

Civ' de sembra conicare, s'apone,  
Mokkore, in realtà svela e rivela,  
Si fa metafora di un senso più intimo  
Proiettando molto di più di cui che Mokken  
il linguaggio del corpo è il linguaggio  
più sincero perché con il corpo nessuno  
obliato o mentire, i gesti sono espliciti  
diatto della nostra volontà. Il gollak,  
de valorizzare la corporalità e l'eccezione  
mentre e garanzia si richiama, infatti  
come un ruolo in certe degli ambienti  
di esprimere "una fine profonda rispetto  
l'essenza delle cose".

84915

*Università degli studi di Milano*  
*Facoltà di Lettere e Filosofia*

**IL CORPO COME SPAZIO ESPRESSIVO**  
**L'immagine grottesca tra Hugo e Fo**

**Tesi di laurea di:**  
**Paola Cristina Frascini**  
**matr. n. 443136**

**Relatore: Chiar. mo Prof. Gabriele Scaramuzza**  
**Correlatore: Chiar. mo Prof. Elio Franzini**

**Anno Accademico 1996/97**

## INDICE

<i>Introduzione</i>	4
<b><u>Parte prima</u></b>	11
<b><u>Cap. 1</u></b>	
<u>1. 1. Il mondo in festa</u>	12
<u>1. 2. Il sosia del bello</u>	19
<u>1. 3. L'arte che ride</u>	23
<u>1. 4. L'arte che dà vita</u>	27
<b><u>Cap. 2</u></b>	
<u>2. 1. Il mostro</u>	31
<u>2. 1. 1. Il mostro grottesco di Hugo</u>	31
<u>2. 1. 2. Il mostro parigino di Balzac</u>	34
<u>2. 2. Il dramma: specchio di concentrazione, espressione della totalità</u>	37
<b><u>Cap. 3</u></b>	
<u>3. 1. "Genio e sregolatezza": prima regola</u>	43
<u>3. 1. 1. Il genio "importuno" di Hugo</u>	44
<u>3. 1. 2. Uno sguardo incantatore e penetrante</u>	50
<u>3. 2. La "nuotatrice delle profondità marine"</u>	53
<u>3. 2. 1. La "seconda vista" come avvertimento del contrario</u>	57

<b><u>Cap. 4</u></b>	
<u>4. 1. Oltre la realtà</u>	60
<u>4. 1. 1. Balzac, buon osservatore e appassionato visionario</u>	60
<u>4. 1. 2. Le maschere non servono a mascherare</u>	68
<b><u>Cap. 5.</u></b>	
<u>5. 1. Il limite dell'espressività</u>	74
<u>5. 2. Il carnevale vissuto in solitudine</u>	81
<u>5. 2. 1. Il riso liberatore</u>	82
<b><u>Parte seconda</u></b>	89
<b><u>Cap. 1</u></b>	
<u>1. 1. Dal brutto al difforme al ridicolo: la caricatura</u>	90
<u>1. 2. Il comico nella storia: "un'antica via negativa"</u>	94
<b><u>Cap. 2</u></b>	
<u>2. 1. Tanto più si va sperimentando verso il nuovo, tanto più occorre affondare nel passato</u>	100
<u>2. 1. 1. Oltre il teatro e oltre la parola</u>	101
<u>2. 2. Il teatro dell'occhio (oltre il ridicolo)</u>	110
<b><u>Cap. 3</u></b>	
<u>3. 1. L'opera buffa di Dario Fo</u>	121
<u>3. 1. 1. Il Mistero buffo</u>	130
<b><u>Cap. 4</u></b>	
<u>4. 1. Il giullare nella storia: un po' istrione e un po' vittima, "re di un mondo alla rovescia"</u>	140
<u>4. 1. 2. "Facciam festa e giulleria", ma non solo</u>	144
<u>4. 2. Nasi rossi: il grottesco nello spettacolo di oggi</u>	148

<u>4. 2. 1. Il circo produttore di divertimento e di senso</u>	156
<i>Conclusione</i>	159
<u>Bibliografia</u>	168

## *Introduzione*

Il repertorio dei segni grazie ai quali l'uomo riesce a esprimere i propri sentimenti comprende segni verbali e segni fisici perché l'uomo, infatti, comunica attraverso le parole ma anche con i gesti. La dimensione fisica del segno è però mezzo che, spinto all'estremo, "significa" meglio il proprio contenuto. Le azioni, le posizioni del corpo rendono visibile ciò che è impronunciabile e assente, rivelano la verità mentre le parole, a volte, hanno la loro ragion d'essere nel dissimulare i pensieri o, comunque, sono inadeguate ad esprimere verità fondamentali. Dunque, spesso, il significato non è riducibile a parole ed ecco allora giustificarsi il ricorso al corpo, alla figura, all'aspetto esteriore, al gesto, perché questo è il senso che l'uomo riesce a manifestare di sé proprio alla vista. Hugo, Balzac e Fo sono convinti che la superficie del reale contenga degli indicatori di verità, che il senso e il significato vero e profondo della vita risiedano in ciò che appare, nel quotidiano, e che con la gestualità si possano raggiungere effetti e comunicazioni più chiare ed efficaci, più vere di quanto non si riesca con la sola parola. Per Hugo, l'apparenza mostra che oltre se stessa non è pensabile l'esistenza di nessun'altra realtà; l'interiorità si rovescia in esteriorità e la maschera dei personaggi drammatici rappresenta la verità dell'individuo, verità che si coglie nella superficie del significato<sup>1</sup>. Per Balzac, ciò che è interiore traspare in ciò che è esteriore ma in esso non si risolve; il "guscio" dell'esteriorità non è sentito come un prodotto del caso e quindi estraneo alla personalità

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Mostro - L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, "Presentazione" di G. Scaramuzza, Guerini, Milano 1992, pp. 75-76.

individuale. Osservare la linea della fisionomia di un personaggio, i suoi abiti, i suoi gesti è un modo sicuro per giungere alla sua anima e la gestualità diventa “metaforica” in quanto veicolo simbolico di un indicibile contenuto significativo. Per Fo, Nobel per la letteratura nel 1997, premiato anche per la sua strumentazione espressiva straordinaria, il gesto diviene il “veicolo ultimo dell’espressività”: il portamento, i movimenti del corpo sono qualcosa di più della parola e non semplici supplementi a questa, sono parte integrante di un linguaggio tutto presenza, purezza e immediatezza.

Dunque, il nostro gesto significa più della parola, perché là dove la parola non riesce più a dire, là giunge l’azione, il movimento, la figura. Per comunicare ed esprimersi si può andare oltre la parola e intensificare il gesto, tornando così a un linguaggio primitivo, immediato e concreto. Nella storia le immagini grottesche, i buffoni, i saltimbanchi ci insegnano che il modo più sicuro e diretto per comunicare una verità relativa, sfuggente e molteplice è quello di parlare il “linguaggio del corpo”, intendere il proprio corpo come “spazio espressivo”, avvalersi del gesto, “atto muto”, come indicatore della verità. La parola univoca e con essa la pretesa della verità unica e assoluta vengono abbandonate, all’espressione verbale si affianca quella gestuale, perché la verità si è fatta problematica, relativa e sfuggente. Il gesto è come una metafora che espande i concetti e supplisce la carenza logica della parola tradizionale, dicendo corrispondenze e intuizioni non esprimibili in nessun altro modo, racconta la metamorfosi della realtà, la plurivocità delle sue possibili interpretazioni. Dario Fo impara la lezione del passato e vince oggi il Nobel per la letteratura nello stupore dei più; conosce le potenzialità del corpo e si fa erede di una tradizione non ufficiale che si esprime

attraverso un linguaggio non verbale e, oltre il tempo e oltre lo spazio, riesce a comunicare la sua verità "altra".

I segni fisici comprendono azioni, fisionomie, gesti "ipersignificanti", silenzi e immobilità. Dobbiamo dunque interrogarci sul valore dell'espressione, sul senso del movimento e del modo di porsi di ciascuno come "riflesso" di un mondo intimo e nascosto. Il nostro corpo va visto come "spazio espressivo" e se l'intento è quello di considerare l'essere nella sua totalità, nel profondo del suo corpo, bisogna allora ascoltarlo nel "non detto", là dove nasce il movimento. Ma fino a che punto è possibile dar corpo a quanto è intimo e significativo? Spesso accade che ciò che è più ricco di significato non è per sua natura rappresentabile in maniera diretta.

Il linguaggio del corpo, dinamico e mutevole, si rinnova con l'uomo: è dunque necessario prendere coscienza del proprio corpo, conoscerlo, viverlo, per poi poter esprimersi attraverso esso. Il carnevale e il circo, il buffone e il *clown* sono i portavoce del principio del riso che esprime la possibilità del cambiamento nella vita di tutti i giorni, di un linguaggio immediato e concreto che esprime il mutamento e l'alternativa al mondo statico; il grottesco, come immagine multiforme e gioiosa dell'eccesso, valorizza la corporeità propria del linguaggio del corpo, il suo divenire e il suo rinnovamento; il deforme "essere plurivoco", il *mostro* anatomico e sociale, che prende corpo in gesti perfidi e in sguardi torvi, stravolgono e capovolgono un ordine prestabilito, ma sono tutt'altro che la negazione dell'uomo e del normale, rappresentano infatti il "potere vitale" dei corpi, la vita stessa che "pulsava e si trasforma"<sup>2</sup> e che nel mostro si palesa. Tutto ciò incarna il movimento e la vita, è potenza di

---

<sup>2</sup> Cfr. *ibid.*, p. 50.

estensione e ingrandimento, rottura di un'evidenza, dissenso che colpisce la norma e la paura di cambiare.

Il *mondo alla rovescia*, ostile a tutto ciò che è già dato e definito, necessita per esprimersi di forme dinamiche, mutevoli, camaleontiche, in movimento, in una parola: *grottesche*. Immagini piene di “non ufficialità”, nessun dogmatismo, nessuna serietà unilaterale, ostili a qualsiasi compiutezza e stabilità, a qualsiasi determinatezza e finitezza nel campo della concezione del mondo; esse si aggirano nella nostra immaginazione e nella nostra vita rinnovandosi con essa. Pur mostrandosi come immagini eccessive e deformi, attraggono e, nonostante siano difficili da comprendere, permangono nei tempi anche se la storia insegna a respingere e rigettare ciò che è assurdo e anomalo. Queste *immagini enigmatiche*, difficili da capire, vanno dunque comprese perché celano sicuramente un valore profondo, producono più senso di quanto non sembri: un significato legato alla gaia relatività della nostra esistenza, alla libertà, al rinnovamento, alla rinascita e all'autentica umanità dei rapporti tra esseri “più umani”. Anche la presenza e la persistenza, ancora oggi nella nostra cultura, del circo, festa, rituale privo di senso a livello superficiale, “modello dell'insensatezza” che comunica con gesti dilatati e si esprime attraverso il corpo, racchiude un profondo significato: “monumento all'assurdo”, più che non avere senso, nega il senso comune. Il circo sembra essere contemporaneamente dentro e fuori della nostra cultura, uno specchio in cui questa si riflette condensata e trascesa; rappresenta aspetti quotidiani ma ribaltati, realizza, come il carnevale bachtiniano, la necessità umana di liberarsi attraverso l'assurdo dalla convenzionalità.

L'*eccesso*, ossia il modo di accentuare l'intensità della rappresentazione per esprimere un significato, comporta una distorsione delle immagini che, tese a cogliere il senso che sfugge, divengono caricature *grottesche*. Necessità intrinseca di tale *eccesso*, che riesce a fare irrompere il mondo interiore a livello dell'esistenza, è appunto il tentativo dell'uomo di recuperare il significato della vita al limite dell'espressività. Il corpo si mostra manifestando così la sua verità, perché la gestualità, quello che appare, spesso raggiunge effetti più efficaci di quanto non riesca la parola. Ciò che sembra *caricare*, deformare, mascherare, in realtà svela e rivela, si fa metafora di un senso più intimo, proiettando molto più di ciò che nasconde; il linguaggio del corpo è il linguaggio più sincero perché con il corpo nessuno è abituato a mentire, i gesti sono espressione diretta della nostra volontà. Il grottesco, che valorizza la corporeità e l'eccessivo, è mezzo e garanzia di realismo, infatti assume un ruolo in arte che gli consente di esprimere "una più profonda verità vissuta delle cose"<sup>3</sup>.

Per Hugo il luogo dell'identità del personaggio è nella esteriorità visibile della sua maschera, perché la verità si mostra nella superficie, nella realtà, come appare nel suo dramma fatto "di 'forme' più che di sostanze"<sup>4</sup>. Anche Balzac pone attenzione a ciò che appare, ai particolari più nascosti, scopre l'impercettibile e lo ingrandisce rendendolo significativo, fa sì che il piano della rappresentazione implichi quello della significazione. Così facendo, Balzac scrive romanzi che hanno la ricchezza della vita vissuta, fa sì che le idee assumano la stessa intensità dei fatti, che le sensazioni vengano manipolate come fossero entità

<sup>3</sup> G. Scaramuzza (a cura di), *Il brutto nell'arte*, Il Tripode, Napoli 1995, p. 56.

<sup>4</sup> P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, tr. it. di D. Fink, Le Pratiche, Parma 1985, p. 140.

visibili e tangibili. Non c'è una verità chiara e distinta, ma solo una verità sfuggente che può trovare espressione attraverso una retorica che utilizza esuberanza di immagini, mescolanza di elementi, molteplici metafore e l'eccessivo. Balzac, come Fo, costruisce i significati a partire dai gesti, carica le azioni quotidiane di un senso straordinario, traduce i sentimenti in atteggiamenti plastici perfettamente leggibili attraverso uno stile enfatico e sproorzionato che ha lo scopo di assicurare l'evidenza e la comprensibilità del segno. Per questi Autori, dunque, i gesti sono "ipersignificanti" e hanno un ruolo importante nel presentare il contenuto significativo, il senso intimo della realtà è reso limpido e leggibile attraverso la maschera grottesca e le azioni enfatiche. Il linguaggio del corpo esprime una verità altra, oltre quella dicibile, illumina la condizione umana; le immagini grottesche sono frammenti di questo stesso linguaggio e significano una visione del mondo plasmabile, in movimento; i buffoni, i giullari, i *clowns* si esprimono attraverso gesti dilatati, con una mimica caricata e tesa ad amplificare l'effetto delle parole, fanno uso del proprio corpo come spazio espressivo e scoprono il mondo secondo le sue infinite possibilità.

Pare dunque che la verità abbia "origini silenziose". Nella storia, dal giullare delle corti al *clown* di oggi, dal carnevale medievale al circo odierno, chi ha messaggi di verità e serietà da comunicare si avvale di un linguaggio corporeo, del mimo, di immagini cariche ed eccessive, del gesto, limite estremo dell'espressività, ultimo tentativo di significare. Hugo, Balzac e Fo ricercano il significato della vita incominciando da quello che si manifesta proprio alla vista, comprendono che sotto ciò che appare aleggia uno spirito di verità, esprimono tutto questo avvalendosi di un linguaggio che, soprattutto in Fo, è autonomo rispetto a quello

verbale, parlano tutti la stessa lingua legata al corpo. Dario Fo è autore di una rappresentazione illuminante, la sua arte allude, indica, sottintende, fa immaginare e non descrive, perché egli non imita i gesti convenzionalmente noti ma li reinventa, così come reinventa le parole. La sua lingua è il *grammelot*, lingua in cui la necessità di ritrovare la forza e l'efficacia della parola passa con tutta evidenza attraverso il corpo, il suo *grammelot* "è fatto di carne e sangue, nervi e ritmo"<sup>5</sup>, la sua intelligenza ha bisogno di aggrapparsi al costante lavoro dei muscoli. Quella di Fo è un'espressività autonoma che individua se stessa eludendo necessariamente l'univocità semantica della parola scritta. "L'importante non è [più] ascoltare le parole ma i gesti"<sup>6</sup>, perché la parola non vive e non significa senza l'espressione che la rappresenta. Gli Autori considerati ricorrono a immagini visive (si ricordi al proposito che sia Hugo sia Fo sono stati anche pittori), a figure mutevoli che rappresentano la forza stessa del corpo, corpo che, cosciente della propria energia vitale, mostra la nostra vita, la nostra unica possibilità di abitare il mondo.

---

<sup>5</sup> O. Ponté di Pino, "I segreti di un comico militante", in *il manifesto*, 10 ottobre 1997, p. 22.

<sup>6</sup> C. Meldolesi, *Un comico in rivolta: Dario Fo il bufalo il bambino*, Bulzoni, Roma 1978, p. 69.

**PARTE PRIMA**

## CAPITOLO PRIMO

### 1. 1. Il mondo in festa

Nell'epoca rinascimentale, dai resti della Domus Aurea di Nerone, sepolti sotto le rovine delle terme di Traiano e di Tito, venne alla luce un tipo di pittura ornamentale fino ad allora sconosciuta. In italiano questo tipo di decorazione parietale, alquanto bizzarra, venne definito, a partire dalla parola grotta, "la grottesca".

La scoperta colpì per l'originalità delle immagini: ritraevano forme animali, umane e vegetali che si confondevano l'una nell'altra trasformandosi reciprocamente, rompendo audacemente i tradizionali confini e oltrepassando i propri limiti: risultavano alla vista come figure nuove, ibride, indefinite e indefinibili, libere e stravaganti. La rappresentazione della realtà in quelle pitture non era statica, "il movimento cessa di essere quello delle forme già date - vegetali e animali - in un mondo già dato e stabile, ma si trasforma in un movimento interno all'esistenza stessa e si esprime nella trasmutazione di alcune forme in altre, nell'eterna *incompiutezza* dell'esistenza"<sup>7</sup>. L'aggettivo che si formò in seguito, grottesco, sarà riferito a qualcosa di deforme in modo strano, cioè non presente in natura: le strutture rigide vengono messe in movimento all'interno, il grottesco vi porta confusione, discordanza e vi inserisce una nuova e prorompente intensità. Esso è l'espressione del mutamento, del rinnovamento e dell'alternativa a un mondo statico e

---

<sup>7</sup> M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare - Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, tr. it. di M. Romano, Einaudi, Torino 1979, p.

determinato. Nella sua storia il grottesco nasce come immagine multiforme e gioiosa dell'eccesso, vuole essere un modo di comunicare la verità 'altra' che sovverte l'ufficialità delle istituzioni, la ragione oltre la logica razionale.

Bachtin scrive un'opera sul grottesco nella tradizione medievale e rinascimentale, riferendosi ad esso col termine di *carnevalesco*. L'Autore inizia con l'analizzare le forme dei riti e degli spettacoli organizzati nei paesi dell'Europa medievale in modo comico. Tali forme rivelano un aspetto completamente diverso del mondo, non ufficiale, esterno alla chiesa e allo stato, "sembravano aver edificato accanto al mondo ufficiale *un secondo mondo e una seconda vita*, di cui erano partecipi [...] tutti gli uomini del Medioevo"<sup>8</sup>. Il principio del riso organizzatore dei riti carnevaleschi li libera da ogni dogmatismo religioso, le forme carnevalesche appartengono a una sfera del tutto particolare della vita quotidiana, hanno un carattere immediato e concreto, si collocano ai confini tra l'arte e la vita. "In realtà è la vita stessa presentata sotto la veste speciale del gioco". Il carnevale per questo non conosce distinzioni tra attori e spettatori, non conosce il palcoscenico e, fatto molto importante, al carnevale non si assiste, ma lo si vive. Infatti, durante questa festa, non esiste altra vita che quella carnevalesca, non si può vivere che in conformità alle sue leggi che sono le leggi della libertà. "Il carnevale ha un carattere universale, è uno stato particolare del mondo intero, è la sua rinascita e il suo rinnovamento a cui tutti partecipano"<sup>9</sup>. Dunque il carnevale non è forma artistica ma forma reale della vita stessa, in cui quest'ultima recita rappresentando un'altra forma libera di realizzazione, la propria rinascita e il proprio rinnovamento su principi

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 10.

migliori. La forma reale della vita appare nello stesso tempo come la sua forma ideale resuscitata.

La festa carnevalesca è la forma della seconda vita del popolo che penetra temporaneamente nel mondo utopico dell'universalità, della libertà, dell'uguaglianza e dell'abbondanza. Al contrario le feste ufficiali non creano affatto questa seconda vita, anzi, consacrano il regime esistente e lo rafforzano, convalidano la stabilità, l'immutabilità e l'eternità dell'ordine esistente: la gerarchia, i valori, le norme e i tabù religiosi, politici e morali.

La festa [ufficiale] era il trionfo della verità già data, vittoriosa, dominante, che assumeva l'aspetto di una verità eterna, immutabile e perentoria. E' per questa ragione che il tono della festa ufficiale non poteva essere che quello *serio* e monolitico [...] E' soprattutto per questo che la festa ufficiale travisava la *vera* natura della festa umana, la snaturava.

Ma questa festosità autentica è indistruttibile e per questo fu necessario tollerarla. Il carnevale è il trionfo della liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, dai rapporti gerarchici e dai privilegi, è l'autentica festa del divenire e del rinnovamento. "Si opponeva ad ogni perpetuazione, ad ogni carattere definitivo e ad ogni fine"<sup>10</sup>. Bachtin conferisce particolare significato all'abolizione dei rapporti gerarchici: nel carnevale tutti sono considerati uguali, nella piazza regna la forma del contatto familiare e libero fra le persone, separate nella vita normale (non carnevalesca) dalle barriere dei loro beni, del loro lavoro, della loro età. In questo contatto libero e familiare l'individuo viene dotato di una seconda vita che gli permette di avere rapporti nuovi, puramente umani, con i suoi simili.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 13.

L'uomo ritornava a se stesso e si sentiva essere umano fra altri esseri umani. E questa autentica umanità dei rapporti non era soltanto il frutto dell'immaginazione o del pensiero astratto, ma era effettivamente realizzata e vissuta nel vivo contatto materiale e sensibile. L'ideale utopico e il reale si fondevano provvisoriamente nella percezione carnevalesca del mondo<sup>11</sup>.

Dunque è sulla piazza che si vive e si può vedere il significato profondo del riso, un significato di libertà che rinnova i rapporti fra gli individui rendendoli più umani, anzi "semplicemente" umani. Il potere del riso rivela l'autenticità del nostro essere senza quella serietà formale che ci impone modelli di comportamento, ruoli ai quali conformarci e menzogne alle quali credere. Sempre sulla piazza si viene a creare un tipo speciale di comunicazione: a partire dalla percezione ostile a tutto ciò che è già dato e definito, a tutte le pretese di immutabilità ed eternità, il linguaggio è aperto e schietto, abolisce ogni distanza, è dinamico e mutevole proprio perché la lingua esprime la concezione del mondo. Tale lingua per Bachtin è caratterizzata dalla logica del "mondo alla rovescia", intendendo con ciò che il mondo della cultura popolare è una parodia della vita normale (fig. 1). Parodia che non si limita a negare la normalità della vita, come quella moderna, ma offre una visione alternativa del mondo, lo percepisce nel suo aspetto comico, nella sua gaia relatività.

La festa è un'interruzione momentanea di tutto il sistema ufficiale, coi suoi divieti e le sue barriere, per un breve lasso di tempo la vita penetra nella sfera della libertà utopica. Nel Medioevo dunque il riso è indissolubilmente legato alla libertà che, sebbene relativa, non è mai soppressa del tutto. Altro rapporto essenziale del riso è quello con la verità popolare non ufficiale. Per l'uomo del Medioevo il riso è la vittoria

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 14.



Non vi paia di nuouo se mirate,  
L'Asino a cacciar quini il suo Padrone,  
Carco di soma come già osseruate  
E in darli su la scena arico il bastone  
Ligito li costumi tiegnoi son corrotti,  
Che gl'Asini uogliono far li grandi e doti.

Fig. 1. Stampa popolare secentesca.

su tutto ciò che opprime e limita, sulla paura. Paura di tutto ciò che è sacro e vietato, della morte, del potere umano, dei divieti, della morale che offusca la coscienza dell'uomo: "vincendo la paura, il riso ha rischiarato la coscienza dell'uomo e gli ha rivelato un mondo nuovo"<sup>12</sup>. In verità, continua Bachtin, tale vittoria appartiene solo ai giorni di festa, ma è comunque grazie a questi sporadici momenti che si è potuta sviluppare un'altra verità non ufficiale sul mondo e sull'uomo. Dunque il riso del Medioevo, vincendo la paura del mistero, del mondo e del potere, ha scoperto la verità sul mondo e sul potere stesso. Si è opposto alla menzogna, all'eloquenza, all'ipocrisia, unendosi all'ingiuria e alle parole blasfeme. Il portavoce di tale verità è il buffone che incarna il principio del carnevale nella vita comune poiché esso rimane buffone sempre e comunque, in tutte le circostanze, portatore di una forma particolare di vita, reale e ideale nello stesso tempo. Il buffone ha per questo un significato sociale<sup>13</sup>: in un'epoca in cui la vita, e con essa la verità, è limitata al quadro dei ceti, delle prerogative, delle gerarchie, tutta la verità che non coincide con quella feudale o con quella scolastica è stata eliminata e la si tollera solo se non aspira a ruolo serio nella vita, solo se suscita il riso. Ecco quindi il significato del buffone come portavoce, privo di diritti, di tale verità disprezzata. Bachtin attribuisce al riso un significato ancora più profondo, "esso ha liberato non soltanto dalla censura esteriore, ma soprattutto dal grande *censore interiore*, dalla paura del sacro, dalle proibizioni autoritarie, dal passato, dal potere". Ha permesso di esprimere non solo la verità popolare antifeudale, ma l'ha aiutata a formarsi interiormente. "E tale verità nel corso dei millenni si è formata e si è difesa al riparo dal riso e dalle forme comiche della festa

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>13</sup> Cfr. *ibid.*, p. 104.

popolare. Il riso ha rivelato un mondo nuovo soprattutto nel suo aspetto gioioso e *lucido*”<sup>14</sup>.

La concezione del riso delineata nel Medioevo viene ereditata nel corso dei secoli dal Rinascimento fino ai giorni nostri. Si ribadisce che:

il riso ha un profondo significato di visione del mondo, è una delle forme più importanti in cui si esprime la verità sul mondo nel suo insieme, sulla storia, sull'uomo; è un punto di vista particolare e universale sul mondo, che percepisce la realtà in modo diverso, ma non per questo meno importante di quello *serio* [...] soltanto al riso, infatti, è permesso di accedere a degli aspetti estremamente importanti della realtà<sup>15</sup>.

Anche se nell'età barocca, nell'illuminismo e poi nel romanticismo, lo spirito del carnevale subisce una degenerazione in senso individualistico<sup>16</sup>, comunque, “dalle piazze alle dispute letterarie, il grottesco”, senza perdere il suo aspetto corporale e carnevalesco, senza rinunciare al suo potere deformante e al suo gusto per il superlativo, rimanendo intenso, invadente e corrosivo, “in un'ulteriore dimostrazione del suo essere polimorfo e della sua abilità di infiltrazione, è diventato un fatto intimo, si è interiorizzato, proponendosi nello stesso tempo come punto di vista di verità in una visione del mondo insieme allucinata e lucida”<sup>17</sup>. Dunque, anche se il grottesco, formalizzando le proprie immagini e individualizzandosi, ha perso i suoi legami vivi con la cultura popolare della piazza ed è diventato tradizione puramente letteraria, tale formalizzazione è soltanto esteriore, poiché la ricchezza di contenuto

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 76-77.

<sup>16</sup> Cfr. A. Civita, *Teorie del comico*, Unicopli, Milano 1984, p. 46.

<sup>17</sup> A. M. Scaiola, *Dissonanze del grottesco nel romanticismo francese*, Bulzoni, Roma 1988, p. 180.

della forma grottesca si è conservata in tutti i fenomeni più importanti, si pensi alla Commedia dell'Arte, a Molière ecc.. In tutti questi fenomeni

la forma grottesco-carnevolesca ha delle funzioni analoghe: illumina la libertà di invenzione, permette di unificare elementi eterogenei e d'avvicinare ciò che è lontano, aiuta a liberarsi del punto di vista dominante sul mondo, da tutte le convenzioni, da tutto ciò che è banale, abituale, comunemente ammesso; e permette di guardare il mondo in modo nuovo, di sentire la relatività di tutta l'esistenza e la possibilità di un ordine del mondo che sia completamente diverso<sup>18</sup>.

## 1. 2. Il sosia del bello

“Nel corso della sua lunga storia, l'estetica ha molto spesso parlato del bello come dell'unica specifica categoria estetica, o come del valore estetico per eccellenza”<sup>19</sup>. Però in determinate epoche, ad esempio quella romantica, aumenta l'attrazione per il brutto, si considera più da vicino il problema del bello e si scopre che accanto ad esso si è sempre accompagnato un 'sosia negativo'<sup>20</sup>. Dunque il bello viene considerato come una “relativa categoria estetica, una fra le tante”, e l'estetica stessa non parla solo del bello, del sublime e della grazia, ma diviene anche “riflessione sul brutto”<sup>21</sup>.

Fin dall'antichità<sup>22</sup> prevale la concezione per cui il brutto incarna il “puro e semplice disvalore”, l'“assoluta negatività”, quello “che non

---

<sup>18</sup> M. Bachtin, *op. cit.*, p. 41.

<sup>19</sup> G. Scaramuzza (a cura di), *Il brutto nell'arte*, Il Tripode, Napoli 1995, p. 5.

<sup>20</sup> Cfr. K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, a cura di R. Bodei, il Mulino, Bologna 1984, p. 7.

<sup>21</sup> Cfr. G. Scaramuzza (a cura di), *op. cit.*, p. 6.

<sup>22</sup> Cfr. G. K. Chesterton, *Il bello del brutto*, tr. it. di P. Sestini, “Introduzione” di A. Brilli, Sellerio, Palermo 1985, pp. 67 e sgg. Chesterton definisce i Greci, in materia estetica, “i tiranni e i turlupinatori dell'umanità”, perché con essi la concezione della bellezza fisica è venuta restringendosi fino a significare un certo tipo di bellezza che non esaurisce le possibilità di attrattiva esteriore. I Greci ci hanno vincolato al culto di un unico tipo estetico, mentre la natura

piace”, ma, ciò nonostante, “nell’universo delle arti il brutto è indubbiamente presente da sempre”<sup>23</sup> (Scaramuzza cita a tal proposito la figura omerica di Tersite e le pagine dell’*Inferno* dantesco). Bisognerà comunque aspettare l’Ottocento affinché si riconosca l’ingresso ‘a pieno titolo’ del brutto nel mondo artistico, e perché il bello perda il ruolo da protagonista. Col Romanticismo il brutto finalmente non è più l’antitesi del bello, “...non è più il falso, ma un aspetto del vero”<sup>24</sup>.

Bello e brutto sembrano sfumare l’uno nell’altro, nell’epoca romantica finiscono per confondersi, per perdere quei confini netti che prima li distinguevano. Infatti emergono del bello gli sfondi abissali e scuri di cui parla Praz, “la bellezza medusea” riferita all’immagine dipinta da un ignoto fiammingo, e nascono le parole scritte da Shelley circa il medesimo soggetto: “Il suo orrore e la sua bellezza sono divini.[...] non tanto è l’orrore quanto la grazia a impietrire lo spirito del riguardante [...] è la melodiosa tinta della bellezza, sovrapposta alla tenebra e al baglior della pena, che rendono umana e armoniosa l’impressione”<sup>25</sup>. Questo è il manifesto del concetto di bellezza che fu proprio dei romantici: una bellezza maledetta, tormentata e dolente che è posta in risalto da quelle cose che per i classici sembrano contraddirla. Il brutto, per contro, fa sì che il sensibile tocchi un’intensità significativa,

---

“ha inteso, nei limiti del possibile, far sì che ogni volto umano fosse individuale ed espressivo, capace di distinguersi dagli altri [...]. Ma i Greci riservarono alla forma umana lo stesso trattamento che i giardinieri olandesi riservarono alle piante; vale a dire che potarono le fattezze vive e ridondanti per farle aderire a un certo canone accademico [...] così facendo hanno ottenuto un pieno successo, tanto è vero che ci costringono a definire brutti i volti più espressivi e accattivanti, e belle alcune delle facce più repellenti ed insulse”. Chesterton difende la molteplicità categoriale dell’arte, e continua: “affermare che un tipo di volto è brutto perché si discosta da quello della Venere di Milo, significa guardarlo in modo erroneo”.

<sup>23</sup> Cfr. G. Scaramuzza (a cura di), *op. cit.*, pp. 6-7.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>25</sup> M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Einaudi, Torino 1942, p. 23.

che schiuda un'interiore vitalità che al bello sembrerebbe inibita, il brutto individua zone che altrimenti sfuggirebbero all'indagine, dà voce a inedite potenzialità estetiche che la bellezza, classicamente intesa, sarebbe inadeguata ad esprimere.

Il mondo moderno ha per Hegel la sua remota origine nel cristianesimo e l'arte 'romantica' (cristiana) è in opposizione all'arte simbolica e all'arte classica non possedendo gli stessi canoni estetici della tradizione. Con il cristianesimo l'umanità adora un Dio sofferente, quindi perde la gioia guadagnando il riso e le lacrime che non possono certo "mostrarsi nel paradiso delle delizie. [Riso e lacrime] sono entrambi nati dalla pena e sono apparsi quando il corpo dell'uomo, snervato, mancava di forze per resistervi"<sup>26</sup>. Il brutto è dunque legato al "dolore cristiano, alla drammatica concezione di una realtà terrena in preda la male, al peccato, alle passioni che deformano il corpo e l'animo dell'uomo"<sup>27</sup>. Il grottesco romantico esprime l'interna lacerazione dell'animo umano, porta in superficie il dissidio interiore facendo di un volto una smorfia, i personaggi hanno la tendenza al ripiegamento interiore, alla riflessività e, consci del proprio isolamento dal resto del mondo, vivono con angoscia. Nell'arte romantica per Hegel fanno il loro ingresso la scissione, la disarmonia e il dolore, per questo è la più capace nel "rappresentare la disgregazione permanente introdotta dal principio della *libertà soggettiva*"<sup>28</sup>.

Karl Rosenkranz (1805-1879) si ispira a Hegel ed è sostenitore di un'estetica che non sia più solo teoria del bello: è necessario che il brutto entri nell'arte perché essa sia riflesso fedele della realtà, ed è attraverso il

---

<sup>26</sup> C. Baudelaire, *Il riso, il comico, la caricatura*, "Introduzione" di L. Sinisgalli, Organizzazione Editoriale Tipografica, Roma s. d., p. 12.

<sup>27</sup> K. Rosenkranz, *op. cit.*, p. 10.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 11.

comico che il brutto viene riscattato nell'arte stessa. L'analisi che Rosenkranz compie della caricatura permette di cogliere un elemento importante della sua concezione artistica: il netto rifiuto del naturalismo in quanto riproduzione esatta, fotografica, della realtà. Per l'Autore l'arte non deve essere "riflesso passivo dell'esistente" ma deve assumere in sé "l'essenza della realtà naturale e spirituale" rappresentandola come fenomeno concreto, *naturalizzandola* e non *idealizzandola* "nel senso di una falsa trascendenza". "L'arte deve mostrare l'inconsueto, l'imprevedibile, seguire la freschezza creativa dell'invenzione di nuovi paradigmi sensibili, non adagiarsi nella riproposizione del già visto e del già sentito"<sup>29</sup>. L'arte moderna attenuando il suo rapporto con l'idealità e con l'eterno aderisce all'attualità, "perde così, forse, alcune qualità estetiche che derivano da una lunga e ponderata elaborazione, ma acquista, nella sua immediatezza, il carattere di un sensibile sismografo dei movimenti sotterranei della società"<sup>30</sup>.

Il passaggio dal brutto al comico è costituito dalla caricatura: l'"esagerare un momento di una forma fino alla difformità"<sup>31</sup>. La caricatura conosce l'arte dell'individualizzare, è "l'opposto dell'autentica bellezza che reca in se stessa la propria soddisfazione e si sazia nell'armonia delle proprie forme"<sup>32</sup>, essa allude oltre se stessa e rappresenta qualcos'altro, è una forma in sé discorde anche se relativamente armonica. Il brutto dunque si autorigenera nel comico e trova riscatto sul piano del riso. Il problema teorico nel quale lo studioso si imbatte riguarda il limite che separa l'ammissibilità dall'inaccettabilità estetica del brutto, limite che viene a individuarsi laddove il brutto si

---

<sup>29</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 19 e sgg.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 309.

sintonizza sul comico, liberandosi del negativo attraverso la caricatura. Le caricature contengono tutte le sfumature del brutto risolto in comicità, dunque è con il comico che il brutto entra a pieno titolo nella grande arte, perché “il comico è impossibile senza un ingrediente di bruttezza”<sup>33</sup> ma comprende in sé il brutto, togliendo da esso l’elemento più ripugnante, terrificante e mostruoso.

### 1. 3. L’arte che ride

Victor Hugo ha scritto sul grottesco opere teoriche e romanzi, la sua vasta produzione su tale tema costituisce una manifestazione del Romanticismo francese. Per Hugo l’arte ‘ride’ della materia, le dà forma e la deforma; se prima essa la manipolava per la bellezza, ora, nella modernità, gioisce nell’estrarne la bruttezza<sup>34</sup>. Nella modernità dunque cresce l’interesse per il deforme, per il mostruoso, per gli esseri incompiuti; contro il rigore delle moderate norme del bello cambia il gusto letterario che si lega alla ricerca dell’“attualità” e non dipende più da un passato di cui, infatti, rifiuta l’autorità.

La *Prefazione al Cromwell* (1827) è definita il manifesto romantico per eccellenza: tratta del grottesco all’interno della disputa fra classico e romantico, come elemento che supera l’esclusivo legame fra arte e bellezza, offrendosi alla produzione artistica quale mezzo pluricategoriale adatto a rendere la complessità dell’epoca moderna. Hugo definisce il grottesco come l’elemento che caratterizza tale epoca, strumento artistico che è il solo in grado di rendere la frattura e la dicotomia di tale periodo. Ancora sul grottesco il *William Shakespeare* (1864) in cui l’Autore

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>34</sup> Cfr. A. M. Scaiola, *op. cit.*, p. 76.

ribadisce i temi affrontati trent'anni prima nella *Prefazione al Cromwell* e raccoglie le proprie idee sul genio e sul dramma. In quest'opera Hugo pone un interessante parallelo tra grottesco e arabesco (forma grottesca per eccellenza) nell'arte e in natura: "L'arabesco nell'arte ripete il fenomeno della vegetazione in natura. L'arabesco spunta, cresce, si annoda, si sfoglia, si moltiplica, rinverdisce, fiorisce [...]. L'arabesco è incommensurabile; ha una potenza inaudita di estensione e di ingrandimento; colma gli orizzonti e ne apre altri"<sup>35</sup>. Ciò che rende il grottesco simile all'arabesco è il potere di combinare e amalgamare i contrari, di stabilire l'ambivalenza e la dualità attraverso l'antitesi e l'eccesso. Questo principio di mescolanza consente di utilizzare il grottesco come strumento di accentuazione e risalto e procura, nonostante l'apparente disordine, "una confusione artisticamente ordinata"<sup>36</sup>.

