



Qui accanto, il frontespizio dell'«Orlando furioso» commentato dai Tassoni; in basso, un'illustrazione per un'edizione del 1833 del «Don Chisciotte» di Bartolomeo Pinelli

CULTURA

Televisione, giornali, libri: veniamo sommersi dalla comicità, ma la risata non è liberatoria; è solo il tentativo di non affrontare il conflitto. Il ruolo che ha avuto in altre epoche e le analisi di filosofi, scrittori, scienziati. Intervista a Mario Perniola

Ridi che non ti passa

Giobbe e Michele Serra, Crème Caramel e Avanzi: una sarabanda di comicità assai diverse, spinte a forza dai massa media nello stesso calderone. Perché siamo sommersi dai più svariati tentativi di far ridere? Perché abbiamo bisogno di ridere? Vediamo che cosa è stato il riso nelle diverse epoche e società, che idea ne avevano filosofi e scienziati. E poi torniamo a noi: al nostro tentativo di non pensare.

ANTONELLA MARRONE

Nel 1974 Bulzoni editore pubblicò un interessantissimo volumetto dal titolo *Il comico nella teoria contemporanea*. Cercando di estrarre dalle teorie e dalle metodologie contemporanee alcuni schemi d'uso del comico, l'autore Giulio Ferroni, ripercorre i punti fondamentali di queste ultime (da Bergson a Freud, da Bataille a Bachtin) e in realtà possibile costruire una vera e propria sociologia - scriveva Ferroni - a partire dall'atteggiamento delle diverse società nei confronti del comico, con un quadro ricco e travagliato, dove a diversi sistemi ideologici e a diverse strutture sociali vengono a corrispondere diverse attribuzioni concesse all'ambito comico, ora lasciato ad una relativa libertà di movimento, ora duramente represso, ora piegato ad esprimere esigenze di derivazione esterna, ora ridotto ad una forma di sanzione e di celebrazione di valori dominanti, a ghigno di soddisfazione della violenza del potere. Sembra sin troppo facile (a quasi vent'anni di distanza dal libro e lontani secoli luce dal riso sereno e vergognoso di Aristotele) attribuire oggi alla televisione le varianti dell'uso del comico nella nostra attuale situazione storica, sociale, politica. L'atmosfera in questo campo si è fatta incandescente. Stampa e programmi televisivi, libri e spettacoli è tutto un interrogarsi sulla comicità: perché e di che cosa si ride, la comicità di un tempo e quella odierna, risate e buongusto. Giobbe e Michele Serra, Crème Caramel e Avanzi, una sarabanda di comicità assai diverse, spinte a forza, dai grancan massmediologico, nello stesso calderone. Fermiamoci un momento. E riprendiamo il discorso da un punto di vista più «speculativo». Parlando del comico e del riso come «esperienze interiori» dell'uomo e del sistema sociale. Mario Perniola è docente di Estetica presso la seconda università di Roma e tra le incursioni nel mondo filosofico contemporaneo, ha dedicato parte dei suoi studi al riso. Il ri-

so è qualcosa di più ampio del comico - sostiene Perniola. Esso contiene almeno tre dimensioni molto diverse tra loro: il comico, l'umorismo e l'arguzia.

Del riso se ne sono occupati poeti e scienziati, scrittori e critici. E filosofi. Sembra che il ridere sia, in fondo, un'attività più «elevata» di quanto voglia ammettere il senso comune.

Esiste una differenza tra coloro che considerano il riso l'aspetto essenziale dell'uomo, quello che lo differenzia dagli animali e coloro che ritengono che il carattere essenziale sia, invece, il pianto. Qual è la grandezza del riso? Il riso è sempre legato all'esperienza di un conflitto e al tentativo, per lo meno, di superarlo. C'è in questo senso una certa affinità con la filosofia poiché essa è per eccellenza collegata con l'esperienza del conflitto e nello stesso tempo è anche un tentativo di evadere da questa prigione. Il primo modo di vedere, quello legato al dolore come peculiarità dell'uomo, mi sembra più connesso alla religione (come dice anche Baudelaire: Cristo non ride mai).

Per Freud il riso è anche il segno di una tensione verso una felice stasi originaria, ossia quell'infanzia in cui era possibile «provvedere con poco dispendio alla nostra attività psichica (...) nella quale non conosciamo il comico, non eravamo capaci di motteggiare e non avevamo bisogno dell'umorismo per sentirsi felici di vivere».

