



HOME INFO LOGIN REGISTRAZIONE CERCA ULTIMO FASCICOLO  
ARCHIVIO CALL FOR PAPERS NORME EDITORIALI ITINERA - VECCHIA SERIE

Home > Archivio > **N. 6 (2013)**

## N. 6 (2013)

Questo numero è stato curato da *Serena Feloj*.

### Sommario

#### Sezione monografica - Verdi e il grottesco

[Il re si diverte e muore: un itinerario dal grottesco all'assurdo](#)

Paulo Filipe Monteiro

[PDF](#)  
01-23

[La tinta di Robert Wilson per il Macbeth verdiano](#)

Valentina Garavaglia

[PDF](#)  
24-35

[Il brutto e il grottesco tra Macbeth e Luisa Miller](#)

Gabriele Scaramuzza

[PDF](#)  
36-50

[Il tragico, il comico e il grottesco nella lingua di alcune opere verdiane](#)

Ilaria Bonomi

[PDF](#)  
51-63

[Economie del grottesco nell'opera letteraria di Balzac: Le cousin Pons](#)

Michele Bertolini

[PDF](#)  
64-81

#### Varia

[The childhood photographs of Benjamin and Kafka: from sacrifice to gesture in the World Theatre](#)

Nélio Conceição

[PDF](#)  
82-95

[Fautes, ombres, reflets et montages. Les surimpressions entre Nouvelle Vision et Surréalisme](#)

Marie Rebecchi

[PDF](#)  
96-113

[Au nom du singulier le défi de Benjamin Fondane à Husserl](#)

Maria Villela-Petit

[PDF](#)  
114-133

[Larry Kramer ou les limites de la provocation au temps de la lutte antisida](#)

Stéphane Caruana

[PDF](#)  
134-155

[Il "ridere" come rottura nelle cornici di senso: esplorazione filosofica a partire da un chiasma platonico](#)

Luca Mori

[PDF](#)  
156-174

[Che cosa è soprannaturale?](#)

Andrea Guardo

[PDF](#)  
175-186

#### Traduzioni

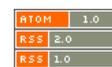
["Lettre sur Omphale" di Friedrich Melchior Von Grimm](#)

Alessandra Palidà

[PDF](#)  
187-227

#### Note

#### ULTIMO FASCICOLO



#### CONTENUTI DELLA RIVISTA

Cerca

Cerca in

Tutti i campi

Cerca

#### Esplora

- [per fascicolo](#)
- [per autore](#)
- [per titolo](#)
- [per sezione](#)
- [per tipologia](#)
- [Altre riviste](#)

#### LINGUA

Scegli la lingua

Italiano

Invia

#### DIMENSIONE DEI CARATTERI

#### CRUSCOTTO

Nome utente

Password

Ricordami

Entra

<a href="#">Estetica del dettaglio filmico</a>	<a href="#">PDF</a>
Mattia Giannone	228-247
<a href="#">Joseph Priestley e Immanuel Kant: un confronto sui temi della libertà e dell'anima</a>	<a href="#">PDF</a>
Riccardo Silva	248-262
<a href="#">La mimesi della regressione alla prova dell'ordine simbolico: una pratica artistica regressiva</a>	<a href="#">PDF</a>
Matteo Meneghini	263-281

---

## Recensioni

<a href="#">Don Giovanni assunto in cielo</a>	<a href="#">PDF</a>
Nurlan Zharassov, Alberto Bentoglio	282-293
<a href="#">Un giorno devi andare</a>	<a href="#">PDF</a>
Livio Lepratto	294-304
<a href="#">In palmo di Mano</a>	<a href="#">PDF</a>
Anna Zinelli	305-309
<a href="#">Relire les Pensées détachées de Denis Diderot</a>	<a href="#">PDF</a>
Valentina Sperotto	310-314



This opera by Itinera - Rivista di filosofia e di teoria delle arti is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Italia License](#).  
Based on a work at [riviste.unimi.it](https://riviste.unimi.it).

Registrazione n° 593 del 12/11/2010 del Tribunale di Milano  
2010 - Pubblicato in Italia. Alcuni diritti riservati

# Il “ridere” come rottura nelle cornici di senso: esplorazione filosofica a partire da un chiasma platonico

*di Luca Mori*

[moriluca@gmail.com](mailto:moriluca@gmail.com)

## *Abstract*

The chiasmic nexus between Socrates' irony and its ridiculousness in the eyes of Thrasymachus permits to reformulate the importance of laughter as an ambiguity-laden philosophical subject. Taking into account the functions attributed to laughter by many authors – particularly Plato, Bergson, Kant, and Plessner – this paper investigates the relationship among laughter, approval, and displeasure, suggesting that the ambiguity of laughter comes out from a temporary breakdown either in the consolidated frames of meaning, or in the attempts to suggest new ones.

---

«Unde autem concilietur risus et quibus ex locis peti soleat, difficillimum dicere. Nam si species omnis persequi velimus, nec modum reperiemus et frustra laborabimus» (Quintiliano, *Inst. orat.*, VI, 3, 35).

## **Il ridicolo e l'arte oratoria.**

Nel secondo libro del *De oratore* di Cicerone, databile al 55 a.C., c'è una sorta di intermezzo *sul ridicolo* (*De or.*, II, 235 sgg.), collocato subito dopo l'esposizione dei modi per coinvolgere emotivamente l'uditorio e indirizzare i sentimenti dei giudici. Introducendo il suo *excursus*, Cesare Strabone conferma un'antica tradizione che associa il filosofo Democrito al riso, non in quanto «filosofo che ride» – contrapposto a Eraclito come «filosofo che piange» – ma in quanto studioso del fenomeno nei suoi vari

aspetti, che coinvolgono la comprensione, la volontà e il corpo<sup>1</sup>. Attraverso Cesare, Cicerone propone di chiedersi: «primo, che cos'è; secondo, qual è la sua origine; terzo, se convenga all'oratore voler indurre al riso; quarto entro quali limiti; quinto, quali siano i tipi di ridicolo»<sup>2</sup>. Dapprima si individuano nei difetti morali e fisici il luogo e il territorio propri del ridicolo («*locus [...] et regio quasi ridiculi*»<sup>3</sup>), con una precisazione riguardo all'«estensione (*quatenus*)» del ridicolo stesso: l'oratore deve essere capace di «moderazione (*moderatio*)», poiché non possono essere oggetto di riso né l'infelicità né la malvagità estreme. Inoltre, l'oratore deve guardarsi dall'atteggiarsi a mimo o buffone<sup>4</sup>. A proposito del terzo punto, Cicerone è chiaro: «all'oratore conviene suscitare il riso, vuoi perché l'ilarità (*hilaritas*) suscita simpatia verso colui che l'ha scatenata, vuoi perché tutti ammirano l'acume, spesso condensato in una sola parola, soprattutto se è una risposta ma anche se si tratta di un attacco»<sup>5</sup>.

