

From Bergson to Girard: the Comedian and the Sacred

Andrea Grazioli
andrea.grazioli@studenti.unimi.it

The essay by Claudio Rozzoni *Il Riso di Molière. Teatro e impersonalità*, which has been published in this magazine, examines the phenomenon of the comedian with particular emphasis on his/her impersonal nature. Starting from Henri Bergson's ideas, and with particular and frequent reference to Molière's theatre, Rozzoni takes a first step toward defining the air of impersonality that characterises comedy. The purpose of this work is to further explore the aforementioned idea. This study will start with Rozzoni's analysis and will subsequently make use of the thoughts of the Franco-American anthropologist René Girard, in order to show the mimetic and undifferentiating character of impersonality. At the end of this study, a religious anthropology of comedy will be outlined: moving from sacrificial rituals to medieval festivals and to the gradual professionalization of the modern era, this work will finally look at the contemporary time, shedding light on the long-existing link between the role of the comedian and that of an expiatory victim.

Da Bergson a Girard: il comico e il sacro

di Andrea Grazioli

andrea.grazioli@studenti.unimi.it

Introduzione

Il presente lavoro nasce dalla volontà di approfondire il tema analizzato nell'articolo di Claudio Rozzoni intitolato *Il riso di Molière. Teatro e impersonalità*¹ nel quale l'autore mette in luce la dimensione impersonale del teatro e della comicità. Da qui vogliamo partire prendendo, però, una strada diversa. Attraverso l'analisi del concetto di impersonalità arriveremo, nel finale, a costruire una breve "antropologia" della comicità sottolineando soprattutto il sottile intreccio che spesso lega comicità e sacro. Il pensiero dell'antropologo e critico letterario René Girard sarà il nostro punto di partenza.

Sulla base di un iniziale accordo con le tesi espresse da Rozzoni svilupperemo un approfondimento del concetto di impersonalità attraverso il pensiero di Girard. Ma prima di approdare alla lettura girardiana è necessario partire dal contributo filosofico di Henri Bergson, da sempre punto di partenza per numerosi lavori sulla comicità.

Il riso, secondo il filosofo francese, ha tre caratteristiche principali: è un fenomeno puramente umano, intelligibile (comporta cioè una dimensione di insensibilità) e sociale. Il riso scaturisce solo se in contatto con altre intelligenze. Capita di ridere in momenti di solitudine ma, anche in queste situazioni, è sempre presente «un pensiero nascosto d'intesa, [...] quasi di complicità, con altre persone che ridono»², reali o immaginarie non importa. Ma, continua Rozzoni, «è necessario far emergere dal fenomeno in questione una sua ulteriore prerogativa»³, una quarta caratteristica fondamentale che vogliamo introdurre facendo riferimento ad un classico esempio comico: un uomo inciampa e cade, perché i passanti che assistono alla scena ridono?

«Perché il riso scaturisca da questa situazione, è necessario che la 'disavventura' occorra al malcapitato contro la sua volontà. Solo la mancanza d'adattamento, di un'incapacità di adeguarsi alle forme del divenire comunemente affrontate e gestite, può

¹ Cfr. C. Rozzoni, "Il riso di Molière. Teatro e impersonalità", in *Itinera*, n. 2, 2011, pp. 163-186.

² H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di F. Sossi, Laterza, Roma 2009, p. 6.

³ C. Rozzoni, "Il riso di Molière. Teatro e impersonalità", cit., p. 164.

“farci ridere”»⁴.

Nell'analisi bergsoniana il riso «interviene come un vero e proprio strumento di correzione sociale»⁵, teso a denunciare il concretizzarsi di vizi e cattivi irrigidimenti dell'anima e del corpo, che si oppongono all'infinita ricchezza creatrice della natura. Un vizio può essere comico in quanto «non si riferisce all'idea di un vizio intimo covato in un'interiorità», bensì, «al contrario [...] proviene dal di fuori»⁶. Un vizio, sottolinea Rozzoni, che «diventando, paradossalmente, *soggetto delle nostre azioni* [...] ci irrigidisce»⁷. È proprio a causa di questo carattere dominante del vizio sulla persona che la commedia si differenzia dalla tragedia. Bergson suggerisce dunque che «nella commedia il protagonista sia un 'vizio comico' *impersonale*»⁸ che si unisce intimamente al soggetto conservando però un proprio carattere indipendente e diventando, così, il vero protagonista sulla “scena”. Una forza invisibile che guida e tira i fili dei personaggi, senza che questi ne siano consapevoli. L'impersonalità comica è dunque quella dei *gesti* (differenti dalle *azioni* della tragedia) che *agiscono* i personaggi in scena e gli individui nel mondo.

Per Bergson il riso è la punizione sociale di questi comportamenti stereotipati, meccanici e impersonali che si contrappongono alla vitalità creatrice che ci si aspetterebbe normalmente espressa nella condotta degli individui. L'imitazione è comica in quanto distrugge la spontaneità e conduce ad un “raddoppiamento”, ovvero alla nascita di un vero e proprio “doppio mimetico”.

