in cui tale intenzione sembra possibile ma, esaminandoli bene, si vede che non possiedono nessuno dei segni distintivi degli esempi di ironia consapevole sopra citati [...] Vi sono tutte le ragioni per credere che questo sia il caso: la lezione in sé deve esser stata intesa seriamente e, quanto al contesto, abbiamo già visto che non vi era altro modo in cui Defoe riuscisse a esprimere i suoi propositi didattici se non rendendo Moll una corista fedele che cantasse all'unisono le sue oneste credenze. Vi sono dunque buone ragioni per credere che la mancanza di discriminazione morale che è così ridicolmente chiara a noi sia in effetti, solo una delle caratteristiche psicologiche di quel puritanesimo che Defoe condivideva con la sua eroina.²⁶

Partendo da un fenomeno di *misunderstanding*, Watt si trova a dover spiegare i motivi per i quali ciò che dai lettori contemporanei può essere per lo più avvertito come consapevolmente ironico (quindi destinato a suscitare un effetto comico), da Defoe, e nel contesto in cui Defoe agisce e scrive, veniva invece avvertito come assolutamente serio. Quella mancanza di condivisione dei codici, e anche di ciò che potremmo definire «represso» (che ci porta a considerare come «rivelato» dalle espressioni di Defoe qualcosa che invece poteva benissimo essere condiviso apertamente dal suo contesto culturale-istituzionale), non può solo causare la mancata percezione di un effetto comico, ma anche istituirlo lì dove non c'è, o dove comunque non era previsto dall'intenzione autoriale.

Tutto questo conferma inequivocabilmente quanto il discorso di Orlando, lontano da ogni biografismo e da ogni tentativo di psicanalizzare personaggi o autore, e attento alla ricostruzione di un certo modo di darsi della dimensione inconscia nei rapporti storici, si fondi su di un solidissimo e scaltrito bagaglio di conoscenze storiche, linguistiche e culturali.

Procederemo ora ad un'esposizione sintetica dell'applicazione di questo modello sopra descritto che Orlando porta avanti nella seconda parte del saggio, quella sul *Misanthropo* di Molière.

Il critico mette subito in risalto le contraddizioni che vanno a costituire il personaggio:²⁷ il protagonista Alceste è ossessionato dall'esigenza di autenticità ed esclusività (valori ben poco coltivati nell'ambiente di corte di cui fa parte), ma è innamorato di un personaggio che di quell'ambiente, invece, adotta ogni codice comportamentale senza la minima possibilità di distanza critica, Célimène, la quale, infatti, mostra sempre un atteggiamento, come Alceste spesso sottolinea, di «complaisance» (termine di cui Orlando constata numerose ricorrenze),

l'inopportunità o l'inadeguatezza. [...] Quest'idea è sviluppata da Mizzau, che, sulle tracce di Bachtin, considera l'ironia come "il caso limite, più evidente, di un fenomeno frequentissimo nel discorso: la dialogicità interna alla parola (MIZZAU 1984:68)" che significa "dialogo tra un enunciato presente e uno assente evocato". L'ironia è *distanziamento*: "menzione di un enunciato cui si invita a non prestar fede" (MORTARA GARAVELLI 2005, 167).

²⁶ WATT 2017, 116-118.

²⁷ Orlando insiste molto sull'importanza delle costanti simboliche e tematiche, grazie alle quali soltanto si potranno rintracciare quelle «reti di rapporto» cui sarà possibile applicare il modello (si nota l'influenza che, su questo modo di procedere, ha avuto la ricerca delle costanti testuali teorizzata da Mauron, che in lui assumevano il ruolo di «metafore ossessive»): «Nel bel libro di Jacques Guicharnaud [...] si presuppone che il personaggio di Alceste sia in qualche modo preesistente, indipendente, rispetto a un proprio attributo tanto importante quanto la passione amorosa. Una volta dato questo personaggio in sé, Molière che lo ha creato gli avrebbe per così dire aggiunto quell'attributo con tutto ciò che ne consegue [...] Non credo che sia pensabile una natura di Alceste anteriore al suo rapporto con Célimène e con la corte, ma piuttosto che Alceste è il suo rapporto con Célimène e con la corte, come è il suo rapporto con Philinte, con Eliante, con Oronte, con Arsinoé, coi marchesetti. Fuori da questa rete di rapporti non resterebbe nulla di lui [...]» (ORLANDO 1979, 171-172).

«atteggiamento per eccellenza inautentico e per eccellenza indifferenziato»²⁸ nei confronti di quel mondo. La contraddizione che rende il protagonista un «*atrabilaire amoureux*» (come recita il sottotitolo riportato nell'autorizzazione a stampare del 1666)²⁹ è messa ben in risalto dallo stesso Alceste e, non a caso, dal personaggio che nella commedia incarna il controcanto razionale degli spropositi comici del protagonista, Philinte. Applicando il modello C/W formulato nella precedente parte teorica, Orlando cerca di sciogliere l'apparente contraddizione proponendo una «ennesima variante» del modello, che si presenta nella forma «*benché/perché*», per la quale la componente che dà origine alla contraddizione (ossia il fatto che Alceste ami Célimène nonostante ella non corrisponda ad alcuna delle sue esigenze) si trasforma nella componente che scioglie la contraddizione, palesando che in realtà questa non era che un «misconoscimento» (la negazione freudiana) attuata dalla repressione.³⁰

Ciò che sembrava contraddittorio si rivela, con un «rovesciamento del rapporto concessivo in rapporto causale», intimamente necessario (il «*benché*» si trasforma in «*perché*»). Grazie a questa chiarificazione del rapporto tra repressione (di cui è complice la comicità) e represso, Orlando arriva a descrivere la situazione di Alceste nei termini di «invidia narcisistica», concetto che viene introdotto lasciando a Freud la parola:

[...] In questo amore si manifesta una spiccata sopravvalutazione sessuale che deriva certamente dall'originario narcisismo infantile, e che corrisponde pertanto a una traslazione di quest'ultimo sull'oggetto sessuale. Tale sopravvalutazione sessuale è all'origine del peculiare stato d'innamoramento – in cui sono adombrati i tratti della coazione nevrotica –, stato che risale quindi a un impoverimento libidico subito dall'Io a vantaggio dell'oggetto d'amore. [...] *è infatti accertabile con evidenza che il narcisismo di una persona suscita una grande attrazione su tutti coloro i quali, avendo rinunciato alla totalità del proprio narcisismo, sono alla ricerca di un amore oggettuale. L'attrattiva del bambino poggia in buona parte sul suo narcisismo, sulla sua autosufficienza e inaccessibilità, al pari del fascino di alcune bestie che sembrano non occuparsi di noi, come i gatti e i grandi animali da preda. Nelle raffigurazioni poetiche che ne vengono date, perfino i grandi criminali e gli umoristi ci avvincono per la coerenza narcisistica con cui sanno tener lontano tutto ciò che potrebbe rimpicciolire il loro Io. È come se li invidiassimo perché hanno saputo serbare una condizione di beatitudine psichica, un assetto libidico inattaccabile al quale noi abbiamo ormai rinunciato da tempo.*³¹

Ma tutto si limiterebbe ad un'analisi psicologica del personaggio, se questo modello non si riempisse dei contenuti storico-paradigmatici che le strutture significanti del testo (le contraddizioni «narcisistiche» di Alceste) portano alla luce. Orlando spinge più avanti l'interpretazione di questo rapporto, calandolo in un ben preciso contesto storico, che egli vede come pre-illuministico, in cui la frazione C/W si incarna in un rapporto più ampio rappresentabile nella frazione razionale/irrazionale. Più in particolare, in un periodo in cui le istanze razionalistiche si mostrano ancora immature, la polemica «razionale» portata avanti da Alceste nei confronti del sistema di corte (che appare, ai suoi occhi, irrazionale, come apparirà agli occhi dei *philosophes*) assume i connotati dell'assurdità attraverso la facciata comica che permette al

²⁸ Ivi, 177.

²⁹ Ivi, 164.

³⁰ «Il «*benché*» del misconoscimento si profila al livello in cui l'irrazionale emerge condannato dall'ideologia, al livello della comicità repressiva nel caso del *Misanthrope*; il «*perché*» misconosciuto al livello delle ragioni che l'irrazionale contiene nascoste, della complicità repressa. Riconosciamo il modello freudiano in un'ennesima variante: scriviamo per ora ipoteticamente C/W = BENCHÉ/PERCHÉ, e cominciamo a supporre che il misantropo ama Célimène non benché sia una *coquette*, ma perché è tale» (Ivi, 174).

³¹ Ivi, 236-237.

pubblico di dileggiarlo³² (salvo poi, surrettiziamente, indurlo all'identificazione nella dimensione del «represso»). Nel contesto della commedia di Molière, in cui i valori aristocratici non hanno ancora perso tutta la loro forza attrattiva, quella che poi sarà la critica «utopica» illuminista dell'esistente non può che istituirsi come assurda,³³ e quindi comica, proiezione di quello spazio vuoto (anticipato abilmente, come Orlando dimostra, in molti luoghi del testo) che prenderà forma nel «deserto» in cui Alceste deciderà di isolarsi.

Orlando conclude citando una pagina di Marx,³⁴ per sottolineare ancor di più come quel «vuoto»-«deserto», che si «trasfigurerà» nel periodo illuministico in concetti come quello di «preistoria» o di «natura» preesistenti e indipendenti dal contesto attuale condannato come «irrazionale», non può che prospettarsi come «immaginazione priva di fantasia», come «robinsonata» illusoria, in quanto l'«invidia narcisistica» di Alceste nei confronti dell'altrui «complaisance» e la sua aspirazione all'isolamento si dissolvrebbero all'istante se non si contrapponessero a quel contesto sociale sullo sfondo del quale, appunto, possono prendere forma.³⁵ Partendo proprio dal concetto di «invidia narcisistica» e dalla messa in risalto dell'«assurdità» di quel concetto di «natura» (il quale, nelle parole di Marx, non sarebbe «originato storicamente, ma posto dalla natura stessa») che, in Molière, si presenterebbe ancora come comica prospettiva «negativa», mentre nel Settecento si costituirebbe come condizione di solitudine (e preesistenza) dell'individuo nei confronti dell'ambiente sociale e dei suoi codici, si potrebbe ipotizzare che a complicare ancor di più la contraddizione in cui il misantropo si involge, intervenga un elemento ancor più «represso», ancor più nascosto che, tuttavia, si pone come ineludibile: la consapevolezza «taciuta» della necessità e della indissolubilità del rapporto repressione/represso, del fatto che senza l'elemento repressivo la sensazione di piacere

³² «In lui [Alceste] Molière presenta l'utopia come utopia, la contraddizione come contraddizione, l'impossibile come impossibile: alla timidezza comicamente repressiva di questo momento preilluministico manca ancora la forza dell'illusione» (Ivi, 256).

³³ «Alceste contesta il principio d'autorità, ma fa ridere. In tutta la commedia, sia come misantropo che come innamorato, personifica istanze di protesta con le quali ci è reso sotto sotto impossibile non simpatizzare, contro le normatività rispettive della vita sociale e della vita galante al più alto strato di classe. Ma se le sue esigenze di autenticità e specificità nei rapporti umani potessero suscitare simpatia senza riserve, non avremmo una commedia bensì un qualche opera terribilmente seria, e sovversiva rispetto al costume della classe dominante del tempo. La comicità, secondo il modello freudiano, controbilancia e copre la simpatia [...]» (Ivi, 188).

³⁴ «Morto Molière suo creatore, la grande illusione ideologica non tarderà a sopravvivere tuttavia; e con una forza propulsiva pari a quella della nuova classe in ascesa, proietterà nel vuoto l'ordine borghese ideale, lo trasfigurerà come preistoria o come natura: sopravverranno quelle che Marx avrebbe poi deriso, nel loro attardarsi, chiamandole «robinsonate». Più avanti, citando Marx: «Agli occhi dei profeti del XVIII secolo [...] questo individuo del XVIII secolo – che è il prodotto, da un lato, della dissoluzione delle forme sociali feudali, dall'altro, delle nuove forze produttive sviluppatesi a partire dal XVI secolo – è presente come un ideale la cui esistenza sarebbe appartenuta al passato. Non come un risultato storico, ma come il punto di partenza della storia. Giacché come individuo conforme a natura, o meglio conforme all'idea che essi si fanno della natura umana, esso non è originato storicamente, ma è posto dalla natura stessa. È soltanto nel XVIII secolo, nella «società civile», che le diverse forme del contesto sociale si contrappongono all'individuo come un puro strumento per i suoi scopi privati, come una necessità esteriore. *Ma l'epoca che genera questo modo di vedere, il modo di vedere dell'individuo isolato, è proprio l'epoca dei rapporti sociali (generalmente da questo punto di vista) finora più sviluppati. L'uomo è nel senso più letterale [...] non soltanto un animale sociale, ma un animale che solamente nella società può isolarsi*» (Ivi, 256-257).

³⁵ «Se al *Misanthrope* dovessimo fantasticare un seguito, Alceste nel deserto non potrebbe che struggersi di desiderio e rimpianto per la compagnia del suo prossimo (di classe), come Robinson Crusoe [...] e si può dubitare che durerebbe nel deserto ventott'anni, due mesi e diciannove giorni come Robinson nell'isola; forse ci resterebbe al massimo una settimana» (Ivi, 256).

