

Seminario Malatestiano

Teorie del comico

Napoli, 21-22 marzo 2013

dossier di Annamaria Corea

Il 21 e 22 marzo scorso si è svolto a Napoli, nella biblioteca “Petru Birladeanu” dell’Università “Federico II”, l’ultimo seminario malatestiano dal titolo *Teorie del comico*. L’evento si è posto a conclusione di una ricerca su questo tema specifico, diretta da Francesco Fiorentino, con la collaborazione di Silvia Carandini e Antonio Gargano, e il coinvolgimento di altri studiosi che nel corso delle tre sessioni si sono avvicinati in una serie di relazioni volte a indagare – da diverse prospettive e attraverso oggetti di analisi disparati – la natura del “comico”.

Da Aristofane a Beckett; un compito arduo per il gruppo di ricerca, un viaggio intenso e impegnativo, se pur coinvolgente, per lo spettatore. “Intenso” per profondità e ricchezza degli interventi; “impegnativo” per l’ampio arco cronologico delle opere esplorate, che (ahimè) non ci rende padroni di tutti gli argomenti come vorremmo; *last but not least*, “coinvolgente” perché è nello spazio della discussione, riservata a ogni sessione, che il confronto fra gli studiosi e con il pubblico acquista un valore aggiunto, quella dinamicità del pensiero che non si ferma alle parole fissate nella scrittura.

Tema assai complesso e multiforme, il comico si presta a più tagli interpretativi, a seconda della prospettiva da cui lo si guarda. Potremmo distinguere – ma solo per comodità e bisogno di chiarezza, e non perché sia peculiare alla materia – i molteplici aspetti di questo tema: oggetto del riso, meccanismo del riso, livello del contenuto e del linguaggio, comico come proprio della commedia in quanto genere letterario codificato nelle sue varie sfumature (satirica, amorosa, etc.). Per oggetto del riso possiamo intendere un personaggio, con il suo aspetto fisico, l’atteggiamento, i gesti e il linguaggio che lo caratterizzano, o una situazione particolare, un intreccio, o ancora una battuta. Altra questione sono i meccanismi che farebbero scattare la risata. Così come non è detto che si tratti sempre di risata, a volte è il sorriso, altre volte il riso può essere malinconico, amaro, beffardo, tutti effetti comunque riconducibili al “comico”.

I tre modelli teorici, di cui ci ha parlato Francesco Fiorentino nella sua relazione introduttiva, appartengono a quelli che abbiamo pocanzi chiamato “meccanismi”; il primo consisterebbe in un atteggiamento di superiorità del lettore/spettatore rispetto all’oggetto del ridere, che caratterizza in modo preponderante tutta una tradizione letteraria che va dall’antichità al secondo Settecento, ovvero fino alla crisi dei valori aristocratici (modello aristotelico-hobbesiano); il secondo meccanismo riguarderebbe una dimensione dell’assurdo scaturita dal fallimento di una tensione che il lettore/spettatore sente ma che è destinata a finire nel nulla. Si tratta del modello romantico-tedesco dell’assurdo che si sviluppa a partire dalla seconda metà del Settecento; la comicità non nasce più da un senso di superiorità ma si tramuta in una specie di comprensione del soggetto risibile, di cui si sorride; terzo e ultimo è il

meccanismo, teorizzato da Freud e utilizzato e ampliato da Francesco Orlando, della combinazione fra comicità e witz. È quest'ultimo modello che il gruppo di ricerca ha tenuto maggiormente in considerazione, così come nelle intenzioni iniziali del progetto. La sfera privilegiata da Fiorentino in questa relazione è quella della ricezione; viene messo l'accento sul fatto che i modelli teorico-storici coincidano con l'ideologia della classe dominante e che il riso sia quindi un fenomeno eminentemente sociale e in stretta correlazione con i valori di questa classe. Pur riconoscendo la presenza di altri modelli "minoritari" e la possibilità della compresenza nella stessa epoca di diversi modelli, lo studioso costruisce intorno a questi principali paradigmi un discorso di storicizzazione, che se da una parte risulta fondamentale per una sorta di sistematizzazione della materia, dall'altra si rivela problematico. Nell'ambito della discussione Claudio Vicentini ha suggerito di parlare non tanto di "storicità assoluta", quanto di un "permanere di meccanismi di comicità e un mutare di impiego". Paolo Amalfitano ha ricordato che ci sono aspetti di storicizzazione del comico, e altri in cui "la storicizzazione è relativamente fondamentale". Un esempio è nel *Motto di spirito* di Freud, nota lo studioso, dove si mette in evidenza che un meccanismo fondamentale della comicità risiede nel linguaggio infantile, linguaggio che non è storicizzabile, soprattutto per il fatto che i contenuti sono poveri e di conseguenza vi è una persistenza delle forme. Olimpia Imperio ha puntualizzato che anche nella commedia antica sono presenti dei meccanismi a-storici, anche se questi non devono essere per forza elementari o farseschi.

