

Il riso di Molière. Teatro e impersonalità

di Claudio Rozzoni¹

Abstract

In un breve e intenso lavoro del 1900 – che raccoglie tre saggi scritti l'anno precedente – Henri Bergson si cimenta nel difficile compito di definire l'essenza «volatile» del riso, arrivando a concepirlo alla stregua d'un rilevatore sociale di forze impersonali. Strumento d'indagine privilegiato di conoscenza diviene per il filosofo francese la commedia di Molière, già oggetto d'indagine delle riflessioni di Du Bos e Diderot, che richiameremo in questo saggio nel tentativo di guadagnare a nostra volta un primo passo verso la definizione della peculiare impersonalità che anima la commedia; fra le arti, come scrive Bergson, quella che maggiormente «oscilla fra l'arte e la vita».

Il soggetto della commedia

A offrirci un contributo verso una definizione di quella che possiamo inizialmente definire la *dimensione impersonale* del teatro, con l'intento di andare a dispiegarne, almeno in una certa misura, il senso, è un piccolo libro² di Bergson. Sto parlando di *Le rire. Essai sur la signification du comique*, un testo in cui l'analisi del fenomeno del riso che ci offre il filosofo francese sembra fare da *pendant* a molte delle questioni già po-

¹ Borsista Post-Doc Fondazione F.lli Confalonieri, presso l'Università degli Studi di Milano. La prima versione del presente contributo è stata presentata in occasione del Convegno *Filosofia, Poesia e Dramma nel XVIII secolo*, tenutosi il 19 maggio 2010 presso l'Università degli Studi di Milano.

² H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1900), tr. it. a cura di A. Cervesato e C. Gallo, Laterza, Bari-Roma, 2007⁶. Come spiega Bergson nell'«Introduzione» alla prima edizione del 1900 (H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du rire*, Alcan, Paris), il volume raccoglie «tre articoli sul riso (o piuttosto sul *riso provocato in particolare dal comico*)» (*ibid.*, p. V), che erano stati l'anno precedente pubblicati (rispettivamente l'1 e il 15 febbraio e il 1 marzo 1899) sulla *Revue de Paris*. In riferimento alla precisazione di Bergson appena riportata, può essere utile ricordare, con Franzini, che «il riso e il comico, come ricorda Bergson, non sono circoscrivibili all'interno del medesimo concetto: il linguaggio dell'automa, della marionetta, si riferisce al comico, non certo al ridere, che ne spezza invece vincoli e meccanismi» (E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, Mondadori, Milano 2009, p. 136).

ste da *Materia e Memoria*³, riuscendo anzi ad approfondirne alcuni decisivi aspetti relativi alla caratterizzazione dell'azione umana.

Vediamo in che senso. In questo testo del 1900, dunque di soli quattro anni posteriore a *Matière et mémoire*, il riso viene innanzitutto caratterizzato come una peculiarità esclusiva dell'umano (non esisterebbero, per intenderci, paesaggi comici); come un fenomeno puramente intelligibile, che comporta una dimensione di insensibilità («Il maggior nemico del riso è l'emozione»⁴, si ride solo grazie a un'«anestesia momentanea del cuore»⁵), e, infine, come un fenomeno sociale⁶. Affinché il riso si produca, infatti, l'intelligenza deve poter rimanere in contatto, sempre, con altre intelligenze (anche quando si ride soli⁷), perché «non gusteremmo il comico se ci sentissimo isolati», quasi il riso avesse «bisogno», essenzialmente, «di un'eco»⁸: già si delinea, in questi pochi tratti, il pubblico della commedia⁹.

Non solo. Per far emergere dal fenomeno in questione una sua ulteriore prerogativa, Bergson ricorre a un esempio molto semplice: «un uomo inciampa e cade: i passanti ridono»¹⁰. Ora, perché il riso scaturisca in una simile occasione, è necessario che la “disavventura” occorra al malcapitato contro la sua volontà. Solo la scoperta di una mancanza d'adattamento, di un'incapacità di adeguarsi alle forme del divenire comunemente affrontate e gestite, può “farci ridere”. È infatti una «cer-

³ H. Bergson, *Materia e memoria* (1896), tr. it. di A. Pessina, Laterza, Roma-Bari 2006.

⁴ *Ibid.*, p. 5. «Non voglio affermare che noi non possiamo ridere d'una persona che ci ispiri pietà, ovvero affezione: ma è certo che allora, per qualche momento, sappiamo dimenticare tale affezione, far tacere quella pietà» (*ibid.*). Cfr. anche *ibid.*, pp. 91, 95.

⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶ *Ibid.*, p. 7. E ancora: «il 'comico' nasce quando uomini riuniti in un gruppo dirigono l'attenzione su uno di loro, facendo tacere la loro sensibilità ed esercitando solo la loro intelligenza» (*ibid.*)

⁷ Il riso, per definizione, «cela», secondo Bergson, «sempre un pensiero nascosto d'intesa, [...] quasi di complicità, con altre persone che ridono, reali o immaginarie che siano» (*ibid.*, p. 6).

⁸ *Ibid.*

⁹ «Quante volte non abbiamo notato che il riso degli spettatori a teatro è tanto più largo quanto più la sala è affollata?» (*ibid.*).

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

ta *rigidità di meccanismo* [c.n.]»¹¹ nell'uomo che, allorché scoperta, provoca il riso: quest'ultimo diviene pertanto, nell'analisi bergsoniana, un vero e proprio strumento di correzione sociale, teso a denunciare il concretizzarsi di «cattiv[e] piegh[e]»¹². Se il riso è una “spia” che denuncia la «cattiva piega» incapace di adattarsi alla ricchezza della natura, si eserciterà in particolar modo su quella «cattiva piega» dell'anima, su quella sua «curvatura», che è il «vizio».

In questo senso un «vizio» può essere denunciato in quanto «comico»¹³. Quando Bergson parla di «vizio comico» non si riferisce all'idea di un vizio intimo covato in un'“interiorità” – in questo caso si tratterebbe di un «vizio tragico»¹⁴ –, ma, piuttosto, a un vizio «che proviene dal di fuori»¹⁵, vizio che «somiglia [...] ad una curvatura dell'animo»¹⁶. Sembra si tratti insomma di un “vizio di forma”, più che di un “vizio di contenuto”. Un vizio che – diventando, paradossalmente, *soggetto delle nostre azioni*, rivelandosi come ciò a cui le nostre azioni sono soggette (ed ecco affacciarsi l'elemento di impersonalità che andremo via via a caratterizzare) – ci irrigidisce. È proprio il modo in cui il vizio viene trattato dalla commedia ciò che, nel *milieu* teorico sotteso da Bergson, distingue quest'ultima nella sua differenza *essenziale* rispetto al dramma. In particolare in due momenti, il secondo derivante dal primo¹⁷.

Innanzitutto, il dramma «incorpora» talmente «bene nelle persone» «passioni e vizii» da farci dimenticare [re] i loro nomi»¹⁸. Se esso ci fa scordare i nomi dei vizi e delle passioni, «il titolo di un dramma deve essere un nome proprio»¹⁹. Il «poeta comico», invece, «*isola*[...] nella stessa anima del personaggio il sentimento da deridere e [ne] fa[...] [...]

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 16.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.* p. 10.

¹⁷ Cfr. *ibid.*, p. 93.

¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*

uno stato parassita dotato d'una esistenza indipendente»²⁰. L'attrice drammatica deve divenire *Fedra* (titolo dell'opera di Racine)²¹, l'attore drammatico deve dar vita a un nome proprio, *Otello*. Le commedie, invece, «portano un nome comune: l'*Avaro*, *Il Giocatore*, ecc.»²². Il titolo di una commedia non sarà *Otello*, ma il *Geloso*. Bergson ci sta allora suggerendo come nella commedia il protagonista sia un «vizio comico» *impersonale*, che pur unendosi «intimamente alle persone [...] conserva sempre la sua esistenza indipendente e semplice: resta il personaggio centrale, *invisibile e presente* dal quale i personaggi di carne e ossa dipendono, sulla scena»²³. Si tratta già di una fondamentale considerazione in vista della possibilità di una definizione del problema dell'impersonalità.

Nel difficile compito di poter descrivere questi personaggi «invisibili» e purtuttavia «presenti», personaggi che muovono il personaggio in «carne e ossa» in quel «gioco»²⁴ che è la commedia, Bergson si affida al genio di Molière. Riferendosi a *L'Avaro*, egli suggerisce che sulla scena,

²⁰ *Ibid.*, p. 92.