In *Notre-Dame de Paris* (1830), Hugo dà una descrizione dell'emblematico protagonista Quasimodo che traduce letteralmente e visivamente ciò che per l'Autore è il grottesco:

Non tenteremo di dare al lettore un'idea di quel naso tetraedico, di quella bocca a ferro di cavallo, di quel piccolo occhio sinistro ostruito dal cespuglio rosso del sopracciglio mentre l'occhio destro spariva interamente sotto un'enorme verruca, di quei denti irregolari, sbrecciati qua e là come i merli di una fortezza, di quel labbro calloso sul quale uno di quei denti premeva come la zanna di un elefante, di quel mento forcuto, e soprattutto dell'espressione diffusa su tutto ciò, di quel misto di malizia, stupore e tristezza. Ci si immagini, se mai è possibile quell'insieme. [...] La smorfia era proprio il suo volto. O piuttosto tutta la sua persona era una smorfia. Una grossa testa irta di capelli rossi; fra le sue spalle una gobba enorme, il cui contraccolpo si faceva sentire sul davanti; un sistema di cosce e di gambe così stranamente

<sup>35</sup> V. Hugo, *Sul grottesco*, tr. it. di M. Mazzocut-Mis, "Introduzione" di E. Franzini, Guerini e Associati, Milano 1990, pp. 128-129.

<sup>36</sup> A. M. Scaiola, *op. cit.*, p. 37.

deviate che queste non potevano toccarsi che alle ginocchia e, viste di fronte, somigliavano a due lame di roncole che si ricongiungono all'impugnatura; piedi enormi, mani mostruose; e insieme a tanta deformità un certo qual portamento vigoroso, agile e coraggioso, tale da incutere timore; strana eccezione all'eterna regola che vuole che la forza, come la bellezza, risulti dall'armonia. [...] Sembrava un gigante fatto a pezzi e rimesso insieme alla meno peggio<sup>37</sup>.

L'uomo assimilato alle cose, agli animali, caratterizzato dalla discordanza dei volumi, dall'enormità delle membra, dall'irregolarità delle linee spezzate ha questo di eccezionale: nel composto finale raggiunge forza e bellezza, come nessuna creatura regolare nelle proporzioni è mai riuscita. Il grottesco dunque può giungere a una bellezza straordinaria, sia perché fuori dalla norma sia perché superiore alla bellezza classicamente intesa.

Il grottesco è la più ricca fonte che la natura possa aprire all'arte, è "una pausa d'arresto, un termine di paragone, un punto di partenza da cui elevarsi verso il bello con una percezione più fresca e più commossa"<sup>38</sup>. Se la concezione classica dell'arte dà maggior valore al bello, al bene, al razionale, la concezione romantica recupera ed esalta il negativo, il brutto, il male e il grottesco risponde a tale concezione producendo una mimesi che supera la visione tradizionale della natura per estendersi al cosmico.

"Il bello non ha che un tipo: il brutto ne ha mille". Nella *Prefazione al Cromwell* Hugo sostiene infatti che il bello è "la forma considerata nel suo rapporto più semplice, nella sua simmetria più assoluta [...] ci offre sempre un insieme completo, ma limitato come noi. Ciò che invece chiamiamo il brutto, è un particolare di un grande insieme che ci sfugge e

---

<sup>37</sup> V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, "Introduzione" di C. Bo, "Prefazione", tr. it. e note di S. Panattoni, Garzanti, Milano 1996, pp. 58-59.

<sup>38</sup> V. Hugo, *Sul grottesco*, cit., p. 54.

che si armonizza non con l'uomo, ma con l'intera creazione. Ecco perché ci presenta incessantemente aspetti nuovi, ma incompleti<sup>39</sup>.

Victor Hugo intende il grottesco come categoria polivalente e multiforme che permette di esprimere interamente la varietà dell'epoca moderna; strumento e simbolo di un'epoca, il grottesco comprende il mostruoso, il deforme, l'eccessivo, il caricaturale e quindi il ridicolo. Tale categoria spiega nella sua globalità la complessità e la verità dell'epoca moderna, una verità che non è più, come quella degli antichi, uniforme e assoluta, bensì “una verità plurale, che conosce i dissidi della malinconia, della meditazione, dell'analisi e del conflitto”<sup>40</sup>, una verità che abbisogna per esprimersi di una molteplicità categoriale, essendo consapevole che nella creazione convivono il bello, il sublime, il deforme e il grottesco.

Per Hugo l'arte possiede lo strumento del grottesco e se ne serve per interpretare e narrare il mondo, rendendo evidenti contemporaneamente il bello e il brutto, il bene e il male; nell'arte come nella natura ci sono imperfezioni, brutture e lacerazioni, aspetti quotidiani e bassi che vanno considerati accanto al bello. Ecco perché Hugo asserisce: “prima di togliere quest'antitesi dall'arte, cominciate a toglierla dalla natura”<sup>41</sup>.

La concezione dell'arte fedele a una poetica della totalità implica che la creazione artistica debba riprodurre la “grande opera della natura” e che, come essa, debba mischiare ombra e luce, corpo e anima, accettando il dualismo della creazione stessa. Questo perché la poetica della totalità vuole che l'arte rappresenti la vita in tutti i suoi aspetti senza nulla tralasciare e da questo punto di vista l'arte sembra conferire

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 134.

rilevanza al banale, risalto a ciò che è comune e significato all'inespressivo. Il grottesco, mezzo e garanzia di realismo, valorizza la corporeità, il brutto e il deforme; accetta contributi dal basso e dal quotidiano; è imitazione completa, risponde a un'ipotesi di totalità, riproducendo il brutto, la natura nelle sue imperfezioni, nelle ombre che proietta, negli aspetti non visibili o più nascosti. Appare dunque evidente il ruolo positivo del grottesco nell'arte, ruolo che gli consente di "esprimere una più profonda verità vissuta delle cose"<sup>42</sup>.

Hugo utilizza la mostruosità come strumento interpretativo del reale, il grottesco come mezzo per svelare l'essenza mostruosa della realtà. Infatti, come categoria estetica, il grottesco porta alla luce la mostruosità latente in tutte le cose, la contraddizione non risolvibile che si manifesta come la vera e propria dimensione del reale. "Un oggetto colorato, esagerato, deformato dal grottesco, acquista l'evidenza e la qualità del reale: il grottesco ha la funzione di creare un effetto di risalto e la verità di un oggetto con l'intensità dell'espressione"<sup>43</sup>. Al grottesco viene quindi attribuito il compito di esplorare e poi rappresentare la vita nel dramma, compendio di tragedia e commedia.

#### 1. 4. L'arte che dà vita

Balzac, anch'egli come Hugo sostenitore di una poetica della totalità, scrisse nel 1832 tra gli "Studi filosofici", *Il capolavoro sconosciuto*. In questo romanzo si delinea la concezione estetica romantica per cui il supremo valore di un'opera d'arte va cercato non più nella bellezza ma nella vita che l'opera deve riuscire ad esprimere. Il

---

<sup>42</sup> G. Scaramuzza, *op. cit.*, p. 56.

<sup>43</sup> A. M. Scaiola, *op. cit.*, p. 62.

maestro Frenhofer, protagonista del romanzo, dà voce a Balzac dicendo: “La missione dell’arte non è copiare la natura, ma esprimerla!”<sup>44</sup>. Lavorare come la natura, questo il compito dell’artista, che quindi deve riprodurre il bello e il brutto, la duplicità intera della creazione. Fu proprio questo il progetto di Balzac: *La Commedia Umana*, leggere cioè con la maggiore intensità possibile l’universo dentro la Francia del suo tempo, rendere il mondo che gli stava davanti.

Balzac si può definire e romanziere immaginoso e storico del costume, perché si immerge “nei segreti della vita privata, nel meraviglioso a portata di mano, nelle strade, nei salotti, nei teatri [...] è attento a conservare nella sua interezza minuziosa questa realtà immaginifica [...]. D’altra parte egli scopre che la realtà non basta osservarla, constatarla: occorre penetrarla, intuirla, inventarla”<sup>45</sup>. Il realismo di Balzac, l’attenzione minuziosa ai particolari del quotidiano, si può dunque definire come bidimensionale<sup>46</sup>, perché oltre l’osservazione diretta del reale è forte nell’Autore la tendenza a superarne la pura apparenza per scoprire le leggi che ne regolano il corso. Osservare i fatti, i costumi per giungere, oltrepassandoli, alle leggi che li spiegano. Balzac, come Hugo, si affida al reale, ponendo attenzione al lato più sensibile e quotidiano, ai particolari più nascosti, scopre l’impercettibile e ciò che sarebbe potuto passare inosservato, lo ingrandisce, carica i toni e i colori in modo che si noti e che sia reso significativo.

La verisimiglianza in quanto relazione con il reale è sconvolta dall’eccesso della modalità grottesca di esprimersi, così in Hugo, così in

---

<sup>44</sup> H. Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, “Prefazione” di G. Pampaloni, tr. it. di C. Montella e L. Merlini, Passigli, Firenze 1983, p. 31.

<sup>45</sup> G. Macchia, L. De Nardis, M. Colesanti, *La letteratura francese dall’illuminismo al romanticismo*, BUR, Milano 1992, p. 595.

<sup>46</sup> Cfr. H. Balzac, *Splendori e miserie delle cortigiane*, tr. it. di A. Premoli e F. Niederberger, Garzanti, Milano 1982, p. xv.

Balzac. Il metodo grottesco, metodo proprio di entrambi gli Autori considerati, si fonda sull'intensità di espressione e ha lo scopo di creare un effetto di risalto accostando ciò che si contraddice; metodo sovvertivo ed eccessivo che crea nuove verità e altre possibilità di leggere e di abitare il mondo. Il grottesco apre la visione "di un reale altro che non ha i lineamenti rassicuranti del consueto. La non corrispondenza con l'ordine naturale provoca disorientamento e sorpresa. Il grottesco prolunga il quotidiano fino all'insolito: dalla descrizione, anche realistica, del dettaglio, arriva all'incredibile dell'insieme"<sup>47</sup>. Balzac, autore realistico e al contempo visionario, costruisce i suoi personaggi come un attore comico: con i toni della voce e con la mimica, o, ancor meglio, come il caricaturista vero e proprio che, per quanto una fisionomia possa essere regolare e armoniosa, riesce a scorgere

sempre una piega che comincia, l'abbozzo d'una possibile smorfia, infine una deformazione preferita in cui si deforma piuttosto la natura. L'arte del caricaturista sta nel cogliere questo movimento talvolta impercettibile e di renderlo visibile a tutti ingrandendolo. Egli deve imporre al suo modello quella stessa smorfia in cui questi contrarrebbe la sua fisionomia ove mai esagerasse artificialmente ciò che vi è di caratteristico in essa: ed indovina, anzitutto, sotto le armonie superficiali della forma, le disarmonie profonde della materia. Realizza, così, proporzioni e deformazioni che hanno dovuto esistere in natura allo stato di intenzione, ma che ricacciate da una forza migliore non si sono manifestate. [...] Senza dubbio questa è arte che esagera<sup>48</sup>.

In Balzac il grottesco introduce un confronto e un contrasto, modifica il comune e il conforme, sorprende con il brutto e interferisce con il comico, i suoi personaggi sono "tipi", caratterizzati fin nei minimi particolari e in questi analizzati. Infatti il grottesco può connotare il

<sup>47</sup> A. M. Scaiola, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>48</sup> E. Bergson, *Il riso - saggio sul significato del comico*, a cura di A. Cervesato e C. Gallo, Gius. Laterza e figli, Bari 1916, pp. 24-25.

particolare di un abbigliamento, un gilet, il suppellettile di una casa, una statuina, o il carattere di una persona, ma la sua funzione sta comunque e sempre nel creare una distanza, nel sottolineare l'ambiguità e la duplicità, nel sovvertire la norma suscitando a volte perplessità e dubbi, altre volte un sorriso.

## CAPITOLO SECONDO

### 2. 1. Il mostro

#### 2. 1. 1. Il mostro grottesco di Hugo

Secondo Hugo è con il cristianesimo che l'uomo scopre la verità; verità che è quella del conflitto, della consapevolezza che non tutto è bello nella creazione. Scopre la sua doppia identità: il cristianesimo lo informa della sua natura duplice e quindi mostruosa. Il mostruoso è l'essere plurivoco, l'essere opposto all'uniforme, alla regolarità e alla staticità, il grottesco incarna aspetti mostruosi: dà rilievo alla contraddittorietà, si innesta per un contrasto tra elementi incompatibili e per l'infrazione alla regola, il suo spazio è quello del turbamento, dell'incertezza in cui può verificarsi l'impossibile e il proibito. Il grottesco comporta la deformazione che accentua certi tratti per valorizzarne altri.

Di contro a un classicismo ingannatore che cela la figura umana sotto false semplificazioni, per Hugo la modernità rivela la complessità dell'uomo e di tutto il creato. La rappresentazione del corpo grottesco si definisce in opposizione alle norme classiche che pretendono un corpo perfetto ben delimitato e ben conchiuso contro il mondo esterno: l'immagine grottesca doppia, ambivalente e in metamorfosi si sostituisce a quelle univoche e statiche. L'immagine del corpo grottesco esagera i suoi tratti, esce dai limiti convenzionali enfatizzando tutte le protuberanze e gli orifizi aperti, la bocca e il naso. "Esso è come mai

finito, ma in uno stato di evoluzione, di cambiamento, di metamorfosi incompiuta, a uno stadio ambivalente tra vita e morte, crescita e disgregazione, vecchio e nuovo: due corpi in uno solo<sup>49</sup>. La rottura nell'ordine delle cose ammette la proliferazione di esseri deformi e ibridi, strani ed arbitrari, di apparenze che si condensano, di pensieri indicibili che si rendono figurati.

L'immagine grottesca caratterizza il fenomeno nel suo cambiamento, nella sua metamorfosi ancora incompiuta, nello stadio di morte e nascita, di crescita e divenire, e sottolinea in modo deciso l'ambivalenza del fenomeno trattato: nell'immagine grottesca entrambi i poli del cambiamento vengono espressi. Si pensi ai personaggi che Hugo propone, Quasimodo, Gwynplaine, Triboulet: la loro mostruosità risiede nell'essere plurivoci, ibridi, in metamorfosi e per questo indeterminati nonché indefinibili: "Quasimodo, guercio, gobbo, storpio, non era che un press'a poco"<sup>50</sup>, Gwynplaine era stato creato da una "chirurgia alla rovescia" che "generava delle creature che obbedivano a una legge terribilmente semplice: potevano soffrire, dovevano divertire"<sup>51</sup>, infine Triboulet si auto-definisce: "sono il buffone di corte! Non volere e non potere, non dovere e non far altro che ridere! [...] il diritto di scacciare il riso e di versare lacrime [...] io non ce l'ho! [...] colmo di disgusto per la mia mostruosa anomalia, invidioso della bellezza e della forza fisica, circondato da una magnificenza che accentua la mia spaventosa diversità"<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> A. M. Scaiola, *op. cit.*, p. 16.

<sup>50</sup> V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, cit., pp. 161-162.

<sup>51</sup> Id., *L'uomo che ride*, "Introduzione" di G. Anceschi, "Presentazione" e tr. it. di B. Nacci, Garzanti, Milano 1988, p. 29.

<sup>52</sup> Id., *Il re si diverte*, "Introduzione", tr. it. e note di E. Groppali, Garzanti, Milano 1988, p. 171.

Il corpo grottesco non è né determinato né dato, supera i propri limiti perché nella logica del grottesco l'oggetto esce dai suoi confini qualitativi e cessa di essere se stesso. Cadono le barriere tra il corpo e il mondo, si assiste a una mescolanza che ingenera esseri ibridi, mostruosi. Non solo i personaggi però sono esseri ibridi, in mutamento e in metamorfosi, anche l'architettura è affetta da ibridismo. Il mostro modella il corpo umano, il morale e anche le forme architettoniche, infatti i paesaggi diventano mostruosi e grotteschi come i personaggi. In *Notre-Dame de Paris*, Hugo mostra personaggio e ambiente in stretta relazione: il campanaro è unito alla chiesa molto intimamente, vive in simbiosi con la sua dimora.

Man mano che egli cresceva e si sviluppava, Notre-Dame era stata successivamente per lui l'uovo, il nido, la casa, la patria, l'universo. [...] C'era una sorta di armonia misteriosa e preesistente fra questa creatura e questo edificio. E' così che, a poco a poco, sviluppandosi sempre nel senso della cattedrale, vivendoci, dormendoci, non uscendone quasi mai, subendone in ogni istante il misterioso influsso, arrivò a somigliarle, a incrostarvisi, per così dire, a farne parte integrante. Le sue sporgenze si incastravano [...] nelle rientranze dell'edificio, e ne sembrava non solo l'abitante, ma anche il contenuto naturale. [...] era la sua dimora, la sua tana, il suo involucro<sup>53</sup>.

La cattedrale è un insieme di varie epoche e vari spazi, Notre-Dame mescola stili differenti, "non è per niente quel che si può dire un monumento completo, definito, classificato. Non è più una chiesa romanica, non è ancora una chiesa gotica"<sup>54</sup>. Imponente e misteriosa ma incompiuta, costruita con eterogeneità di materiali e stili, è anch'essa un mostro. La chiesa è come il suo abitante Quasimodo: emblema del

---

<sup>53</sup> V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, cit., p. 163.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 122.

grottesco, essere in metamorfosi che ha l'aspetto del non compiuto, dell'abbozzato, "creatura che ha dell'animale, del minerale, della cosa"<sup>55</sup>.

### 2. 1. 2. Il mostro parigino di Balzac

Il mostro grottesco di Hugo si trasforma nel mostro sociale di Balzac. "Il mostruoso, coi suoi contorni mobili e sinuosi, con la sua varietà di forme in continua metamorfosi, si ripresenta coinvolgente e spaventoso, calato nell'intimo della coscienza, nell'anima del brutto, cioè incarnato nel vizio e nel male"<sup>56</sup>. Dunque "il brutto più brutto non è quello che in natura ci ripugna: paludi, alberi contorti [...] mostri marini [...]: è l'egoismo che manifesta la sua follia nei gesti perfidi e frivoli, nelle rughe della passione, nello sguardo torvo dell'occhio e nel crimine"<sup>57</sup>, il mostro agisce a qualsiasi livello del reale, coinvolgendo e plasmando tutto: corpi e caratteri umani, forme architettoniche, agisce sul fisico e sul morale. Il regno del brutto non è quindi costituito solo da difetti fisici quali le malformazioni, ma anche da movimenti del corpo come la goffaggine, la pesantezza, a tal proposito si pensi al prete di Notre-Dame che "non si muoveva più di una statua"<sup>58</sup>, da deformazioni intellettuali come la "mente lillipuzziana" di Mme Vauquer e infine da accecamenti della nostra coscienza come la vanità, la presunzione e l'amor proprio che caratterizzano molti dei personaggi balzacchiani. Per Balzac il mostro è in genere una forma di eccesso: colui il quale conduce una vita al di sopra dei propri mezzi, o la vive troppo intensamente e

<sup>55</sup> A. M. Scaiola, *op. cit.*, p. 88.

<sup>56</sup> M. Mazzocut-Mis, *Mostro - L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, "Presentazione" di G. Scaramuzza, Guerini, Milano 1992, p. 119.

<sup>57</sup> K. Rosenkranz, *op. cit.*, p. 49.

<sup>58</sup> V. Hugo, *Notre-Dame...*, *cit.*, p. 264.

sull'orlo di un abisso. Si pensi alla cortigiana Esther, a Paquita, che vivono all'insegna del piacere, alla cugina Bette che consacra la propria vita alla vendetta, e infine a Frenhofer che rinuncia a un'esistenza banale per dedicarsi alla maniacale creazione artistica. Tutti questi sono "mostri", i tratti che li caratterizzano sono maniacali e spesso autodistruttivi.

Il mostro anatomico si manifesta con la sua forma anomala e deformata, il mostro morale invece si insinua nel sociale procurando movimento all'interno del sistema fisso e gerarchizzato delle classi. La società ha le sue classi e, come per il mondo naturale, ogni soggetto che non rientra in una di queste è anomalo e dunque mostruoso, perché stravolge e capovolge un ordine prestabilito portando scompiglio in un sistema razionalmente fissato. Il giovane arrivista di Balzac, personaggio che torna in quasi ogni scritto con il nome di Rastignac, Lucien de Rubempré o Maxime de Trailles, è un mostro di dissolutezza, intendendo per dissolutezza "lo sforzo di trascendere il quotidiano attraverso la creazione di [...] un'esistenza melodrammatica"<sup>59</sup>, la sfida che si oppone alle leggi della natura e costringe la vita ad accettare le sue condizioni. Il libertino è una forma di eccesso, è un mostro, in quanto vive oltre la quotidianità, al di sopra dei propri mezzi e al di là di quanto viene comunemente concesso all'uomo.

Se, come per Hugo, anche per Balzac il morale agisce sul fisico, allora, dato il popolo parigino che anima i suoi romanzi, si può immaginare che la città di Parigi sarà "il più delizioso dei mostri"<sup>60</sup>. Lo dice proprio Balzac in *La ragazza dagli occhi d'oro*: "Uno sguardo alla

---

<sup>59</sup> P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, tr. it. di D.Fink, Le Pratiche, Parma 1985, p. 151.

<sup>60</sup> H. Balzac, *Ferragus*, in *Storia dei tredici*, tr. it. di B. Besi Ellena, Garzanti, Milano 1982, p. 12.

Parigi morale dimostra che la Parigi fisica non potrebbe essere diversa da quella che è<sup>61</sup>. Dunque, se Parigi è il simbolo del popolo parigino, per comprendere la città si dovrà iniziare con il conoscere i suoi abitanti.

Uno degli spettacoli più spaventosi che esistano sulla faccia della terra è senza dubbio l'aspetto dei parigini, gente smunta, gialla, terrea, orribile. [...] I loro visi tesi e contratti sprigionano da tutti i pori lo spirito, i desideri, i veleni che riempiono i loro cervelli; non son visi quelli, ma maschere: maschere di debolezza, di forza, di miseria, di gioia e di ipocrisia<sup>62</sup>.

E ancora circa il medesimo soggetto: "Vulcano, con la sua bruttezza e la sua forza, è l'emblema di questo popolo laido e forte, di sublime intelligenza meccanica, paziente quando lo vuole, terribile un giorno per secolo, infiammabile come la polvere da sparo e preparato all'incendio della rivoluzione dall'acquavite"<sup>63</sup>.

La città viene descritta come una creatura diabolica, infernale, come il paese dei contrasti:

...laggiù bella donna; un po' più in là, vecchia e povera; qui nuova e lustra come la moneta di un nuovo regno, in quell'angolo elegante come una donna alla moda. Mostro in tutto, d'altronde! Le soffitte, sorta di testa piena di scienza e di genio; i primi piani, ventri felici; le botteghe, veri e propri piedi; è da lì che corrono. Già! che vita sempre attiva ha il mostro!<sup>64</sup>.

Parigi è una mostruosa meraviglia, sempre in movimento ed "è o triste o gaia, laida o bella, viva o morta; [...] Parigi è una creatura; ciascun uomo, ogni settore di casa è un lobo del tessuto cellulare di questa gran

<sup>61</sup> Id., *La ragazza dagli occhi d'oro*, in *Storia dei tredici*, tr. it. di A. Bertolucci, Garzanti, Milano 1982, p. 272.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>64</sup> H. Balzac, *Ferragus*, cit., p. 12.

cortigiana”<sup>65</sup>, i suoi abitanti sono resi deformati, modificati persino nel ritmo della propria esistenza. Balzac descrive il risveglio della città:

Tutte le porte sbadigliano, girano sui cardini, come le membrane di un'enorme aragosta, invisibilmente manovrata da trentamila uomini o donne, ognuno dei quali vive in sei piedi quadrati [...] insensibilmente le articolazioni scricchiolano, il movimento si propaga, la via parla. A mezzogiorno, tutto è vivo, i camini fumano, il mostro mangia; poi ruggisce, poi le sue mille zampe si agitano. Bello spettacolo! Ma, oh Parigi, chi non ha ammirato i tuoi cupi paesaggi, i tuoi squarci di luce, i tuoi vicoli ciechi profondi e silenziosi; chi non ha udito il tuo mormorio, tra mezzanotte e le due del mattino, non conosce ancora nulla della tua vera poesia<sup>66</sup>.

## 2. 2. Il dramma: specchio di concentrazione, espressione della totalità

Nella *Prefazione al Cromwell* Hugo parte da una teoria storica della poesia e della sua genesi connessa a un discorso generale sull'evoluzione dell'umanità: la poesia riflette tale evoluzione e i grandi avvenimenti socio-politici. Si sono succedute, a parere dell'Autore, tre età: i tempi primitivi, i tempi antichi e i tempi moderni.

L'età primitiva è quella dell'“infanzia del genere umano”, una società pastorale e nomade, dominata da fantasticherie che “generano un poeta lirico che ha nell'ode tutta la sua poesia”<sup>67</sup>. Con i tempi antichi la poesia lirica diventa epica, canta i popoli e gli imperi. Fino a questo punto la poesia aveva ritratto la natura da un unico punto di vista, limitando le possibilità espressive artistiche, scartando tutto ciò che non si accordava a un certo tipo di bello. Solo l'avvento del cristianesimo “conduce la

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>67</sup> V. Hugo, *Sul grottesco*, cit., p. 12.

poesia alla verità”<sup>68</sup>, quella stessa “verità plurale” cui accennavamo prima.

Hugo paragona “la poesia lirica a un lago calmo che riflette le nubi e le stelle del cielo; l’epopea è il fiume che ne deriva e che riflettendo sponde, foreste, campagne e città, corre a gettarsi nell’oceano del dramma. Infine, come il lago, il dramma riflette il cielo; come il fiume, riflette le sponde; ma solo lui ha gli abissi e tempeste”<sup>69</sup>. Il cristianesimo è una “religione [...] completa, perché è vera”<sup>70</sup>, insegna all’uomo che è fatto di carne e spirito, gli mostra che è duplice, che è un essere anfibio tra cielo e terra, che una parte di lui è caduca e legata alla terra con tutte le sue mancanze e imperfezioni, che l’altra metà è immortale e prossima al divino. La poesia che nasce dal cristianesimo ritrae il bello e il brutto della creazione, dell’uomo che ne fa parte; è il dramma che unisce in sé il diverso, il cuore e il cervello, che porta sulla scena tutto ciò che è nella vita: riso, lacrime, bene, male, alto e basso.

Il dramma è la terza forma dell’arte, unisce in sé elementi opposti armonizzandoli, “unisce alle passioni della tragedia i caratteri della commedia, l’interiorità e l’esteriorità”<sup>71</sup>. Il dramma è luogo del contrasto e insieme espressione della totalità, offre una rappresentazione pura e perfetta della realtà proprio perché non la rinchiude entro rigide semplificazioni che schematizzano, e quindi impoveriscono, gli aspetti del quotidiano. Il dramma fa vedere le cose da un punto di vista più ampio, riflette la lotta onnipresente tra principi opposti, riproducendo il contrasto della vita nell’arte. Il grottesco è l’elemento delegato da Hugo per rappresentare nel dramma il reale in tutti i suoi aspetti, insieme al

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>71</sup> A. M. Scaiola, *op. cit.*, p. 59.

verisimile che sostituisce il vero e al caratteristico che sostituisce il bello, rende il dramma realistico. La mescolanza dei generi nel dramma è sostenuta dallo scopo di tale rappresentazione realistica; il realismo, l'arte intesa come riflesso della natura, giustifica tale mescolanza che ingenera un'apparente caos. Il dramma dunque ritrae nella sua globalità la vita, ha il carattere della verità, i suoi personaggi sono uomini e prende spunto dal reale, da quel reale che è combinazione di caratteri antitetici. Ecco "perché la poesia vera, la poesia completa, è nell'armonia dei contrarii"<sup>72</sup>.

Se per Hugo il dramma è la forma d'arte atta a rendere la realtà, per Balzac il romanzo è ciò che svolge funzione analoga. Balzac considera il romanzo come la forma più idonea allo spirito del secolo, "si ripropone di tradurre una realtà effimera e mutevole. Ma nello stesso tempo contribuisce a trasformarla, dando al lettore coscienza dei problemi dell'epoca, obbligandolo ad esaminarli, suggerendogli l'atteggiamento da assumere"<sup>73</sup>.

Nelle sue opere Balzac pone estrema e minuziosa attenzione per tutte le cose, gli odori, i paesaggi, le città, le case, le strade, i dettagli della vita domestica, tutti termini che servono allo scopo di rendere la realtà. La qualità che caratterizza l'Autore è una "portentosa chiarezza", "una riproduzione del reale su scala reale - con una precisione veramente proporzionata"<sup>74</sup> da qui si può comprendere il perché dell'"ossessione per il reale nella molteplicità delle sue categorie"<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> V. Hugo, *Sul grottesco*, cit., p. 65.

<sup>73</sup> R. Caillos, *La forza del romanzo*, tr. it. di A. Zaccaria, Sellerio, Palermo 1980, p. 182.

<sup>74</sup> H. James, *Tre saggi su Balzac*, "Introduzione", tr. it. e note di L. Villa, Il melangolo, Genova 1988, p. 66.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 32.

L'aria che si respira nei suoi romanzi è ricca e densa, ha la ricchezza della vita vissuta<sup>76</sup>. Ma bisogna essere più cauti perché Balzac si affida alla realtà per scoprire l'immaginario, dunque la realtà è solo il punto di partenza, il suggerimento da cui elaborare una propria visione artistica.

Anche per Hugo l'arte prende spunto da ciò che realmente è, infatti egli trasforma il materiale del mondo, della storia, della vita e utilizza il dramma come specchio che riflette cose veramente esistenti, conferendo loro, però, forme nuove e strane valorizzando il brutto e dando risalto al mostruoso. Hugo aumenta l'espressività del reale e "mette in evidenza il potere metamorfico e sconvolgente della natura e dell'uomo"<sup>77</sup> avvalendosi di strumenti quali il mostruoso e il deforme, che non sono dunque il limite e la negazione di ciò che è umano e normale ma anzi ne sono parte integrante in quanto rappresentano "il potere vitale dei corpi e delle loro forme, la vita stessa che pulsa e si trasforma"<sup>78</sup>. Il corpo mostruoso dunque viene considerato simbolo del mondo perché è come uno specchio che concentra e condensa i lati opposti della natura, Hugo crede ch'esso sia l'elemento che ci viene offerto dalla natura stessa per svelare il suo enigma: dunque è nella struttura mostruosa che si celano i misteri della creazione.

Se il dramma è uno specchio ove la natura si riflette, esso non è "uno specchio comune, una superficie liscia e uniforme" che riporta degli oggetti un'immagine piatta e sbiadita, ma occorre che il dramma sia come uno "specchio di concentrazione, che invece di affievolirli, riunisca e condensi i raggi coloranti, che faccia di una debole luce una luce, di una

---

<sup>76</sup> Cfr. *ibid.*, p. 68.

<sup>77</sup> M. Mazzocut-Mis, *op. cit.*, p. 13.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 50.

luce una fiamma”<sup>79</sup>. L’arte non deve riportare una realtà scialba e senza rilievo, ma deve mirare al caratteristico.

Nella produzione artistica di Hugo e Balzac il gioco del contrasto viene condotto all’estremo questo perché l’arte, per i due Autori, deve essere astratta e concentrata, deve cogliere così degli individui come delle cose, l’idealità essenziale e caratteristica<sup>80</sup>.

La forza di Balzac sta nella descrizione, sua peculiarità è una precisione talmente proporzionata al reale e minuziosa da potersi definire come ossessionato dai dettagli. Il suo procedimento descrittivo è però apparentemente contraddittorio. Dice Macchia: “la ‘visionarietà’ del reale rivelata col massimo di precisione. [...] L’ossessione dello sguardo di Balzac raggiunge il senso della profondità e il cuore romantico delle cose. [...] La realtà si è avvicinata a tal punto ch’essa ci trasmette la sua vertigine. La vertigine delle cose viste troppo da vicino [...]: le venature, le rughe, i densi reami dell’essere: rigagnoli di materia”<sup>81</sup>. Balzac, infatti, nell’atto della descrizione evidenzia tutti i particolari dei personaggi, perché da un aspetto caratterizzante, da un particolare che allo spettatore meno attento può sfuggire, si può intuire meglio l’essenza del personaggio stesso. Ecco perché Balzac non tralascia nulla, e fa sì che il personaggio sia ricondotto alla particolarità che gli è propria, alla più individuale, allo scopo di eludere il pericolo maggiore, il vizio che uccide il dramma: il comune. Il poeta, difensore dell’arte, dovrà per questo porre la sua attenzione al caratteristico, non dovrà tra le cose scegliere il bello, dovrà infine aprire allo spettatore più punti di vista che possano rendere la varietà e la ricchezza del reale.

---

<sup>79</sup> V. Hugo, *Sul grottesco*, cit., p. 86.

<sup>80</sup> Cfr. L. Pirandello, *L’umorismo*, “Introduzione” di S. Guglielmino, Mondadori, Milano s. d., p. 165.

<sup>81</sup> G. Macchia, *Le rovine di Parigi*, Mondadori, Milano 1985, p. 212.

La realtà che il dramma ci rende è deformata, vista in un'ottica diversa che la dilata e la raddoppia, è una realtà mostruosa perché nel dramma come nel mostro "si concentrano e rivivono i contrasti; le passioni sono portate al paradosso al fine di ricomporsi unicamente nell'unità del dramma"<sup>82</sup>.

L'antinomia portata alla superficie diventa espressione di una poetica della totalità, poetica che individua nel contrasto grottesco-sublime la sintesi inconciliata di tutte le contraddizioni insite nel reale.

"Solo ciò che è antinomico esiste"<sup>83</sup>: non c'è una verità chiara e distinta, assoluta e unica, esiste solo una verità sfuggente e molteplice, che può trovare espressione nel dramma e che unicamente il genio può rendere presente e rappresentare attraverso lo specchio di concentrazione del mostruoso.

---

<sup>82</sup> M. Mazzocut-Mis, *op. cit.*, p. 71.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 89.

## CAPITOLO TERZO

### 3. 1. "Genio e sregolatezza": prima regola

Nella cultura del periodo romantico francese rientravano tutti i tentativi, dei vari autori del tardo Settecento, di definire la nozione di genio. Diderot, in Francia, e Kant, in Germania, si erano espressi sulla questione: per Diderot il genio è un'attitudine innata, anche per Kant il genio non è acquisibile, ma senza una preparazione adeguata è ben poca cosa. Balzac e Hugo, in qualità di romantici e contro l'estetica classica che impone il riferimento alla tradizione e stabilisce la "bellezza mitica" come termine di paragone per il giudizio circa la genialità o meno dell'opera dell'artista, insisterono sul disprezzo delle regole accademiche e sull'origine innata del talento artistico. Dunque il poeta romantico deve operare come la natura e solo da essa prendere lo spunto, nessun modello, nessuno stile da seguire, solo il proprio entusiasmo e il proprio istinto superando ogni regola: "la natura è il nostro canovaccio. L'uomo ha sempre voluto aggiungere qualcosa a Dio"<sup>84</sup>.

Il genio è un essere privilegiato qualificato dall'aver una visione del reale diversa da quella comune, una visione da artista che, trasformando le cose più solite e conferendo nuovi e diversi significati alle stesse, fa nascere forme proprie e nuove. Il genio non è certo colui che mette ordine nelle cose, tutt'altro, tende a caricarle, ad infiammarle creando un mondo totalmente altro in cui rende visibile ciò che è invisibile all'occhio comune, mostra ciò che non siamo più capaci di vedere o che forse la maggior parte delle persone ha mai visto prima.

---

<sup>84</sup> V. Hugo, *L'uomo che ride*, cit., p. 28.

Victor Hugo è egli stesso un genio romanticamente inteso, in qualità di pittore plasma la materia informe: a partire da una macchia apparentemente senza scopo egli, con un “gesto creativo”, le assegna un senso e la trasforma.

Victor Hugo si siede e, senza alcuno schizzo preparatorio, apparentemente senza alcuna idea di partenza, eccolo disegnare con mano straordinariamente sicura non l'insieme del paesaggio, ma un suo dettaglio qualsiasi. Inizierà la foresta da un ramo d'albero, la città da un frontone, il frontone da una rosa dei venti, e a poco a poco l'intera composizione emergerà dal biancore del foglio con la precisione e la nitidezza di un negativo fotografico<sup>85</sup>.

### 3. 1. 1. Il genio “importuno” di Hugo

L'opera di Hugo, che più propriamente tratta del genio, è il *William Shakespeare* (1864), vero e proprio genio grottesco. La sua mente è la totalità, la sua esistenza è la vita intera, Shakespeare incarna la natura nella sua globalità, non gli manca niente ed è inesauribile nel seguire il suo estro, la sua immaginazione. Un poeta per essere straordinario, oltre la norma, deve dunque prendere spunto dalla realtà, la sua ispirazione deve nascere solo dalla natura: questa è la condizione da cui nasce il genio, nessun modello da imitare, a meno di abdicare alla sua natura e lasciare da parte la propria originalità.

Hugo pone un paragone efficace tra il genio e l'albero “che può essere battuto da tutti i venti e bagnato da tutte le rugiade [...]”. Per quale motivo rifarsi a un maestro? innestarsi su un modello? E' sempre meglio essere rovo o cardo, nutrito dalla stessa terra che nutre il cedro e la palma, piuttosto che essere il fungo o il lichene di questi grandi alberi. Il

---

<sup>85</sup> AA.VV., *Victor Hugo pittore*, Mazzotta, Milano 1993, p. 96.

rovo vive, il fungo vegeta”<sup>86</sup>. Dunque in arte non ci devono essere né teorie né sistemi, ma solo leggi della natura generali e spontanee: il genio non deve imparare imitando, ma deve creare vivendo. Le facoltà che il genio utilizza per creare e addentrarsi nell’abisso della realtà sono la fantasia e l’immaginazione che consentono di scoprire il grottesco, cioè “l’ubiquità dell’antinomia”<sup>87</sup>. Con la fantasia il genio ci mostra il contrasto, coglie l’essenza della natura rivelandoci l’ignoto celato dal noto e la ragione ultima d’essere del bizzarro; con l’immaginazione “si addentra e scava [...] è la grande nuotatrice delle profondità marine”<sup>88</sup> (fig. 2) che consente di manipolare la realtà facendo emergere la “verità plurale”, relativa e molteplice.

La produzione artistica dei geni nascendo dall’immaginazione e dalla fantasia si fonda sulla trasgressione e sull’infrazione, su una retorica che utilizza esuberanza di immagini, mescolanza di elementi, molteplici metafore e l’eccessivo. Questo rompere con le convenzioni poetiche classiche, la mancanza di misura, l’eccesso di forza, è ciò che per Hugo contraddistingue il genio dalle menti comuni. La legge misteriosa di trasgressione dei poeti è una “legge dell’eccesso che supera i limiti convenzionali sottolineando con forza ed evidenziando con efficacia le linee dei materiali differenziati che entrano nel crogiolo deformante dell’arte il cui mantello ignobile si fa prezioso”<sup>89</sup>.

