

Tra commedia e tragedia. Il teatro come sanzione sociale e l'estetica pragmatistica del tragico in Bergson

Mattia Loreti

Between Comedy and Tragedy. Theater as a Vehicle of Social Sanction and the Pragmatist Aesthetics in Bergson

The essay focuses on Bergson's text *Le Rire* to make explicit the link between philosophical thought and the theatrical form. In particular, starting from the dual status recognized for the "comic", as a form that participates in both the artistic dimension and the demands of social life, it is intended to extend this inherent duplicity to theatrical representation in the two classical forms of drama, comedy and tragedy. Bergson's reflections on the structures and aims of these two theatrical genres are the hermeneutic key with which to read the theatrical "space" as a dynamic form articulated between the functional impersonality fully inserted in the demands of social sanction of comedy, and the personal tension that moves towards the rupture of social dynamics to make room for the philosophical gesture of the tragic author's effort of sincerity. This duplicity that intrinsically animates the theatre makes explicit its vitality that oscillates between the social dimension and its philosophical nature, the latter being capable of explaining the link between art, theatre and philosophy.

Keywords: Bergson, Philosophy and Theatre, Social Sanction, Pragmatist Aesthetics, Tragic Sincerity.

Il testo di Bergson sul *Riso*¹, datato 1900, collocandosi tra la pubblicazione di opere fondamentali come *Materia e Memoria* (1896) e *l'Introduzione alla Metafisica* (1903), nella sua brevità e agilità non maschera richiami e anticipazioni all'intera opera bergsoniana, nonostante mantenga una sua autonomia teorica, data anche dalla specificità del tema in oggetto: il comico. L'intento di tale intervento, perciò, è quello di problematizzare le analisi ivi contenute evidenziando quelle tracce speculative che permettono dei raffronti critici con altre opere del Nostro. Ciò al

¹ H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di A. Cervesato e C. Gallo, Laterza, Bari 2018.

fine di collocare l'analisi del riso nell'orizzonte speculativo bergsoniano, anche per restituire lo spessore semantico che le categorie utilizzate assumono nel suo impianto filosofico, ma soprattutto per aprire un dialogo con altre concezioni estetiche riguardo le forme e le funzioni della rappresentazione teatrale.

La proposta ermeneutica che guiderà le argomentazioni è la ripresa di una duplicità che lo stesso Bergson individua all'interno del fenomeno della comicità e della forma commediale. Quest'ultima, infatti, viene determinata enigmaticamente fin dall'inizio come qualcosa che oscilla tra la vita e l'arte. Si cercherà pertanto di chiarire tale definizione, ma anche di allargare tale dispositivo interpretativo, con un conseguente ampliamento della sua portata ermeneutica, anche al teatro nel suo complesso, attraverso la considerazione in parallelo della commedia e della tragedia. Dalla loro convivenza in seno alla rappresentazione teatrale, si cercherà di far emergere un'implicita concezione dello "spazio" teatrale esemplificata dalla duplicità dei due generi classici della drammaturgia, in cui il teatro mostra tutta la sua vitalità che gioca tra la sua natura sociale e il suo indirizzo filosofico.

Per questo si procederà a ricostruire le caratteristiche strutturali, le condizioni della loro compiutezza, nonché le funzioni più o meno esplicite della commedia e della tragedia, più o meno confuse con motivi di ordine apparentemente estranei all'arte.

1.1 *Commedia: caratteri e condizioni*

Una delle specificità della commedia si annuncia già nella titolazione. Spesso, dice Bergson, il titolo di una commedia è composto da un nome comune: «molte commedie portano un nome comune: l'Avaro, il Giocatore, ecc. [...]; il Geloso non può essere che un titolo da commedia»²; ed anche quando si ricorre al nome proprio del protagonista, la sua individualità si perde nella generalizzazione che si associa ad un "tipo" comune: «e là dove la commedia di carattere ha per titolo un nome proprio, questo molto presto è trascinato dal significato del suo contenuto nella corrente dei nomi comuni. Noi diciamo "un Tartufo", mentre noi non diremmo mai "una Fedra" o "un Poliuto"»³.

² H. Bergson, *Il riso*, op. cit., p. 11.

³ *Ivi*, p. 83.

Tale caratteristica ha a che fare con il nocciolo vero e proprio della commedia, con ciò che la differenzia essenzialmente dal dramma in genere e dalla tragedia in particolare: la definizione di “tipi generali”. La commedia dipinge una caratteriologia stereotipata che si muove nel campo della generalizzazione; ed è proprio quest’ultimo il processo che definisce la commedia:

«Dipingere caratteri, cioè tipi generali, ecco dunque l’oggetto dell’alta commedia: lo ripeto perché credo che questa formula sia sufficiente a definire la commedia. Infatti, non solamente la commedia ci presenta tipi generali, ma essa è, a nostro avviso, la *sola* di tutte le arti che miri a generalizzare in modo che, quando la si è immedesimata in questo scopo, si è detto anche in che cosa consiste»⁴.

Il poeta comico per trovare il materiale da sottoporre alla propria immaginazione si attiene all’osservazione esterna: è nella quotidiana vita sociale che si possono ricavare tipologie generali; è nell’esteriorità dei rapporti sociali che è possibile ricercare superficiali somiglianze comportamentali per astrarne la “media umana” di un carattere-tipo:

«Tutt’ altro è il genere d’osservazione da cui nasce la commedia: è una osservazione esterna. [...] È dunque sugli altri uomini che si eserciterà tale osservazione. Ma anche in questo caso l’osservazione prenderà quel carattere generale che non può avere quando la si fa convergere sul proprio «io». Poiché essa, posandosi sulla superficie, toccherà solo l’involucro delle persone, cioè quella parte per cui molte fra esse diventano capaci di rassomigliarsi, ma non andrà oltre: e anche se lo potesse, non lo farebbe perché non avrebbe nulla da guadagnarvi. Penetrare troppo dentro alla personalità, riattaccare l’effetto stesso a cause troppo intime sarebbe compromettere e sacrificare tutto quello che l’effetto aveva di risibile; mentre bisogna, affinché ci venga voglia di riderne, che ne localizziamo la causa in una regione intermedia dell’anima. Bisogna, per conseguenza, che l’effetto ci appaia tutt’al più come mezzo, come esprime una media d’umanità. E, come tutte le medie, questa si ottiene col ravvicinamento di soggetti sparsi, con una comparazione tra casi analoghi di cui si esprime la quintessenza, infine con un lavoro d’astrazione e di generalizzazione somigliante a quello che lo scienziato compie per trarre delle leggi»⁵.

L’osservazione esterna è alla ricerca di materiale potenzialmente già presente nella vita quotidiana, ed anche questo è un punto che qualifica il genere comico: questi segue molto più da vicino la vita, avendola come riferimento per ritagliarvi i propri

⁴ *Ivi*, p. 76, corsivo dell’autore.

⁵ *Ivi*, p. 85.

modelli comici, tanto che in alcuni casi la rielaborazione del poeta comico è pressoché nulla.

Ritornando alla generalizzazione, ne viene un'altra caratteristica che appartiene alla commedia, ossia quella di affiancare al personaggio principale dei personaggi secondari che altro non sono che delle copie attenuate, altrettanto stereotipate, che ripetono lo stesso tipo fondamentale. Tutto funzionale alla tendenza generalizzante della commedia, che allo scopo di presentare una tipologia ne esemplifica quanti più esemplari possibili, quasi a prefigurare, a detta di Bergson, l'atteggiamento del naturalista che mostra le varietà di una stessa specie⁶.