²¹ Sul divenire-Fedra dell'attrice Berma della *Recherche* mi permetto di rimandare alle considerazioni già svolte in C. Rozzoni, «*Sine materia? L'estetico e l'incorporeo nell'opera d'arte*», in *Itinera*, Nuova serie, n. 1, 2011.

²² *Ibid.*, p. 12.

²³ *Ibid.* E, ancora, sempre a partire da una una scena de *L'Avaro*, Bergson scrive: «L'avarizia è dunque passata accanto agli altri sentimenti nella stessa persona senza toccarli, senza esserne toccata, *distrattamente*. E per quanto si sia installata nell'anima, per quanto sia divenuta padrona di casa, non è che un'estranea» (*ibid.*, p. 93).

²⁴ *Ibid.*, p. 46. Bergson significativamente parla della commedia in quanto gioco: «Non si può avere soluzione di continuità fra il piacere del gioco nel ragazzo e lo stesso piacere nell'uomo. Ora la commedia è un gioco, un gioco che imita la vita. Nei giochi del fanciullo avviene che, quando esso fa muovere bambole e fantocci, lo fa con cordicelle; non sono forse queste stesse cordicelle che dobbiamo ritrovare, assotigliate dall'uso, nell'intreccio di una commedia?» (*ibid.*, p. 46). Anche se non possiamo qui problematizzare tale importante scelta ricordiamo come essa vada ad affiancare quella di altri autori, fra i quali mi sembra significativo ricordare Eugen Fink (cfr. E. Fink, *Maske und Kothurn* (1969), in Id., *Epiloge zur Dichtung*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1971) e J. Ortega y Gasset (cfr. J. Ortega y Gasset, *L'idea del teatro* (1946), tr. it. di A. Fantini, Medusa, Milano 2006, pp. 63 sgg).

oltre ad Arpagone in «carne e ossa», vi sia lo “spazio” «incorporeo»²⁵, così si può dire, per un Avaro «invisibile», eppur «presente», che agisce in lui, che ne “tira i fili” e che lo spinge a comportarsi come noi spettatori vediamo, senza che egli ne sia consapevole. *Senza che ne sia consapevole*, appunto, e ciò affinché si dia il riso, in accordo con le considerazioni da cui si è qui partiti. Si passa in tal modo al secondo aspetto che, derivando dal primo, appena evidenziato, separa essenzialmente la commedia dal dramma: «Quando si dipinge uno stato d’animo con l’intenzione di renderlo drammatico o [...] di farcelo prendere sul serio, lo si incammina [...] verso *azioni* che ne danno la esatta misura»²⁶, ma la commedia, «*in luogo di concentrare la nostra attenzione sugli atti, la dirige sui gesti*»²⁷, Bergson intendendo con questi ultimi «le attitudini, i movimenti e anche i discorsi»²⁸ non voluti, «sfuggit[ti]», «automatici»²⁹. Pertanto «nell’azione», e dunque nel dramma, «la persona intera è in gioco»; «nel gesto», ossia – secondo la distinzione di Bergson appena introdotta – nella commedia, «una parte isolata della persona s’esprime

²⁵ Sulla nozione deleuziana di *incorporeo* mi permetto di rimandare alle analisi che ho svolto in C. Rozzoni, *Ricordarsi è creare. L’essenza estetica nella Recherche di Marcel Proust*, Mimesis, Milano 2008, dove ho ritenuto potesse fornire un decisivo contributo alla definizione dell’essenza così come è declinata nel capolavoro dello scrittore francese, e in C. Rozzoni, *Per un’estetica Pop. No-where e Now-here*, in M. Carbone et alii, *L’Europa dopo l’Europa, l’individuazione anziché l’individuo*, Mimesis, Milano 2008, dove a partire dalla nozione di «evento incorporeo» ho posto in dialogo il riferimento di Deleuze all’opera di Warhol con la lettura che del lavoro di quest’ultimo propone Baudrillard, per caratterizzare il rapporto fra copia, simulacro, e finzione che l’opera dell’artista americano mette in gioco dando vita a una peculiare immagine di *impersonalità* autoriale. Sulla nozione di *incorporeo* in Deleuze, il testo di riferimento resta *Logica del senso*, ma si tratta in ogni caso di una nozione che non abbandonerà mai il suo orizzonte teoretico (si pensi solo al ricorso a tale nozione in *Differenza e ripetizione*, nei due libri sul *cinema*, nel libro dedicato a Leibniz, in *Critica e clinica*, ma, soprattutto, in *Che cos’è la filosofia?*, dove essa diviene centrale per la caratterizzazione deleuziana della *creazione di concetti*, come ho cercato di mostrare in C. Rozzoni, “Il pensiero dell’arte. La figura estetica in Gilles Deleuze”, in L. Russo (a cura di), *Premio Nuova Estetica*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2011).

²⁶ H. Bergson, *Il riso*, cit., p. 93.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 94.

all'insaputa [...] o in disparte dell'intera personalità»³⁰. Se i gesti sono quelli di una forza che muove la persona inconsapevole, il grande «poeta comico»³¹ è allora colui che ci mostra l'agire di queste forze invisibili, le rende visibili sul palcoscenico, riuscendo quasi, dice Bergson, a farci sentire in mano – con nostro piacere – «qualche filo della marionetta che egli muove»³². Ignara «marionetta», il personaggio «in carne ed ossa» non sa di essere trascinato, ed è proprio a causa di ciò che noi spettatori siamo mossi al riso: «il comico è *incosciente*: come se usasse a rovescio l'anello di Gige, si rende invisibile a se stesso, mentre è visibile a tutti»³³. Se, ipotizza Bergson, «Arpagone [l'Avaro] ci vedesse ridere della sua malizia, io non dico che si correggerebbe, ma ce la mostrerebbe meno, oppure ce la mostrerebbe diversamente»³⁴: proprio di tale consapevolezza, come vedremo, farà mostra di avvalersi il *nipote di Rameau*, nell'omonima opera di Diderot³⁵.

Il riso si fa dunque portatore d'una importante funzione sociale – ma non per questo “morale” –, che agisce, possiamo aggiungere ora, per correggere un ignaro: non solo ci ridicolizza se non sappiamo apprendere nuovi modi di adattamento per far fronte agli imprevisti che la vita continuamente ci obbliga a incontrare, se non sappiamo contrarre nuove abitudini che migliorino quelle incapaci di far fronte a situazioni inedite, ma ci ridicolizza altresì se, pur acquisendo nuove condotte, lo facciamo con eccessiva rigidità, come fa colui che impara una lezione o

³⁰ *Ibid.* Si comprende allora come «il personaggio di Tartufo apparterrebbe al dramma per le sue azioni: ma quando teniamo a preferenza conto dei suoi gesti, lo troviamo comico» (*ibid.*).

³¹ *Ibid.*, p. 12.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 12. Il rapporto fra visibilità e invisibilità rivestirà una posizione fondamentale nel teatro di Molière, si pensi solo al tema del rapporto fra credenza e visione nel *Tartuffe*, cui si fa riferimento, per esempio, in O. Bloch, *Molière, filosofia. Il dramma gioioso del libero pensiero* (2000), tr. it. di P. Quintili, Le Orme, Roma 2002, p. 78. Sul riso in Molière cfr. anche F. Fiorentino, *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Einaudi, Torino 1997.

³⁴ Cfr. H. Bergson, *Il riso*, p. 13 e pp. 92-93.

³⁵ Come si fa notare anche in A.D. Hytier, “Diderot et Molière”, in *Diderot Studies*, Vol. 8, 1966, pp. 77-103.

una serie di gesti solo attraverso una ripetizione esclusivamente meccanica. Bergson può allora scrivere che «rigidità è il comico, e il riso», che è «una specie di *gesto sociale*»³⁶, «ne è il castigo»³⁷.

Ecco allora tutta una serie di figure del comico – si tratti di forme, di gesti, di parole – che Bergson, in questo prezioso libro, pone alla nostra attenzione. Un difetto fisico può risultare nell’ottica bergsoniana³⁸ comico quando assume la forma di un’abitudine irrigidita, un’abitudine che ormai ha perso ogni elasticità e non può più far fronte al gioco di

³⁶ H. Bergson, *Il riso*, cit., p. 14.