Essendo la qualità che fa di una mente fuori dal comune un genio legata ad aspetti soggettivi e unici quindi non generalizzabili, si comprende la necessità che gli scrittori non vadano più giudicati secondo regole e generi classici perché sono cose fuori della natura e fuori

---

<sup>86</sup> V. Hugo, *Sul grottesco*, cit., p. 83.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>89</sup> A. M. Scaiola, *op. cit.*, p. 81.



**Fig. 2. V. Hugo, *La Piovra*. Rappresentazione dell'immaginazione.**

dell'arte. Principio di giudizio dovranno essere le leggi specifiche della organizzazione personale di ogni singolo poeta. Per valutare correttamente un'opera sarà utile porsi dal punto di vista dell'autore, si comprenderà così che i difetti, quelli che tradizionalmente sono intesi come tali, sono in realtà la condizione necessaria dell'originalità, originalità che null'altro è se non un composto fatto dall'unione di difetti, errori, novità e bellezza: "il genio è necessariamente ineguale. Non ci sono montagne alte senza profondi precipizi. Riempite la valle con il monte e non avrete altro che una steppa, una landa..."<sup>90</sup>.

I poeti hanno tutti gli stili che si succedono senza sosta e si mischiano tra loro, diverse maniere di esprimersi rendono conto della libertà del genio rispetto ogni canone: "il contatto degli estremi fa legge nella natura dove erompono in ogni momento i colpi di scena del sublime"<sup>91</sup>.

Solo ai genii è concesso di avere certi difetti, di creare il caos, di intensificare il brutto, di distorcere le immagini, di incupire i colori, di far sì che il riso aggredisca e che il grottesco si liberi. Hugo paragona il genio eccessivo di Shakespeare alla quercia: "questo albero gigante [...] ha il portamento bizzarro, i rami nodosi, il fogliame impenetrabile, la scorza ruvida e scabra; ma è la quercia.[...] se volete un fusto liscio, dei rami diritti, delle foglie di raso, rivolgetevi alla pallida betulla [...] ma lasciate in pace la grande quercia"<sup>92</sup>. I geni possono essere affettuosi, dolci, tristi e consolanti ma al contempo possono ferire: "...i genii moderni hanno questa profondità nel sorriso che contemporaneamente al garbo mostra un abisso"<sup>93</sup>, ci superano e non è piacevole, ci fanno sentire inferiori e questo ci offende, mostrano una verità che mina le nostre

---

<sup>90</sup> V. Hugo, *Sul grottesco*, cit., p. 115.

<sup>91</sup> M. Mazzocut-Mis, *op. cit.*, p. 154.

<sup>92</sup> V. Hugo, *Sul grottesco*, cit., p. 116.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 127.

certezze basate su una verità assoluta. Ecco in che senso “le grandi menti sono importune”, suscitano collera dal momento che il forte, il grande, il luminoso sono, da un certo punto di vista, cose che infastidiscono. “Il grande ha dei torti. E’ ingenuo, ma ingombrante. La tempesta crede di bagnarvi, vi annega; l’astro crede di illuminarvi, vi abbaglia, talvolta vi acceca. [...] Il troppo non è comodo”<sup>94</sup>, soprattutto per uomini caratterizzati dalla limitatezza, dalla finitezza, dalla prevedibilità dettata da regole e modelli adottati nella vita. L’uomo ordinario non è libero ed è incapace di affrontare l’imprevisto, imprevisto che con il genio è in qualsiasi momento possibile.

Shakespeare è per Hugo il genio moderno, il genio antitetico per eccellenza, il genio del grottesco e del contrasto, incarna l’esistenza e tutta la natura. Come tutti i poeti veramente grandi egli è simile alla creazione, intendendo con creazione bene e male, gioia e lutto, uomo e donna, montagna e vallata, amore e odio, chiarezza e difformità, alto e basso. “Shakespeare è tutto nell’antitesi.”, l’antitesi universale che esprime “l’ubiquità dell’antinomia”<sup>95</sup>. Il poeta realizza lo scopo dell’arte nel dramma: apre allo spettatore un “duplice orizzonte”<sup>96</sup>, illumina contemporaneamente l’interno e l’esterno degli uomini: l’esterno con i loro discorsi e le loro azioni, l’interno con gli “a parte” e i monologhi. La qualità che gli consente di realizzare tale scopo è la sua caratterizzante “capacità di avvicinare le facoltà più distanti operando una sorta di ‘doppia riflessione’, creando antitesi sulle cui basi può svilupparsi il fatto artistico”<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 28.

Ciò che differenzia qualitativamente i genii dalle menti ordinarie è la facoltà di cogliere i due lati delle cose, di riuscire a calarsi nella realtà, nelle sue profondità, “la riflessione duplice, proprio come il carbuncolo [...] che differisce dal cristallo e dal vetro perché ha la doppia rifrazione. Genio e carbuncolo, doppia riflessione, doppia rifrazione, identico fenomeno nell’ordine morale e nell’ordine fisico”<sup>98</sup>.

La cecità di Dea ne *L’uomo che ride* è la condizione della seconda vista e della visione che coglie la vera bellezza<sup>99</sup>. Dea incarna la “cecità veggente”, davanti al volto deforme di Gwynplaine, lo sfigurato protagonista del romanzo; essa coglie la bellezza della sua anima. Hugo esprime chiaramente questo pensiero scrivendo un capitolo emblematicamente intitolato “Oculos non habet, et videt”: “Una sola donna vedeva Gwynplaine. Era quella cieca”<sup>100</sup> “perché Dea, cieca, ne vedeva l’anima. [...] Lei, che è cieca, vede l’invisibile”<sup>101</sup>.

Brombert asserisce che questo è il “credo fondamentale di Hugo, secondo cui la poesia più sublime - la poesia della contemplazione - richiede un’eclissi del mondo dei sensi. Il poeta *regardeur* deve cessare di guardare se vuole raggiungere la visione propria del poeta *voyant*. Per trasformarsi in un ‘grande occhio fisso’ che scruti l’infinito, il poeta visionario non deve più porgere attenzione alla superficie delle cose. Contemplare il mondo significa occultarlo...”<sup>102</sup>. Hugo fa parlare Dea in sua vece: “Vedere? Cosa vuol dire per voi vedere? Io non vedo, io so. Mi

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>99</sup> Cfr. V. Brombert, *Victor Hugo e il romanzo visionario*, tr. it. di C. Badini, il Mulino, Bologna 1987, p. 204.

<sup>100</sup> V. Hugo, *L’uomo che ride*, cit., p. 255.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>102</sup> V. Brombert, *op. cit.*, pp. 234-235.

pare che questo vedere nasconda”. “Cosa vuoi dire?”, domandò Gwynplaine. “Vedere è qualcosa che nasconde la verità”, rispose Dea<sup>103</sup>.

Anche per Balzac la nota caratteristica geniale riguarda la capacità di esplorare qualsiasi regione di senso, oscura e nascosta, attraverso ciò che fenomenicamente si svela nel quotidiano. Il poeta geniale, grazie a ciò che Balzac chiama “il dono della seconda vista”, comprende l’universo e può stupire l’uomo comune con le sue intuizioni.

### 3. 1. 2. Uno sguardo incantatore e penetrante

Così Balzac descrive il comportamento dell’artista, e in modo minuzioso e penetrante riesce a rendere il personaggio vivo sotto i nostri occhi:

...il vecchio si rimboccò le maniche con un movimento brusco, convulso; infilò il pollice nella tavolozza screziata e traboccante di colori che Probus gli tendeva; gli strappò di mano, più che prendere, un mazzo di pennelli di varia grandezza, e la sua barba a punta si agitò in modo minaccioso, indizio dell’insorgere d’una fantasia amorosa. Raccogliendo il colore con il pennello, brontolava fra i denti: ‘Ecco dei toni buoni per essere buttati dalla finestra [...] sono d’una crudezza e d’una falsità rivoltanti!’ [...] ‘Vedi ragazzo - diceva il vecchio senza voltarsi - come con tre o quattro tocchi e una lieve velatura bluastra, si poteva far circolare l’aria intorno alla testa di questa povera santa...’ [...] Senza smettere di parlare, lo strano vecchio ritoccava dappertutto il quadro: qua, due colpi di pennello, là uno solo, ma sempre così indovinati che la si sarebbe detta un’altra pittura, tutta impregnata di luce. Egli lavorava con un ardore così appassionato [...] al giovane Poussin pareva che in quel bizzarro personaggio abitasse un demone che agisse per il tramite delle sue mani...<sup>104</sup>.

<sup>103</sup> V. Hugo, *L’uomo che ride*, cit., p. 268.

<sup>104</sup> H. Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, cit., pp. 35 e sgg.

Il maestro Frenhofer, nell'atto del dipingere, è animato febbrilmente e la sua preziosa e rara capacità di "vedere" gli consente con pochi tratti di conferire al dipinto la vita, l'aria, l'anima. Frenhofer è l'archetipo del genio moderno innato e Balzac insiste sul suo carattere solitario e introverso immergendolo in un'"atmosfera chiaroscurale tipica del contemporaneo nordico Rembrandt"<sup>105</sup>. L'ambiente in cui lavora è poco illuminato:

...la luce non riusciva a giungere fino alle cupe profondità degli angoli di quel vasto ambiente [...]. Innumerevoli abbozzi, a matita colorata, a sanguigna o a penna coprivano le pareti fino al soffitto; scatole di colori, bottiglie d'olio e di ragia, sgabelli rovesciati lasciavano a malapena uno stretto passaggio...<sup>106</sup>.

In questa luce fioca Balzac traccia i lineamenti di Frenhofer:

Un vecchio prese a salire le scale [...]. Immaginate una fronte calva, bombata, prominente, aggettata su un piccolo naso schiacciato e rivolto verso l'alto come quello di Rabelais o di Socrate; una bocca beffarda e grinzosa, un mento corto, molto pronunciato, ornato da una barba grigia tagliata a punta; degli occhi verde mare appannati forse dall'età ma che [...] dovevano talvolta, al colmo dell'ira o dell'entusiasmo, lanciare sguardi magnetici<sup>107</sup>.

Un aspetto sovrumano, diabolico, fantastico, oltre i limiti della natura umana, unito a sguardi incantatori e penetranti, ecco il genio per Balzac.

Il cuore del racconto inizia col dialogo tra i due pittori Probus e Frenhofer a proposito del dipinto di Probus raffigurante una santa. Il maestro giudica negativamente quella figura perché è priva di vita: "la tua brava donna non è male impostata, ma è priva di vita. [...] non basta

---

<sup>105</sup> D. Ashton, *La favola dell'arte moderna*, tr. it. di M. Vitta, Feltrinelli, Milano 1982, p. 23.

<sup>106</sup> H. Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, cit., pp. 26-27.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 25.

conoscere a fondo la sintassi e non fare errori di lingua per essere un grande poeta. [...] La tua creazione è imperfetta: non hai saputo infondere che una parte della tua anima alla tua opera prediletta; [...] noi dobbiamo cogliere lo spirito, l'anima, l'immagine profonda degli oggetti e delle creature"<sup>108</sup>. Si delinea in queste parole l'ideale dell'arte per Frenhofer - Balzac: Frenhofer è alla ricerca dell'Assoluto che, in questo caso, è la vita che l'artista cerca di ricreare sulla tela con il suo palpito e il suo irripetibile mistero. L'estetica che si viene descrivendo in quest'opera, si legge sulle labbra del grande maestro: "rubare a Dio il suo segreto", animare le figure con il 'tiepido soffio della vita', [...], 'esprimere la pienezza traboccante della vita'... "<sup>109</sup>. Si comprende dunque che il supremo principio di valore in tale concezione estetica risiede nella vita. Non è sufficiente osservare la realtà nei minimi particolari e poi riprodurla minuziosamente sulla tela per essere artisti capaci; la genialità risiede in quel tocco in più che rende al pittore la capacità di tradurre nel linguaggio che gli è proprio la bellezza ideale.

Ruolo attivo è giocato dall'intuizione. Frenhofer insegue ossessivamente la propria visione interiore, altrimenti il rischio è quello di creare un'immagine vuota: "cosa manca? Un niente, ma quel niente è tutto: avete l'apparenza della vita, ma non esprimete la sua pienezza traboccante, [...] quel fiore di vita, insomma, che hanno saputo rendere Tiziano e Raffaello"<sup>110</sup>. Balzac nelle sue opere mette in atto quest'estetica: non è semplice osservatore, ma si fa visionario, comprende la necessità di penetrare la realtà, di intuirlo. Il vero artista, il poeta, il genio ha un poter magico, una seconda vista, che gli consente di

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, pp. 28 e sgg.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 33.

individuare la realtà in tutte le situazioni possibili. Egli partecipa di questa capacità: "...di piazzarci davanti degli individui ben piantati sui piedi e nel vivo delle loro consuetudini - una facoltà, questa, alimentata finchè si vuole dall'osservazione, ma accompagnata da una visione interiore sempre desta e vigile, la visione per la quale le idee hanno la stessa vita, e assumono la stessa intensità dei fatti"<sup>111</sup>.

### 3. 2. La "nuotatrice delle profondità marine"

Sia per Balzac che per Hugo la differenza qualitativa dei genii rispetto alle menti comuni riguarda la facoltà di cogliere il duplice lato delle cose: il genio è dotato di una facoltà che gli consente di addentrarsi oltre il fenomenico, questa facoltà è l'immaginazione. L'immaginazione si inabissa, si cala nel profondo, scruta ciò che si nasconde sotto la superficie. Questa è la caratteristica dei genii: sguardi penetranti che colgono la verità, l'essenza celata sotto l'apparenza. La fantasia e l'immaginazione del genio scavano e scrutano nel buio, si immergono fino a che non svelano la luce celata nell'oscurità, ecco perché il momento della creazione artistica è segnato dal furore, perché l'immaginazione spazia nel pensiero e anima febbrilmente l'individuo.

Credo fondamentale di Hugo e Balzac è che per produrre una poesia sublime, un capolavoro ci debba essere un'eclissi dei sensi, si debba stendere sugli occhi un velo. Per il poeta ciò che conta non è guardare, la sua visione inizia quando cessa l'osservazione; oltre le cose, attraverso la superficie si apre un nuovo e diverso punto di vista. Quello dell'artista geniale. Attenzione però, attraverso la superficie e non

---

<sup>111</sup> H. James, *op. cit.*, p. 27.

astruendo da essa. Il punto di partenza rimane sempre e comunque il reale, il fenomeno. L'attenzione dell'artista può essere attirata da vari particolari: comuni e banali o grotteschi e mostruosi, qualunque sia la loro natura l'importante è che siano il mezzo per aprire una visione, una nuova possibilità.

Nel testo *L'opera di Rabeleis e la cultura popolare* Bachtin cita la definizione di grottesco di L. Pinskij: "Nel grottesco la vita passa attraverso tutti gli stadi [...]. Avvicinando ciò che è lontano, mettendo in relazione ciò che si esclude a vicenda, violando le nozioni abituali, il grottesco in arte è simile al paradosso in logica. Ad un primo sguardo il grottesco è soltanto spirituale e divertente, mentre esso cela tante possibilità"<sup>112</sup>. Il grottesco apre a una visione del mondo fuori da ogni limitazione, una speculazione che tende a scoprire il mondo secondo le sue infinite possibilità.

Il mostro è segno che spinge la visione oltre l'aspetto della realtà, "indizio che sollecita alla scoperta di una chiave interpretativa che vada oltre l'aspetto, a prima vista e per molti versi, enigmatico e sconcertante della realtà e ne scopra la razionalità intrinseca: la mostruosità svela l'enigma e vince lo sconcerto"<sup>113</sup>. L'uomo che si interroga circa il mostruoso, si interroga anche sulla vita, perché il mostro informa di sé tutto ciò che esiste e indagarlo significa sfiorare l'ignoto, addentrarsi nel mistero più profondo della creazione.

La vita dunque si palesa nel mostro che è "il sedimentarsi fuggevole della contraddizione". "Se il deforme, l'informe e il difforme sono gli elementi costitutivi del reale [...] i mostri sono di conseguenza il tramite

---

<sup>112</sup> M. Bachtin, *op. cit.*, p. 39.

<sup>113</sup> M. Mazzocut-Mis, *op. cit.*, p. 18.

che la natura offre all'artista [...] per svelare i suoi misteri»<sup>114</sup>. Hugo vede nel grottesco un principio offerto dalla natura all'arte per accrescere il suo spettro di possibilità, per garantire all'arte e ai suoi prodotti la varietà, la ricchezza, la diversità, che non è propria del bello. Questa possibilità del brutto, colta da una mente geniale, questa potenziale deformità «penetra nelle pieghe segrete del reale, [...] coglie la misura e l'armonia nel diverso, nel plurale, nel contrastante»<sup>115</sup>.

Anche nella modalità che ha Balzac di descrivere ritroviamo momenti in cui, oltre il dettaglio del soggetto in questione, l'attenzione si pone su un particolare che acquista un significato importante, che squarcia il velo delle apparenze per illuminare qualcosa che sta nel profondo, per condurre la nostra vista oltre la registrazione fotografica degli oggetti. Balzac premendo sui dettagli del reale apre la possibilità di un diverso punto di vista: la visione ottica si muta in visione morale, il dramma quotidiano si scopre celare e svelare un dramma più vero ed intenso. Ad esempio quando Rastignac entrò in casa di Mme de Beauséant colse un gesto brusco e il tono secco nelle parole della nobile donna, tanto bastò, ad un «osservatore, e Rastignac lo era diventato rapidamente, quella frase, il gesto, lo sguardo, l'inflessione della voce, riassumevano la storia del carattere e delle abitudini della casta. Percepì il pugno di ferro nel guanto di velluto; la personalità, l'egoismo, sotto le belle maniere; il legno sotto la vernice...»<sup>116</sup>.

Per fare sì che il poeta si faccia da osservatore a visionario deve esser dotato di una sensibilità speciale: la sua attenzione viene attirata da ciò che per i comuni osservatori è banale, il suo modo di tradurre ciò che

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>115</sup> V. Hugo, *Sul grottesco*, cit., p. 21.

<sup>116</sup> H. Balzac, *Papà Goriot*, tr. it. di G. Pallavicini Caffarelli, Mondadori, Milano 1994, p. 120.

intuisce si avvale di un linguaggio comprensibile ed universale, il dono che lo rende geniale è una “seconda vista”. Emblematico in proposito è *Facino Cane* (1836), racconto di Balzac in cui si insiste sulla seconda vista, spiegandone il funzionamento e il risultato che conduce all’immedesimazione con l’altro.

...Osservavo i costumi del sobborgo, i suoi abitanti e i loro caratteri. [...] L’osservazione era già in me divenuta intuitiva, penetrava nell’anima senza trascurare il corpo; o piuttosto coglieva così bene i particolari esteriori, che procedeva subito oltre; mi rendeva capace di vivere la vita dell’individuo su cui si esercitava, permettendomi di sostituirmi a lui...<sup>117</sup>.

Ai fini di una perfetta rappresentazione artistica è necessario esplorare e assimilarsi a un’altra identità. Ai fini della comprensione è necessario calarsi negli abiti, fin dentro alla pelle stessa della forma di vita che si vuole rappresentare. “Ascoltandoli, aderivo alla loro vita, mi sentivo quasi addosso i loro cenci, e camminavo coi piedi nelle loro scarpe rotte, i loro desideri, i loro bisogni, tutto passava in me, e io in loro. [...]. A cosa debbo tale dono? E’ una seconda vista?”<sup>118</sup>.

La scoperta cui conduce questo dono sovranaturale di cui lo scrittore geniale è dotato, è che il reale in verità cela più di quanto non sveli, è molto più significativo di quanto si possa immaginare. Anzi con l’immaginazione pura e semplice, privata dell’esperienza empirica, non si riuscirebbe a raggiungere la verità e la varietà contenuta ed espressa nel reale. “Non potreste immaginare quante avventure sciupate [...]. Quante cose orribili e quante belle! L’immaginazione non raggiungerà mai il vero

---

<sup>117</sup> Id., *Facino Cane*, in *La Commedia umana*, tr. it. di M. Ortiz, Gherardo Casini, Roma 1950, p. 437.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 437-438.

[...]; bisogna scendere troppo in basso per trovare le ammirevoli scene tragiche o comiche che sono i capolavori del caso”<sup>119</sup>.

### 3. 2. 1. La “seconda vista” come avvertimento del contrario

Similmente Pirandello, sottolinea il ruolo che gioca la *riflessione* nella produzione artistica; riflessione che, come l’immaginazione di Hugo e Balzac, è attiva durante l’esecuzione dell’opera, ne assiste la crescita raccostando i vari elementi, coordinandoli e comparandoli. Funzionando un po’ come una seconda vista rende evidente il duplice lato delle cose.

Pirandello si riferisce a una particolare forma d’arte - la sua - che egli chiama umorismo, lo specifico di questa forma artistica consiste nel *sentimento del contrario*, sentimento che nasce dall’osservazione della realtà e dal suo superamento.

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa da quale orribile manteca, e poi tutta imbellettata e parata d’abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile dovrebbe essere. Posso così a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s’inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sé l’amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione lavorando in me, mi ha fatto andare oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>120</sup> L. Pirandello, *op. cit.*, p. 135.

L'opera umoristica si fonda su ciò che c'è di scomposto, di capriccioso, opponendosi al congegno ordinato, alla composizione dell'opera d'arte in genere. L'umorista, simile al genio di Hugo e allo scrittore di Balzac, riflette sulla realtà, cogliendo di essa più le ombre che i corpi. L'umorista scompone il carattere nei suoi elementi, lo rappresenta nelle sue incongruenze, facendo passare nella rappresentazione, lo stesso contrasto che è nella disposizione dell'animo. Le opere umoristiche sono dunque scomposte, contengono continue digressioni e questo come conseguenza della riflessione che suscita un'associazione per contrarii e non per similitudine. La riflessione turba e interrompe il movimento che organizza le immagini in una forma armoniosa, è opposta alla logica che "tende a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo"<sup>121</sup>. Similmente una delle funzioni del metodo grottesco è proprio quella di sconvolgere e contrastare una abitudinaria disposizione degli elementi, il grottesco "moltiplica e frantuma una convenzionale e apparente unità; rompe una presunta armonia con [...] un'esperienza della lucidità"<sup>122</sup>. La forma del grottesco consente di avvicinare elementi eterogenei, permette di liberarsi dal punto di vista dominante sul mondo, da tutto ciò che è banale e abituale, di guardare il mondo in modo nuovo, aprendo la possibilità di un ordine degli elementi completamente diverso. Così l'umorismo.

Come la riflessione per Pirandello ingenera una visione che scava più addentro e oltre l'apparenza quotidiana, così l'elemento grottesco per Hugo e ciò che risulta interessante per Balzac, consentono di aprire a una visione più disincantata e lucida di ciò che esiste. In Pirandello assistiamo alla teorizzazione della necessità di andare oltre il fenomenico, di

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 162-163.

<sup>122</sup> A. M. Scaiola, *op. cit.*, p. 9.

scoprire, al di là di ciò che è realtà, il suo volto autentico, la sua verità. Pirandello, come Hugo e Balzac, fa violenza alle sagome più consuete della vita reale, questa deformazione della realtà nella direzione del grottesco, questa estremizzazione paradossale, rende più evidenti le contraddizioni insite nelle convenzioni sociali. Come il caricaturista attraverso l'enfatizzazione di un particolare rende evidenti i tratti distintivi e caratterizzanti di una fisionomia producendo una caricatura che è più rivelatrice di un'anonima fotografia<sup>123</sup>, così Hugo, Balzac e Pirandello illuminano la condizione umana facendo violenza alla realtà.

L'umorismo di Pirandello, come il melodramma di Balzac o il dramma di Hugo, si caratterizza da un'ambizione di conoscenza della realtà attraverso l'analisi degli elementi che la compongono e da una volontà di andare oltre e in profondità.

---

<sup>123</sup> Cfr. L. Pirandello, *op. cit.*, p. 14.

## CAPITOLO QUARTO

### 4. 1. Oltre la realtà

Il metodo grottesco di Hugo e Balzac sconvolge la relazione con il reale, non c'è più corrispondenza con l'ordine naturale e si apre una visione insolita della realtà. Il metodo grottesco è metodo dell'eccesso che sovverte e apre nuove prospettive, con l'intensità della visione permette di scoprire verità 'altre'.

#### 4. 1. 1. Balzac, buon osservatore e visionario appassionato

L'analisi della realtà è il punto da cui Balzac parte per costruire la sua opera, analisi diretta ad una umanità contemporanea, frantumata nelle sue infinite espressioni, osservata negli oggetti che la compongono, negli abiti, nel gesto, nelle abitudini, nel modo di camminare, e in genere in tutto ciò che i cultori dell'anima trascurano.

Balzac è romanziere realista. Grande osservatore e abile cronista affascinato dalle apparenze, ama i dettagli e le circostanze ed è animato dalla ferrea convinzione che il "guscio" è in grado di rendere la persona. Esempio più emblematico è la descrizione in *Papà Goriot* (1834-5) di casa Vauquer e della sua gestrice:

Non c'è visione più triste di quel salotto arredato con poltrone e seggiole di stoffa di crine, a righe alterne lucide e opache. Al centro si trova un tavolo rotondo con ripiano di marmo di Sainte-Anne, guarnito da uno di quei vassoi di porcellana bianca filettata d'oro, ormai quasi stinto [...]. Il caminetto di pietra, il cui focolare sempre pulito attesta che lo si accende solamente nelle grandi occasioni, sorregge due vasi di fiori artificiali, invecchiati sotto campana. Accanto tiene compagnia un pendolo di marmo

bluastro di pessimo gusto. Questo primo ambiente emana un odore ineffabile, che bisognerebbe chiamare 'odore di pensione'. Sa di rinchiuso, di muffa, di rancido. [...] ...seggiole monche, tappetini modesti di sparto che si disfa sempre senza mai consumarsi, [...] ...questa mobilia è vecchia , screpolata, marcita, vacillante, consumata, monca, lurida, invalida, moribonda [...] ...la vedova , conciata con una cuffia di tulle , sotto cui pende un posticcio di capelli finti mal sistemato, che cammina strascinando le pantofole grinzose. La faccia vecchiotta, paffutella, dal cui centro spicca un naso a becco di pappagallo, le manine grassocce, la figura tonda da bigotta, il corsetto troppo pieno e flutuante, sono in armonia con quella sala, ove trasuda l'infelicità e s'annida la speculazione [...] ...tutta la persona lascia presupporre la pensione, come la pensione lascia presupporre la persona. [...] la sottoveste di lana lavorata a mano, che spunta dalla gonna di un vecchio abito, la cui ovatta sfugge dalle ragnature della stoffa lisa, compendia il salotto, la sala da pranzo, il giardinetto, preannuncia la cucina e lascia indovinare i tipi di pensionanti<sup>124</sup> .

I dettagli, anche i più esteriori, hanno valore e significato e in ciò Balzac si rivela non solo come osservatore ma anche potente e appassionato visionario<sup>125</sup> . Il guscio dell'esteriorità non è sentito come un prodotto del caso e quindi estraneo alla personalità individuale: "esso si radica in un sistema di vita, [...] in cui la scelta stessa dell'abito [...] costituisce un 'valore', un elemento significativo e non ambiguo, e cioè un rimando abbastanza diretto alla collocazione sociale, alla mentalità, alle aspirazioni..."<sup>126</sup> .

Osservare la linea della fisionomia di un personaggio, i suoi abiti, i suoi gesti sono un modo sicuro per giungere alla sua anima. In *Splendori e miserie delle cortigiane* (1839-47) il personaggio misterioso di Vautrin, attraverso dettagli e gesti, si rivela altro da ciò che si mostra: travestito da prete nasconde malamente un vigore fisico e una forza straordinari, un tono rude che non si addice a un ecclesiastico, una fisionomia dura e uno

<sup>124</sup> H. Balzac, *Papà Goriot*, cit., pp. 7-9.

<sup>125</sup> Cfr. Id., *Splendori e miserie delle cortigiane*, cit., p. VII.

<sup>126</sup> H. James, *op. cit.*, p. 16.

sguardo grave. Il medesimo personaggio in *Papà Goriot* viene smascherato da particolari che riguardano “le mani carnose, quadrate e dalle falangi segnate da ciuffetti di peli folti e rosso-carota. Il volto, solcato di rughe premature, denotava una durezza che poi il tratto docile e affabile smentiva. [...] ...incuteva timore per quel suo sguardo penetrante e risoluto in contrasto con l’aria bonacciona. Il suo modo di lanciare la saliva denotava un sangue freddo imperturbabile che non l’avrebbe fatto indietreggiare davanti a un crimine...”<sup>127</sup>.

Anche Esther, la cortigiana, trova rispecchiata la propria natura ambigua nella mobilia della sua camera, negli oggetti e negli abiti: “...una mensola di pietra sulla quale erano sparsi cianfrusaglie, forbici, gioielli, un gomitollo sporco, un paio di guanti bianchi e profumati; [...] una veste elegante era appesa a un chiodo; [...] un paio di zoccolacci tutti rotti, un paio di graziose scarpine, un altro paio di stivaletti da fare invidia a una regina [...]. Questo, il complesso di cose lugubri e gaie, ricche e miserabili, che colpiva lo sguardo”<sup>128</sup>.

La dote di visionario oltre a quella di osservatore viene sottolineata da Henry James che scrisse, nel 1875, un saggio di critica nei confronti di Balzac riferendosi all’episodio delle *Illusioni perdute* (1837-39), in cui Mme de Bargeton, per influenza della Marchesa d’Espard, tronca la relazione con il provinciale Lucien de Rubempré. Le due donne abbandonano il giovane nel mezzo dell’opera perché i suoi abiti sono ridicoli. James obietta che due signore aristocratiche non avrebbero mai violato in tal modo le buone maniere e sostiene l’incapacità di Balzac a ritrarre l’aristocrazia. Nel 1902, in un altro saggio, James si corregge accettando gli aspetti della rappresentazione balzacchiana prima criticati:

---

<sup>127</sup> H. Balzac, *Papà Goriot*, cit., pp. 16-17.

<sup>128</sup> Id., *Splendori e miserie delle cortigiane*, cit., pp. 24-25.

percepisce una qualità “surreale” nel modo in cui Balzac rappresenta l’episodio, infatti sembra che per Balzac la realtà sia limitata e limitante, dunque non permette di dire tutto, ed è necessario quindi superare tali limiti legati al realismo per entrare nel regno della verità trascurando quello della realtà.

James attribuisce a Balzac un dono straordinario: l’arte di elaborare la presentazione di un personaggio col raggiungimento della massima intensità, infatti sostiene che Balzac dia “calore ai propri accadimenti fino ad infonder loro la vita”<sup>129</sup>. Scopo di Balzac è scoprire in tutta quella “farragine mostruosa che egli chiama umanità”<sup>130</sup>, l’elemento costante che dà una ragione a tutto l’insieme. Ecco perché i suoi personaggi hanno sembianze che si complicano in continue connessioni tra interiorità ed esteriorità: perché per l’Autore il mondo è retto dall’analogia, da un ordine che oltre le apparenze informa dall’interno la realtà di cui è manifestazione. Tutti gli sforzi di Balzac tendono a individuare un mondo retto dall’analogia, dove il mondo spirituale è unito a quello materiale. Balzac prima di raccontare dei personaggi ci dà complete e dettagliate informazioni sui loro mezzi, sull’abito, sul luogo in cui abitano, sulla loro casa, i mobili, la disposizione degli stessi, i particolari più riservati fino al suo stesso odore. Dopo aver collocato il personaggio, la descrizione da ottica si fa morale e inizia la storia del personaggio, che comunque si faceva già presagire dai dettagli che lo riguardavano.

Balzac tenta di far sì che il piano della rappresentazione implichi quello della significazione, che uno si riproduca nell’altro. Infatti ciò che è interiore traspare in ciò che è esteriore, un mutamento psicologico si

---

<sup>129</sup> H. James, *op. cit.*, p. 50.

<sup>130</sup> G. Macchia, *Le rovine di Parigi*, cit., p. 221.

riflette nei modi e nell'abbigliamento; si pensi a papà Goriot in crisi economica:

Fece a meno del tabacco, licenziò il parrucchiere e non si mise più cipria. [...]. Aveva smesso il completo blu-fiordaliso, tutto il suo ricco vestiario, per indossare, d'estate come d'inverno, una finanziaria di panno marrone ordinario, un panciotto di pelo di capra e un paio di pantaloni grigi di fustagno. Diventò sempre più magro; i polpacci s'afflosciarono; il viso, gonfio della contentezza di un benessere borghese, si raggrinzì a dismisura; la fronte si corrugò, la mascella si sporse in avanti. [...]. Gli occhi azzurri così vivaci, assunsero delle tinte opache e grigioferro<sup>131</sup>.

E viceversa, un mutamento nell'abbigliamento significa sicuramente un mutamento nello spirito, il riferimento è al personaggio di Rastignac: convoca il sarto, "tramite fra il presente e il futuro dei giovani"<sup>132</sup>, si assicura un abito che gli garantisca l'ingresso e il successo in società e infine "vedendosi ben agghindato, guantato e calzato, Rastignac dimenticò i suoi propositi virtuosi"<sup>133</sup>.

Il narratore stesso nei romanzi balzacchiani concorre al processo di investimento di significato nel mondo, forza la superficie del reale con domande e osservazioni che ci conducono oltre le apparenze, questo per evitare che qualcosa possa passare inosservato e quindi giudicarsi insignificante. Per esempio, descrivendo l'aspetto di Mlle Michonneau, ospite della Pensione Vauquer, il narratore incalza con interrogativi che inducono il lettore a riflettere egli stesso su quelle problematiche: "il suo sciale dalle frange rade e spioventi pareva ricoprire uno scheletro, tanto erano angolose le forme che nascondeva. Quale acido aveva spogliato quella creatura dalle sembianze femminili? [...] forse era il vizio, il

<sup>131</sup> H. Balzac, *Papà Goriot*, cit., pp. 29-30.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 117.

dolore, la cupidigia? Aveva amato troppo, aveva fatto la mezzana o unicamente la cortigiana?”. E ancora riguardo un altro personaggio: “M. Poiret era una specie di pupazzo meccanico [...]. Quale travaglio l’aveva fatto diventare così rattappito? Quale passione aveva adombrato la sua faccia bulbosa che, disegnata in caricatura, sarebbe parsa inverosimile?”<sup>134</sup>

La descrizione in Balzac è impiegata “per dar prova di quanto il livello superficiale possa intersecare quello della significazione”<sup>135</sup>, il riferimento è alle pagine iniziali di *Ferragus* in cui si attribuiscono qualità morali alle vie di Parigi:

...vie disonorate quanto un uomo reo; poi ci sono vie nobili, poi vie semplicemente oneste, poi giovani vie sulla moralità delle quali il pubblico non si è ancora formata un’opinione; poi vie assassine, vie più vecchie di certe vecchissime dame, vie rispettabili, vie sempre pulite, vie sempre sporche, vie operaie, lavoratrici, mercantili. Insomma, le vie di Parigi hanno qualità umane...<sup>136</sup>

Balzac inscena una rappresentazione intensa ed eccessiva, in una parola *melodrammatica*: ricorre all’uso di immagini iperboliche, di identità mascherate, di paternità misteriose per farci vedere la vita come attraverso lenti che intensificano i tratti più caratteristici di ogni personaggio. Balzac scava nell’intimo dei personaggi, li esamina con cura e li confronta facendo emergere di ognuno i tratti più fortemente indicatori; riscontrando alcune tipologie caratteriali e comportamentali dà prova che tutto in natura è legato in un’unità che plasma sia la vita fisica che quella spirituale. I personaggi più vivi e più veri in Balzac sono quelli

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>135</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 167.

<sup>136</sup> H. Balzac, *Ferragus*, cit., p. 11.

che sono stati semplificati non meno che intensamente caratterizzati; semplificati, soprattutto, perché ridotti a un'unica passione, ragione o interesse, si pensi a papà Goriot al suo "bernoccolo della paternità".

Lo scopo dell'accentuazione e dell'intensità della rappresentazione in Balzac però non si risolve in ciò che si mostra; ricorrere a tali mezzi è per l'autore il tentativo di rivelare l'autentica sostanza dei conflitti operanti nella realtà, di rimandare a uno strato più profondo e originario.

Per Balzac la natura è sostanzialmente uniforme e fa sempre riferimento a un piano unico di formazione. L'uniformità deve però potersi dimostrare procedendo attraverso ciò che ne contraddice l'evidenza: solo l'anomalia e la mostruosità, quando sono ricondotte all'interno di un tale progetto uniforme, possono fornire una prova incontrovertibile della sua esistenza<sup>137</sup>.

"All'interno di un contesto apparentemente realistico e quotidiano" Balzac inscena "un dramma iperbolico e survolato"<sup>138</sup>. Il narratore agisce con violenza sulla superficie del reale per far sì che esprima e riveli tutto il senso latente della vicenda, le azioni e le parole rimandano a significati impliciti che vanno indagati e scoperti. La realtà, secondo Balzac, è scenario per la rappresentazione del dramma e al contempo maschera che cela un mistero, mistero al quale si può solo alludere e su cui si può giungere a fare luce solo gradualmente. Emblematica la *gaffe* di Rastignac in *Papà Goriot*, in cui l'allusione alla parentela della contessa Restaud con papà Goriot significa più che una scorrettezza sociale: è una *gaffe* rivelatrice che scopre rapporti oscuri e inconfessabili, ha l'effetto di

---

<sup>137</sup> Cfr. M. Mazzocut-Mis, *op. cit.*, p. 20.

<sup>138</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 5.

una metafora che affianca contesti che l'alta società vuole tenere separati<sup>139</sup>.

L'esperienza di Rastignac nel romanzo procede verso la graduale chiarificazione di questa metafora, dimostrandone la validità. Al ballo d'addio della signora di Beauséant, Rastignac scopre finalmente il senso metaforico di quell'atto: "...sotto i diamanti delle due sorelle, intravvide allora il pagliericcio dove giaceva papà Goriot"<sup>140</sup>. Ciò esprime il rapporto di sfruttamento della sfera sociale più elevata nei confronti di quella inferiore.

Balzac, dunque, attribuisce al mondo in cui viviamo significati e valori fino a rendere più nulla casuale, infatti ogni evento, ogni carattere è materiale da studiare con cura e da non sottovalutare. Il tentativo di pervenire ad una rappresentazione significativa assume l'aspetto del costante interesse per ciò che sta dietro: Balzac fa riferimento ad un "dramma [...] a due strati, nel quale la vita e le azioni che hanno luogo alla superficie sono spiegabili esclusivamente in rapporto a quanto si svolge nel profondo..."<sup>141</sup>. Dunque il desiderio di giungere attraverso l'apparenza, attraverso gli eventi più comuni e banali, al dramma straordinario celato sotto aspetti quotidiani e soliti, implica anche la necessità di esprimere tutto, caratteristica fondamentale della tecnica melodrammatica: "niente viene risparmiato perché niente viene lasciato inespresso"<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup> Cfr. *ibid.*, p. 176.

<sup>140</sup> H. Balzac, *Papà Goriot*, cit., p. 255.

<sup>141</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 160.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 19.