Rigidità, inconsapevolezza, “dominio” e imitazione fanno il comico mentre il riso è il castigo che la società impartisce a tanta “distrazione”. Il riso, in quanto funzione sociale esercitata da una comunità, può colpire, mettendoli in ridicolo, sia gli automatismi che “distraggono” dalle finalità comuni, sia quelli su cui la società stessa si fonda. Ciò su cui vogliamo gettare luce è la connessione tra il concetto di impersonalità, che Rozzoni ricava e approfondisce dalla riflessione di Bergson, e quello, girardiano, di imitazione.

Per sottolineare tale vicinanza ci sarà ora utile ricorrere all'analisi dell'opera di Molière, preso costantemente come esempio sia nel lavoro di Bergson che in quello di

⁴ Ibidem

⁵ Ibidem

⁶ H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, cit., p. 11

⁷ C. Rozzoni, “Il riso di Molière. Teatro e impersonalità”, cit., p. 165

⁸ H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, cit., p. 12

René Girard. Come vedremo la riflessione bergsoniana (il riso come punizione alla impersonalità e insociabilità di alcuni atteggiamenti) può essere letta alla luce della teoria di René Girard così da “completarla” antropologicamente. Vedremo quanto la psicologia della platea sia del tutto simile alla psicologia della folla linciatrice deducibile dal pensiero antropologico di Girard. In entrambi i casi è presente una certa ambivalenza dell'imitazione che da negativa (linciata o derisa) si trasforma in positiva: cosa che può fare del teatro una sorta di tempio rituale-sacrificale.

La lettura girardiana della commedia

Girard, nel saggio *Un pericoloso equilibrio. Ipotesi sulla comicità*⁹, per introdurre la propria teoria sulla comicità utilizza come esempio la commedia di Molière, *Borghese gentiluomo*. Il protagonista è un ricco signore che ha trasformato la casa in cui vive nella sua università privata. A un certo momento in scena si accende una discussione fra tre insegnanti sui meriti e sull'importanza delle rispettive discipline: «Secondo il maestro di danza, senza la sua arte la musica si ridurrebbe a ben poca cosa, secondo il maestro di musica, la danza senza la musica non esisterebbe neppure; secondo il maestro di scherma, neanche i musicisti e i danzatori possono fare a meno della sua disciplina in determinate occasioni»¹⁰.

Nel mezzo della lite fa il suo ingresso il maestro di filosofia che, assistendo al desolante spettacolo, entra nel vivo della disputa per porvi fine trovando privi di importanza e consistenza tutti gli argomenti dei colleghi. Ci si potrebbe aspettare, inizialmente, che un filosofo trovi assurda questa sorta di gara tra discipline artistiche. Ma ciò che lo spinge ad assumere il ruolo di *mediatore* non è tanta profondità e nobiltà di pensiero bensì una certa, vanitosa, sicurezza: secondo il maestro di filosofia tutte le arti si collocano sul medesimo piano quello, cioè, «più basso della scala del sapere di cui solo la filosofia è degna di occupare la sommità»¹¹. Naturalmente, in una situazione così fortemente competitiva tale giudizio è respinto con indignazione, e il filosofo, di colpo accecato dalla rabbia, viene alle mani con i suoi tre colleghi.

Sin dal suo ingresso in scena è possibile notare che il filosofo di Molière incarna ciò

⁹ Cfr. R. Girard, “Un pericoloso equilibrio. Ipotesi sulla comicità”, in *La voce inascoltata della realtà*, a cura di G. Fornari, Adelphi, Milano 2006.

¹⁰ Ivi, p. 219.

¹¹ Ivi, p. 220.

che per Bergson è «il carattere comico ideale»¹²: la vanità. Una miscela, questa, che secondo il filosofo francese, esaudisce tutte le richieste della comicità: «Invisibile a colui che la reca seco [...] visibile a tutti gli altri per provocare un riso universale, piena d'indulgenza per se stessa per esporsi senza scrupoli, molesta per gli altri che la deprimeranno senza pietà [...] inseparabile dalla vita sociale quantunque insopportabile alla società stessa»¹³.

Ma cos'è che trasforma la vanità in comicità? Cos'ha, dunque, di impersonale e meccanico la vanità? Qui corre in nostro soccorso l'analisi di Girard che, già nelle prime opere della “psicologia romanzesca”, analizza sentimenti quali la vanità, l'orgoglio e la gelosia alla luce del carattere mimetico del desiderio umano. Un lavoro, quello di Girard, che risponde, a nostro avviso, al suggerimento di Bergson, presente in *Le rire* e che può essere letto come quello «studio completo delle illusioni della vita» che «illuminerebbe chiaramente la teoria del riso»¹⁴. Tramite queste osservazioni il concetto di impersonalità può essere ulteriormente approfondito e ampliato, partendo dalla connessione, presente anche in Bergson, tra impersonalità e imitazione.

*Menzogna romantica e verità romanzesca*¹⁵, come altre parti della produzione girardiana, oltre che un'analisi, come suggerisce il sottotitolo stesso dell'opera, sulle mediazioni del desiderio nelle opere dei grandi romanzieri (Cervantes, Proust, Stendhal e Dostoevskij) è anche un'illuminante disamina delle interferenze mimetiche che agiscono nella vita interpersonale degli individui.