Connessa invece con la specificità del comico è il fatto che l'azione e il contesto delle vicende che vi hanno luogo, fondamentali per la configurazione dell'unicità di un evento, diventano inessenziali nella rappresentazione commediale. La commedia non ha tali necessità descrittive; anzi, tutto ciò che potrebbe definire la singolarità di un evento rimane un semplice sfondo per la presentazione di un carattere generale senza nessun legame col contesto. Da qui lo scollamento tra personaggi e situazione, dove lo stesso personaggio potrebbe essere ricollocato esattamente identico in tutt'altro contesto, senza sensibili alterazioni; scrive Bergson: «Si comprende così come l'azione sia essenziale nel dramma, accessoria nella commedia. Nella commedia sentiamo che si sarebbe potuto scegliere anche tutt'altra situazione per presentarci il personaggio: avremmo solo avuto lo stesso uomo in una situazione diversa»⁷.

L'inessenzialità del contesto, così come dell'azione, è la conseguenza dello spostamento dell'attenzione sul gesto: questi prende la scena all'azione, a motivo della sua potenzialità comica. Il gesto, anch'esso stereotipato, risulta accidentale al contesto, inappropriato; come se spuntasse fuori senza controllo, incoscientemente. Alla stregua di un tic nervoso, il gesto testimonia di un automatismo nella sua produzione e ripetizione che sfugge alla volontà della persona, attraversata da una tendenza di cui sembrerebbe all'oscuro. Questa la portata comica del gesto: presentarci un meccanismo isolato nella persona stessa che erompe senza il suo controllo:

«Io intendo qui per gesti le attitudini, i movimenti ed anche i discorsi onde uno stato d'animo si manifesta senza scopo, senza profitto, per il solo effetto d'una specie di movimento mentale. Il gesto, così definito, differisce profondamente dall'azione:

⁶ *Ivi*, pp. 83-84.

⁷ *Ivi*, p. 74.

è voluta, in tutti i casi è cosciente; il gesto sfugge, è automatico [...]. Dunque non appena la nostra attenzione è attratta sul gesto non sull'atto, noi siamo nella commedia»⁸.

Questo stratagemma del poeta comico ci introduce alle condizioni “trascendentali” della comicità e della sua rappresentazione teatrale, ricavate dalle forme e dai luoghi in cui il comico può darsi, essere riconosciuto e goduto. Bergson ne individua tre: la comicità è esclusivamente umana - anche laddove si tratta di animali o soggetti inanimati si ride di essi perché umanizzati o perché richiamano l'uomo; l'insensibilità dello spettatore riguardo alle vicende, ossia la mancanza di coinvolgimento emotivo per una visione puramente intellettuale; infine, una matrice socioculturale, in quanto richiede una collettività sociale di cui si partecipa⁹. Questi tre prerequisiti sono sintetizzati da Bergson nella seguente formula: «Il “comico” nasce quando uomini riuniti in gruppo dirigono l'attenzione su uno di loro, facendo tacere la loro sensibilità ed esercitando solo la loro intelligenza»¹⁰. E dove e in che modo si possono meglio conseguire queste tre condizioni che non a teatro al cospetto di una commedia?

Ma che personaggi sono i personaggi di una commedia?

Nonostante l'identikit del perfetto carattere comico del vanitoso, non è tanto quest'ultimo come figura che riassume tutte le ambivalenze care al gioco comico, ma il vizio della vanità in quanto “vizio comico”. Ed è proprio sulla definizione peculiare del vizio comico che occorre soffermarsi per ottenere una delucidazione riguardo alle sue note essenziali per la riuscita della commedia.

Il vizio comico si distingue in particolare da quello tragico dal fatto che non assorbe l'intera personalità di colui che ne è il portatore sano; al contrario, il vizio in questione - che diviene comico per questo -, fornisce l'impressione di vivere al suo interno come un morbo isolato. Il personaggio della commedia si trova giocato da un vizio che sembrerebbe essergli estraneo; una condizione di alienazione tale che l'autore delle azioni è all'oscuro di chi in realtà ne sta “tirando le fila”. Quest'indipendenza del vizio dal resto della personalità medesima manifesta la stereotipia tipica della descrizione commediale, dove il vizio totalmente impersonale è il vero protagonista della scena, coerentemente con l'impersonalità¹¹ della titolazione:

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, pp. 6-7.

¹⁰ *Ivi*, p. 8, corsivo dell'autore.

¹¹ Su ciò che emerge nel *Riso* tra l'impersonalità interna alla forma commediale e al suo rapporto col teatro, in particolare di Molière, si rimanda a C. Rozzoni, *Il riso di Molière. Teatro e*

«il vizio che ci renderà comici è al contrario quello che ci viene dal di fuori come un quadro bell'e pronto in cui noi andiamo a inserirci. [...] Noi non lo complichiamo; è lui, al contrario, che ci semplifica. [...] Il vizio comico ha un bell'unirsi intimamente alle persone, esso conserva sempre la sua esistenza indipendente e semplice: resta il personaggio centrale, invisibile e presente dal quale i personaggi in carne e di ossa dipendono, sulla scena»¹².

A tale alienazione segue anche l'invisibilità del personaggio a se stesso; questi è come se non si vedesse nella foggia comica che gli spettatori ammirano: il personaggio comico non sa di esserlo – e nel caso ne abbia contezza modificherebbe istintivamente il proprio comportamento per non esserne deriso. Curioso l'espedito utilizzato da Bergson per esprimere tale situazione, quello dell'anello di Gige, in cui il personaggio comico non solo è "abitato" da un estraneo, ma è come se tale presenza obliasse la trasparenza a sé del personaggio stesso, che si mostra in tale scissione al pubblico che assiste alla commedia: «Basterà, per convincersene, osservare come, in generale, un personaggio comico sia tale nell'esatta misura in cui egli ignora di essere comico. Il comico è *incosciente*: come se usasse a rovescio l'anello di Gige, si rende invisibile a sé stesso, mentre è visibile a tutti»¹³.

1.2 Tragedia: caratteri e condizioni

Nonostante sia inevitabile che il testo di Bergson abbondi di analisi riguardo alla commedia, non mancano indicazioni sulle linee essenziali del genere tragico, spesso in contrapposizione proprio a quello comico.

A partire dalla titolazione, infatti, la tragedia percorre la strada esattamente inversa alla commedia: i titoli sono dei nomi propri, a significare l'unicità della personalità del protagonista e delle sue vicende: «Il dramma, mentre dipinge passioni e vizi che portano un nome, li incorpora così bene nelle persone, che si dimenticano i loro nomi e se ne aboliscono i caratteri generali. Mentre esso si

impersonalità, in *L'infinito tra Sei e Settecento/Filosofia, poesia e dramma nel Settecento*, «Itinera - Rivista di filosofia e di teoria delle arti», n. 2 (2011), pp. 163 – 186, DOI: <https://doi.org/10.13130/2039-9251/1280>.

¹² H. Bergson, *Il riso*, op. cit., p. 11.

¹³ *Ivi*, p. 12, corsivo dell'autore.

svolge, noi non pensiamo affatto ad essi, ma alla persona che li assorbe, perciò il titolo di un dramma deve essere un nome proprio»¹⁴.

Il richiamo al nome proprio è il riflesso della diversità del soggetto della tragedia; quest'ultima, infatti, mira alla restituzione dell'unicità della personalità coinvolta nel contesto specifico delle vicende in cui è immersa: «Quel che il drammaturgo fa vedere è lo svolgimento di un'anima, è una trama vivente di sentimenti e di avvenimenti, qualcosa infine che s'è presentata una volta per non riprodursi anch'essa mai più»¹⁵.