#### 4. 1. 2. Le maschere non servono a mascherare

Anche per Hugo tutto si svolge alla luce del sole ed è necessario che nulla rimanga inespresso, che ogni profondità nascosta si capovolga in ostentazione provocatoria. Ma il fatto che tutti i segreti più reconditi vengano svelati e che il personaggio mostri la sua vera essenza nell'evidenza plastica della sua maschera, per Hugo significa che esiste solo ciò che si mostra e non vi è implicito rimando ad alcun che<sup>143</sup>.

L'apparenza mostra che oltre sé stessa non è pensabile l'esistenza di nessun'altra realtà; ciò può turbare, ma il personaggio "non può fare altro che chiedere di essere riconosciuto per quello che manifestamente è"<sup>144</sup>.

L'interiorità si rovescia in esteriorità e la maschera dei personaggi drammatici rappresenta, di contro a una profondità sfuggente e menzognera, la verità dell'individuo. Tale verità si coglie nella superficie del significato, perché il luogo dell'identità del personaggio è nella esteriorità visibile della sua maschera, mentre il mostrato non è altro che la contraddittorietà e l'antinomia.

Emblematico in questo senso è Gwynplaine in *L'uomo che ride* (1869), la maschera che ricopre il suo volto è in realtà il suo volto stesso e non può essere tolta: "egli era quella smorfia assoluta. Essa era lui"<sup>145</sup>, "Gwynplaine era mascherato con la propria carne. Ignorava quale fosse il suo viso"<sup>146</sup>, dei delinquenti avevano deturpato il suo volto plasmando una bocca che gli arrivava alle orecchie e un naso informe che era impossibile guardare senza ridere, però, "rideva la sua faccia, non il suo

<sup>143</sup> Cfr. M. Mazzocut-Mis, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>145</sup> V. Hugo, *L'uomo che ride*, cit., p. 556.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 254.

pensiero". L'assurdità cui il protagonista è stato condannato è che "l'esterno non dipendeva dall'interno. Non era stato lui a mettere quel riso sulla sua fronte, sulle sue guance, sulle sue sopracciglia, sulla sua bocca, e lui non poteva toglierlo"<sup>147</sup>.

Fermandosi all'apparenza, a ciò che si mostra, "per la folla che, superficie essa stessa, si ferma alle superfici, Gwynplaine era un clown, [...], un essere grottesco, poco più e poco meno di una bestia. La folla non conosceva che il suo volto"<sup>148</sup>. L'unica che in realtà vedeva veramente quel viso, era colei che, cieca, ne vedeva l'anima, lo riconosceva e lo accettava per quello che è.

Se il melodramma balzacchiano evidenzia i poli del contrasto e fornisce subito la chiave per comprendere il significato delle antinomie che si risolvono in una conciliazione finale o nella vittoria di uno dei due termini del conflitto; nel dramma di Hugo l'ostentazione dei contrasti non conduce a una loro armoniosa riconciliazione, e l'antinomia portata alla superficie diventa espressione di ciò che esiste.

Con Balzac "il mondo è classificato secondo un tacito e costante manicheismo", siamo di fronte "al conflitto fra il bene e il male che si combatte sotto la superficie delle cose"<sup>149</sup> e la fine delle vicende condurrà il bene a prevaricare sul male o viceversa. In Hugo, invece, si passa da un universo manicheisticamente inteso a uno posto sotto il segno della congiunzione: non c'è vittoria di un polo sull'altro ma la coesistenza del bene accanto al male, del bello accanto al brutto.

Un capitolo de *L'uomo che ride* si intitola "L'azzurro nel nero" e parla del rapporto tra Dea e Gwynplaine, dell'unione ideale di parti in sé

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>149</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 15.

imperfette: “Due esclusioni si accettavano. Due lacune combinandosi si completavano. Li legava ciò che mancava loro. Dove uno era povero, l’altro era ricco”<sup>150</sup>. La verità per Hugo dunque si mostra nella superficie, nell’esteriorità, nella realtà, ma la realtà è mostruosa e antinomica, l’elemento che la caratterizza risiede nel contrasto non risolto in una sintesi, nell’accentuazione del fatto che “esiste solo la legge del contrasto grottescamente apparente”<sup>151</sup>.

Dunque i personaggi di Hugo presentano una duplicità manifesta, non risolta e non risolvibile, che si rivela nella superficie della maschera; il Triboulet di *Il re si diverte* (1832), il Quasimodo di *Notre-Dame de Paris* sono due tra i numerosi esempi che si potrebbero fare in merito. Triboulet è incarnazione del grottesco, in lui si accompagnano un ripugnante aspetto fisico e un puro amore paterno; la sua è una natura duplice e duplice è il suo ruolo: malvagio giullare di corte e uomo, padre, che ama la propria figlia.

Egli stesso soffre per questa ambiguità cui è stato condannato: “la natura e gli uomini mi hanno reso vile, malvagio, spietato! Che pena essere buffone, che rabbia essere deforme! [...]. Triste, sfiduciato, prigioniero di un corpo atrocemente ridicolo che sfigura i miei gesti...”<sup>152</sup>. Il buffone è disprezzato dagli uomini di corte, è un mostro, solo una donna lo amò vedendolo in queste condizioni e per la sua deformità: fu la madre di sua figlia.

Similmente Quasimodo, gobbo, sordo, guercio, zoppo e deforme, ma dotato di spirito, vitalità, sentimento e poesia, incarna esemplarmente il grottesco. “Quasimodo aveva veramente una sua bellezza. Era bello,

---

<sup>150</sup> V. Hugo, *L'uomo che ride*, cit., p. 260.

<sup>151</sup> M. Mazzocut-Mis, *op. cit.*, p. 149.

<sup>152</sup> V. Hugo, *Il re si diverte*, cit., p. 171.

lui, quell'orfano, quel trovatello, quel rifiuto, si sentiva augusto e forte...<sup>153</sup>, aveva una voce che seppur rauca faceva trapelare una dolcezza superiore alla norma, era sordo e la sua sordità lo escludeva dal linguaggio normale ma per questo giunse alla lingua mediatrice della poesia e dei fiori per rivolgersi ad Esmeralda. Recitava poesie e aveva pensieri delicati, le maniere con cui si prendeva cura della ragazza rivelavano una sensibilità eccezionale: “una mattina, al suo risveglio, ella vide sulla finestra due vasi pieni di fiori. Uno era un bellissimo vaso di cristallo molto lucente, ma incrinato. Aveva perso tutta l'acqua con cui era stato riempito, ed i fiori che conteneva erano appassiti. L'altro era un vaso di grès, rozzo e comune, ma che aveva conservato tutta l'acqua, e i cui fiori erano rimasti freschi e vermigli”<sup>154</sup>.

E' chiaro ora che i personaggi nella rappresentazione hughiana presentano una duplicità manifesta nell'apparenza esteriore: “in Hugo [...] la ricerca dell'identità [...] deve ricondurre alla maschera superficiale, a ciò che si mostra come contraddittorio, come grottesco”<sup>155</sup>. Tali personaggi sono una sorta di arena, di teatro vuoto, abitato da segni contrapposti, privi di profondità psicologica<sup>156</sup>; la realtà è per Hugo una continua battaglia tra principi opposti e il dramma non fa altro che darle modo di esprimersi alludendo a null'altro che non sia messo in scena, non rimandando ad alcun significato nascosto: ecco perché il dramma esiste soprattutto sul piano della rappresentazione, è fatto di forme più che di sostanze.

I personaggi sono delle maschere grottesche. Sono mostruosi perché sono messi a nudo, la loro anima è distrutta perché ha perso la profondità

---

<sup>153</sup> Id., *Notre-Dame de Paris*, cit., p. 382.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>155</sup> M. Mazzocut-Mis, *op. cit.*, p. 150.

<sup>156</sup> Cfr. *ibid.*, p. 75.

che la caratterizza. "Il grottesco esibisce un volto ridotto a maschera, storto in un ghigno"<sup>157</sup>, la maschera è un viso eccessivamente espressivo, deforme o con tratti e lineamenti fortemente marcati. Ciò che in particolare viene plasmato dal grottesco sono gli occhi e la bocca, quelle parti del viso che rappresentano maggiormente la personalità e l'individualità. La maschera è ciò che si manifesta, "proietta molto più di ciò che nasconde, offre indicazioni circa il vero aspetto della natura umana, nonostante la sua apparente falsità"<sup>158</sup>: è l'interiorità invertita in esteriorità, è la verità colta "nell'ostentazione esibizionista e superficiale del significato"<sup>159</sup>. La maschera è il segreto disvelato dell'intima personalità dei protagonisti del dramma, in essi non vi è nessuno sguardo introspettivo, nessun risvolto psicologico che non venga esteriorizzato e mostrato. Nel dramma di Hugo tutto è ciò che appare.

Se Hugo isola il grottesco, Balzac sviluppa l'analogia. Entrambi ricercano il significato della vita incominciando dal mostro che si manifesta nel suo essere grottesco per Hugo, e nell'essere fuori dalle norme sociali per Balzac; indagano la vita rivolgendosi al mistero che le è proprio. Pur scorgendo significati diversi, entrambi riconoscono che "il corpo mostruoso non è separato dal reale, non è chiuso nella sua singolarità, ma si apre al mondo, si fonde con la natura stessa e, superando sé stesso, si trasforma in un simbolo"<sup>160</sup>. Per Balzac e per Hugo lo scrittore geniale ha la capacità di cogliere della vita il lato oscuro alle menti più comuni: il fenomeno mostruoso per Balzac è simbolo di una verità più profonda e fondata sull'analogia, per Hugo invece il

---

<sup>157</sup> A. M. Scaiola, *op. cit.*, p. 24.

<sup>158</sup> D. R. Pant, *Il mondo della maschera - Saggio antropologico sul simbolismo magico-religioso della maschera*, a cura di E. Castiglioni, E.C.D.P. Heliopolis, Pesaro 1988, p. 95.

<sup>159</sup> M. Mazzocut-Mis, *op. cit.*, p. 75.

<sup>160</sup> V. Hugo, *Sul grottesco*, cit., p. 139.

significato trova la propria essenza nella superficie del significante che non rimanda a null'altro che a sé stesso, ciò che appare è, in tutta la sua evidenza e contraddittorietà, la verità.

## CAPITOLO QUINTO

### 5. 1. Il limite dell'espressività

C'è un genere teatrale chiamato *melodramma* che si delineò all'inizio Ottocento in Francia, all'indomani della Rivoluzione. Un genere teatrale di non nobile origine, popolare, relegato in teatri minori obbligati per legge a limitarsi a drammi senza parole. Proprio per le restrizioni sull'uso della parola, e forse per la scarsa istruzione della maggior parte degli spettatori abituali, questi spettacoli teatrali rivolgevano maggior attenzione agli aspetti visivi e spettacolari. In questo senso si può comprendere nel melodrammatico la spinta verso la drammatizzazione, l'intensificazione, il bisogno di "recitare" le passioni, l'eccesso, l'eccezionalità e la stravaganza di certe rappresentazioni. Caratteristica del genere melodrammatico sono la forzatura dei toni, l'enfasi eccessiva, uno stile di recitazione incline alla grandiosità, "questa retorica esige un atteggiamento molto diverso da quello normalmente adottato nei confronti delle emozioni e sentimenti. Idee e sensazioni vengono manipolate come se fossero entità plastiche, visibili e tangibili; le emozioni sono messe in scena, rivelate nella loro totalità davanti ai nostri occhi"<sup>161</sup>. Niente viene tralasciato, tutto è esplicitato sulla scena e viene ribadito in modo sovraccarico.

Balzac e Hugo sono entrambi artisti definibili come melodrammatici: perché la categoria del melodrammatico è legata al brutto, per l'energia e l'eccesso che caratterizzano la loro scrittura, per il ricorso a colpi di scena, toni iperbolici, *tableau* e rappresentazioni

---

<sup>161</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 64.

plastiche, identità mascherate o segrete, genitori e figli che si perdono e poi si ritrovano, lotte sulla scena e redenzioni. Una poetica dell'eccesso, dell'accumulazione, della dismisura, fa degli autori trattati e delle loro opere, un prodotto dell'immaginazione melodrammatica. Soprattutto in Balzac si nota una volontà precisa di dire tutto, di rendere significativa ogni azione. Lo sforzo per far sì che venga colto il significato latente porta alle tensioni, alle distorsioni e all'eccesso che rendono peculiare il modo di scrivere del l'Autore considerato.

Balzac parte dal presupposto che il mondo dello spirito e quello della rappresentazione non coincidono; da qui il tentativo di rendere il reale, ciò che viene rappresentato, denso di richiami significativi. Questo tentativo appartiene ad un'estetica che aspira all'espressionismo<sup>162</sup>, si fonda sull'accentuazione e l'iperbole, e ha lo scopo di farci riflettere sull'essenza della vita.

L'espressionismo di Balzac nasce dalla convinzione che la superficie del reale contiene spie e indicatori della verità: ogni particolare può essere significativo e non va quindi né trascurato né inespresso, ogni gesto e ogni azione, anche se in apparenza insignificanti, possono essere metaforici rispetto a qualcos'altro: "osservi come prende e depone l'occhialino! L'origine Goriot traspare da tutti i suoi gesti"<sup>163</sup>.

Balzac costruisce i significati a partire dai gesti, rende avvincenti i gesti più banali e gli "elementi della realtà, del quotidiano, della vita privata, attraverso l'uso di espressioni drammatiche particolarmente intense e di gesti tali da rivelare la posta in gioco che si cela dietro le superfici più innocenti"<sup>164</sup>. Si pensi a Vautrin, tradito dai i suoi gesti

---

<sup>162</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 81 e sgg.

<sup>163</sup> H. Balzac, *Papà Goriot*, cit., pp. 123-124.

<sup>164</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 31.

duri, dai suoi sguardi penetranti, dai suoi toni secchi e soprattutto dal suo “modo di lanciare la saliva”<sup>165</sup> che denota in lui il sangue freddo del delinquente. Il desiderio di esprimere tutto, di non risparmiare nulla fa sì che i personaggi dicano l’indicibile, diano voce ai sentimenti più intimi e recitino attraverso gesti enfatici i loro rapporti. Emblematica l’uscita di Papà Goriot da casa Restaud: “il giovane voltò il capo con aria incollerita, guardò il vecchio e gli rivolse, prima di uscire, un saluto che rivelava quella considerazione forzata che si ha per gli usurai di cui si ha bisogno, o quel rispetto necessariamente dovuto per un uomo tarato, di cui poco dopo si arrossisce”<sup>166</sup>. Le azioni quotidiane si caricano di un senso straordinario perché per Balzac “la gestualità è fondamentale metaforica in quanto veicolo simbolico di un grandioso, e talora indicibile, contenuto significativo, e proclama la propria appartenenza ad un mondo posto dietro e oltre quello sensibile”<sup>167</sup>.

Nel melodramma spicca un’intensa conflittualità emotiva ed etica basata sulla lotta fra bene e male, l’uomo vive e agisce in un teatro dove ha luogo lo scontro dei due principii e la rappresentazione ha lo scopo di esprimere ed imporre all’attenzione di tutti queste forze. La tecnica melodrammatica implica che ogni conflitto venga esteriorizzato e portato in superficie: i personaggi così non dispongono più di interiorità, di intimità, non c’è psicologia. In questo senso si può comprendere il melodramma come genere espressionista, o meglio, come “espressionismo dell’immaginazione morale”<sup>168</sup>, perché l’azione sulla scena è manifestazione simbolica di un dramma etico.

---

<sup>165</sup> H. Balzac, *Papà Goriot*, cit., p. 17.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>167</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 148.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 81.

Il repertorio dei segni grazie ai quali il mondo riesce a esprimere sentimenti e moralità comprende segni verbali e segni fisici, la dimensione fisica del segno è mezzo che, spinto all'estremo, rivela meglio una condizione etica. I conflitti morali si riflettono ed emergono nel mondo fisico, i segni fisici, comprensivi di azioni, gesti e fisionomie, "stanno lì davanti a noi, come simboli viventi"<sup>169</sup>. I sentimenti vengono tradotti in atteggiamenti plastici, perfettamente leggibili da uno stile enfatico e sproporzionato che ha lo scopo di assicurare l'evidenza e la comprensibilità del segno. Nella *Teoria dell'andatura* Balzac scrive che le posizioni del corpo e i gesti sono espressione diretta della nostra volontà e sono per questo più significativi delle parole, perché le azioni, i gesti, i segni fisici, rivelano la verità mentre le parole hanno la loro ragione d'essere nel dissimulare i pensieri: "dal modo in cui una parigina si avvolge nello scialle, dal modo in cui alza il piede per la strada, un uomo attento indovina il segreto della sua corsa misteriosa"<sup>170</sup>. Come la metafora è mezzo per significare altro, così il gesto è segno che sta per un altro segno, rende visibile ciò che è impronunciabile e assente, colma le mancanze del linguaggio e spicca nel testo come indicatore della verità. In Balzac le azioni, i gesti, rimandano a una serie di interrogativi tesi a scoprirne i significati impliciti, il narratore ci conduce oltre la superficie delle cose, verso ciò che da esse è nascosto.

Balzac usa dunque le azioni e i fatti del mondo reale come una metafora che ci riporta alla più autentica realtà spirituale e morale; in un mondo così costruito, dove tutto corrisponde, dove l'ambito fisico modella quello morale, dove la metamorfosi di un personaggio non può non avere un corrispondente nell'aspetto esteriore, dove tutto si mischia

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>170</sup> H. Balzac, *Ferragus*, cit., p. 16.

in una complessità di rimandi, è d'obbligo interrogarsi sul gesto, sul valore dell'espressione, sul senso dell'andatura e del modo di porsi di ciascuno come riflesso di un mondo nascosto. Ecco perché le descrizioni "traducono lo sforzo della visione ottica di farsi visione morale"<sup>171</sup>, il portamento, i movimenti del corpo sono qualcosa di più della parola, un semplice gesto, un tremito involontario delle labbra, può sciogliere un dramma nascosto a lungo tra due persone. Si pensi a Eugène e Delphine in *Papà Goriot*, i due parlano, ma le parole non arrivano a dire ciò un gesto invece rivela: Eugène prende la mano della donna che "se la lasciò prendere e anzi appoggiò la propria su quella del giovane per via di uno di quei moti di viva energia che tradiscono una forte emozione"<sup>172</sup>.

I gesti sono ipersignificanti e hanno un ruolo importante nell'attualizzazione del contenuto significativo: "il gesto può divenire, nel silenzio di tutto il resto, il veicolo ultimo dell'espressività e l'irriducibile indizio della significazione"<sup>173</sup>. I gesti, gli sguardi possono addirittura in un dialogo sostituirsi alle parole, in *Splendori e miserie delle cortigiane* "Lucien lanciò a Esther uno sguardo che mendicava, uno di quegli sguardi caratteristici degli uomini deboli [...]. Esther gli rispose con un cenno del capo che significava: 'Ascolterò il boia [...]'". Quelle parole non dette erano così piene di grazia, e insieme di orrore, che il poeta pianse. Esther corse a lui, se lo strinse al petto, bevve le sue lacrime e gli disse: 'Stai tranquillo!' Una frase pronunciata coi gesti e con gli occhi..."<sup>174</sup>. Il melodramma nei momenti culminanti e nelle situazioni estreme ricorre a mezzi non verbali per trasmettere i suoi contenuti perché le parole non sono adeguate ad esprimere verità così

<sup>171</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 167.

<sup>172</sup> H. Balzac, *Papà Goriot*, cit., pp. 142-143.

<sup>173</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 194.

<sup>174</sup> H. Balzac, *Splendori e miserie delle cortigiane*, cit., p. 150.

fondamentali, “il messaggio tende a cristallizzarsi nelle forme del *tableau*, dove i gesti e le pose dei personaggi, sistemati in composizioni figurative e immobilizzati per un attimo, valgono a sunteggiare visivamente, come in un’illustrazione o in un quadro, la situazione e i suoi risvolti emotivi e drammatici”<sup>175</sup>. Il *tableau* viene usato “quando ogni discorso si riduce al silenzio e la narrazione stessa si arresta, offrendoci la possibilità di contemplare [...] le singole reazioni alle peripezie drammatiche”<sup>176</sup>, di poter cogliere con un colpo d’occhio la condizione psicologica e morale di ogni personaggio. Ad esempio, Rastignac al cimitero, dopo aver seppellito papà Goriot, guardò la tomba e versò una lacrima “...incrociò le braccia, contemplò le nubi, mentre Christophe, vedendolo in quella posa si allontanava. Rimasto solo, Rastignac fece qualche passo verso la parte alta del cimitero da dove vide Parigi...”<sup>177</sup>, quest’immagine suntegge il sentimento di sfida che il giovane rivolge alla società parigina.

Il *tableau* può significare in un certo senso il limite dell’espressività, si sostituisce alle parole, alle azioni, sopraggiunge quando la narrazione si arresta, anzi in esso questa si risolve e si ferma. Se è vero che nel melodramma nulla viene tralasciato, che addirittura ciò che è spirituale e sentimentale trova tangibile e manifesta espressione sulla scena, è anche vero che si arriva a un limite invalicabile, al limite dell’espressionismo. Fino a che punto è possibile dar corpo a quanto è intimo e significativo? L’intera opera di Balzac ruota intorno al problema di quanto non è per sua natura rappresentabile in maniera diretta, pur essendo ciò che è più ricco di significato. Esempio paradigmatico è *II*

---

<sup>175</sup> P. Brooks, *op. cit.*, p. 73.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>177</sup> H. Balzac, *Papà Goriot*, cit., p. 282.

*capolavoro sconosciuto* dove il tentativo dell'artista Frenhofer di esprimere la sua straordinaria visione dà luogo alla distruzione del linguaggio che la dovrebbe rappresentare. Seguendo la propria visione interiore in modo ossessivo dopo dieci anni di lavoro, Frenhofer mostra il suo capolavoro: "Ebbene eccolo!", ma nessuno dei presenti vede nulla: "...Io qui non vedo che un ammasso confuso di colori delimitati da una quantità di linee bizzarre che formano una muraglia di pittura"<sup>178</sup>. Solo un insieme di linee che tentano di descrivere l'assoluto, il mistero. "Questo segna il limite della nostra arte sulla terra"<sup>179</sup> disse il pittore toccando la tela.

La estremizzazione paradossale, l'enfatizzazione di uno o più particolari, la ricerca di particolari più intimi e minuti, rende evidente i tratti distintivi e caratterizzanti di una fisionomia, tutto ciò ha come risultato una caricatura che rivela e produce più conoscenza di un ritratto fedele alla realtà. Il *tableau*, la maschera grottesca, il gesto enfatico, rispecchiano la vocazione a rendere leggibile e limpido il senso intimo della realtà, fanno parte, come supplementi alla parola, di un linguaggio tutto presenza, purezza e immediatezza.

Per Balzac c'è una frattura fra il piano della rappresentazione e quello dei significati, non così per Hugo, che invece vede il significato affiorare e risolversi nella superficie del reale, ma per entrambi lo sforzo per superare la distanza o per esprimere con pienezza il significato, porta a quelle tensioni e distorsioni che costituiscono l'eccesso. Il significante viene reso smisurato, colorato, esagerato per acquistare l'evidenza del reale, per dar forma a un senso che gli sfugge. L'eccedere nella forma e nel contenuto al fine di esprimere tutto, comporta la deformazione delle

---

<sup>178</sup> H. Bálzac, *Il capolavoro sconosciuto*, pp. 63-64.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 67.

immagini, la visione si fa distorta e apre uno squarcio nella realtà che ci conduce direttamente alla verità che si vuol significare.

### 5. 2. Il carnevale vissuto in solitudine

Nell'epoca romantica si assiste con Hugo e Balzac a una resurrezione dell'interesse per il grottesco, come categoria e come metodo legato all'eccesso. Rispetto però ai periodi precedenti il senso che viene attribuito a tale categoria estetica è nuovo e diverso. Si passa da una percezione popolare e carnevalesca del mondo a una soggettiva e individuale. Il grottesco medievale e rinascimentale è direttamente legato alla cultura popolare, universale e pubblica, mentre il grottesco romantico "è un grottesco da *camera*: è come un carnevale vissuto in solitudine, con la coscienza acuta del proprio isolamento"<sup>180</sup>. E' per questo un grottesco che esprime solitudine e tristezza, uno *humor* distruttivo e dunque malinconico, invece che allegro spensierato e gaio. Oltre a queste diversità ce n'è una che riguarda anche il riso: esso è ridotto alla forma meramente ironica e sarcastica, cessando di essere così gioioso e costruttivo. Del riso viene celebrata la sua forza liberatrice, ma non quella rigeneratrice: dunque riso come negazione e critica distruttiva dalla quale non si genera più una visione positiva che possa fungere da alternativa al mondo esistente.

---

<sup>180</sup> M. Bachtin, *op. cit.*, p. 45.

### 5. 2. 1. Il riso liberatore

Hugo come Bachtin, propone di leggere grottesco e carnevalesco come elementi di un rito collettivo, di una liberazione dalle convenzioni dell'ordine stabilito<sup>181</sup>. Anche per Hugo dunque il riso è ricco di implicazioni ideologiche, la risata è strumento di denuncia e di rivelazione, liberatoria<sup>182</sup>, ma, diversamente da Bachtin, non rinnovatrice. Carattere ricorrente e complesso nell'opera di Hugo è il legame tra riso e rivoluzione. Il disegno *L'ultimo buffone che sogna l'ultimo re* (fig. 3) dipinge infatti la smorfia vendicativa del giullare di corte, smorfia che sta a sottolineare l'ambiguità di questo riso ribelle. Riso e vendetta, riso e morte, anche Triboulet sostiene questo esplosivo binomio: "siamo allo stesso livello, io e lui. Una lingua affilata e una lama appuntita. Io sono l'uomo che ride e lui l'uomo che uccide"<sup>183</sup>. Ancora più esplicito il legame tra riso e rivoluzione ne *L'uomo che ride*. Gwynplaine è l'uomo che ride, un mostro terribile che rappresenta il popolo intero.

Il romanzo inizia nel segno del carnevale viaggiante. In un'atmosfera carnevalesca si apre un mondo che si rivolge al mondo, ma che a sua volta ne è del tutto separato. Infatti il carnevale implica mobilità, evanescenza e mancanza di legami. Ciò che Hugo inserisce nella narrazione drammatica, Bachtin lo sviluppa ideologicamente<sup>184</sup>: il grottesco come forza positiva, il riso e la comicità popolare che negano la distanza gerarchica, smascherano le norme e generano una dinamica del

<sup>181</sup> Cfr. V. Brombert, *op. cit.*, p. 88.

<sup>182</sup> Cfr. *ibid.*, p. 225.

<sup>183</sup> V. Hugo, *Il re si diverte*, cit., p. 170.

<sup>184</sup> Cfr. V. Brombert, *op. cit.*, p. 211.



LE DERNIER BOUFFON  
L'ENFANT  
AU DERNIER ROI

Fig. 3. Disegno di V. Hugo.

divenire. Secondo Brombert “*L’Homme qui rit*, con la sua atmosfera da fiera, i suoi spettacoli che suscitano il riso, i suoi baracconi metà circo e metà teatro, il suo eroe-mostro con la bocca che va da un orecchio all’altro - *usque ad aures* - sembra concepito apposta per illustrare il concetto bachtiano del *carnevalesco*”<sup>185</sup>. Però il riso di Gwynplaine, a differenza di quello delineato da Bachtin, contiene solo odio e violenza nessuna gioia né alternativa, si può considerare come la risata di chi soffre e cerca un risarcimento, il riso della vittima. Il verbo ridere, secondo una lettura di Brombert, manifesta la natura ripetitiva della sofferenza: “il morto di fame ride, il mendicante ride, il forzato ride, la prostituta ride, l’orfano per guadagnarsi il pane ride, lo schiavo ride, il soldato ride, il popolo ride”<sup>186</sup>. Hugo vede nell’uomo che ride l’emblema della sofferenza, ciò esprime in pieno il concetto romantico di grottesco triste e malinconico, e questo lo fa dire a Gwynplaine quando parla ai *Lords*:

Questo riso vuol dire odio, silenzio forzato, rabbia, disperazione. Questo riso è il frutto delle torture. Questo è il riso della violenza.[...] Io sono un simbolo. O stupidi onnipotenti, aprite gli occhi. Io incarno tutto. Io rappresento l’umanità così come l’hanno fatta i suoi padroni. L’uomo è mutilato. Quello che mi hanno fatto, l’hanno fatto al genere umano. Gli hanno deformato il diritto, la giustizia, la verità, la ragione, l’intelligenza, come a me gli occhi, le narici e le orecchie; come a me, gli hanno messo nel cuore una cloaca di collera e di dolore, e sulla faccia una maschera di contentezza<sup>187</sup>.

Ursus, il tutore di Gwynplaine, comprende tutto ciò e infatti intravede sotto la maschera che copre il volto del giovane un significato universale, comprende che ogni deformità è espressione di una libertà repressa e

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>186</sup> V. Hugo, *L’uomo che ride*, cit., p. 556.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 536.

sospetta che la risata corrisponda a una verità più profonda: “ho un compagno che fa ridere, quanto a me, io faccio pensare. Viviamo insieme, perché il riso e la conoscenza vengono dalla stessa famiglia. Quando chiedevano a Democrito: Perché siete saggio? Egli rispondeva: Perché rido. E se qualcuno mi domandasse: Perché ridi? Risponderei: Perché sono saggio”<sup>188</sup>. Il riso di Hugo è il riso di chi conosce la verità, verità che fa paura, verità legata alla vita e all’uomo, alla sua duplicità e ambiguità. Il riso di Hugo è riso mostruoso, esprime plasticamente e staticamente l’esistenza umana nella sua contraddittorietà, non certo la felicità e la serenità. Il romanzo si conclude con la scelta di morire da parte di Gwynplaine. Finalmente il *sorriso* prende il posto di quel ghigno che ha fin dall’inizio segnato il volto del protagonista. Una morte liberatoria, perché con essa ha termine la vita che è sofferenza senza via di scampo, senza alternativa alcuna.

La degenerazione del principio comico, la perdita della sua forza rigeneratrice portano altre differenziazioni del grottesco romantico rispetto a quello medievale e rinascimentale. Il mondo del grottesco romantico è spaventoso ed estraneo all’uomo. Tendenzialmente tutto ciò che è comune, banale, abituale si trasforma in ambiguo, estraneo e ostile. Invece il grottesco medievale e rinascimentale vince il pauroso con il riso, trasformandolo sempre in qualcosa di buffo e gioioso. Si pensi al modo in cui è trattata la figura del diavolo. Nelle favole medievali, nelle leggende, il diavolo è portavoce dei punti di vista non ufficiali, della santità alla rovescia, in lui non c’è niente di terrificante, ciò che potrebbe

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 301.

essere pauroso in questa tradizione viene messo sotto forma di spauracchi comici.

Nel Romanticismo, invece, il diavolo incarna qualcosa di tremendo, di tragico, di maligno e tetro che serve a incutere paura, cosa che assolutamente non avveniva nella cultura popolare medievale. La figura di Vautrin in Balzac incarna il tentatore, il demonio in persona che legge i segreti più reconditi del cuore, un essere superiore che incute rispetto e paura: “la parrucca nera era caduta. Un cranio lucido come un teschio rese a quell’uomo la sua vera fisionomia: era spaventosa”<sup>189</sup>. Anche in Hugo troviamo figure diaboliche tutt’altro che bonarie, la maschera in domino nero che appare in *Ernani* è infatti portatrice di morte. Similmente il motivo della follia, caratteristico del grottesco perché permette di guardare il mondo con occhi diversi e apre un punto di vista non comune, è interpretato diversamente nel Romanticismo rispetto ai periodi precedenti. Nel grottesco medievale la follia, cui è legato il buffone di corte, portavoce della verità popolare mascherata da pazzia e per questo accettata, è parodia della verità ufficiale, della serietà, per questo gioiosa, mentre nel grottesco romantico essa assume una valenza cupa e tragica che sta a significare l’isolamento dell’individuo. Il papà Goriot di Balzac, il cui “sentimento paterno [...] si era sviluppato fino alla stoltezza”<sup>190</sup>, non è certo un uomo che con la follia esprime allegria. Dopo aver dato tutto alle figlie, è stato abbandonato, povero, senza più risorse, svuotato anche della ragione e muore in un tugurio nella solitudine più triste. Anche il Triboulet di Hugo è un folle che esprime disperazione; obbligato per mestiere a essere un giullare, a sragionare, egli soffre di questa situazione e se ne vergogna.

---

<sup>189</sup> H. Balzac, *Splendori e miserie delle cortigiane*, cit., p. 53.

<sup>190</sup> Id., *Papà Goriot*, cit., p. 90.

Bachtin attribuisce molta importanza alla maschera, motivo complesso e ricco di significato, che nella cultura popolare è legata alla gioia, alla relatività, alla negazione del significato unico e dell'identità, alle metamorfosi, alla ridicolizzazione, e dove è incarnato il principio giocoso della vita. Nel Romanticismo la maschera invece si stacca dalla visione popolare e si impoverisce acquistando significati estranei alla sua originaria natura. In tale periodo la maschera dissimula, inganna, perde l'elemento rinnovatore, come il riso, e acquista una valenza lugubre celando un vuoto, il niente al posto dei molteplici volti della vita che vi si nascondevano secondo la concezione medievale e rinascimentale. Comunque, continua Bachtin, la maschera romantica non ha perso del tutto la connotazione positiva carnevalesca, mantiene alcune tracce della sua origine popolare e "anche nell'attuale vita comune essa è sempre avvolta da un'atmosfera tutta particolare, è percepita come una particella di un qualche altro mondo. Non potrà mai diventare una semplice cosa tra le altre cose"<sup>191</sup>. Legato alla maschera è il tema delle marionette, che nel grottesco romantico hanno un grande ruolo. Ruolo che però si colora di nero, perché emerge l'idea di una forza inumana ed estranea che domina gli uomini e li trasforma in marionette. Tornando a Balzac, Vautrin, il diavolo, è definito anche come burattinaio, colui che tiene le fila del gioco, che si sostituisce alla Provvidenza forzando la volontà degli altri, colui che in *Splendori e miserie delle cortigiane* alloggia nella soffitta guidando l'esistenza di Lucien, decidendo le mosse del giovane. Anche in Hugo torna il tema delle marionette. Si pensi a Don Sallustio che parlando a Ruy Blas dice: "non siete che il guanto, la mano sono

---

<sup>191</sup> M. Bachtin, *op. cit.*, p. 48.

io!”<sup>192</sup>, e ancora, “un lacchè, sia di creta che di terra volgare, è solo il recipiente in cui travaso le mie idee”<sup>193</sup>; per ultimo Triboulet che si esprime così: “povero giullare di corte! Dopo tutto, è un uomo. [...] Che umiliazione! Tutte le volte che fa un passo, che si alza o ricade supino, si sente tirare un filo, il filo che lo costringe a muoversi a comando!”<sup>194</sup>.

Nota Bachtin che nel grottesco romantico l’ambivalenza si trasforma di solito in un contrasto fortemente statico o in un’antitesi congelata. In effetti, se nelle epoche precedenti il riso esprimeva movimento, trasformazione e la possibilità del cambiamento, ora, nel romanticismo, il riso diviene ghigno sinistro, tratto del volto che sunteggia plasticamente lo stato di sofferenza dell’uomo (es. Gwynplaine), una macchia che può essere lavata solo con la morte. Bachtin conclude annunciando una scoperta positiva che il romanticismo ha fatto: quella della soggettività, della profondità del mondo interiore di ogni individuo.

Questo *infinito interiore* dell’individuo era estraneo al grottesco del Medioevo e del Rinascimento, ma la sua scoperta da parte dei romantici è stata possibile soltanto grazie all’uso che essi hanno fatto del metodo grottesco, con la sua forza capace di liberare da ogni dogmatismo, da ogni compiutezza e limitatezza. In un mondo chiuso, dato, stabile, con delle barriere nette e indistruttibili fra i fenomeni e i valori, l’infinito interiore non avrebbe potuto essere rivelato<sup>195</sup>.

---

<sup>192</sup> V. Hugo, *Ruy Blas*, “Introduzione”, tr. it. e note di E. Groppali, Garzanti, Milano 1988, p. 333.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>194</sup> V. Hugo, *Il re si diverte*, cit., p. 172.

<sup>195</sup> M. Bachtin, *op. cit.*, p. 52.

**PARTE SECONDA**

## CAPITOLO PRIMO

### 1. 1. Dal brutto al difforme al ridicolo: la caricatura

Il grottesco è utilizzato nell'arte come mezzo per instaurare la dissonanza e la discontinuità, come strumento efficace di accentuazione e risalto; la forma grottesca illumina la capacità d'invenzione aiutando l'uomo a liberarsi da tutte le convenzioni e permette di guardare il mondo in modo diverso. Avvalendosi del grottesco, dell'intensità di espressione, Balzac ha colto nel loro parossismo le passioni umane, e di ognuna ha saputo trovare il "tipo" che la incarna e che è quella stessa passione personificata. I personaggi di Balzac sono "tipi" che appartengono alla vita in modo "meraviglioso": sono semplici perché non è dato risalto agli aspetti psicologici; sono complessi perché in loro si compendia una vittoria o una sconfitta, il disastro di una famiglia, o la sciagura di un essere; sono infine tragici, e sotto certi aspetti anche comici, perché essi vanno dritti al loro scopo, fissi nella loro idea come maniaci che sacrificano tutto e tutti, perfino loro stessi, alla loro follia, alla passione per la quale, sola, sembrano chiamati a vivere. Così è di Bette, così è di papà Goriot e di altri personaggi. Ma se il grottesco romantico rappresenta il brutto spinto fino alla difformità morale, incarna il mostruoso, il deforme e l'eccessivo, ciò significa che contiene in sé anche il caricaturale e quindi il ridicolo<sup>196</sup>. In un certo senso il grottesco è il luogo ove gli estremi si toccano scontrandosi, si mostrano e, infine, si riuniscono. Quindi, se da un lato il grottesco è deformazione fisica, fa

---

<sup>196</sup> Cfr. M. Mazzocut-Mis, *op. cit.*, pp. 65-66.

paura e suscita sentimenti di ostilità e timore verso un ignoto che si manifesta, dall'altro il grottesco, simile alla caricatura e alla satira, deride ciò che è serio e diviene quindi comico. In *Notre-Dame de Paris* Hugo, nel libro sesto *Occhiata imparziale sull'antica magistratura* riporta un evento che ha dell'umoristico. I protagonisti sono Quasimodo il gobbo, storpio e sordo, accusato di un reato che non ha commesso, e il giudice Florian, anch'esso sordo, "leggero difetto per un uditore. Ma questo non impediva a mastro Florian di emettere giudizi inappellabili e assai adeguati. E' certo, basta che un giudice abbia l'aria di ascoltare; ed il venerabile uditore adempiva tanto meglio questa condizione, la sola essenziale nella buona giustizia"<sup>197</sup>. Ci troviamo nella situazione paradossale in cui un sordo deve interrogare un altro sordo: alle domande, insensate, seguono solo silenzi e il dialogo, privo di risposte, si conclude, come fosse conseguenza logica, con la condanna dell'imputato. Alle risa suscitate da questa situazione mastro Florian aggrava ulteriormente la pena perché pensa che l'imputato sia stato irriverente nei confronti della magistratura. Questo è un capitolo esplicitamente umoristico-satirico, in cui il grottesco diviene condizione del comico, mezzo adatto per svelare e far risaltare l'assurdità celata sotto l'apparenza formale della serietà, in cui da una situazione insolita vengono suscitate risa divertite e derisorie, non più solo timorose e ostili nei confronti di un ignoto che si manifesta.