Nella relazione di quest'ultima, *La comicità di Aristofane fra astrazione e realismo*, il discorso sul comico si è costruito all'interno della commedia attica antica, delineandone anche la fortuna nei secoli a partire da Plutarco, e sviluppando quello che possiamo chiamare il livello del contenuto comico. La commedia di Aristofane è pura satira socio-politica, inglobata perfettamente nella democrazia ateniese, "realistica" dunque per il fatto di essere legata alla quotidianità e a personaggi reali. Essa parte da un argomento molto serio (la guerra, l'educazione, la povertà, etc.), che risolve in un modo assolutamente paradossale e fantastico – pensiamo alle personificazioni di oggetti, animali o concetti –, utilizzando un linguaggio che mescola continuamente l'alto e il basso anche all'interno di uno stesso personaggio. Qui è l'intreccio a essere comico, in quanto surreale. Ma è stato forse questo contrasto fra l'astrazione dei modi e il realismo dei temi a determinare la scarsa presenza di Aristofane, e rappresentabilità sulla scena, per i secoli a venire?

Concentrandosi in particolare sull'analisi dei testi, gli interventi di Salvatore Luongo (su *Cantar de mio Cid*), Antonio Gargano (su *Celestina* e *Chisciotte*) e Rosanna Camerlingo (su *Molto rumore per nulla*) hanno messo in luce, attraverso più frammenti delle opere prese in esame, diverse tipologie della comicità che rivelano come decisivi i rapporti fra i personaggi, le gerarchie sociali e quindi quei processi di identificazione o demistificazione che potrebbero innescare l'effetto comico. Straordinaria quanto divertente *La Celestina*, tragicommedia di Fernando de Rojas del 1499, in cui l'idealizzazione della donna amata arriva a un punto tale da far dire a Callisto che la sua donna è Dio! Qui la comicità ha evidentemente a che fare con l'assurdità. Al contrario, nella commedia shakespeariana *Molto rumore per nulla* i protagonisti della trama secondaria, Benedict e Beatrice, si affaccendano con *esagerata* energia a sfavore dell'amor cortese, provocando la risata non solo del lettore/spettatore ma anche quella degli altri personaggi della commedia. Eppure, come nota la studiosa, "se lo spettatore si identifica segretamente con la ribellione alle regole della corte, i personaggi della commedia, diretti dal

principe, approfittano della posizione superiore in cui li mette il motto, per costringere i due, [...] a cedere le armi della guerra verbale e ad arrendersi al matrimonio”.

Il problema dell'identificazione in ambito comico è dunque cruciale, non solo quella con il personaggio ma quella con il contenuto della battuta di un determinato personaggio, ovvero la condivisione di un certo messaggio o pensiero. Se è difficile che ci sia l'identificazione con il personaggio di un servo, almeno in epoca *ancien regime*, sarà più probabile che questa avvenga attraverso il contenuto di battute che il lettore condivide e sente proprie.