³⁷ *Ibid.*, p. 15. Ma per esempio cfr. anche p. 87: «il riso ha un significato ed una portata sociale, [...] il comico esprime anzitutto una certa inadattabilità particolare della persona con la società ambiente»; e cfr. *ibid.*, p. 96: «Rigidità, automatismo, distrazione, insociabilità tutto ciò si fonde insieme». E non è un caso che il «castigo del riso» possa essere strumentalizzato proprio ai fini di una esclusione sociale, si tratta di far ricadere la “vittima” in una «cornice» (*ibid.*, p. 97) comica. In fondo se «il riso, senza dubbio, esercita una funzione utile [...] non ne viene di conseguenza che il riso sia sempre giusto, né che esso si ispiri a pensieri di benevolenza od anche di equità» (*ibid.*, p. 126). Nel finale del testo – quello che concerne l’ultimo dei tre articoli raccolti a formare il volume – si arriva a connotare più amaramente il riso, almeno per quanto concerne la sua giustizia nei confronti di un individuo: «In questo senso il riso non può essere assolutamente giusto. Ripeto che non deve essere neppure buono [del resto in tutto il testo è ribadito un principio: per ridere non possiamo commuoverci]: la sua funzione essendo d’intimidire umiliando. Non riuscirebbe nel suo scopo se la natura non avesse dato agli uomini migliori un piccolo fondo di malvagità, o almeno di malizia. Sarà forse meglio che non investighiamo troppo su questo punto: non troveremmo nulla di molto lusinghevole per noi stessi» (*ibid.*, pp. 126-127). Sul lato «inquietante» del «comico bergsoniano» si pone l’attenzione in R. Ronchi, *Bergson. Una sintesi*, Marinotti, Milano 2010, dove si sottolinea come «esso rivel[i] sorprendenti affinità con un’altra situazione, nient’affatto comica, che, quasi vent’anni dopo, sarà oggetto dell’interessamento del suo contemporaneo Sigmund Freud», e come l’«effetto comico» bergsoniano porti in sé la possibilità di rovesciarsi in «perturbante (*unheimlich*)» (*ibid.*, p. 149): «i procedimenti con i quali, secondo Freud, il senso di perturbamento può essere indotto sono gli stessi evocati a suo tempo da Bergson per il comico. Si tratta anche qui, e quasi con le stesse parole, della ripetizione, della reversibilità e della circolarità ossessiva» e, in entrambi i casi, il procedimento, comico oppure perturbante, «fa[...] riferimento all’apparizione di un ‘doppio’, di un *kolossos*, ‘il quale – come ha scritto J.-P. Vernant – inserisce effettivamente quaggiù [...] un essere che sotto la forma momentanea del medesimo si rivela fundamentalmente altro’» (*ibid.*, p. 150).

³⁸ E in un certo senso proustiana: si pensi al *Teatro delle maschere* della fine della *Recherche*, dove l’azione di quell’artista che è il Tempo ha scolpito curve e pieghe talmente rigide da risultare ormai incontrovertibili e da assumere un connotato morale, quantunque mai circoscrivibile in una “tipologia melodrammatica” (cfr. M. Proust, *Il Tempo ritrovato*, tr. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1993, pp. 279 sgg.). Sulla «secreta parentela» fra «difetto fisico» e «deformazione morale» cfr. H. Bergson, *Il riso*, cit., p. 36.

variazioni imposto dalla vita: «un tic perpetuo, una smorfia fissa», ogni *rigida piega* che mostra la vittoria di una forza invisibile che immobilizza una curva ormai incapace di opporre resistenza, perché da essa è scomparsa ogni promessa, ogni *virtualità vaporosa*, e così ci si può lecitamente esprimere, se si pensa a come l'idea di virtualità sia resa ne *Il riso* attraverso l'evocazione dell'immagine di «calde promesse del giorno [che] si respirano in certe mattinate vaporose di primavera»³⁹.

Tale rigidità è la resistenza della materia all'azione della grazia, il gomito incontrollato e teso dell'attrice mediocre, il timbro della voce che sfugge al controllo, la rigidità che, per dirla con la metafora musicale che corre lungo tutto il testo che stiamo affrontando⁴⁰, fa sparire ogni armonica dalla nota fondamentale. L'attrice mediocre non controlla tutta la materia – del corpo, della voce – che ha a disposizione, e dove la «materia» refrattaria inibisce «la vita dell'anima *irrigidendone ed ostacolandone la grazia*, ottiene dal corpo un effetto comico»⁴¹ (e si tratta di un altro elemento che distingue la commedia dalla tragedia, visto che nella seconda l'effetto comico deve essere evitato e il corpo deve avere, si può dire, «grazia» anche nell'imponente dolore⁴²). Il comico, per Bergson, è dunque il «contrario»⁴³ della grazia, di «quell'elemento inseparabile dal non so che e dal *wit*» che «ha, nel pensiero filosofico, in particolare nel Settecento, una lunga storia», e che proprio nel Settecento trova nella «drammatica leggerezza di Jacques il fatalista»

³⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁰ Cfr. per es. *ibid.*, pp. 36, 88, 92.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 20, 33.

⁴² «Il poeta tragico deve avere cura d'evitare tutto ciò che possa richiamare la nostra attenzione sulla 'materialità' dei suoi eroi. Appena il lato fisico interviene, bisogna temere un'infiltrazione comica; perciò gli eroi di tragedie non bevono, non mangiano, non si riscaldano. Allo stesso modo, per quanto è possibile, non si siedono; sedersi nel bel mezzo d'una tirata sarebbe lo stesso che ricordarsi d'avere un corpo. Napoleone che era psicologo, aveva notato che si passa dalla tragedia alla commedia col sedersi» (*ibid.*, p. 34).

⁴³ «Se dunque si volesse qui definire il comico confrontandolo col suo contrario, bisognerebbe opporlo alla *grazia* più che alla bellezza; è piuttosto *rigidità* che *bruttezza*» (*ibid.*, p. 20).

l'impalpabile strumento per «abbattere le pieghe contratte» della «rigidità»⁴⁴.

Diventa per esempio comico un gesto che involontariamente mi sfugge e continuo mio malgrado a ripetere. Quando, senza che me ne accorga, ciò avviene, non manco di leggere nel riso degli altri la mia incosciente reiterazione. Ma proprio nei gesti che *mi* agiscono si dà a vedere quella forza capace di piegarmi e che mi fa contrarre abitudini rigide, che il riso altrui dovrebbe aiutarmi a correggere. Sembra allora, con Bergson, che la parte di noi più facilmente imitabile sia proprio quella del meccanismo automatico, quella che meno sembra appartenerci, quella, secondo la terminologia qui richiamata, a noi «esterna», quella lontana da ciò che solitamente chiamiamo – sollevando però nel contempo un decisivo problema filosofico – il nostro “vero” «io»⁴⁵.

Il Misanthropo

Tale critica bergsoniana, pur portatrice di una funzione sociale esercitata da una comunità, è in grado di mettere in crisi, ridicolizzandoli, gli stessi automatismi su cui la società si fonda. Si tratta di denunciare attraverso il riso la rigidità di schemi, di vere e proprie «cornic[i]»⁴⁶ applicate al movimento della vita, «di [...] regolamentazion[i] uman[e] sostituentesi alle leggi della natura»⁴⁷. Ma il riso ha addirittura in sé «qualcosa d'estetico» (e qui Bergson si riferisce al “*côté* artistico” del termine), «poiché il comico nasce nel momento stesso in cui la società e la persona, liberate dal pensiero della loro conservazione, cominciano a trattare se stesse quali opere d'arte»⁴⁸. Ebbene, si tratta di una dimensione artistica peculiare, che «oscilla», come vedremo, «fra l'arte e la vi-

⁴⁴ E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, cit., p. 139.

⁴⁵ H. Bergson, *Il riso*, cit., p. 109.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

ta»⁴⁹, così come fa – aspetto già ben sottolineato da Du Bos⁵⁰ – il teatro di Molière.

Il teatro diviene allora un luogo privilegiato d'indagine⁵¹; esso diventa, si potrebbe aggiungere, un vero e proprio strumento di conoscenza eidetico, e quello di Molière, appunto, uno dei più potenti.

La “sfilata” di medici che ci offre l'opera del poeta francese, ricorda Bergson, ci mostra questo effetto mirabilmente, tracciando una «cornice» professionale che arriva a superare l'interesse per la salute, per la giustizia, mostrando come l'essenziale, per gli individui descritti, risulti essere solo il fatto che esistano dei medici (ma lo stesso vale per gli avvocati, per i giudici), che la professione venga perpetuata. È per questo che la professione ha bisogno di un proprio pubblico, funzionale al gioco che vuole eternare⁵²: fra i più paradossali passi di Molière scelti da Bergson, quello tratto da *L'Amore medico*, in cui si giunge ad affermare

⁴⁹ *Ibid.* Cfr. anche *ibid.*, p. 110.