Tutto ciò fornisce un chiaro indirizzo per la configurazione della rappresentazione tragica. *In primis*, esclude la presenza di personaggi secondari dello stesso tono caratteriale del protagonista; nella tragedia il drammaturgo si propone di ricostruire la personalità unica del protagonista non lasciando spazio a nessuna reduplicazione attenuata:

«non verrà mai l'idea ad un poeta tragico di raggruppare attorno al suo personaggio principale personaggi secondari che ne siano, per così dire, delle copie attenuate. L'eroe della tragedia è un'individualità unica nel suo genere: si potrà imitarlo, ma si passerà allora, coscientemente o non, dal tragico al comico: e nessun tipo gli rassomiglierà, perché egli non somiglia a nessuno»¹⁶.

Per raggiungere tale scopo le vicende proposte in scena devono essere pienamente ricollocate nel concreto contesto del loro accadere, per cui la dimensione tragica richiede un'assoluta simbiosi tra il singolo, le sue azioni e il contesto in cui la propria personalità trova la sua individuazione concreta. Proprio l'azione, e non il gesto, riesce ad esprimere l'intera personalità del protagonista, manifestandone l'individualità in atto e i suoi sentimenti, su cui la tragedia si concentra: «Nell'azione la persona intera è in gioco, nel gesto una parte isolata della persona s'esprime all'insaputa o (per lo meno) in disparte dell'intera personalità. Infine (ed è qui il punto essenziale) l'azione è esattamente proporzionata al sentimento che la ispira»¹⁷.

Così come, d'altra parte, il dispiegamento dell'azione non può scindersi dallo specifico intrecciarsi di eventi e motivi contestuali in cui ha origine:

¹⁴ *Ivi*, p. 11.

¹⁵ *Ivi*, p. 82.

¹⁶ *Ivi*, p. 83.

¹⁷ *Ivi*, p. 74.

«Si comprende così come l'azione sia essenziale nel dramma, accessoria nella commedia. [...]. Ma noi non abbiamo questa impressione in un dramma: qui personaggi e situazioni sono congiunti insieme o per meglio dire, gli avvenimenti fanno parte integrante delle persone, in modo che se il dramma ci raccontasse un'altra storia si avrebbe un bel conservare gli stessi nomi, noi avremmo a che fare con personaggi del tutto diversi»¹⁸.

Per venire al metodo, anch'esso assume una direzione contraria rispetto al procedere della commedia. Se quest'ultima trovava un ricco giacimento di materiale comico nella vita quotidiana, tanto da poterne, in linea di principio, riprodurre le dinamiche senza elaborazioni significative da parte del drammaturgo, la tragedia impone una profonda elaborazione della vita reale per portare alla luce la conflittualità interiore in cui abitano passioni e desideri che muovono la dialettica della situazione tragica: «Quanto più un dramma è grande, tanto più profonda è l'elaborazione alla quale il poeta ha dovuto sottomettere la realtà per trarne il tragico allo stato puro»¹⁹.

Contestualmente, la forza plastica della rielaborazione risiede nell'osservazione interiore. Se la commedia predilige uno sguardo esterno, tagliato sugli altri, il poeta tragico si rivolge alla propria interiorità²⁰. Questi svolge un vero e proprio prolungamento dei tanti suoi sé virtuali, di cui “realizza” poeticamente le vicende sviluppandone i motivi profondi, dando vita a delle linee del sé abortite nel corso della propria esistenza:

«Il nostro carattere è l'effetto d'una scelta che si rinnova continuamente: vi sono dei punti di biforcazione (almeno apparenti) lungo la nostra via, e noi percepiamo le direzioni possibili quantunque non ne possiamo seguire che una sola. [...]. Io so bene che Shakespeare non è stato né Macbeth, né Amleto, né Otello, ma egli *sarebbe stato* questi personaggi diversi se le circostanze da una parte, il consenso della sua volontà dall'altra avessero portato allo stato di violenta eruzione quello che fu in lui solamente una spinta interiore. È uno sbagliarsi stranamente sul senso dell'immaginazione poetica credere che essa componga gli “eroi” con parti prese in prestito da ogni dove intorno a sé, quasi a formare un novello abito d'Arlecchino. No, la vita non si “ricompone” - l'immaginazione

¹⁸ *Ivi*, pp. 74-75.

¹⁹ *Ivi*, p. 71.

²⁰ «Per quanto questa asserzione possa sembrare paradossale, io non credo che l'osservazione degli altri uomini sia necessaria al poeta tragico. [...] Quel che ci interessa nell'opera del poeta e la visione di certi stati d'animo molto profondi, o di certi conflitti interiori. Ora questa visione non può compiersi dal di fuori; le anime non sono penetrabili le une alle altre; noi non percepiamo mai esternamente se non certi segni della passione, e non li interpretiamo (e anche difettosamente) che per analogia con ciò che abbiamo noi stessi provato. Quel che noi proviamo è dunque l'essenziale e non possiamo conoscere a fondo se non il nostro cuore, quando riusciamo a conoscerlo» *Ivi*, p. 84.

poetica non è invece se non una visione più completa della realtà: se i personaggi che il poeta crea ci danno l'impressione della vita, è perché essi sono il poeta, il poeta moltiplicato, il poeta che si approfondisce in uno sforzo d'osservazione interiore sì potente da afferrare il virtuale nel reale e da integrare (per farne una cosa completa) quel che la natura lasciò in lui allo stato embrionale o di semplice progetto»²¹.

Questa la versione introspettiva dell'osservazione che occorre al poeta tragico per disegnare la natura complessa dell'eroe tragico e delle sue vicende, che mira a ricostruire nelle sue manifestazioni tanto particolari quanto globali della sua personalità. Da qui i caratteri dei personaggi tragici che diversamente dalla descrizione del vizio comico portano in scena il loro vizio tragico integrato con la propria personalità, colorandone la natura caratteriale in ogni suo stato emotivo e psicologico: «Indubbiamente, vi sono vizi in cui l'anima si installa profondamente con tutto ciò che essa porta in sé di potenza fecondatrice, vizi che essa trascina, vivificati, in un cerchio mobile di trasfigurazioni. Questi sono vizi tragici»²² - dove riecheggiano le pagine del *Saggio sui dati immediati della coscienza* sull'intensità pura del sentimento²³. Il protagonista tragico rielabora il *pathos* di un conflitto interiore secondo la propria declinazione personale; ciò ne fa un "esempio unico", proprio perché in scena non c'è il "desiderio di vendetta" in Oreste, ma il desiderio di vendetta "di" Oreste, imparagonabile fino in fondo con la coloritura individuale di chiunque altro.

Questa personalizzazione comporta anche una diversa consapevolezza nell'eroe tragico rispetto al personaggio comico. Se nella commedia la relativa auto-opacità era il sintomo dell'estraneità del vizio comico, tale *complicatio* caratteriale intorno al dissidio tragico fa sì che l'eroe tragico assuma consapevolmente e senza vergogna la sua situazione, le sue azioni e i suoi desideri, dato che ne va della sua stessa persona nella sua interezza. Sa benissimo di essere un personaggio tragico e delle ragioni per cui viene considerato tale da chi lo osserva: «Un personaggio di

²¹ *Ivi*, p. 84-85, corsivo dell'autore.

²² *Ivi*, p. 11.

²³ «Per esempio, un oscuro desiderio è diventato a poco a poco una passione profonda. Vedrete che la debole intensità di questo desiderio consisteva innanzitutto nel fatto che esso vi sembrava essere isolato e come estraneo a tutto il resto della vostra vita interna. Ma, piano piano, esso ha penetrato un maggior numero di elementi psichici, tingendoli, per così dire, del proprio colore; ed ecco che ora il vostro punto di vista sull'insieme delle cose vi sembra mutato. Non è forse vero che vi accorgete di una passione profonda, già contratta, dal fatto che gli stessi oggetti non producono più in voi la stessa impressione? Tutte le vostre idee e sensazioni vi sembrano rinfrescate, come in una nuova infanzia» H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, trad. it. F. Sossi, Raffaello Cortina, Milano 2020, p. 9.

tragedia non cambierà nulla alla sua condotta per il fatto che sa come noi la giudichiamo; pur avendo la piena coscienza di quello che è e dell'orrore che ci ispira, egli potrà perseverare nella sua maniera»²⁴.