Similmente al grottesco, la caricatura sconvolge l'illusorio ordine gerarchico, è trasgressiva e crea un contrasto violento. Grottesco e caricatura sono elementi di una "strategia della rottura"<sup>198</sup> e sono definibili come "fenomeni del contro", vivono nel contrasto, sono il polo

---

<sup>197</sup> V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, cit., p. 212.

<sup>198</sup> Cfr. A. M. Scaiola, *op. cit.*, p. 46.

opposto della regolarità e, in conflitto col bello, esasperano il brutto. E' noto infatti come la caricatura si serva del brutto ed esageri le proporzioni falsificando i gesti, la voce, i tratti, tanto esteriori quanto spirituali, di una persona. La caricatura non è altro che "il brutto scoperto, sottolineato, evidenziato e posto interamente nell'ottica comica". Proprio nel *caricare* che la contraddistingue, la caricatura "non si limita affatto a riprodurre ciò che già c'è, bensì opera un'autentica scoperta, dal momento che non imita l'oggetto come esso è nella sua mera naturalità, ma lo coglie nella dimensione del suo puro essere ridicolo"<sup>199</sup>. La caricatura dunque non si limita a copiare solo i lineamenti del volto ma "ne *traduce* in immagine l'intima polarità fra interno ed esterno"<sup>200</sup>. Non solo, la caricatura accentua e rende riconoscibili tratti e caratteri che normalmente ci sfuggono, esattamente come Balzac che con il suo modo di scrivere rende evidenti particolari minimi, eppure così preziosi.

Il riso nasce quindi da un contrasto e su di esso si fonda<sup>201</sup>: da Platone, per cui il comico produce uno sconvolgimento che turba l'equilibrio e la moderazione<sup>202</sup>, a Kant, che lo fa sgorgare dall'improvviso risolversi in nulla di un'aspettativa intensa, a Schopenhauer, che lo fa nascere dall'incongruenza percepita fra un concetto e gli oggetti reali che sono rappresentati dal medesimo<sup>203</sup>; dal motto di Freud, che combina l'insensato col ragionevole, alla situazione comica delineata da Bergson, che è tale perché appartiene a due serie di

---

<sup>199</sup> K. Fischer, *L'arguzia*, a cura di P. Dal Santo, Saggio introduttivo di G. Gurisatti, Gallio Editori, Ferrara 1991, p. 72.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>201</sup> Cfr. F. Bernardini, *Perché ridiamo? Il riso nella triplice funzione di comicità, satira, umorismo*, Ulrico Hoepli, Milano 1934, p. 19; cfr. anche G. Del Vecchio, *Prime linee di una filosofia dell'umorismo - fondamento psicologico del sorriso e del riso*, Tipografia Agostiniana, Roma 1937, p. 3.

<sup>202</sup> Cfr. A. Plebe, *La nascita del comico nella vita e nell'arte degli Antichi Greci*, Laterza, Bari 1956, p. 231.

<sup>203</sup> Cfr. F. Bernardini, *op. cit.*, p. 19.

avvenimenti indipendenti e può interpretarsi in due sensi diversi<sup>204</sup>, per finire con Pirandello, che scova nel sentimento del contrario l'essenza dell'umorismo. Insomma, l'umorismo rappresenta, come il grottesco, la contraddizione nel soggetto, l'antitesi nell'animo umano che si riversa sulla percezione delle cose esterne, e il riso svela proprio il grottesco che è in ognuno di noi.

“Il riso è un fenomeno caratteristico dell'uomo: l'uomo è il solo animale che ride. Ciò basti a farci pensare che il riso è possibile solo a un certo grado della coscienza”<sup>205</sup>. Anche Bergson sostiene che non vi è nulla di comico al di fuori di ciò che è umano, se qualsiasi animale od oggetto suscitano il riso è sempre per una rassomiglianza con l'uomo<sup>206</sup>. Il comico, dunque, è fenomeno indissolubilmente legato alla natura umana: l'uomo suscita il riso ed è l'unico che ride. Il riso nasce dal contrasto ed è esso stesso, in quanto umano, contraddittorio. Alfredo Civita sostiene che infatti “il riso mostra sempre un volto bifronte, e se da un lato ammicca all'immaginario, dall'altro il suo sguardo resta saldamente ancorato alla realtà”<sup>207</sup>. Spesso la derisione grottesca mette in crisi il serio, ma può diventare essa stessa amara e triste, come accade nel periodo romantico, e in particolare in Hugo che veste Quasimodo da buffone, metà di rosso e metà di viola. Egli fa ridere ma, nello stesso tempo, svela il serio e il non detto, incute timore nonché una sorta di rispetto: è un buffone triste. Anche Gwynplaine è buffo, ma il suo riso, fisso e immobile, diviene un ghigno che suscita sentimenti sinistri. Infine Triboulet, il buffone della corte di *Il re si diverte*, per mestiere è l'uomo

---

<sup>204</sup> Cfr. E. Bergson, *op. cit.*, p. 91.

<sup>205</sup> G. Del Vecchio, *op. cit.*, p. 3.

<sup>206</sup> Cfr. E. Bergson, *op. cit.*, p. 3.

<sup>207</sup> A. Civita, *op. cit.*, p. 7.

che fa ridere, ma in realtà si rivela essere malvagio e rabbioso proprio per via della sua professione.

Il riso ha in sé una forza travolgente e aggressiva, la sua forza è quella dell'analisi che mette in evidenza gli aspetti paradossali della realtà, mancando di rispetto e di riguardo verso i caratteri seri e decorosi del quotidiano<sup>208</sup>. Il riso apre un nuovo punto di vista sul mondo, si serve del grottesco in quanto smaschera, sovverte e contesta. Il grottesco, infatti, è forza critica legata al riso e come questo, vitale, innocente, spontaneo, terribile e terrificante a un tempo, capace di smascherare e di sovvertire. Significativo è che il grottesco, nel suo percorso da pittura ornamentale a genere letterario che unisce comico, mostruoso e fantastico con alterne fortune, "circola diacronicamente nella cultura senza perdere la sua energia contestativa"<sup>209</sup>. A cominciare con il riso di Aristofane, nell'antichità, per continuare con Shakespeare, Rabelais, Cervantes, Molière e così via, il riso e il brutto entrano con il "genio" nella grande arte. Dunque, in un modo o nell'altro, sotto vesti sempre diverse, il grottesco, e con esso il brutto e il comico, tornano nei secoli, rinnovando sempre la propria carica e il proprio potere sovversivo.

### 1. 2. Il comico nella storia: "un'antica via negativa"

Il comico è sempre stato allontanato dall'area del potere, delle istituzioni e rigettato dal sapere "il saggio è cauto nel ridere, come se gliene dovesse venire non so che malessere e quale inquietudine. [...] il riso è generalmente appannaggio dei pazzi, [...] implica, sempre, più o

---

<sup>208</sup> Cfr. A. Plebe, *op. cit.*, p. 64.

<sup>209</sup> A. M. Scaiola, *op. cit.*, p. 9.

meno, ignoranza e fiacchezza»<sup>210</sup>. Da sempre associato alla leggerezza dello spirito, il riso è però una costante nella storia dell'uomo e, anche se sminuito, messo in disparte e reputato secondario, esso ritorna mostrando nuovi e diversi aspetti della sua essenza, versatile e poliedrico, flessibile ma indistruttibile. La sua presenza è continua nei secoli, si pensi al mimo greco, al pantomimo romano, al giullare delle corti e dei castelli, all'istrione che si esibisce agli angoli delle strade in pieno medioevo, all'irriverente *baladin* delle fiere parigine settecentesche, al comico dell'arte e infine al *clown* del circo. Ci basterà percorrere l'esordio del comico nell'antichità per arrivare fino ai giorni nostri senza che nulla cambi nella sua storia, storia che infatti si ripete uguale di secolo in secolo e termina sempre con una vittoria del potere metamorfico del riso, che in ogni situazione ritrova la forza per tornare in forme diverse, ma sempre con il medesimo messaggio di libertà. E' in simbiosi con la libertà che il riso vive la sua storia e laddove essa viene messa a tacere, è il comico che trova un modo altro di darle voce<sup>211</sup>.

---

<sup>210</sup> C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 11.

<sup>211</sup> Emblematica la storia del *grammelot* raccontata da Fo durante la rappresentazione televisiva di *Mistero buffo* (cfr. D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino 1987, pp. 81 e sgg). Il *grammelot* è inventato dai comici dell'Arte veneti per sfuggire alla censura, poiché nel Cinquecento, con la Controriforma, i comici furono costretti a scappare all'estero. In Francia, per farsi capire, hanno dovuto impiegare una forma di linguaggio che assomigliava al francese, ma che francese non era se non in tre o quattro parole, le uniche convenzionalmente note. I comici spingono al massimo il gioco mimico pur di arrivare all'intesa col pubblico, l'obbligo di sviluppare l'intelligenza del gesto e dell'agilità del corpo per arrivare a una sintesi espressiva, determina la nascita di un genere e di uno stile irripetibile: la Commedia dell'Arte. Dunque questa nuova modalità espressiva nasce a seguito di un massacro, di un'ottusa violenza contro le arti in genere. *Grammelot* è una parola che non ha significato proprio, è una sintesi della lingua che sta ad indicare "un papocchio" di termini legati fra loro. Lo scopo di pronunciare questi termini, di per sé privi di senso ma onomatopeicamente significativi, è quello di far giungere un determinato concetto attraverso gesti, ritmi e sonorità particolari. Dunque il *grammelot* è gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, che è in grado di trasmettere un concetto di significato compiuto al pubblico. E' importante notare come la "violenza" esercitata sull'artista non raggiunga il suo scopo di oppressione e soppressione, ma serve a sviluppare la fantasia, funge da stimolo all'inventiva, e il risultato del massacro è infatti un genere nuovo e vivace, che serve ad arricchire il teatro stesso.

Plebe fa nascere il comico in Grecia. La parola stessa *komos* è parola greca, il cui significato originario è festa, convito, bagordi. Il comico è definibile come un fenomeno universale che vive nella nostra stessa vita e con essa si rinnova. L'autore analizza l'usanza greca del comico nei banchetti associandolo al binomio "vino-riso", tipico appunto della mentalità greca. Nell'aristocrazia guerriera, nel mondo della borghesia e, una volta formatosi lo stato, nel mondo degli uomini politici, il comico viene subito guardato come una manifestazione inferiore dell'uomo. Questo perché "il comico ha in sé una tal forza travolgente, che tende a sconvolgere le tradizioni, ad invertire i valori, a mettere insomma a soqquadro la società costituita"<sup>212</sup>. Si comprenderà il senso del binomio "vino-riso" nel tentativo di sminuire il comico: chi suscita il riso e chi si ubriaca vengono accomunati, entrambi sono persone dappoco. Una lunga tradizione, che culmina poi in Platone, pone sullo stesso piano i commediografi, i turpiloqui e gli ubriaconi.

Di fronte al meraviglioso successo delle commedie di Aristofane, fantasiose, bizzarre e satiriche, legate alla vita della città e alla sua libertà, i filosofi si chiesero quale fosse la forza travolgente che spinge al riso, che sconvolge le tradizioni, la serietà e il decoro<sup>213</sup>. Nelle sue commedie, dunque, Aristofane sembra esaltare ideologie sovvertitrici e utopistiche, tanto è vero che la prima reazione dei filosofi dell'Antica Grecia di fronte al fenomeno del comico è nettamente sfavorevole: essi vedono in ciò una

---

<sup>212</sup> A. Plebe, *op. cit.*, p. 47.

<sup>213</sup> In merito alle commedie di Aristofane cfr. G. Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Boringhieri, Torino 1981, pp. 64-66. Aristofane ricrea nel suo teatro il gioco della fantasia e accentua i toni scherzosi e caricaturali. Ad esempio nelle *Nuvole* rappresenta Socrate che vive in un paniere-pensatoio appeso con una corda al tetto, così da non essere né in cielo né in terra. Ancora, nella commedia degli *Uccelli* Aristofane racconta di due ateniesi che, stanchi di abitare in una città terrena, piena di imbrogli e di liti, si accordano con gli uccelli e costruiscono una città fra aria e cielo. Una pagina di questa commedia è un'autentica scena del mondo alla rovescia: "mentre qui da voi è una cosa brutta, per la legge, che uno percuota suo padre, da noi questa è una bella cosa".

forza che turba l'ordine costituito, che pone l'uomo in preda a sensazioni strane e incontrollate che suscitano un divertito senso di stranezza. E' comprensibile che l'incontro nell'antichità tra "la mentalità filosofica, seria, abituata al pensiero rigoroso e la spregiudicatezza d'impulsi e di forme del comico non può che essere uno scontro"<sup>214</sup>. Ad esempio, nella *Repubblica* Platone si raccomanda di non essere amanti del riso, poiché ciò provoca uno sconvolgimento dell'animo. Il filosofo esprime così una condanna del comico, condanna che trova origine nell'ideale di equilibrio e di moderazione fondamentale per la pace dell'anima. Col maturare del suo pensiero, comunque, Platone finì per giustificare come genere secondario e inferiore l'esistenza della poesia comica, a patto però che l'atteggiamento di chi ride non sia quello di danneggiare, non sia quindi aggressivo.

Sembrerebbe che il rapporto col comico sia segnato dal timore che esso possa sfuggire al controllo, che dunque, per vivere, debba essere relegato in generi minori, di poco conto, e soprattutto che debba essere innocuo. Quest'idea è destinata ad avere un importante sviluppo in Aristotele, per il quale requisito essenziale del comico è quello di essere *indolore e innocuo*<sup>215</sup>. Ciò che emerge è, ancora una volta, una forte

---

<sup>214</sup> Cfr. A. Plebe, *op. cit.*, pp. 229 e sgg. Colui il quale incarna tale scontro è Platone, premettendo però che quest'incomprensione non durerà a lungo, poiché l'indagine del filosofo e l'analisi dell'autore comico sono due forze concomitanti nella loro sostanza. Cioè, entrambi, il filosofo e il comico, sono concordi nell'andare oltre i pregiudizi e le tradizioni, colgono il mondo nella sua schietta realtà e "analizzano ogni situazione umana per scorgerne non solo l'armonia, ma anche le contraddizioni e le assurdità".

<sup>215</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 234-241 e Aristotele, *Poetica*, in Aristotele, *Opere*, vol. x, tr. it. di M. Valmigli, Laterza, Bari 1973, pp. 193-271. La definizione aristotelica del ridicolo si situa direttamente all'interno della definizione della commedia, che, in modo opposto alla tragedia, si configura come imitazione di caratteri umani di qualità morale inferiore. "La commedia è, come dissi, imitazione di persone più volgari dell'ordinario; non però volgari di qualsivoglia specie di bruttezza o fisica o morale, bensì di quella sola specie che è il ridicolo, perché il ridicolo è qualche cosa di sbagliato e di deforme, senza però essere cagione di dolore o di danno". La commedia, dunque, secondo Aristotele, deve basarsi sulla somiglianza alla realtà e, rivolgendosi agli aspetti più modesti per essere vicina alla vita di tutti i giorni, necessita di un linguaggio suo proprio alquanto dimesso per adattarsi ai soggetti non nobili di cui tratta. Si viene così a fissare

limitazione del comico, un chiudere in gabbia qualcosa di minaccioso, che mette in pericolo la continuità della tradizione e quindi va allontanato<sup>216</sup>.

La storia del comico, del grottesco non cambia. La ritroviamo tale e quale, travagliata e ostacolata, anche nel romanticismo francese, periodo ove il grottesco - coraggiosamente messo in scena da Hugo che lo eredita dal passato, rivedendolo e accordandogli una nuova ricchezza semantica - non ha uno spazio autonomo e tanto meno vasto: è, ancora e sempre, una presenza che disturba, che i critici ricacciano nel passato da dove menti geniali e innovative l'avevano evocata. Il tipo grottesco si va definendo attraverso una serie di tematiche e forme disseminate in un ampio arco cronologico. "Esso sembra avere la facoltà dell'ubiquità, come immortale sopravvive alla dissoluzione del tempo insinuandosi in quasi ogni manifestazione umana con una capacità invadente legata ai suoi eterni attributi, il riso, il brutto, il corpo, l'orribile..."<sup>217</sup>. Il motivo di questo "eterno ritorno" sta forse nella natura assoluta e profonda del grottesco: esso penetra nella mente, esplora ciò che è inesplorato, parla ad "oscure pulsioni", sembra riproporre il ritorno di qualcosa di familiare fin dai

---

il campo operativo del ridicolo che risulta essere chiuso entro i confini di una inferiore e non pericolosa posizione sociale.

<sup>216</sup> Cfr. A. Plebe, *op. cit.*, pp. 222-226. La prima legge veramente grave nei riguardi della commedia è quella secondo cui si vietava a ogni membro dell'Areopago di scrivere drammi che avessero carattere comico. Un'altra legge ancora vietava di menzionare sulla scena qualsiasi cittadino con l'intento di farne la caricatura, provvedimento che si rivelò solo utile per difendere i personaggi altolocati della città. La lotta tra lo Stato e la libertà dello spettacolo ebbe inizio qui, nella Grecia antica, con alterne sconfitte e vittorie, ma significativo fu il fatto che dopo le leggi sopra citate si ebbero tali reazioni che, dalla data della loro promulgazione e quella della loro soppressione, passarono solo tre anni (440 a. C.-437 a. C.). Nei periodi che intercorrono tra la sconfitta del genere comico e il suo risorgere, gli autori della commedia antica come Aristofane, non rinunciano comunque alla loro natura sovvertitrice e scovano astuzie che permettono loro di raggiungere lo scopo. Nell'antica Grecia, esempio valido per tutti gli altri periodi storici, l'autore comico deve rinunciare alla critica aperta, ma può esprimersi attraverso allusioni mascherate. Ogni limitazione per il genio non è altro che un nuovo stimolo all'inventiva.

<sup>217</sup> A. M. Scaiola, *op. cit.*, p. 58.

tempi antichi, recupera la libertà e l'innocenza<sup>218</sup>. Bergson definisce l'arte del caricaturista come diabolica, sostiene che essa richiami "in vita il demone che l'angelo ha atterrato"<sup>219</sup>, è arte che, sotto l'armonia di ciò che appare, scova le disarmonie e le profonde deformazioni della materia, coglie l'impercettibile, un po' come Balzac, e lo rende visibile. Tutto ciò rientra nella concezione per cui l'obbiettivo dell'arte è, secondo Bergson, quello di metterci di fronte alla realtà, di aprirci a una visione più diretta e lucida della stessa<sup>220</sup>.

L'errore che accompagna la storia del comico e del grottesco è il non avvertire che la caricatura è maschera dietro la quale si agita uno spirito di verità<sup>221</sup>. Anzi l'errore ancora più grave è il comprendere tutto ciò ma negarlo per il timore che possa sovvertire l'ordine costituito e che, come ogni cambiamento, possa comportare un ribaltamento dei valori. Insomma, dall'antica Grecia, al Medioevo, all'epoca moderna

il grottesco resiste al tempo, piegandosi alle richieste di ogni epoca, cui offre l'ambigua ricchezza dei suoi congegni. Come una delle sue stravaganti creature, è immortale, orribile, ma irridente: nella sua danza pazza esso turba e inquieta, ma insieme rivela una vita differenziata e completa che include l'ossessione della materialità naturale e l'evasione leggera e vertiginosa dell'immaginazione<sup>222</sup>.

---

<sup>218</sup> Cfr. *ibid.*, p. 179.

<sup>219</sup> E. Bergson, *op. cit.*, p. 24.

<sup>220</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 148-149.

<sup>221</sup> Cfr. F. Bernardini, *op. cit.*, p. 127.

<sup>222</sup> A. M. Scaiola, *op. cit.*, p. 181.

## CAPITOLO SECONDO

### 2. 1. Quanto più si va sperimentando verso il nuovo, tanto più occorre affondare nel passato

Nella seconda metà del Novecento la società consumistica crea un nuovo rapporto tra l'artista e i suoi mezzi espressivi. Nel teatro, ad esempio, la parola, che è suo mezzo specifico e convenzione logica, viene abolita con il risultato di destrutturare e designificare il teatro stesso. Dall'America viene il teatro detto *underground*, che cerca luoghi piccoli e al di fuori del circuito commerciale. E' un teatro che abolisce il testo e lo dissacra, sviluppa la gestualità, limita la parola e la usa in modo illogico. Il Novecento nasce quindi all'insegna della sperimentazione teatrale, dell'improvvisazione, "nel senso del gioco, della libera espressione individuale e collettiva, nel senso del recupero di forme di drammaturgia popolare, nel senso infine dell'intervento su temi specificatamente politici"<sup>223</sup>. L'artista che, secondo Franca Angelini, riassume con la sua attività di attore-*clown* il percorso del teatro del dopoguerra in Italia è Dario Fo, impegnato verso il recupero di forme popolari, perché "a teatro quanto più si va sperimentando verso il nuovo tanto più occorre affondare nel passato"<sup>224</sup>. Il grottesco risorge nel Novecento piegandosi alle richieste dell'epoca, come sempre rivela e significa con intensità la vita autentica, l'esistenza disincantata,

<sup>223</sup> F. Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Bari 1976, p. 499.

<sup>224</sup> D. Fo, *Dario Fo parla di Dario Fo*, "Prefazione" di E. Pagliarani, "Introduzione" e intervista di E. Artese, Lerici, Cosenza 1977, p. 137.

consentendone una rappresentazione realistica e immaginosa ad un tempo.

### 2. 1. 1. Oltre il teatro e oltre la parola

Il Premio Nobel per la letteratura 1997 è stato assegnato all'italiano Dario Fo che nella tradizione dei giullari medievali fustiga il potere e riabilita la dignità degli umiliati [...] se c'è qualcuno che merita l'epiteto di giullare nel vero senso della parola, questo è lui. Il misto di risa e serietà è il suo strumento per risvegliare le coscienze sugli abusi e le ingiustizie della vita sociale... Dario Fo è un autore satirico molto serio<sup>225</sup>.

Queste sono le parole che il segretario permanente Sture Allen dell'Accademia svedese ha usato per annunciare la vittoria di Fo, vittoria significativa, che riconosce nell'erede del Ruzante e della Commedia dell'Arte, il genio della letteratura di fine millennio. E' stato premiato il comico in senso globale, il mondo creativo intenso e colorato e la strumentazione espressiva straordinaria.

Dario Fo è il giullare del XX secolo, e, come i giullari veri e propri, è un mimo che, oltre ad usare il gesto, si avvale della parola e del canto. Fo ci tiene a sottolineare che questa è una forma di teatro che si basa sulla combinazione di dialogo e azione, monologo detto e gesto eseguito, non sulla sola pantomima silenziosa, perché "con le sole capriole, danzette, sberleffi e mossette, le maschere non tengono in piedi un accidenti"<sup>226</sup>. Fo recita in prima persona, solo ed unico attore sul palco, si esibisce in scene dove appaiono davanti al pubblico decine di personaggi diversi, egli è attore che trasforma la sua persona nell'immagine di un altro. L'arte di "recitare per sintesi" di Fo è simile

<sup>225</sup> V. Lanza, "Mistero buffo. Il Nobel a Fo", in *la Repubblica*, 10 ottobre 1997, p. 12.

<sup>226</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 13.

all'arte di "disegnare caricature": la sua rappresentazione è tanto più illuminante quanto meno si limita a riprodurre mimicamente la gestualità dell'altro, ma fa parlare e svela le particolarità del suo carattere, "di modo che l'osservatore possa gettare lo sguardo fin negli abissi della sua più intima natura"<sup>227</sup>. L'arte del mimo è l'arte di "comunicare per sintesi", cioè, si tratta di alludere, indicare, sottintendere, far immaginare e non descrivere, perché il teatro non è imitazione della realtà, ma finzione<sup>228</sup>. Infatti l'attore di fantasia e talento non imita i gesti convenzionalmente noti, stereotipati, ma li reinventa, come si reinventano le parole. "Bisogna imparare a ripartire dalla realtà e non dalle convenzioni della realtà"<sup>229</sup>. Nel mimo bisogna "scoprire" i gesti e le articolazioni, cioè mettere in partecipazione arti, muscoli, leve che normalmente non vengono sollecitati, manipolare la realtà, caricarla, eccedere ed esagerare. Questo "sovrageggo" serve a dare chiarezza, sbanilizza e amplifica il gesto stesso. La *vis comica* di Fo trova origine nella Commedia dell'Arte, nella sua concezione particolare, spettacolare e rivoluzionaria del fare teatro e del ruolo assolutamente unico che assume l'attore con la sua forza metamorfica. L'attore istrione è infatti autore, allestitore, fabulatore e regista, e la sua azione del recitare non è guidata da un testo, ma dal talento.

Il teatro di Dario Fo è una vera e propria *riscoperta del recitare*, non è più ripetizione verbale di un testo letterario bensì improvvisazione, cioè riscoperta di una "espressività autonoma e specifica, che individua se stessa eludendo necessariamente l'univocità semantica della parola scritta"<sup>230</sup>. Già ai tempi della Commedia dell'Arte si assiste a una

---

<sup>227</sup> K. Fischer, *op. cit.*, p. 73.

<sup>228</sup> Cfr. D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 229.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>230</sup> R. Tessari, *Commedia dell'arte: la Maschera e l'Ombra*, Mursia, Milano 1984, p. 25.

rivalutazione del teatro inteso nella totalità della sua espressione scenica contrapposta all'esaltazione del teatro quale operazione di sola scrittura. La rappresentazione è il vero e unico banco di prova del valore del testo. Infatti un'opera teatrale valida, per paradosso, non dovrebbe assolutamente apparire piacevole alla lettura: "dovrebbe scoprire i suoi valori solo nel momento della realizzazione scenica"<sup>231</sup>. Fo cita Pirandello e gli attribuisce la grande scoperta di aver imparato a scrivere stando sulla scena, perché il vantaggio di un attore-autore è quello di poter sentire la propria voce e le risposte del pubblico. Pirandello non recitava di persona, ma viveva in simbiosi con gli attori, fabbricando nei camerini le sue commedie, scrivendo e riscrivendo durante le prove fino all'ultimo minuto prima del debutto<sup>232</sup>.

Il teatro di Fo è dunque un teatro nuovo come fu quello della Commedia dell'Arte, che parla senza parole, inventato e non letterario, la cui fonte è nel gesto, perché con la gestualità si riescono a raggiungere effetti e comunicazioni più chiare ed efficaci di quanto non si riesca con la sola parola. Infatti "l'idea della parola letteraria sembrava un freno intollerabile: il teatro non nasce come letteratura. Ci sembrava più importante perciò la disciplina degli spazi; in un tempo in cui il teatro era la parola rappresentata, scoprimmo che il gesto era il valore della parola e quindi che la parola era solo una parte della dialettica che ne determinava il significato"<sup>233</sup>. Per Fo muovere il volto, gli arti e il tronco con sapienza ed eleganza non affettata è essenziale per il buon teatrante. L'importanza del gesto trova ancora una volta origine nella Commedia dell'Arte: l'uso della maschera in tale forma di teatro non permette alcuna mobilità

---

<sup>231</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 283.

<sup>232</sup> Cfr. *ibid.*, p. 284.

<sup>233</sup> C. Meldolesi, *Un comico in rivolta: Dario Fo il bufalo il bambino*, Bulzoni, Roma 1978, pp. 30-31.

facciale. Un ghigno fisso sul volto ti obbliga, ti costringe, per riuscire a dare espressività e vitalità alla maschera, a una scelta selezionata dei gesti. Dunque la maschera impone una “realizzazione di sintesi straordinaria”<sup>234</sup>, e ti costringe a sfuggire ad ogni mistificazione. Diceva Bernard Shaw: “offri a un ipocrita una maschera perché la indossi, e vedrai che non riuscirà più a mentire”. Così è per Fo: la maschera ti obbliga a dire la verità perché cancella l’elemento con il quale si esprime ogni mistificazione, cioè il viso. Cancellata la faccia sei costretto a parlare con un linguaggio senza canoni che non ha stereotipi fissi: quello delle braccia, delle mani, delle dita. “Col corpo nessuno è abituato a mentire”. Diceva infatti Etienne Decroux: “se tu guardi e sai leggere il linguaggio della mani, delle braccia, del corpo, niente ti sfugge della menzogna altrui”<sup>235</sup>. Abbiamo trovato questo stesso messaggio nella *Teoria dell’andatura* di Balzac, nei suoi personaggi che si risolvono in un gesto, che in esso si rivelano per quello che realmente sono.

Nel teatro di Fo l’elemento visivo è espresso in *gags*, cioè serie di trovate veloci che giocano sul paradosso, sul non-senso, che “fisicizzano” come il *tableau* melodrammatico le battute. Con queste “trovate veloci” e risolutive lo scopo di Fo è comunicare al massimo attraverso la forma del grottesco, della satira e della lente deformata del comico; per questo “la necessità di ritrovare la forza e l’efficacia della parola passa con tutta evidenza attraverso il corpo [...] il suo *grammelot* è fatto di carne e sangue, nervi e ritmo. E’ una creazione tanto personale quanto universalmente comprensibile”<sup>236</sup>. Fo ha scoperto un teatro diverso, per natura, per particolarità creativa e per storia teatrale, ha dato voce a un

---

<sup>234</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell’attore*, cit., p. 53.

<sup>235</sup> Cfr. *ibid.*, p. 53.

<sup>236</sup> O. Ponte di Pino, “I segreti di un comico militante”, *il manifesto*, 10 ottobre 1997, p. 22.

teatro che non aveva parole, quello grottesco, che è sempre stato, attraverso l'iperbole, il mezzo primo d'espressione, di liberazione e di comunicazione per il popolo. "La prima regola, nel teatro, è che non esistono regole". Ognuno, insegna Fo, è libero di scegliersi un metodo che gli permetta di raggiungere lo stile che sarà proprio. Fo è contro il teatro "asfittico", carico di regole arbitrarie che fanno del teatro "la brutta copia dell'ovvio"<sup>237</sup>.

Abbiamo visto che il Novecento teatrale nasce all'insegna della sperimentazione, della designificazione, nonché della defunzionalizzazione degli oggetti e della parola, tutto insomma va oltre e deborda, "l'importante non è [più] ascoltare le parole ma i gesti"<sup>238</sup>. In questo senso si può comprendere il *grammelot* di Dario Fo, una "serie di suoni senza senso apparente, ma talmente onomatopeici e allusivi nelle cadenze e nelle inflessioni da lasciar intuire il senso del discorso"<sup>239</sup>. Il *grammelot* è un ribaltamento delle funzioni deputate di gesto e parola, che "dà alle parole il valore di didascalie e ai gesti il valore di parole"<sup>240</sup>.  
Da sempre Fo,

più che rappresentare, ha incarnato il concetto di teatro totale. Teatro fisico e mentale. Là dove l'intelligenza ha bisogno di aggrapparsi al lavoro costante dei muscoli, a mille maschere più che a un volto, là nasce il teatro di Dario Fo [fig. 1]. Un mondo in cui la parola non può vivere senza l'espressione che la rappresenti. E che pure ha vissuto. Perché le farse di Dario sono già state appalto di più generazioni di attori, che si sono applicati con estro e ironia a far rivivere la lezione del grande maestro<sup>241</sup>.

<sup>237</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., pp. 75-76.

<sup>238</sup> C. Meldolesi, *op. cit.*, p. 69.

<sup>239</sup> D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, Einaudi, Torino 1977, p. 133.

<sup>240</sup> C. Melodolesi, *op. cit.*, p. 69.

<sup>241</sup> R. Minotti, "Giullare dalle mille maschere. La scena è il suo paradiso", *Il Giorno*, 10 ottobre 1997, p. 9.

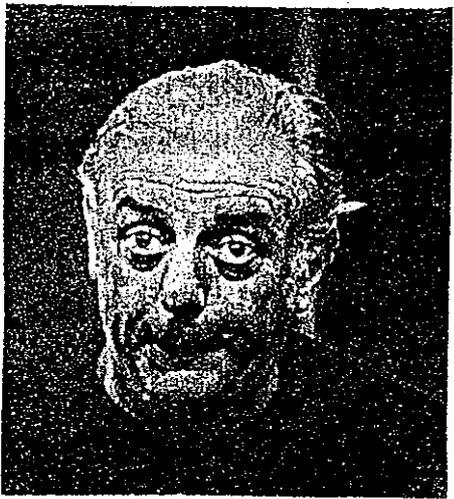


Fig. 1. Le maschere dei Sartori e le espressioni di D. Fo.

Fo può essere definito come una quercia<sup>242</sup> nel senso che Hugo dava a tale paragone: è un genio che crea caos, intensifica e distorce le immagini, libera il grottesco, la contraddittorietà, è importuno ed eccessivo, proprio come l'albero gigante dalla corteccia ruvida e i rami nodosi. Avvalendosi del grottesco, dell'intensità di una visione deformata della realtà sociale, Fo apre delle alternative, dei momenti di riflessione che infastidiscono chi sostiene e chi detiene il potere. Fo appare come un comico che adotta modi di raccontare sempre variati e, nella loro varietà, disorganici, per poter essere sempre adeguati alle situazioni. "Lo squilibrio è una condizione, le relatività sono condizioni per poter fare (o sembrar fare), per ogni occasione, un'invenzione del teatro in sintonia con i grandi problemi che vivono nelle persone degli spettatori. Nella condizione di squilibrio, si determina così in Fo una sostanziale coerenza"<sup>243</sup>. Dunque Fo sembrerebbe incarnare il genio grottesco descritto da Hugo: antitetico, imprevedibile, la sua lingua è l'unione delle lingue, le sue fonti sono molteplici e varie nell'ambito della cultura popolare, nessun modello da seguire e nessun maestro che si possa dire unico: "si sa l'amore per il paradosso spesso rende incoerenti"<sup>244</sup>. In effetti Fo scova le sue fonti ovunque trovi modi e significati che possa rendere propri, senza limiti né temporali né geografici. Si pensi a *Fabulazzo osceno*, a *L'Arlecchino fallotroppo*, ispirati da racconti giullareschi di origine franco-provenzale dell' XI secolo (i *fabliaux*), alla *Storia della tigre* che Fo ha ascoltato e vista rappresentata nelle campagne di Shangai: egli la ripropone in uno straordinario *grammelot*

<sup>242</sup> Cfr. C. Meldolesi, *op. cit.*, p. 189.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>244</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 16.

cinese-padano dimostrando la forza del teatro, del suo teatro, che, attraverso gesti, suoni e silenzi fa giungere il pubblico alla comprensione. A dimostrazione della varietà delle sue fonti, ricordiamo *Il primo miracolo del Bambino Gesù*, tratto dai Vangeli apocrifi, e cioè da quelle storie legate alla vita di Gesù e degli apostoli che nel II e III secolo furono alla base di tutta la letteratura paleocristiana. A proposito dei Vangeli apocrifi, Fo è risalito a questi testi perché non ha potuto ignorare il Cristo trasformato dal popolo in una specie di eroe da opporre ai potenti, agli ecclesiastici che lo hanno sempre tenuto lontano dalla folla. “Fino dopo il Mille al popolo era proibita la lettura dei Vangeli [...] ma il popolo non aveva accettato questa esclusione, e infatti aveva dato vita a moltissimi Vangeli apocrifi”<sup>245</sup> in cui si delineava un Cristo diverso, più umano e dalla parte dei più deboli, insomma un Cristo prodotto dalla grande tradizione culturale del popolo.

Nel 1976 Fo viene attaccato su “Rinascita” dal critico Alberto Abruzzese che lo accusa di non essere mai riuscito a elaborare una sua drammaturgia, ma il critico suddetto non aveva evidentemente compreso che la forza di Fo sta proprio nel suo essere indefinibile, versatile, poliedrico nonché molteplice. L’attore risponde, con lo stile di sempre, in un articolo, con un buffo apologo teatrale in cui racconta della trappola tesa alla zebra, da parte del leone e della lince, per vendicarsi di una fallita cattura da parte del re della foresta:

‘Ma voi, maestà, non potete lasciarvi umiliare a ‘sto modo... dovete castigarla, ne va della vostra dignità!’ [...] ‘basterebbe organizzarle una trappola. [...] ‘Voi, maestà’, propose la lince, ‘pensate ad indire per stasera stessa il congresso di tutti gli animali anziani... e poi , se permettete, io farò un discorsetto a vostro nome, s’intende’. Così fu fatto [...] il leone diede la parola alla lince che così cominciò:

---

<sup>245</sup> C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli Economica, Milano 1997, p. 177.

‘Signori animali feroci, propongo venga emanato un editto di spregio nei confronti della zebra, animale indegno, scorretto e sleale’ [...] ‘Per quale ragione?, forse perché a voi felini non vi riesce mai di agguantarli?’ ruttò il coccodrillo lacrimando. ‘No, nient’affatto, noi abbiamo sempre sostenuto che ogni animale da preda ha il sacrosanto diritto di fare di tutto per non farsi prendere da noi che lo inseguiamo; ma c’è modo e modo di svignarsela e il suo è un modo scorretto... goffo, e manca assolutamente di stile. [...] notate che modo scoordinato ha di sgambare, come caracolla senza alcuna eleganza... un po’ va al trotto, un po’ al galoppo, poi si allunga a muso basso... insomma non fa proprio un bel vedere!’

La zebra cadde in pieno nella trappola e, colpita stupidamente nell’orgoglio

inarcando il collo come uno stallone da circo equestre, cominciò a caracollare di qua e di là con stupenda andatura. [...] ‘Sì, sì mi devo proprio ricredere!’ ruggì il leone con voce davvero ammirata, ‘non ho mai visto niente di più elegante e coordinato nei movimenti in vita mia... è un vero piacere rincorrere un animale tanto composto nello svolgimento ritmico delle sue falcate!’. E, detto fatto, si mise alle costole della zebra che sfrecciava a pochi passi da lui. La zebra badava, pur fuggendo, di mantenere il perfetto coordinamento stilistico! ‘bello bello... sei un’opera d’arte!’ urlò al colmo del piacere il leone. Fece uno zompo e saltò in groppa alla zebra, poi con una gran zampata sul collo, la ammazzò! ‘Peccato!’ piansero le scimmie, ‘è morto un animale molto nobile: badava più allo stile che alla propria pelle! Un vero artista! Amen!’<sup>246</sup>

La morale della favola è chiara: Fo rivendica la sua scelta di continuare a tirare delle “gran zoccolate sconnesse” e di poter essere soprattutto se stesso perché il teatro cui Fo ha dato vita è “necessario”, così com’è, alle classi popolari, “al loro riprendersi la voce per riaffermare una cultura cancellata, negata, saccheggata”<sup>247</sup>.