⁵⁰ Cfr. J.B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazocut-Mis e P. Vincenzi, “Prefazione” di E. Franzini, cura delle fonti antiche di M. Gioseffi, Aesthetica, Palermo 2005, Parte Prima: «Molière aveva quarant'anni quando scrisse le prime sue commedie degne di essere annoverate tra i lavori che gli hanno procurato fama. Ma a Molière non bastava essere un grande poeta per saperle comporre: occorreva anche che avesse acquisito una conoscenza degli uomini e del mondo che non si ha tanto presto e senza la quale il miglior poeta può scrivere solo commedie mediocri. Il poeta tragico deve raggiungere il grado di perfezione, a cui può pervenire, più presto del poeta comico: il genio e una conoscenza generale del cuore umano, come la danno i primi studi, sono sufficienti per scrivere una tragedia eccellente. Per scrivere un'ottima commedia, occorre genio, studio e in più aver vissuto a lungo tra la gente. In effetti, per comporre un'eccellente commedia, bisogna sapere in che cosa consista la differenza che l'età, l'educazione e la professione fanno sorgere tra persone il cui carattere naturale è il medesimo. Bisogna sapere quale forma dà ai sentimenti comuni a tutti gli uomini il carattere dell'animo particolare di alcuni. In una parola, bisogna capire a fondo il genere umano e conoscere la lingua di tutte le passioni, di tutte le età e di tutte le condizioni. Dieci anni non sono troppi per imparare tante cose» (*ibid.*, p. 230). E ancora: «L'uomo di cui parlo preferirà a sessant'anni le commedie di Molière, che gli riprodurranno tanto bene il mondo che ha visto e che gli daranno frequenti occasioni di riflettere su ciò che ha osservato durante la vita, piuttosto delle tragedie di Racine per le quali provava tanto gusto quando era dominato dalle passioni che quelle opere dipingono» (*ibid.*, p. 191).

⁵¹ Se il comico delle azioni e delle situazioni «si riscontra molto facilmente nella vita di tutti i giorni [...], forse non è in essa che lo si può analizzare meglio; se è vero che il teatro è, a un tempo, una semplificazione ed una esagerazione della vita, la commedia potrà fornirci, sull'argomento, maggiori nozioni che non la vita reale» (*ibid.*, p. 45).

⁵² Cfr. *ibid.*, p. 34.

che «è meglio morire secondo le regole che salvarsi contro le regole»⁵³. Un esempio che ci interessa tanto più richiamare in quanto sembra stilisticamente evocare quel “metodo” che l'autore de *Il riso* definisce umoristico, distinguendolo, nel contempo, da quel procedimento che, suo *pendant*, egli denomina invece ironico:

La più ‘generale’ di queste opposizioni è forse quella del reale all’ideale, di quello che è a quello che dovrebbe essere. Anche qui la trasposizione potrà farsi nelle due direzioni inverse: ora si annuncia quel che dovrebbe essere, fingendo di credere che è precisamente quel che è, e in questo consiste l'*ironia* – ora, al contrario, si descriverà minuziosamente e scrupolosamente quel che è, dando a credere che proprio così le cose debbono essere: in tal modo spesso procede l'*umorismo*. L'umorismo, così definito, è il contrario dell'*ironia*.⁵⁴

È molto importante mettere in evidenza tale distinzione in quanto sarà ripresa e sviluppata da Gilles Deleuze, in particolare ne *Il freddo e il crudele*, dove egli parlerà di un'*ironia* di Sade e di un *umorismo* di Masoch definendo queste due categorie in termini chiaramente riconducibili a quelli utilizzati da Bergson, il quale, tuttavia, in quel testo

⁵³ Cfr. *ibid.*, p. 35. Sulla possibilità di incontrare personaggi di Molière nella quotidianità, Bergson è molto chiaro: «D'altronde, per quanto la fantasia comica sembri andar lontano, la realtà alcune volte si incarica di oltrepassarla: un filosofo contemporaneo, robusto argomentatore, al quale si opponeva che i suoi ragionamenti irriprensibili andavano contro l'esperienza, mise fine alla discussione con questa semplice risposta: 'L'esperienza ha torto'» (*ibid.*, p. 32), ma circa questa possibilità si era già espresso il narratore di *Jacques le fataliste*: «Io che vi parlo, ho incontrato il doppione del *Medico suo malgrado* che fino a quel momento avevo considerato la più folle e più allegra delle finzioni. 'Come! Il doppione del marito a cui la moglie dice: – Ho tre bambini sulle braccia; e che le risponde: – Mettili per terra... – Mi chiedono del pane. – Da' loro la frusta! –' Precisamente» (D. Diderot, *Jacques il fatalista* (1778-1780), Garzanti, Milano 2009¹⁰, p. 148). Ho parlato del – e non di un – narratore di *Jacques le fataliste* perché, a differenza di quanto afferma Kundera, non ritengo che nell'opera di Diderot vi siano cinque narratori (cfr. M. Kundera, *Jacques e il suo padrone* (1981), tr. it. di E. Marchi e A. Mura, Adelphi, Milano 2002³, pp. 19-20), bensì uno solo (non identificabile con Diderot) che, in fondo, sembra essere il “grande assente” nell'allestimento scenico, a due livelli (uno per Jacques e per il suo padrone, uno per gli altri personaggi di *Jacques il fataliste*), che lo scrittore ceco pensa per la sua variazione teatrale del capolavoro di Diderot.

⁵⁴ H. Bergson, *Il riso*, cit., p. 82.

non viene citato. Umoristico, già per Bergson, è proprio quel procedimento che consiste nello smascherare e ridicolizzare l'azione di una legge sviluppando fino all'estremo le conseguenze della sua enunciazione, un metodo che Deleuze vedrà espresso non solo dalle opere di Masoch, ma, per esempio, anche di Kafka e Warhol⁵⁵.

Proprio l'aver riconosciuto, come già evidenziato, un'origine ludica alla commedia⁵⁶, permette a Bergson di continuare a indagarne l'essenza mediante la descrizioni di alcuni giochi, per esempio quello del «diavolo a molla [*diable à ressort*]⁵⁷: un pupazzo costretto in una scatola dalla pressione di un coperchio che scatta verso l'esterno non appena apriamo quest'ultimo, e che, a dispetto dei nostri tentativi di ricostruirlo nella situazione di partenza, ritorna a “saltar fuori” spinto dalla molla posta alla sua base. Non sorprenderà che sia ancora il teatro di Molière, per Bergson, a fungere da terreno sul quale verificare il funzionamento di tale figura. Sembra che nel suo teatro sia proprio una molla invisibile, una “molla morale”, a spingere i personaggi ad agire in un certo modo. Nel *Tartuffe* Dorina racconta a Orgone la malattia della moglie, ma Orgone, spinto dalla molla, la interrompe per chiedere solo di ciò che è in grado di vedere in quel momento, e l'espressione che ritorna – e che Diderot si diventerà a citare⁵⁸ –, a fare da insistente contrappunto, è: «Et Tartuffe?»⁵⁹

⁵⁵ All'«umorismo» di Masoch e all'«ironia» di Sade, descritti in maniera consonante con quella qui delinata da Bergson, è dedicato un capitolo di G. Deleuze, *Il freddo e il crudele* (1967), tr. it. di G. De Col, SE, Milano 1996, pp. 91-99 (dove si parla anche dell'umorismo di Kafka). Deleuze sembra inoltre riconoscere un gesto umoristico nell'opera di Andy Warhol (cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), tr. it. di G. Guglielmi, Cortina, Milano 1997, p. 167 e G. Deleuze, “Simulacro e filosofia antica”, in *Logica del senso* (1969), tr. it. di M. de Stefanis, Feltrinelli, Milano 2006², p. 233-234). Sulla nozione di *humour* in Deleuze cfr. anche G. Deleuze - C. Parnet, *Conversazioni* (1977), tr. it. di G. Comolli, Ombre Corte, Verona 2006, pp. 75-76. Sul procedimento ironico e quello umoristico, riferiti rispettivamente ai gesti artistici di Duchamp e di Warhol, mi sono concentrato in C. Rozzoni, *Per un'estetica pop*, cit.