È proprio Freud a porre l'accento sui vari tipi di riso e la distinzione di fondo resta la tripartizione di cui abbiamo parlato prima. Ma è sempre Freud a sottolineare il fatto che ogni cosa può diventare comica. Se tutto è comico tutto è anche serio. Non c'è possibilità di distinguere. «Ci sono studi straordinariamente ampi sul comico e sull'umorismo che hanno occupato buona parte dell'Ottocento e del Novecen-



to. In sostanza la differenza tra comicità ed umorismo viene colta in questo: il comico è un processo che prevede due persone, colui che deride e colui che è deriso; l'umorismo invece si risolve internamente, il processo si svolge all'interno del singolo che si riconosce come superiore rispetto a ciò che fa male. L'elusione dell'opposto avviene in una sola persona. La terza dimensione, quella dell'arguzia, cui Freud dà massima importanza e che ritiene la più socializzante, richiede tre persone: colui che

fa la battuta, colui che ne è oggetto e colui che ride. L'arguzia ha avuto grande importanza nella società barocca, per il gioco dei contrasti, per l'ingegno (di nuovo si lega alla filosofia).
Le sembra che tra libri e tv oggi siamo in presenza di una società che fa dell'arguzia il proprio stile?
La differenza è trovare quello che è arguto e quello che è soltanto comico. L'arguto è più intelligente, è qualcosa di più. La dimensione di grandezza

del riso la vedrei nella dimensione della sicurezza. Scrive Hegel: «Il riso è la sconfinata certezza di essere ben al di sopra della propria contraddizione, di non essere affatto amareggiati o resi infelici dalla contraddizione (...) la beatitudine è l'essere a proprio agio della soggettività che, certa di se stessa, può sopportare la risoluzione dei suoi fini e delle sue contraddizioni». E la figura del dandy. E la sfida, la tesi delle avanguardie, nel dada, nei surrealisti, nell'antologia dell'Umor Nero di Bréton o in Jarry.

Una sfida che deve essere preservata.
La favosa «risata che vi seppellirà», che riecheggia nei cortei del '68, aveva qualche legame con l'idea sovversiva del comico e del gioco delle avanguardie?
Certamente fu ripreso all'epoca il senso delle quelle esperienze d'avanguardia, in maniera positiva, anche se parlare di Bataille in termini di «positività» è piuttosto difficile. Tuttavia la sua è stata un'esperienza estrema, autentica, trasgressi-

va, affine alla santità.
Se dovesse formulare una «teoria» per il comico di oggi, da dove inizierebbe?
Una distinzione va fatta tra società cattoliche e società protestanti: in queste ultime mi pare si vada più verso l'umorismo, verso una dimensione intima; nelle società cattoliche è più presente l'arguzia, la battuta di spirito. E qui tornerei alla società barocca, società prevalentemente cattolica. La repressione porta alla tendenza, all'espressione di moti arguti.

Ma qual è il contrario di comico: tragico o serio?

Se il comico è il contrasto che non fa male, il tragico è, al contrario, un contrasto doloroso. Il serio mi sembra invece legato all'idea di battaglia (in tedesco di dice ernst che etimologicamente deriva da kampfi, «battaglia»). Dunque non c'è serietà se non in una battaglia in cui si è esposti per la vita e per la morte (questo è molto hegeliano) ed è un filone importante nel pensiero tedesco. In Italia non mi sembra ci sia una grande tradizione tragica e neanche seria. Mentre c'è stata una buona tradizione comica nel Quattrocento e Cinquecento e nel Seicento un buon sviluppo dell'arguzia, che deve essere più mascherata. Per quanto riguarda l'elaborazione teorica non possiamo dimenticare Pirandello e il suo *Saggio sull'Umorismo*. Egli vede nel comico l'avvertimento del contrario, basato sull'aspetto rappresentativo; nell'umorismo l'avvertimento del sentimento del contrario. La differenza, insomma tra Ariosto e Cervantes. Oggi. Forse oggi ci troviamo di fronte ad un aspetto di elusione: un ride di quello che poi non riesce a superare. Ci troviamo davanti a problemi così gravi, a opposizioni molto severe, da quelle del passato che chiedono risposte nuove che non siamo in grado di dare. E allora si ride. Non una risata liberatoria, dissacrante che nasce dalla repressione. E invece il tentativo di rimuoverlo. Quello del riso è un discorso complesso, perché da una parte non si può non metter in evidenza la grandezza, ma sotto altri aspetti c'è una dimensione nichilistica che riduce tutto ad una universale basezza. Senza considerare un inquietante aspetto oscurantistico: Aristofane rideva di Socrate. Era la risposta conservatrice della società ateniese nei confronti della filosofia legata, invece, alla critica della società.