Anche dall'intervento di Stefano Brugnolo, *Lezioni di assurdo da Molière a Ionesco*, è emerso come l'identificazione non presupponga necessariamente un rispecchiarsi in uno specifico personaggio, visto che si tratta spesso di figure vili, amorali, negative, bensì in un discorso che questi porta avanti, magari "senza senso", ma che può essere sentito dal lettore/spettatore come una sorta di liberazione dagli obblighi e dalla logica comune, una dimensione altra. Fra le questioni più dibattute vi è stata la natura dell'identificazione, se conscia o inconscia. Oggetto di studio sono state varie scene "didattiche" analizzate come contenitori in cui la comicità (e l'assurdità) sarebbe provocata dalle incomprensioni e dagli equivoci nati quando un maestro tenta di trasmettere il suo sapere a un allievo. Molteplici sono stati gli esempi riportati dallo studioso, da Aristofane a Molière, da Flaubert e Kafka a Ionesco, con aperture al cinema (l'esempio dell'autodidatta Nando Mericoni/Alberto Sordi in *Un americano a Roma* e quello di Mario Ruopolo/Massimo Troisi nel film *Il postino*).

Altro aspetto del comico, che concerne sempre l'identificazione, è il patetico, argomento trattato da Gianni Iotti, aspetto legato a un atteggiamento di compassione provata rispetto all'oggetto del riso. La modernità, rintracciabile nel passaggio storico dal modello aristocratico a quello borghese, sarebbe più disposta a un sentimento di identificazione nei confronti della vittima e in ciò si delinerebbe lo scarto con la concezione antica del riso che in linea di massima presuppone aggressività, e non solidarietà, rispetto al soggetto/oggetto deriso. Dimostrando come già in Platone e poi col mito cristiano ci sia stata una "mescolanza di piacere e dolore insita nel riso", e passando per il Settecento, che ha sfruttato il patetico in chiave lacrimosa, lo studioso si è concentrato poi sul periodo romantico, in cui diventa palese la contaminazione dei registri comico e patetico; basti pensare all'estetica del grottesco e all'interferenza stilistica nell'opera di Musset, su cui la relazione si è soffermata.

La relazione di Paolo Amalfitano ha richiamato l'attenzione sulla compresenza di altre due istanze – *pietas* e umorismo – e attraverso l'analisi di alcuni drammi di Samuel Beckett ha rilevato "l'intercambiabilità fra riso e pianto", grazie al perfetto equilibrio stilistico che il drammaturgo inglese riesce a ottenere, equilibrio che ci farebbe rimanere in bilico tra le due convulsioni e non ci permetterebbe di godere pienamente né dell'una né dell'altra. Lo studioso si è soffermato su *L'ultimo nastro di Krapp* per mettere l'accento sulla costruzione temporale tipica di alcuni drammi di Beckett, che privilegia la dimensione di un tempo presente nel senso della durata, poiché fatto di continue ripetizioni o di piccole varianti di stessi oggetti ed eventi. Ma questo è un presente che contiene anche il passato, ovvero la memoria, e allo stesso tempo il futuro che si identifica nella dimensione dell'attesa, o anche della speranza. Nella scena video che Amalfitano ha mostrato la macchina da presa inquadra frontalmente Krapp seduto a un tavolo, dietro di lui c'è un armadio che contiene vecchi materiali appartenenti al passato del protagonista, compresi i nastri, che lui sa di possedere ma di cui non conosce il contenuto. Questo armadio è dunque il contenitore di un passato

"represso" che affiora nel presente del protagonista ed è responsabile di una sofferenza costante. Secondo lo studioso c'è stata "una nobilitazione del comico" in Beckett e "un aspetto umoristico benevolo", i personaggi appaiono nobili pur non essendolo nella realtà, lo sono perché umoristici.

Con le relazioni di Silvia Carandini e Claudio Vicentini il discorso sul comico ha avuto come oggetto di studio privilegiato il rapporto recitazione/comicità, considerando la figura dell'attore in una prospettiva sia teorica che formale, rispetto quindi alle strategie tecniche e stilistiche che hanno caratterizzato la pratica artistica. Ci è utile ricordare che mentre l'etimologia greca della parola *komikos* rimandava, oltre che all'aggettivo "spiritoso", all'autore delle commedie, il poeta, in ambito latino *comicus* ha finito per comprendere anche lo stesso attore comico.