La raffinata analisi prosegue distinguendo il ridicolo in due generi principali, relativi ai *detti* e ai *fatti*: da un lato ci sono i doppi sensi (le cose «*ex ambiguo dicta*»), le enunciazioni paradossali che contraddicono le aspettative, i giochi di parole e di nomi, le allegorie e le metafore, le citazioni argute di versi o proverbi, il prendere alla lettera espressioni metaforiche e l'inversione del significato usuale delle parole; dall'altro lato ci sono gli aneddoti, il confronto tra persone o fatti, le caricature. A

---

<sup>1</sup> M.T. Cicerone, *Dell'oratore*, (II, 235), tr. it. di M. Martina, M. Ogrin, I. Torzi e G. Cettuzzi, 2 voll., Rizzoli, Milano 2000 (nei successivi riferimenti al testo, cito da questa traduzione). In precedenza (*De oratore*, II, 217), Cesare aveva accennato anche ai libri greci *Sul ridicolo* (*De ridiculis*), riferendosi probabilmente a testi perduti di Aristotele e Teofrasto, o forse a raccolte di antiche barzellette popolari. Quintiliano, nell'*Institutio oratoria* (VI, 3, 6), ricorda che «Cicerone [...] è stato ritenuto troppo amante del ridicolo, non solo fuori dai tribunali, ma anche nelle stesse orazioni» (Quintiliano, *La formazione dell'oratore*, trad. it. di S. Corsi e C. M. Calcante, BUR, Milano 2008, vol. II, p. 1035).

<sup>2</sup> M.T. Cicerone, *De oratore*, II, 235.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 236.

<sup>4</sup> Cfr. *ibid.*, II, 237 sgg.

<sup>5</sup> *Ibid.*, II, 236.

volte il ridicolo è nascosto in frasi maliziose ma apparentemente innocenti; altre volte scaturisce dalla sottolineatura di incongruenze (*discrepantia*)<sup>6</sup>.

L'ironia (qui *dissimulatio*) si ha «quando si dicono cose diverse da quelle che si pensano»<sup>7</sup>: caratteristico dell'ironia, in cui eccelle Socrate, è che il carattere scherzoso e sagace si combini con il tono di «serietà (*gravitas*)». Più in generale, l'analisi proposta da Cicerone evidenzia che può esserci un nesso tra «ridicolo e serio (*severa et gravia*)» e che non tutto il ridicolo è *faceto* o spiritoso: «[...] bisogna osservare anche che non tutto ciò che muove al riso (*riducula*) è spiritoso (*faceta*). Che cosa può far ridere più di un buffone? Si ride del volto, degli atteggiamenti, delle imitazioni, della voce, degli stessi movimenti. Possiamo dire che il buffone è spassoso, ma non alla maniera in cui vorrei lo fosse un oratore»<sup>8</sup>.

Torniamo alla collocazione dell'*excursus* sul ridicolo all'interno del *De oratore*. Cesare Strabone prende la parola dopo Marco Antonio. Questi, che assieme a Lucio Licinio Crasso è il principale protagonista del dialogo, aveva già evidenziato la possibilità di un vero e proprio contagio emotivo tra oratore e uditorio: «è impossibile che l'ascoltatore provi dolore, avversione o rancore, che senta un timore, che venga trascinato al pianto o alla misericordia, se tutti quei motivi dell'animo che l'oratore intende suscitare nei giudici non si mostreranno come impressi a fuoco nello stesso oratore»<sup>9</sup>. È significativo che in un dialogo sull'oratoria, in cui il ruolo della parola e delle figure retoriche è esplicitamente centrale<sup>10</sup>, sia evidenziata in toni così perentori l'imprescindibile efficacia dell'espressione corporea per l'effettivo coinvolgimento emotivo del pubblico.

---

<sup>6</sup> Cfr. *ibid.*, II, 278; II, 281.

<sup>7</sup> *Ibid.*, II, 269.

<sup>8</sup> *Ibid.*, II, 250-251.

<sup>9</sup> *Ibid.*, II, 189.

<sup>10</sup> Vedi la citazione da Pacuvio, secondo cui l'*oratio* è «*flexanima*», capace di «piegare l'animo», e «sovra (*regina*)» di tutte le cose (*De oratore*, II, 187).

La capacità di suscitare il riso, come abbiamo visto, rientra in questo quadro poiché muove il sentimento e può consentire all'oratore di attirarsi simpatia e ammirazione per la sagacia, la prontezza, l'arguzia e così via. In un certo senso, l'oratoria è anche teatralità. Antonio, a dire il vero, precisa che se l'oratore dovesse ogni volta fingere le passioni per trasmetterle a giudice e uditori, probabilmente sarebbe necessaria un'arte diversa dall'oratoria: a questo proposito, si limita ad asserire di aver sempre realmente provato le emozioni che cercava di trasmettere al suo pubblico<sup>11</sup>. In linea di principio, tuttavia, senza provare effettivamente una passione, l'oratore che sapesse combinare l'uso sapiente della parola con la simulazione – ad esempio fingendo di provare un dolore, mostrando un «*fictus dolor*» – apparirebbe più persuasivo, in quanto soltanto così il suo uditorio potrebbe “provare” dolore ascoltando le sue parole. In entrambi i casi, trasmettendo un sentimento doloroso o suscitando il riso, l'abilità dell'oratore può influenzare la comprensione e il giudizio dell'uditorio scavalcando il livello puramente linguistico e argomentativo della comunicazione, approfittando dell'intreccio tra azioni e reazioni corporee, modi di illustrare i fatti e modi di dire. Ciò a prescindere dal carattere più o meno fittizio o ingannevole di ciò che l'oratore comunica: questa è l'ambiguità che deve scontare la forza del riso e più in generale del contagio emotivo, collegata alla capacità di *breakdown* dei livelli di significato della comunicazione verbale.