Il carattere impersonale e meccanico, e dunque risibile, della vanità è dato dalla sua, sempre misconosciuta, natura mimetica. Laddove, come nel vanitoso o nello snob, è presente un elevato grado di amor proprio e di disgusto verso l'altro si nasconde, in realtà, «una morbosa preoccupazione dell'*altro*»¹⁶ che si trasforma in fervida imitazione. La vanità è a nostro avviso il carattere comico più specificatamente mimetico. L'ambiente dell'alta borghesia rappresentato nei romanzi studiati da Girard, come nella commedia di Molière, non è meno competitivo della nostra società contemporanea. Ciò che più accomuna questi scenari è la valutazione negativa del ruolo dell'imitazione nelle

¹² H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, cit., p. 110.

¹³ Ivi, p. 111.

¹⁴ Ivi, p. 112.

¹⁵ Cfr. R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, tr. it. di L. Verdi-Vighetti, Bompiani, Milano 2009.

¹⁶ Ivi, p. 18.

relazioni sociali. Ieri come oggi l'infatuato di autonomia comunica una certa superiorità ed un fascino decisamente diversi rispetto al «mezzo uomo che desidera debolmente copiando gli *altri*»¹⁷. Potremmo considerare gli spot pubblicitari della nostra epoca una forma di letteratura ancora fortemente legata alla menzogna romantica dell'originalità, della spontaneità e dell'autonomia del desiderio. Ogni analisi della vanità si trasforma nella rivelazione del carattere mimetico del desiderio e, a partire da questo, di una grandissima parte dei comportamenti, delle finalità, delle fantasie e dei giudizi umani. Che sia proprio l'imitazione, dunque, quel peccato contro lo spirito che il riso vuole castigare? Che sia l'imitazione quella difformità che una persona, per apparire moralmente ed esteticamente «*ben conformata*»¹⁸ deve contraffare, consegnandosi così alla comicità?

L'imitazione è da sempre, seppur con gradi di reazione diversi, quella pecca tragica (e aggiungiamo noi comica) da temere e ripudiare, e non a caso risulta essere una delle armi e delle forme principali della comicità. L'imitazione *fa ridere* in 2 modi: da un lato come imitazione di un personaggio particolarmente famoso alla società o ad uno specifico gruppo e, dall'altro, nello scovare un nascosto intento mimetico alla base di desideri, comportamenti e giudizi di alcuni soggetti che li trasformerebbe in meccanici ed impersonali.

Possiamo, a questo punto, leggere l'impersonalità comica alla luce delle intuizioni girardiane, a mostrare questa possibilità è l'accordo tra Bergson e Girard nel considerare il personaggio di Don Chisciotte come «il comico attinto quanto più possibile vicino alla sorgente»¹⁹. Per Girard, Don Chisciotte nient'altro è se non «la vittima esemplare del desiderio triangolare»²⁰, ossia, di un complesso processo mimetico che coinvolge, oltre al desiderio, anche le facoltà immaginative e di giudizio e che si rivela essere la causa della “distrazione” in cui incappa il personaggio di Cervantes.

L'esempio di Don Chisciotte ci suggerisce che l'impersonalità può essere considerata una disposizione comica a causa della suo intimo carattere mimetico. La società condanna attraverso il riso i comportamenti impersonali in quanto comportamenti *indifferenziatori* e, da qui, li percepisce come caratteri da escludere, o espellere, dal

¹⁷ Ivi, p. 21.

¹⁸ H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, cit., p. 16.

¹⁹ Ivi, p. 95.

²⁰ R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 8.

proprio continuo processo di socializzazione. Il riso, come la violenza sacrificale ed in sua sostituzione, colpisce gli atteggiamenti mimetici: laddove esistevano divieti sacri e rituali che bloccavano e controllavano gli atteggiamenti mimetici, oggi ritroviamo un codice etico-estetico che permette di identificarli come umilianti e inautentici. Il disprezzo contemporaneo dell'imitazione viene letta da Girard come un residuo dell'arcaica paura sacra nei suoi confronti. Successivamente vedremo che la comicità *gioca* all'indifferenziazione ossia a produrre quell'effetto che, nelle società studiate da Girard, era prodotto dalle rivalità intestine.

Torniamo a Molière e al suo filosofo.

«In prima linea», afferma Bergson, «figura la vanità professionale, ciascun maestro di M. Jourdain crede che la sua arte sia superiore a quella degli altri»²¹. L'azione del desiderio mimetico inizia già qui, ossia nel desiderio di distinguersi del filosofo, identico a quello dei suoi rivali. L'impersonalità agisce già, dunque, al livello del desiderio. In un orgiastico tentativo di differenziarsi l'un dall'altro, tutti i maestri, ed in particolare il filosofo, cadono vittime delle stesse “forze” che diventano i reali protagonisti della scena. Quello che con Bergson può essere considerato uno “schema” tipico della commedia, l'effetto cioè del persecutore che cade vittima della sua stessa persecuzione, diventa in Girard molto più che una tecnica utilizzata dal poeta comico. Il maestro di filosofia che «si adira dopo aver predicato contro la collera»²² si ricollega alle intuizioni di Girard sulla natura essenzialmente mimetica della rivalità.