Dalla comicità della parola a quella del corpo. Il primo corpo comico è quello contemporaneo di Antonio Albanese nel personaggio di Cetto Laqualunque, che Vicentini ci ha mostrato in un estratto video appositamente scelto per introdurre il discorso sulle possibili tipologie recitative. Il relatore ha fatto notare la tecnica dell'attore di uscire dal personaggio, non trattenendo il sorriso, parlando al pubblico, giudicandosi/lo, e ha introdotto così il discorso sulle due opposte concezioni della recitazione comica affiorate nella trattatistica del primo Ottocento: da una parte il famoso attore tedesco August W. Iffland affermava la necessità di comportarsi in modo naturale in scena nascondendo la consapevolezza di suscitare la risata, dall'altra Charles Lamb consigliava di non essere troppo realistici, mantenendo un filo diretto con il pubblico, quindi uscendo ed entrando continuamente dal e nel personaggio. La prima teoria presupporrebbe una più profonda "immedesimazione emotiva" da parte dell'attore, ovvero un'identificazione con il sentimento che si vuole esprimere, cercando il più possibile di provarlo realmente, e anche con il personaggio (modalità attiva soprattutto da metà Ottocento con il Grande attore). A questo Vicentini ha affiancato gli altri due principali metodi della recitazione: "il controllo", che non richiede un processo emotivo ma uno studio approfondito del personaggio e la costruzione di una precisa partitura gestuale e corporea; "lo straniamento", ovvero quella distanza dal personaggio come altro da sé che nasceva già alla fine del XVIII secolo per la necessità degli attori di mostrare al pubblico che si era diversi dal "malvagio" portato in scena. Tra le due tecniche citate si situa secondo lo studioso la "caratterizzazione", che consiste nell'individuazione di caratteristiche proprie di un personaggio, per lo più delle azioni che compie, nell'imitazione dell'immagine che si è costruita, e infine nel riempimento di questa con i propri sentimenti. Fa notare Vicentini che queste modalità della recitazione, così ben distinte nella teoria, non sono per nulla separate nella pratica attorica, anzi sono compresenti e dalla loro proporzione nasce la differenza fra i diversi stili comici.

La relazione si è anche soffermata su un altro tema della teoria della recitazione, abbastanza dibattuto a partire dalla seconda metà del Cinquecento, quello della contrapposizione fra i modi della tragedia e quelli della commedia, che avevano in comune l'unica regola del decoro e dell'eleganza. La differenza fra le due modalità nasce sostanzialmente dalla natura dei personaggi, nobili ed "emotivamente più intensi di noi" nel genere tragico e "simili a noi" in quello comico, da cui consegue uno stile recitativo "uniforme" nel primo caso (legato all'oratoria) e "vario" nel secondo caso, in cui è permessa anche una maggior libertà espressiva con l'infrazione dei codici. Ma Vicentini ha puntualizzato un'altra

differenza – già presente a fine Cinquecento con il trattato *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili ed ignobili* di Tommaso Garzoni (1585) – quella interna alla recitazione comica fra l'attore che con decoro rappresenta gente moralmente bassa, con l'intento di mostrare il vizio e quindi dissuadere il pubblico da questo, e l'attore che invece esibisce un corpo distorto e lascivo, non conforme alle regole, e usa un linguaggio indecente. Una simile contrapposizione è presente anche in Marmontel nella nota distinzione di *comique grossier* e *comique bas*. Lo studioso si è chiesto se anche queste due modalità siano veramente incompatibili e rigidamente separate.

Con la relazione di Silvia Carandini siamo entrati nel vivo della dimensione performativa del comico, un tuffo in quella specifica drammaturgia dei Comici dell'Arte che ha trovato la chiave del suo successo, esteso in tutta Europa, nel perfetto equilibrio fra le parti serie e quelle comiche. La studiosa ha analizzato, in particolare, le forme e le funzioni del lazzo, inteso qui come "dispositivo comico" all'interno di questa drammaturgia e in qualche modo rivalutato come un "gioco" rispondente alla stessa logica compositiva, differentemente da quanto affermato da altri studiosi che hanno finito per considerarne solo l'aspetto ludico e gratuito d'intrattenimento.