### **Il chiasma tra ironia e ridicolo in Platone.**

Le conseguenze dell'ambiguità, di cui abbiamo detto, Platone le illustra magistralmente in *Repubblica*, con il chiasma tra l'*ironia* socratica e la *derisione* di cui è fatto oggetto Socrate (o il filosofo liberato del mito della caverna): la prima costituisce un ingrediente della maieutica e dovrebbe accompagnare chi dialoga con Socrate a riconoscere l'aporia delle proprie

---

<sup>11</sup> Cfr. *ibid.*, II, 190.

credenze e la necessità di un'ulteriore ricerca del vero<sup>12</sup>; la seconda costituisce la reazione del senso comune ai ragionamenti di Socrate, tacciabili di ridicolaggine.

L'esempio più calzante è ricavabile dal confronto di Socrate con Trasimaco. Quando il primo rinuncia provvisoriamente a definire la giustizia, ammettendo di esserne incapace e chiedendo al sofista Trasimaco di aiutarlo, questi ribatte: «per Eracle, eccola qui la famosa e solita ironia di Socrate! Eh, lo sapevo io, anzi lo dicevo prima a questi qui che tu non solo non avresti voluto rispondere, ma avresti fatto dell'ironia e tentato ogni via piuttosto di rispondere alle domande che ti fossero state rivolte»<sup>13</sup>.

In seguito, avendo Trasimaco sostenuto che «giustizia non è altro che l'utile del più forte»<sup>14</sup>, Socrate tenta di mettere in difficoltà il sofista mostrando che l'arte del pastore mira all'utilità delle pecore, come l'arte del medico mira all'utilità dei pazienti e quella del pilota mira all'utilità dei marinai che gli sono subordinati. Analogamente, l'arte di chi governa dovrebbe mirare all'utilità dei sudditi e non a quella di chi governa (di chi è in tal senso più forte, detenendo il potere). A questo punto Trasimaco, prima di ribattere che il pastore mira anzitutto al proprio tornaconto prendendosi cura delle pecore, si fa beffe di Socrate: «dimmi, Socrate, ce l'hai una balia? [...] ti lascia colare muco dal naso e non te lo soffia quando occorre. E tu in grazia sua non conosci né pecore né pastore»<sup>15</sup>.

Passando dal primo al settimo libro della *Repubblica* emergono anche le conseguenze più inquietanti dell'ambiguità del ridicolo sul piano della comunicazione politica. Immaginando che il prigioniero liberatosi dalla

---

<sup>12</sup> Sull'utilità dell'ironia come «mezzo pedagogico» e su come d'altra parte «l'abitudine all'ironia» possa rovinare il carattere con una «qualità di malevola superiorità», cfr. F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, tr. it. di S. Giametta, 2 voll., Adelphi, Milano 1998<sup>7</sup>, Parte sesta, § 372.

<sup>13</sup> Platone, *Repubblica*, 337a, tr. it. di F. Sartori, Laterza, Roma-Bari 1997.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 338c.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 343a.

caverna (ormai filosofo) torni tra quelli che erano suoi compagni di prigionia per avvertirli che ciò che essi vedono sono soltanto *ombre*, il filosofo apparirà inevitabilmente impacciato perché disabituato all'oscurità e alla penombra. Essendo poco pratico nel districarsi in ciò che ai prigionieri appare ovvio e scontato e pretendendo tuttavia che siano essi ad avere la vista offuscata, il filosofo apparirebbe ridicolo<sup>16</sup>: se poi cercasse di liberare qualcuno, dal riso si passerebbe alla violenza e il filosofo sarebbe verosimilmente ucciso.

Nel *Teeteto* (174b-c) troviamo una considerazione ancora più esplicita al riguardo, riferita a tutti coloro che si occupano di filosofia<sup>17</sup>. Dal momento che il filosofo mette in discussione ciò che solitamente appare ovvio, non si ferma a ciò che ha sotto gli occhi o tra i piedi e riflette sul tutto, quando sia costretto a ragionare «di ciò che ha tra i piedi e davanti agli occhi», in tribunale o in qualsiasi altro luogo, «ecco che cade anche lui, per sua inesperienza, dentro ai pozzi, e si impiglia in difficoltà d'ogni sorta, suscitando il riso non pur delle serve di Tracia ma di tutta la gente, perché la sua goffaggine è straordinaria e gli fa fare la figura dello scimunito»<sup>18</sup>.

Uno dei nodi centrali, nel chiasma di Platone, è il rapporto tra *ridicolo*, *punti di vista* e *ovvietà*. Nel *De oratore* Socrate è ricordato quale maestro insuperabile dell'ironia e l'ironia socratica ha a che fare con la capacità di interrogare, esponendosi talvolta al ridicolo: il termine greco

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 517a.

<sup>17</sup> Sulla tensione tra l'immagine del filosofo ed il senso comune, vedi H. Blumenberg, *Il riso della donna di Tracia. Una preistoria della teoria*, tr. it. di B. Argenton, Il Mulino, Bologna 1988.