Ne segue, per Bergson, anche il diverso coinvolgimento emotivo dello spettatore: se per il darsi del comico occorre destituire la carica simpatetica della compassione verso il deriso, nella tragedia tale distacco non riesce ad attuarsi, ma al contrario la partecipazione empatica alle sorti del protagonista è uno dei tratti ineliminabili del dramma tragico. Se la commedia “inizia” laddove si tacita il lato empatico dell'osservatore, al fine di ridere anche delle disgrazie altrui, per converso la tragedia non può che abitare lo spazio restante della partecipazione emotiva alla rappresentazione.

2.1 *Commedia: funzione e significato*

Si è già anticipato in apertura come Bergson collocasse il comico e la commedia come qualcosa tra l'arte e la vita, che partecipi dell'una e dell'altra nella propria natura. Tale posizione ambigua della commedia è ciò che porta Bergson, per giustificare la natura artistica, a ricorrere ad una determinazione implicita abbastanza restrittiva dell'arte. La commedia infatti rientra nel campo dell'arte perché mira a piacere; questa parziale identificazione dell'arte con il piacere è ciò che permette di iscrivere la commedia tra le arti: «Nel trasportarle sulla scena essa [la commedia] crea opere che apparterrebbero senza dubbio all' arte in quanto mirano a piacere»²⁵. Certo, si vedrà, nel discutere della tragedia, che tale definizione non è assolutamente sufficiente per esaurire l'idea dell'arte che Bergson stesso espliciterà in quest'opera, ma appunto tale riduzione indica sintomaticamente lo statuto precario del genere comico in seno al campo artistico. Un sentore che veniva già dalla differenza degli oggetti specifici della tragedia e della commedia: mentre la prima mira alla manifestazione dell'individuale, come l'arte nel suo complesso, la seconda mira alla generalità. Il processo di generalizzazione è infatti ciò che allontana la commedia dal resto del campo artistico, ed è ciò che invece sottolinea la sua partecipazione al campo della vita²⁶, in particolare alla vita sociale:

²⁴ H. Bergson, *Il riso*, op. cit., p. 12.

²⁵ *Ivi*, p. 86.

²⁶ È chiaro come in Bergson il riferirsi alla vita e alla biologia non significhi una riduzione della stessa ad un riduzionismo scientifico espresso dalla omonima scienza, ma occorre assumere un

«[le opere comiche] si distinguerebbero nettamente dalle altre opere d'arte per il loro carattere di generalità e per il secondo fine incosciente di correggere e d'istruire... Avevamo dunque ben il diritto di dire che la commedia è intermedia fra l'arte e la vita; essa non è disinteressata, come l'arte pura. Organizzando il riso, accetta la vita sociale quale ambiente naturale; segue così una delle direttive della vita sociale»²⁷.

Questo il secondo polo che definisce la commedia e il comico: il fatto che risponde ad un'utilità sociale. La chiave interpretativa per la quale il riso è un gesto sociale è infatti la tesi di fondo dell'opera di Bergson, il *fil rouge* che trattiene l'omogeneità del discorso nelle digressioni sui luoghi del comico e delle sue manifestazioni liminali. Il riso è un dispositivo sociale che "punisce" con la derisione quei costumi che la società reputa dannosi per la propria vitalità. Il comico nasce dove delle fissazioni comportamentali, alla stregua di "meccanismi rigidi", vengono segnalate attraverso il riso per operarne una correzione:

«Il meccanismo rigido che sorprendiamo da un istante all'altro, quale intruso nella vivente continuità delle cose umane ha per noi un interesse tutto particolare, perché è come una *distrazione* della vita. [...]. Il comico è "quel lato" d'una persona per cui essa rassomiglia ad una cosa, quell'aspetto degli avvenimenti umani che imita (con la sua rigidità d'un genere tutto particolare) il meccanismo puro e semplice, l'automatismo totale, il movimento senza vita. Esso esprime dunque una imperfezione individuale collettiva che vuole la correzione immediata. Il riso è la correzione. Il riso è un gesto sociale che sottolinea e reprime una distrazione speciale degli uomini e degli avvenimenti»²⁸.

Il riso è una risposta anticorpale della società stessa che si dirige verso quelle sclerotizzazioni abitudinarie che esitano in una sorta di automazione del comportamento. Ciò che tenta di correggere, attraverso la pressione sociale della derisione, sono quelle fogge di abitudini prive di spontaneità; quei comportamenti che manifestano disattenzione alla vita e mancanza di flessibilità e reattività di fronte al contesto e nelle relazioni con gli altri. È come se la società tentasse di

sensu del biologico "esteso", in cui la sua estensione semantica comprende ogni manifestazione della vita tanto nel senso del dinamismo dell'*élan vital* che nelle sue strutture concrete funzionali al suo accrescimento, come nel caso dell'organizzazione sociale in cui le forme vitali più avanzate convergono per la realizzazione della vita stessa. Cfr. H. Bergson, *Le due fonti della morale e della religione*, trad. it. M. Vinciguerra, SE, Milano 2017, p. 80.

²⁷ H. Bergson, *Il riso*, op. cit., p. 86.

²⁸ *Ivi*, p. 46, corsivo dell'autore.

risvegliare attraverso il riso l'attenzione di un procedere automatico, cieco verso le esigenze del presente ambientale e sociale.

Questa distrazione ha un riflesso importante nel rapporto tra l'individuo e la società; il comico, infatti, evidenzia un'eccentricità che si ripiega su se stessa - sulle proprie ripetitività comportamentali, sulle convenzioni della propria professione o status sociale - che manifesta come una sorta di irrigidimento verso la vita sociale - non è un caso, dice Bergson, che siano difetti d'insocialità piuttosto che d'immoralità oggetto del comico; un'insocievolezza mal vista dal corpus della comunità, un'incapacità relazionale da cui il riso vorrebbe scuotere per risvegliare il contatto con la vita sociale:

«questa [la commedia] comincia con ciò che si potrebbe chiamare *l'irrigidimento contro la vita sociale*. È comico qualunque individuo che segua automaticamente il suo cammino, senza darsi pensiero di prendere contatto con gli altri. Il riso è là per correggere la sua distrazione e per svegliarlo dal suo sogno. [...] La Società propriamente detta non procede diversamente: bisogna che ciascuno dei suoi membri stia attento a ciò che gli è intorno, si modelli su quello che lo circonda, eviti infine di rinchiudersi nel suo carattere come in una torre d'avorio. Perciò essa fa dominare su ciascuno, se non la minaccia d'una correzione, per lo meno la prospettiva d'una umiliazione che per quanto leggera non è meno temibile. Tale si presenta la funzione del riso. Sempre un po' umiliante per colui che ne è l'oggetto, il riso è veramente una specie di castigo sociale»²⁹.

La de-vitalizzazione delle forme stereotipate era già annunciata nella generalità dei titoli (l'Avaro, il Geloso, etc...) che marca di principio l'impersonalità che domina laddove la vita si riduce a meccanismo, quando si cristallizza in un carattere-tipo perdendo la propria spontaneità; qui interviene la commedia, forma teatrale della sanzione sociale, che ne dipinge i tratti per invitare alla correzione attraverso la punizione del riso.

