



SEÇÃO: ESTUDOS BAKHTINIANOS CONTEMPORÂNEOS

“Meglio è di risa che di pianti scrivere...”. Nel segno del riso come significante inferenziale di rigenerazione del mondo

“It is better to write of laughter than of tears...”. In the sign of laughter as an inferential signifier of world regeneration

“É melhor escrever sobre risos que sobre lágrimas...”. No signo do riso como significante inferencial de regeneração do mundo

“De risa y no de lagrimas es mejor escribir...”. No signo de la risa como significante inferencial para la regeneración del mundo

Luciano Ponzio¹

orcid.org/0000-0001-9405-7742
luciano.ponzio@unisalento.it

Ricevuto in: 27/09/2021.

Approvato in: 27/09/2021.

Pubblicato in: 10/02/2022.

Riassunto: L'esperienza del riso sembra destinata a scomparire quasi del tutto nel mondo a noi contemporaneo? Oppure possiamo considerare il riso come uno dei più potenti linguaggi umani sul piano creativo, configurandone un'estetica del riso come logica del rovesciamento, dell'abduzione audace, inferenziale e di rigenerazione del mondo? Di certo, la comunicazione linguistica non è fatta solo di parole. E il riso gioioso e dissacratore che capovolge le gerarchie e le regole serie dell'ideologia dominante è un riso aperto, intersoggettivo, liberatorio e liberatore, e il ruolo che in esso gioca l'alterità rende il riso impossibile a lasciarsi definire in una significazione e in una designazione precise denotandone invece una ineliminabile ambiguità e polisemia di un segno particolarissimo non solo determinata dalla sua resistenza ma anche come una delle forme più efficaci di resistenza al monologismo dominante.

Parole chiave: Riso. Rovesciamento. Alterità. Inferenza. Creazione.

Abstract: Is the experience of laughter destined to disappear in the world of our time? Or can we consider laughter as one of the most powerful human languages on a creative level, able to perform a logic of overturning, of inferential rapture and of the regeneration of the world? Of course, linguistic communication is not just about words. And the joyful and sacrilegious laughter that overturns the hierarchies and the serious rules of the dominant ideology is an open, intersubjective, liberating laughter. Is impossible to define laughter in a unique sense with a precise designation because the role that the Other plays in laughter entails the indelible ambiguity and polysemy of a very particular sign determined not only by its resistance but also as one of the most effective forms of resistance to the dominant monologism.

Keywords: Laughter. Overturning. Otherness. Inference. Creation.

Resumo: A experiência do riso parece destinada a desaparecer quase completamente no mundo de nosso tempo? Ou podemos considerar o riso como uma das linguagens humanas mais poderosas e mais potentes no plano criativo, configurando-se uma estética do riso como uma lógica de derrubada, de ousada abdução, inferencial e de regeneração do mundo? Certamente, a comunicação linguística não é feita apenas de palavras. E o riso alegre e profanador que subverte as hierarquias e as regras sérias da ideologia dominante é um riso aberto, intersubjetivo, liberatório e libertador, e o papel que a alteridade nele desempenha torna o riso impossível de ser definido em uma significação e em uma designação precisas denotando, ao invés disso, uma ineliminável ambiguidade e polissemia de um signo muito particular determinado não apenas por sua



¹ Università del Salento, Lecce, Italia.

resistência, mas também como uma das formas mais eficazes de resistência ao monologismo dominante.

Palavras-chave: Riso. Derrubamento. Alteridade. Inferência. Criação.

Resumen: ¿La experiencia de la risa parece destinada a desaparecer casi por completo en el mundo de nuestro tiempo? ¿O podemos considerar la risa como uno de los lenguajes humanos más poderosos y más potentes en el ámbito creativo, configurando una estética de la risa como lógica de derrocamiento, abducción audaz, inferencial y regeneración en el mundo? Ciertamente, la comunicación lingüística no se hace solo de palabras. Y la risa gozosa y profana que subvierte las jerarquías y las reglas serias de la ideología dominante es una risa abierta, intersubjetiva, liberadora y libertaria, y el rol que juega la alteridad en ella hace que la risa sea imposible de definir en un sentido y en una designación concreta, denotando, en cambio, una inevitable ambigüedad y polisemia de un signo muy particular determinado no solo por su resistencia, sino también como una de las formas más efectivas de resistencia contra el monologismo dominante.

Palabras clave: Risa. Derrocamiento. Alteridad. Inferencia. Creación.