<sup>18</sup> Platone, *Teeteto*, 174b-c, tr. it. di M. Valgimigli, Laterza, Roma-Bari 1999<sup>4</sup>. Troviamo qui un interessante ripresa dell'immagine del pastore applicata a chi è re o tiranno. Il soggetto è sempre il filosofo: «così, per esempio, se sente lodare un re o un tiranno come un pastore, egli crede realmente di sentir lodare e felicitare costui come un vero pastore, o di porci o di capre o di vacche, per il molto latte che ne munge: soltanto, egli pensa che il re pascoli e munga un animale un po' meno trattabile di quelli, e più insidioso; e che per forza, con tante sue brighe, ha da essere non meno dei pastori ignorante e selvatico, chiuso tutto intorno anche lui da muraglie, come da un recinto i pastori sopra le montagne» (174d-e).

*eironéia*, corrispondente alla *dissimulazione* (*dissimulatio*) del vocabolario ciceroniano, può significare «finzione» e si collega al participio *éiron*, «colui che interroga»<sup>19</sup>; il termine è collegato anche al latino *illusio*.

Se accentuiamo l'aspetto di «incertezza psicologica»<sup>20</sup> associabile all'ironia, oppure il suo comportare «uno 'sgonfiamento' dell'enfasi, del prendersi sul serio»<sup>21</sup>, ciò che assume rilievo è la capacità di decentrarsi rispetto al proprio punto di vista. Al contrario, il riso in senso più generale può essere la reazione di fronte a qualcosa di inatteso, alla provocazione, alla critica e alla stessa ironia: reazione di chi non è disposto a decentrarsi dalle proprie credenze, aderendovi senza la disponibilità o la capacità di distanziarsene. In tal caso il riso è funzionale alla conservazione dell'esistente e trapassa più o meno facilmente nella derisione e nello scherno; se esercitato in presenza di uno squilibrio di potere o di forza, può tradursi in un atto di violenza.

Ne *Le passioni dell'anima*, Cartesio definiva la “Derisione o Motteggio” come «una specie di Gioia mista a Odio, che deriva dal fatto che notiamo qualche piccolo male in una persona che pensiamo esserne degna. Proviamo Odio per questo male, e abbiamo Gioia nel vederlo in chi ne è degno»<sup>22</sup>.

Un capopopolo può ricorrere alla battuta come strategia per evitare il confronto sul piano dell'argomentazione o far leva sul ridicolo per attaccare gli avversari, in base a tecniche illustrate da decenni dagli studi

---

<sup>19</sup> Nel *Cratilo*, Platone propone l'etimologia del termine “eroi” (*heroes*) facendolo derivare da “amore” (*eros*), in quanto gli eroi sono semidei «nati o da un dio innamorato di un mortale, o da un mortale innamorato da una dea»; tuttavia ci sono eroi che vengono detti tali perché anche capaci di interrogare (*erotan*): «come dunque dicevamo, quelli che sono detti eroi nella lingua attica, accade che siano alcuni dei retori e degli individui espertissimi a interrogare» (Platone, *Cratilo*, 398d, tr. it. di G. Giardini, in Platone, *Tutte le opere*, a cura di E.V. Maltese, vol. I, Newton Compton, Roma 1997).

<sup>20</sup> G. Almansi, *Amica ironia*, Garzanti, Milano 1984, p. 22.

<sup>21</sup> B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2006, p. 167: «[l'ironia] vuole indurci a ridimensionare il mondo e noi stessi, ma non è né superficialità né futilità, è piuttosto pudore, mescolanza di riso e di pianto». Cfr. V. Jankélévitch, *L'ironia*, a cura di F. Canepa, Il Melangolo, Genova 1987.

<sup>22</sup> R. Descartes, *Le passioni dell'anima*, tr. it. di S. Obinu, Bompiani, Milano 2006<sup>2</sup>, art. CLXXVIII, pp. 387-388.

sulla propaganda: l'utilizzo ripetuto di epiteti buffi e squalificanti riferiti ai concorrenti può contribuire a fissare particolari associazioni, così come le numerose risorse del comico già illustrate da Cicerone nel primo secolo a.C. possono aiutare un oratore a conquistarsi la benevolenza del pubblico mentre espone idee o avvenimenti alternando argomenti logici e illogici e versioni parziali dei fatti. Possiamo far nostra la constatazione di Amleto, togliendo la sua riserva: «voglio annotarlo, che un uomo può sorridere, sorridere, ed essere un miserabile; almeno in Danimarca»<sup>23</sup>.

### **Ridere, piangere e comprendere.**

Il confronto fra Socrate e Trasimaco è il dramma di un accordo mancato e, tutto sommato, impossibile, sostenuto dall'incrocio tra ironia e irrisione: dal silenzio del sofista nel primo libro della *Repubblica*, quando Trasimaco rinuncia al confronto con Socrate e decide di rispondergli senza vero coinvolgimento nella discussione<sup>24</sup>, si passa così alla consapevolezza socratica del possibile fallimento in qualsiasi tentativo di persuadere Trasimaco e tanti altri come lui, con il rinvio della persuasione «a un'altra vita»<sup>25</sup>: rinvio che attesta la persistente opacità tanto sul piano della comprensione intellettuale quanto su quello del tentativo ironico di spiazzamento del punto di vista.

La sfiducia nella possibilità di fare leva sulla comprensione intellettuale per la costruzione di una *polis* giusta e la diffidenza nei confronti della stessa ironia indussero Platone a privilegiare altre opzioni. Consideriamo il caso del filosofo di Platone al suo ritorno nella caverna<sup>26</sup>. Il prigioniero liberato, rivolgendosi ai suoi ex-compagni di prigionia, po-

---

<sup>23</sup> W. Shakespeare, *Amleto, principe di Danimarca*, tr. it. di L. Squarzina, in W. Shakespeare, *Tutto il teatro*, Newton Compton, Roma 1990, vol. II, Atto I, scena II, p. 643.

<sup>24</sup> Cfr. Platone, *Repubblica*, 350d sgg.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 498c-d.