(in particolare quello comico) dovuta alla riemersione del represso non sarebbe possibile.³⁶ In altre parole, Alceste non può affermare la propria individualità se non nei confronti di un contesto coercitivo (i «codici» di cui Célimène e Philinte si fanno portavoce) che gli si oppone, ed è per questo che il «deserto» non può che prospettarsi come una «robinsonata». Allo stesso modo, in Freud, quella «primigenia non-costrizione infantile»³⁷ che precede ogni rimozione e si prospetta come «immagine vivente della non-spesa psichica»,³⁸ non potrà che rivelarsi un'illusione:

Se fosse possibile situarsi direttamente e definitivamente in quel punto di non-produzione, il riso non esisterebbe più (come non esisterebbero altre forme di risparmio e di scarica): esso non è l'effettivo recupero di quella felice stasi originaria, ma il segno piacevole di una tensione verso di essa [...] A tale luogo di stasi si arriva soltanto consumando qualcosa di già prodotto, dilapidando e vanificando precedenti investimenti; la scarica si dà soltanto perché è esistito un momento anteriore di accumulo produttivo; il consumo soltanto come liberazione di un precedente legamento.³⁹

In conclusione, la riuscita dell'effetto comico così come strutturato nel discorso di Orlando, ossia come rapporto tra elemento comico «repressivo» (numeratore «C») ed elemento serio «represso» (denominatore «W»), presuppone la condivisione, da parte dei fruitori dell'opera o degli interlocutori del discorso spiritoso, di entrambi gli elementi di quel rapporto. Nel momento in cui i codici sociali, istituzionali e culturali non siano più condivisi, o in cui l'assenza di una dimensione del «represso» comune non permetta l'incontro e l'identificazione inconsci tra istanze del testo e istanze del fruitore, quell'effetto e i significati ad esso legati verranno irrimediabilmente perduti. Per questo, come si è cercato di dimostrare, nella teoria freudiana di Orlando risulta imprescindibile quella «ricostruzione storico-semantic», tesa a individuare e ripristinare sia l'elemento repressivo sia quello represso (norma codificata e trasgressione di essa), senza la quale non sarebbe possibile l'applicazione dei modelli teorici.

Bibliografia

- BALDI V. (2015), *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet
- FERRONI G. (1974), *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni

³⁶ Questa ineludibilità del rapporto repressione/represso, stavolta calata in un contesto tardosettecentesco, mi sembra costituire il nucleo della celebre interpretazione dell'opera di Sade da parte di Klossowski, specialmente nel paragrafo sulla cosiddetta «necessità dell'oltraggio»: «*Se Sade avesse cercato, ma non se ne curò mai, una formulazione concettuale positiva della perversione, sarebbe passato esattamente accanto al proprio enigma*: non avrebbe intellettualizzato il fenomeno del sadismo propriamente detto. Ciò è dovuto a un motivo più oscuro che forma il *nodus* dell'esperienza sadiana. Il motivo dell'*oltraggio*, nel senso che *quel che viene oltraggiato è mantenuto* per servire da sostegno alla trasgressione. Sade si rinchiude nella sfera della ragione normativa non soltanto perché resta tributario del linguaggio logicamente strutturato, ma anche perché la costrizione esercitata dalle istituzioni esistenti viene a individuarsi nella sua personale fatalità. Se si astrae dalla stretta connivenza delle forze espressive con quelle sovversive, connivenza che viene a stabilirsi nella sua coscienza per il fatto che *costringe la ragione* a servire da riferimento all'anomalia, e l'*anomalia* a riferirsi alla ragione tramite l'ateismo, si toglie alla trasgressione la necessità dell'oltraggio: essa diventa puramente intellettuale, confusa con l'insurrezione generale degli animi alla vigilia della Rivoluzione: il sadismo stesso, allora, non sarebbe altro che un'ideologia utopica tra le altre» (KLOSSOWSKI 2003, 24).

³⁷ FERRONI 1974, 63.

³⁸ Ivi, 63.

³⁹ Ivi, 76-77.

- FREUD S. (1975), *Il motto di spirito*, Torino, Bollati Boringhieri
- FREUD S. (1991), *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri
- KLOSSOWSKI P. (2003), *Sade prossimo mio*, Milano, ES, Milano
- MIZZAU M. (1994), *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli
- MORTARA GARAVELLI B. (2005), *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani
- ORLANDO F. (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi
- ORLANDO F. (1975), *Saggio introduttivo a FREUD 1975*
- ORLANDO F. (1979), *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi
- ORLANDO F. (1993), *La fortuna letteraria dell'oggetto desueto. Dodici classificazioni per una forma di ritorno del represso*, in "Allegoria", Anno V, n. 13, 119-134
- WATT I. (2017), *Le origini del romanzo borghese*, Firenze, Giunti

Daniele Trucco

La barzelletta dei due topi Può l'antifrasa essere annientata da un lipogramma?

La *permutatio ex contrario ducta* è uno dei tropi presenti nella trattatistica tradizionale. Anche in epoca classica padroneggiare l'ironia e tenersi una battuta pronta per ogni evenienza era un valore aggiunto per molti oratori; ce lo dimostrano direttamente sia Cicerone (*De oratore* 2.216-2.290) sia Quintiliano (*Institutio oratoria* 6.3) e indirettamente Svetonio (*De grammaticis et rhetoribus* 21), quando ci riferisce che un certo erudito Gaio Melisso di Spoleto raccolse in un volume una grande quantità di *ineptiae*. Dall'antichità a oggi il concetto che regola il funzionamento pratico di un motto di spirito non è cambiato e capire l'ironia o una barzelletta è forse una delle poche cose che ancora ci contraddistingua dall'intelligenza artificiale.

Dal punto di vista psicologico è noto che il gioco umoristico funziona quando viene percepita una incongruità tra la frase o il fatto esposto e la sua risoluzione; risoluzione peraltro non risolutiva ma forzatamente (e volutamente) sospesa: tentare di concludere una barzelletta con una spiegazione della stessa è inopportuno o quantomeno ridicolo, e vuol dire annullarne l'effetto e mutare il riso in imbarazzo. La comicità è veloce, come lo *slapstick* cinematografico degli anni '20, e arriva solo come l'abbaglio di un'illuminazione, altrimenti l'inganno rimane tale e lo stupore collassa. Se l'incongruità poi viene esasperata si entra nel mondo del *nonsense* che basa la sua riuscita su un utilizzo assurdo dell'umorismo e quasi sempre spinto ai limiti dell'irrealità.

Altra componente fondamentale per la comprensione di una battuta è l'essere consapevoli che il messaggio lanciato è nel complesso opposto a quello da intendersi nella realtà: l'antifrasa è infatti quella figura retorica che consiste nel dire il contrario di quello che si dovrebbe dire ("O natura cortese" detto da Leopardi ne *La quiete dopo la tempesta* non può che esser antifrastico), generando nell'interlocutore una situazione ironica se e solo se l'interlocutore possiede una sorta di recettore umoristico tale da fargli intendere la situazione. Di certo chi applica la *tongue-in-cheek*, per dirla all'inglese, non è sincero o è volutamente ambiguo e spesso sa suggellare il tutto anche con una buona intonazione vocale, come già aveva notato Isidoro di Siviglia distinguendo l'ironia dall'antifrasa (*Etymologiae sive origines*, XXXVII 24).

La cosa estremamente curiosa e per certi versi non chiarificabile, è che quando entra in gioco l'enantiosemia, cioè quando uso una parola con due significati opposti, utilizzo anche in questo caso il contrario del significato, ma proprio per questo non si suscita il riso. Facciamo un esempio tratto dal testo di una mia canzone dedicata proprio a questo fenomeno: *Pauroso era il leone e il suo ruggito micidiale: così scappò di corsa il pauroso cacciatore*. La frase viene interpretata come un gioco di parole che si sviluppa sul termine 'pauroso' (che fa paura, se riferito al leone, e che ha paura, riferito al cacciatore) ma di certo non può essere classificata come motto di spirito, forse perché viene a mancare il 'senso del doppio-senso', il cortocircuito necessario a suscitare il riso liberatorio. Nell'enantiosemia il doppio-senso è palese, ovvio, e pertanto ci si ferma a constatare che le parole hanno significati diversi e non ci si spinge più in là.

Una antifrasi letta alla lettera è spesso offensiva o brutale (“Sei stato proprio furbo a fare quello che hai fatto!”) e fa insorgere lampante il problema di una eventuale traduzione: non in tutte le lingue o in tutte le culture è presente – o ammessa – la medesima ironia perché ciò che è comico è molto sovente legato a una realtà locale che, soprattutto quando è in campo la sfera sessuale, può diventare tabù se delocalizzata. Si sa: una battuta fuori luogo non è più tale così come lo è una battuta non declamata o intonata nel modo corretto.

Anche giocando con gli aspetti linguistici (paronimie, metatesi, malapropismi, errori sintattici) si genera umorismo e ancora di più la traducibilità del messaggio ne risulta compromessa (come si può tradurre “La casa era infettata dai fantasmi?”).

L’intraducibilità di alcune espressioni idiomatiche è altrettanto nota: la perdita del senso primario nel passaggio dall’una all’altra lingua è ciò che fa desistere dalla versione letterale nei confronti di una, appunto, ‘a senso’. Analogo è il discorso per l’umorismo, considerato da Walter Nash una caratteristica specifica dell’uomo, una costante antropologica che mescola da sempre la natura specifica di un individuo con la sua cultura, ma anch’essa cangiante nelle sfumature e nel modo. I giochi di parole delle barzellette poi, al pari delle figure di suono della poesia e della versificazione, sono un banco di prova dei più ardui per il traduttore di professione.

La perdita di gradazione ironica però non si ha solo nel passaggio ad altra lingua ma anche variando la struttura morfosintattica e lessicale della battuta: raccontare pertanto la stessa cosa in modo diverso la fa cambiare? I sinonimi minano l’effetto umoristico di un’espressione?

La risposta è indubbiamente affermativa e ho voluto dimostrarlo con un gioco linguistico semplicissimo: applicando cioè a una trita battuta l’ormai classico gioco del lipogramma, meccanismo che consiste nel dire la stessa cosa senza però utilizzare una lettera a scelta. Ho optato in particolare, memore delle splendide trasformazioni del teorema di Pitagora pubblicate da Umberto Eco, per l’eliminazione a turno di tutte e cinque le vocali.

Ecco il testo di partenza, un motto di spirito classico basato sul doppio senso di un’espressione e, di seguito, i lipogrammi:

Un topo disse a un altro topo: “Sta arrivando un gatto nero”.
 “Non importa” rispose l’altro. “Non sono superstizioso”

Lipogramma in A

Un topo urlò verso un suo simile: “Un felino nero procede verso di noi”.
 “Non mi preoccupo” rispose il topo suo vicino. “Non sono superstizioso”.

Lipogramma in E

Un topo urlò a un altro topo: “Sta arrivando un gatto dotato di un manto opposto al bianco”.
 “Non importa” gli sussurra il topo suo compagno. “Non mi toccano i fatti irrazionali”.

Lipogramma in I

Tempo fa un topo, parlando a un altro topo, esclamò: “Un gatto nero avanza veloce”.
 “Non sono toccato da questo fatto” sussurrò l’altro. “Non sopporto le credenze del popolo”.

Lipogramma in O

Mus muri dixit: “Niger feles perveniens”.

“Quid mea id refert?” inquit. “Minime nefarium facinus me tangit”.

Lipogramma in U

Il topo di città disse al topo di campagna: “Sta arrivando il solito gatto nero”.

“Non importa” rispose l’altro. “Non mi toccano i fatti irrazionali”.

Si noterà come nessuna delle cinque varianti generi il riso dell’espressione di partenza; al massimo l’effetto ironico è suscitato proprio dalla trasformazione e dalla ricerca di una variante a tutti i costi ma solo se si dà in partenza l’originale.

Essendo questo esperimento nato nelle mie intenzioni come applicazione pratica di un complesso discorso teorico destinato ai bambini, ho pensato anche di musicare i cinque lipogrammi (qui la versione audio del brano) e sfruttare il tutto per far loro capire anche la forma musicale della ‘variazione’. Trattandosi infatti della medesima cosa riproposta in altro modo, ho applicato lo stesso principio alla musica, dedicando a ogni lipogramma uno stile diverso (in realtà, essendo la barzelletta declamata e non cantata, non si potrebbe parlare di variazioni perché il tema è inesistente: ecco perché ho dovuto creare una melodia simpatica e riconoscibile per il testo iniziale) oltre all’impiego dell’umorismo in campo musicale (qui la scansione video dei vari passaggi). Esiste un umorismo musicale? Certamente, e funziona proprio come il linguaggio verbale. Generalmente si pensa sempre e solo alla parola o alla mimica ma il ruolo delle arti in campo umoristico è fondamentale: il *ready-made*, con il suo incontro/scontro di codice verbale e visivo, crea effetti inaspettati come il famosissimo orinatoio di Duchamp intitolato *Fontana* o l’altrettanto illustre *Gioconda* di Leonardo trasformata in *L.H.O.O.Q.* In campo musicale poi, a proposito di alcune sue composizioni come *Véritables préludes flasques 1.2*, *Embryons desséchés* o *Pezzi per Pianoforte 1912-1913* Erik Satie era solito definirsi un umorista. Per non parlare della musica nata esclusivamente con fini parodistici o comici *tout court*: gli arrangiamenti che ho scelto di utilizzare per le cinque variazioni sono di per sé etichettabili come umoristici sia per la scelta di alcune ritmiche sia per l’accostamento talvolta ossimorico degli strumenti. Il testo della barzelletta trasformata non fa che amplificare l’effetto.

Bibliografia

- APTE M. L. (1985), *Humor and Laughter. An Anthropological Approach*, Ithaca, London
 BERGSON H., *Il riso*, Feltrinelli, Milano
 NASH W. (1985), *The language of humor*, Longman, London-New York
 PLEßNER H. (1941), *Lachen und Weinen*, in *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt a. M.
 RAPALLO U. (2004), *L’umorismo: verbale e non-verbale, nostro e altro, antico e moderno*, Le Lettere, Firenze
 SATIE E. (1994), *Quaderni di un mammifero*, Adelphi, Milano

Il brano *I due topi* è contenuto nell’album *Ex perì menta et mira bilia* uscito non a caso il 22.02.2022 e contenente giochi musicali e/o letterari e che fa seguito a *Math Music* (2020) in cui si indagavano i rapporti tra musica e matematica. Qui le specifiche compositive dei brani: <https://danieletrucco.blogspot.com/2022/02/ex-peri-menta-et-mira-bilia.html>

testi

Agostino Bimbo

Magnanimità

Incipit Sursum corda

E così si andò anche quella fredda mattina a veder impiccare la gente. Quanto ci dava gusto! Gli empi, i banditi, gentaglia che si meritava di oscillare al vento con una corda al collo. Ci andavamo anche il giorno dopo e quello dopo ancora, a vedere i corvi tirare la loro pellaccia e prender gli occhi. I bambini si divertivano da morire. Stavano tutti in gruppo a indovinare le storie dei pendagli da forca: quello ha ucciso la moglie, quell'altro ha rubato in banca, quell'altro è frocio, quell'altra è - ovviamente - una strega. Ma il giorno in cui comincia per davvero questa storia, capitò qualcosa che non so tuttora spiegare. Ho ricostruito tutto nei minimi dettagli, eppure non riesco ancora a venirne a capo. Perché a penzolare, in quella cupa sera di settembre, fu un solo essere umano, un uomo, accusato di vilipendio a Sua Maestà. E quando andarono via tutti, compresa mia moglie e i miei figli, in piazza restai solo io. E un gatto nero, sotto i piedi del padrone.