Già nel 1975 Fo era stato candidato al Nobel e in merito dichiarò: “Io il frac credo proprio che non lo metterò mai [...] Sarebbe proprio divertente. Mi sembrerebbe di recitare una mia commedia [...] riesci a

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, pp. 164-166.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 180.

immaginare una scena più grottesca?”. Fo motiva le sue convinzioni sostenendo che “il mio teatro non è fatto per passare alla storia. Io scrivo e recito la satira legata alla cronaca quotidiana, di tutti i giorni, sono testi che bruciano immediatamente i loro contenuti”<sup>248</sup>. Evidentemente Fo aveva sottovalutato la portata del suo teatro sia per vitalità che per ampiezza e la forza che rende la sua opera teatrale qualcosa di unico e misterioso, “un teatro che sempre più sta dimostrando di saper comunicare al di là dello spazio e del tempo”<sup>249</sup>. Insomma, il significato del Nobel a Fo

vuole dire anzitutto che la giuria di Stoccolma continua imperterrita nelle sue scelte di questi anni, fuori dagli asfittici spazi della società letteraria costituita [...] significa che il teatro [...] continua a essere considerato il luogo dello spirito nel quale si esprimono sogni, speranze e urgenze dell'uomo d'oggi [...] ma il nobel a Fo significa anche [...] che a Stoccolma si sono celebrate le esequie della lingua delle Belle Lettere e, attraverso la farsa satirica, il ‘*grammelot*’ che scende per li rami dal Ruzante e dall’immaginazione post-moderna, il gesto dei comici dell’arte da lui genialmente rinnovato, si è voluto riconoscere il vigore di una espressività e di una comunicazione, quelle della scena, nei suoi codici fin qui ignorati: e questa potrebbe essere davvero una sorta di rivoluzione copernicana della cultura<sup>250</sup>.

## 2. 2. Il teatro dell’occhio (oltre il ridicolo)

Fo risale, come si è accennato, dalla Commedia dell’Arte e dai giullari, è un grande assimilatore di tutte le tecniche, la sua appropriazione mimetica del linguaggio si accompagna a quella

<sup>248</sup> P. Calcagno, *Corriere d’informazione*, febbraio 1975, in *Dario Fo. Pagine scelte dalle commedie del Premio Nobel per la letteratura*, supplemento a “Panorama” n. 42, 23 ottobre 1997, p. 6.

<sup>249</sup> C. Valentini, *op. cit.*, p. 3.

<sup>250</sup> U. Ronfani, “Dall’eskimo alla marsina”, *Il Giorno*, 10 ottobre 1997, p. 8.

dell'immagine perché il teatro di Fo trae sempre spunto da una situazione che è anche visiva e che discende dalla figurazione pittorica. Fo è studioso appassionato delle tracce del teatro greco dipinte sui vasi, che sono infatti una delle sue fonti d'ispirazione. Fra le tragedie greche e il loro ricordo disegnato sui cocci si può intuire un rapporto in cui il vaso offre una sintesi visiva dello spettacolo rituale, proprio come Fo intende il comico che "custodisce in sé il grande spettacolo multiplo", dandone una rappresentazione che sunteggia sulla scena il contenuto dello spettacolo stesso. Questa dimensione della memoria di sintesi può esemplificarsi attraverso gli schizzi che Fo usa fare durante la preparazione dei suoi spettacoli. Osservando ad esempio lo schizzo eseguito in occasione di *Isabella tre caravelle e un cacciaballe* (fig. 2), pare proprio che Fo lo abbia fatto alla maniera dei vasi greci: una manciata di medaglie gettate su un'ideale superficie ricurva che raffigurano l'amore, la sirena, l'angelo ecc. In questi disegni c'è implicito l'invito a "non soffermarsi sulla qualità del disegno, ad andare oltre la sua autonomia, a cercarvi o, lo spettacolo o dell'altro ancora: carattere transitivo di tante riscritture"<sup>251</sup>. Dunque, il senso metaforico del disegno, delle figure di Fo, che rimandano sempre oltre sé stesse, può paragonarsi al significato che Balzac attribuisce nei suoi scritti al gesto, che richiama ulteriori approfondimenti, e al *tableau*, che infatti sunteggia visivamente gli stati d'animo dei personaggi in scena. Sempre Balzac nel suo *Il capolavoro sconosciuto* esalta il non finito degli schizzi contrapponendolo all'eccessiva rifinitura della pittura accademica, perché lo schizzo, e una certa indeterminatezza, lasciano spazio all'immaginazione.

Fo, prima di essere attore-autore, è stato pittore e in qualche modo le sue esperienze di pittore hanno nutrito il suo modo di fare teatro. "Il

---

<sup>251</sup> C. Meldolesi, *op. cit.*, p. 169.

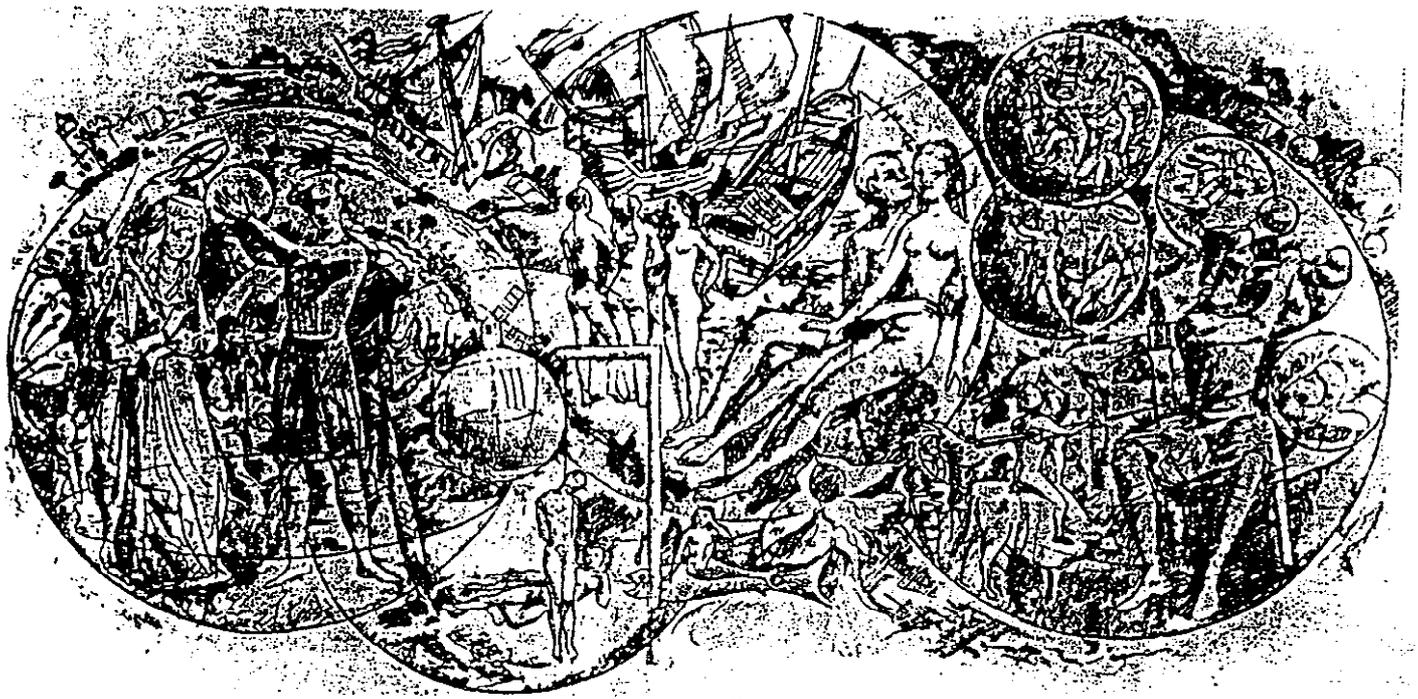


Fig. 2. Bozzetto per il manifesto, 1963.

teatro di Fo si è alimentato e si alimenta della sua straordinaria capacità di far figure, di crearle, di disporre in figure i sensi e i significati, anzi, di scoprire sensi e significati dentro le figure”<sup>252</sup>. Guardando Fo che si muove sul palcoscenico viene spontaneo pensare alle immagini da lui disegnate (fig.3), proprio come Hugo che, prima di scrivere dei suoi personaggi, ne fa il “ritratto” (fig. 4 e fig. 5), li disegna e solo dopo aver creato un volto dà loro una storia, e ancora, come Balzac che, anche se non ricorre a mezzi pittorici, prima di raccontare un personaggio, come in una fotografia, descrive dettagli anche minimi, gesti e fisionomie, il “guscio” insomma, e cerca di creare così nel lettore l’immagine del “tipo” che andremo a conoscere di lì a breve. Per Hugo l’importanza dei disegni nasce dal fatto che la fisionomia, l’aspetto esteriore, è evidentemente la superficie di una strana, e meno definibile, condizione interiore (fig. 6), per lo scrittore-pittore è fondamentale poter sunteggiare, fissare, su un foglio ciò che andrà descrivendo a parole, un modo per poter tener fisso in mente quello che sarà l’effetto che la scena deve sortire (fig. 7).

La figura altro non è se non il senso del corpo, il senso che il corpo riesce a manifestare di sé proprio alla vista, al di là di tutte le parole. Il teatro, la scena, è lo spazio ove il corpo dell’uomo si mostra e rivendica il suo diritto a mostrarsi<sup>253</sup>. Le figure di Fo, che siano disegnate o impersonate a teatro, illuminano i legami profondi che uniscono pittura e teatro, spazio del dipinto e palcoscenico, scoprono il senso profondo della parola scena. Lì il corpo si mostra manifestando il suo significato, riproducendo il senso della vita e dell’uomo. D’altronde la scena ha “il compito d’una mimesi del movimento della vita non mediata dal potere

---

<sup>252</sup> D. Fo, *Il teatro dell’occhio*, la Casa Usher, Firenze 1984, p. 11.

<sup>253</sup> Cf. *ibid.*, p. 12.



Fig. 3. D. Fo sul palcoscenico e i suoi disegni.



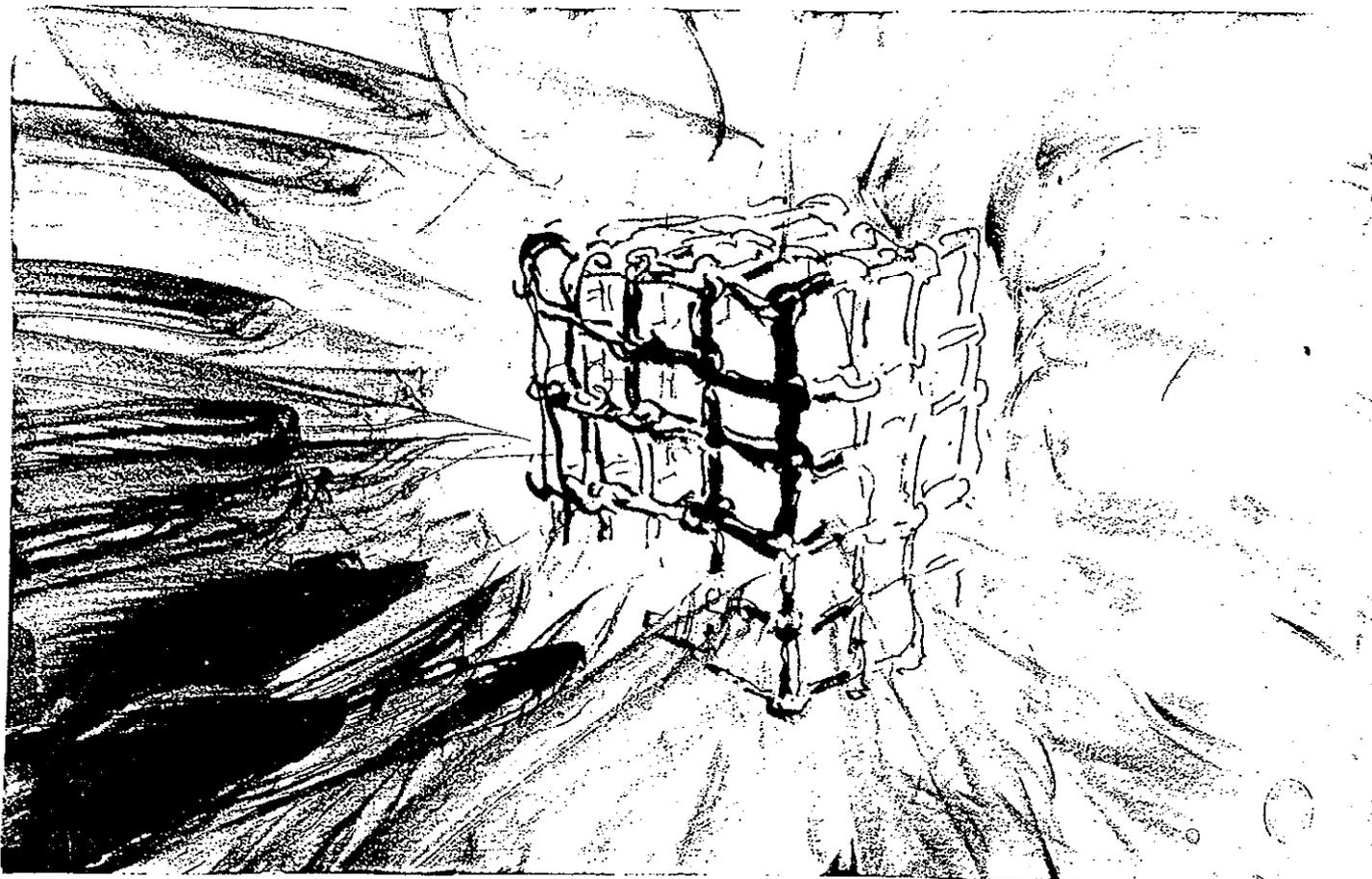
Fig. 4. Il personaggio di Gwynplaine disegnato da V. Hugo e descritto ne *L'uomo che ride*: “Due occhi simili a luci di sofferenza, un vuoto al posto della bocca, una protuberanza camusa con due fori che erano le narici, un viso schiacciato: e il tutto aveva per risultante il riso”.



**Fig. 5.** Il personaggio di Josiane disegnato da V. Hugo e descritto ne *L'uomo che ride*: "Josiane era la voluttà. Nulla di più meraviglioso. Era alta, fin troppo alta. I suoi capelli erano di quel colore che si potrebbe chiamare biondo porpora; era grassa, fresca, robusta, vermiglia, con molta audacia e molto spirito; aveva gli occhi troppo espressivi".



**Fig. 6.** La sirena-Josiane disegnata da V. Hugo e così descritta in *L'uomo che ride*: "Un bel torso di donna termina in idra. Aveva un nobile petto, un seno splendido nel quale batteva un cuore regale, uno sguardo vivo e limpido, un viso altero e puro e, chissà, ella aveva forse sott'acqua, nella torbida trasparenza intravista, un prolungamento ondeggiante, sovranaturale, forse draconiano e deforme".



**Fig. 7.** Disegno di V. Hugo rappresentante un dettaglio della *Light-House* dei Casquets. Stesso soggetto descritto ne *L'uomo che ride*: "In quell'epoca era semplicemente un vecchio faro barbaro [...] un rogo fiammeggiante sotto un graticcio di ferro in cima a una roccia, una brace dietro una grata".

evocativo della parola”<sup>254</sup>. Contemporaneamente, in quello spazio, “ci si alza davanti il povero enigma quotidiano, l’enigma che prende sostanza nella superficie impenetrabile del visibile”. Il mostro che Hugo e Balzac ridestano dal passato e inscenano ha anch’esso il significato misterioso dell’enigma, incarna la potenza naturale e la carica vitale, così come l’allegria che Fo fa conoscere sulla carta e sulla scena è strumento che, “attraverso la sua intensità vitale, ci introduce al tragico. (Non è proprio dal comico che può alzarsi lo sguardo in grado di fissare il tragico?)”<sup>255</sup>. Il teatro di Fo ci invita a rimanere fedeli all’arte drammatica che è “creazione della vita attraverso il suo elemento centrale: l’essere umano”<sup>256</sup>. Di fronte alle sue figure il pubblico non distoglie lo sguardo per non perdere nulla di tutto il significato non riducibile in parole, perché in effetti “le parole, a teatro, non sembrano a volte impegnate ad assediare la fortezza del visibile, non sembrano intente a cercar di insinuare un altro senso nella pienezza assoluta dell’immagine?”<sup>257</sup>. E torna così il messaggio: le parole mistificano la verità, solo il gesto, il sovragegsto e il corpo sono assolutamente ed eccessivamente veri. Questo è il limite dell’espressionismo, così il *tableau* di Hugo e Balzac, così le pose di Fo; Fo realizza l’improvviso arresto del gioco su di sé come una fotografia; il comico su quelle foto di sé chiama la risata di sintesi del gioco precedente, trattandosi della rivelazione finale della maschera. Anche Charlot, *clown* filosofo, realizza i propri messaggi col mimo, “il minimo gesto rivela un cuore e un pensiero infinitamente fraterni”, egli “non compie un gesto che non sia simbolico [...] senza questa carica simbolica Charlot sarebbe solo un pagliaccio: ed è un

---

<sup>254</sup> R. Tessari, *op. cit.*, p. 75.

<sup>255</sup> D. Fo, *Il teatro dell’occhio*, cit., p. 13.

<sup>256</sup> F. Fellini, *I clowns*, a cura di R. Renzi, Cappelli, Bologna 1988, p. 262.

<sup>257</sup> D. Fo, *Il teatro dell’occhio*, cit., p. 12.

genio". Charlot rappresenta la realizzazione più completa per un attore, un esempio di "economia" e del senso di sintesi straordinario, egli non "strafà" mai e raggiunge "con l'immobilità l'altezza massima della mimica"<sup>258</sup>. La fonte del teatro di Fo è nel gesto, e nel gesto il suo teatro si compie. "Quale che sia la forma in cui si mostrano, tutte le figure di Fo - cariche di ansia, eccitate, 'esagerate', liberatorie - hanno l'aria di comporre un solo grande disegno. Cose che vengono dal passato, che fanno luce sul presente, cose che si proiettano sullo schermo del futuro..."<sup>259</sup>. Ma se il sublime consiste nella capacità di sostenere la vista di ciò che ci sovrasta, del mistero della vita e della morte, dell'esistenza umana, non è forse nel comico che si dà l'atto puro del sublime? Il disegno rappresenta la forza stessa del corpo, cosciente della propria energia vitale e insieme di tutte le forze che la ostacolano. Tutte le figure di Fo ci rendono allegri nel profondo e per questo, nel profondo, possono anche turbarci. Come se nel ricordo ci si mostrasse "l'ombra oscura della fatica, la tensione di uno sforzo senza riposo... E' per questo che ridiamo [...] così perdutamente? Queste figure, in un modo o nell'altro, nel loro inesauribile prodursi, ci mostrano anche che non sarà qualche illusione a confortarci. E' il nostro corpo che queste figure mutevoli rappresentano"<sup>260</sup> la nostra vita, la nostra unica possibilità.

---

<sup>258</sup> F. Fellini, *op. cit.*, p. 262.

<sup>259</sup> D. Fò, *Il teatro dell'occhio*, cit., p. 13.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 14.

## CAPITOLO TERZO

### 3. 1. L'opera buffa di Dario Fo

Elemento unificatore del teatro di Fo è la ricerca costante e ininterrotta sulle forme rappresentative della cultura popolare e nel suo teatro confluisce l'eredità del carnevale, inteso secondo Bachtin, come il luogo del mondo alla rovescia dove avviene l'inversione dei rapporti gerarchici e dei valori. Fo mira a ottenere, attraverso gli strumenti del grottesco e della ragione, il "risarcimento" della cultura popolare espropriata, si richiama alla pratica della "giullarata", il cui protagonista, il giullare, rivela dirette parentele con il *fool*, il pazzo del carnevale. Fo ottiene il massimo effetto comico quando si propone calandosi nelle maschere teatrali del balordo e del giullare, entrambi capaci di "sovvertire l'ordine prestabilito del reale con la propria diversità"<sup>261</sup>. Il compito dell'attore Fo coincide con quello dei suoi personaggi, e cioè suscitare il riso a partire da fatti tragici. Non a caso, infatti, per assolvere allo scopo si avvale del personaggio trasgressivo, come il giullare di *Mistero buffo* o il balordo de *Gli arcangeli non giocano a flipper*, che svela le contraddizioni, essendo incongruo al contesto in cui agisce e costituendo di per sé un'antitesi. Fo e il suo personaggio del Lungo sono fatti l'uno per l'altro; la risultante è la creazione dell'archetipo dell'ingenuo-furbo, *fool*, cui tutto è permesso. Egli recupera dunque il significato del buffone e in un dialogo fra il Lungo e la Bionda, compare la nozione di giullare, che sembra proprio quella storica:

---

<sup>261</sup> M. Cappa, R. Nepoti, *Dario Fo*, Gremese, Roma 1982, p. 9.

L: Quello di farmi sfottere è un po' il mio mestiere.  
B: Il mestiere di farsi sfottere?  
L: Sì, hai in mente i giullari?  
B: E... certo che li ho in mente. I giullari erano quelli che facevano ridere i monarchici... E' giusto?  
L (ridendo): Giustissimo, e anche per me è la stessa cosa... Con la sola differenza che non essendoci più i monarchici faccio ridere gli amici del caffè. Sono il Rigoletto dei poveri, insomma...<sup>262</sup>

Fino al 1967, Fo recita nei teatri frequentati da un pubblico selezionato ed è in questo "periodo borghese" che egli tenta una comicità clownesca, anticonvenzionale e fortemente critica nei confronti dei pregiudizi e delle contraddizioni sociali. Per esempio, nel 1952, racconta per radio una serie di storie, il *Poer nano*, costituite da monologhi la cui "chiave" è il paradosso, l'opposto e il contrario, storie che significano un rifiuto netto nei confronti della logica convenzionale, la ribellione a una morale bigotta che vede sempre il bene da una parte e il male dall'altra. *Caino e Abele* è uno di questi racconti, la storia di due fratelli mitizzati dalla gente, in cui Caino diviene la vittima e non più il carnefice. Simile la storia di *Davide e Golia*: Golia è come Caino, la gente non si fida di lui, sebbene egli in realtà sia un buono. Questi ribaltamenti significano il rifiuto delle regole stabilite da una ragione che sta sempre dalla parte del potere. La risata che nasce dallo scoprire che "il contrario sta in piedi meglio del luogo comune"<sup>263</sup> è liberatoria, il teatro giullaresco in genere è libertà. Il meccanismo "ribaltato" serve a vedere il mondo in una prospettiva diversa: "Oh, che il mondo è tanto tanto bello / se lo guardi appeso per i piedi! / Capovolto, agli occhi più non credi, / se lo guardi

<sup>262</sup> D. Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, Einaudi, Torino 1975, p. 26.

<sup>263</sup> Id., *Dario Fo parla di Dario Fo*, cit., p. XVI.

con la testa in giù...”<sup>264</sup>. L’immaginazione dunque ci procura una visione del mondo radicalmente diversa da quella che vogliono imporci le convenzioni. Nucleo fondante del testo di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* è, ad esempio, la vicenda di Cristoforo Colombo, un personaggio “tolto dal piedistallo della storia e ricondotto all’umanità di individuo furbo e ‘cacciaballe’, ma nello stesso tempo vittima dei potenti coi quali si è messo alle prese”<sup>265</sup>. Nel programma del *Dito nell’occhio* (fig. 8) si legge: “il segreto per persuadere e per divertire sta nel saper esaminare la realtà, che tutti abbiamo sott’occhio, mettendole appunto il dito ‘nell’occhio’, cioè rovesciando gli schemi coi quali la si era finora commentata”<sup>266</sup>. *I sani da legare* riprende i motivi de *Il dito nell’occhio*. L’argomento è costantemente contemporaneo e il testo narra la vita di una grande città dal mattino alla sera, e di personaggi-categorie sociali come il ladro, gli innamorati, i giocatori di poker ecc., che portano in scena la sana follia dell’umanità. Anche ne *La colpa è sempre del diavolo* si assiste al rovesciamento del luogo comune, infatti il diavolo non è il male incarnato, bensì “un povero diavolo”, un “nanerottolo”, un “omuncolo” che non fa paura a nessuno; è un diavolo tranquillo, anzi addirittura un angelo decaduto che si lamenta dell’ingiustizia di cui è vittima: “...I altri rovina, i masa, i brusa [...] po’, a la fin, [...] la colpa, xe sempre del diavolo: l’è lu che ‘l fa tuto! Xe ora de finirla! Se ti vol saver: quel poco che g’ho imparao mi, mi l’ho imparao da voialtri!”<sup>267</sup>. Dopo il ’68 Fo rinuncia al teatro regolare per farsi giullare del popolo, opta per un nuovo pubblico e per nuovi spazi ma non muta il momento puramente

<sup>264</sup> Id., *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, cit., p. 102.

<sup>265</sup> M. Cappa, R. Nepoti, *op. cit.*, p. 55.

<sup>266</sup> Cfr. C. Meldolesi, *op. cit.*, p. 38.

<sup>267</sup> D. Fo, *La colpa è sempre del diavolo* in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, cit., p. 319..



Fig. 8. Bozzetto per il manifesto, 1953.

testuale, lo spettacolo, perché in questo ambito la svolta è già avvenuta con *Il dito nell'occhio*.

Il comico, dunque, si fa giullare, “giocando un gioco folle” che però ribadisce la superiorità della ragione. Fo sostiene che il potere cerca di cancellare la ragione, la sua dialettica che “ci insegna ad impiegare con vantaggio il conflitto dinamico dei contrari”<sup>268</sup>, per sostituirvi “l’ordine che non si discute”. Nell’uso del paradosso che si fa nel comico, rispetto alle regole stabilite, definitive, “c’è sempre lo squarcio che ti permette di osservare il principe ruzzolante col sedere per aria a cambiare la prospettiva delle cose”. Anche se l’immagine ricorrente del comico è quella di qualcosa che esce dai limiti della ragione, Fo ritiene che lo sragionare del comico è tale rispetto alle regole irragionevoli: “in verità il comico è ‘ragione’”. Accade che la ragione muoia quando ci si dimentica di usare il riso perché “l’ironia è l’ossigeno insostituibile della ragione”<sup>269</sup>. In tutti i racconti di Fo il balordo, il matto o il ladro colgono “la sostanza assurda della vita straniando il mondo esterno”. La pazzia si sviluppa quando l’insolito non è accettato dalla razionalità, essa è malattia tipica del disadattato ma, al tempo stesso, “condizione di ‘festa del cervello’”<sup>270</sup> perché il pazzo enuncia le verità più urtanti. Si pensi al personaggio di Giovanna La Pazza in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, che scopre la verità dall’assurdo, *fool* che emette un grido inascoltato, l’unica che può farlo. Infatti, quando incontra Colombo in catene, dice: “presso la nostra corte è normale. E’ un titolo onorifico [...] dal momento che gli imbrogliatori e le sanguisughe se ne stanno sul cadreghino, è giusto che chi regala gloria e quattrini ai re sia incatenato”,

---

<sup>268</sup> Id., *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 16.

<sup>269</sup> Id., *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, Laterza, Bari 1990, pp. 116-117.

<sup>270</sup> C. Meldolesi, *op. cit.*, p. 60.

e poi ancora, quando colloquiando con Ferdinando, Colombo difende lo stato di salute di Giovanna La Pazza così: “beh, io non direi che sragioni poi tanto: ha chiamato quelle catene la alte onorificenze della vostra corona!”<sup>271</sup>. Per Fo il teatro è follia, ma non fine a se stessa, è “invenzione fantastica di un’aria che esiste, se pur inespressa, intorno a noi”<sup>272</sup>, il cui scopo è quello di arrivare alla ragione. Il modo di narrare di Fo, così fuori dalla norma ed eccessivo, nasce dall’esigenza di “moltiplicare la finzione di sorprendere la creatività del pubblico, di gonfiarne l’immaginario, perché gli spettatori possano guardare la realtà dal livello stesso delle iperboli della società dei consumi e della grande finzione quotidiana”<sup>273</sup>.

La satira di oggi è, secondo Fo, una caricatura bonaria che indica soltanto la parte più esteriore del carattere e dunque non lede l’ideologia, la morale, la dimensione più intima e profonda dei personaggi considerati. Non toccando mai il problema di fondo di una critica seria è semplicemente “sfottò”. La superficialità della satira di oggi è dovuta al mancato legame con la tragedia, spiega Fo. “Là dove una forma satirica non possiede come corrispettivo la tragedia, tutto si trasforma in buffoneria. La tragedia come dramma della fame, come terrore e rifiuto della violenza in tutti i sensi, il problema del rispetto umano [...] è il grande catalizzatore del comico satirico”<sup>274</sup>. Fo parte da Aristofane, per arrivare alla Commedia dell’Arte e risalire al teatro di satira dei giorni nostri. A motore delle storie rappresentate da Aristofane affiora sempre una tragedia e con essa l’indignazione esprime una denuncia decisa,

---

<sup>271</sup> D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, cit., pp. 56-57.

<sup>272</sup> C. Meldolesi, *op. cit.*, p. 61.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>274</sup> D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, cit., p. 5.

tragica e coraggiosa (*Donne in parlamento* inizia con un riferimento al genocidio compiuto dall'armata ateniese a Mileto). Molière costruisce i suoi testi nel rapporto culturale diretto con i grandi classici, partecipando con loro ai grandi temi di disperazione, di violenza e tutto il suo teatro è un solo discorso svolto nel crogiuolo del tragico<sup>275</sup>. Dove scompare la tragedia, scompare anche la satira e nascono due poli ravvicinati: commedia e dramma. Secondo Fo, nell'Ottocento, la macchina drammaturgica pare la stessa di quella classica e rinascimentale, ma solo in superficie, poiché, in realtà, sono stati eliminati tutti i temi tragici (morte, violenza, terrore). Con il dramma borghese diventa importante il privato, i problemi di tradimenti, gli innamoramenti, i rapporti padre-figli, gli scandali in famiglia, ecc. Con il Romanticismo la commedia non crea più preoccupazioni al potere, perché "il ridere nell'Ottocento è un ridere che va poco in profondità"<sup>276</sup>. Diventa importante quello che accade dentro le mura domestiche e quello che accade all'interno dell'uomo, la dimensione psicologica, non contano più i grandi temi tragici, sociali e ciò che avviene fuori, tra il popolo, ma solo ciò che avviene nei salotti borghesi. Nel Novecento, con Dario Fo, che elimina la tradizione borghese dell'Ottocento facendo un "salto mortale a rovescio" nel passato, lo scrivere grottesco, o comico, torna ad avere di fronte un momento tragico altissimo e i temi che "funzionano" realmente nel comico sono situazioni disperate, pericoli mortali, sofferenze insopportabili. La fame dello Zanni è, ad esempio, tema che riscuote successo; la sua disperazione porta addirittura l'affamato a immaginare di mangiare se stesso. La figura dello Zanni è il prototipo di tutte le maschere come Arlecchino, frutto infatti dell'innesto dello Zanni

---

<sup>275</sup> Cfr. *ibid.*, p. 7.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 13.

bergamasco con personaggi diabolici farseschi della tradizione popolare francese, incarna un'intera classe sociale, quella dei contadini del Po, costretti a lasciare le loro terre perché non ne vendono più i frutti: ridotti al fallimento, gli Zanni devono abbandonare le proprie case ed emigrare nelle città. Disperati e soli, i contadini hanno una fame incontenibile e lo Zanni rappresenta proprio chi vive nella carestia, nell'indigenza e racconta la loro fame disperata e spaventosa. Ne *Il lazzo della mosca* "il registro grottesco convive in modo straordinario con il timbro da *lamentazione funebre*, attorno al tema della fame". In questo pezzo Fo raffigura un contadino affamato che mima un sogno in cui prepara "una mangiata pantagruelica, tra polenta, uova, pollo [...] imitando l'acqua gorgogliante in bollitura, lo sfregolio della carne e i botti del vapore, per subito rovesciare l'iperbolico-gigantesco nel minuscolo"<sup>277</sup>. La sequenza continua con il lazzo della mosca seguita nei suoi spostamenti, catturata e inghiottita "voluttuosamente aletta per aletta". Qui non siamo di fronte alla sola disperazione, ma anche all'ironia: "il corpo si gonfia e si mostra saziato dopo un simile pasto, è un'immagine crudele, ambigua e grottesca, piena di pietà e di rabbia"<sup>278</sup>.

L'ultimo spettacolo sul palcoscenico borghese è *La signora è da buttare*, dove la signora è l'America; Fo porta in scena il circo, con i suoi *clowns*, le capriole e i tripli salti mortali, per costruire una satira dell'America, della violenza quotidiana. In questo spettacolo si assiste alla distruzione della trama, infatti l'azione è una serie di *sketch* ove la storia si sviluppa per incidenti, e l'abilità dei *clowns*, i loro gesti, vengono riempiti di contenuti di denuncia.

---

<sup>277</sup> P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia 1978, p. 117.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 118.

Il significato complessivo dell'opera di Fo, oltre alla polemica contro la cultura borghese, è che "nelle cose più antiche si ritrovano le cose più recenti", dunque è necessario risalire oltre, fino alle radici del popolo, per riscoprirne le costanti tipiche, riverificarle nella loro attualità, facendo della tradizione un valore<sup>279</sup>. Nel '68 Dario Fo esce dal circuito borghese, dal teatro "normale", elimina il testo, rifiuta le sovvenzioni e i premi perché sente di essere il buffone della borghesia, sente che la borghesia accetta le critiche perché comunque provengono dall'interno delle sue strutture, così come il buffone del re può permettersi di criticare pesantemente lo stesso re, perché lo fa a corte, dimostrando che la "democrazia" regna sovrana assoluta. Fo esce dal teatro borghese per andare a parlare ai contadini, agli sfruttati, agli operai e, cambiando i luoghi di intervento, cambia anche il rapporto con il mestiere. Egli inizia ad allestire spettacoli in cui tutti gli attori sono tecnici che montano lo spettacolo stesso, un teatro in cui non c'è più divisione di ruoli e non c'è più la "quarta parete", la cornice del palcoscenico che divide di fatto gli spettatori da chi recita. Rimuovere la quarta parete significa eliminare il clima d'acquario in cui sono immersi attori e oggetti. Distruggere la quarta parete è molto più che togliere il sipario, significa coinvolgere il pubblico in discorsi "che si sviluppano a tutto sesto, cioè la visione del mondo... il problema di distruggere una società e costruirne un'altra diversa..."<sup>280</sup>. E' un'esigenza provocatoria che nasce dal desiderio di parlare di problemi collettivi, di creare la visione di una comunità, di un coro. Nel teatro di Fo non c'è un segnale d'inizio, egli conversa con il pubblico a luci accese e distrugge il *cliché* "sono uno spettatore", perché vuole "continuare a vedere le facce, notarne la reazione, studiare l'effetto

---

<sup>279</sup> Cfr. D. Fo, *Dario Fo parla di Dario Fo*, cit., pp. 4-5.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 100.

di ogni provocazione, rompere i ritmi, agganciare gli argomenti e le varianti<sup>281</sup> basandosi sul pubblico che si trova di fronte.

I suoi spettacoli sono “di propaganda e provocazione”, il suo è un teatro “*meeting*” che vuole stimolare un’opinione pubblica “virtualmente rivoluzionaria”. “Fo dimostra che non bastano i contenuti a fare un teatro politico ma è essenziale il modo in cui questo viene elaborato, prodotto, diffuso”<sup>282</sup>. Nel ’68 dunque Fo rifiuta di continuare a essere il giullare della borghesia, sceglie di abbandonare il teatro istituzionale, si autodefinisce il “giullare del popolo in mezzo al popolo” e compone *Mistero buffo*, la sua opera più significativa. Se, infatti, *Il dito nell’occhio* presenta la storia di un mondo visto alla rovescia, se nei protagonisti delle commedie è affiorata la tipologia dell’ingenuo-furbo bistrattato prima e rispettato poi, se nei suoi spettacoli suggerisce l’uso delle maschere della Commedia dell’Arte, allora queste componenti trovano in *Mistero buffo* “lo spazio della sintesi”<sup>283</sup>.

### 3. 1. 1. Il Mistero buffo

Dario Fo è nato come fabulatore recitando testi del Medioevo senza saperlo, ha imparato guardando e osservando i fabulatori del Lago Maggiore che hanno fatto parte della sua infanzia, incidendo fortemente sull’artista, e che gli hanno insegnato “un certo modo di guardare e leggere le cose della realtà”<sup>284</sup>. Ha imparato da loro il dialetto, la struttura, le forme idiomatiche e metaforiche, le modalità di racconto e di spettacolo, nonché i contenuti delle storie. I fabulatori improvvisavano,

<sup>281</sup> D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p. 35.

<sup>282</sup> F. Angelini, *op. cit.*, p. 500.

<sup>283</sup> M. Cappa, R. Nepoti, *op. cit.*, p. 80.

<sup>284</sup> D. Fo, *Dario Fo parla di Dario Fo*, cit., p. 8.

adattando la storia alla realtà contingente e non perdendo mai di vista l'importanza degli ascoltatori che, infatti, venivano coinvolti emotivamente e fisicamente nello spettacolo, perdendo così l'atteggiamento di totale passività. Il loro era uno spettacolo vivo, in movimento, così come sarà il *Mistero buffo* (1969) (fig. 9), opera maestra di Dario Fo, spettacolo-manifesto con la dimensione di una grande festa popolare, basata sull'improvvisazione sempre diversa, in funzione dell'umore del pubblico e per ciò sempre nuova e modificabile.

*Mistero buffo* è una giullarata popolare, cioè una ricostruzione di testi medievali che vanno recitati con gesti e azioni, non limitandosi dunque solo allo scritto, ma accostando a ogni frase un gesto. In questa opera Dario Fo manifesta esplicitamente il suo rifarsi ai concetti medievali di grottesco, di riso e di buffone. Anche per Dario Fo i giullari, oltre che essere fenomeni spettacolari, sono propagatori di notizie, divulgatori di costumi, "agenti culturali", ed esercitano questa funzione storica in periodi di disinformazione totale. Fo eredita questa missione, questo spirito propagandistico, dilatandolo nel senso di una spiccata polemica politica<sup>285</sup>. L'attore Fo tra un brano e l'altro, recuperati dal passato, si sdoppia a spiegare ciò che reciterà di lì a poco, ruolo didattico, dunque, in cui racconta la storia di come sono stati travisati i testi che interpreterà, attribuiti all'alta cultura invece che al popolo. Per esempio *Rosa fresca aulentissima*, un dialogo fra un gabelliere che vorrebbe fare l'amore e una ragazza che si rifiuta, è un testo nato dal popolo ma portato nella letteratura italiana e propinato come frutto dell'alta cultura. Fo lo inscena restituendogli significati e modi propri della sua vera origine popolare.

---

<sup>285</sup> Cfr. *ibid.*, p. 7.



Fig. 9. Il manifesto dello spettacolo, 1969.

