

Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*

di Raffaele Ariano

Scheda di lettura

Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Éditions Alcan, Paris, 1900; tr. it., *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di F. Stella, Rizzoli, Milano, 1961

Quello sul riso e sul significato del comico è un libro breve ed essenziale, fulminante a modo suo per l'incisività con cui affronta un tema somnesso, apparentemente di scarsa importanza, sapendone mostrare le ampie implicazioni per la riflessione filosofica sulla società, sull'arte e sulla vita. Pubblicato nel 1900 dal quarantenne Bergson, a partire da tre articoli comparsi l'anno precedente sulla *Revue de Paris*, *Il riso* succede al *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889) e a *Materia e memoria* (1896). Di lì a pochi anni, il capitale testo su *L'evoluzione creatrice* (1907). Numerose sono le confidenze che l'indagine sul comico intrattiene con quanto la precede e l'avrebbe seguita; nondimeno, mostrarle non è il compito che ci proponiamo con questa scheda. Cercheremo piuttosto di restituire la tesi centrale del testo bergsoniano, convinti di una sua relativa autosufficienza dalle teorie maggiori del filosofo. «Che significa il riso?», questa la domanda da cui muove. «Cosa c'è in fondo al ridicolo? Che cosa avrebbero in comune la smorfia di un pagliaccio, un gioco di parole, il quiproquo di un vaudeville, una scena di fine commedia?» (p. 37).

Per cominciare, diciamo subito che il filosofo francese sceglie di non attardarsi nella discussione critica delle teorie del comico esistenti. Le menziona talvolta, quando ciò risulta funzionale alla sua esposizione, ma senza alcuna pretesa di completezza o sistematicità. Denuncia però quello che gli pare esser stato il loro tratto dominante, e la causa precipua del loro fallimento. Si è sempre tentato, a suo avviso, di rinchiudere il comico in una «formula molto larga e molto semplice» (p. 33), in una definizione univoca che sapesse descrivere il maggior numero possibile di fenomeni comici; ma un simile procedere risulta in ultima istanza arbitrario, conducendo a soluzioni parziali e sempre insoddisfacenti. Alcune cose, non comiche “di diritto”, possono far ridere per la loro semplice rassomiglianza con qualcosa che il nostro spirito ricorda come comico; e altrettanto, cose che un tempo erano comiche possono essere sbiadite a causa dalla lunga consuetudine. Il comico è insomma una forza dinamica, mutevole, dotata di una sua storicità. Per comprenderlo non basterà quindi coniare «questo o quell'epiteto, giusto quanto si voglia» (p. 155), il quale saprà designare tanti fenomeni quanti sarà costretto a tralasciarne. Bisognerà invece andare in cerca del suo principio generatore, ovvero di quelli che Bergson chiama *procedimenti di fabbricazione del comico*; poiché, scrive, «si è sicuri di aver analizzato perfettamente quando si è capaci di ricomporre» (p.155).

L'indagine de *Il riso* comincia con tre semplici constatazioni. Innanzitutto, non si dà comicità se non in *ambito strettamente umano*. Di un paesaggio non si riderà mai. Esso potrà essere bello o brutto, sublime o desolante, ma mai ridicolo. Potremo ridere forse di un abito dalla foggia stravagante, o dei comportamenti del nostro animale da compagnia; ma questo, solo ed esclusivamente perché avremo colto nel primo il contrassegno della vanità di chi andrà ad indossarlo e nei secondi, per analogia, il balenare di tratti specificamente umani. Insomma, solo l'umano può essere comico. In secondo luogo, lo scatenarsi del riso si caratterizza necessariamente per una *insensibilità*, quantomeno momentanea. Non si può ridere di qualcuno, a teatro come nella vita reale, se si empatizza con la sua condizione: con l'umiliazione di chi, correndo per strada, inciampa rovinosamente; con la sorte dei Don Chisciotte di ogni tempo, che inseguendo un ideale trovano la prosa della vita ad aspettarli al varco; cogli Alceste, che, votati alla sincerità, finiranno per dire sempre la cosa sbagliata. Fintanto che si ride, insomma, non si compatisce. «Il più grande nemico del riso – afferma Bergson – è l'emozione» (p. 39). Infine, il riso è sempre il *riso di un gruppo*, di una comunità; quella degli spettatori al cinema o a teatro, ma altrettanto quella di compagni di scuola, colleghi, concittadini. A ridere è sempre una data società, e infatti la comicità risulta spesso intraducibile da una lingua all'altra, da una cultura all'altra. Il riso, insomma, rinsalda le relazioni sociali tra coloro che ridono, a qualsiasi scala di grandezza ci si ponga. Li avvicina, cementa la loro unione, richiede nuovi adepti. Rafforza il gruppo sociale. Il riso è quindi un fenomeno propriamente sociale, in cui quelli che ridono sperimentano il rinsaldarsi della loro unione e, contemporaneamente, una interruzione dell'empatia nei confronti di coloro *di cui* si ride.