Io che provavo pietà - sentimento indegno della mia stirpe, rinomata per la sua ferocia. Io che per la prima volta, mi lasciavo attorcigliare lo stomaco dalle smorfie di un impiccato. Come avevano fatto quegli spasmi scomposti a mettermi la tremarella alle labbra? Mia moglie è stata la prima ad accorgersene. A fissare con disprezzo – come biasimarla? - il mio deglutire malinconico. Ricordo ancora la sua pelliccia di spalle, puntellata dai primi fiocchi di neve degli Urali, allontanarsi insieme ai bambini piangenti, sottratti alla festa delle impiccagioni.

Tutto questo per un criminale qualsiasi. Che idiozia: impallidire per un tizio che aveva tentato di avvelenare il re, o almeno così dicevano in piazza. Certi spettatori bisbigliavano di confetti all'arsenico, i ragazzini di pugnali intrisi di belladonna, un omone occhialuto di oppio turcomanno. Una vecchia, schernita dal pubblico, aveva tirato in ballo un budino alla ricotta. E urlava ai sapientoni di tenere le fantasie a freno: l'attentato era stato così maldestro che il giudice di corte lo aveva derubricato a vilipendio. Ma a quelli, permalosi, non bastava. Le gridavano di rimando: finire sulla forca per un budino alla ricotta? Che assurdità.

Me lo chiedevo anch'io. Io che più ascoltavo, più sentivo l'angoscia punzecchiarmi la gola. Perché era il budino alla ricotta caprina, il dolce preferito del re, era il budino con le bucce di cedro caramellato la causa dell'oltraggio. Budino che quest'anno, spiegava la vecchia fra le gomitate, si era sbriciolato sulla tavola imbandita per il compleanno reale, ridotto a una poltiglia marezzata di giallo. Aveva provato ad assaggiare lo stesso, il re misericordioso, ma era stato un disastro: conati imbarazzanti sotto gli occhi dei suoi ospiti, festeggiamenti rinviati, e una rabbia matta per quell'affronto alla sua autorità. Rabbia che solo il collo spezzato del cuoco di corte poteva placare.

Che beffa morire per un budino, pover'uomo, sibilava la voce nella mia testa. Tanto più per colpe altrui. Perché più si aggiungevano dettagli al misfatto, più mi sentivo sprofondare: ero stato io ad assaggiare per primo quella ricotta. Ed ero stato io, confesso, ad averci pisciato dentro. Ecco fatto, l'ho detto: ci avevo pisciato dentro per dispetto. Screzi antichi con la cucina di corte, robetta ordinaria. Ma ero stato io ad averla mandata in acido mentre sobboliva nel pentolone. Così addio budino. E addio cuoco di corte.

Fin qui la pietà. Ma è l'essere andato oltre che mi perseguita. Aver deciso su due piedi, mentre la mia famiglia mi voltava le spalle in quella sera odorosa di autunno kazaco, che il cadavere

del cuoco doveva sparire. Non doveva restare in balia dei becchi famelici, degli sputi dei passanti, dei sassi lanciati dai monelli e dei banchetti dei miei simili.

Percorsi così i pochi metri di distanza dalla forca pronto a recidere la corda ignominiosa. Quando me lo sono ritrovato di fronte: il gatto. Gatto imbambolato sotto l'ombra dondolante del suo padrone. Gatto sentimentale avvizzito dagli anni, imbolsito dai pasti nelle immondizie di corte che gli avevano dato i natali, deciso a difendere quel che restava del suo capobranco umano. Che tenerezza, il suo salto verso il sottoscritto - forse riconosciuto, in un'illuminazione tardiva, come il ladro della ricotta feroce. Che commozione la zampata maldestra sul mio volto e quelle goccioline di sangue tiepido sulle guance raggelate. Non volevo aggredirlo. E non ce n'era bisogno.

Bastava mordere - quello che ho sempre saputo fare. Mordere il nodo di canapa che serrava il cancello della torre campanaria. Arrampicarmi lungo i camminamenti merlati della piazza e le assi marce della tettoia sospesa sulla forca. Mordere gli anelli del braciere pendente, spezzarne il ferro rugginoso con l'aiuto delle unghie. Farlo precipitare. E vedere, con somma soddisfazione, l'olio gocciolare sulla pelle contratta del cadavere, scivolare sulle fibre indurite della ghigna, sulle mani aggricciate. Olio bollente capace di aprire la strada alle fiamme, che ormai danzavano tronfie dinanzi al gatto impazzito e si riverberavano nei miei stessi occhi. Occhi spalancati fino all'alba. Occhi arrossati dai suffumigi acri dell'arrosto umano, dei tizzoni muti, fumanti, adagiati sull'assito ricoperto di neve. Neve bianca, irridente, come batuffoli di ricotta sulla polvere scura del corpo, sul pelo del gatto assopito, sulla mia pelliccia irsuta di sudore e fatica.

Ne era valsa la pena? Era servito a qualcosa compiere un'impresa del genere in cambio dell'esilio dal mio branco? Non saprei. In quella mattina di settembre, obnubilato dai dubbi e dagli acciacchi della mezza età, stanco di nutrirmi di scarti come tutti i ratti del regno, ignaro dei miei giorni futuri di rapina e disonore, godevo soltanto della mia impensata magnanimità.

Emma Zannini

La chiamata

Incipit Il manoscritto francescano

Mio fratello si era fatto frate che avevo appena compiuto dodici anni. Una vergogna assoluta. L'ho rinnegato per anni, tutti quelli del liceo e dell'università. Poi in qualche modo si cresce, e ci ho fatto pace, diciamo così. L'ho accettata, sta cosa. Ma poi d'improvviso, di punto in bianco. La chiamata, ha detto una sera a cena.

«Ho ricevuto la chiamata», aveva sussurrato mentre mamma portava a tavola il secondo. Nessuno l'ha cagato di pezza, quella sera c'erano le polpette al sugo. Allora lui l'ha ripetuto: «Ho ricevuto la chiamata del Signore».

«Di chi?», aveva detto il babbo con le guance gonfie e le labbra sporche di sugo. «Quale signore?»

«Il Signore che è nei cieli».

Uno può anche ricevere chiamate, ma, a pensarci ora, com'è che parlava già come un frate?

Io subito avevo riso, pensando fosse una delle sue scemenze. Mio fratello, infatti, non era solo un gran cazzone, era a tutti gli effetti il *re* dei cazzoni: era il mio idolo, la mia figura di riferimento, quello che aveva convinto la giovane supplente di fisica di non poter essere interrogato sull'atomo di Rutherford perché nostro nonno ne aveva acquistato brevetto e diritti, quello che dopo essere stato mandato in collegio (sì, ne esistono ancora) aveva inviato a casa un messaggio con scritto “o venite a prendermi, o esco io”, facendo seguire i giorni successivi un “meno sette” “meno sei”, e così via, tanto che quando si era presentato davanti alla porta di casa nessuno si era meravigliato.

Per questo quella volta tutti avevamo continuato a mangiare le polpette di gusto, sicuri che la storia del frate fosse allo stesso livello di serietà di quando voleva diventare un baby-sitter per panda, o un toy-boy.

E invece lui era già diventato frate, dentro. Sempre gentile, ben educato, sempre con quella parlata fratesca. Si era messo a distribuire pasti ai poveri, ad aiutare le vecchiette con la sporta della spesa, e, quel che è peggio, aveva iniziato a sfoggiare dei sandali francescani della peggior specie, in estate come in inverno, e si era liberato di tutti i suoi vestiti così orgogliosamente tamarri per prediligere ampie tuniche marroni. Da un giorno all'altro non era più un cazzone ma uno sfigato incredibile, il *re* degli sfigati. Mi era crollato un mito, e così di colpo, senza una spiegazione plausibile, tant'è che a lungo avevo coltivato l'ipotesi di un sosia, e del rapimento alieno. Ecco perché ci avevo messo anni ad accettarlo, o, meglio, a rassegnarmi.

E poi ieri vado a pranzo con una collega, una che viene dalla mia stessa città, e questa mi parla della stupefacente conversione di suo padre avvenuta qualche anno prima.

«Torna a casa una domenica con una delle sue riviste di moto e dice di aver ricevuto la chiamata del Signore. Noi ridacchiamo con prudenza, dato che mio padre aveva l'arrabbiatura facile, e pensiamo sia finita lì. Invece da allora è diventato un altro uomo, sempre a pregare, sempre a compiere buone azioni, sempre a fare sermoni. Ci ammorbava tutti, e non gliene fregava più niente delle lasagne zucca e salsiccia di mamma, che è una cosa strana, credimi».

Io l'ascolto allibito, e intanto tutto il sospetto di anni e anni, che avevo così a fatica tenuto nascosto, torna a incendiarmi.

«Ha detto proprio la chiamata?»

«Sì sì, la chiamata».

«E poi?»

«E poi si è fatto frate e se ne è andato» conclude lei guardando il piatto.

Sento crescere dentro di me un presentimento, e corro subito a casa, agitato, per aprire con foga il computer. Cerco “chiamata frate improvvisa”, e mi imbatto nella storia di un avvocato celebre, noto per la mancanza di pietà, che aveva ricevuto la chiamata all’improvviso nella sezione libri del supermercato e si era fatto francescano.

Qualcosa, dentro di me, scatta: se tutte quelle serie tv americane sul crimine mi hanno insegnato qualcosa, è che un caso isolato è strano, due sono una coincidenza, ma tre sono uno schema. Le mani mi tremano, e continuo a cercare come un forsennato quell’indizio che finalmente possa risolvere il mistero, finché non trovo un quarto caso, di quarant’anni anni prima, uno che aveva destato al tempo grandissimo scalpore. Un politico molto in voga, coinvolto in inchieste di corruzione e altri torbidi casi, si era fatto frate da un giorno all’altro dopo aver ricevuto la chiamata mentre, seduto comodamente sul cesso della sua villa, leggeva un libro di cui non aveva voluto rivelare il titolo (anche se alcuni sostenevano si trattasse del manuale delle giovani marmotte).

Ormai sono certo. C’entra un libro, un libro che, Dio solo sa come (mai frase fatta è stata più vera), può cambiare l’essenza delle persone e instillare in loro il desiderio spasmodico di divenire frati francescani. Ma di che libro si tratta? Forse un oggetto magico, o divino! Inviato da Dio stesso perché si è rotto del calo di fede negli uomini, come un *Death Note*: solo che per i frati. Se è così, si tratta di un oggetto pericoloso, che non può continuare ad esistere, che va assolutamente distrutto.

Il cuore mi batte all’impazzata, devo parlare con mio fratello, devo farmi dire il titolo del libro, devo trovarlo prima che mieta altre vittime. Prendo subito la macchina e mi dirigo al convento, senza avvisare: ho timore ad usare il telefono, neanche Dio potesse intercettare la telefonata, e tentare di fermarmi. Così arrivo lì, lo faccio chiamare e lui si presenta con quell’aria di perfetta letizia che ha da allora, sorridendo come se fosse davvero felice di vedermi, che forse è anche vero. Il suo taglio a scodella, diventato di moda tra i trapper, gli dà un’aria chic un po’ surreale. Lascio che mi presenti ad un suo anziano collega frate, uno normale, che non ha ricevuto chiamate sospette, che mi offra un tè, che mi racconti un paio di cose col suo fare fratesco, finché finalmente non mi chiede cosa mi ha portato fin lì.

«Ah niente, una curiosità. Ti ricordi cosa stavi facendo mentre hai ricevuto la chiamata?»

Fingo un tono noncurante, mentre il sudore mi imperla la fronte. È il momento della verità.

«Sì, certo» e ridacchia «è stato il momento più bello della mia vita! Stavo leggendo».

Eccolo! Sento il cuore schizzarmi in gola.

«Cosa?»

«Ah beh, “Seduzione certa: il manuale del giovane Casanova”. Sai com’ero allora».

Per un attimo annaspo, la mia teoria si sgretola, ed io con lei. Che mi sbagliassi? Non sembra di certo un libro dal potere mistico.

«Dentro» continua lui «avevo trovato infilate alcune pagine molto vecchie, scritte a mano, che parlavano di Dio e Francesco. Erano difficili da decifrare ma non riuscivo a smettere di leggere: come folgorato. Più avanti sono anche tornato a cercarle, ma non erano più lì».

In quel momento, nella mia mente, tutto si incastra perfettamente. Quegli uomini stavano leggendo ognuno qualcosa di diverso: non è il libro, sono quelle pagine, quel manoscritto, che si spostano di libro in libro per colpire le persone, tramite un meccanismo che definirei quasi diabolico. Capisco subito che, stando così le cose, non potrò mai trovarle, e che continueranno a imperversare senza ostacoli.

Ci rifletto un attimo, calmandomi, e mi dico che in fondo non è poi così male. Quelli che hanno ricevuto la chiamata dopotutto sono diventate persone decenti, sfigate ma decenti, e persino felici, oserei dire, almeno a giudicare dall’espressione beata di mio fratello. E poi mica

posso mettermi contro Dio e la sua volontà di frattizzazione, non avrei possibilità. C'è solo un pensiero che mi turba, un piccolo pensiero inquietante: il fatto che potrebbe accadere a chiunque. Qualunque uomo, aprendo un qualsiasi libro, potrebbe trovarvi all'interno il manoscritto francescano, e non avrebbe scampo. Provo del terrore autentico, paralizzante, prima di ricordarmi che io non leggo un emerito cazzo da anni, nemmeno i libretti delle istruzioni, e subito mi calmo. Me ne torno a casa fischiettando.