L'edizione critica delle «Lettere» scritte da Gramsci fino al 1926

Lotta politica e ferite private prima del carcere

FRANCO DE FELICE

Nella ripubblicazione delle Opere di Antonio Gramsci, presso l'editore Einaudi, si inserisce il volume curato da Santucci che comprende tutte le lettere rinvenute scritte da Gramsci - prima - dell'arresto (società di Lettere alla collana 1908-1926, a cura di Antonio A. Santucci, Einaudi, Torino 1992, pp. 540). Sono così raccolti in un unico volume i testi in precedenza consegnati a iniziative parziali o tematizzate oppure editi in occasione di ricerche specifiche (Merli, Detti, Fern, Spriano, Somai etc.).
I criteri seguiti da Santucci nell'edizione di questo volume sono, mi sembra, decisamente tre. Il primo è l'ordinamento cronologico della raccolta, conformemente al criterio seguito negli altri volumi delle Opere. Nel caso delle Lettere tale criterio contribuisce a impostare in termini più precisi l'accostamento a Gramsci, recuperando l'unità dello scrittore, la processualità del suo tessuto di relazioni, la pluralità di tassi e di piani presenti nella corrispondenza ed i reciproci rapporti; il secondo criterio è quello di pubblicare solo le lettere scritte da Gramsci e non anche quelle dei suoi interlocutori. L'utilizzazione delle note per operare (là dove è possibile) rimandi o riportare parte dei testi a cui Gramsci fa riferimento può rendere più agevole la comprensione del testo ma non cambia la scelta: si tratta di un volume di lettere e non di «carteggi». Mi rendo conto che adottare questo secondo criterio avrebbe creato quanto meno difficoltà aggiuntive non facilmente superabili ed allungato i ritardi: tutta l'esclusione del criterio del «carteggio» non mi sembra così ovvia e pacifica da non richiedere nemmeno un accenno di motivazione. Il terzo criterio è l'adozione di una accezione «estensiva» di lettera, che viene così a comprendere anche materiali analitici inviati in forma di missiva: non direi di essere completamente persuaso da questa scelta, che rischia di far perdere alla lettera la sua specificità rispetto ad un'altra forma di comunicazione. Il riferimento è al celeberrimo testo del 14 ottobre 1926 sulle questioni russe: anche se scritto da Gramsci e con i caratteri di una missiva formalmente un documento dell'ufficio politico del partito. Tale carattere forse sarebbe stato opportuno ribadire («l'avrei» inserito nell'appendice I, in quanto mi sembra più conforme ai criteri con cui è stata costituita), tanto più che nella lettera a Togliatti del 26 ottobre Gramsci ribadisce di rispondere a titolo personale.
Le lettere raccolte nel volume coprono il periodo dal 1908 al 1926 e ammontano complessivamente a 196. Il primo dato che emerge è la forte frammentarietà delle lettere rintracciate: per un arco di 18 anni estremamente densi e vissuti con forte intensità da Gramsci la documentazione rimasta è decisamente scarsa, tanto più se si tiene presente che questi 196 testi comprendono sia la corrispondenza personale che quella in diversa misura legata alla politica. Tale frammentarietà risulta ancora più accentuata se nella corrispondenza isoliamo le let-



«Lo storpio» di Ribera, al Louvre di Parigi

In mostra a Castel Sant'Elmo oltre cento opere del pittore spagnolo che s'innamorò della gente partenopea

Ribera, ovvero della seduzione di Napoli

Una delle mostre più complete dell'opera del grande pittore spagnolo Josepe de Ribera aprirà i battenti domani a Castel Sant'Elmo. Oltre cento opere che testimoniano la seduzione che la gente e la cultura partenopea esercitarono nei confronti dell'artista. L'influenza straordinaria della rivoluzione di Caravaggio. Dopo quella su Battistello Caracciolo un'altra grande esposizione a Napoli.

