«Umorismo». Una lunga storia?

Giorgio Forni

In Sul «Crepuscolo» del 9 dicembre 1855, abbozzando una genealogia della moderna scrittura umoristica per smentire l'opinione che essa non avesse radici in Italia, Eugenio Camerini richiamava una serie di esempi dimostrativi dal Tre al Cinquecento e, con uno di quei rapidi gesti a sorpresa su cui poggiava tutto il prestigio del suo stile critico, vi includeva persino il *Canzoniere* del Petrarca:

> Umore, voce che la letteratura accattò dalle dottrine mediche prevalenti in quel torno, si trova anzi usato in un senso assai vicino al nostro in quella lettera che il Caro scrisse a Bernardo Spina per purgarlo dell'umore di farsi frate, e in mille altri luoghi si trova, e, quel ch'è più, si trova non solo la voce, ma quel genere di stile che alcuni ci negano. L'umore s'atteggia variamente secondo i varii paesi; ma conserva da per tutto i suoi caratteri essenziali, ed è un elemento comune di tutte le letterature e di tutte le società. Trovatemi tra gl'inglesi umoristi più strani di Diogene o di Simone ateniese. Tra i moderni tedeschi Heine ha di questo umore malinconico-beffardo, acerbo-amoroso, e più pieno d'antitesi che l'amore di messer Francesco Petrarca.

Istituire un rapporto fra la teoria medica degli umori, Diogene, Petrarca e Heine può forse lasciare l'impressione incongrua di un ghiribizzo polemico e arbitrario. Ma chi legga oggi la straordinaria, fruttuosa ricognizione dedicata da Giancarlo Alfano a *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)* s'imbatte al principio proprio nell'antropologia medica dei temperamenti e subito dopo nel Petrarca quale momento fondativo di una genealogia del soggetto

moderno immerso nelle aritmie del tempo e nel fluttuare inquieto dei sentimenti, a cui non resta altro che il percorso privato della scrittura come luogo aperto, interminabile di un'ontologia di sé. Ed è l'avvio, appunto, di una «lunga storia» ricostruita esplorando anzitutto alcune grandi figure e invenzioni intellettuali come incrementi successivi di una coerente curva evolutiva verso l'apice della modernità o piuttosto di una «genealogia del soggetto occidentale moderno» (102): dopo Petrarca, Montaigne, Cervantes, Cartesio, Sterne.

Ma il costituirsi dell'individuo moderno autonomo e responsabile implica anche un duttile, oculato esercizio di sé in società che deve garantire, al tempo stesso, una prospettiva personale, singolarizzata sulle cose e il rispetto della dignità dell'altro, entro un'etica condivisa dell'*urbanitas* o del «buon gusto». È qui che lo sviluppo della soggettività moderna interseca il campo del riso e del comico, regolato da una «lunghissima tradizione» di insegnamenti retorici sul buon uso dell'arguzia, dell'ironia e della caricatura nel discorso in pubblico. Dai trattati di Aristotele, Cicerone e Quintiliano, l'esigenza oratoria di contenimento dei tratti burleschi e l'esclusione del comico più rude e irriverente transitano nel Rinascimento allo spazio semiprivato e semipubblico del *sermo* quotidiano, del trattenimento di corte e del dialogo cittadino con il *De sermone* del Pontano, il *Cortegiano* del Castiglione, la *Civil conversazione* del Guazzo. A definire l'identità del moderno «gentiluomo» europeo è proprio lo spazio faceto, partecipativo di un'arte della conversazione che mira a correggere i comportamenti sconvenienti o eccessivi nell'ambito paritario della vita associata, non più mediante il moralismo esterno del personaggio autorevole, bensì nel circuito vivo degli scambi verbali, attraverso la sanzione interna del ridicolo e l'arguzia garbata dell'«uomo di mondo». Si tratta di un'istanza classicistica trasferita al teatro elegante dell'attualità – «Castigat ridendo mores», per dirla con Jean de Santeuil – che anima gli esclusivi *salons* parigini del Seicento e giunge fino alle *Coffee Houses* e ai fogli periodici del primo Settecento inglese con il loro taglio di conversazione scherzosa ed eccentrica su temi e fatti del giorno. Dai riti di corte, la parola spiritosa e pungente passava così alla nuova socialità democratica.