Grazia Palmisano

Via Bligny 42

Incipit Lo sfratto

Pierre Lafitte, di professione croupier, seduto sul letto della camera 601, osservava per l'ultima volta la stanza dove aveva vissuto negli ultimi 5 anni. La valigia, già fatta, stava all'ingresso, come un'amica che capisce il momento e sa che è giusto così. I due comodini ai lati del king size erano di legno comune, con due lampade dalla base quadrata, nera, che non aveva mai amato. Davanti a sé, lo specchio, e dentro lo specchio Pierre vedeva un uomo deciso, stanco ma risoluto, pronto a tutto. Quella era la notte che si sarebbe ricordato fino al suo ultimo respiro. Se tutto fosse andato come doveva andare, avrebbe cambiato vita. Spense la tv, voleva lasciare quella stanza in un silenzio immacolato. Calmare il battito del cuore. Tutto sarebbe andato bene. Tutto si sarebbe svolto come previsto. Si alzò, prese una Chesterfield dal pacchetto sopra la poltrona, l'accese e si avviò verso il suo destino. Con calma, con lucida consapevolezza. Chi non vorrebbe trovarsi nei panni di Pierre in questo momento? Non tutti abbiamo questi punti di svolta in cui sappiamo che la nostra vita, a breve, cambierà per sempre.

Non avrebbe più dovuto rendere conto degli orari di arrivo né svegliarsi quando non gli andava. Continuò a camminare verso il futuro, fino a vedere l'auto con la fiancata rigata, la vernice scrostata e Gilda a bordo.

I colleghi gli avevano detto: «Non sarà facile».

Ma Pierre sapeva che tutto sarebbe stato facile, se fosse stato accanto a lei. Lanciò la valigia sul sedile posteriore e baciò Gilda, seduta al posto di guida.

«Ciao, piccola».

«Ciao, Pietro in affitto»

«Non più, tesoro, non più, andiamo verso la nostra nuova casa».

Lei, rossa tinta, carnagione bianco panna, sopracciglia nero fuliggine, sgommò piano, per non consumare le quattro ruote già senza battistrada, dando comunque un segnale al casinò: se ne andavano per sempre. Gilda era barlady in topless quando era arrivato Pierre. Lui decise di rimanere come croupier per quei seni, scolpiti, divoratori, ammalianti, turpi e ruvidi.

«Turpi e ruvidi?»

«Da pelle d'oca».

Cominciò così la loro conoscenza. Notte dopo notte, il lavoro li univa. I mesi diventavano anni e i giorni, passati insieme a letto, cementavano la loro liaison. G&P, li chiamavano, o anche la coppia whisky, ex J&B, dove B stava per Bartholomé, il direttore del casinò, predecessore di Pierre nel cuore di Gilda. Pierre non aveva sfidato a duello Bartholomé e avevano vissuto felici e contenti fra tappeti verdi, bancone del bar e roulette. La notte era rischiarata dalla luna piena e la piccola utilitaria scassata procedeva a singhiozzo. Nizza e il Palais De La Méditerranée erano ormai alle spalle, il confine italiano sempre più vicino. Il casello si profilò all'orizzonte alle prime luci dell'alba. Il cielo azzurro dava a Pierre una sensazione di serenità, sapeva di aver fatto la cosa giusta. Entrarono nella cinta di Mediolanum con i cuori in tumulto, Gilda con le mani tremanti, Pierre con la mente in subbuglio. L'auto finalmente si fermò, presero la valigia e insieme varcarono la soglia del portone di viale Bligny, 42.

Fin da quando aveva letto la storia di quello stabile, Pierre aveva sognato di andarci a vivere.

E adesso, che teneva per mano Gilda, la felicità era completa. Superarono l'androne affollato di bambini urlanti, passeggeri mal riposti e residui di cibo. Si avviarono su per le scale. Primo pianerottolo: occhiate e urla in una lingua non identificata. Secondo pianerottolo: odori di cibo che non invogliava a essere consumato nemmeno con la fame più severa. Terzo pianerottolo: stendini con bucato steso, nessuno in vista. Quarto pianerottolo: deserto. Quinto e ultimo pianerottolo: casa. Entrarono nel bugigattolo di venti metri quadrati. Il sogno era diventato realtà, erano in centro con un assetto da piena periferia, la felicità più totale. Pierre posò la valigia e strinse forte tra le braccia il suo amore, la sua gioia, la sua meravigliosa dea. «E voi chi siete?»

Un tizio in tunica bianca, pipa accesa e uno chignon molto ben acconciato, era entrato con sicumera e li fissava.

«I nuovi proprietari».

«Fratello, nessuno è proprietario di niente».

Pierre prelevò dalla valigia il contratto che gli era stato spedito, unitamente alla chiave. Carta e metallo che sancivano la sua felicità, che decretavano l'inizio della sua nuova vita.

«Fratello, qui ci abito io, chi ti ha mandato questa roba?»

«Non sono tuo fratello, e l'alloggio ormai è mio, leggi qui: Mandini Marco vende a Lafitte Pierre».

Il tizio con chignon non si scompose, diede un'occhiata distratta al contratto, rigirò tra le mani la chiave e cominciò a ridacchiare.

«Fratello, sei il decimo, quest'anno. Il contratto è falso».

«Senti cocchino, io dico che l'alloggio è nostro e che il contratto è valido, che ne dici?»

Gilda gli si era fatta sotto con sguardo torvo, tono di voce mortifero e passo minaccioso.

«Ehi sorella, non è colpa mia se vi siete fatti imbrogliare».

Al che tutti iniziarono ad alzare la voce, prima Pierre poi il tunicato infine Gilda e gridavano sempre di più. Fino all'arrivo di una donna, con bambino urlante in braccio.

«E bravi tutti e tre, avevo impiegato un secolo a farlo addormentare. Che succede qui?».

«Ehi mamy, la solita storia».

«Li facciamo accomodare in uno di quelli vuoti, che cambia?»

«Senta signora, noi non ci accomodiamo da nessuna parte, questo alloggio è nostro, lo abbiamo pagato».

«Quanto?»

«Ma che importanza ha? È nostro, fuori dai piedi, scio».

Pierre li spinse con delicata fermezza verso la porta, chiuse a chiave e sospirando si lasciò cadere sul pavimento. Gilda gli andò vicino:

«Dici che ci daranno problemi?»

«Dico di sì, è per questo che siamo venuti qui».

La noia della vita ordinata nel casinò li stava uccidendo. Tutto preciso, tutto normale, lavoro ben pagato con regolarità, alloggio perfettamente pulito, cibo sano, non ne potevano più. Gilda era nata in Italia e quando Pierre le aveva chiesto dove potessero andarsene, lei aveva pensato senza indugio all'unica città possibile, quella in cui il costo della vita era più alto e contava solo chi era produttivo: Milano. E il palazzo non poteva che essere quello stabile: edilizia popolare di fine '800, cinque piani, 220 unità abitative, a 500 metri dalla Bocconi. Una culla romantica senza pari. Stavano bussando. Pierre aprì, era di nuovo il tunicato, accompagnato da un tipo in giacca e cravatta:

«Buongiorno, mi dicono che lei pensa di aver acquistato questo alloggio».

Gilda e Pierre non risposero, il tizio continuò:

«Ebbene, questo angolo torna da oggi alla borghesia milanese e pertanto vi devo chiedere di liberare questa unità abitativa».

Pierre rispose con tono stanco: «Siamo appena arrivati e oggi, qui, inizia la nostra nuova vita».

«Non è possibile signore, l'intero stabile è stato venduto e sarà oggetto di restyling totale. Vi

prego di voler andare via subito».

«Ho un regolare contratto, e le chiavi che mi sono state spedite a Nizza».

«E non le pare strano stipulare un atto di vendita per posta?»

Solo ora a Pierre pareva strano, ora che i suoi occhi si stavano perdendo in quelli di Gilda, ora che entrambi stavano realizzando che qualcuno li stava cacciando dalla loro nuova vita, ora che Pierre veniva di nuovo sfrattato da un alloggio non più in affitto ma di proprietà.

«Temo l'abbiano truffata, potrà sporgere denuncia se lo ritiene opportuno, intanto dovete andarvene».

«Ma salendo le scale abbiamo trovato tutti i pianerottoli con gente che qui evidentemente ci abita».

«Ci abitava, sloggeranno entro questa sera. Lo stabile ormai è stato venduto».

Pierre e Gilda osservarono per la prima e ultima volta l'alloggio in cui avevano pensato di abitare a lungo. La valigia stava ancora accanto all'ingresso, come un'amica che di nuovo aveva capito il momento e sapeva che era giusto così. In fondo, basta una notte, che diventa un mattino, che non ha l'oro in bocca, che lo ha prelevato dalle tasche di Pierre. È così che fa la vita. Col sorriso più soave, recita:

«Mesdames et Messieurs, les jeux sont faits, rien ne va plus.»

E ti sfratta di nuovo.

segnalazioni

[Luisa Bertolini]

Salvatore Attardo, Giovannantonio Forabosco, *Dialogo sopra i massimi sistemi del comico*, Bellano, Edizioni Scripta Volant



L'intento di questo libro è essenzialmente comico: costruire un dialogo tra due studiosi contemporanei dello *Humor*, Salvatore Attardo, professore di linguistica alla Texas A&M University-Commerce, direttore della rivista "Humor, the journal for the International Society of Humor Research" dal 2003 al 2012 e autore di numerosi studi sul tema, e Giovannantonio Forabosco, ideatore di "RISU" (Rivista italiana di studi sull'umorismo), e alcuni personaggi reali o immaginari, tra cui emergono Cunegonda e Pangloss, i protagonisti del *Candide* di Voltaire. Già il titolo, preso in prestito da Galileo sostituendo al 'mondo' appunto il 'comico', rivela il meccanismo del rovesciamento e dell'abbassamento. Il frontespizio, che riproduce la copertina sempre secentesca del *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauo, edito da Domenico Piola e incisa da Georges Tasnière, raffigura le icone della Poesia e della Pittura con un vecchio Aristotele che regola il cannocchiale rivolto verso il cielo: l'ossimoro del Tesauo diventa qui metafora visiva dell'incongruenza del comico.

La cornice narrativa e il tono del dialogo tendono a uno stile leggero e scanzonato e, nello stesso tempo, la promessa contenuta nel titolo si presenta decisamente seria e totalizzante. Per la dimensione più strettamente teorica vengono citati i lavori più importanti di Attardo a partire dall'articolo scritto con Victor Raskin e pubblicato nel 1991 nel n. 4 della rivista "Hu-

mor” che elabora *General Theory of Verbal Humor* (GTVH), al quale segue un copioso volume del 1994, *Linguistic Theories of Humor*, edito da De Gruyter nello stesso anno in cui Forabosco pubblica per la casa editrice Muzzio *Il settimo senso. Psicologia del senso dell’umorismo* (ripubblicato nel 2020 per Tarka; cfr. la nostra esposizione nel n. 23 di Fillide, qui). *Annus mirabilis* quindi il 1994, scrivono gli autori, certo con autoironia, anche se tendono a precisare che le recensioni reciproche non sono state concertate. Il lavoro di Attardo si svolge in ambito linguistico ed è dedicato all’analisi e alla decostruzione del linguaggio, alla descrizione della strategia narrativa, del bersaglio, della situazione, del meccanismo logico dell’opposizione degli script (sorta di copioni di conoscenza riguardanti eventi che si ripetono e permettono la costruzione della nostra euristica comportamentale) e dell’incongruità, Forabosco vi aggiunge una trattazione psicologica della dimensione emotiva e relazionale della battuta, della barzelletta e del discorso comico in generale.

Un capitolo del *Dialogo* riferisce anche dell’*Encyclopedia of Humor Studies*, edita da Attardo nel 2014-2021 per SAGE Publications, due volumi con trecento voci e duecento collaboratori che riesce a includere l’umorismo degli indiani d’America e degli assiro-babilonesi.

Tutti questi temi vengono solo accennati nel libro che, naturalmente, non ne poteva contenere una trattazione analitica, ma non ne espone nemmeno i punti salienti in modo chiaro ed esplicito. Anche la teoria dell’incongruità (o incongruenza, altra traduzione dell’inglese *incongruity*, cfr. p. 41), che svolge un ruolo centrale nell’elaborazione teorica dei due studiosi, viene discussa sbrigativamente. L’esigenza di rimanere in un ambito rigorosamente scientifico conduce poi al rifiuto di prendere in considerazione le teorie di critica letteraria e filosofica, come nel caso di Bergson (cfr. p. 25) e di Pirandello (pp. 18-19). Per quest’ultimo Forabosco afferma addirittura di preferire la scelta di Benedetto Croce di escludere l’umorismo dall’estetica e di affidarne la trattazione alla psicologia descrittiva, che sarebbe per l’autore appunto l’ambito più produttivo. Così anche l’importate problema etico viene liquidato bruscamente con la sola avvertenza che la derisione è giustificata solo verso i superiori.

L’impresa di coniugare serio e faceto è certamente un obiettivo difficile e arduo e, se in alcuni passaggi del libro risulta divertente, in altri appare forse un po’ troppo compiaciuto, spesso ridotto all’aneddoto accademico e alla polemica personale.