⁵⁶ «La commedia è un gioco, un gioco che imita la vita» (H. Bergson, *Il riso*, cit., p. 46).

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Come si fa notare in A.D. Hytier, “Diderot et Molière”, in *Diderot Studies*, Vol. 8, 1966, p. 79, Diderot, in una lettera del 1760 a Sophie Volland, cita indirettamente questo verso di Molière: «Clairret m'a dit que votre mère était malade, et moi j'ai de-

Ma l'analisi di Bergson diventa per noi ancora più interessante quando egli mostra la presenza di questo meccanismo in *Alceste*, il *Misanthropo*, e tanto più stimolante in quanto ci permette di porla in dialogo con la critica che nella *Lettera sugli Spettacoli*⁶⁰ Rousseau porterà alla figura messa in scena da questa commedia, cui egli pur riconosce grandissimo valore⁶¹.

mandé tout de suite: *Et mademoiselle?* – qu'elle avait eu l'estomac dérangé, et j'ai ajouté: *Et Mademoiselle?*». Un altro passo di Molière attira sia l'attenzione di Diderot che quella di Bergson. Quando quest'ultimo fa notare che «l'avarizia, appena toccata, vien fuori subito automaticamente» spiega che «Molière ha voluto far notare questo automatismo con la ripetizione macchinale di una frase in cui v'è il dispiacere del dover sborsare i denari: 'Ma che diavolo andava a fare su quella galera?'» (cfr. H. Bergson, *Il riso*, cit., p. 49), mentre il primo, come, ancora, non manca di far notare Hytier (cfr. A.D. Hytier, "Diderot et Molière", cit., p. 80), fa proprio il meccanismo semplificato da questo verso di Molière integrandolo esplicitamente nella narrazione *sui generis* di *Jacques le fataliste* (cfr. D. Diderot, *Jacques il fatalista*, cit., pp. 107-108). Interessante notare ancora come proprio in Diderot questo tema di Molière si presenti in molteplici variazioni. Jacques, per esempio, si prende gioco di questo procedimento interrompendo ripetutamente (dichiarando di non poter impedirsi a causa di un movimento meccanico che lo spinge a concludere ciò che andava dicendo) il proprio padrone, che sta provando a iniziare una frase, e obbligandolo alla seguente reiterazione: « Un giorno Desglands... » (cfr. D. Diderot, *Jacques il fatalista*, cit., p. 317).

⁵⁹ Cfr. *ibid.*, p. 49.

⁶⁰ J.-J. Rousseau, *Lettera sugli Spettacoli* (1758), Aesthetica, Palermo 1995. Sui problemi connessi alla rappresentazione del vizio a teatro cfr. anche M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime*, Mimesis, Milano 2005, pp. 26-38. A proposito della *Lettera sugli Spettacoli* cfr. E. Franzini, *Il teatro, la festa, la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2002, in particolare il capitolo "La polemica sugli spettacoli: Rousseau e Diderot", dove, proprio in riferimento alla ricezione di Molière da parte di Rousseau, si legge: «Rousseau [...] peraltro, non rifiuta affatto il 'teatro' in sé, ma il sistema rappresentazionale che lo 'snatura', i rituali che l'accompagnano. Se il teatro è 'genuina rappresentazione della realtà, secondo il modello offerto da Molière, in modo da offrire agli spettatori impressioni adatte ad orientarli moralmente, in armonia con il concetto della morale sensitiva', Rousseau nulla obietta; al contrario, usa dell'argomento per sottolineare che oggetto della polemica è la 'finzione' teatrale, non il teatro come spettacolo» (*ibid.*, p. 60). Fra l'altro, è proprio «su questa stessa strada che la polemica sugli spettacoli rende possibile un sia pure implicito dialogo con Diderot (le cui opere teatrali tuttavia, Rousseau non apprezzava affatto): [...] Un teatro 'classico', distante dallo spettatore, posto su una scena 'lontana', tutto giocato sul potere rappresentativo della parola, dimentico del corpo e della sua passionalità, di una presenza empatica fra le sue componenti è [...] rifiutato da Diderot forse in modo ancora più radicale rispetto a Rousseau» (*ibid.*). Sulle decisive differenze fra l'idea di teatro diderotiana e la nozione di *festa* roussoiana cfr. *ibid.*, in particolare le pp. 67-71.

⁶¹ «Ci si congeda a fatica da quest'opera magistrale, una volta che si sia cominciato ad occuparsene; più vi si pensa, più le si riconoscono nuove bellezze» (J.-J. Rousseau,

La funzione sociale e la peculiare lettura del personaggio di Alceste sottolineata da Bergson sembra infatti fornirci la chiave per superare la critica che nella celebre risposta alla voce *Genève* dell'*Encyclopédie* (1757) redatta da d'Alembert, Rousseau muove a Molière e alla commedia, nella quale, a differenza della tragedia

i costumi hanno coi nostri un rapporto più immediato, e i [...] personaggi somigliano maggiormente ad uomini in carne ed ossa [si è visto come l'estrema 'vicinanza' della commedia alla vita sia evidenziata anche da Bergson]. Qui tutto è negativo e dannoso, tutto ha conseguenze per gli spettatori ed essendo il piacere stesso della comicità fondato su una perversione del cuore umano, ne deriva che più la commedia è piacevole e perfetta, più il suo effetto è funesto per i costumi.⁶²

Sebbene Rousseau sottolinei che

c'è accordo, e si capirà ogni giorno di più, sul fatto che Molière è il più perfetto autore comico di cui si conoscano le opere; [...] chi può negare allo stesso tempo che proprio il teatro di Molière, del cui talento io sono il più fervido ammiratore, non sia una scuola di vizi e cattivi costumi, più pericoloso degli stessi libri in cui si ha programma di insegnarli? [...] Esaminate la comicità di quest'autore: troverete ovunque che i *vizi del carattere* ne sono lo strumento, e i difetti naturali il *soggetto*. [...] Sono scrittori [Molière e i suoi imitatori] che, tutt'al più, scherniscono una volta tanto i vizi, senza mai fare amare la virtù.⁶³

In tale contesto, Rousseau può allora sostenere, riferendosi al *Misanthropo*, che Molière «non ha voluto correggere i vizi, ma ridicolizzar-

Lettera sugli Spettacoli, cit., p. 61). Sulla lettura roussoiana del *Misanthropo* cfr. anche P. Bénichou, *Morali del Grand Siècle* (1948), Bologna, Il Mulino 1990; G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo* (1767-1769), tr. it. di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 1975; F. Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Einaudi, Torino 1990; G. Pannella, "Presentazione" a J.-J. Rousseau, *Lettera sugli Spettacoli*, cit., pp. 8-9, 22-23.

⁶² *Ibid.*, p. 53.

⁶³ *Ibid.* [c.n.].

li»⁶⁴: curiosamente ciò si può leggere, nell'orizzonte di Bergson, proprio come l'innescarsi di quella funzione sociale capace di spingere alla correzione di un vizio, alla denuncia della sua «cattiva piega».

Certo il *Misanthropo* è caso molto delicato, privilegiato e complesso terreno di confronto per la critica. Pertanto, per capire quale sia il meccanismo degno di riso che muove Alceste, si deve considerare quest'ultimo, suggerisce Bergson, come un personaggio conteso fra due tendenze, fra due forze contrastanti, fra una “molla” e un “coperchio” che agiscono in lui, per dirla con l'immagine del *diable à ressort* sopra richiamata. Potremmo dire che il difetto di Alceste non sia tanto «l'odio per gli uomini» (come del resto Rousseau stesso non manca di evidenziare, riconoscendo che non di un “vero Misanthropo” si tratta in questo caso⁶⁵), quanto piuttosto quello di esibire suo malgrado una rigida «rettitudine», che si ripete “per principio” in ogni occasione; una «rettitudine» “poco elastica”, un “difetto” che il Settecento, anche con esiti paradossali, saprà correggere. Nella lettura di Bergson sembra allora superata la dicotomia fra vizi e virtù in favore del rapporto rigidità/malleabilità, misurato sulla capacità di adattamento alle variazioni di situazione imposte dalla vita. Per questa ragione si può capire e accettare che la «virtù» di Alceste sia «comica», si può sopportare che il poeta ci faccia ridere dell'integrità morale (e per lo stesso motivo, per Diderot, è così difficile ridere dei vizi così agili e mutevoli del *nipote di Rameau*).