Del resto, proprio il modello dialogico del *sermo* o del *common speech* fonda l'estetica della compartecipazione del lettore allo svolgimento del racconto tipica della scrittura umoristica, in cui il senso del discorso appare sempre inconcluso, zigzagante, frammentato da controsensi sottili, da diversioni improvvise e paradossali fra il serio e il faceto che non consentono alle parole di depositarsi univocamente entro un quadro lineare e omogeneo, per provocare sorridendo la risposta di chi legge quasi fosse un confronto a quattr'occhi. È una tecnica mistilinea e sghemba dai significati mobili, erratici, che mescola di continuo superfice e profondità, ghiribizzo e riflessione, verità e apparenza, con la tenace convinzione che il solo punto d'appoggio sia il nostro sguardo sulle cose e insieme il disagio che anche l'io non possa in fondo rivelarsi una maschera o un artificio, perché tanto più il processo formativo dell'incivilimento ci allontana dalla natura e più percepiamo la nostra incompiutezza entro un groviglio degradato e vitale di istinto e forma, stereotipi e identità, scherzi e valori. Ma allora la ricerca ironica e anticonformista di quel che siamo può anche apparire un fenomeno costante dell'esperienza storica dell'uomo, «una possibilità strutturale del linguaggio umano» (276), dall'Alcibiade ubriaco del *Simposio* al Cavaliere della Triste Figura e agli andirivieni svagati e penetranti del *Tristram Shandy*.

Poche cose invero sono più seccanti di quel lettore che, tenendo in mano un libro avvincente e ben costruito, ne sogna sempre un altro e cerca di distinguere in un solido disegno altre evanescenti figure e altri problemi, e se non fosse l'argomento stesso a prendermi ora la mano, non vorrei certo essere io quel lettore ingrato. E tuttavia porre sotto il medesimo segno Heine e Petrarca, Sterne e Cartesio, Jean Paul e Castiglione lascia sul fondo un'inquietudine difficile da precisare se non in forma aperta di domanda. Perché, con tutti i termini che vi erano già a disposizione per definire ogni sfumatura del comico, la modernità ha sentito a un tratto l'esigenza di una parola nuova come «umorismo»? Come mai un vocabolo di prevalente significato medico è diventato fra Sette e Ottocento una parola di comune, esclusivo significato letterario? Davvero quella dell'umorismo si può considerare una «lunga storia»?

Ma proviamo a mettere meglio a fuoco quale sia il punto. Nella seconda dissertazione della *Genealogia della morale* (§§ 12-13) Friedrich Nietzsche osserva che ogni sviluppo storico è sempre il susseguirsi di processi d'assoggettamento in cui forme, parole e strutture hanno una relativa stabilità mentre il loro senso è assai più fluido e muta assumendo funzioni nuove e diverse al modificarsi del sistema di relazioni e di poteri entro cui esse si trovano inserite. Un convento che viene trasformato in biblioteca è sempre il medesimo edificio, ma ha cambiato di senso. Un lebbrosario che a metà Seicento diventa ospedale per folli risponde a una nuova antropologia normativa. Allo stesso modo, l'io scettico di Montaigne può diventare il *cogito* di Cartesio solo escludendo l'esperienza rinascimentale della sragione come ha mostrato Foucault contro le critiche di Derrida alla sua *Histoire de la folie* ribadendo che «la folie est exclue par le sujet qui doute». Ed è una frattura decisiva anche per il nostro presente perché la moderna ragione empirica e strumentale non è più interamente in grado di riportarsi su sé stessa, di *saggiare sé stessa* («s'essayer») per decidere, volta per volta, se la sua impresa sia ragione o follia.