<sup>26</sup> Cfr. *ibid.*, 516e sgg.

trebbe optare fra tre strategie alternative o decidere per una loro combinazione: cercare l'intesa sui concetti con i prigionieri, cioè portarli per via dialettica alla conoscenza delle idee, all'*episteme*; cercarne l'accordo almeno sulla problematicità dell'esistente, esibendo ragioni e spiegazioni che conducano i suoi interlocutori, pur incapaci di dialettica, a riconoscere l'insufficienza della prassi e del senso comune da loro usualmente adottati, e che li portino di conseguenza ad ammettere almeno l'esigenza di un nuovo punto di vista; oppure, il filosofo potrebbe cercare il consenso dei prigionieri lavorando direttamente sul loro "senso comune", escogitando un modo per cambiarne le abitudini e l'immaginario, ad esempio istituendo nuovi miti o nuove tradizioni (la «nobile menzogna»<sup>27</sup>).

Com'è noto, Platone preferisce intervenire sul consenso e sul senso comune, concentrandosi ad esempio sull'educazione dei bambini. Quella fondata sull'*intesa* di tutti i cittadini riguardo alle idee sarebbe un'improbabile *polis* di soli filosofi. Nella *Repubblica* (VII, 541a), Platone arriva quindi a ipotizzare che, volendo rendere giusta una città in base ai criteri delineati nel corso del dialogo, i cittadini che hanno compiuto i dieci anni debbano essere mandati «nei campi» (*eis agrous*): l'attività pedagogica e riformatrice dei legislatori-filosofi, infatti, potrebbe aver effetto soltanto sui bambini, sottratti in tempo ai «costumi esistenti». Questa è presentata come la «via più rapida e facile» per istituire una nuova *politeia*. Con l'invenzione di nuovi miti e di nuove feste, invece, la *polis* di Magnesia, nelle *Leggi*, è una città che «deve incantare se stessa incessantemente»<sup>28</sup>. In tutti questi passaggi, la paziente e incerta ironia socratica cede il passo a una ragione mitopoietica che s'impegna nel suscitare credenze e pratiche senza passare attraverso l'emancipazione dalle catene della caverna, che rimane possibile soltanto ai pochi capaci di comprensione intellettuale e di visione dialettica.

---

<sup>27</sup> Cfr. *ibid.*, 414b sgg.

<sup>28</sup> Platone, *Leggi*, 665c.

Il rapporto tra riso e comprensione intellettuale suscita altri interrogativi. Con il suo celebre proposito di «nec ridere, nec lugere, neque detestari, sed intelligere»<sup>29</sup>, Baruch Spinoza sembra escludere il riso dallo spazio della comprensione intellettuale: in quanto perturbazioni dell'animo, il riso, il pianto e l'odio interferirebbero con la lucida elaborazione di un giudizio fondato sull'intelletto. Ciò non esclude tuttavia l'associazione del diletto e della gioia con l'incremento di potenza e perfezione nel saggio<sup>30</sup>.

Kant fornisce altri spunti per approfondire il rapporto tra riso e intelletto: nel § 54 della *Critica del giudizio* scrive che

in tutto ciò che deve suscitare un vivace scoppio di risa deve esserci qualcosa di assurdo (in cui dunque l'intelletto in sé non può trovarvi alcun compiacimento). Il riso è un affetto che sorge dall'improvviso trasformarsi in nulla della tensione di un'aspettativa. Proprio questo trasformarsi, che certo non rallegra l'intelletto, rallegra però indirettamente, per un istante, in modo molto vivace. La causa deve dunque consistere nell'influsso della rappresentazione sul corpo e nella sua azione reciproca sull'animo; e ciò non certo in quanto la rappresentazione è obiettivamente un oggetto di soddisfacimento (come potrebbe infatti soddisfare un'aspettativa delusa?), ma unicamente poiché essa, in quanto semplice gioco delle rappresentazioni, produce nel corpo un equilibrio delle forze vitali [...].<sup>31</sup>

Nonostante in ciò che suscita il riso ci sia qualcosa di “assurdo” (*Widersinniges*, scrive Kant) che in quanto tale non può dare soddisfazione all'intelletto – e nonostante si dia un genere di divertimento che «deve sempre contenere in sé qualcosa che per un attimo possa illudere (*auf einen Augenblick täuschen kann*)»<sup>32</sup> – il filosofo precisa che l'umorismo può indurre a valutare qualcosa in modo diverso, se conformemente a

---

<sup>29</sup> Cfr. B. Spinoza, *Tractatus politicus*, I, § 4; *Etica more geometrico demonstrata*, III, praef.

<sup>30</sup> Cfr. R. Bodei, *Geometria delle passioni*, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 123-124.

<sup>31</sup> I. Kant, *Critica del giudizio*, a cura di M. Marassi, Bompiani, Milano 2004, § 54 nota, pp. 361-362.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 365.

certi principi razionali ne offre un'«esibizione vivace per mezzo di un contrasto»<sup>33</sup>. Correggendo Voltaire, Kant arriva a suggerire che per compensare le pene della vita abbiamo il riso, oltre alla speranza e al sonno, precisando però: «se solo i mezzi per suscitarlo nelle persone assennate fossero altrettanto a portata di mano e l'arguzia o l'originalità dell'umore che si richiedono a tal scopo non fossero tanto rare»<sup>34</sup>.

Se ora estrapoliamo dagli esempi citati gli elementi della meraviglia, dello stupore e dell'esibizione arguta di un contrasto, ricaviamo un'indicazione su come il riso o più rigorosamente l'umorismo possano allargare la comprensione (facendo vedere le cose da un punto di vista inconsueto) o suscitare domande. Un esempio in tal senso ce lo fornisce Michel Foucault quando, iniziando a scrivere *Le parole e le cose*, dichiara: «questo libro nasce da un testo di Borges, dal riso che la sua lettura provoca, scombuscolando tutte le familiarità del pensiero – del nostro, cioè: di quello che ha la nostra età e la nostra geografia – sconvolgendo tutte le superfici ordinate e tutti i piani»<sup>35</sup>.