Il riso, questa la tesi di Bergson, è un fenomeno con una sua precisa utilità, la quale consiste nel correggere tutte quelle forme di *irrigidimento contro la vita sociale* che sono troppo blande per essere sanzionate materialmente dalla legge o dalla morale, ma che nondimeno minacciano il suo pieno sviluppo. Stare in società, ovvero essere uomini, implica una costante attività di adattamento nei confronti dei nostri simili, un'agilità nel districarsi tra situazioni, norme, convenzioni, discorsi, pratiche, la cui complessità e mutevolezza non si lasciano padroneggiare con l'ausilio di schemi di comportamento rigidi ed automatici. Fluidità, elasticità, agilità sono insomma le necessarie condizioni della socievolezza umana, e anzi della vita stessa. Scrive Bergson: «Ciò che la vita e la società esigono da ciascuno di noi, è un'attenzione costantemente sveglia, che discerna i contorni della situazione presente, e anche una certa elasticità del corpo e dello spirito che ci metta in grado di adattarci ad essa. *Tensione ed elasticità*: ecco due forze complementari l'una all'altra che la vita mette in ballo. Ne è privo il corpo? si hanno gli accidenti di ogni genere, le infermità, la malattia. Ne è privo lo spirito? Si hanno tutti i gradi della povertà psicologica, tutte le varietà della follia. Ne è privo il carattere? si hanno i profondi inadattamenti alla vita sociale, sorgenti di miseria, a volte occasioni di delitto» (p. 47).

Questa goffaggine nei comportamenti, questa rigidità, questo automatismo nel vivere e nel rapportarsi ai propri simili sono il comico. Il comico, per dirlo con un'altra

espressione utilizzata da Bergson, consiste in una *meccanicità placcata sulla vita*, della quale il riso vuole essere il castigo. Il distratto che inciampa, il maldestro che fa cadere senza posa gli oggetti intorno a sé; il fissato e l'idealista, che, inseguendo un'idea che li ossessiona, fraintendono con scientifica sistematicità il mondo che li circonda, ed arrivano anzi a comportarsi come se esso dovesse adattarsi a ciò che pensano, anziché il contrario; il vizioso che, come preda di una coazione a ripetere, dedica ogni agire al proprio dio – la menzogna, l'avarizia, la gelosia, la concupiscenza –, sacrificando ad esso autoreferenzialmente ogni socievolezza ed ogni comprensione del prossimo; il professionista, invischiato oramai a tal punto nella mentalità, nel vocabolario e nella scala di valori tipica della sua professione da giungere ad applicarli in maniera inflessibile e paradossale, addirittura contraddicendo le finalità umane cui pure la sua professione dovrebbe mirare – si vedano in proposito i medici di Molière, citati da Bergson, ma altrettanto, per portare esempi più recenti, gli psicanalisti di Woody Allen o i militari del *Dr. Strangelove* kubrickiano; sono, questi, alcuni esempi di quella insocievole rigidità che l'atto del ridere evidenzia e corregge.

L'indagine bergsoniana si articola in tre parti, corrispondenti ai tre articoli con cui è stato composto il libro. Nella prima parte Bergson prende in esame il *comico delle forme, dei gesti e dei movimenti* (si segnalano per acutezza in particolar modo i passi dedicati alla deformità fisica, alle smorfie del volto e ai tic, ma c'è da dire che l'intera opera è letteralmente disseminata di vere e proprie chicche). La seconda studia il *comico di situazione e di parola*, soffermandosi sui procedimenti cosiddetti della ripetizione, dell'inversione e dell'interferenza delle serie, ed elaborando un intelligente parallelismo tra le forme del comico e alcuni giochi infantili. La terza ed ultima parte, infine, s'incentra su quello che Bergson chiama *comico di carattere*, sul quale è bene che ci soffermiamo per un istante.