Alla luce di quanto detto si potrebbe individuare nella società stessa il vero autore della commedia, che innesca i propri anticorpi per evidenziare un difetto sociale del deriso. In altre parole, è come se fosse la società a parlare attraverso l'individuo dell'autore teatrale, che compie il genere comico assolvendo impersonalmente ad una "critica della società", dove il genitivo dev'essere inteso in forma soggettiva. È chiaro che tale prospetto colora la comicità di una venatura più cupa rispetto alla sua interpretazione comune; e nemmeno è in questione la giustizia o meno della sua sanzione. Il riso è strutturalmente ingiusto: non è un giudizio che riflette sul

²⁹ *Ivi*, p. 70, corsivo dell'autore.

singolo, ma somiglia piuttosto ad un giudizio sommario. È alla massa sociale che si rivolge, tentando di colpire all'ingrosso quei comportamenti inadatti, quelle "singolarità comuni"³⁰ che si ripetono, mirando per ciò stesso ad un effetto sommario:

«In generale e all'ingrosso il riso esercita certo una funzione utile – [...] - ma non ne viene di conseguenza che il riso sia sempre giusto, né che esso si ispiri a pensieri di benevolenza o anche di equità. [...] Non ha tempo di osservare sempre dove tocca; così, talvolta, castiga certi difetti come la malattia castiga certi eccessi, colpendo gli innocenti, risparmiando i colpevoli, mirando verso un risultato generale, senza preoccuparsi del singolo individuo. Così avviene di tutto ciò che si compie per vie naturali anziché con la cosciente riflessione: potrà realizzare un risultato di giustizia nel complesso finale, ma non nei dettagli di ogni singolo caso»³¹.

Occorre notare, a tal proposito, come la società sembrerebbe rivolgersi contro quel movimento verso la generalità e la contrazione di abitudini che essa stessa si fa carico di promuovere, non solo nelle sue dinamiche interne ma anche e soprattutto nelle convenzioni del linguaggio sociale³², la cui impersonalità e generalità trovano giustificazione nella loro importanza pratica per la comunicazione, data la preminenza della vita sociale:

«La ragione di ciò consiste nel fatto che per noi la nostra vita esterna e, per così dire, sociale, ha un'importanza pratica maggiore della nostra esistenza interiore e individuale. Tendiamo istintivamente a solidificare le nostre impressioni, al fine di esprimerle attraverso il linguaggio. E così confondiamo il sentimento stesso, che è in perpetuo

³⁰ «Lo scopo del riso essendo questa stessa correzione, è utile che la correzione tocchi nello stesso tempo il più gran numero possibile di persone: ecco perché l'osservazione comica tende istintivamente al generale. Essa sceglie fra le singolarità quelle che sono suscettibili di riprodursi e che, per conseguenza, non sono indissolubilmente legate all'individualità della persona; le singolarità comuni, si potrebbe dire» *Ivi*, p. 86.

³¹ *Ivi*, pp. 97-98.

³² «Questa tendenza, sorta dal bisogno, s'è ancora accentuata sotto l'influenza del linguaggio - poiché le parole (ad eccezione dei nomi propri) designano tutte dei «generi». La parola, che non nota della cosa che la sua funzione più comune ed il suo aspetto banale, s'insinua fra essa e noi, e ne maschererebbe la forma ai nostri occhi se questa forma non si dissimulasse già dietro i bisogni che hanno creato la parola stessa. E non solo gli oggetti esterni, ma sono anche i nostri stati d'animo che si nascondono a noi in quello che hanno di intimo, di personale, d'originalmente vissuto. [...] Invece, di solito non percepiamo che lo «spiegamento esterno» del nostro stato d'animo, non afferriamo dei nostri sentimenti che l'aspetto impersonale - quello che il linguaggio ha potuto notare una volta per tutte, perché è sempre (a un dipresso) lo stesso, nelle stesse condizioni per tutti gli uomini. Così fin nel nostro individuo l'individualità ci sfugge» *Ivi*, p. 78

divenire, con il suo oggetto esterno permanente, e soprattutto con la parola che esprime questo oggetto»³³.

È interessante, allora, confrontare tale iscrizione del comico come forma anticorpale della società con le riflessioni sulla società contenute nell'ultima grande opera di Bergson: *Le due fonti della morale e della religione*³⁴. In quest'ultima, nella prima parte dell'opera dedicata alla morale chiusa, Bergson tratteggia quel dispositivo morale tipico della convivenza nella società chiusa, la forma che i gruppi umani, ristretti o estesi che siano, tendono ad assumere nello strutturarsi del vivere in comune. Qui la società è disegnata come una sorta di fabbricatrice di abitudini negli individui che ne fanno parte; essa attraverso la pressione sociale instilla nell'individuo, in forma di abitudini, una serie concentrica di obbligazioni morali che corrispondono ai gruppi di cui egli prende parte, dalla famiglia, all'occupazione lavorativa, etc....:

«Solitamente noi ci conformiamo alle nostre obbligazioni più che riflettere su di esse. Se si dovesse ogni volta evocarne l'idea, enunciare la formula, sarebbe molto più faticoso fare il proprio dovere. Ma basta l'*abitudine*, e molto spesso non dobbiamo che lasciarci andare per dare alla società ciò che si attende da noi. Essa ha d'altronde singolarmente facilitato le cose mettendo degli intermediari fra noi e lei: abbiamo una famiglia, esercitiamo un mestiere o una professione; apparteniamo al nostro comune, al nostro circondario, alla nostra regione; e, laddove l'inserimento del gruppo nella società è perfetto, ci basta, a rigore, adempiere ai nostri obblighi di fronte al gruppo per essere liberi verso la società. Essa occupa la periferia; l'individuo è al centro. Dal centro alla periferia sono disposti, come tanti cerchi concentrici sempre più larghi, i diversi gruppi ai quali l'individuo appartiene. Dalla periferia al centro, a misura che il cerchio si restringe, gli obblighi si aggiungono agli obblighi e l'individuo si trova finalmente davanti al loro insieme. L'obbligazione aumenta così avanzando; ma sebbene più complicata, è meno astratta, e tanto meglio accettata. Divenuta pienamente concreta coincide con una tendenza, così abituale che la troviamo naturale: quella ad avere nella società la parte che ci assegna la nostra posizione»³⁵.

La morale della pressione sociale attraverso le abitudini fa in modo che l'individuo interiorizzi le obbligazioni morali funzionali alla conservazione del gruppo sociale di riferimento: «l'obbligo rappresenta la pressione che gli elementi della società esercitano gli uni sugli altri per mantenere la forma del tutto, pressione il cui

³³ H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, op. cit., p. 84

³⁴ H. Bergson, *Le due fonti della morale e della religione*, op. cit.

³⁵ *Ivi*, p. 18, corsivo mio.

effetto è prefigurato in ciascuno di noi mediante un *sistema di abitudini* che, per così dire, la prevengono»³⁶. Le gerarchie della convivenza sociale rispondono alle necessità con cui la vita si struttura in un'organizzazione funzionale al suo potenziamento, e per mantenere tale struttura il singolo per mezzo delle abitudini contratte decentra se stesso subordinandosi alla società, che in tal modo ne previene l'isolamento.

Alla luce delle analisi sul comico è interessante far notare come Bergson mostri all'interno della società due tendenze che marciano in direzioni contrarie, pur accomunate dallo stesso obiettivo di conservarsi. Per mezzo della morale della pressione sociale la società cerca di proteggersi dall'isolamento del singolo rispetto alla cerchia sociale, dall'allontanamento dai comportamenti virtuosi prescritti dalle abitudini socialmente funzionali; in questa concezione conservatrice la società si garantisce attraverso la contrazione di abitudini. Dall'altra abbiamo la funzione sociale del comico che invece sanziona attraverso il riso le abitudini che si solidificano nei costumi generali della vita sociale. Se da un lato la morale della società chiusa incentiva le obbligazioni morali traducendole in abitudini a cui corrispondere, dall'altra abbiamo la stessa società che tenta di correggere la mancanza di spontaneità di coloro i quali si adagiano nel disimpegno delle abitudini socialmente contratte.