DARIO MICACCHI

ROMA. Quando Byron, nel suo viaggio in Italia, si trovò davanti a certe violente e orride scene di martirio dipinte da Josepe de Ribera, pittore spagnolo di Napoli, in un passo del suo *Don Juan*, espresse il suo stupore scrivendo che Ribera «imbeveva il suo pennello con il sangue di tutti i santi». Fu preso come un giudizio stroncatore e trasmesso per più di un secolo. In verità Byron, col suo occhio romantico - il suo eroe era Manfred; messo in musi-

ca da Schumann e da Ciaikovski - aveva avuto una straordinaria intuizione: che la pittura di Ribera prendesse forme nella concretezza della materia dei corpi e della carne, delle vesti e degli oggetti. Quale geniale e invasivo manipolatore della materia, che sapeva piegare non soltanto all'orrore e al sangue ma alla dolcezza estrema e a una spiritualità di sogno, fosse il Ribera, ci dà l'occasione di constatarlo la prima gran-

de retrospettiva che è stata presentata al San Michele di Roma e verrà inaugurata a Castel Sant'Elmo a Napoli il 27 febbraio per restare aperta fino al 17 maggio. Un'altra grandissima mostra dopo quella dedicata a Battistello Caracciolo e al primo naturalismo caravaggesco a Napoli. I curatori sono Nicola Spinosa e Alfonso E. Pérez Sánchez, ex direttore del Prado coadiuvati da una schiera di preziosi collaboratori che con le ricerche loro hanno costruito il fondamentale catalogo Eletta-Napoli. In Castel Sant'Elmo sono presentati oltre cento dipinti provenienti da collezioni pubbliche e private italiane, spagnole, nordamericane (hanno collaborato il Museo del Prado e il Metropolitan Museum di New York che, dopo Napoli, ospiteranno la mostra). Insieme alle pitture sono presentati una cinquantina di disegni e tutta l'opera incisa. Ma non tutta la mostra è

opere del Rinascimento, sulla pittura rivoluzionaria del Caravaggio e sulle interpretazioni dei caravaggeschi nordici che andavano e venivano a Roma e non gli si poteva dare una regola. Infine, il trasferimento a Napoli dove restò fino alla morte nel 1652. Il passaggio del Caravaggio e quel suo sublime quadro delle Opere di misericordia avevano acceso un gran fuoco nella pittura naturalista napoletana. Così nel 1616 Ribera fece in tempo ad accendere la sua fiaccola al gran fuoco caravaggesco di Napoli. Ribera era spagnolo e lo si ricordava spesso firmando i dipinti. Ne aveva fondati motivi a causa del dominio spagnolo: a suo modo doveva sentirsi padrone e conquistatore. Il fatto è che Napoli e la gente di Napoli conquistò Ribera a tal punto che diventa difficile dire se egli sia spagnolo o napoletano. Gesticolante, teatrale, fu affascinato dalle strade e dai tipi umani

quasi sempre per la pittura scelta tra popolani e plebei, tra derelitti e storpj. Portatori del Vangelo e martiri sono sempre figure di proletari e sottoproletari con i loro stracci, le loro ferite, i loro corpi stentati o deformati. E se dipinge i sensi umani li fa persone uscite da una bettola. Non migliore sorte hanno i Filosofi. Democratico sembra un accattone che beve e mangia troppo e male. Che Ribera sia tanto attratto dalla violenza e dalla ferocia è vero; ma come dimenticare la società violenta della dominazione spagnola e la miseria tremenda e la pestilenza e l'orrore dei processi e dei martiri dell'Inquisizione. Ecco perché Ribera sentì tanto la carne e il sangue e il dolore. Eppure era capace di stupelanti dolcezze in certi angeli poco più che adolescenti e in certe melanconiche veglie di morte. Velasquez, nel suo viaggio in Italia, guardò Ribera e da Ribe-

ra fu attratto addirittura Edouard Manet che, in pieno Impressionismo, fa una copia della *Deposizione di Cristo* che è al Louvre. Con gli anni l'occhio crudele di Ribera si addolcisce, forse, la maniera estrema di Guido Reni. Che fosse il più teatrale dei pittori napoletani è vero ma nel senso che fu il pittore che più fece entrare la strada nella pittura. Ma non fu un sentimentalista populista perché filtrava ogni cosa con la scultura antica greca e romana. Il ragazzo con la camicia rossa che grida tra la folla gesticolante del *San Gennaro che esce illeso dalla fornace* non è soltanto una bellissima figura di un ragazzo che vende frutta o pesce ma è anche il ricordo di esemplari della plastica greca, dei sarcofagi romani di battaglie, del chierichetto terrorizzato dell'assassino di Matteo dipinto dal Caravaggio a San Luigi dei Francesi.