### **Il significato del riso per l'uomo: Bergson e Plessner a confronto.**

Nel saggio dedicato al riso, Henri Bergson propone l'idea spiazzante secondo cui «il comico esige [...], per produrre tutto il suo effetto, qualcosa come un'anestesia momentanea del cuore: si dirige alla pura intelligenza»<sup>36</sup>. Idea spiazzante per chi abbia in mente l'associazione moderna

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>35</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it. di E.A. Panaitescu, Rizzoli, Milano 2007, p. 5. Foucault si riferisce al caso della bizzarra tassonomia di una «certa enciclopedia cinese», in cui «gli animali si dividono in: a) appartenenti all'Imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) maialini di latte, e) sirene, f) favolosi, g) cani in libertà, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello, l) *et caetera*, m) che fanno l'amore, n) che da lontano sembrano mosche».

<sup>36</sup> H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di A. Cervesato e C. Gallo, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 5-6.

tra il riso e differenti emozioni (in Cartesio, fisiologicamente ed esplicitamente, il riso consegue a un'eccitazione dell'attività del cuore o a un aumento della componente più liquida del sangue, che si ripercuote sulla tensione dei polmoni). La concezione di Bergson tuttavia dev'essere collocata sullo sfondo della sua metafisica: solo in questo modo se ne colgono le sfumature e i limiti.

Consideriamo la tesi centrale di Bergson, quella secondo cui «automatismo, rigidità, piega contratta e conservata» sono «i dati per cui una fisionomia ci fa ridere»<sup>37</sup>; consideriamo «la legge che [...] sembra dirigere i fatti di tale categoria» secondo il filosofo, in base alla quale si ha che «le attitudini, i gesti, i movimenti del corpo umano sono risibili nelle stesse proporzioni in cui esso corpo ci fa pensare ad un semplice meccanismo»<sup>38</sup>. Se qui c'è un contrasto, è anzitutto quello tra lo slancio vitale e la sua negazione nell'irrigidimento meccanico, che diventa al tempo stesso «irrigidimento contro la vita sociale», cosicché risulta «comico qualunque individuo che segua automaticamente il suo cammino, senza darsi pensiero di prendere contatto con gli altri. Il riso è là per correggere la sua distrazione e per svegliarlo dal suo sogno»<sup>39</sup>.

La suggestiva immagine proposta da Bergson richiama alla mente, per contrasto, il mito inventato da Platone: nella caverna, in senso figurato, l'essere confinati in un sogno e l'automatismo sono caratteristiche attribuibili anzitutto ai prigionieri, centrati sulle proprie credenze, mal disposti a comprendere l'impaccio che deriva al filosofo dalla fuoriuscita dal flusso di ovvietà di cui essi si accontentano; da un altro punto di vista, il filosofo e i prigionieri potrebbero imputarsi reciprocamente l'automatismo e la sonnolenza, ma in nessun caso si potrebbe dire che l'automatismo riguarda soltanto il filosofo. Anche la condizione della società dei prigionieri che sanziona il filosofo, per quanto tragica, apparirebbe

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 88.

anzitutto ridicola, se non arrivasse poi ad esprimersi con la violenza. Sorvolando su altri aspetti della ricca analisi di Bergson, l'esempio mostra che il riso e il sentimento del ridicolo non sono interpretabili soltanto o per lo più come reazione *contro* «l'irrigidimento contro la vita sociale», in quanto possono essere reazioni conservative a favore dell'irrigidimento, contro la trasformazione e preclusive dell'evoluzione dei conflitti. E questo è un altro risvolto dell'ambiguità del riso.

Confrontandosi con Bergson, Plessner osserva che «ciò che una società trova comico, ciò su cui ride cambia nel corso della storia, giacché dipende dal mutamento della coscienza normativa. La comicità in se stessa, invece, non è un prodotto sociale, e il riso che le risponde non è un segnale di avvertimento, non è una punizione (cosa che può diventare in una società), bensì una reazione elementare contro l'incalzare del conflitto comico»<sup>40</sup>. La riflessione di Plessner si caratterizza altresì per una messa a fuoco di ciò che il riso e il pianto possono dirci sull'uomo: anzitutto, queste due manifestazioni a «carattere espressivo»<sup>41</sup> fanno parte del «monopolio umano» e rivelano il rapporto duplice dell'uomo col suo corpo, il fatto cioè che l'uomo è «contemporaneamente un essere esterno alla corporeità, che vive in tensione con la sua esistenza fisica, ma affatto vincolato a essa»<sup>42</sup>. In altre parole, l'uomo ha un corpo ed è in un corpo<sup>43</sup>: il riso e il pianto rivelano questa duplicità in quanto hanno un aspetto necessariamente fisiologico e comportano la perdita del controllo sul corpo da parte del soggetto, mentre la loro «configurazione scatenante» non può formarsi a prescindere da una ragione, da una coscienza e da un cuore<sup>44</sup>.

L'ambiguità da cui emergono la capacità e la possibilità di ridere diviene così più chiara in relazione alla posizionalità eccentrica dell'uomo:

---

<sup>40</sup> H. Plessner, *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, tr. it. di V. Rasini, Bompiani, Milano 2007, pp. 140-141.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 112-113 (senza essere né «gesti», né «atti gestuali»).

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 58.

«eccentrico verso l'ambiente e con lo sguardo rivolto a un mondo, l'uomo si trova tra serietà e non serietà, tra senso e non-senso; si trova perciò dinanzi alla possibilità del loro insolubile, ambiguo e contraddittorio legame, del quale non può venire a capo, da cui deve staccarsi e che invece lo tiene a sé vincolato»<sup>45</sup>. Helmuth Plessner non pretende di dare una definizione concettualmente esauriente della comicità, ma dal suo saggio ricaviamo che il comico è correlato all'«insolubile, ambiguo e contraddittorio legame» tra senso e non-senso e tra serietà e non serietà: legame a cui l'uomo come corpo e mente è inevitabilmente e integralmente esposto e che il comico rende percepibile.

### **Il *breakdown* del riso e la sua persistente ambiguità.**

Nel caso della caverna di Platone, la percezione del contrasto tra senso e non-senso e tra familiarità ed estraneità può produrre un chiasma anche tragico fra l'esercizio dell'ironia da parte di chi propone nuove cornici di senso e la derisione nei confronti dell'aspirante innovatore, da parte di chi aderisce alle cornici di senso abituali. La storia di questa tensione è parte significativa della storia più comprensiva del rapporto tra arte e potere.