[Luisa Bertolini]

Lino di Lallo, *Una faccia per tutti gli sfaccendati* Foligno, il formichiere 2023

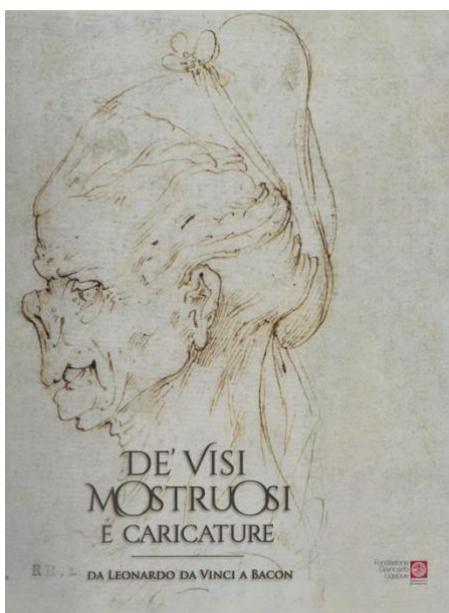


Inizio con faccia tosta a scrivere questa segnalazione: è un amico Lino Di Lallo, e bisogna avere la faccia di bronzo per presentare un suo libretto, tanto più che ne ha illustrato uno mio, ma così ci scambiamo il favore. Lo so, ho una faccia da schiaffi, ma non riesco a cambiare faccia... a costo di perdere la faccia. Faccia a faccia con un libro che parla di facce e che gioca con il doppio significato di 'faccia' (viso, volto, ma anche voce del verbo fare: che io, tu, egli *faccia*), bisogna dire le cose in faccia: è davvero un libro pieno di facezie, termine che nel dizionario etimologico risulta imparentato con *facies*. Alla faccia del lettore disattento Di Lallo, come sempre nei suoi scritti, ci getta in faccia una serie sorprendente di immagini e di arguzie, di giochi di parole e di rimandi tra figure e scrittura, che ci costringono a sorridere e a pensare, faccia a faccia con i suoi disegni, i suoi collage e i suoi motti. Gli si legge in faccia all'autore l'ironia scherzosa di quando ci dice «La mi faccia presentare» (p. 10) e segue un autoritratto composto di timbri tagliuzzati che sembra nascondere la vera identità e suggerire: alla faccia tua!

De' Visi Mostruosi e Caricature.

Da Leonardo da Vinci a Bacon

catalogo della mostra, a cura di Pietro C. Marani, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 28 gennaio – 27 aprile 2023



La mostra e il catalogo descrivono l'interesse e la fortuna suscitata dalle “teste caricate” di Leonardo tra gli artisti dell'Italia settentrionale nei secoli successivi, fino a tutto il Settecento. I saggi di Pietro C. Marani, Laura Corti, Enrico Lucchese, Paola Cordera e Rosalba Antonelli cercano di ricostruire i fili che legano l'eredità di Leonardo con le esperienze lombarde di Giovan Paolo Lomazzo, dell'Accademia della Val di Blenio e di Giuseppe Arcimboldo, con l'attività di Annibale Carracci a Bologna, per giungere alla disamina delle pitture venete di Giambattista e Giandomenico Tiepolo, di Anton Maria Zanetti e Rosalba Carriera. Conclude il volume il saggio di Calvin Winner con l'analisi delle deformazioni dei volti di Francis Bacon. Le schede informative, a corredo del catalogo, integrano la descrizione con completezza analitica.

L'interesse di questa mostra sta nella diversità dello sguardo rivolto alla storia dell'arte, nella ricerca delle motivazioni che hanno indotto i pittori a indagare il brutto, il mostruoso, il bizzarro e il burlesco, e lo hanno fatto accentuando e deformando parti del corpo e tratti del viso. L'esempio più famoso è il disegno della *Testa grottesca di donna* del 1489-1490, attribuita a Leonardo e più volte copiata e riprodotta, ma curiosa è anche la raffigurazione dell'*Homo ridiculo*, attribuito a Giovanni Ambrogio Figino che lo avrebbe disegnato tra il 1565 e il 1570 ca., dal «sorriso burlesco» e dallo «sguardo assennato» (cat. n. 28). Un altro filone basa il procedimento di composizione sull'accostamento di elementi eterogenei rispetto alla figura umana, come nel caso del ritratto di *Rodolfo II / Vertumno* di Giuseppe Arcimboldo e nelle sue

raffigurazioni allegoriche delle quattro stagioni e degli elementi. Non mancano i ritratti fallici: al n. 33 del catalogo compare la *Coppa su basso piede "Testa de cazz"* con una scritta da leggere al contrario e la data del 1536, attribuita a Francesco Urbini, composta di peni e testicoli. Un altro caso interessante, che richiama i procedimenti del grottesco e le analogie della fisiognomica, è la *Caricatura di uomo in forma di uccello, intabarrato, in piedi e di fronte*, di Giandomenico Tiepolo dipinto nel 1790 ca. (cat. n. 75) che gioca sulla forma del corpo e sulla posa dell'uomo. Sulla posizione aveva giocato anche il padre Giambattista che spesso ritrae le figure viste da dietro, come nella *Caricatura di uomo gobbo in piedi* che risale agli anni Cinquanta del Settecento (cat. n. 70).

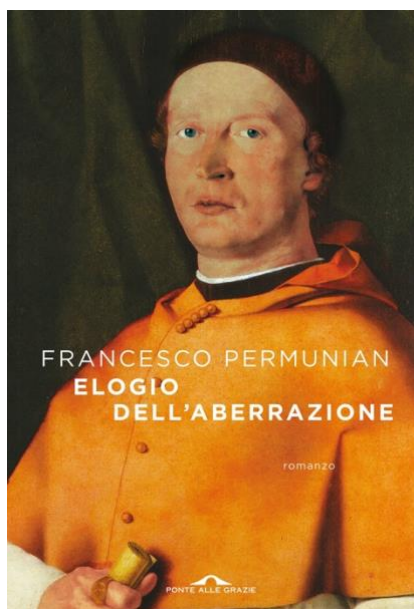
Nell'introduzione Pietro C. Marani indica come filo conduttore della mostra l'individuazione di un filone di ricerca che si realizza «nello scavo del volto umano e nella sua deformazione, inteso come riflesso di caratteri, passioni, inconfessabili istinti animaleschi, impulsi interiori e forse incubi della psiche e del subconscio, da sempre oggetto di studio e attenzione da parte degli artisti dell'età moderna e contemporanea» (p.11). Questa ricerca include quindi il lavoro di Francis Bacon i cui ritratti sono descritti da Calvin Winner come «esercizi psicologici alla maniera di Rembrandt» che, astraendo il soggetto dalla quotidianità, ne cerca di «catturare l'essenza o piuttosto la presenza» (p. 199).

Un interessante taglio di analisi è offerto dal saggio di Laura Corti che restringe l'analisi agli ultimi decenni del Cinquecento e ai primi del secolo successivo e delimita l'area geografica tra Bologna e la media valle del Po, ma ne allarga la prospettiva indagando la rappresentazione del ridicolo nella poesia, nella letteratura e nella musica. Ne emergono connessioni e collegamenti, ad esempio, tra l'attività dell'Accademia di Lomazzo, Teofilo Folengo e la commedia dell'arte, tra Arcimboldo e lo scienziato Ulisse Aldovrandi, tra la cerchia bolognese di Annibale Carracci e la consonanza con le canzoni di Giulio Cesare Croce, a dimostrazione che quello che Eugenio Battisti ha definito come anti-Rinascimento invece «del Rinascimento ha tutte le componenti, se non altro di intreccio di tutte le arti» (p. 65). Lo studio del gioco, della burla e del comico ce ne danno un'immagine più complessa e articolata.

[Luisa Bertolini]

Francesco Permunian, *Elogio dell'aberrazione e altre piccole infamie*, Milano, Ponte alle grazie 2022

Tutti chiedono compassione e altre microstorie, Napoli, Editoriale scientifica 2023



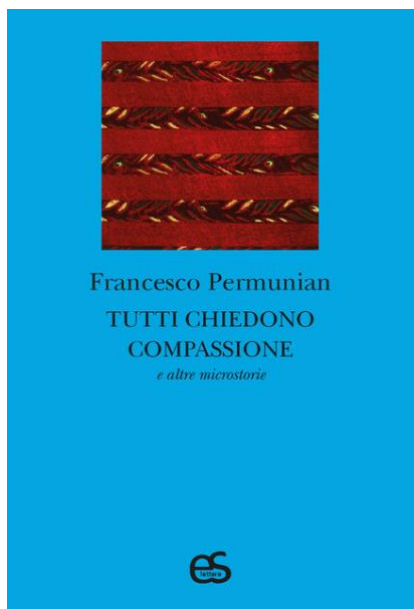
«Figure e figurine», alla maniera di Faldella, popolano questi libri, ma meno idilliche, anzi decisamente controverse a cominciare dal protagonista dell'*Elogio dell'aberrazione*, Tito Maria Imperiale, *el sior Titin*, che svela i suoi privatissimi vizi e, come giornalista dell'«Eco del Garda», racconta le malefatte e le perversioni della provincia a sud del lago. La vita coniugale di Tito, che nulla ha di imperiale per via della bassa statura e dell'aspetto (apparentemente) gracile, è improntata all'erotismo coprofilo con la compagna Ofelia del Pirón, il cui cognome oscilla tra la dialettale forchetta e un'improbabile schiatta nobile olandese che non a caso reca nello stemma una scrofa nera. Ofelia però scompare quasi subito: scappa di casa fuggendo su un'autobotte di un imprenditore di – tanto per rimanere in tema – spurghi condominiali. La ritroveremo a pulire cessi al teatro della Scala.

Le altre figurine che si aggirano per il paese hanno quasi tutte un legame con la tematica escrementizia: è il caso, ad esempio, del cognato Tamarindo al quale Tito dedica una blasfema orazione funebre all'insegna del rapporto tra cibo e cacca. Non mancano gli esponenti degli altri vizi: don Marcel, lo spregevole prete pedofilo che scompare all'improvviso dal paese e finisce scannato e impastato nella «torta marcellina», e il piccolo borghese cattolico Ubaldo

Pennacchione che prega con la sua badante rumena per farsi perdonare i peccati di gioventù e al quale Tito regala un libro sulle sante fantesche. Ancora in ambito ecclesiastico compare la smonacata Suor Juanita, originaria del Guatemala, la quale adesca il povero Tito che finalmente si libera di lei cercando di buttarla dalla finestra dell'Hotel Majestic. Non mancano le betòneghe di Medjugorje, ma anche la santa di riferimento, la mistica secentesca Maria Margherita Alacoque sembra aver avuto a che fare con l'esperienza stercoraria. Le figure e gli eventi si inanellano sapientemente l'uno nell'altro e la narrazione, nonostante le flatulenze e la coprofilia, appare persino lieve.

Uno spazio particolare è concesso a tale Ondino Dell'Onda regista del documentario per turisti, *Sulle ceneri di Salò*, girato sui luoghi che ispirarono a Pasolini *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Ondino diventa oggetto di una satira tagliente che contrappone al tragico film di Pasolini un gioco puerile nel quale il regista innamorato del direttore del giornale per cui lavora Tito riceve come regalo dal suo amante un'Alfa Romeo grigio metallizzata uguale a quella che guidava Pasolini quando fu ucciso sul lido di Ostia. La farsa procede con gli ulteriori accenti iperbolici del Girone della Merda e dei nostalgici del regime.

Il filo conduttore è scatologico, ma si nutre via via di nuove invenzioni di fantasia rivelandosi metafora dell'intero mondo della nostra cultura, declinato nei «simboli, tangibili, di quest'epoca petulante e depravata, stemmi ed emblemi di una comunità intellettuale moralmente in decadenza che s'affanna e si rivolta tra i propri escrementi. Tra i propri cascami culturali, è chiaro il concetto? scatologia generale che oggi è assurta a filosofia quotidiana» (p. 55).



Il secondo libro prolunga nella prima parte la satira rabbiosa e lo stile del frammento, ma si fa più cupa e pensierosa e, come scrive lo stesso autore, si tratta di frammenti di riflessioni sulla vecchiaia, sulla la morte e sulla scrittura. La satira però non può mancare, Permunian se la prende, tra l'altro, con l'odierna assurda e folle monomania di stare sempre sui social in cui

tutti si impegnano a raccontare i fatti propri. «E più tale esistenza è per loro noiosa e tapina, oltreché disgustosa e miseranda oltre ogni limite, più ne parlano e straparlano chiedendo insistentemente attenzione come dei mendicanti che chiedono la carità per strada. Lungo le gelide e infinite strade del web. In realtà, tutti chiedono comprensione. O forse, alla fin fine, “tutti chiedono compassione”» (p. 94). Questa frase, che dà il titolo al libro uscito quest’anno, è presa dallo scrittore guatemalteco-messicano, Augusto Monterroso, maestro del paradosso.

La prima parte del testo si chiude con il ricordo del magistero letterario di Andrea Zanzotto e di Maria Corti che segna il passaggio dal mondo lirico ed elegiaco dei primi componimenti letterari dell’autore all’esigenza di dominare con «il ritmo lento della prosa» (p. 100) la nuova fase del tragico e del grottesco, fatto di lemuri e di fantasmi, di «strani individui, sfuggenti e beffardi, che bivaccano sul labile confine tra la luce e il buio» (p. 102).

Altrettanto, diciamo così, composta è la seconda parte del libro, dedicata alla ricerca letteraria e fotografica, condotta con Mario Dondero, sui luoghi del Polesine in cui sono avvenuti i rastrellamenti dei nazifascisti che colpivano in modo indiscriminato anche la popolazione civile. Il viaggio con il fotografo Dondero per individuare i luoghi dei massacri diventa, per la parte di Permunian, fonte di visioni fantasmatiche, come l’incontro con il carro dei circensi che chiedono i documenti che dovrebbero autorizzare il passaggio dal presente al passato della Resistenza, dal mondo dei vivi a quello dei morti, nel confine che di nuovo si presenta tra luce e buio, che è il filo conduttore delle microstorie e dell’intero libro.

Giorgio Benedetto Scalia, *Vita e martirio di Saro Scordia, pescivendolo*, Roma, Pessime idee 2023



Saro Scordia vende pesce al mercato della Vucciria di Palermo. La sua disinvolta capacità di relazione con i clienti è tutta affidata al suo aspetto fisico e, in particolare, alla rigogliosa capigliatura che egli cura fin dal primo mattino con attenzione meticolosa. La trama è la storia di questa ossessione che divampa dopo l'aggressione di una colomba che gli strappa un ciuffo di capelli. La calvizie progressiva provoca la distruzione della sua personalità fino all'abbandono del lavoro; unico rifugio il ricordo della figura protettiva della nonna.