Ne *Il borghese gentiluomo* si mostra quanto la discordia «sembra godere di un potere autonomo che ribadisce le sue prerogative, specialmente contro coloro che hanno l'insensata illusione di imbrigliarne la violenza»²³. Il filosofo che, entrando in scena, vuole assumere il ruolo di mediatore, mostrandosi cioè al di sopra della insensata rivalità, dimostra in realtà di essere identico ai suoi tre colleghi, viene cioè “contagiato” dal loro stesso desiderio e risucchiato nel vortice di rivalità che, inizialmente, aveva la presunzione di controllare, dimostrando così «di essere più o meno identico ai suoi tre colleghi»²⁴. Laddove si sognava l'instaurarsi di una essenziale differenza tra due o più soggetti, ci si ritrova a fare i conti, invece, con ciò che Girard chiama la crisi delle

²¹ H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, cit., p. 114.

²² Ivi, p. 96.

²³ R. Girard, “Un pericoloso equilibrio. Ipotesi sulla comicità”, cit., p. 221.

²⁴ Ivi, p. 228.

differenze.

Nella scena di Molière «un individuo sta cercando di imporre al suo ambiente quella che egli ritiene essere la sua legge di condotta»²⁵ l'effetto comico scatta nel momento in cui «la sua pretesa di viene mandata all'aria» e a «prendere il sopravvento sono delle forze di carattere impersonale»²⁶ che mettono innanzitutto in mostra, a differenza del progetto iniziale, una sostanziale identità tra i personaggi. Nelle forme rudimentali di commedia queste forze impersonali vengono spesso ricondotte all'azione della forza di gravità, «ma nei nostri sforzi *quotidiani* di affrontare con successo la realtà, esistono ostacoli peggiori della forza di gravità. Gli altri esseri umani e noi stessi rappresentiamo la più formidabile e la più ostinata pietra d'inciampo»²⁷. Nell'universo sociale il desiderio mimetico può imporsi, dunque, come forza di carattere impersonale, la più potente forse, soprattutto nel momento in cui, come spesso accade, facciamo di tutto per misconoscerlo, eluderlo e nascondere: lo schema è lo stesso dell'uomo che scivola e cade sul ghiaccio, esso è comico “in misura proporzionale alla sua prudenza o alla sua sicumera: entrambi i fattori per quanto opposti, si rivelano ugualmente” impersonali e *mimetici*, «incapaci di preservare *son équilibre avec sa dignité*»²⁸. Un magistrale esempio ce lo fornisce Alberto Moravia nel suo lavoro comico intitolato *Io e Lui*²⁹, romanzo in cui vengono trattate a fondo le dinamiche mimetico-rivalitarie, con un retrogusto dostoevskiano, sottostanti ai rapporti interpersonali.

Il romanzo ruota attorno a due personaggi, Federico, sceneggiatore che cerca di fare successo, ma che per ora è relegato ai margini del mondo cinematografico, e “Lui”, ossia l'organo sessuale di Federico, un fallo parlante che a detta del suo “proprietario” è il vero responsabile dei suoi fallimenti. Per Federico il mondo si divide in due sfere: la prima, paradisiaca, dei *sublimati*, cioè di coloro che deviano la pulsione sessuale verso mete artistiche e, più in generale, verso oggetti socialmente valorizzati, e la cerchia infernale dei *desublimati*, della quale anche Federico (a causa del suo “Lui”) fa parte. Il protagonista si trova a fare i conti, per realizzare il film *L'Espropriazione*, con Maurizio, personaggio che viene presentato da subito come una sorta di principe dei sublimati. A capo di un gruppo di giovani rivoluzionari che hanno ideato la trama del film, Maurizio

²⁵ Ivi, p. 227.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ivi, p. 228.

²⁸ Ivi, p. 227.

²⁹ Cfr. A. Moravia, *Io e Lui*, Bompiani, Milano 1971.

ha il potere di decidere della sceneggiatura scritta da Federico e della possibilità, per quest'ultimo, di diventarne il regista. Ad un certo punto del romanzo il giovane rivoluzionario si presenta a casa di Federico, lamentando la vena antirivoluzionaria e borghese della sceneggiatura scritta da quest'ultimo. Sembrerebbe che ormai per l'aspirante regista ci sia ben poco da fare: Maurizio e il suo gruppo hanno deciso di estromettere Federico dalla realizzazione del film, a meno che quest'ultimo non versi un somma di cinque milioni di lire come donazione alla causa politica del gruppo di Maurizio. Al protagonista risulta subito di essere vittima di un ricatto ma, la sola presenza del sublimato Maurizio (vero e proprio modello-rivale del protagonista), pregiudica e domina il comportamento di Federico. Il rapporto con Maurizio è caratterizzato da un progetto estremamente mimetico-rivalitario. Federico vive nel tentativo di mostrarsi "al di sopra" del giovane rivoluzionario ma la realtà smentisce quotidianamente il suo sogno ad occhi aperti, e fa di Federico il "fedele" affascinato e totalmente in balia del suo dio. Il modello del desiderio di Federico, quello di diventare finalmente un sublimato, è simultaneamente un rivale imbattibile, ed è stato scelto, come afferma Girard, proprio a partire da questa netta superiorità.