Un personaggio da commedia appare comico nella misura in cui, come si diceva, esibisce una certa rigidità psicologica, etica e comportamentale. Egli agisce secondo schemi fissi di comportamento, secondo automatismi che lo portano inevitabilmente a cozzare con il mondo circostante. È vero, d'altro canto, che una simile insocievolezza può assumere anche un carattere tragico, ed anzi lo assume effettivamente nella vita di tutti i giorni. La peculiarità della commedia starà perciò nel mostrare le rigidità dei suoi personaggi come se fossero degli schemi predefiniti di comportamento nei quali essi di inseriscono *esteriormente*, senza venirne intaccati nella loro individualità più profonda. Più correttamente, anzi, dovremmo secondo dire secondo Bergson che i personaggi da commedia tendono propriamente *a risolversi* nella generalità esteriore di questi schemi di comportamento predefiniti. Essi non sono degli individui, bensì degli stereotipi, dei tipi, appunto dei caratteri nel senso pregnante del termine. Sta qui, ad opinione di Bergson, la differenza fondamentale tra dramma e commedia. I protagonisti delle tragedie sono sempre delle individualità, dotate di una profondità e di una complessità di sfaccettature che li rende irripetibili. Anche quando mette in scena passioni e vizi paradigmatici, l'autore tragico ha cura di incorporarli a tal punto nei personaggi da farli scomparire in essi. Accade l'esatto opposto nella commedia. I personaggi comici vengono giocati da

automatismi puramente meccanici ed esteriori, ne vengono mossi quasi alla stregua di burattini; e una delle forme più efficaci del comico è appunto, secondo Bergson, quella che scaturisce dalla rappresentazione di un individuo come fosse un *fantoccio articolato* nelle mani di un vizio, di un'idea o, vuoi anche, di un individuo più astuto. Non è quindi un caso, rileva il filosofo, che i titoli delle tragedie siano spesso nomi propri, mentre le commedie portano per lo più nomi comuni: «Se vi chiedo di immaginare un lavoro che possa intitolarsi *Il geloso*, per esempio, voi vedrete che vi si presenterà alla coscienza *Sganarello*, o *Giorgio Dandin*, ma non *Otello*. *Il geloso* non può essere che un titolo da commedia» (p. 45). Col soffermarsi su comportamenti rigidi, e perciò riprovevoli, esteriori, e quindi modificabili almeno in linea di principio, e generalizzati, e perciò tanto più degni di reprimenda sociale, la commedia tradisce nel modo più chiaro il suo «preconcetto incosciente di correggere ed istruire» (p. 135).

La commedia occupa perciò un posto “intermedio” tra la vita e l'arte. Nel vivere quotidiano, sostiene Bergson, ci muoviamo in un mondo di pure generalità. Il nostri sensi, il nostro intelletto, il nostro linguaggio estrapolano da ciò che ci circonda quel tanto che ci è funzionale all'agire. Le differenze utili a tale scopo vengono amplificate; quelle inutili si affievoliscono fino a scomparire. L'economia del nostro linguaggio, soprattutto, esige che non si sprechino tempo ed energie per nominare *l'individuale*: la generalità del concetto è più che sufficiente a soddisfare le esigenze della comunicazione interumana. Epperò appunto, l'individualità delle cose, che è altresì la nostra individualità, finisce in tal modo per esserci costantemente preclusa. Essa viene sacrificata, per così dire, sull'altare della vita. Il compito dell'arte, in tutte le sue forme, è quindi precisamente di sollevare questo velo di utilità, di sospendere, per un istante, le esigenze pressanti dell'agire, facendoci cogliere così, in una pura dimensione di disinteresse, l'irripetibile individualità delle cose di cui si compone il mondo. Pittura e scultura solleveranno il velo dalla parte della vista e del tatto, mostrandoci la peculiarità irripetibile di un paesaggio, di un corpo, di un'espressione; la musica e la poesia lo solleveranno da quella delle emozioni; il teatro drammatico e il romanzo da quella delle passioni che scaturiscono dall'interazione tra gli uomini, andando a sondare quelle conflittualità propriamente umane che la civilizzazione e il raziocinio “borghese” sospingono al bordo estremo della vita associata, ma che nondimeno ne costituiscono la verità più profonda. Anche la commedia, così come le altre forme d'arte, ci fornisce una conoscenza del mondo che la semplice vita quotidiana non è in grado di offrire. Essa però, a differenza delle altre arti, non sospende radicalmente le esigenze della vita. Consapevolmente o meno, continua a perseguire una certa forma di utilità: vuole correggere gli irrigidimenti contro la società, gli automatismi sclerotizzati dell'agire. Per farlo, costruisce dei tipi. Non mira a pure individualità, come le altre arti, ma a degli stereotipi, che costruisce pezzo per pezzo, generalizzando, quasi in ottemperanza alle regole dell'induttivismo scientifico, osservazioni sul mondo sociale che ha accumulate con fatica paziente. Osserva, generalizza. Non nasconde il desiderio di correggere. Svolge una funzione irrinunciabile per la vita degli uomini. Non è un caso, quindi, che il libro di Bergson sul riso si concluda con la parola *amertume*, amarezza.