La ricostruzione dei modi compositivi e delle tecniche di questi attori, attraverso molteplici fonti documentarie, sia scritte che iconografiche, ha toccato altri argomenti, peculiari alla materia: la tecnica dell'improvvisazione; l'organizzazione delle parti in ruoli e tipi fissi; la peculiarità dello scenario (sono circa mille quelli seicenteschi conservati); alcuni nuclei tematici come la coppia padrone/servo (Pantalone/Zanni) ripresi dalla tradizione buffonesca.

L'etimologia del termine "lazzo" rimane tuttora incerta dalla fine del Seicento, da quando attori e letterati hanno iniziato a porsi domande sul significato della parola. Andrea Perrucci descrisse il lazzo come un'arguzia e lo attribuì esclusivamente agli Zanni, attribuendo a esso un certo piacere purché eseguito con decoro e onestà. Mentre Luigi Riccoboni ai primi del Settecento dava un'interpretazione del nome ricollegandolo al toscano "laccio", parola che rimanderebbe alla funzione "nobilitante" del lazzo di fare da collante fra le scene più serie e quindi di essere connesso necessariamente alla trama principale. Ma forse l'etimologia più diffusa è stata quella di lazzo come abbreviazione della parola "azione", plausibile visto l'aspetto dinamico del gioco.

La studiosa ci ha introdotto l'argomento attraverso le parole di uno spettatore anonimo, che nel 1568, avendo assistito alla rappresentazione di una compagnia di dilettanti alla corte di Baviera, descrive il lazzo in questo modo:

Da l'altro canto della scena uscì messere Orlando, vestito da Magnifico, con giubbone di raso cremisino, con calze alla veneziana di scarlatto et una veste nera, lunga insino a terra, con una maschera ch'in vederla forzava la gente a ridere [...] uscì il Zanne, che già molti anni erano che visto non avea il suo Pantalone e, sconosciutolo, spenzeratamente caminando, diede al Pantalone un grande urtone e contrastano l'uno con l'altro. Alla fine si conoscono e li per la allegrezza il Zanne pigliò in spalla lo suo patrone e, voltizzanno a guisa di rota di molino, quanto più ebbe il cielo di durare girò, e similmente il Pantalone al Zanne fece lo medesimo. (M. Troiano, *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati e delle cose più notabili, fatte nelle sontuose nozze dell'illustrissimo et Eccellentissimo duca Guglielmo [...]*, Monaco 1568, in R. Tessari, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Mursia, Milano 1981, p. 115)

È certamente la descrizione più antica di lazzo, anche se non utilizza il termine specifico, e corrisponde a una di quelle azioni che qualche anno dopo troviamo negli scenari col nome di

“lazzo di cavalcare”. Dunque, si trattava di una breve azione scenica i cui ingredienti principali erano l’agilità acrobatica dell’attore, l’accentuato dinamismo del corpo, lo scontro verbale, il contenuto scabroso (erotico o scatologico), oltre che l’allegrezza e le risate del pubblico che ne derivavano. Gli stessi lazzi possiamo trovare in diversi scenari, ma sapientemente inseriti nella trama tanto da sortire divertimento e sorpresa, per l’improvvisazione impiegata. Tante le testimonianze scritte che parlano di questo successo dei Comici che, come noto, ebbero parecchia fortuna soprattutto in Francia, acclamati dagli stessi sovrani e presi a modello da grandi autori, come Molière, fatto che la studiosa non ha mancato di sottolineare. E alla Comédie Française abbiamo concluso il nostro viaggio nel comico teatrale con la visione del celebre lazzo dell’urina, nella riproposizione registica di Dario Fo del 1990, all’interno della pièce molieriana *Le Médecin volant*.

In campo teatrale la parola “comico” è divenuta nei secoli sinonimo di “attore professionista” ed è andata sostituendo l’aggettivo “drammatico” o “teatrale”. Inoltre, come si ricorda alla voce *Comico* dell’*Enciclopedia dello Spettacolo*, il comico è uno dei ruoli fondamentali del varietà e della rivista, e un vero e proprio genere cinematografico nell’epoca del muto (la comica). Per la danza si rimanda alla voce Carattere, per l’opera lirica alla voce Buffo, per il circo alla voce Clown, dimostrando così una vastità e una ricchezza della materia che sollecita di certo un approfondimento, magari in un prossimo Seminario malatestiano Inter artes.