Al momento della consegna del denaro Federico rinfaccia a Maurizio la triplice natura del ricatto, «del rivoluzionario al controrivoluzionario. Del ventenne al trentacinquenne. Dell'uomo d'azione all'intellettuale»³⁰, eludendo il quarto, il più importante, quello del sublimato ai danni del desublimato. Sembra che finalmente voglia e possa smascherare il suo rivale:

Maurizio cava dalla tasca della sahariana, con la massima facilità e semplicità, il mazzo di biglietti da banca, lo mette sulla tavola, si alza: "Se è così, ti rendo il denaro. Ciao" [...] Provo all'idea che Maurizio se ne vada dopo avermi gettato in faccia i miei cinque milioni un'angoscia il cui carattere non mi sfugge purtroppo: è l'angoscia di chi, uomo o donna, si vede abbandonato dalla persona che ama [...] Afferro il mazzo di biglietti da banca e mi precipito fuori nello studio [...] D'improvviso eccomi a terra, in ginocchio davanti a Maurizio, sì, io l'intellettuale [...] in ginocchio davanti a una sbarbatello [...] Poi avviene l'incredibile. Mi sporgo a prendere un biglietto che gli sta appresso al piede destro e non so se intenzionalmente o per caso, ecco, davvero, tocco per un attimo con le labbra la punta della scarpa.³¹

Molière e Moravia mettono in scena le impersonalità, anche nelle loro derive patologiche, che possono sorgere dalle dinamiche mimetiche e che "smembrano" ciò

³⁰ Ivi, p. 160.

³¹ Ivi, pp. 161-162.

che un uomo deve essere o deve diventare, secondo ciò che «la società e la vita esigono»³². L'imitazione del desiderio è il personaggio centrale e invisibile che “colpisce” i personaggi e li domina, un vizio «che proviene dal di fuori»³³, ma capace di «unirsi intimamente alle persone»³⁴ e può dunque essere la causa di quella «perdita di autonomia e padronanza di sé che è presente in ogni forma di comicità»³⁵, facendo della commedia l'espressione massima, a nostro avviso, della “verità romanzesca”.

Ma a questo punto la riflessione di Girard apre ad un nuovo problema: il ridere è un fenomeno contagioso. La stessa meccanicità è «presente in qualche modo nel fenomeno stesso del ridere [...] Le scene che includono lo spettatore che ride sono invariabilmente circolari [...] Le forme più semplici di commedia mostrano con evidenza l'effetto livellatore e retributivo del riso»³⁶. Per questo motivo secondo Girard è la commedia, e non la tragedia, ad avvicinarsi maggiormente e a riproporre l'indifferenziazione caotica che caratterizza la crisi sacrificale. Ci si ritrova, però, a questo punto ad avere a che fare con una strana ambivalenza presente nella riflessione antropologica girardiana sul ruolo della violenza nel meccanismo vittimario. Nei gruppi primitivi la violenza intestina, dominata dalla legge della vendetta, non può che essere superata da una nuova violenza, di un carattere radicalmente diverso, quella di folla l'unica violenza capace di imporsi come *l'ultima parola della violenza*. Il ridere, tenendo ben presente soprattutto il ruolo dello spettatore, ha molto in comune con questo tipo di “metamorfosi” della violenza. Si colpisce la vanità di uno per misconoscere la vanità dei molti (della “comunità” in platea) così come si colpisce la violenza di uno misconoscendo la violenza di un'intera comunità. In entrambi i casi è il carattere collettivo del fenomeno a cambiarlo totalmente. Nella critica a Bergson, Girard, sembra non cogliere un aspetto che deriva dalla sua stessa teoria. Se è vero, da un lato che il ridere stesso è un comportamento “meccanico”, contagioso e dunque altrettanto risibile è però altrettanto vero che, così come la violenza, anche il riso quando è “di gruppo” assume un carattere terminale: un fenomeno contagioso ma caratterizzato dalla stessa “buona imitazione” della folla linciatrice. Il ridere della commedia è istituzionalizzato, ha un bersaglio già prescelto: è un riso rituale e controllato, proprio come la violenza nei rituali sacrificali. A teatro e in

³² H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, cit., p. 13.

³³ Ivi, p. 11.

³⁴ Ivi, p. 12.

³⁵ R, Girard, “Un pericoloso equilibrio. Ipotesi sulla comicità”, cit., p. 230.

³⁶ Ibidem.

letteratura il “terzo”, ossia la vittima, è sempre presente. Le cose, certamente, possono cambiare nella comicità quotidiana, sul palcoscenico del mondo, dove il riso può diventare veicolo di rivalità e tensioni, perché libero di trovare una vittima.

Tra sacro e comicità

Seguendo il pensiero di Bergson, ed ampliandolo con lo studio girardiano sulla commedia, appare chiaro che la comicità «realizza la stessa importante funzione sociale di tutti i sistemi simbolici: traccia i confini tra *insider* e *outsider*»³⁷, identificando cosa e chi (poiché l'impersonalità è sempre cristallizzata, impersonificata) deve rimanere escluso. Si occupa, insomma, di “castigare” tutto ciò che si ritiene debba rimanere estraneo alle finalità estetiche, funzionali ed esistenziali di una particolare società. Anche qui troviamo un forte punto di incontro con il meccanismo vittimario. Se la finalità del ridere, bergsonianamente, è quello di sedare comportamenti insociabili, chi ride si ritrova in una posizione privilegiata incarnando, come un giudice, la voce della società che identifica nel deriso ciò che non è in linea con le sue finalità.