L'attore-clown, come lo definisce Franca Angelini, attribuisce al mestiere del comico una funzione giullaresca. Il giullare è un villano che ha subito dal padrone le peggiori angherie, ma questa esperienza gli ha dato la possibilità di aprire con le sue buffonate la mente agli altri. Nella *Nascita del giullare*, racconto nato da uno spunto del Duecento e parte dello spettacolo, Fo racconta come il giullare sia nato dalla rabbia del "villano" nei confronti del "padrone": il villano, dopo aver reso fertile con le sue mani una montagna di pietre, si ritrova un padrone che vuole portargliela via e ai suoi rifiuti risponde violentandogli la moglie. Allora il villano si dispera, si vergogna di un oltraggio che nessuna forma di vendetta potrà lavare, finché compare un viandante, Cristo, che baciandolo compie un miracolo: gli dà una nuova lingua che "bucherà [...] come una lama" e saprà "dar contro i padroni e schiacciarli, perché gli altri capiscano, perché gli altri apprendano, perché gli altri possano ridere (riderci sopra)". Ecco il villano trasformato in un giullare, folle portatore di una verità diversa e di una prospettiva opposta, con "la lingua che guizzava dappertutto, e il cervello che si muoveva e tutte le gambe che andavano da sole"<sup>286</sup>. Il villano dunque trova la salvezza in una reazione inimmaginabile, diventando giullare, appunto, per aprire gli occhi al popolo e fargli comprendere i soprusi del padrone, funzione che il giullare-Fo rivendica oggi tale e quale al passato. "E' sentire di dover armare tutti i poveri cristi del mondo di rabbia ribelle, è questo che stimola il comico di oggi a farsi giullare, che gli fa guizzare la lingua in

---

<sup>286</sup> D. Fo, *Mistero buffo*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. V, a cura di F. Rame, Einaudi, Torino 1977, p. 80.

bocca e muovere il cervello e le gambe andare da sole, e lo costringe ad andare in piazza a chiamare la gente perché 'faccia satira' con lui"<sup>287</sup>.

Le giullarate medievali presentano come titolo il termine "moralità", per esempio *Moralità della nascita del giullare* o *Moralità del cieco e dello storpio*, ciò significa che nella giullarata si pone e si sviluppa un discorso morale, inteso come indicazione di una concezione di comportamento, di vita, riguardo alle buone regole del vivere sociale, e la condanna di ogni infamità e ingiustizia. "Moralità, quindi, significa anche politica"<sup>288</sup>, perché non esiste nel teatro comico antico un testo che non inserisca come presupposto fondamentale quello dell'insegnamento di un principio che si ritiene morale e civile. Analoga è per Fo la funzione del teatro: "credo che il mio sia un teatro morale, che naturalmente non vuol dire moralistico. La morale la esprimo con la chiave del comico, del grottesco"<sup>289</sup>, i testi devono essere d'attualità, legati al proprio tempo, perché il teatro senza denuncia, senza aggressività, senza messaggio, "tremendamente estetico-edonistico"<sup>290</sup>, è inutile.

Tutto il grande teatro, quello che è arrivato sino a noi, aveva sempre dentro un discorso politico e sociale che tendeva a sollecitare l'interesse, la partecipazione, la solidarietà... o l'indignazione. Insomma prendeva posizione ponendosi spesso come atto di accusa verso certi modelli e atteggiamenti della società. E questo dal teatro greco risalendo fino al teatro più vicino a noi, compreso quello di Molière o di Shakespeare<sup>291</sup>.

Fo lotta per un teatro "a tutto tondo", che riesca a rendere il momento didattico dell'informazione non come una lezione seria ma come uno spettacolo divertente che provochi reazione. "Dalle sue origini dopo

<sup>287</sup> Id., *Dario Fo parla di Dario Fo*, cit., p. 140.

<sup>288</sup> Id., *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 234.

<sup>289</sup> C. Valentini, *op. cit.*, p. 186.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>291</sup> *Ibid.*, pp. 148-149.

Cristo, il teatro è stato mezzo di provocazione, di agitazione delle idee: gli spettacoli giullareschi erano il giornale parlato e drammatizzato del popolo”<sup>292</sup>.

Egli fa ruotare *Mistero buffo* attorno alla figura del giullare, che unifica gli spunti e le intuizioni, salda l’espressione teatrale del popolo, la sua rivolta, la sua cultura “di cui lo stesso Fo diventa necessariamente il moderno erede”<sup>293</sup>. La rappresentazione teatrale di *Mistero buffo* porta in scena un solo attore che recita tutte le parti, emblematica *La resurrezione di Lazzaro* ove Fo da solo interpreta un’intera folla, entra ed esce dai personaggi per spiegare quel che sta facendo e interviene criticamente anche sui fatti d’attualità. Fin dal Mille il giullare recita per le piazze dei paesi, le sue *clowneries* sono dei colpi diretti contro i potenti, ed egli è da sempre una figura che nasce dal popolo, che da esso prende la rabbia e ad esso la ritrasmette mediata dal grottesco. Per il popolo, sostiene Fo, il teatro è sempre stato il mezzo principale di espressione, comunicazione e di provocazione, è per questo che i giullari furono sempre perseguitati e che, più sottilmente, il loro modo di esprimersi venne assorbito e snaturato dalle classi dominanti. Il giullare di piazza diventa così giullare di corte, le *clowneries* non sono più strumento di comunicazione per il popolo ma servono a intrattenere i cortigiani. “Fo va alla ricerca di queste *clowneries* soffocate ed esprime attraverso la chiave scenica della giullarata tutto il complesso materiale che ha elaborato in anni di riflessioni [...] elaborando anche un linguaggio abbastanza straordinario, una ‘lingua padana’”<sup>294</sup>. Egli punta con lo spettacolo a far rivivere la cultura delle classi subalterne, da sempre messa fra parentesi e cancellata

---

<sup>292</sup> D. Fo, *Dario Fo parla di Dario Fo*, cit., p. 136.

<sup>293</sup> C. Valentini, *op. cit.*, p. 124.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 125.

dalle classi dominanti, sostiene l'esistenza di una cultura popolare cui è stata negata la vita autonoma. Alla cultura popolare intende restituire le formulazioni originarie, i significati, "la gioiosa libertà dell'invenzione fantastica che prospera come forza liberatrice dalla repressione di un potere che non riesce a impadronirsene"<sup>295</sup>. Il Fo rivoluzionario instaura paralleli fra il Medioevo e oggi, recita la pretesa dei padroni di contare i minuti trascorsi dagli operai al bagno e dice che "se anche voi avrete la purezza del matto e la malizia dell'ubriaco scoprirete che la rivoluzione non è impossibile e con essa otterrete il Carnevale per tutto l'anno"<sup>296</sup>. Dunque, l'intento di Fo si carica anche di un senso legato alla contemporaneità:

[...] il continuo entrare e uscire dal medioevo, dal mondo degli apostoli, degli eretici, dei papi per fare allusioni all'attualità, ai fatti del giorno, in un rapporto strettissimo con il pubblico, con i suoi umori e le sue emozioni. A spiegare e ad attualizzare misteri e parabole per far prendere coscienza agli spettatori delle contraddizioni e delle repressioni del sistema capitalista attuale<sup>297</sup>.

Con la sequenza di *Bonifacio VIII*, una satira contro il celebre personaggio storico, contro la chiesa e contro i ricchi aristocratici corrotti, in cui l'attore sviluppa "al massimo le *facoltà ipnotiche allucinatorie*, legate al gesto corporeo che ha sempre più la funzione di mostrare per allusioni, valorizzando i momenti *deittici-indicativi* e quelli *allusivi-ellittici*" Fo continua l'opera di controinformazione e di controistoria medievale. Nella scena vuota viene presentata la vestizione del papa che "mima la propria minuziosa messa in scena, scegliendo cappelli, specchi, guanti, mantelli" che vengono offerti con cenni minimi,

<sup>295</sup> D. Fo, *Dario Fo parla di Dario Fo*, cit., p. XXVI.

<sup>296</sup> M. Cappa, R. Nepoti, *op. cit.*, p. 83.

<sup>297</sup> C. Valentini, *op. cit.*, pp. 125-126.

nominati e fatti vedere. “Si mostra altresì come il corpo entra in azione *interlocutoria* con questi oggetti citati gestualmente, esibendo la sua estrema duttilità plastica”<sup>298</sup>. L’autoinvestitura scopre però il potente che “monta” i propri segni, esaltando insieme al momento estetico quello politico, e denunciando “la *maniera* allestita dal potere prima della *parade* narcisistica, prima cioè che diventi immagine-emblema”<sup>299</sup>, un modo dunque per ridimensionare il potere stesso.

Nel progredire dello spettacolo acquista sempre più importanza la pantomima, la pausa, l’improvvisazione che, sostiene Fo, sono alla base di tutto il teatro popolare. Le fonti dello spettacolo sono eterogenee e frammentarie, l’elemento unificante è la lingua, una lingua ricreata e “composita” proprio come quella che parla il giullare itinerante. La parola del commediante è “alterata”, il suo è un “polilinguismo arlecchinesco”<sup>300</sup> che distorce tutti i dialetti a fini caricaturali e li miscela in una bizzarra espressione unitaria. Infatti vengono introdotti sempre più di frequente pezzi di *grammelot*, il linguaggio onomatopeico che abbiamo visto inventato dai comici del Cinquecento censurati per i loro spettacoli irrispettosi verso il potere. I comici si esprimevano in una lingua che riproduceva vagamente i ritmi e le cadenze della parlata ufficiale, ma dove tutte le capacità espressive dell’attore puntavano a coordinare il gesto al tono vocale. Fo aveva cominciato a usare l’espedito del *grammelot* nella tournée in Francia (1973) e, per superare le difficoltà della lingua, aveva creato la parlata di Scapino. Ha poi continuato con altri *grammelot*, dopo aver verificato come questa tecnica, “dove oramai

---

<sup>298</sup> P. Puppa, *op. cit.*, p. 113.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>300</sup> R. Tessari, *op. cit.*, p. 253.

anche l'ultima risorsa convenzionale, la parola, è abolita, gli permetteva di portare fino all'estremo limite le sue capacità espressive<sup>301</sup>.

---

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 126.

## CAPITOLO QUARTO

*“Ahh... gent... vegnì chì che gh’è ‘l giular! Giular ca son mi... che fa i salt e ca ‘l tràmbula e che... oh... oh... a u fai rider, ca foi coi alt e fai vedar com’ a sont groli e grosi i balon che vai d’intorna a far guere son sfigürat, o trai via el pileo e... pffs... soi sengobrà. Vegni chì ca è ora e lögu ca’l fa ‘l pajasso tütt inturna, mi a v’insegni, vegna... vegna... Ul fa saltin, ul fa el cantin, ul fa i giüghetti! Va’ la lengua ‘me la gira! Ah... ah... a l’è un cultell... boja sta’ a recurdat... Ma mi no a l’era sempar... quest ca voi contar... come sunt nasüo”<sup>302</sup>.*



<sup>302</sup> D. Fo, *Mistero buffo*, in *I.e commedie di Dario Fo*, vol. V, cit., pp. 72 e sgg.

#### 4. 1. Il giullare nella storia: un po' istrione e un po' vittima, re di un "mondo alla rovescia"

La parola giullare deriva dal latino *joculator*, a sua volta proveniente da *jocus* che significa scherzo, gioco. In Italia il termine giullare è usato fin dai tempi antichi come contenitore per numerose figure professionali legate all'intrattenimento, quali buffoni, menestrelli, istrioni, mimi, pagliacci, ecc<sup>303</sup>. I giullari divertono il pubblico nelle piazze già dal IX secolo; in occasione di feste e fiere cantano e declamano poesie di gusto plebeo, non disdegnano di comportarsi come giocolieri e saltimbanchi. Nel corso dei suoi spettacoli il giullare si presenta sul palco da solo, vestito con abiti vistosi e bizzarri con colori sgargianti, in certi casi è adorno di penne e campanelli che richiamano nella fantasia "immagini diaboliche o comunque di persona da evitare con paura, come i lebbrosi o gli appestati"<sup>304</sup>. Recita e canta, le sue parole sono accompagnate da una mimica caricata e tesa ad amplificare l'effetto delle parole stesse, parla una lingua mobile e viva, il più vicina possibile a quella dei suoi ascoltatori, "spesso si tratta di una *koiné* interregionale che gli consente di farsi capire senza fatica in una vasta area geografica"<sup>305</sup>. Il giullare è portatore "del principio del carnevale nella vita comune (non carnevalesca)"<sup>306</sup>, il riso è la regola che infatti sta alla base dei suoi spettacoli; si esprime con una lingua aperta e schietta, priva di leggi cui conformarsi, adeguata a ogni uditore, una lingua che

<sup>303</sup> Cfr. T. Saffioti, *I Giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Xenia, Milano 1990, pp. 11-13.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>306</sup> M. Bachtin, *op. cit.*, p. 11.

avvicina gli individui rendendo così possibile la comunicazione a diversi livelli e in diversi paesi. Se dunque il giullare è portavoce di questa lingua popolare che inverte le regole e oltrepassa i limiti geografici, aprendo così nuovi punti di vista e una concezione altra del mondo, allora il buffone si può definire “il re del ‘mondo alla rovescia’”<sup>307</sup>.

Lo spettacolo giullaresco è occasione di conoscenza perché i giullari, essendo girovaghi, propagano idee e notizie di altri paesi, si fanno strumenti di circolazione delle mode, dei costumi, di pensiero e di idee politiche. Questa funzione di professionista dell'informazione, oltre che dell'intrattenimento, è alla base delle molte persecuzioni storiche nei confronti dei giullari, ma al tempo stesso è proprio grazie a questa funzione che la loro presenza è gradita nelle corti. L'importanza della figura del giullare nel Medioevo, e oltre, è tale da rappresentare per il popolo un modello da imitare, perché, insieme al prete, egli è spesso l'unica autorità culturale con cui il villano viene a contatto nel ristretto ambito della sua quotidianità. Dunque il giullare funge, oltre che da gazzetta, da “elemento catalizzatore” per la formazione di una lingua, di una cultura e di una coscienza nazionale comune<sup>308</sup>.

Per via della sua importanza socio-culturale e politica, il rapporto tra il potere e il fenomeno giullaresco è sempre stato contraddittorio. Per un verso i buffoni vengono accolti a corte, fatti oggetto di confidenze e utilizzati per servizi di fiducia; per altri versi vengono umiliati e percossi senza motivo, esiliati, multati e privati dei diritti civili (per esempio i giullari non possono sostenere accuse né testimoniare)<sup>309</sup>. A partire dal secolo XII i giullari da istrioni diventano poeti e i palazzi dei principi

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>308</sup> Cfr. T. Saffioti, *op. cit.*, pp. 102-104.

<sup>309</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 55-56.

aprono le porte ai menestrelli, che diventano i buffoni di corte, cercando così di regolare la vita errabonda e socialmente incontrollabile dei giullari. Istrione, mimo, il buffone ha a corte una funzione insostituibile: quella di dilettere e intrattenere una società che non ha molte occasioni di svagarsi e occupa il posto di chi, dotato di un talento "artistico", offre al pubblico una merce priva di valore d'uso materiale: il divertimento. Solo il giullare può scherzare su cose serie, libertà preclusa ad altri, ed ha il dono di poter parlare liberamente di tutti e su tutto con una imitazione caricaturale che suscita il riso negli ascoltatori. Spesso assimilato agli insani di mente, il buffone impersona, però, quanto di peggio vi sia nell'animo umano: il servilismo, l'opportunismo, la vigliaccheria. "E' l'uomo volgare, l'*homo selvaticus* che abusivamente si frammischia agli eroi. E' l'altra faccia della medaglia umana"<sup>310</sup>. Nel corso del Medioevo, e in tutta la storia dei giullari, non è reato picchiarli, insultarli e persino ucciderli, ma essi resistono alla loro cattiva sorte e continuano a bersagliare il potere, dando vita a una tradizione che si specchia nella Commedia dell'Arte e poi nei suoi eredi. Ancora oggi Dario Fo, con il suo *Mistero buffo*, straordinario avvenimento teatrale, rilancia l'interesse nei confronti di una figura, quella del giullare, e di una cultura, quella popolare, forse un po' dimenticata.

Un rapporto così contraddittorio con il potere si spiega con la constatazione che "la funzione del giullare risponde a un bisogno essenziale della natura umana [...] si verifica pertanto il paradosso di una società che disprezza l'istrione ma non può farne a meno"<sup>311</sup>. In tutti i popoli e in tutte le epoche ci sono i giullari (i mimi greci e latini, i druidi celtici, gli *scôps* anglo-sassoni ecc.): "essi hanno assunto forme e modi

---

<sup>310</sup> S. Bertelli, "Nani e buffoni, che Dio salvi la Corte", in *Il Giorno*, 11 dicembre 1997, p. 5.

<sup>311</sup> T. Saffioti, *op. cit.*, p. 58.

operativi diversi [...] ma v'è soprattutto da ipotizzare una continuità ideale basata su valori generali e immanenti che hanno sempre consentito la persistenza di un genere artistico - il teatro - che soddisfa bisogni profondamente radicati nella natura umana<sup>312</sup>.

Il giullare rivive oggi anche nelle carte da gioco attraverso la figura del *Jolly* che solitamente è raffigurata da un giullare o da un Arlecchino. Si tratta di un elemento folle e atipico, che non rispetta le regole che le altre carte devono seguire, “si muove tra re, regine e fanti e sembra prendersi gioco di essi con il passo sbilenco dalla sua atipicità qualitativa e quantitativa, può vestire i panni di tutti ed assumere qualunque valore: nessuno meglio del giullare poteva essere chiamato a ricoprire tale ruolo<sup>313</sup>. Parlando di buffoni non si può non parlare di Arlecchino, maschera che troviamo per la prima volta a Parigi alla fine del Cinquecento su un palcoscenico gestito da comici della Commedia dell'Arte italiana. Nella tradizione popolare francese del Due-Trecento troviamo questo personaggio descritto come “un diavolaccio caciарoso, scurrile, come dev'essere ogni buon diavolo che si rispetti, e soprattutto ridanciano, gran fabbricatore di beffe e truffe<sup>314</sup>. Il re Enrico III è innamorato di questo nuovo genere teatrale e invita quindi spesso a corte l'Arlecchino di Tristano Martinelli. Di tale simpatia approfitta però l'Arlecchino, che si permette di attaccare con sfottò satirici piuttosto pesanti uomini politici, aristocratici e di chiesa, sicuro di passare immancabilmente impunito. Però non è così, perché, nel 1675 circa, tutti i comici dell'arte vengono cacciati dalla Francia per via di quel gioco

---

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>314</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 66.

satirico sui costumi, sulle ipocrisie e sulla bassa politica di quel tempo<sup>315</sup>.  
La storia quindi si ripete.

#### 4. 1. 2. "Facciam festa e giulleria!", ma non solo

Nel campo del comico la figura del buffone rappresenta, in tutte le sue varianti storiche e culturali, uno degli aspetti più complessi e affascinanti. Santarcangeli parla di un *simbolismo* del 'matto' e del buffone cominciando coi giochi delle Carte. Egli osserva che nei mazzi c'è sempre l'immagine del *Jolly* che compare nelle vesti del buffone di corte: un essere potente e infido, poiché a seconda delle regole del gioco può contare o tutto o nulla. Ancora più interessante, continua Santarcangeli, è la figura del 'matto' nel gioco dei Tarocchi. Questa carta si distingue dalle altre per il fatto di non essere numerata, il suo valore è pari a zero o, se si preferisce, all'infinito. Non le è assegnata nessuna posizione fissa, può stare dovunque, e ovunque la si può inserire. "Incosciente ed irresponsabile, trascorre in modo passivo, nel mondo come nelle alternanze del giuoco. E' un essere che non conosce il proprio cammino ed è guidato da pulsioni irragionevoli. Non appartiene a se stesso: è posseduto; è un 'alienato'"<sup>316</sup>. Il matto dei Tarocchi porta un abito variopinto, un turbante rosso, i pantaloni gialli e, in contrasto con la povertà dell'abito, indossa una cintura d'oro

in analogia con lo Zodiaco e con l'ornamento del Sommo Sacerdote ebraico, poiché quella specie di cintura circonda un corpo cosmogonico. [...] Il matto rappresenta tutto ciò che è fuori del regno dell'Intelligibile; l'Infinito che avvolge il finito. Egli è

<sup>315</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 66-68.

<sup>316</sup> P. Santarcangeli, *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Leo S. Olschki, Firenze MCM.LXXXIX, p. 185.

l'abisso senza fondo, antenato degli dei ma nemico di Zeus; è il  
Nulla che riempie il vuoto primordiale da dove ogni cosa ha tratto  
origine<sup>317</sup>.

Dunque, emblematico, il 'matto' è privo di numero, ricorda ciò che non conta, ma in realtà, per via della sua polivalenza, schiude un significato universale e rappresenta il Tutto. Il buffone, duplice nella sua essenza, è creatore e distruttore, strano essere che dà e rifiuta, imbroglione o vittima che non conosce, o finge di non conoscere, il bene e il male, irresponsabile e incoerente, non ragionevole per mestiere.

Il buffone è colui che accompagna i trionfatori e i monarchi, colui che fa ridere il re e tremare gli altri, che vive più vicino di chiunque altro al potere, il suo mestiere è quello di far ridere, ma nello stesso tempo svela il serio e il non detto. Dice la verità, gettandola in faccia al tiranno, senza doverne temere le conseguenze, gode di questo privilegio pur non avendo alcun diritto, ed è l'unico autorizzato a farlo, il solo, oltre ai pazzi, a poter usare questa libertà, perché finge di essere matto, e gli altri, pur sapendo che non lo è, fingono di crederlo. Triboulet è per mestiere il giullare di corte, però rivendica la superiorità concessagli dal diritto alla derisione, alla critica e allo sberleffo. "Ma io non vi temo affatto! Circondato da potenti a cui dichiaro incessantemente guerra, non ho nessun timore: sul mio collo c'è solo la testa di un buffone!"<sup>318</sup>.

La funzione "dissacrante" del buffone è duplice, negativa e nel contempo positiva. E' negativa, quando distrugge e dissacra le strutture di cui altri giudicano auspicabile la conservazione, e in genere quando demolisce la sacralità delle istituzioni. E' positiva, quando smaschera e critica le menzogne che dominano sul mondo. Il buffone "luciferino" alza

---

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>318</sup> V. Hugo, *Il re si diverte*, cit., p. 160.

i veli che stanno davanti agli occhi dello spettatore. I suoi commenti sono aspri, maliziosi e veri. Dunque comicità come liberazione dalla condizione di pericolosità, di peso, di serietà della vita.

Certo è che con simili responsabilità, la parte del buffone non è priva di rischi, ed è da questi rischi che si origina la componente della serietà di fondo della buffoneria. Il pagliaccio crea il gioco ma non vi partecipa, poiché ne conosce la verità spaventosa. Il Triboulet di Hugo parla così: "io derido sottovoce il ballo [...] Io giudico, mentre voi ve la spassate"<sup>319</sup>. L'esame della figura del buffone si sofferma su questo: egli fa ridere compiendo un atto di liberazione e di critica, però, se si approfondisce l'esame, salta all'occhio che egli non partecipa necessariamente a quel riso e spesso manifesta un atteggiamento di tristezza, in effetti "la malinconia è l'appannaggio di coloro che cercano di farci ridere"<sup>320</sup>.

Pirandello sottolinea la fondamentale serietà del comico. L'umorismo è cosa ben diversa dal riso, come viene inteso dai più; non è semplicemente un contrasto e una violazione della norma, esso è caratterizzato da un'ambizione di conoscenza. Il sentimento del contrario, che nasce dal comico, ha come risultato lo scaturire di una perplessità: "io mi sento come tenuto tra due: vorrei ridere, rido, ma il riso mi è turbato e ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa"<sup>321</sup>. Il riso, per Pirandello, vorrebbe venire alle labbra schietto e facile, ma qualcosa lo ostacola: è un senso di pena e di commiserazione misto a un senso d'ammirazione. Quindi è come se l'Autore, di fronte al buffone, a ciò che suscita il riso, cogliesse il vero e profondo messaggio

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>320</sup> A. Cervellati, *Storia del circo*, Poligrafici "il Resto del Carlino", Bologna 1956, p. 393.

<sup>321</sup> L. Pirandello, *op. cit.*, pp. 139-140.

di verità e serietà ch'esso ci comunica. L'umorista, per Pirandello, è una persona attenta, sensibile, intelligente, buona osservatrice che non si fa sfuggire il senso intimo del riso, non si accontenta della superficie e vede più a fondo, cogliendo, attraverso il ridicolo, il lato serio e doloroso<sup>322</sup>.

Dunque l'umorista, come il buffone, che non riesce a farsi partecipe del riso che esso stesso suscita, ride della contraddizione comica, ma al contempo è disturbato dalla riflessione sull'essenza non comica di tale contraddizione. "L'umorismo è dunque un atteggiamento che, quando rappresenta 'il mondo', scende nella realtà e lascia trasparire nel suo giuoco comico un accenno alla limitatezza delle cose terrene di fronte all'infinito"<sup>323</sup>. L'umorismo consiste nel cercare la verità della realtà e nello scoprire il comico laddove altri non lo vedono<sup>324</sup>. L'uomo che ha il senso dell'umorismo ha la capacità di vedere il lato ridicolo e debole di ciò che gli sta di fronte, sensibilità segreta che lo rende intelligente<sup>325</sup>.

L'umorismo è una collinetta, non una montagna: chi sta in cima ad una montagna è lontano dal mondo, diventa un filosofo e un indifferente. Chi sta sulla collina - una collina piccola, appena un rialzo di terra - è nel mondo di tutti, ma vede un filino più lontano, può valutare quali siano le cose veramente importanti e quelle che importanti sembrano e non sono<sup>326</sup>.

---

<sup>322</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 152-154.

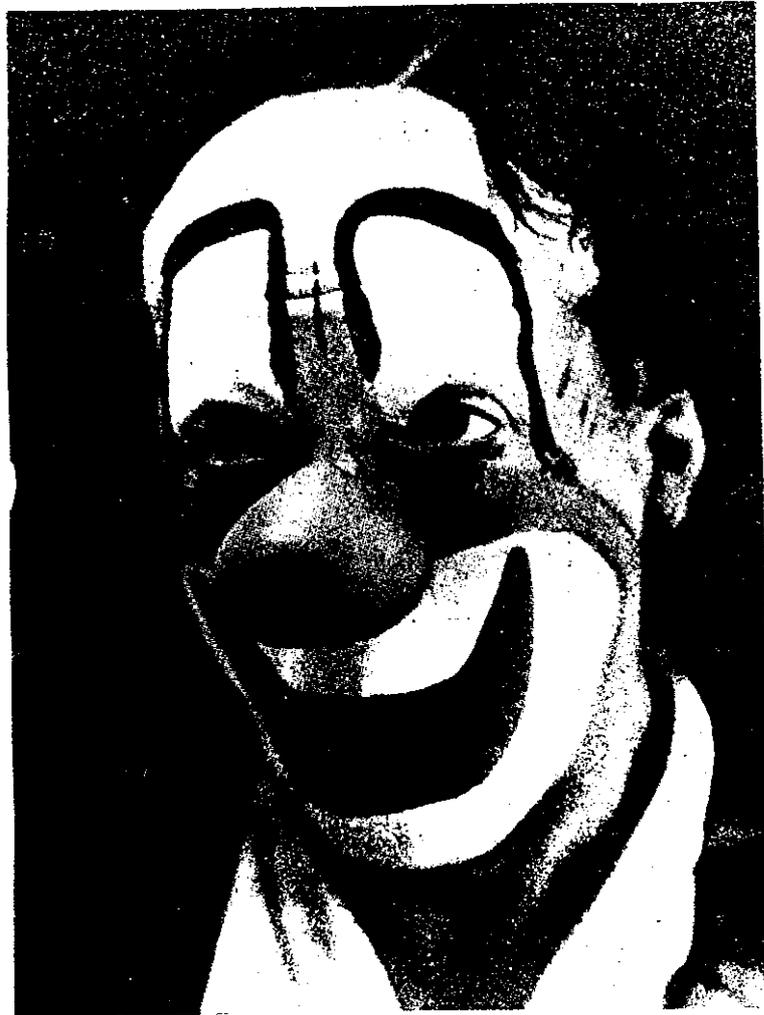
<sup>323</sup> P. Santarcangeli, *op. cit.*, p. 414.

<sup>324</sup> Cfr. *ibid.*, p. 424.

<sup>325</sup> Cfr. *ibid.*, p. 415.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 422.

#### 4. 2. Nasi rossi: il grottesco nello spettacolo di oggi



La figura del buffone occupa la scena folcloristica, pittorica, poetica di tutti i tempi e di tutti i luoghi: “il Buffone è eterno”<sup>327</sup>, è uno spirito che torna ad incarnare un’esigenza naturale e spontanea dell’animo umano. E’ sempre stato presente per farci ridere e per aiutarci a vivere meglio, “liberando il serio dalla sua parte di angoscia”<sup>328</sup>. Nella seconda metà del Settecento, le Corti cessarono di tenere al loro servizio i giullari

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>328</sup> A. Viganò, *Nasi rossi. Il clown tra il circo e il teatro*, Editori del Grifo, Siena 1985, p. 64.

e anche la piazza non li accolse più volentieri. Allora essi presero dimora sotto un tendone: così nacquero il Circo e il *clown*, sia come nome che come personaggio, “sintesi di una lunghissima scala di valori e di contraddizioni”<sup>329</sup> (fig.10). Insieme al Circo, “un mondo impossibile, tra la fiaba e la vita, tra l’amore e la morte, tra lacrime e risa, tra realtà e parodia”<sup>330</sup>, nacque anche l’interesse dell’artista per la figura del buffone, figura in cui l’artista scopre un nuovo mondo del ridicolo, in superficie, e, nelle profondità, ravvisa un rispecchiamento di se stesso, perché i *clowns* sono figure sorprendenti, ai margini dell’umano, ma in fondo rappresentano noi tutti. I *clowns* sono un “autoritratto camuffato”<sup>331</sup>, deformante ed iperbolico che gli artisti danno di sé e della condizione dell’arte.

Il Circo è come una eco della drammaticità dell’invenzione, dell’ambivalenza della creazione d’arte; anche degli abissi di tensione, mascheramento, teatralità e rappresentazione in cui quella invenzione prende vita. Inoltre, l’artista che offre agli altri ‘la sua carne e il suo sangue’ avverte il dramma parallelo di chi offre agli altri il riso, ma non vi partecipa<sup>332</sup>.

Proprio come il giullare, il *clown* “incarna i caratteri della creatura fantastica, che esprime l’aspetto irrazionale dell’uomo, la componente dell’istinto [...] è una caricatura dell’uomo [...] è uno specchio in cui l’uomo si rivede in grottesca, deforme, buffa immagine”<sup>333</sup>. Théodor de

<sup>329</sup> G. Pretini, *L'anima del circo. Con le "Memorie di Joseph Grimaldi" di Charles Dickens*, Trapezio, Udine 1989, p. 275. Il termine *clown* è inglese e significa uomo del villaggio, a conferma della lontana origine della figura *clownesca*. E' una deformazione di *clod*, e deriva dal latino *colonus*, cioè contadino; per estensione equivale a villano, impacciato e goffo.

<sup>330</sup> A. Cervellati, *op. cit.*, p. 547.

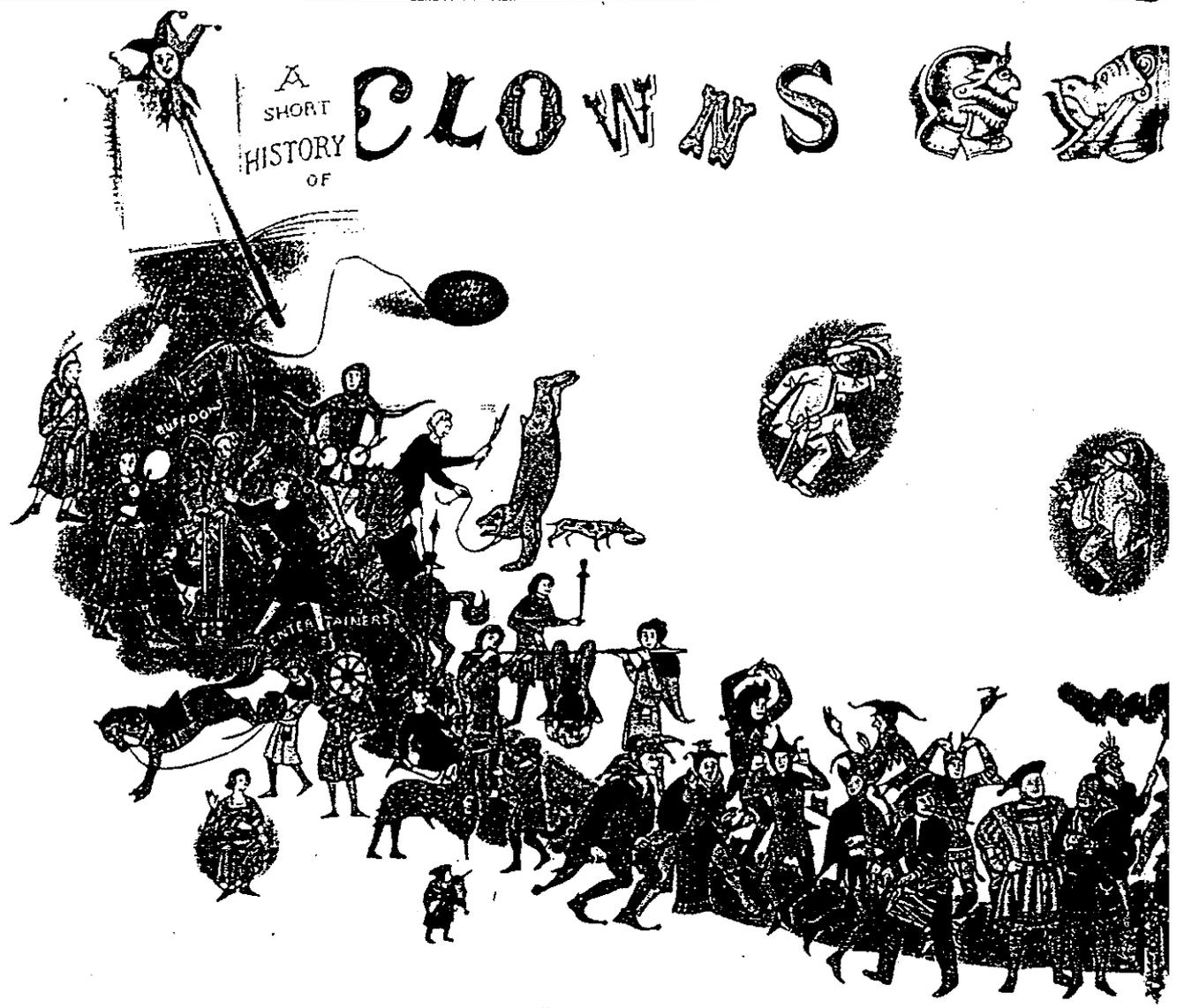
<sup>331</sup> J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Boringhieri, Torino 1984, p. 38.

<sup>332</sup> P. Santarcangeli, *op. cit.*, p. 206.

<sup>333</sup> F. Fellini, *op. cit.*, p. 36.

A  
SHORT  
HISTORY  
OF

# CLOWNS



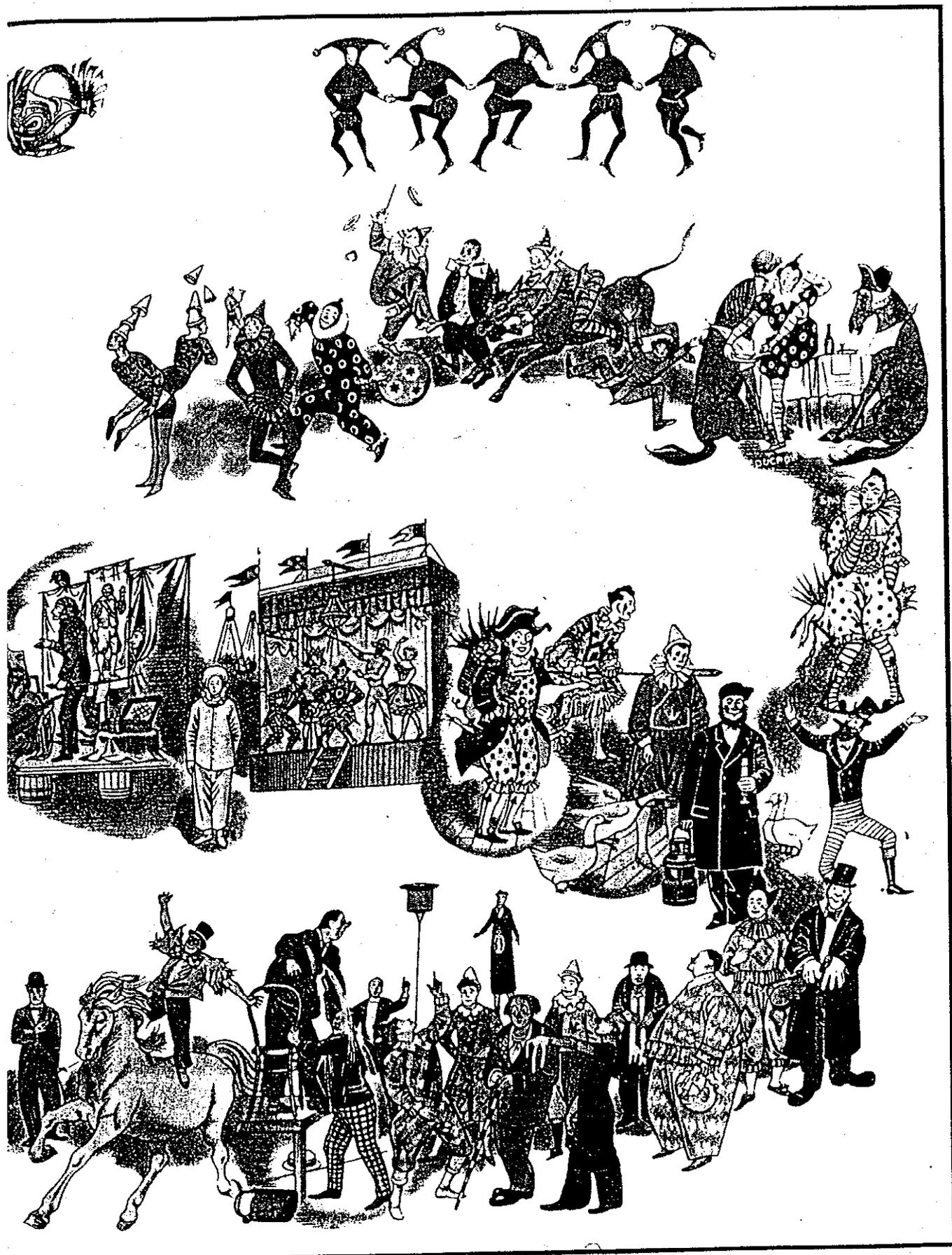


Fig. 10. Rappresentazione grafica della trasformazione del *clown*. Disegno di Pauline Baynes, 1963.