Bergson restituisce con queste due segnalazioni delle dinamiche interne alla società la complessità del legame tra società e individuo, tra mantenimento esclusivamente conservativo con lo sguardo al collettivo e progresso evolvente che mira a liberare le forze vitali dell'individuo rimaste imbrigliate negli stereotipi sociali. Tutto questo il filosofo francese lo prefigurerà in una conferenza posteriore al *Riso* e precedente le *Due Fonti*, la *Coscienza e la vita* confluito ne *L'energia spirituale*:

«malgrado la differenza radicale delle forme raggiunte e malgrado lo scarto crescente della strada percorsa, l'evoluzione conduce alla vita sociale, come se il bisogno di essa si fosse fatto sentire fin dall'inizio, o, meglio, come se qualche aspirazione originale ed essenziale della vita potesse trovare la sua piena soddisfazione soltanto nella società. La società, in cui vengono messe in comune le energie individuali, approfitta degli sforzi di tutti, e rende a tutti più facile il loro sforzo. Essa può sussistere soltanto se subordina a sé l'individuo, e può progredire soltanto se lo lascia fare: esigenze opposte che bisognerebbe riconciliare. [...] Soltanto le società umane mantengono fissi davanti ai loro occhi i due scopi da raggiungere. In lotta al loro interno, e in guerra le une contro le altre, esse cercano

³⁶ *Ivi*, p. 46, corsivo mio.

evidentemente, attraverso l'attrito e attraverso lo scontro, di smussare gli angoli, di affievolire gli antagonismi e di eliminare le contraddizioni, di fare in modo che le volontà individuali s'inseriscano, senza deformarsi, nella volontà sociale, e che le diverse società entrino a loro volta in una società più vasta, senza perdere né la loro originalità, né la loro indipendenza: spettacolo inquietante e rassicurante, che non possiamo contemplare senza dirci che anche qui la vita, attraverso innumerevoli ostacoli, opera individuando e integrando al fine di ottenere la quantità più grande, la varietà più ricca, le qualità più elevate d'invenzione e di sforzo»³⁷.

Per concludere, si vuole sottolineare un'ulteriore lettura della commedia, connessa con le analisi precedenti, capace forse di aprire un dialogo con la celeberrima definizione della catarsi aristotelica³⁸. È noto come questa sia una marca della tragedia, ma nell'interpretazione bergsoniana della funzione del riso potrebbe esserci la possibilità di estendere tale concetto in una sua versione comica. L'idea di Bergson è quella che la comicità alleggerisca la tensione della costante attenzione alla vita attraverso una concessione alla pigrizia; il godimento del riso assume, in questo senso, la tinta meno amara di una sospensione, temporanea ma benefica, della fatica del buon senso³⁹ che si mantiene vigile per adattare le nostre idee e i nostri comportamenti alla realtà e alla nostra vita sociale.

Il riso per un attimo produrrebbe una sorta di compiacenza, di simpatia⁴⁰ verso colui che si deride – e che quindi si punisce – permettendo un rilassamento provvisorio e funzionale ad evitare la saturazione controproducente dell'eccessiva tensione che la vita richiede. Ci si lascia andare ad una collusione con il sanzionato per godere di un benefico rilassamento delle energie vitali, pronti però per ritornare in sé:

³⁷ H. Bergson, *La coscienza e la vita*, in *L'energia spirituale*, trad. it. G. Bianco, Raffaello Cortina, Milano 2008, p. 21.

³⁸ Non è questo il luogo per riportare la complessità dell'interpretazione della celebre e dibattuta definizione aristotelica; si rimanda, però, per un quadro storico delle fasi ermeneutiche della catarsi aristotelica al testo di E. G. Carlotti, *La catarsi aristotelica*, in *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale": L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, Torino 2014, pp. 29-58, DOI: <https://doi.org/10.4000/books.aaccademia.840>

³⁹ «Restare in contatto con le cose e con gli uomini, vedere solo ciò che è e pensare ciò che è logico esige un ininterrotto sforzo di tensione intellettuale: il buon senso è questo sforzo stesso, è lavoro. Ma staccarsi dalle cose e tuttavia vedere ancora delle immagini, andar contro la logica e tuttavia unire insieme delle idee, non è che gioco o, se meglio si vuole, pigrizia». H. Bergson, *Il riso*, op. cit., pp. 96-97.

⁴⁰ «Il personaggio comico è spesso un personaggio col quale noi, di fatto, cominciamo a simpatizzare. Dico che noi ci poniamo per un brevissimo istante al suo posto, approvandone i gesti, le parole, gli atti; e che se ci divertiamo di ciò che in essi è di risibile, in immaginazione lo invitiamo a divertirsene con noi» *Ivi*, p. 96.

«ci diamo l'aria di coloro che giocano e anche qui il nostro primo movimento è quello di darci in braccio alla pigrizia: durante un istante almeno noi ci uniamo al gioco e ciò serve a ritemperarci dalla stanchezza della vita. / Ma non ci riposiamo che solo un istante. La simpatia che può insinuarsi nella impressione del riso è una molto fuggevole simpatia; anche essa deriva da una distrazione. Così un padre severo si associa, per oblio, ad una birichinata del figlio, ma poi subito si arresta per correggerla»⁴¹.

È in questo senso che la logica del comico somiglia alla logica del sogno, in quanto “gioco d’idee” non guidato dalla pragmatica dell’intelligenza, che «non [è] incapace di logica, ma indifferente alla logica»⁴² che innanzitutto e per lo più ci abita strumentalmente.

Si potrebbe proporre l’idea, allora, di una “catarsi comica”, dove la rappresentazione del risibile permette una distensione terapeutica dello sforzo per reintegrarne le energie, che prelude ad un paradossale “sfogo di pigrizia” che, similmente ad una corrente interpretativa della catarsi aristotelica, risponde alla logica del parziale scarico para-fisiologico delle passioni, per evitarne un’eruzione patologica, attraverso la pietà e il terrore.

2.2 Tragedia: funzione e significato

Il genere tragico rientra a pieno titolo nel campo dell’arte, ed anzi, più della commedia, la tragedia rappresenta l’arte in tutta la sua purezza, senza commistione con le necessità della vita sociale. Se per quanto riguarda la commedia la sua ammissione nell’alveo artistico era dovuta essenzialmente al piacere, per la tragedia il discorso sulla definizione dell’arte si amplia notevolmente. È lo stesso Bergson che si sofferma sulla corretta messa a fuoco dello statuto dell’arte: «l’arte non ha altro scopo che di eliminare i simboli praticamente utili, le generalità convenzionalmente e socialmente accettate, infine tutto ciò che ci nasconde la realtà per metterci di fronte alla realtà stessa»⁴³.

Si tratta della capacità dell’arte di emendare la visione condizionata inscritta nel procedimento schematico dell’intelligenza, che corrisponde all’atteggiamento dell’*homo faber*, naturalmente orientato ad agire, che determina una conoscenza pragmatica, limitata alle proprie capacità di intervento sulla realtà. Come già in

⁴¹ *Ivi*, p. 97.

⁴² H. Bergson, *Il sogno*, in *L’energia spirituale*, op. cit., p. 76.

⁴³ H. Bergson, *Il riso*, op. cit., p. 80.

*Materia e memoria*⁴⁴, approfondito poi nell'*Evoluzione Creatrice*⁴⁵, viene delineato tale profilo anche nel Riso:

«Occorre anzitutto vivere, e la vita esige che noi conosciamo le cose nel rapporto che esse hanno con i nostri bisogni. Vivere significa agire. Vivere significa accettare degli oggetti le impressioni *utili* per rispondervi con appropriate reazioni: le altre impressioni debbono oscurarsi o arrivare a noi confusamente. Io guardo e credo di vedere, ascolto e credo di sentire, mi osservo e credo di leggere nel fondo del mio cuore. Ma quello che vedo e quello che sento del mondo esterno è semplicemente ciò che i miei sensi ne estraggono per illuminare la mia condotta, ciò che conosco di me stesso è quello che affiora alla superficie e che prende parte all'azione. I miei sensi e la mia condotta non mi danno della realtà che una semplificazione pratica. Nella visione che essi mi danno delle cose e di me stesso, le differenze inutili per l'uomo sono cancellate, le rassomiglianze utili sono accentuate: sono tracciate le vie che seguirà la mia azione»⁴⁶.