Dobbiamo ora prendere in considerazione le analogie, trattate già in diversi studi antropologici, che intercorrono tra comicità e l'universo del sacro. Un parallelo che accompagna una successione di varie forme di comicità che vanno dall'orgia dionisiaca alle celebrazioni medievali della follia, passando per i giullari di corte e giungendo fino ai clown del circo, senza dimenticare la tradizione più strettamente teatrale e cinematografica, dalla commedia classica greca alla commedia dell'arte, da Charlie Chaplin a Totò. Di questo parallelo si occupa in maniera particolare il sociologo Peter Ludwig Berger. La follia, che caratterizza la comicità, è innanzitutto concepita come *rovesciamento* del consolidato sistema categoriale e gerarchico della realtà. I rituali dionisiaci, vera e propria origine della dimensione comica, sono infatti quelli in cui si celebra una, seppur controllata e limitata, distruzione dell'ordine sociale. Lo stesso Girard considera questi rituali come una riproposizione della crisi delle differenze, tappa necessaria che precede quella del sacrificio. Ogni festa e ogni commedia contengono questo carattere, basti pensare all'essenza del carnevale. La crisi sacrificale è, secondo Girard, una crisi delle differenze sia gerarchiche che categoriali e funzionali. Tale eccitazione mimetica dell'intera comunità, in preda alle più atroci violenze interne, si

³⁷ P. L. Berger, *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, tr. it. di N. Rainò, Il Mulino, Bologna 1999, pp. 113-114.

scarica, improvvisamente, contro una vittima qualunque unanimamente scelta e considerata realmente colpevole della crisi sociale. I miti fondatori, origine di tragedie e commedie, non sono che resoconti di fenomeni di capro espiatorio, trasfigurati dalla voce della folla, quella dei persecutori mai realmente coscienti dell'errore che è costato la vita alla loro vittima. Tale meccanismo è inscritto nei riti sacrificali, presenti in numerose culture, che vengono ad identificarsi come la riproposizione “festosa” della crisi e del linciaggio. La vittima sacrificale permette una importante metamorfosi del carattere mimetico e contagioso della violenza che, da guerra intestina dominata dalla legge della vendetta, si trasforma in violenza di folla caratterizzata da una buona imitazione che pone fine alle rivalità interne. Una volta effettuato il linciaggio la comunità si ritrova in pace, cosa che viene considerata un dono fattogli dalla vittima stessa, considerata, da ora in poi, un dio. Secondo Girard l'evento originario (e dunque spontaneo) del primo capro espiatorio segna il passaggio dall'animalità all'ominizzazione in quanto conduce alla nascita di un pensiero religioso che porta all'instaurazione di divieti, di rituali e di una prima forma di strutturazione gerarchica della comunità. Il meccanismo di capro espiatorio segna dunque il grado zero della cultura umana. Attraverso questo violento evento originario si dischiude la regione delle differenze, sorgono le prime categorizzazioni della realtà, le prime semplici distinzioni di base necessarie per organizzare il proprio vissuto, assieme alla prima “idea di umanità”. A partire dal sacrificio, dunque, si è iniziato a definire lo spazio di vita quotidiana differenziandolo innanzitutto da quello del sacro, instaurando diversi confini, separando un interno da un esterno non solo fisico ma anche simbolico e morale. L'esperienza della violenza e dell'indifferenziazione deve rimanere lontana, espulsa, per il tramite la vittima espiatoria, al di fuori dalla comunità.

I primi significati sorgono attorno alla vittima sacrificale che raccoglie in sé, cristallizzati, tutti i segni del sacro: un sacro mostruoso, violento, caratterizzato da un'ambivalenza di terrore e attrazione. Si può affermare che sia proprio la violenza, la sua tremenda *impersonalità mimetica* e indifferenziante, il vero bersaglio della comunità ma, perché si possa colpire l'impersonale, esso deve cristallizzarsi nella vittima sacrificale. La vittima è dunque il simbolo dell'indifferenziazione, un essere caotico che sfugge a qualsiasi categorizzazione.

Lo abbiamo visto precedentemente, per Girard i miti sono resoconti di fenomeni

sacrificali trasfigurati dall'illusione dei persecutori. In essi appare spesso un'immagine *inumana* bestiale, del capro espiatorio e dei suoi crimini. I miti sono racconti allucinatori, la confusione percettiva della vittima è necessaria per polarizzare e fissare su un individuo tutte le rivalità interne alla comunità e gli effetti sociali che sorgono da tanta violenza, in particolare la perdita delle differenze. «È noto che nel sacro, le differenze sono cancellate o abolite, è perché queste sono tutte presenti allo stato misto, in forma caotica. Appartenere al sacro vuol dire partecipare a questa mostruosità»³⁸.

L'immagine della vittima appare dunque “doppia”, confusa, poiché vi è cristallizzata in essa il gioco della violenza nella sua totalità. La divinità primitiva è *mostruosa* e il regno in cui vive, al di là della società, dei suoi confini fisici e simbolici, non può che essere il *regno* dell'indifferenziato, della violenza, degli dèi.