Parimenti, la teoria dei quaranta tipi costituzionali di Galeno è sì alla base di un progetto di classificazione della singolarità che arriva fino alla *comedy of humours* o ai *Caractères* di La Bruyère, ma cambia di senso allorché diventa una ricerca di singolarizzazione dell'individuo al di fuori e contro l'ordine classico, nel segno moderno della libertà politica e dell'anomalia o anomia individuale. Non si tratta più di sanzionare l'eccessivo o lo stravagante nella riconciliazione corale del lieto fine, ma di produrre la diversità, l'impensato, la creatività personale a contatto con le contraddizioni dell'esistente, educando il lettore alla libertà d'idee o, per dirla con Dossi, «a meditarne di proprie». Forse gli «Humours» di Ben Jonson, legati all'errore da una passione che li domina contro la loro volontà, assumono tutt'altra valenza allorché diventano, al singolare e senza più lieto fine, una «uncommon Way of Thinking» (190). E forse il modo di pensare umoristico, anticartesiano non è che la risposta capricciosa, irragionevole a una ragione impoverita e sempre più esterna alla soggettività. Per Cartesio il cammino del dubbio prepara l'evidenza di

verità stabili e impersonali, così come le passioni, passivamente indotte da squilibri di umori corporei, devono trovare alla fine il loro punto di equilibrio attivo nella volontà che le smaschera e le corregge. Ma l'umorista moderno sa che quel momento di chiarezza e di evidenza non verrà più *per lui* perché esso si deposita incessantemente in un sapere oggettivo. Da ciò deriva, in età romantica, il suo riso triste, la sua malinconia.

In altri termini, davvero Montaigne, Cartesio e Sterne possono essere collocati sulla medesima linea di sviluppo? In tal modo non si rischia di far scomparire una biforcazione fondamentale che ci riguarda ancora da vicino?

Ad avvalorare l'impressione di una discontinuità storica vi è d'altro canto il fatto che, per il nostro presente, non ha più grande rilevanza la distinzione fra il riso sguaiato della *rusticitas* e l'arguzia piacevole dell'*urbanitas*, ma il discrimine fra modi diversi e opposti della comicità passa ormai altrove e, soprattutto, fra Sette e Ottocento la posizione del comico appare tutt'a un tratto radicalmente mutata rispetto all'ordine classico. Ha detto Ernst Bloch che Hegel è stato il «primo filosofo» che abbia attribuito allo *Humor* non il «valore di un cerotto», ma il «rango di un sovrano». Nell'*Estetica* Hegel ha infatti rovesciato la classificazione kantiana delle arti e la gerarchia tradizionale dei generi letterari: al vertice della produzione artistica non vi è più la tragedia, ma lo *Humor*. Nella *Fenomenologia dello Spirito* egli fa di un umorista scapestrato e beffardo come il Nipote di Rameau la figura chiave dell'alienazione moderna. Certo, se Hegel è il «primo filosofo», non è però il primo scrittore a rendersi conto che la dicotomia decisiva non correva più fra *rusticitas* plebea e *urbanitas* rispettosa dell'altro, ma fra divertimento stereotipato e profondità di pensiero o, nei termini dell'*Estetica* hegeliana, fra l'ironia di una soggettività astratta che si pone sempre al di sopra della propria opera e la serietà di un riso capace invece di contemperare libertà e oggettività. Verrebbe allora quasi da dire che la storia dell'umorismo comincia allorché nel comico si insedia un'impavida, singolare volontà di verità.

Insomma, Heine e Petrarca? Anche da un referto di lettura così dubbioso e interrogativo, e anzi proprio per le domande che suscita, si

può capire quanto *L'umorismo letterario* di Alfano sia un libro fecondo e coraggioso perché, di là da facili partizioni monografiche, si misura con l'intera cultura europea alla ricerca di rapporti e filiazioni per nulla ovvi che ci conducono al centro del nostro tempo inquieto e della nostra identità aperta, interminabile di moderni.

L'autore

Giorgio Forni

Insegna Letteratura italiana presso l'Università di Messina. I suoi interessi di studio spaziano dal classicismo rinascimentale alla letteratura moderna e contemporanea. Ha recentemente pubblicato *Pluralità del petrarchismo* (Pisa, Pacini, 2011) e *Risorgimento dell'ironia* (Roma, Carocci, 2012). Ha da poco ultimato un'edizione critica delle *Novelle rusticane* di Giovanni Verga (Novara, Interlinea, 2016).

Email: giorgio.forni@unime.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016
Data accettazione: 30/09/2016
Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Forni, Giorgio, "«Umorismo». Una lung storia?", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi,* Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), http://www.betweenjournal.it/