L'arte invece è rottura con la «semplificazione pratica». Una vera e propria riqualificazione del vedere, del sentire, che erode le statiche forme dell'intelligenza strumentale, che atrofizzano l'osservazione della realtà limitandosi ad etichettare il reale in modo funzionale alle necessità pragmatiche dell'azione. Una destinazione dell'arte a cui la tragedia non può sottrarsi: «Ciò che il dramma cerca e porta in piena luce, è una profonda realtà che ci è velata (spesso nel nostro interesse stesso) dalle necessità della vita»⁴⁷, e che fa della tragedia l'antagonista della generalizzazione della commedia, capace di contrapporsi ad essa in quanto «l'arte ha di mira sempre l'*individuale*»⁴⁸. La tragedia è rottura con la generalizzazione; è rottura, di conseguenza, con le convezioni del linguaggio e dei

⁴⁴ «La nostra percezione delinea, in qualche modo, la forma del loro residuo; li termina [gli oggetti] nel punto in cui si ferma la nostra possibile azione su di essi, e in cui essi cessano, di conseguenza, di interessare i nostri bisogni. Questa è la prima e la più evidente operazione dello spirito che percepisce; esso traccia delle divisioni nella continuità dell'estensione, cedendo semplicemente alle suggestioni del bisogno e alle necessità della vita pratica». H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di A. Pessina, Editori Laterza, Roma-Bari 2020, p. 176.

⁴⁵ Qui emerge la distinzione tra *homo faber* e *homo sapiens*: «Se potessimo spogliarci di ogni orgoglio, se, per definire la nostra specie, ci attenessimo rigorosamente a ciò che la storia e la preistoria ci presentano come la caratteristica costante dell'uomo e dell'intelligenza, forse non diremmo *Homo sapiens*, ma *Homo faber*» H. Bergson, *Evoluzione creatrice*, trad. it. F. Polidori, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 117, corsivo dell'autore.

⁴⁶ H. Bergson, *Il riso*, op. cit., p. 77, corsivo dell'autore.

⁴⁷ *Ivi*, p. 80

⁴⁸ *Ivi*, p. 82, corsivo dell'autore.

costumi sociali che derivano dalla loro utilità sociale, condizionando la nostra visione del reale.

La tragedia assume su di sé la vocazione profonda dell'arte cercando di esprimere l'unicità. La sua comunicazione, però, si traduce inevitabilmente in un compito impossibile; come infatti comunicare l'irripetibile secondo le traduzioni linguistiche che si muovono nel campo astratto del generale, del comune, proprio per assolvere la loro funzione comunicativa? Ma la vera ricchezza della tragedia risiede in questa *impasse*, o meglio, nel suo effetto secondario: la sua forza dirompente non è nella storia offerta, ma nell'esempio che si offre dell'autenticità del gesto artistico. Un gesto che Bergson chiama di "sincerità", che impone la sua stessa imitazione in chi ne fruisce; anzi, la stessa verità universale dell'opera tragica si riconosce e misura dall'effetto della sua forza persuasiva. Quasi a provocare una «conversione» nello spettatore, una mobilitazione personale contro le pigrizie delle generalità dell'intelligenza sociale strumentalmente orientata; è questa la performatività dell'atto comunicativo della "sincerità persuasiva" dell'artista:

«Dal fatto che un sentimento è riconosciuto generalmente per vero, non ne segue che esso sia un sentimento generale. Non c'è niente di più individuale del personaggio di Amleto; se esso rassomiglia, sotto certi aspetti, ad altri uomini, certamente non è per questo che c'interessa di più. Ma esso è universalmente accettato, universalmente considerato come vivente; è in questo senso solamente che Amleto è d'una verità universale. Lo stesso è per tutti gli altri prodotti dell'arte: ciascuno di essi è singolare; ma giunge, se porta l'impronta del genio, ad essere accettato da tutti. Perché lo si accetta? E se è unico nel suo genere, da qual segno si riconosce che è vero? Noi lo riconosciamo, io credo, dallo sforzo stesso che esso ci costringe a fare su noi per vedere, a nostra volta, anche noi con sincerità. La sincerità è comunicativa. Quel che l'artista ha veduto noi certo non lo rivedremo, per lo meno non allo stesso modo; ma se egli l'ha veduto sul serio, lo sforzo che ha fatto per allontanare il velo delle convenzioni s'impone alla nostra imitazione: la sua opera è un esempio che ci serve di lezione. E dall'efficacia della lezione si misura precisamente la verità dell'opera. La verità dunque porta in sé una potenza di convinzione, addirittura di conversione, che è il segno da cui si riconosce. Più grande è l'opera e più profonda è la verità intravista, più l'effetto potrà farsi attendere, ma più ancora questo effetto tenderà a diventare universale: l'universalità è dunque, non nella causa, ma nell'effetto conseguito»⁴⁹.

Se per la commedia si notava l'impersonalità dominante del suo autore occulto, la società, nella tragedia domina l'unicità dell'autore che cerca di riprodurre la

⁴⁹ *Ivi*, pp.82-3.

singularità irripetibile del sentimento del protagonista. La comunicazione dell'incomunicabile, l'impossibilità di comunicare l'unicità, diventa l'occasione per una metamorfosi nello spettatore, non passivo destinatario di un contenuto, ma reagente pro-vocato dall'esempio dell'artista a replicare tale allontanamento dalle convenzioni dell'intelligenza.

Ciò che viene comunicato non è un messaggio determinato, si potrebbe dire che l'oggetto della tragedia non c'è in senso proprio per chi vi assiste; lo spettatore non può "rivivere" in sé ciò che è unico, la sua fruizione artistica non è quindi tanto nell'assistere alle gesta di un eroe tragico, ma nella ricezione indiretta del significato dell'opera quale sforzo dell'artista nella sua conversione imitativa, che stimola ad una qualità dell'atteggiamento di fronte alla realtà che si rivolge ed interpella individualmente e personalmente la collettività dell'uditorio. Ciò appartiene solo a quelle opere di una verità che "agisce": l'opera d'arte è vera "prima" di essere universale, è autentica nel voler comunicare l'incomunicabile, ed in ciò si afferma progressivamente nell'estensione del suo effetto "universale". La tragedia compie, così, la propria universalità nel promuovere un'assoluta singularità: la rappresentazione dell'unicità che con la sua forza persuasiva ed ispiratrice guadagna l'universalità *ex post* che gli è propria, l'impronta del genio che riesce a confezionare un'individualità dal significato universale.

Interessante la valutazione della verità dell'opera d'arte sulla base degli effetti prodotti, un principio dal respiro pragmatista dove la verità si "effettua" nelle conseguenze che provoca. L'esistenza o meno di una teoria estetica nella filosofia di Bergson è questione dibattuta da tempo e mai risolta⁵⁰, dalle riflessioni di Bayer⁵¹ che arrivano ad escluderla, fino al suggerimento di Ronchi della possibile coesistenza dell'esplicita estetica bergsoniana della gioia e di un'implicita estetica del "perturbamento"⁵². Si notava, a tal proposito, il sapore pragmatistico della

⁵⁰ Si rimanda in proposito tra la numerosa bibliografia alle recenti opere M. Bertolini, *L'estetica di Bergson. Immagine, forma e ritmo nel Novecento francese*, Mimesis, Milano 2002; M. Bellini, *I profili dell'immagine. L'estetica della percezione in Henri Bergson dalla metafisica al cinema*, Mimesis, Milano 2003; D. Vincenti, *L'estetica di Bergson: un quesito storiografico*, in «Intersezioni» (2014a), vol. 34, n. 3, pp. 499-514; M. Piazza, D. Vincenti, *Il problema estetico in Henri Bergson: la critica di Raymond Bayer alla teoria della percezione pura*, in *Miscellanea I*, «ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories» n. 4 (2018), vol. 4, pp. 91-120, <https://odradek.cfs.unipi.it/index.php/odradek/article/view/99>.