Il comico è un'esperienza di inversione e spaesamento, che, a nostro avviso, deve essere interpretata partendo dal concetto girardiano di crisi delle differenze ed inserita nel vasto quadro di significati insito in questo concetto.

Nel gioco all'indifferenziazione del comico possiamo ritrovare i caratteri di tale doppio mostruoso: entrambi sono al centro di un processo di indifferenziazione e vengono identificati, dalla folla o dal pubblico, come i colpevoli dell'esperienza di inversione a cui si sta assistendo. Roberto Escobar parla in questi termini della comicità di Totò. La sua è una comicità che va a cercare nel profondo la risata del pubblico, un profondo non esclusivamente psicologico ma soprattutto antropologico. Una comicità del perturbante, dello *spaesamento* scatenato dalla “perdita di orizzonti” che Totò comunica grazie alla sua «capacità istantanea di trasformarsi, di passare fulmineo da un'identità all'altra»³⁹. Totò è la maschera che «non conosce identità e sulla quale si manifestano una, nessuna, centomila identità»⁴⁰, altrimenti detto: è pura impersonalità. Non può passare inosservato, ai fini della nostra indagine, la definizione di Totò come *maschera*. Il ruolo della maschera nei rituali, afferma Girard, è quella di ricomporre in modo originale le differenze e cristallizzarle, potremmo dire, in una smorfia: «in altre parole fa tutt'uno con il *doppio mostruoso*»⁴¹. Totò condivide con l'immagine mitica della vittima espiatoria la “molteplicità caotica”, l'essere privo di stabile differenza,

³⁸ R. Girard, *La violenza e il sacro*, tr. it. di O. Fatica e E. Czerckl, Adelphi, Milano 1980, p. 226.

³⁹ R. Escobar, *Totò*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 75.

⁴⁰ Ivi, p. 76.

⁴¹ Ivi, p. 233.

l'impossibilità di venire fissato in uno statuto determinato. Questo carattere sacro della maschera si manifesta nella capacità di Totò di passare da un carattere all'altro di coppie di opposti, trasformandosi «da ometto tremebondo a impavido guerriero [...] da delinquente in commissario di polizia [...] da imputato in giudice o pubblico ministero [...] da hostess vereconda a torero focoso»⁴².

Il tema della comicità come *gioco all'indifferenziazione* è centrale nella lettura psicoanalitica di Pietro Rizzi. Nella “coppia comica”, infatti, viene mostrato come irrilevante il processo di differenziazione dei caratteri dei due personaggi «tanto irrilevante che si può affermare una cosa e contemporaneamente il suo contrario a proposito dello stesso oggetto»⁴³. La coppia comica si presenterebbe come già nata e inserita in un ben preciso schema differenziale-categoriale. L'azione comica è caratterizzata dalla rottura di tale schema di opposti (ad esempio alto/basso, ricco/povero; servo/padrone) e con esso, relativizzandolo, dell'intero pensiero categoriale su cui si organizzano tutte le differenze presenti in una cultura, in un orizzonte, sociale, di pensiero. L'ambiguità dell'identità dei componenti della coppia «rinforza notevolmente i meccanismi del piacere comico»⁴⁴ dischiudendo la possibilità dell'indifferenziato e facendo vacillare d'un sol colpo tutti gli stabili significati. È ciò che accade nel film *Premio Nobel* ed in particolare nella scena del vagone letto nella quale Totò colpisce «quell'universo tanto ordinato del povero onorevole Trombetta, un centro “biografico” decisivo, un luogo ben munito e saldo in cui sta, sicura, la sua identità»⁴⁵. Seppur agendo nel micro-universo dell'onorevole Trombetta, Totò ne colpisce il centro stabilizzatore e incarna la capacità del comico di far assaporare «quella violenza che sempre minaccia di abolire tutte le differenze che la ragione ha faticosamente instaurato»⁴⁶. La comicità di Totò è dunque una sfida ad ogni rigore, ad ogni coerenza sia estetica che morale che arriva a contraddire «ogni tranquillizzante dato dell'esperienza»⁴⁷, facendo di Totò un personaggio «che non può essere tenuto dentro le misure del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto»⁴⁸, del bello e del brutto,

⁴² R. Escobar, *Totò*, cit., p.75

⁴³ P. Rizzi, “La coppia comica, il doppio perturbante”, in *Il Doppio. Tra patologia e necessità*, a cura di E. Funari, Raffaello Cortina, Milano 1986, p. 146.

⁴⁴ Ivi, p. 149.

⁴⁵ R. Escobar, *Totò*, cit., p. 95.

⁴⁶ U. Galimberti, *Cristianesimo. La religione dal cielo vuoto*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 18.

⁴⁷ R. Escobar, *Totò*, cit., p. 33.

⁴⁸ Ivi, p. 45.

poiché esso le ingloba simultaneamente, sospendendo ogni differenziazione così come venivano sospese durante i rituali dionisiaci di cui ci parla Girard.