In Alceste siamo di fronte, se si segue Bergson, al caso di un personaggio che si sdoppia, per il quale l'interlocutore (Filinte, oppure Oronte) è “solo” un «prisma» «attraverso» cui «si effettua lo sdoppiamento»⁶⁶. Da qui l'esigenza, per chi voglia *vedere* Alceste, di accogliere un sugge-

⁶⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁵ Cfr. *ibid.*, p. 55.

⁶⁶ H. Bergson, *Il riso*, cit., p. 50. Non è un caso che Diderot sottolinei come ne *Il Misanthropo* «le rôle de Philinte est volontairement privé de sa vigueur» (A.D. Hytier, “Diderot et Molière”, cit., pp. 88-89). A questo proposito cfr. D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, in *Teatro e scritti sul teatro*, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 275-276.

rimento: «se noi cerchiamo il segreto dell'effetto prodotto in quello che vediamo e sentiamo nella scena esterna che si rappresenta fra i personaggi, e non nella commedia interna che questa scena riflette, rischiamo di fare falsa rotta»⁶⁷. Al fine di mostrare questo sdoppiamento, Bergson si concentrerà sulla celebre scena in cui Oronte chiede ad Alceste – ossia a colui che si vanta di dire sempre ciò che pensa e che fa mostra d'odiare l'uomo adulatore – di dare un giudizio su un sonetto che egli ha scritto.

In questo caso si deve considerare Alceste come il campo di battaglia, l'agone fra due forze opposte. Ciò perché

in realtà [...] vi sono due uomini in Alceste: da un lato il 'misanthropo' che ha giurato di dire a ciascuno il fatto suo, e da un altro il gentiluomo che non può dimenticare d'un tratto le forme cortesi e che si ritrae al momento decisivo in cui dovrebbe [...] ferire un amor proprio, arrecare un dispiacere. La vera scena non è più allora fra Alceste ed Oronte, fra chi deve giudicare il Sonetto e chi glielo sottopone, ma [...] fra Alceste e Alceste.⁶⁸

Ecco allora che la formula meccanica ripetuta da Alceste, in risposta al dubbio di Oronte, che gli chiede se in fondo egli non stia biasimando il suo sonetto, è: «je ne dis pas cela [non dico questo]»⁶⁹ e ciò a ogni insistenza di Oronte, ripetendo l'espressione quasi fosse un coperchio gentile mirante a coprire il suo vero giudizio. Fino al momento in cui, abbandonando la formula che ancora sapeva equilibrare la tensione, il *Misanthropo* esplose: all'ultima manifestazione di ostinazione di Oronte che chiede: «Mais ne puis-je savoir ce que dans mon sonnet... [Ma vorrei sapere che cosa nel mio sonetto...]», Alceste risponde: «Franche-

⁶⁷ H. Bergson, *Il riso*, cit., p. 50.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Tutta la funzione dello stile è comica in queste risposte di Alceste, che utilizza l'eleganza e la delicatezza del suo eloquio per non offendere Oronte, ma, appunto, con effetti risibili, visto il continuo emergere, pur in belle formule, del suo giudizio: «non dico questo. Semplicemente, gli dicevo [a quel tale]: in fin dei conti, avete davvero questo bisogno impellente di scrivere poesie?» (Molière, *Il Misanthropo*, v. 362).

ment, il est bon à mettre au cabinet [sinceramente, è meglio chiuderlo nel cassetto]»⁷⁰.

Due opposte tendenze, in una meccanica alternanza e competizione, sono dunque ciò che rendono *risibile*, contendendosi, Alceste. Nel suo caso, come detto sopra, a essere risibile non è tanto un vizio, ma una virtù, e risulta *lecito* ridere di *questa* virtù proprio per la rigidità che la contraddistingue. Ma, propriamente, non si può nemmeno dire che si rida della virtù di Alceste, e questo riso dunque non si oppone alle considerazioni sopra richiamate di Rousseau. Si ride della forma che essa prende, della sua rigidità. Il comico non denuncia vizi e virtù, non è “morale”, ma vigila sulla loro forma, sulla loro capacità di interpretare la natura: «Alceste non è comico» in quanto «onesto», ma perché «insociabile»⁷¹.

Se il poeta vuole provocare del riso, egli deve saper rendere visibili delle forze, deve rivolgersi all'intelligenza pura, sciolta dall'emozione, dello spettatore, mostrando a quest'ultimo l'insociabilità d'una piega resa rigida da una forza impersonale che le è esterna e di cui la vittima non si ravvede, manifestando il carattere – richiamandone l'etimologia (*charakter*), l'impronta – che una forza impersonale ha impresso nell'inconsapevole marionetta⁷².

Quale impersonalità

Per compiere un ulteriore passo in direzione della definizione di questa *dimensione impersonale*, con particolare riferimento all'opera di Molière⁷³, possiamo avvalerci, infine, delle arricchenti considerazioni di Di-

⁷⁰ *Ibid.*, v. 375.

⁷¹ H. Bergson, *Il riso*, cit., p. 90.

⁷² «Insociabilità del personaggio, insensibilità dello spettatore, ecco le due condizioni essenziali. Ve ne è, inclusa nelle altre, una terza, che tutte le nostre analisi fino a questo punto hanno mirato a isolare: l'automatismo» (*ibid.*, p. 95).

⁷³ Le cui *pièces* sono allestite per tutto il Settecento (cfr. A.D. Hytier, “Diderot et Molière”, cit., pp. 78-79).

derot⁷⁴, il quale saprà ereditarne la lezione. Diderot – grande ammiratore, come Du Bos, de *Il Misanthropo*⁷⁵ – cita Molière a più riprese, di-

⁷⁴ Sull'impersonalità dell'attore in Diderot cfr. per esempio M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime*, cit. p. 120: «Diderot saprà anche accorgersi, nel *Paradosso sull'attore*, che il controllo della passione, attraverso il sentimento e l'interpretazione artistica, non ne annulla l'aspetto perturbante. L'*impersonalità* [c.n.] dell'attore è la maschera che meglio esprime ed esibisce il 'vero' dell'arte». Sempre a proposito della nozione di impersonalità in Diderot, si rende nel contempo necessario ricordare come lo stesso Elio Franzini sottolinei che «quando Diderot, nel 1769, scrive che l'attore deve avere 'molta intelligenza' e 'deve essere un osservatore freddo e calmo', dotato di 'capacità di penetrazione', 'privo di sensibilità', non sta anticipando teorie contemporanee di 'impersonalità' (come sembra credere Brecht), bensì delineando il 'modello' – condizione di possibilità originaria – di una rappresentazione 'ideale', ovvero l'essenza di ogni rappresentazione» (E. Franzini, *Il teatro, la festa, la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, cit., p. 68). In questa sede, pur non potendo affrontare questo aspetto della questione dedicandogli il giusto spazio che meriterebbe, è doveroso almeno precisare come la nozione di impersonalità richiamata si muova appunto in una direzione genetica – si tratta di una nozione di impersonalità che mira alle condizioni di possibilità dell'individuazione – , e non statica. Non si tratta di pensare a una impersonalità astratta che annulli le differenze, ma, piuttosto, a una forza impersonale che non le rifiuta. Utile allora richiamare la caratterizzazione della «visione impersonale» che Franzini esplicita nell'ultimo capitolo del suo lavoro preso qui in esame, parole che peraltro richiamano proprio il Diderot del *Paradosso*: «Il filosofo guarda, interroga, interpreta: ogni altro atteggiamento è spreco, indice di vizio e di pregiudizio. Deve invece comportarsi come l'attore del paradosso: la sua *visione impersonale* [c.n.] è il metodo che sospende le passioni soggettive per aprire una relazione diretta – ma non contingente né psicologica – tra lo sguardo e il mondo. È sulla base di questo rapporto indiretto, *impersonale* [c.n.] e 'puro', che si possono costruire rappresentazioni, cioè diversi, stratificati e dinamici modi costitutivi tali da permettere una *descrizione* del mondo in tutta la sua 'catena ontologica', uscendo da uno sterile solipsismo per portare la conoscenza, attraverso le rappresentazioni, su un piano pubblico, sociale, intersoggettivo» (*ibid.*, p. 92), ma, a proposito di una tale impersonalità, cfr. anche *ibid.*, pp. 98, 99, 103. Per quanto concerne invece il rapporto fra le idee sulla rappresentazione di Brecht e di Diderot, un punto interessante di convergenza potrebbe essere discusso, tenute in debito conto le precisazioni sopra richiamate, a partire dalla nozione lessinghiana di *istante pregnante*, così come propone Roland Barthes in R. Barthes, *Diderot, Brecht, Ejzenštejn* (1973), tr. it. di G. Bottiroli in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 2001.