⁵¹ R. Bayer, *L'Esthétique de Bergson*, in «Revue philosophique», vol. 31, n. 3/8, pp. 244-318; tr. it. M. Bertolini, *L'estetica di Henri Bergson*, in M. Bertolini, *L'estetica di Bergson. Immagine, forma e ritmo nel Novecento francese*, op. cit., pp. 121-188.

⁵² R. Ronchi, *Bergson. Una sintesi*, Marinotti, Milano 2011, pp.139-159.

portata veritativa della tragedia, e alla luce di tale sottolineatura si potrebbe saggiare la possibilità di un rapporto, non solo nominale, con l'estetica pragmatista nella versione di Shusterman sulla via tracciata dalle riflessioni di Dewey⁵³.

Ritornando al pragmatismo della tragedia, in quanto testimonianza dei genuini motivi dell'arte, si giustifica la valorizzazione del significato e della dinamica esperienziale del fenomeno artistico - qui della rappresentazione tragica - come un vero e proprio viatico per un'esperienza qualitativamente reintegrata. D'altronde il raggiungimento di una esperienza qualificata, che Bergson denomina anche "esperienza integrale", è l'obiettivo del suo metodo filosofico dell'intuizione per una nuova metafisica «che non ha niente in comune con una generalizzazione dell'esperienza»⁵⁴, ma che anzi è capace di seguire la realtà nella specificità del suo darsi dinamico, rinunciando alle strette maglie fornite da una razionalità strumentale che si muove nello schematismo e nella rigidità dei suoi prodotti concettuali che imbrigliano il *mouvant* reale.

Allora la tragedia, seppur nei limiti della sua forma rappresentativa, cerca di forzare il linguaggio intellettuale per corrispondere al motivo essenziale dell'intuizione alla base della stessa metafisica bergsoniana, come metodo progressivamente erodente i costrutti teorici statici, che ritagliano ad usi pratici il reale, per accoglierlo invece in tutta la sua spontaneità, richiamando quella «inversione della direzione abituale del lavoro del pensiero» "umanistico" condizione del vero pensare filosofico:

«Pensare, per Bergson, significa "invertire la direzione abituale del lavoro del pensiero". Dicendo questo, egli lancia due avvertimenti in uno. Il primo in base al quale *non è possibile pensare immersi nelle abitudini e nelle fabulazioni condivise, sottomessi alle regole d'obbedienza dell'ordine sociale*. Il secondo, ancora più radicale, in base al quale, poiché pensare non è un'attività spontanea, propria della natura umana, *non è possibile pensare, adeguatamente e integralmente, in quanto uomini*. Sono avvertimenti che

⁵³ Un rapporto con l'estetica pragmatista chiaramente necessitante di un più approfondito confronto per rivalutare in questa luce l'estetica di Bergson. Sembrano notevoli, però, i punti di contatto, a partire dalla comune considerazione esperienziale del fenomeno artistico connesso con le dinamiche sociali, come anche il significato "globale" che l'esperienza artistica assume nell'estetica pragmatista per cui l'arte consente un'esperienza più piena e completa dell'ambiente e della realtà circostante, tanto per l'artista che goderebbe di tale dono naturalmente quanto per il pubblico su cui l'arte non smette di far risuonare la sua eco anche dopo la fruizione di un'opera. Cfr. R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, trad. it. T. Di Folco, Aesthetica Edizioni, Palermo 2010, Capp. 1,2,3.

⁵⁴ H. Bergson, *Introduzione alla metafisica*, a cura di R. Ronchi, trad. it. D. Giordano, Orthotes Editrice, Napoli 2012, p. 72.

implicano inoltre un'immagine del pensiero come resistenza. Pensare significa resistere agli ammiccamenti del senso comune, alle sirene del consenso, alla facilità dell'imitazione e dell'automatismo, alla nostra stessa, costitutiva stupidità - rispetto alla quale pensare è un'eccezione. Pensiamo davvero solo *contro* l'ordinaria sottomissione del pensiero all'obbligazione sociale e antropologica. Ma per pensare non basta resistere alla direzione abituale del pensiero, bisogna *invertirla*»⁵⁵.

E se la parentela sembra giustificarsi nel riavvicinamento del comune compito "negativo" tra l'arte e la filosofia, è possibile vedere, in questo caso, il genere tragico assumere, in contrasto con la commedia, il senso non di un gesto sociale, ma di un iniziale "gesto filosofico".

Al termine di tale esposizione in sequenza del genere comico e del genere tragico si è delineata sotterraneamente un'idea implicita dello spazio teatrale, che si vuole esplicitare come luogo di convivenza di due anime della rappresentazione teatrale che tendono in direzioni contrarie.

La commedia come anello congiungente la vita sociale e l'arte, come evento collettivo che mira al piacere della risata con il retrogusto amaro della sanzione sociale. La tragedia come sforzo di sincerità, che rompe le convenzioni sociali dell'intelligenza e del linguaggio per tentare di esprimere ciò che non può essere generale, comune, traducibile in astrazioni concettuali.

L'una, la commedia, che predilige l'impersonalità della generalizzazione; l'altra, la tragedia, che mira all'universalità pragmatistica della forza persuasiva dell'individualizzazione. La prima "arte impura" perché interessata nei suoi fini al suo effetto sociale; la seconda, che corrispondendo alla vocazione dell'arte pura, ha un effetto dirompente e persuasivo che mobilita le energie dell'individuo contro le generalizzazioni utili alla convivenza e all'agire sociale.

Il teatro da sempre teso tra i due generi classici della drammaturgia si configura come il "luogo" che ospita una dialettica pulsante tra due polarità contrarie. Lo spazio materiale e allo stesso tempo ideale che contiene l'esigenza correttiva della sanzione sociale e l'*effort* anti-sociale della sincerità artistica; il luogo in cui si interseca la collettività sociale con la personalità individuale, ridefinendo i propri confini tra la generalità della prima e l'universalità della seconda; che contempla

⁵⁵ P. Godani, *Bergson e la filosofia*, Edizioni ETS, Pisa 2008, pp. 11-12, corsivo dell'autore.

la regia impersonale della critica sociale e l'espressione personale dell'unicità del conflitto tragico; che si muove tra la comunicabilità all'ingrosso della commedia e l'autentica incomunicabilità del tragico che si trasforma in un'edificazione personale.

In sintesi, laboratorio sociale nel caso della commedia, e laboratorio filosofico nel caso della tragedia, il teatro manifesta la propria vitalità rimodulando continuamente la propria essenza come struttura pienamente integrata nella società e nei suoi meccanismi, ma anche come ciò che di più si allontana dalle dinamiche sociali dell'intelligenza. Strumento di controllo e prevenzione sociale e occasione propedeutica al movimento filosofico del pensiero, che inverte il procedere consueto dell'intelligenza orientata in senso pragmatico.

Questa la duplicità che anima il teatro che, come la commedia oscillava tra la vita e l'arte, definisce la sua mutevole natura oscillando tra l'aderenza ai meccanismi sociali e la de-socializzazione del linguaggio e del pensiero come gesto eminentemente filosofico.