Il gioco all'indifferenziazione che abbiamo individuato nella comicità possiede un importante antenato rituale: il baccanale, fonte originaria del comico. Il comico è una traccia del sacro e del rituale, perché il “figlio” della vittima espiatoria che più ne eredita l'ambivalenza: l'esperienza del comico, come quella del sacro, «quando si manifesta in tutta la sua potenza, scatena un fascino ambiguo»⁴⁹, seducente ma allo stesso tempo capace «di scatenare l'ansia»⁵⁰, a causa della sua azione minacciosa per la realtà e per il suo ordine. «In quasi tutte le società vi sono *feste* che conservano un carattere rituale. L'osservatore moderno vi ravvisa soprattutto la trasgressione dei divieti [...] le gerarchie sociali e familiari sono temporaneamente soppresse o invertite»⁵¹.

In queste cerimonie le vittime rituali sono costrette da parte della comunità a compiere crimini e atti particolarmente violenti e generalmente vietati per ricreare l'atmosfera del linciaggio originario. La vittima rituale è dunque costretto dalla comunità a farsi colpevole: possiamo vedere il comico come professionalizzazione del criminale, dunque, della vittima rituale. Da esso ci si attende sempre un brutale attacco alle istituzioni.

«Nella cultura occidentale la figura del *fool* affonda le radici nell'antichità classica, specialmente nel culto dionisiaco e nella successiva versione romana, i saturniali. Radici più vicine si ritrovano nel Medioevo, specificatamente nei vari tipi di *vagantes*»⁵², ciò che caratterizzava questi personaggi era una «bizzarra miscela di spirito vagabondo, criminalità, erudizione e teatralità, vivevano del loro ingegno, relegati ai margini della società, in continuo movimento»⁵³, non “fissabili” in statuti e gerarchie, esseri che vivono *al di là* dei confini fisico-simbolici di una data società. Possiamo ritrovare un carattere profondamente indifferenziante delle feste dei *fool* medievali in una intima connessione con quello presente nelle cerimonie arcaiche analizzate da Girard. «Il *fool* godeva di una singolare libertà [...] Con le parole, col canto e coi gesti gli era consentito un abbassamento del potere tanto religioso che laico» che si manifestava

⁴⁹ P. L. Berger, *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, cit., p. 110.

⁵⁰ Ibidem. Sul carattere ansiogeno della comicità si veda anche P. Rizzi, *La coppia comica, il doppio perturbante*, cit.

⁵¹ R. Girard, *La violenza e il sacro*, cit., p. 170.

⁵² P. L. Berger, *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, cit., p. 121.

⁵³ Ibidem.

innanzitutto nella soppressione «di tutte le differenze sociali (comprese quelle di sesso) e le gerarchie (incluse quelle ecclesiastiche) venivano cancellate, parodiate, o rovesciate»⁵⁴.

È possibile dunque inserire queste figure in una linea di successione diretta con la vittima sacrificale e, simultaneamente, vedere in esse l'incarnazione di tutte «le caratteristiche fondamentali del comico analizzate da filosofi e psicologi: da un lato l'incongruo» misto ad «uno strano sentimento di liberazione dall'altro»⁵⁵, liberazione catartica che nasce dall'essere semplicemente uno spettatore.

Il comico contemporaneo può essere letto a partire dal processo di professionalizzazione attivato nell'epoca moderna primo momento in cui la comicità si distacca, quasi, completamente dalle proprie radici rituali-sacrificali, con un simultaneo allontanamento della comicità dai luoghi “popolari” come la strada e la piazza per trasferirsi ad esempio nelle corti (attraverso la nascita della figura del buffone di corte). Attraverso il pensiero di Girard potremmo interpretare questo distacco della comicità dalle proprie origini sacrificali come un effetto della continua e progressiva cristianizzazione della civiltà occidentale, che tende a limitare lo spazio ricerca arbitraria della vittima legittimando, al massimo, una libera scelta professionale e artistica. Ma il comico come *doppio mostruoso* continua a vivere alla base delle forme più istituzionalizzate di commedia.

Totò, insomma, sfugge ancora «dalla chiusura della coerenza, dalla gerarchia del significato»⁵⁶ e, simultaneamente, dal significato della gerarchia, proprio come durante il baccanale o i riti di intronizzazione che descrive Girard, abbassando ciò che sta gerarchicamente in alto. Nella comicità possiamo dunque vedere riproposte le tappe della crisi sacrificale, il suo attacco all'ordine, al senso e riconoscere alla base, attraverso l'analisi antropologica della figura del comico, uno “spostamento” dell'universo sacrificale in quello della comicità. Nessuno più di lui poteva cogliere ed esperire questa funzione “sacrificale” della comicità (che assolve ad una funzione sociale ben più ampia e tutt'altro che superata), e mostrarcela, per concludere, attraverso questo illuminante aneddoto:

⁵⁴ Ivi, p. 122.

⁵⁵ Ivi, p. 121.

⁵⁶ R. Escobar, *Totò*, cit., p. 71.

Abitavo in una bella casa ai Parioli, racconta: il portiere mi salutava con deferenza, chiamandomi eccellenza, come faceva con gli altri inquilini, gente di gran livello, ambasciatori e cardinali. Siccome era curioso di vedermi recitare, continua, gli procurai due posti in teatro: “Il giorno dopo, incontrandomi, non soltanto non mi salutò, ma mi rise in faccia. Da allora, non fui più per lui una persona rispettabile, ma un 'saltimbanco'.⁵⁷

⁵⁷ Ivi, p. 38.