Tra gli innumerevoli risvolti che meriterebbero di essere studiati, ce n'è uno singolare, segnalato di passaggio da Stendhal in due contributi dei *Suppléments ai Voyages en Italie*<sup>46</sup>. Nel brano sulle *Marionettes*, corretto nel 1824, troviamo il ricordo di un uomo «alla porta di una specie di caverna», che diceva: «entrate, o signori!...»<sup>47</sup>. Stendhal nota che caratteristica del teatro delle marionette è la concessione di una maggiore

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>46</sup> Cfr. *Supplément II. Les marionettes* (corretto il 7 agosto 1824), in *Voyages en Italie*, Gallimard, Paris 1973, pp. 1196-1198 e *Les fantoccini à Rome*, pp. 1198-1205, testo pubblicato in inglese nel «New Monthly Magazine» nel settembre 1824 e in francese nel numero 9 e 10 del «Globe», il 2 e l'8 ottobre 1824.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 1197.

libertà di espressione e rappresentazione, rispetto a quanto generalmente riconosciuto ai teatri regolari sottoposti alla censura. Nel brano sui *fantoccini*, nella parte pubblicata sul *Globe* l'8 ottobre 1824, troviamo un appunto sul fatto che le marionette possono fare non soltanto ridere, ma anche piangere. Questo sembra più inverosimile: «ecco la tragedia di Temistio, che produsse tante emozioni, benché rappresentata da attori alti dodici pollici»<sup>48</sup>: «aggiungerò soltanto che, durante l'ultima scena, l'emozione degli spettatori fu portata al suo culmine, e che io ho visto raramente, per non dire mai, lacrime così vere e così abbondanti a una rappresentazione tragica recitata da attori in carne e ossa»<sup>49</sup>.

In quanto capaci di far ridere e piangere, le marionette possono essere considerate «una risorsa unica per la commedia satirica»<sup>50</sup>: risorsa tanto più preziosa in quanto – in quella “specie di caverna” in cui si tengono le rappresentazioni – le marionette, che appaiono come semplici “pezzi di legno”, sono apparse ai censori meno pericolose e sono pertanto meno esposte alla rigidità della censura.

Tornando alla caverna di Platone, l'inedita pretesa di donazione di senso del filosofo appare insensata ai prigionieri e perciò viene derisa. La derisione è peraltro soltanto la prima fase di un rifiuto che – ricordando Socrate – può arrivare fino alla condanna a morte. È proprio la (pericolosa) pretesa di avere credenze fondate e sensate da parte dei prigionieri e la loro indisponibilità a metterle in discussione, tuttavia, che può indurre il filosofo – sulle orme di Socrate – a servirsi dell'ironia come strumento per rendere possibile la differenziazione del punto di vista, suscitando dubbi e perplessità.

Si tratta di un'operazione per certi versi paradossale e comunque esposta al fallimento. Non interessano qui soltanto, in termini filologici, i passaggi cruciali del mito della caverna, ma tutti i casi di cui la caverna

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 1202.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 1203.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 1205.

è metafora, ossia tutte le circostanze in cui la tensione tra la possibilità e l'impossibilità di *cambiare idea* appare particolarmente alta e difficile da elaborare senza che il conflitto tra i punti di vista degeneri in derisione o altre forme di ostilità.

Integrando quanto scrive Plessner con altri spunti tratti dai testi sopra menzionati, si può avanzare un'ipotesi che, per quanto parziale, consente tuttavia di districarsi tra alcuni nodi rilevanti del problema: il riso può contribuire alla *rottura* delle cornici di senso univoche e dell'atmosfera di serietà e familiarità che le pervade, attraverso l'esibizione della sempre contrastante presenza del non-senso nel senso, della non-serietà nella serietà, dell'estraneità nella familiarità. Ciò accade senza che il riso debba *spiegare* le motivazioni del contrasto. Anzi, come rileva Adorno, «non appena aggiunge una parola di spiegazione, l'ironia si distrugge»<sup>51</sup>: potremmo perciò dire che l'ironia richiede un genere di comprensione e possiede un'autonomia che sarebbero annullate dal passaggio attraverso la spiegazione. Dall'altro lato, tuttavia, neppure la derisione e lo scherno indugiano sulle spiegazioni: sempre Adorno efficacemente scrive che «chi ha con sé il pubblico che ride, non ha bisogno di fornire dimostrazioni»<sup>52</sup>. Non diversamente da chi ha con sé un pubblico che osanna, plaude o venera.

Da questa persistente ambiguità del ridere<sup>53</sup> – tra critica e reazione, tra approvazione e disapprovazione dell'esistente – deriva il fatto che la satira, nella storia, sia servita tanto a conservare quanto a contestare i

---

<sup>51</sup> T.W. Adorno, *Minima moralia*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1954, Parte terza (1946-1947), pp. 202-203.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Quintiliano, dopo aver notato che «il ricorso al riso è molto problematico in primo luogo perché una frase spiritosa di solito è falsa, è volutamente deformata e per di più non arreca mai onore a chi ne è oggetto» (*Inst.orat.*, VI, 3, 6), e dopo aver dichiarato che nonostante i molti tentativi nessuno sembra aver spiegato in misura soddisfacente «da dove nasce il riso» (*ibid.*, VI, 3, 7), scrive: «esso [il riso] di solito non viene suscitato da un solo motivo: si ride di affermazioni e gesti non soltanto adulti e garbati, ma anche stupidi, rabbiosi o incerti, e perciò la natura del riso è ambigua [*ideoque anceps eius rei ratio est*], poiché esso non dista molto dalla derisione [*quod a derisu non procul abest risus*]». Cfr. Quintiliano, *La formazione dell'oratore*, cit., vol. II, p. 1037.

sistemi d'autorità esistenti. Adorno vedeva la sua epoca addirittura come impermeabile alla critica mediata dall'ironia: questo perché l'ironia ha bisogno di segnalare uno scarto tra la realtà di una cosa e ciò che si afferma della cosa, mentre nell'epoca della «menzogna radicale», la segnalazione dello scarto diventa inefficace dal punto di vista emotivo e cognitivo, perché proprio quello scarto viene continuamente esibito e accettato ancor prima che l'ironia lo afferri<sup>54</sup>.