La crisi si rovescia con la comparsa sulla nuca di una macchia che evoca l'effigie di Gesù, occasione di ingenuie credenze che lo ritengono capace di guarigioni e miracoli e, insieme, motivo dello sfruttamento da parte dell'avidò parroco della chiesa della Natività della Vergine della Vucciria.

Il romanzo costruisce un intreccio tra superstizione e sfruttamento, tra sacro e profano, ma riesce soprattutto a presentarci con massima vivacità i colori e i suoni della vita di Palermo attraverso un uso sapiente del dialetto, come leggiamo nell'incipit:

Il fumo denso della *stigghiola* annebbia il cielo, insieme al vapore del polpo bollito, che sale da grossi pentoloni di rame poi in sottofondo lo sfrigolio di *panelle* e *crocchè* e il borbottio della milza che affoga nella sugna. Viuzze e piazzette sono colorate di bancarelle coperte da tendoni rossi, alla cui ombra risplendono pomodori, tenerumi, semenze, angurie, olive e carne. Ma il vero protagonista della Vucciria è il blu argentino del pescato col suo aroma d'acqua salmastra.

A ridosso di una piccola fontana si riparano, sotto i portici, i banchi del pesce. Polpi, sarde, frutti di mare, pescespada e crostacei riposano sui loro feretri di ghiaccio. I pescivendoli annaffiano la mercanzia per farla luccicare agli occhi dei passanti e fiumane d'acqua si riversano sulle *balate*. Forse per questo si dice che non sono mai asciutte. E in mezzo a questa confusione di odori e colori stordenti, da più di vent'anni, Saro Scordia cantava per celebrare la bontà del pesce della sua bancarella o, come si dice a Palermo, *abbanniava*. «Sarde fresche! Sarde belle!».

Il libro ha ottenuto la menzione alla 35sima edizione del Premio Calvino nel 2022.

Spoudógelos. Forme del ridere nel mondo antico.

Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici,
Aula Geymonat, 11-12 maggio 2023




 Università
Ca' Foscari
Venezia
 Dipartimento di Studi Umanistici
 Dottorato in Scienze dell'Antichità delle
Università di Venezia, Udine e Trieste

Spoudógelos.
Forme del
ridere nel
mondo antico

11-12 maggio 2023
 Aula Geymonat
 Malcanton-Marcorà
 Università Ca' Foscari
 Venezia

Il convegno ha avuto luogo nelle giornate dell'11 e del 12 maggio 2023 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici (aula Geymonat, Malcanton-Marcorà) ed è stato dedicato alle forme e alle modalità del ridere nel mondo antico in diversi ambiti disciplinari, suddividendosi in quattro sessioni separate: ciascuna di esse poi accompagnata, come d'abitudine, da una discussione comprensiva di osservazioni e domande riguardanti l'intervento dei relatori. Il convegno, a cura di Lorenzo Colle e Francesco Ischia (entrambi dottorandi in Scienze dell'Antichità presso le Università di Venezia, Udine e Trieste), si è avvalso di istanze aperte e diverse dal punto di vista metodologico e disciplinare, al fine di delineare, di volta in volta: le modalità iconografiche volte alla rappresentazione del riso o del comico; le relazioni intercorrenti nel rapporto tra rito, sacro e comico, con particolare attenzione a una dimensione antropologica e storico-religiosa; le caratteristiche del comico e dell'umoristico nella cultura letteraria greca, nei suoi contesti e nella sua dimensione diacronica; le strategie sottese ai meccanismi del comico e della derisione nel discorso politico, storico e oratorio sia in ambito greco che romano. I lavori sono stati aperti dagli organizzatori, che, approfondendo alcuni modelli interpretativi teorici e semiotici, hanno delineato una prima panoramica del dibattito relativo al comico, al riso e soprattutto alle diffe-

renze che distinguono nettamente tali elementi, con particolare attenzione alle metodologie che devono svilupparsi in relazione ad essi.

Di seguito, viene riportato sinteticamente l'oggetto di ciascun intervento, inserito nel quadro della rispettiva sessione.

Prima sessione: riso e comico nell'iconografia e nella cultura visuale, con interventi di Ludovico Rebaudo (Università degli Studi di Udine) e Monica Baggio (Università degli Studi di Padova).

Nel corso del primo intervento, intitolato *Immagini del ridere nella tradizione antica. Uno sguardo d'insieme*, Ludovico Rebaudo dopo aver definito i tratti facciali propri di una fisiologia del ridere (semichiusura degli occhi ed elongazione delle palpebre verso l'esterno; gonfiore degli zigomi; contrazione verso l'esterno degli angoli della bocca e formazione delle pieghe nasolabiali; apertura della bocca, ostensione dei denti; occasionale ostensione della lingua, emissioni sonore), ne ha ricercato la presenza nell'iconografia della tradizione antica, determinando un ordine di rilevanza nella loro apparizione (dagli angoli della bocca arretrati, alla lingua sporgente) e ha posto un primo criterio empirico, secondo cui sarebbe necessaria la presenza di almeno due di tali elementi per identificare un vero e proprio «volto ridente». È comunque bene prestare attenzione, ha ribadito Rebaudo: non tutte le raffigurazioni di individui con bocca aperta e denti visibili raffigurano ridenti (non sta certo ridendo, ad esempio, il *Lacoonte* del famoso gruppo scultoreo di Agesandro, Polidoro e Atanodoro di Rodi né il *Barbaro ferito* del Grande sarcofago Ludovisi), e bisogna espungere – in questo quadro – anche le tanto discusse rappresentazioni del cosiddetto 'sorriso arcaico'. Chi è, dunque, che ride? L'intervento di Rebaudo ha individuato due tipologie di gruppi, principali e secondari: i gruppi principali comprendono Gorgoni (e altri esseri e demoni minori), Satiri, Sileni, attori e maschere comiche, per lo più figure legate al culto dionisiaco; i gruppi secondari donne, infanti e ridenti occasionali, come ebbri, mendicanti e attori. La conclusione ha così formulato una regola valida per la stragrande maggioranza delle rappresentazioni iconografiche antiche: ridono solo gli individui «marginali» (inclusi donne e bambini). Rebaudo dunque ne deduce una fondamentale svalutazione sociale relativa al riso, se è vero che l'iconografia dell'uomo adulto (che non è visualizzato né come sregolato, né come immaturo) non è mai condotta secondo i segni dell'ilarità o di una posa gelastica.

Il secondo intervento di Monica Baggio, intitolato *Vasi da ridere. Le forme, le immagini*, si è focalizzato su un corpus specifico di immagini vascolari attiche e magnogreche per individuare quei segnali iconici in grado di suscitare il riso e l'ilarità dell'osservatore antico. La risata scaturisce da un'alterazione inaspettata al normale codice figurativo: essa può riguardare sia le convenzioni di rappresentazione, sia quanto contenuto nell'immagine in sé. Al primo tipo appartengono alcune categorie di giochi iconografici, come le riproduzioni di occhi e nasi sui bordi delle coppe (cosicché esse creino, se accostate al viso, un effetto comico) e l'inversione voluta e ricercata del rapporto tra cornice e contenuto, che produce un effetto straniante e perciò comico. Al secondo tipo appartengono le grottesche caricature di figure concernenti le diverse dimensioni del quotidiano, del sacro o del mito. L'intervento di Baggio ha perciò preso avvio dalle famose "coppe a occhioni", tra cui la *kylix* attica a figure nere di Exechias e quella del pittore di Oltos, fino ad arrivare a rappresentazioni di satiri (in una coppa attica a figure rosse ne è ad esempio raffigurato uno intento a tuffarsi in un cratere pieno di vino; in uno *psykter* attico a figure rosse è riprodotto un satiro itifallico e così via), di Odisseo (dallo *skyphos* cabirico con Odisseo e Boreas, al vaso cabirico con Odisseo e Circe, fino all'*oinochoe* apula con Odisseo in compagnia della ninfa Calipso) e di svariate scene fliaciche (come nel cratere a campana proto-apulo in cui viene appunto rappresentata una scena fliacica, forse parodia dello *Ione* euripideo).

Seconda sessione: riso rituale, ridere degli dèi: uno sguardo antropologico, con interventi di Andrei Murashko (Dottorato Università di Venezia, Udine, Trieste) e Francesco Remotti (Università degli Studi di Torino).

Il primo intervento della seconda sessione, *Umorismo attraverso i geroglifici: il ridere nell'antico Egitto (con particolari riferimenti all'epoca ramesside)* ha trattato del ridere e dell'umorismo nell'antico Egitto. Dopo aver delineato alcuni principi della scrittura geroglifica determinanti ai fini di comprendere i giochi di parole in essi presenti, Andrei Murashko si è dapprima focalizzato sull'iconografia funeraria e sulle rappresentazioni tombali che spesso riportano immagini del quotidiano in grado di suscitare il riso per la loro forte vivacità: la loro ragion d'essere è determinata dalla volontà del committente di riprodurre, per il defunto, i tratti più autentici della dimensione esistenziale. Oggetto di analisi sono stati poi anche i molti papiri, le rappresentazioni su *ostraka* e alcuni artefatti materiali (tra cui il piccolo sasso che reca l'anti-magrittiana dicitura *ky inr Sri*, ovvero, appunto, "un altro piccolo sasso"). Luogo d'indagine per approfondire il rapporto esistente tra comico e sacro sono state anche riproduzioni parodiche della lingua dei testi religiosi, rese evidenti dalla cultura geroglifica para-letteraria. Viene così visualizzato un metodo per distinguere il cosiddetto "riso rituale" da un umorismo quotidiano di tipo non religioso: i testi presentati, appartenenti al periodo dei Ramessidi (dinastie XIX e XX) permettono di evidenziare come fosse possibile ridere degli dèi, senza per questo allontanarsi dagli ambiti della religione egizia. A tal proposito, si è citata l'affermazione di Edward F. Wente (*The literature of ancient Egypt*, 2003), secondo la quale una tale dicotomia tra l'umor più spinto (una forma di comico che riguarda anche gli dèi) e un approccio serio alla religiosità caratterizza l'era; e ampio spazio ha ricevuto la famosa definizione di riso rituale di Bachtin (*L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, 1965), il quale sostiene come nel folklore dei popoli primitivi fossero presenti culti comici che deridevano e bestemmiavano la divinità, mediante il cosiddetto riso rituale: così come infatti esistevano miti seri accanto a cui si collocavano miti comici e ingiuriosi, così vi erano eroi cui si accompagnavano i loro sosia parodici.

Il secondo intervento della seconda sessione, intitolato *Le religioni del ridere*, è stato presentato da Francesco Remotti, senza dubbio uno dei grandi maestri dell'Antropologia contemporanea (e non solo italiana) che ha trattato, nel corso della sua carriera, i vasti temi della parentela, del dibattito strutturalista e post-strutturalista, della nozione di «antropopoiesi», della definizione del concetto di cultura e di quello dell'identità. Una ricerca, quella di Remotti, condotta mediante un approccio sempre vivo e mai scontato – anche per quanto riguarda i dibattiti di più stretta attualità. Sua è la concezione e, in parte, la realizzazione dell'ormai fondamentale studio *Ridere degli dèi, ridere con gli dèi* (Bologna 2020), in cui definisce il concetto critico (ripreso appunto nel titolo del suo intervento) di *joking religions*, in analogia con la famosa etichetta di *joking relationship* ideata dall'antropologo A. Radcliffe-Brown. Il vaglio e l'analisi delle consuetudini culturali che articolano il rapporto tra il fenomeno del riso e la sfera del sacro permettono di porre l'attenzione, per esempio, sull'imposizione propugnata dal Dio di Israele ad Abramo e Sara, affinché le manifestazioni del ridere fossero espunte e rese abiette mediante quello specifico «patto» o «alleanza» (*berit*) religiosa dal carattere programmatico e fondativo. Parimenti, in tale ottica, si sono posti in effetti i tre monoteismi di stampo abramitico. Tuttavia, al di là di questi modi di intendere la relazione tra sacro e riso – e osservando altri tipi di religioni e religiosità – è possibile riscontrare come avvalersi del fenomeno del riso, accettandolo e inserendolo nel fatto religioso (tramite, ad esempio, statuti regolamentati interni alla prassi del rito o modalità di circoscriverlo a figure divine, come il *trickster*, o momenti e spazi precisi come l'inverno o la notte), possa, in ultimo, restituire l'esperienza religiosa a una dimensione umana e partecipabile.

Terza sessione: comico e umorismo nella cultura letteraria greca, con interventi di Federico della Rossa (Dottorato Università di Venezia, Udine, Trieste) e Tommaso Braccini (Università degli Studi di Siena).

Con il primo intervento della terza sessione, *“Cosa diranno i signori dell’Istmo?”: l’umorismo di Pind. fr. 122 M.*, Federico della Rossa ha preso in considerazione il carne simposiale (*skolion*) relativo a una scena di banchetto in cui si celebra un’offerta di prostitute (definite nel greco di Pindaro ξυναιῆς γυναιξίῃν, v. 15) da parte di Senofonte di Corinto, nel contesto del culto di Afrodite. Per tale frammento è possibile adottare una chiave di lettura umoristica, in primo luogo a partire dalla considerazione delle caratteristiche più tipiche del banchetto, connotato da gioia e piacevolezza; e, secondariamente (ma non per importanza), analizzando la formula o stacco o esitazione dei vv. 13-15 come una reticenza sì funzionale – come spesso in Pindaro – a evitare tematiche inopportune e sconvenienti, ma rifunzionalizzata in senso comico. L’esitazione dei vv. 13-15 verrà allora a configurarsi come un espediente usuale riprogettato tuttavia per una situazione performativa in cui siano previsti scoppi di ilarità divertita da parte del pubblico effettivo del carne.