Bauville dice:

resuscitare nell'essere umano la bestia ed il dio, tale è l'opera che persegue il poeta, il quale, rimasto istintivo in un mondo imbottito di luoghi comuni, innalza il suo pensiero alato e libero al di sopra di miserabili contatti; questo è quanto perseguono anche il mimo e il ginnasta. Ma tutto ciò che il poeta fa solo figurativamente, con l'aiuto dei suoi ritmi balzanti presi al volo, il mimo lo realizza letteralmente; è della sua propria carne che si serve per affrancarsi dalla goffaggine, dalla pesantezza penosamente appresa dall'uomo sociale [...] Tra l'aggettivo 'possibile', e l'aggettivo 'impossibile', l'acrobata-mimo ha scelto il secondo. E' nella dimensione dell'impossibile che egli vive, ciò che è impossibile, è proprio ciò che egli fa<sup>334</sup>.

L'arte del *clown* si può definire "sintetica. La si può paragonare alla caricatura ridotta a poche linee e ad una macchia di colore che, malgrado le semplificazioni risultano somiglianti al soggetto più delle migliori fotografie"<sup>335</sup>. Ambedue, l'artista e il buffone, sono lontani dall'uomo medio. E' come se il buffone incarnasse l'artista moderno, uomo d'intelletto, solo e in conflitto con la tirannia<sup>336</sup>, l'antieroe; infatti "ciò che è bello nel clown è che ha accettato la sua debolezza, di non essere all'altezza della vita moderna, di non essere bello né intelligente. Queste sue debolezze gli danno una grande umanità"<sup>337</sup>. Del 'mandato sociale' buffonesco fa parte anche l'esaltazione dell'uditorio verso la verità: oltre la realtà quotidiana, il *clown* compie, come l'artista, un'attività consolatoria di elevazione verso un mondo fantastico, a volte verso un 'mondo alla rovescia', perché il *clown* "è la fantasia, la gaiezza [...] incarna il movimento e la vita"<sup>338</sup>.

<sup>334</sup> A. Cervellati, *op. cit.*, p. 390.

<sup>335</sup> G. Pretini, *op. cit.*, p. 372.

<sup>336</sup> Cfr. *ibid.*, p. 204.

<sup>337</sup> A. Viganò, *op. cit.*, p. 50.

<sup>338</sup> A. Cervellati, *op. cit.*, p. 383.

Il *clown* viene da molto lontano, da prima della Commedia dell'Arte, da tutte le manifestazioni di piazza, dagli spettacoli popolari legati alla comicità che le sono antecedenti ed esiste in quasi tutte le forme teatrali di tutti i tempi e di tutti i paesi. Il mestiere del *clown* è affine a quello del giullare e del mimo greco-romano, usa gli stessi mezzi di espressione: voce, gestualità acrobatica, musica e canto, e come il giullare la sua professione è quella di fare tanti mestieri alla volta. Tutte le storie, le situazioni, le forme di spettacolo dei *clowns* puntano sulla deformazione grottesca della voce, sulla smorfia, sul *maquillage* molto vivace. Il *clown* vero e proprio ha una maschera che accentua tutti i colori e le protuberanze naturali, sembra proprio incarnare il concetto bachtiniano del grottesco, allarga la bocca ed enfatizza la simmetria naturale del volto umano, "la parrucca è folta e spettinata; il vestito o troppo piccolo o troppo grande, di colore stravagante ed eccentrico; le scarpe spesso sono spropositatamente grandi"<sup>339</sup>. Anche Fo imposta il suo teatro, teatro-circo appunto, sulla recitazione e sulla corporalità e, come ogni *clown*, non è soltanto attore, ma anche regista di se stesso e autore. Fo incarna il *clown* dissacratore che ribalta le situazioni ironizzandole, e che, come avveniva nelle passioni medievali, crea "un momento di scaricamento liberatorio dell'angoscia e del trauma"<sup>340</sup>. Ma, se quando entra in scena nel circo il *clown* ha bisogno di catturare l'attenzione del pubblico, e per questo ha la necessità di caricare le cose (non gli basta la sua faccia, ha bisogno del grosso naso rosso, di labbra sproporzionate, tutto deve essere abnorme), per Fo non è così. Egli preferisce evitare l'uso di elementi quali protesi e altri segni

---

<sup>339</sup> P. Bouissac, *Circo e cultura*, "Introduzione" e tr. it. di A. Semprini, Sellerio, Palermo 1986, p. 144.

<sup>340</sup> A. Viganò, *op. cit.*, p. 53.

convenzionali che il *clown* da circo usa per mascherarsi, pur rimandando comunque al circo e da esso derivando certi procedimenti di trucco e l'uso dei travestimenti "a vista". Per travestimenti si intende "la capacità della maschera *burlesque* di assumere differenti personificazioni, mantenendo inalterati i propri tratti costitutivi"<sup>341</sup>, facoltà straordinaria di trasformazione che il personaggio-Fo di base può mettere in atto da uno spettacolo all'altro senza modificarsi nella sostanza.

I *clowns*, come i giullari e i comici, trattano sempre dello stesso problema della fame: fame di cibo, di dignità, di identità, di potere. Nel mondo *clownesco* due sono le alternative: essere dominati, e allora ecco il sottomesso, la vittima, oppure dominare, e allora abbiamo il padrone, il "clown bianco" o Louis. "E' lui che conduce il gioco, che dà gli ordini, insulta, fa e disfa. E i Toni, i Pagliacci, gli Auguste, s'arrabattano per sopravvivere, qualche volta si ribellano... normalmente si arrangiano"<sup>342</sup>. Il *clown* bianco si distingue per il trucco bianco che gli ricopre il viso e fa sparire i lineamenti e il colore naturale, per le linee tracciate in nero che rendono sottili le labbra e asimmetrici i sopraccigli, i capelli sono radi, se non assenti, e le sporgenze naturali attenuate il più possibile. L'Augusto è invece l'inversione di tutti i segni che definiscono il Louis: esagerazione dei tratti simmetrici del viso, accentuazione e rinforzo delle protuberanze e dei colori naturali, abbondanza e disordine della pelosità, abiti mal tagliati, mancanza di maniere, comportamento infantile ecc. (fig. 11). Fellini, in questa coppia, vede la lotta tra la ragione e l'istinto: il *clown* bianco è la cultura, il suo costume è perfettamente tagliato e realizzato con tessuto di valore, si muove con eleganza ed autorità, mentre l'Augusto impersona il contrario, cioè rappresenta l'anticultura, la natura.

<sup>341</sup> M. Cappa, R. Nepoti, *op. cit.*, p. 16.

<sup>342</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 266.



Fig. 11. Il Louis e l'Auguste.

Essi incarnano dunque due atteggiamenti psicologici dell'uomo: la spinta verso l'alto e la spinta verso il basso. E' interessante notare, come sottolinea Fo, la funzione dei due tipi di *clowns* durante gli spettacoli: il Louis ha una grande parlantina, assale il pubblico e gli altri *clowns*, l'Auguste invece è muto e ascolta, annuisce appena, dissente con molto garbo, e si stupisce di ogni cosa, anche la più normale. "A differenza di quello che può sembrare, l'attore principale è quello che non parla; il Louis è solo la spalla"<sup>343</sup>; quindi, pur avendo assunto il ruolo di vittima, "l'augusto esce di pista da eroe"<sup>344</sup>. Dunque riflettendo sui ruoli dell'Auguste e del Louis si evidenzia quel significato del buffone che abbiamo precedentemente visto: ciò che pare non contare nulla in realtà è tutto, ha in mano le fila del gioco senza che i più se ne rendano conto.

Oggi il *clown* ha perso la sua antica capacità di provocazione, il suo impegno morale e politico. Se in altri tempi il *clown* aveva saputo esprimere la satira alla violenza, alla crudeltà, la condanna dell'ipocrisia e dell'ingiustizia, oggi la sua grande abilità rimane quella di manipolare oggetti e situazioni facendo apparire possibile l'impossibile, falso il vero e viceversa. Il *clown* mette disordine nell'ordine, rovescia la logica, fa capire allo spettatore la comicità che è in ognuno noi e il suo ruolo è quello di far muovere il pubblico mostrandogli le debolezze umane. La forza del *clown* sta proprio nel provocare questo momento di riflessione, nello stimolare un cambiamento, nel dare una spinta potenziale a capire e, rilassando e divertendo, il *clown* racconta e riflette quanto accade attorno a noi e permette una "liberazione mentale".

---

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>344</sup> P. Bouissac, *op. cit.*, p. 174.

#### 4. 2. 1. Il circo produttore di divertimento e di senso

Generalmente si assume che il circo moderno sia nato nel 1770, quando un cavallerizzo, Astley, fondò una pista equestre a Londra ma, in realtà, il circo esiste da almeno duemilacinquecento anni<sup>345</sup>. La presenza e la persistenza nella storia della nostra cultura del circo è la dimostrazione stessa della “necessità, in un sociale così altamente modellizzato, di ritagliare un angolino dove andare periodicamente a rigenerarsi, in un bagno di nonsense, di assurdo”. Le feste e i miti che, privi di senso a livello superficiale, sembrano il modello stesso dell’insensatezza, racchiudono invece un profondo significato. Il circo è un “monumento all’assurdo”, laddove *assurdo* indica qualcosa che è dissonante, diverso rispetto ad altro, “più che non avere senso, nega il senso”<sup>346</sup>, e rifiuta ogni collocazione. Per tutto il XIX secolo, periodo in cui il circo si viene a costituire, la legislazione mostra come il suo evolversi fosse tenuto sotto controllo, ostacolandone la diffusione (limitando il numero di locali in cui poteva essere rappresentato), e isolandone rigidamente le caratteristiche. Per esempio, una disposizione in Francia riguarda il divieto di introdurre negli spettacoli dialoghi, monologhi e qualsiasi forma di parlato, determinando in tal modo la principale differenza tra i generi minori e il teatro classico. Medesimo trattamento si vedrà riservato a inizio Ottocento anche al melodramma, genere che discende dalla pantomima. Dunque, i teatri ufficiali hanno il monopolio della parola, mentre i generi minori sono condannati al

---

<sup>345</sup> Cfr. *ibid.*, p. 40.

<sup>346</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

mutismo<sup>347</sup>; il circo e il melodramma, fedeli alle loro “origini silenziose” e popolari, ricorrono per questo volentieri alla gestualità.

Il circo è un “atto di comunicazione”. Sua caratteristica essenziale è la natura comunicativa<sup>348</sup>, ma la comunicazione è prevalentemente non verbale. Il concetto di testo nel circo è liberato dall’associazione obbligata con il testo scritto, e quest’ultimo, a sua volta, non è la fissazione di un testo verbale, simile la concezione che abbiamo visto propria di Fo. Il testo del circo è “multimediale”, infatti si serve di almeno quattro sensi (visivo, acustico, olfattivo e tattile, si pensi per quest’ultimo alla trasmissione per contatto di stimoli tra il pubblico)<sup>349</sup>, come canali della trasmissione. Dunque il circo è legato indissolubilmente alla nostra cultura, dietro ad esso c’è sicuramente qualcosa da comprendere, è apprezzato, universalmente popolare, ed è tutt’altro che un insieme caotico di assurdità. Il circo è un linguaggio, perché nell’insieme dello spettacolo ogni singolo numero viene concepito come un messaggio che il pubblico comprende, “consuma” e approva<sup>350</sup>. Il processo di comunicazione avviene in quanto esiste un codice condiviso dagli artisti e dal pubblico. Tale codice è compreso da persone di lingua e abitudini differenti, perché “quando ridiamo siamo tutti uguali. Il sorriso è universale, tutti lo capiscono ovunque”<sup>351</sup>, ed è ciò che rende il circo uno spettacolo universale a sua volta.

Il circo suscita però reazioni ambivalenti, la sua relazione con la nostra cultura non è chiara, “il circo sembra essere allo stesso tempo ‘dentro’ e ‘fuori’ della cultura”<sup>352</sup>. Uno spettacolo circense rappresenta

---

<sup>347</sup> Cfr. P. Brooks, *op. cit.*, pp. 90 e sgg.

<sup>348</sup> Cfr. P. Bouissac, *op. cit.*, p. 16.

<sup>349</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 17 e sgg.

<sup>350</sup> Cfr. *ibid.*, p. 34.

<sup>351</sup> A. Viganò, *op. cit.*, p. 69.

<sup>352</sup> P. Bouissac, *op. cit.*, p. 35.

la totalità del nostro sistema quotidiano del mondo, ma in realtà è più che una semplice rappresentazione della cultura, perché alcuni aspetti sono organizzati in modo differente rispetto al quotidiano. Il circo è un “mondo alla rovescia”, in cui il “cavallo si prende gioco del suo allenatore, una tigre cavalca un elefante [...]; un elefante usa il telefono, suona o consuma un pasto a tavola come un uomo; un clown produce sequenze di oggetti e comportamenti incongrui. Allo stesso modo, anche le regole fondamentali dell’equilibrio sono sfidate o negate”<sup>353</sup>. I *clowns*, emblema del mondo circense, modificano nei loro numeri le norme, il loro comportamento è diverso dalle azioni e dagli atteggiamenti che ci si aspetta normalmente da individui integrati in una data società e questo perché il circo è “un modo peculiare di ‘giocare’ con le possibilità fisiche umane, con animali domestici e ‘selvaggi’ e con oggetti di tutti i tipi”<sup>354</sup>. Il circo permette all’uomo, manipolando il sistema culturale, di contemplare l’umanità liberata dai vincoli della cultura, esattamente la stessa funzione che, secondo Bachtin, svolge il Carnevale; dunque il circo è apprezzato perché realizza la necessità umana di liberarsi attraverso l’assurdo, il ribaltamento e l’inversione della norma, dalle convenzioni dettate dalla razionalità. Questo spiega la risposta ambivalente al circo, repressione, timore della sovversione, ma anche entusiasmo prodotto dal contatto con la liberazione dalla cultura. Il circo “è una specie di specchio in cui la cultura si riflette, condensata e allo stesso tempo trascesa; può forse sembrare che il circo si collochi fuori dalla cultura, ma proprio perché in realtà ne occupa il centro”<sup>355</sup>.

---

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 38.

## *Conclusione*

Iniziando con un'analisi della concezione del *carnevalesco-grottesco* medievale e rinascimentale proposta da Bachtin, proseguendo con quella romantica di Hugo e Balzac e concludendo con quella moderna di Fo e del "Circo", si delinea un percorso in cui il *grottesco*, manifestazione di un ordine cieco, figura eccessiva e anomala dall'aspetto corporale, circola nella nostra cultura come fosse uno "spirito di verità".

Il grottesco è espressione del mutamento, dell'alternativa al mondo statico e determinato; il carnevale, "seconda vita del popolo" basata su principi di libertà e di uguaglianza, è il trionfo della liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, è l'autentica festa del divenire e del rinnovamento. Sulla piazza si vive e si può vedere il significato profondo del riso, un significato di libertà e di autenticità; sempre sulla piazza si crea un tipo speciale di comunicazione. A partire dalla percezione ostile a tutto ciò che è già dato e definito, il linguaggio è aperto e schietto, abolisce ogni distanza, è dinamico e mutevole. Il linguaggio carnevalesco, vincendo la paura del mistero, del mondo e del potere, ha scoperto la verità sul mondo e sul potere stesso.

Per Hugo il personaggio di Quasimodo è l'incarnazione del grottesco, assimilato alle cose, agli animali, caratterizzato dalla discordanza dei volumi, dall'enormità delle membra, dall'irregolarità delle linee spezzate, egli appare come una caricatura mostruosa e ridicola a un tempo. Per Hugo, l'arte possiede lo strumento del grottesco e se ne

serve per interpretare e narrare il mondo, rendendo evidenti contemporaneamente il bello e il brutto, il bene e il male. La concezione dell'arte, fedele a una poetica della totalità, implica che la creazione artistica debba riprodurre la vita in tutti i suoi aspetti senza nulla tralasciare e da questo punto di vista l'arte sembra conferire rilevanza al banale, risalto a ciò che è comune e significato all'inespressivo. Il grottesco dunque è mezzo e garanzia di realismo, valorizza la corporeità, l'anomalo e il deforme; accetta contributi dal basso e dal quotidiano; è imitazione completa e totale, riproduce la natura nelle sue imperfezioni, negli aspetti non visibili o più nascosti. Balzac, come Hugo, si affida al reale, ponendo attenzione al lato più sensibile, ai particolari più nascosti, scopre l'impercettibile e ciò che sarebbe potuto passare inosservato, lo ingrandisce, carica i toni e i colori in modo che si noti e che sia reso significativo. Il grottesco apre la visione "di un reale altro che non ha i lineamenti rassicuranti del consueto. La non corrispondenza con l'ordine naturale provoca disorientamento e sorpresa. Il grottesco prolunga il quotidiano fino all'insolito: dalla descrizione, anche realistica, del dettaglio, arriva all'incredibile dell'insieme"<sup>356</sup>.

L'immagine del corpo grottesco esagera i suoi tratti, esce dai limiti convenzionali enfatizzando tutte le protuberanze e gli orifizi aperti, la bocca e il naso. Il corpo grottesco non è né determinato né dato, nella logica del grottesco l'oggetto esce dai suoi confini qualitativi e cessa di essere se stesso, le immagini grottesche sono immagini che ricercano tutto ciò che sporge e affiora dal corpo, tutto ciò che prolunga il corpo unendolo al mondo. Il mostro anatomico-grottesco di Hugo si trasforma nel mostro sociale di Balzac. Il regno del brutto non è più solo costituito

---

<sup>356</sup> A. M. Scaiola, *op. cit.*, pp. 9-10.

da difetti fisici e malformazioni, ma anche da movimenti del corpo quali la goffaggine, la pesantezza, da deformazioni intellettuali e infine da accecamenti della nostra coscienza come la vanità e la presunzione. Hugo e Balzac aumentano l'espressività del reale avvalendosi di strumenti quali il mostruoso, l'eccessivo e il deforme, strumenti che non sono il limite e la negazione di ciò che è umano e normale, ma anzi ne sono parte integrante. Il corpo mostruoso viene considerato simbolo del mondo perché è come uno specchio che concentra e condensa i lati opposti della natura. Non c'è una verità chiara e distinta, assoluta e unica, esiste solo una verità sfuggente e molteplice che trova espressione in una poetica della totalità.

Per la concezione romantica di Hugo e Balzac, il genio è un essere privilegiato qualificato dall'aver una visione del reale diversa da quella comune, una visione da artista che trasformando le cose più solite e conferendo nuovi e diversi significati alle stesse, fa nascere forme proprie e originali. Il genio non è certo colui che mette ordine nelle cose, tutt'altro. Tende a caricarle, ad infiammarle creando un mondo totalmente altro in cui rende visibile ciò che è invisibile all'occhio comune. Con la fantasia, il genio ci mostra il contrasto, coglie l'essenza della natura rivelandoci l'ignoto celato dal noto e la ragione ultima d'essere del bizzarro. La produzione artistica dei genii, nascendo dall'immaginazione e dalla fantasia, si fonda sulla trasgressione e sull'infrazione, su una retorica che utilizza esuberanza di immagini, mescolanza di elementi, molteplici metafore e l'eccessivo. Ciò che differenzia qualitativamente i genii dalle menti ordinarie è la facoltà di cogliere i due lati delle cose, di riuscire a calarsi nella realtà, nelle sue profondità.

Per Balzac, come per Hugo, la nota caratteristica geniale riguarda la capacità di esplorare qualsiasi regione di senso, oscura e nascosta, attraverso ciò che fenomenicamente si svela nel quotidiano. L'attenzione dell'artista può essere attirata da vari particolari che sono il mezzo per aprire una visione, un nuovo modo d'essere. Il grottesco viola le nozioni abituali avvicinando ciò che è lontano, apre una visione del mondo fuori da ogni limitazione, una speculazione che tende a scoprire il mondo secondo le sue infinite possibilità. L'attenzione si pone su un particolare che acquista un significato importante, che squarcia il velo delle apparenze per illuminare qualcosa che sta nel profondo, per condurre la nostra vista oltre la registrazione fotografica degli oggetti. Il dono della "seconda vista" di cui lo scrittore geniale è dotato conduce alla scoperta per cui il reale cela più di quanto non sveli, è molto più significativo di quanto si possa immaginare.

L'analisi della realtà è il punto da cui Balzac parte per costruire la sua opera, analisi diretta ad un'umanità contemporanea, frantumata nelle sue infinite espressioni, osservata negli oggetti che la compongono, negli abiti, nel gesto, nelle abitudini, nel modo di camminare, e in genere in tutto ciò che i cultori dell'anima trascurano. I dettagli, anche i più esteriori, hanno valore e significato, il "guscio" dell'esteriorità non è il prodotto del caso ed è tutt'altro che estraneo alla personalità individuale. Per l'Autore la vita e le azioni che hanno luogo alla superficie sono spiegabili esclusivamente in rapporto a quanto si svolge nel profondo e, solo attraverso l'apparenza si giunge al dramma straordinario celato, infatti, sotto aspetti quotidiani e soliti. Se per Balzac il fenomeno è simbolo di una verità più profonda, mezzo per accedervi, per Hugo invece il significato trova la propria essenza nella superficie del

significante che non rimanda a null'altro che a se stesso: ciò che appare è, in tutta la sua evidenza e contraddittorietà, la verità.

Nel genere melodrammatico idee e sensazioni vengono manipolate come fossero entità plastiche, visibili e tangibili, le emozioni sono messe in scena, rivelate davanti ai nostri occhi. Balzac e Hugo sono entrambi definibili come artisti melodrammatici<sup>357</sup>: perché la categoria del melodrammatico è legata al brutto, perché la loro scrittura è caratterizzata dall'energia e dall'eccesso e, infine, per il loro continuo ricorrere a toni iperbolici, *tableau* e rappresentazioni plastiche. Per Balzac ogni particolare può essere significativo e non va quindi né trascurato né inesperto, ogni gesto e ogni azione, anche se in apparenza insignificanti, possono essere metaforici rispetto a qualcos'altro e si caricano così di un senso straordinario. Il gesto è segno che sta per un altro segno, rende visibile ciò che è impronunciabile e assente, colma le mancanze del linguaggio e spicca nel testo come indicatore della verità. Il *tableau* permette di cogliere in un solo colpo d'occhio la condizione psicologica e morale di ogni personaggio, ma, in un certo senso, può significare il limite dell'espressività perché sopraggiunge quando la narrazione si arresta sostituendosi alle parole e alle azioni. Il *tableau*, la maschera grottesca, il gesto enfatico rispecchiano la vocazione a rendere leggibile e limpido il senso intimo della realtà, fanno parte di un linguaggio tutto presenza, purezza e immediatezza.

Per Hugo, la realtà è contraddittoria e il grottesco è immagine plastica di questo reale antinomico, immagine di un contrasto senza soluzione alcuna. Ciò che si manifesta staticamente è il proprio essere plurivoci, i personaggi di Hugo sono esseri che non possono fare altro

---

<sup>357</sup> Cfr. P. Brooks, *op. cit.*, pp. 5-6.

che implorare il riconoscimento da parte altrui, non sperano in una liberazione, ma solo nell'essere accettati per ciò che sono: uomini duplici, tesi tra cielo e terra, mostri grotteschi, anime prive di profondità imprigionate in un corpo deforme. Per Balzac, la verità è latente in ciò che appare. La fenditura tra realtà e verità si rende manifesta laddove c'è tensione e distorsione, dove ci sono immagini e caratteri tesi a compensare la loro distanza con il contenuto e con il significato. Dunque, il grottesco diviene tentativo di colmare una lontananza, termine medio che può riconciliare due poli in contrasto, anello di congiunzione tra due mondi, metafora risolutrice. Per Balzac, a differenza di Hugo, c'è possibilità di risolvere il contrasto e il presente antinomico: il Bene prevarrà sul Male, o viceversa, comunque sia, la tensione cesserà grazie alla possibilità di 'movimento' del grottesco che protenderà da una parte o dall'altra rendendo possibile il rinnovamento, la trasformazione. Infine, per Fo, il grottesco incarna la libertà. E' modalità di espressione liberatoria, è mezzo e garanzia di verità. Non più solo rappresentante statico di contraddizioni e tensioni, non più potenziale strumento risolutivo, ma vera e propria liberazione dinamica da tutto ciò che è costrizione. Il concetto di grottesco per Fo è di chiara ascendenza bachtiniana. Legato al popolo, alla moltitudine, alla pluralità, con Fo il riso torna ad esprimere il movimento, la trasformazione e la possibilità di cambiamento.

Il riso ha in sé una forza travolgente e aggressiva, la sua forza è quella dell'analisi che mette in evidenza gli aspetti paradossali della realtà, mancando di rispetto e riguardo verso i caratteri seri e decorosi del quotidiano. Il riso apre un nuovo punto di vista sul mondo, si serve del grottesco in quanto smaschera, sovverte e contesta. Da sempre associato

alla leggerezza dello spirito, il riso è però una costante nella storia dell'uomo; anche se sminuito, messo in disparte e reputato secondario, esso ritorna mostrando nuovi e diversi aspetti della sua essenza, versatile e poliedrico, flessibile ma indistruttibile. La sua presenza è continua nei secoli: si pensi al mimo greco, al pantomimo romano, al giullare delle corti e dei castelli, all'istrione che si esibisce agli angoli delle strade in pieno medioevo, all'irriverente *baladin* delle fiere parigine settecentesche, al comico dell'arte e infine al *clown* del circo.

Il moderno erede dei *fools* carnevaleschi, dei giullari, della loro mimica caricata e tesa ad amplificare l'effetto delle parole stesse e del loro linguaggio corporeo è Dario Fo. Nel suo teatro confluisce l'eredità del carnevale inteso secondo Bachtin come il luogo del mondo alla rovescia. Fo recita in prima persona, solo e unico attore sul palco, si esibisce in scene dove appaiono davanti al pubblico decine di personaggi diversi, egli è attore che trasforma la sua persona nell'immagine di un altro.

L'arte di "recitare per sintesi" di Fo è simile all'arte di "disegnare caricature": la sua rappresentazione è tanto più illuminante quanto meno si limita a riprodurre mimicamente la gestualità dell'altro. Fo allude, indica, sottintende, fa immaginare e non descrive, perché l'attore di fantasia e talento non imita i gesti convenzionalmente noti ma li reinventa così come si reinventano le parole. Manipolare la realtà, caricarla, eccedere ed esagerare, questo *sovrageggesto* serve a dare chiarezza, sbanalizza e amplifica il gesto stesso, che è il valore della parola. Fo sembra incarnare il genio grottesco descritto da Hugo: antitetico, imprevedibile, la sua lingua è l'unione delle lingue, le sue fonti sono molteplici e varie nell'ambito della cultura popolare, nessun modello da

seguire e nessun maestro che si possa dire unico. Fo, prima di essere attore-autore, è stato pittore e in qualche modo le sue esperienze di pittore hanno nutrito il suo modo di fare teatro. Infatti crea e dispone in figure i sensi e i significati e guardandolo muoversi sul palcoscenico viene spontaneo pensare alle immagini da lui disegnate. La figura è il senso che il corpo riesce a manifestare di sé al di là di tutte le parole, il teatro, la scena, è lo spazio ove il corpo dell'uomo rivendica il suo diritto a mostrarsi e il suo desiderio di significare.

Il mestiere del *clown* del circo odierno è affine a quello del giullare e del mimo, usa gli stessi mezzi di espressione: voce gestualità acrobatica, musica e canto. Il *clown* ha una maschera che accentua tutti i colori e le protuberanze naturali, sembra incarnare il concetto bachtiniano di grottesco<sup>358</sup>, allarga la bocca ed enfatizza la simmetria naturale del volto umano. Egli mette disordine nell'ordine, rovescia la logica, fa capire allo spettatore la comicità che è in ognuno di noi, la sua forza sta nel provocare un momento di riflessione, nello stimolare un cambiamento, nel dare una spinta potenziale a capire. Il circo è una festa superficialmente priva di senso, è un monumento all'assurdo, ma la sua persistenza nella storia della nostra cultura dimostra invece che esso racchiude un profondo significato. Il circo è dunque un atto di comunicazione, comunicazione però non verbale, è uno spettacolo il cui linguaggio è costituito da ogni singolo numero, che infatti viene concepito come un messaggio. I *clowns*, emblema del mondo circense, modificano nei loro numeri le norme, il loro comportamento è diverso dalle azioni e dagli atteggiamenti che ci si aspetta normalmente da individui integrati nella società e questo perché il circo è un modo

---

<sup>358</sup> Cfr. nel presente lavoro il par. 1. 1. "Il mondo in festa" e il par. 5. 2. "Il carnevale vissuto in solitudine".

peculiare di 'giocare' con le possibilità fisiche umane. Il circo è apprezzato perché realizza la necessità umana di liberarsi attraverso l'assurdo, il ribaltamento e l'inversione della norma, dalle convenzioni dettate dalla razionalità. Il circo è come uno specchio in cui la cultura si riflette condensata e al contempo trascesa, può forse sembrare che si collochi fuori dalla cultura e dal mondo in cui viviamo, ma proprio perché in realtà ne occupa il centro.

## BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Victor Hugo pittore*, tr. it. di M. Balzani, D. Comerlati e E. Cotroneo, G. Mazzotta, Milano 1993.

Alonzo, F. S., "Dario Fo, un 'giullare' da Nobel", in *Corriere della Sera*, 10 ottobre 1997.

Angelini, F., *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Bari 1976.

Ashton, D., *La favola dell'arte moderna*, tr. it. di M. Vitta, Feltrinelli, Milano 1982.

Aspesi, N., "L'incoronazione del giullare. Dario Fo riceve il Nobel, ballo e banchetto con re Gustavo", in *la Repubblica*, 11 dicembre 1997.

Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare - Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, tr. it. di M. Romano, Einaudi, Torino 1979.

Balzac, H., *Facino Cane*, in *La commedia umana*, tr. it. di M. Ortiz, Gherardo Casini, Roma 1950.

Balzac, H., *Splendori e miserie delle cortigiane*, tr. it. di A. Premoli e F. Niederberger, Garzanti, Milano 1982.

Balzac, H., *Storia dei tredici*, tr. it. di A. Bertolucci, B. Besi Ellena e C. Fusco Karmann, Garzanti, Milano 1982.

Balzac, H., *Il capolavoro sconosciuto*, "Prefazione" di G. Pampaloni, tr. it. di C. Montella e L. Merlini, Passigli, Firenze 1983.

Balzac, H., *Papà Goriot*, tr. it. di G. Pallavicini Caffarelli, Mondadori, Milano 1985.

Balzac, H., *La cugina Bette*, "Introduzione" e tr. it. di F. Camon, Garzanti, Milano 1988.

Baudelaire, C., *Il riso, il comico, la caricatura*, "Introduzione" e tr. it. di L. Sinisgalli, Organizzazione Editoriale Tipografica, Roma s. d..

Bergson, E., *Il riso - saggio sul significato del comico*, a cura di A. Cervesato e C. Gallo, Gius. Laterza e figli, Bari 1916.

Bernardini, F., *Perché ridiamo? Il riso nella triplice funzione di comicità, satira, umorismo*, Ulrico Hoepli, Milano 1934 - XII.

Bertelli, S., "Nani e buffoni, che Dio salvi la Corte", in *Il Giorno*, 11 dicembre 1997.

Binni, L., *Dario Fo*, Collana "il Castoro", La Nuova Italia, Firenze 1977.

Bossini, O., "Un anarchico in Paradiso", in *La Notte*, 10 ottobre 1997.

Bouissac, P., *Circo e cultura*, "Introduzione" e tr. it. di A. Semprini, Sellerio, Palermo 1986.

Brombert, V., *Victor Hugo e il romanzo visionario*, tr. it. di C. Badini, il Mulino, Bologna 1987.

Brooks, P., *L'immaginazione melodrammatica*, tr. it. di D. Fink, Le Pratiche, Parma 1985.

Caillos, R., *La forza del romanzo*, tr. it. di A. Zaccaria, Sellerio, Palermo 1980.

Calcagno, P., *Corriere d'informazione*, febbraio 1975, in *Dario Fo pagine scelte delle commedie del Premio Nobel per la letteratura*, supplemento a "Panorama" n. 42, 23 ottobre 1997.

Cappa, M. - Nepoti, R., *Dario Fo*, Gremese, Roma 1982.

Cappa, M., "Quel cantastorie del Lago Maggiore", in *Il Giorno*, 10 ottobre 1997.

Chesterton, G. K., *Il bello del brutto*, "Introduzione" di A. Brillì, tr. it. di P. Sestini, Sellerio, Palermo 1985.

Celati, G., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1975.

Cervellati, A., *Storia del circo*, Poligrafici "il Resto del Carlino", Bologna 1956.

Cervi, M., "Accidentale vittoria di un anarchico", in *il Giornale*, 10 ottobre 1997.

Civita, A., *Teorie del comico*, Unicopli, Milano 1984.

Cocchiara, G., *Il linguaggio del gesto*, Fratelli Bocca, Torino 1932.

Cocchiara, G., *Il mondo alla rovescia*, Boringhieri, Torino 1981

Del Vecchio, G., *Prime linee di una filosofia dell'umorismo - fondamento psicologico del sorriso e del riso*, Tipografia Agostiniana, Roma 1937.

Fellini, F., *I clowns*, a cura di R. Renzi, Cappelli, Bologna 1988.

Ferroni, G., (a cura di) *Ambiguità del comico*, Sellerio, Palermo 1983.

Fischer, K., *L'arguzia*, a cura di P. Dal Santo, Saggio introduttivo di G. Gurisatti, Gallio Editori, Ferrara 1991.

Fo, D., *Gli arcangeli non giocano a flipper. Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, Einaudi, Torino 1975.

Fo, D., *Dario Fo parla di Dario Fo*, "Prefazione" di E. Pagliarani, intervista e Saggio introduttivo di E. Artese, Lerici, Cosenza 1977.

Fo, D., *Isabella tre caravelle e un cacciaballe. La colpa è sempre del diavolo*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, Einaudi, Torino 1977.

Fo, D., *Mistero buffo*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. V, a cura di F. Rame, Einaudi, Torino 1977.

Fo, D., *Il teatro dell'occhio*, la Casa Usher, Firenze 1984.

Fo, D., *Manuale minimo dell'attore. Con un intervento di Franca Rame*, Einaudi, Torino 1987.

Fo, D., *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, Laterza, Bari 1990.

Fo, D., *Totò. Manuale dell'attor comico*, a cura di L. Termine, Aleph Editore, Torino 1991.

Galante Garrone, A., *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche del movimento nell'esperienza di una Scuola*, "Presentazione" di J. Lecoq, La casa Usher, Firenze 1980.

Gombrich, E. H., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 1965.

Hugo, V., *Ernani - Il re si diverte - Ruy Blas*, "Introduzione", tr. it. e note di E. Groppali, Garzanti, Milano 1988.

Hugo, V., *L'uomo che ride*, "Introduzione" di G. Anceschi, "Presentazione" e tr. it. di B. Nacci, Garzanti, Milano 1988.

Hugo, V., *Sul grottesco*, "Introduzione" di E. Franzini, tr. it. e nota al testo di M. Mazzocut-Mis, Guerini e Associati, Milano 1990.

Hugo, V., *Notre-Dame de Paris*, "Introduzione" di C. Bo, "Prefazione", tr. it. e note di S. Panattoni, Garzanti, Milano 1996.

James, H., *Tre saggi su Balzac*, "Introduzione", tr. it. e note di L. Villa, il melangolo, Genova 1988.

Kris, E., *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, "Prefazione" di E. H. Gombrich, tr. it. di E. Fachinelli, Einaudi, Torino 1967.

Lanza, V., "Mistero buffo. Il Nobel a Fo", in *La Repubblica*, 10 ottobre 1997.

Levi, G. A., *Il comico*, A. F. Formiggini, Genova 1913.

Macchia, G., *I fantasmi dell'opera - Idea e forme del mito romantico*, Mondadori, Milano 1971.

Macchia, G., *Le rovine di Parigi*, Mondadori, Milano 1985.

Macchia, G., de Nardis L., Colesanti M., *La letteratura francese dall'illuminismo al romanticismo*, BUR, Milano 1992.

Manzella, G., "Dario Fo vince, ci ragiona e canta", in *il manifesto*, 10 ottobre 1997.

Mazzocut-Mis, M., *Mostro - L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, "Presentazione" di G. Scaramuzza, Guerini, Milano 1992.

Meldolesi, C., *Un comico in rivolta: Dario Fo il bufalo il bambino*, Bulzoni, Roma 1978.

Merleau-Ponty, M., *Il corpo vissuto. L'ambiguità dell'esistenza, la riscoperta della vita percettiva, la "carne del mondo", dalle prime opere a L'occhio e lo spirito*, a cura di F. Fergnani, il Saggiatore, Milano 1979.

Minotti, R., "Giullare dalle mille maschere. La scena è il suo paradiso", in *Il Giorno*, 10 ottobre 1997.

Pant, D. R., *Il mondo della maschera - Saggio antropologico sul simbolismo magico-religioso della maschera*, tr. it. di E. Castiglioni, E.C.D.P. Heliopolis, Pesaro s. d..

Pirandello, L., *L'umorismo*, "Introduzione" di S. Guglielmino, Mondadori, Milano s. d..

Pivetta, O., "E venne il giorno del giullare a corte. Fo riceve il Nobel dalle mani del re", in *l'Unità due*, inserto de *l'Unità*, 11 dicembre 1997.

Plebe, A., *La nascita del comico nella vita e nell'arte degli antichi Greci*, Laterza, Bari 1956.

Ponte di Pino, O., "I segreti di un comico militante", in *il manifesto*, 10 ottobre 1997.

Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Einaudi, Torino 1942.

Pretini, G., *L'anima del circo. Con le "Memorie di Joseph Grimaldi" di Charles Dickens*, Trapezio, Udine 1989.

Propp, V., *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, a cura di G. Gandolfo, Einaudi, Torino 1988.

Puppa, P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia 1978.

Quadri, F., "Dario il folle. Un riconoscimento controcorrente per un erede del Ruzante", in *la Repubblica*, 10 ottobre 1997.

Ronfani, U., "Dall'eskimo alla marsina", in *Il Giorno*, 10 ottobre 1997.

Ronfani, U., "Riso e gravità nella tradizione dei giullari", in *Il Giorno*, 10 ottobre 1997.

Rosenkranz, K., *Estetica del brutto*, a cura di R. Bodei, il Mulino, Bologna 1984.

Saffioti, T., *I Giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Xenia Edizioni, Milano 1990.

Santarcangeli, P., *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Leo S. Olschki, Firenze MCMLXXXIX.

Saviotti, G., *Charles Baudelaire critico e la questione dell'umorismo*, Enrico Marino, Caserta MCMXIX.

Scaiola, A. M., *Dissonanze del grottesco nel romanticismo francese*, Bulzoni, Roma 1988.

Scaramuzza, G., "Brutto", in *Idee dell'arte*, a cura di E. Pagnoni, Alinea, Firenze 1991.

Scaramuzza, G., *Il brutto nell'arte*, Il Tripode, Napoli 1995.

Simonetta, U., "Mistero buffo. Il Nobel a Fo", in *il Giornale*, 10 ottobre 1997.

Starobinski, J., *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Boringhieri, Torino 1984.

Tessari, R., *La commedia dell'Arte nel Seicento. "Industria" e "Arte giocosa" della civiltà barocca*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1969.

Valentini, C., *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli Economica, Milano 1997.

Viganò, A., *Nasi rossi. Il clown tra il circo e il teatro*, Editori del Grifo, Siena 1985.