Se il *breakdown* associabile al riso e al ridicolo può dunque conservare o trasformare l'esistente, far percepire le differenze o nasconderle nell'indifferenza, minimizzandole o mimetizzandole, si può sostenere che quel *breakdown*, quel potenziale di "rottura" delle cornici di senso associabile al riso, con la sua ambiguità, si iscriva in una dimensione che sta tra l'estetico o l'etico?

Il senso della domanda può essere chiarito citando le obiezioni sollevate da Pirandello a Theodor Lipps. Tali obiezioni si trovano nel secondo capitolo della seconda parte del suo saggio *L'umorismo*: capitolo decisivo perché tra l'altro Pirandello vi espone in modo chiaro il rapporto tra "comico" come "avvertimento del contrario" e "umoristico" come "sentimento del contrario", facendo il famoso esempio della vecchia signora imbellettata come una giovane: «*avverto* che quella signora è il *contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere», e con questo ho il comico<sup>55</sup>; tuttavia, «se [...] interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma forse che ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna [...]», allora si arriva al *sentimento del contrario*. Il confronto con Lipps si gioca sul «valore etico» da attribuire al «sentimento del contrario». Secondo la tesi di Lipps, l'umorismo finisce

---

<sup>54</sup> Cfr. *ibid.*, p. 205.

<sup>55</sup> Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo*, a cura di P. Pedaccini Floris, Signorelli, Roma 1993, p. 170.

con l'elevare e il fare apprezzare il valore del buono e del giusto; Pirandello invece ritiene che il carattere dell'umorismo sia la «perplexità»<sup>56</sup> e che l'unica valutazione attinente al riguardo sia quella estetica. Eppure, dal momento che per ammissione dello stesso Pirandello il *contrario* oggetto di avvertimento o di sentimento può riguardare la tensione tra «ciò che è» rispetto a «ciò che dovrebbe essere», il *breakdown* associabile alla comicità e all'umorismo può essere messo in relazione con uno spazio etico inteso in senso non moralistico, cioè con uno spazio in cui la percezione del contrario permetta la formulazione della domanda sullo scarto tra ciò che è e ciò che *dovrebbe* essere, la quale a sua volta sussiste soltanto col dubbio riguardo a ciò che *potrebbe essere altrimenti*.

Il dialogo di Luciano *Caronte o gli osservatori* aiuta a chiarire ulteriormente questo aspetto. Caronte sale dall'Ade ridendo: interrogato da Ermes, dice di voler vedere cosa fanno gli uomini in vita, dal momento che tutti piangono quando sono traghettati nell'Oltretomba. Ermes aiuta Caronte ad osservare gli uomini, il cui «affannarsi senza tregua», senza curarsi della transitorietà di tutto ciò per cui competono (onori, averi, poteri), appare oltremodo ridicolo. Caronte ha l'idea di gridare agli uomini di smettere di affannarsi inutilmente per ciò che non ha valore, in quanto non vivranno per sempre, e domanda: «se queste cose e altre del genere io le gridassi a loro in modo da farmi sentire, non credi che io gli darei una mano a vivere e che diverrebbero assai più saggi?»<sup>57</sup>. Al che Ermes risponde: «caro mio, tu non sai come l'ignoranza e l'inganno li hanno ridotti e come nemmeno con un trapano si potrebbero aprir loro le orecchie, riempite come sono di cera [...]. Quello che può il Lete da voi, la stessa cosa, qui, la compie l'ignoranza»<sup>58</sup>. Degli esseri umani ce ne sono pochi che, avendo rifiutato o essendosi sbarazzati della cera nelle orecchie ed essendosi volti alla verità, «hanno fitto lo sguardo acuto nella

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 175-176.

<sup>57</sup> Luciano, *Caronte o gli osservatori*, in Luciano, *Dialoghi e Storie vere*, a cura di N. Marziano e G. Verdi, Mursia, Milano 1999, p. 336.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 336-337.

realtà e imparato a conoscerla come essa è». Gridare a costoro è superfluo perché «tenendosi in disparte dalla gente, ridono di come essa si comporta e dato che non sono assolutamente bene accetti dagli altri è chiaro che vogliono fuggirsene da questa vita e venirsene da voi»<sup>59</sup>. Caronte evidenzia in termini non moralistici uno scarto tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere in relazione all'aspirazione degli uomini a vivere bene: il contrasto non è tra la condotta degli uomini e un bene normativo ad essa esterno, ma tra il senso che gli uomini pretendono di dare alla propria vita e il non-senso della loro condotta considerata da una prospettiva più ampia. Caronte si chiede se gridando e spiegando agli uomini l'insensatezza del loro agire questi potranno cambiare. Escludendo tale possibilità, Ermes dichiara l'insufficienza della spiegazione, dell'avvertimento e dell'ingiunzione quali fattori di un'evoluzione basata sulla percezione del contrasto tra senso e non-senso: in altri termini, anche qui – come sarà poi in Adorno e come implicitamente si può ricavare dal mito platonico – spiegazione, avvertimento e ingiunzione non appaiono sufficienti per rompere le cornici di senso consolidate e il modo abituale di aderirvi. In tali condizioni, resta aperta la domanda filosofica sul *breakdown* introdotto nelle cornici di senso tramite il riso, l'ironia, la satira o il comico: lo spazio per tale "rottura" è inevitabilmente segnato dall'ambiguità, ma sembra sufficiente a suscitare perplessità, dubbi e, più in generale, quella differenziazione dei punti di vista che è indispensabile a vedersi per così dire "dall'esterno", a cogliere criticamente la propria relazione conflittuale con le sfere di significato in cui si agisce e in cui si comunica.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 337.