Il secondo intervento della terza sessione, *Facezie ritrovate: tradizioni (manoscritte e non) del Philogelos, con un’incursione sul Margite*, ha visto Tommaso Braccini occuparsi della raccolta di facezie e barzellette – il *Philogelos*, appunto, cui ha dedicato vari studi, traduzioni e commenti (tra gli altri, *Ridere sul sacro: sul vocabolario religioso del Philogelos*, 2016 e *Come ridevano gli antichi*, 2018). In questo caso i meccanismi del comico si configurano come alleati preziosi ai fini di una aumentata comprensione dell’ecdotica del testo stesso. La non canonicità di un’opera quale il *Philogelos* è alla base delle scelte dei copisti: le barzellette più semplici e accessibili sono state copiate nella stragrande maggioranza dei testimoni (o, addirittura, in tutti), così come si può riscontrare il consenso degli stessi nel caso di quelle storielle in cui sono presenti figure comiche il cui successo non subisce variazione di sorta (ad esempio, lo *scholastikòs*) o i cui meccanismi del ridere siano applicabili a luoghi e tempi differenti. Se ci si volge a considerare anche testimoni indiretti, è possibile osservare come alcune facezie possiedano analoghi folklorici in culture anche lontane, come quelle del Vicino Oriente. Nel caso del perduto *Margite* di attribuzione omerica (opera considerata primo esempio di letteratura comica occidentale), è proprio il confronto con alcuni motivi folklorici (ad esempio quello dello sciocco che non sa cosa fare nel corso della prima notte di nozze) a offrire la possibilità di sopperire alle difficoltà e alle mancanze della tradizione testuale, consentendo inoltre di apprezzare e chiarire ulteriori questioni legate all’interpretazione del testo.

Quarta sessione: Meccanismi del comico e della derisione nella vita politica, con interventi di Maria Serena Chiodo (Dottorato Università di Salerno), Cristiano D’Orsi (Dottorato Università di Venezia, Udine, Trieste) e Francesca Boldrer (Università degli Studi di Macerata).

Il primo intervento della quarta sessione analizza il tema dello *σκῶμμα* e [del] *γελοῖον* nella teoria politica di Plutarco (Praec. 803 CE), esaminando il ruolo della derisione nel contesto della retorica e della formazione etico-politica dei membri della classe dirigente delle città greche in epoca romana. Muovendo dal raffronto tra gli *exempla* dei *Praecepta gerendae rei publicae* e quelli delle *Vite* plutarchee, e dal confronto con le teorie aristoteliche e paripatetiche afferenti all’ambito del comico, Maria Serena Chiodo ha indagato il giudizio di Plutarco relativo alla derisione nella sfera dell’educazione retorica. Il Cheronese sembra ammettere l’uso dell’umorismo, ma solo se volto a specifiche pratiche comunicative e nelle occasioni, e secondo i modi, in cui appare privo della possibilità di nuocere ad altri. Dall’attento ed esaustivo esame condotto sulle figure di Focione, Demostene e Cicerone il confronto volge a favore del primo personaggio: nel corso della pratica retorica di Focione, l’uso «etico» dell’umorismo si configura come parte di una prassi moralmente fondata; al contrario, l’utilizzo, da parte di Demo-

stene e Cicerone, della derisione – se questa viene impiegata in forme eccessivamente corrose, intense o ricorrenti – appare come svantaggioso e disdicevole.

Il secondo intervento della quarta sessione ha come titolo «*postquam ad providentiam sapientiamque flexit, nemo risui temperare*» (Tac. Ann. 13.3.1). *La ridicolizzazione delle risposte di Claudio a fenomeni di opposizione al suo principato*. Nel corso di un'attenta messa in ri-analisi delle fonti riguardanti l'imperatore ridicolizzato per antonomasia (a partire dalla notissima *Apokolokyntosis* senecana), il contributo di Cristiano D'Orsi si concentra sull'osservazione di tre casi di reazione claudiana a minacce nei confronti della sua posizione imperiale: la condanna di Apio Silano (42 d.C.), quella di Valerio Asiatico (47 a.C.) e l'uccisione di Messalina insieme a Gaio Silio, suo amante (48 a.C.). Le fonti, pur descrivendo tali avvenimenti, non esitano a tratteggiare Claudio come una figura ricca di risvolti ridicoli e particolarmente incline all'inetitudine: la personalità dell'imperatore risulta deliberatamente distorta mediante un impiego massivo e programmatico di mezzi tali da suscitare, nel discorso storiografico, descrizioni in chiave umoristica. Si tratta, insomma, di una vera e propria operazione politico-letteraria consapevole, mirante ad attribuire ad altri la riprovazione e la responsabilità delle eliminazioni e delle scelte politiche più efferate; tale operazione è resa tuttavia opaca dalla lastra del ridicolo calata sugli eventi interni alla vita di Claudio dalle fonti storico-letterarie.

Nel terzo e ultimo intervento della quarta sessione, *Umorismo e meccanismi comici nell'oratoria e nella poesia latina. Da Cicerone a Orazio satiro*, Francesca Boldrer ha preso in esame i rapporti riscontrabili tra Cicerone e Orazio relativamente all'utilizzo del riso e del mezzo umoristico volto a molteplici scopi: pungolare l'avversario, comunicare e diffondere insegnamenti, interessare il proprio pubblico. Non per nulla, nel *De oratore* (2, 216-290), Cicerone aveva rivolto grande attenzione all'umorismo, ratificandone la natura di *ars*. Orazio, non lontano da Cicerone dal punto di vista cronologico (ma da lui lontano per molti altri aspetti), gli era vicino ancor di più per le proprie convenzioni in materia di riso: oltre al riutilizzo di concetti chiave ciceroniani – come l'*utilitas* del comico da un punto di vista sociale: essa è utile sia a stimolare legami tra cittadini, sia ad attaccare l'avversario politico – la ripresa principale è afferente all'area semantica-terminologica, in cui spicca per entrambi la differenziazione tra *iocus* e *facetia*: il primo visualizzato secondo le caratteristiche della *aequalitas* e *perpetuitas*; il secondo, mediante le connotazioni dell'*acumen* e della *brevitas*. Ecco dunque che due autori apparentemente distanti (per generi letterari, interessi, vicende esistenziali), appaiono, a una più attenta disamina, accomunati da un medesimo interesse verso l'umorismo e i meccanismi del comico, sia che si tratti, come nel caso di Cicerone, di oratoria, sia che si tratti di poesia, come è invece per Orazio.

A lavori conclusi, è certo possibile affermare che, per la capacità di affrontare tematiche eterogenee e spesso caratterizzate da approcci differenti pur mantenendo ben visibile, e continuamente anzi evidenziando, il tema di base – il ridere nel mondo antico –, queste giornate di studio si sono certamente distinte, al di là dei diversi risultati raggiunti, anche per il vivo interesse mostrato da parte del pubblico nei confronti dei relatori e per la modalità stimolante e serena (anzi, mi si conceda, 'Serenissima'), in cui tali lavori si sono svolti. Una modalità discorsiva che – pur nella specificità di ogni indirizzo metodologico – si spera possa trasmettersi e mantenersi anche dopo l'eventuale pubblicazione e perfezionamento dei contributi qui presentati.

[Anna Lazzerini]

Umor nero:

Fillide al Festival dell'Umorismo di Livorno

Fra cambiamenti inaspettati e una non riuscita ricerca della modernità



Dopo 3 anni di sosta dovuta alla pandemia a Livorno, città vocata alla burla e all'ironia, è tornato il Festival dell'Umorismo, dal 12 al 14 maggio 2023, con molte novità. La manifestazione si è svolta interamente al teatro Goldoni e al Circolo Masini, gestiti dal Comune, invece che in sedi diffuse sul territorio, come era avvenuto per le edizioni precedenti, mantenendo però il prezzo popolare di 3€ a ingresso.

Il sottotitolo da *Il senso del ridicolo* si è trasformato in *Antani, comicità e satira come se fosse* ('antani' è una parola senza senso usata nei film *Amici miei*, come la forse più nota supercazzola).

Il festival ha generato già al suo esordio, quando è stato presentato a mezzo stampa e sui social, un comico equivoco, perché l'immagine che lo pubblicizza, dell'illustratore Pierluigi Longo, un uomo che fa lo sgambetto a un'enorme buccia di banana, è stata inspiegabilmente censurata automaticamente da Instagram. Quando si dice intelligenza artificiale si deve tenere conto che non coglie ancora il nonsenso e il paradosso, perlomeno.

Inspiegabilmente il direttore artistico non è più quello delle quattro precedenti edizioni, Stefano Bartezzaghi, giornalista scrittore e semiologo; quest'anno tale ruolo è ricoperto da Luca Bottura, anche lui giornalista e scrittore oltre che autore televisivo e conduttore radiofonico. Queste sue credenziali hanno fortemente caratterizzato il festival di quest'anno, che ha fatto riferimento prevalentemente ai social e comunque ai mass media, come se il pubblico presente fosse informato soltanto di quanto avviene in rete e alla televisione. Suscitava l'impressione di essere tra compagni di scuola che alludono, scherzano e prendono in giro i professori ma, se non sei uno di loro, non cogli il senso delle battute. Forse il sottotitolo di Antani fa riferimento proprio a questo?

Di fatto la scelta editoriale di quest'anno ha puntato a portare in scena personaggi di spicco, anche assolutamente inaspettati, come il cardinale Matteo Maria Zuppi, che dopo essere stato arcivescovo di Bologna è attualmente presidente della Cei. Con lui sul palco in una sorta di intervista è iniziata la rassegna, proseguita col duo di blogger Spinoza e Lercio, ribattezzato Spilercio, specializzati nella lettura satirica dei quotidiani e a seguire per quasi tre giorni altre performance di rassegna stampa, dialoghi, interviste e altro, sempre condotte da Luca Bottura che ha presentato tutti gli spettacoli del festival.



Molto contestata, con tanto di comitato che ha appeso due striscioni davanti al teatro, la partecipazione di Alessandro Sallusti, direttore di "Liberò", invitato insieme a Gad Lerner al "Campionato italiano di stampa indoor", il quale lo scorso 25 aprile aveva intitolato il suo

articolo in prima pagina sull'anniversario della Liberazione appunto *Canaglie antifasciste*, stigmatizzando chi ancora cerca divisione e non conciliazione fra gli opposti fronti politici. Non tutti in città hanno compreso questa presenza al Festival. Del resto, pur accettando che l'umorismo per sua natura non ha limiti né categorie protette, che si può e si deve ridere al di là del politically correct, il direttore Sallusti non è noto per il suo umorismo ma casomai per le sue provocatorie e discutibili opinioni e esternazioni. Era perciò prevedibile che la sua presenza in questo contesto suscitasse diffusi malumori.

Direttamente da *Propaganda live*, programma condotto da Zoro su La7, sono arrivati Makkox e Valerio Aprea, che siamo abituati a vedere alla televisione con i loro fumetti e monologhi dissacranti a commentare fatti di attualità e cronaca.

Molti altri eventi si son susseguiti per tutti e tre i giorni previsti per la manifestazione, che si è conclusa con il "Gran galà", ricco di presenze note o arcinote, che sono state premiate con il simbolico premio Antani, una A gialla applicata con una molla su un piedistallo. Tra i premiati citiamo Gianmarco Tognazzi che ha spiegato come la parola 'antani' sia nata dopo abbondanti bevute con gli amici a casa di Ugo Tognazzi. Molto opportunamente è stata premiata Luciana Littizzetto, in collegamento dagli studi Rai di Milano, che ha riscosso calorosi applausi di solidarietà dal pubblico per la sua attuale vicenda appunto in Rai. Particolare è stata l'esibizione di Gene Gnocchi che, con un monologo su argomenti banali e quotidiani, è riuscito a far ridere tutti, meritando applausi scroscianti, e infine il blogger Osho che utilizza fotografie di noti personaggi dello spettacolo oppure di politici per farli "parlare" in romanesco con frasi comiche e dissacranti. Il premio Antani è stato conferito anche a diversi giovani promesse della comicità italiana che si erano esibite in spazi dedicati nei giorni precedenti. Fra queste segnalerei Yoko Yamada, bresciana, apparentemente però tipicamente giapponese, che gioca spiritosamente su questa ambiguità e Andrea de Marco, genovese, che ha riproposto la nota poesia del pastore Niemoeller *Prima vennero a prendere*, adattandola a una canzone rock, che ha colpito la sensibilità del pubblico facendolo ridere ma anche inorridire.