⁷⁵ È noto quanto sostiene Diderot, nel suo *Discours sur la poésie dramatique*: «Ma *Il Misanthropo* non ha vacillato? È vero. Oh, com'è dolce, dopo un fiasco, pensare a questo esempio! Se salirò mai sul palcoscenico, e ne sarò scacciato a suon di fischi, conto di ricordarmene» (D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, cit., p. 308): perché «ciò che è cattivo passa, nonostante l'elogio della stupidità; e ciò che è buono resta, nonostante l'indecisione dell'ignoranza e il clamore dell'invidia. Ciò che è spiacevole è che gli uomini ottengono giustizia solo da morti. Solo dopo averli tormentati da vivi, si getta sulle loro tombe qualche insipido fiore» (*ibid.*, pp. 239-240). Sull'iniziale insuccesso del *Misanthropo* cfr. anche il seguente passo di Du Bos, che anticipa chiaramente alcune dinamiche della fruizione che saranno centrali, come appena mostrato, in un «attento lettore di Du Bos» (M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime*, cit., p. 57) come Dide-

rettamente e indirettamente. In particolare, negli scritti teorici sul teatro⁷⁶, la capacità di Molière di *dipingere i caratteri* viene a più riprese evocata⁷⁷, in termini proficuamente accostabili a quelli qui richiamati con Bergson, il quale, proprio ne *Il riso*, parla della funzione pittorica della commedia. Se comico, infatti, «è il passaggio della persona allo stato di figura di quadro», «dipingere caratteri, cioè tipi generali» impersonali, possiamo ora dire, è «l'obiettivo della commedia», «*sola*», fra tutte le arti, a trovare in ciò il proprio aspetto eminentemente essenziale, in un «gioco», lo si è già indicato, «ai confini dell'arte e della vita». Ma, in conclusione, è un luogo preciso del *Paradosso sull'attore* che verte su Molière quello che vogliamo qui porre in evidenza, per poterlo, alla luce del percorso fatto, penetrare un po' più a fondo. Il *secondo* interlocutore del dialogo inscenato nel *Paradosso* di Diderot chiede al *primo*

rot, e, nel Novecento – anche grazie alla mediazione dell'Ottocento francese (si pensi a Chateaubriand e Stendhal, come si ricorda in M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime*, cit., p. 142) – in Marcel Proust (cfr. per es. il celebre discorso sulla ricezione degli ultimi quartetti di Beethoven ne *All'ombra delle fanciulle in fiore*): «Sebbene *Le Misanthrope* sia forse la migliore commedia che possediamo attualmente, tuttavia non ci si stupisce [...] che il pubblico abbia esitato, per alcuni giorni, prima di ammettere che fosse eccellente» (J.B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, cit., p. 321). Sull'Estetica della fruizione in Du Bos cfr. M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime*, cit., pp. 99-102. Sulla predilezione di Diderot per il *Misanthropo* si insiste anche in A.D. Hytier, “Diderot et Molière”, cit., p. 78.

⁷⁶ Cfr. *ibid.*, p. 84.

⁷⁷ «Molière spesso è inimitabile. Ha delle scene monosillabiche tra quattro, cinque interlocutori, in cui ciascuno dice solo una parola; ma è una parola propria di quel carattere, e lo dipinge (D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, cit., p. 289). Da notare invece la differenziazione posta fra gesto del pittore e gesto del commediografo in Du Bos, che sottolinea come «il poeta imita con maggior sicurezza del pittore l'oggetto da rappresentare. Un poeta può utilizzare molti elementi per esprimere la passione e il sentimento di un suo personaggio. Se alcuni falliscono, [...] altri elementi più indovinati possono venire in soccorso dei primi. Uniti insieme faranno ciò che uno solo non avrebbe potuto fare ed esprimeranno così l'idea del poeta in tutta la sua forza. [...] Gli elementi di cui Molière si avvale per delineare il suo *Misanthropo* non sono tutti ugualmente appropriati, ma gli uni si aggiungono agli altri; e tutti insieme formano il carattere meglio raffigurato e il ritratto più perfetto che sia mai stato messo in scena. Non è la stessa cosa per il pittore, che dipinge una sola volta ogni suo personaggio e che con un solo tratto può esprimere una passione su ogni parte del viso dove può manifestarsi. Se non esegue bene il tratto che deve esprimere la passione [...], l'idea del pittore fallisce; e il personaggio, invece di esprimere una passione, fa solo una smorfia» (*ibid.*, p. 64).

interlocutore quale sia la differenza «tra un tartufo e il Tartufo»⁷⁸. Ecco la sua risposta:

Il funzionario Billard è un tartufo, l'abate Grizel è un tartufo, ma non è il Tartufo. Il finanziere Toinard era un avaro, ma non era l'Avaro, L'Avaro e il Tartufo sono stati creati imitando tutti i Toinard e tutti i Grizel del mondo; ci sono le loro caratteristiche più generali e più marcate, ma non sono il ritratto esatto di nessuno di loro; perciò nessuno vi si riconosce. [...] La satira riguarda un tartufo, e la commedia riguarda il Tartufo.⁷⁹

Non rideremo dunque del «grande attore», ossia dell'attore che «è tutto e niente», che non è appesantito sulla scena dalle «cattive pieghe» che possono minacciarlo nella vita: «proprio perché» il «grande attore» «non è niente», «può essere tutto in modo eccellente, dal momento che la sua forma specifica», quella più personale, «non contrasta mai con le forme esteriori ch'egli deve assumere»⁸⁰.

Il poeta comico, in particolare, dovrà essere in grado di eliminare l'emozione dalla scena proprio rendendovi visibile la forza estranea che si impossessa degli individui, inconsapevoli, nella vita. Ora, se l'avarò si rendesse conto della forza che lo spinge e lo muove, dalla leggerezza del gesto comico si giungerebbe al peso dell'azione drammatica e al dramma della gestione delle situazioni: i ridicoli gesti di Tartuffe ci apparirebbero come azioni premeditate e consapevoli, che non tarderemmo a deprecare, o comunque che non potremmo accogliere con una risata.

Un esempio che problematizza in questa direzione la questione da cui eravamo partiti ce lo offre ancora Diderot, quando crea un *nipote di Rameau* ormai capace di servirsi della lezione teatrale di Molière, sapendo benissimo che ciò che rende ridicolo il Tartufo non è il fatto che

⁷⁸ D. Diderot, *Il paradosso sull'attore* (1830), tr. it. di I. Bertolazzi, Editori Riuniti, Roma 2007⁴, p. 106.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 106-107.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 110.

sia ipocrita, ma che parli e agisca come un ipocrita, senza consapevolezza e *conoscenza*:

LUI: Ho letto e leggo e rileggo continuamente Teofrasto, La Bruyère e Molière.

IO: Sono libri eccellenti.

LUI: Assai migliori di quanto non si creda; ma chi sa leggerli?

IO: Tutti, ognuno secondo la misura della propria intelligenza.

LUI: Quasi nessuno. Sapete dirmi che cosa vi si cerca?

IO: Il divertimento e l'istruzione.

LUI: Ma quale istruzione? Perché è questo il punto.

IO: La conoscenza dei propri doveri, l'amore della virtù, l'odio del vizio.

LUI: Io vi raccolgo tutto quello che bisogna fare, e tutto quello che non bisogna dire. Così, quando leggo l'*Avaro*, mi dico: sii avaro se vuoi, ma guardati dal parlare come l'avaro. Quando leggo il *Tartufo*, mi dico: sii ipocrita se vuoi, ma non parlare come l'ipocrita. Conserva i vizi che ti sono utili, ma non assumerne il tono e le apparenze, che ti renderebbero ridicolo. Per garantirsi da quel tono, da quelle apparenze, bisogna *conoscerli* [c.n.]. Ora, quegli autori li hanno raffigurati in maniera eccellente. Io sono me stesso, e resto quel che sono; ma agisco e parlo secondo la convenienza.⁸¹

Il Tartufo non *conosce* il vizio che lo muove come una marionetta. Il nipote di Rameau sa invece essere un Tartufo malleabile, elastico, versatile, un camaleonte, un vero *attore sociale* che presenta adattabilità⁸², che *sa*, anche grazie a Molière, abbiamo visto, ciò che deve fare per non rischiare d'apparire ridicolo. Non è un personaggio di commedia –

⁸¹ D. Diderot, *Il nipote di Rameau* (1823), tr. it. di L. Binni, Garzanti, Milano 2009¹⁰, pp. 50-51. Su questo passaggio cfr. anche O. Fellows - J. Batlay, *Présence de Molière dans Diderot: Tartuffe comme intexte dans Jacques le fataliste*, in "Diderot Studies", vol. 20, 1981, pp. 99-107, un saggio che suggerisce la persistenza di un «esprit tartuffien» (*ibid.*, p. 103) nell'*histoire* di Diderot.