Per concludere, se ero rimasta veramente delusa (e non solo io) quando, per motivi legati alla pandemia, era stata sospesa la precedente versione del Festival, con il suo umorismo arguto e intelligente che faceva ridere-pensare-rallegrare tutti, ecco, non credo che proverei la stessa sensazione se sospendessero questa....

altro

Luisa Bertolini

I disegni di Paolo Bozzi

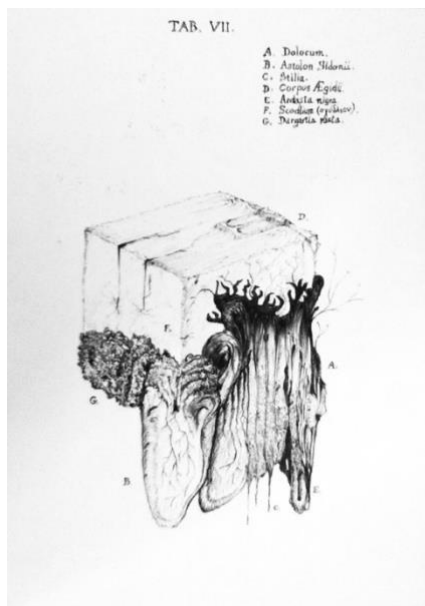


La componente ironica e autoironica di chi non prende mai sé stesso troppo sul serio, mescolata talvolta a una bonaria vena umoristica, è presente in tutti i lavori di Paolo Bozzi (Gorizia, 16 maggio 1930 – Bolzano, 11 ottobre 2003), che la rivista “Fillide” ricorda qui appunto a vent’anni dalla morte. Ironia, umorismo e satira percorrono il suo libro più famoso, *Fisica ingenua*, nel quale lo studio della psicologia della percezione, elaborato con taglio fenomenologico, si intreccia alle vicende autobiografiche narrate con partecipazione divertita. Questo fin dalle prefazioni, affidate nelle due edizioni del testo a due autori diversi, ma con lo stesso cognome: nel libro del 1990 scrive la presentazione Giuseppe O. Longo, teorico informatico e scrittore, in quello del 1998 Oddone Longo, professore di letteratura greca. Il piglio narrativo poi, la capacità di ricostruire con precisione gli eventi dell’infanzia, dell’adolescenza e degli studi, intrecciando ai ricordi l’analisi scientifica dei fenomeni percettivi dei suoni, dei colori, dei pendoli e di altri esempi della fisica ingenua, si risolvono spesso in battute di spirito, risate esplicite e satira dell’accademia. Ci sono poi i racconti decisamente umoristici che abbiamo letto e trattato nei numeri precedenti della rivista.¹ Persino la musica, composta da Paolo Bozzi per il violino, può essere suonata con ironia e, insieme, partecipe nostalgia, come scrive lo stesso autore e riporta Giovanni Piana in una nota sulla composizione *Meta-Kitsch* per violino solo e come conferma la musicista Luisa Zecchinelli.²

¹ Rimando all’intervista con Margherita Braitenberg *L’ameno scrivere di Paolo Bozzi*, “Fillide”, 5, 2012 (qui), al mio *Homo Homini Pajazzus: il viz di Paolo Bozzi*, “Fillide”, 6, 2013 (qui), al testo (qui) e alla lettura di Alessandro Cavagna del racconto *L’osteria*, ivi (qui)

² <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/piana>

Nelle carte dell'Archivio Bozzi, ora in parte depositate all'Università Bicocca di Milano, ci sono però altre sorprese: alcuni disegni che ripropongono lo sguardo ironico e umoristico dell'autore. Una prima serie è stilata secondo un modello analogo a un repertorio naturalistico, intitolato con numeri romani progressivi e indicazioni delle parti per così dire anatomiche del disegno, parodia analogica di una tavola scientifica. In particolare il cubo di pietra cola in figure che paiono organiche e ci fanno ricordare la fantasia di Bozzi bambino e la sua "elemosa", parola inventata che si trasforma nell'immaginazione.³

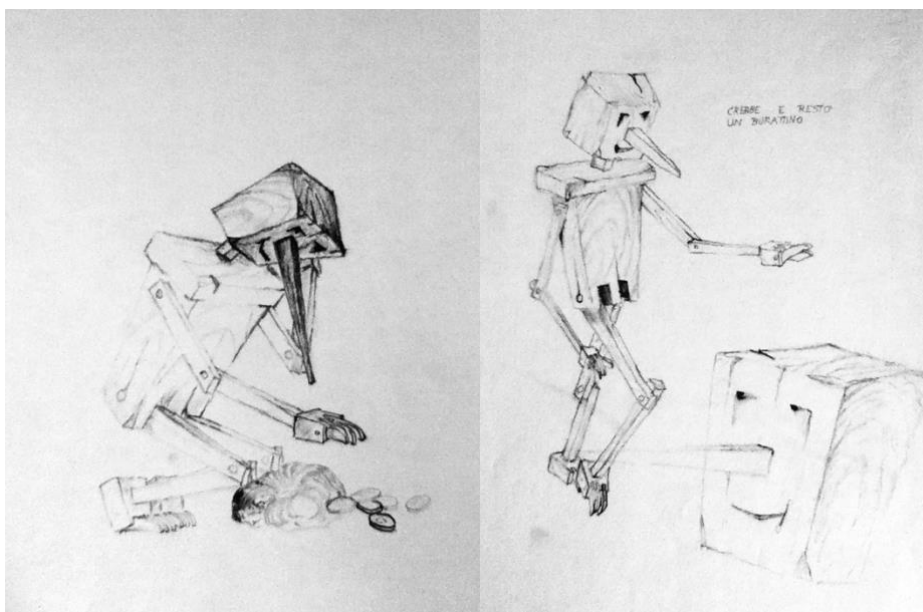
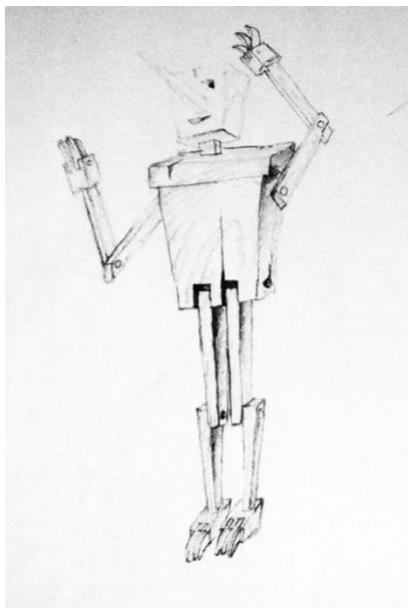


Altre carte rappresentano figure umane mostruose, uomini silvestri, satira del localismo sud-tirolese.



³ Vedi la citazione riportata nell'articolo sul viz.

Più delicata la serie dei Pinocchio che «crebbe e restò un burattino».



Questi disegni sembrano confermare la definizione che Giulia Parovel ha dato dello «sguardo estetico-fenomenologico di Bozzi» nel catalogo della mostra *L'occhio in gioco* su arte e psicologia, che si è tenuta quest'anno a Padova.⁴ Parovel utilizza questa categoria per descrivere il metodo di analisi nella percezione delle qualità espressive che chiama anche “percezione fisiognomica” facendo ricorso allo psicologo austriaco Heinz Werner:

⁴ La mostra padovana è visibile nei due cataloghi *L'occhio in gioco. Percezioni, impressioni e illusioni nell'arte*, a cura di Luca Massimo Barbero, e *L'occhio in gioco. Il Gruppo N e la psicologia della percezione*, a cura di Guido Bartorelli, Andrea Bobbio, Giovanni Galfano e Massimo Grassi, Milano, Silvana Editoriale 2023. Il saggio di Giulia Parovel è in questo secondo volume: *Omaggio a Paolo Bozzi: l'osservazione tra arte e qualità espressive*, 60-65.

Nella percezione fisiognomica, l'attività percettiva – come ad esempio accade spontaneamente nei bambini – si troverebbe unita alla sfera affettivo-emotiva, donando agli oggetti anche un carattere emotivo e *sovrasensoriale*, come dolcezza, animatezza, vivacità, pesantezza, malinconia ecc.⁵

Sono queste le qualità terziarie di Paolo Bozzi che nel suo periodo di insegnamento all'Università di Padova, tra il 1961 e il 1969, intrattiene, assieme ad altri ricercatori in psicologia, relazioni e rapporti con gli artisti del Gruppo N, attivo a Padova tra il 1960 e il 1966, che cercarono di utilizzare alcune elementi di analisi delle forme, dei colori e dei suoni elaborate dalla psicologia della Gestalt nella creazione artistica, come è ampiamente visibile nei due cataloghi della mostra di Padova.

⁵ Ivi, 63.

Collaboratori del numero

Agostino Bimbo

è di Alberobello (1987). Lavora come insegnante di lettere nella scuola superiore. Alcuni suoi racconti sono apparsi su rivista (*Crack*, *Il Loggione letterario*, *In fuga dalla bocciofila*, *Verde*, *Squadernauti*) e in volume (*Queerfobia*, D editore). È stato finalista di *8x8 si sente la voce* nel 2020.

Valerio Ciarocchi

Ph.D., insegna musicologia liturgica, storia della musica sacra ed estetica teologica, è componente del Centro di Pedagogia Religiosa “G. Cravotta”, è coordinatore didattico del diploma universitario in “catechesi liturgica, musica, arte sacra e turismo religioso” presso l’Istituto Teologico “San Tommaso d’Aquino” di Messina (aggregato all’Università Pontificia Salesiana, Roma).

Francesco Garbelli

Laureato magistrale in Scienze Filosofiche presso l’Università degli Studi di Milano, con una tesi su Marcel Proust, si occupa dei rapporti tra filosofia e letteratura nelle opere di singoli autori, in particolare del Novecento. Su Proust ha pubblicato anche *Proust and Benjamin: a figural reading* (E|C, n. 33, 2021). fragarb@tiscali.it

AnnaLazzerini

Anna Lazzerini, nata a Bolzano nel 1955 da genitori livornesi, vi ha vissuto e lavorato come insegnante di discipline scientifiche fino al 2011. In quell’anno si è trasferita a Livorno dal marito, anche lui livornese, presso il quale attualmente abita stabilmente. Segue fin dall’inizio i festival sull’umorismo della città.

Grazia Palmisano

Ho un diploma tecnico con rimpianto umanistico. Ogni tanto cambio vita, lavoro, città e regione: dal trullo pugliese all’attuale hinterland milanese, e dopo chissà. Di trasloco in trasloco ho perso chiavi, età, buste paga e mobili. Persevero quando non cedo e nel frattempo scrivo, leggo e cammino.

Giancarlo Riccio

Dopo la laurea magistrale, conseguita presso l’Università degli Studi di Napoli Federico II discutendo una tesi su *Comico, motto di spirito e umorismo in Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, con relatore il Professor Giancarlo Alfano, si è dedicato alla ricerca sugli statuti del comico nell’Italia del XVI secolo, pubblicando l’articolo *Ambivalenza comica e riflessione etico-politica in Giordano Bruno* presso “K. Revue trans-européenne de philosophie et arts” e una recensione all’opera *Letteratura e psicoanalisi in Italia* curata da Niccolò Scaffai e Giancarlo Alfano. Spostando il suo interesse dal comico ai rapporti tra fantastico e surrealismo, ha pubblicato *Attesa e soprannaturale. Il senso della catastrofe in Malacqua di Nicola Pugliese* presso “Griseldaonline” e *Angelica o la notte di maggio di Aberto Savinio. Le tecniche dello straniamento tra fantastico e surrealismo* presso “Between”. È iscritto al dottorato di Filologia presso la Federico II, e attualmente conduce una ricerca sui rapporti tra comico e fantastico negli scrittori italiani vicini all’area del Surrealismo francese. Di recente ha partecipato al XXVI congresso dell’ADI con un intervento intitolato *La natura tra fantastico e surreale in due racconti di Alberto Savinio*.

Sabrina Tesolin

Dopo aver frequentato il liceo Torricelli approda quasi per caso a Modena, dove scopre la sua passione per la biologia. Creativa, ama i colori in tutte le sue forme. Insegnante nel tempo libero, ironica, sarcastica e non sempre simpatica.

Daniele Trucco (1977)

È un saggista e compositore piemontese.

Docente di lettere, è direttore del Centro di Formazione Artistico Musicale (CFAM) di Verzuolo (CN).

<https://danieletrucco.blogspot.com/p/articoli.html>

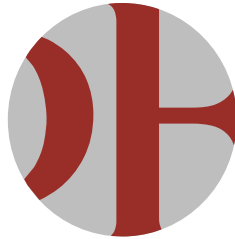
<https://danieletrucco.blogspot.com>

Emma Zannini

Laureata in Lettere Moderne all'Università di Padova, si trasferisce a Bologna dopo aver lavorato per qualche tempo in un giornale a Roma. Consegue la laurea in Italianistica nel 2021 e da allora alterna il suo tempo fra scrittura e insegnamento.

ΦFillide

il sublime rovesciato: comico umorismo e affini



Fillide è una rivista semestrale online, fondata nell'autunno del 2010 da Luisa Bertolini e Barbara Ricci. Si occupa di comico, umorismo, ironia, grottesco, parodia e di tutte le altre possibili declinazioni del comico. Raccoglie saggi di filosofia, letteratura, musica e arti visive e ospita brevi racconti, immagini e illustrazioni. È uno spazio di ricerca e di confronto che in questi dodici anni ha coinvolto intellettuali, docenti e studenti che hanno voluto misurarsi con le difficili definizioni del comico e con la scrittura umoristica. La redazione è composta da ricercatori, ricercatrici e insegnanti che discutono e propongono il tema per il numero monografico primaverile, si occupano della prima valutazione dei testi, dell'invio a lettori esterni per una valutazione anonima, della revisione dei contributi e dell'impaginazione. La partecipazione al lavoro redazionale e l'elaborazione dei contributi avviene a titolo gratuito.

Perché Fillide

Il nome della rivista deriva da una leggenda medievale emblema del rovesciamento comico.

Linee di ricerca della rivista

Nel corso degli anni la rivista ha ampliato progressivamente gli ambiti dell'analisi e della ricerca: nella sezione saggi e rassegne sono state approfondite le teorie del comico in filosofia e nella critica letteraria, rileggendo autori del mondo antico e riscoprendo artisti e artiste del mondo contemporaneo. Teatro e musica sono entrati a pieno titolo nelle linee di ricerca e particolare attenzione è stata data al rapporto tra parola e arti visive (fumetto, graphic novel, fotografia, design).

Negli ultimi anni si è aperta una nuova sezione dedicata all'apporto creativo nella scrittura e nell'immagine: scrittrici e scrittori affermati e giovani esordienti hanno inviato racconti inediti, centrati sulle varie declinazioni del comico, dell'umorismo e del grottesco, e illustratori e illustratrici hanno disegnato per la rivista. Interviste e segnalazioni propongono infine l'aggiornamento del dibattito teorico e la presentazione di testi comici, umoristici e grotteschi. Tutto questo è stato possibile per allargamento della redazione e l'ampiamiento delle collaborazioni in una rete di relazioni che comprende realtà diverse e lontane.

*Un piccolo libro che analizza i testi in cui compare il racconto di Aristotele cavalcato, il poemetto di Henri de Valenciennes e l'iconografia nei luoghi del potere, a cura di Luisa Bertolini, Mattia Cavagna, Marianna Craba e Barbara Ricci, *La leggenda di Fillide*, è stato pubblicato nel 2021 dalla casa editrice dalle Edizioni alphabeta Verlag di Merano.*

Dal 2021 il progetto è curato dalla cooperativa sociale CLAB di Bolzano.

www.fillide.it