⁸² «Les 'Tartuffes de Diderot sont [...] des êtres humains dont l'hypocrisie résulte de l'adaptation ou de l'inadaptation au monde civilisé dans lequel il faut toujours, pour se protéger, porter le masque. Hypocrite, hypocritos!» (*ibid.*, p. 105).

la sua abilità non è al servizio della rigidità persistente di un vizio – , è un personaggio a 360 gradi, che può recitare ogni genere, perché sa interpretare la natura e conosce le leggi che muovono gli uomini, anche a prezzo della propria presunta identità e integrità. Quando lo sentiamo affermare «io sono me stesso», non possiamo certo accogliere questa sua dichiarazione in modo ingenuo: il moltiplicarsi sociale del Nipote⁸³ non lascia intatto il nucleo metafisico del suo «io», tanto che, alla fine dell'opera, non sappiamo pacificamente risolverci ad accettare nemmeno più la netta distinzione fra un IO e un LUI imposta dalla forma dialogica che la compone. E in Diderot ciò non sorprende, visto che nella sua opera l'individuazione si compie sempre al prezzo di una differenza. Qualcosa si afferma, ma solo sfuggendo anche verso qualcosa d'altro: c'è sempre un *mais* essenziale, un *toutefois* che, se da un lato ci punge, perché non possiamo mai, noi lettori, fermarci su posizioni stabili, da un altro ci muove all'azione del pensiero, al pensiero della complessità, a un'esplosione dell'io che anticipa con forza molte di quelle che saranno le “avventure del soggetto” nel Novecento.

Il riso di Bergson diventa, infine, preziosissimo in un'ultima direzione, nel tentativo di riconoscere nell'arte (e nella filosofia) la via per superare l'impasse della «cattiva piega», per esorcizzare l'impedimento di un «velo». Un «velo – velo spesso per gli uomini comuni, velo leggero quasi trasparente per l'artista o il poeta» – che si frappone, per Bergson, fra noi e la natura, un «velo» tessuto da una «fata» dedita a incanalare la nostra condotta, così occupata a compiere una «semplificazione pratica»⁸⁴ che facilita i miei movimenti, impegnata a cancellare le

⁸³ «Presso i potenti, non esiste ruolo migliore di quello del buffone. Per molto tempo c'è stato il buffone titolare del re in carica; mai c'è stato il saggio titolare del re. Quanto a me, sono il buffone di Bertin e di molti altri, forse il vostro in questo momento; o forse voi siete il mio. Un uomo saggio non terrebbe un buffone. Dunque chi ha un buffone non è saggio; se non è saggio, è un buffone; e forse, fosse anche il re, il buffone del suo buffone» (D. Diderot, *Il nipote di Rameau*, cit., p. 52).

⁸⁴ H. Bergson, *Il riso*, cit., 98.

«differenze inutili»⁸⁵ (non mancherà di sottolinearlo Deleuze in molti luoghi di *Differenza e ripetizione*) in favore delle «rassomiglianze utili»⁸⁶, al prezzo dell'individualità delle cose che rimane nascosta sotto l'«etichetta» dei nomi, anche – al contrario di quello che qui sostiene Bergson⁸⁷ – dei nomi propri (si pensi in tal senso al lavoro svolto da Proust sul nome *Albertine*, quando egli mostra come esso non possa più aristotelicamente designare una «sostanza prima», ormai dissolta nelle «innumerevoli Albertine»).

Che l'artista scosti questo velo, o che questo velo gli venga scostato, ecco che gli sarà dato di vedere le «cose stesse»⁸⁸ in luogo d'una versione semplificata d'esse che tanto cara era all'azione⁸⁹. «L'arte drammatica non fa eccezione a questa legge»⁹⁰, ed è in grado di «da[re] alla natura la sua rivincita sulla società»⁹¹, donandoci una «lezione»⁹² che sarà più «vera» tanto quanto sarà più dura, perché ci costringe a rompere il «velo delle convenzioni»⁹³ (Proust parlerà dell'arte come di un'austera

⁸⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Cfr. *ibid.*

⁸⁸ «Diciamolo: noi non vediamo le *cose stesse*, ci limitiamo 'di solito' a leggere le etichette incollate su di esse» (*ibid.*, p. 99). In questo senso, seppur con le dovute differenze rispetto al dettame fenomenologico, si tratta, anche per Bergson, di tornare a vedere le «cose stesse». Il velo dell'abitudine è un impedimento – quantunque certamente necessario – che l'artista (e il filosofo) possono superare. Non è un caso che Deleuze, via Bergson, e Merleau-Ponty, via Husserl, abbiano letto la *Recherche* di Proust, la pittura di Cézanne, come una riconquista delle «cose stesse» capace di superare l'atteggiamento ingenuo e meccanico con cui normalmente ci poniamo di fronte al reale, un ritrovamento di quell'«individualità delle cose e degli esseri» che «ci sfugge ogni volta che non ci giova materialmente percepirla» (*ibid.*).

⁸⁹ «Così, si tratti di pittura, scultura, poesia o musica, l'arte non ha altro obbietto che di scartare i simboli praticamente utili, le generalità convenzionalmente e socialmente accettate, infine tutto ciò che ci nasconde la realtà per metterci di fronte alla realtà stessa. Da un malinteso su questo punto è nato il dibattito tra il realismo e l'idealismo nell'arte. L'arte sicuramente non è se non una visione più diretta della realtà: ma questa purezza di percezione implica una rottura con la convenzione utile, un disinteresse innato e specialmente localizzato del senso della coscienza, infine una certa immaterialità di vita che è ciò che s'è chiamato sempre idealismo» (*ibid.*, p. 102).

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 103.

⁹² *Ibid.*, p. 105.

⁹³ *Ibid.*

lezione). Ma se il poeta drammatico ritrova il contatto con quelle «virtualità»⁹⁴ che fioriscono – pur senza attualizzarsi – nel suo spirito⁹⁵, il poeta comico ci darà prova di una capacità d’«osservazione esterna»⁹⁶ che sappia indagare quella «zona della nostra persona che si nasconde alla nostra coscienza», «posandosi sulla superficie» cercando lungo l’«involucro delle persone»⁹⁷. «Penetrare» la «personalità»⁹⁸ di un Tartuffe è un movimento “drammatico”, che ne annullerebbe l’aura di risibilità. Indagarne la superficie significa invece cercare la legge della forza estranea che lo muove, restituendo attraverso la poesia comica la «singolarità comun[e]» a più persone, la «singolarità [...] suscettibil[e] di riprodursi»⁹⁹. Un incorporeo «alimento», «duraturo» e «nello stesso tempo [...] superficiale»¹⁰⁰, che, come l’«evento incorporeo» di cui parla Deleuze¹⁰¹, non si confonde con colui «che l[o] reca seco»¹⁰². Si tratta dunque di due diverse forme di impersonalità, differenti forze individuanti (e resterebbe appunto da capire quanto influenti una rispetto all’altra). Si ride per la forza che plasma i *gesti* dell’Avaro, si piangono lacrime impersonali per l’azione degna di un *Padre di famiglia*.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁹⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 107-109. «Shakespeare non è stato né Macbeth, né Amleto, né Otello, ma egli *sarebbe stato* questi personaggi diversi se le circostanze da una parte, il consentimento della sua volontà dall’altra avessero portato allo stato di violenta eruzione quello che fu in lui solamente una spinta interiore» (*ibid.*, p. 108).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 111. «Il chimico dell’anima, al quale venga affidata la preparazione di questa miscela delicata, resterebbe un po’ deluso al momento della presentazione al pubblico del suo lavoro... Non constaterrebbe egli d’aver dedicato molto tempo alla composizione d’una miscela che si procura bell’e fatta, senza spesa e che esiste nell’umanità come l’aria in natura? ...» (*ibid.*).

¹⁰¹ Cfr. *supra*, nota 25.

¹⁰² H. Bergson, *Il riso*, cit., p. 111.