Figura 1 – *La principessa Nesmejana*



Fonte: Viktor Vasnezov. *La principessa Nesmejana* 1916-1926, Casa-Museo Vasnezov, Mosca.

*"Mieux est de ris que de larmes escripre
Pour ce que rire est le propre de l'homme".*

(François Rabelais, *Gargantua et Pantraguuel*)

L'esperienza del riso sembra destinata a scomparire quasi del tutto nel mondo a noi contemporaneo? In fondo viviamo in una forma sociale sempre più seria e seriale (estendendo il discorso al mercato del lavoro che ci vuole tutti funzionali e uguali, e quindi facilmente sostituibili), e dove la solidarietà è divenuta "solitarietà", ovvero una società sempre più incentrata egoisticamente su "io" individuali e separati (in fondo le parole *selfish* e *selfie* si ritrovano nell'etimo anche nei cosiddetti *social*).

Tuttavia, è proprio il riso intersoggettivo a rappresentare un ultimo atto di resistenza dell'umanità, in particolare il riso accoglitore che potrebbe rivelarsi l'"antidoto" più antico e più efficace poiché capace di annientare ogni tipo di disegualianza e distanziamento sociali delle società moderne, e farci finalmente vivere bene insieme.

L'opera di Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, nel suo linguaggio, si rivolge a una contemporaneità estesa fin ai nostri giorni, benché essa sia giocata su arcaismi e proverbi popolari. Per non tradire Rabelais, Mario Bonfantini, traduttore di *Gargantua e Pantagruel* in Italia, nella sua prefazione, dice che quest'opera – essendo la cultura ai tempi dell'autore francese in "ansia di futuro, d'un futuro migliore del presente" e che tale futuro dall'opera stessa doveva scaturire (BONFANTINI, in RABELAIS², tr. it. 2017, p. X) – non poteva che essere tradotta in un italiano dal linguaggio moderno e rivolgersi ai "lettori a venire".

Bachtin, attraverso la sua lettura del *Rabelais*, dimostra ancora oggi che il futuro non bisogna solo prevederlo ma bisogna anche costruirlo, e ciò è possibile attraverso la scrittura ma solo se essa si rivolge sia al passato sia al futuro, nel segno del Giano bifronte, ovvero uno sguardo doppio, futuro e *da remoto* (lungi dalle sue vesti asettiche della comunicazione informatica "a distanza" e dietro freddi schermi-specchio).

In particolare bisogna riconsiderare la figura

² Ed. or. 1532; 1. ed. it. 1953.

del riso nella sua dimensione storica culturale e, al tempo stesso, nella sua veste rivoluzionaria, "visionaria", per la sua innata capacità contestativa, esorcizzante e, al tempo stesso, come insiste soprattutto Bachtin, di un riso rigenerante.

Come sappiamo Bachtin non ha potuto costruire un mondo migliore per sé: la sua vita – come quella di molti altri intellettuali (e non solo) – in quel periodo, in Russia, ha notevolmente risentito del clima di repressione e dittatura. A maggior ragione potremmo vedere il lavoro delle opere di Bachtin – di cui esiste anche, a cura di Stefania Sini, una dettagliata bibliografia ragionata e commentata (S. SINI, 2016) – sotto quest'altra luce, in particolare nel segno del riso, un segno da interpretare ancora oggi, un segno-testimone rifratto nella prospettiva dell'altro, *tradotto*, nell'etimo di condurlo oltre (*trans - ducere*), a noi, e che Bachtin ci passa per comprendere anche i nostri tempi. E quindi cercheremo qui di rileggere retrospettivamente, il suo lavoro, in un certo senso anche anticipatore, mettendolo in dialogo con autori ai quali Bachtin, direttamente o indirettamente, si è rivolto per disegnare una estetica del riso intersoggettivo come specifico linguaggio umano, uno dei più potenti sul piano creativo.

Nell'incontro tra semiotica e scienze demo-etno-antropologiche c'è dunque un segno, più di altri, che particolarmente caratterizza l'essere umano: il riso. Il "rider soprattutto è cosa umana", avverte subito i lettori Rabelais nei versi binari in apertura del suo *Gargantua e Pantagruel* (RABELAIS, tr. it. 2017, p. 5); e, prima di Rabelais, come ci racconta Bachtin (tr. it. 2001³ p. 78), tale caratteristica umana è stata colta anche da Aristotele nel *De Anima* (IV secolo a.C.): "Di tutti gli esseri viventi, il riso è proprio solo dell'uomo" (come vedremo Aristotele è citato anche da PROPP, tr. it. 1988⁴, p. 28).

Il Rinascimento, dice Bachtin, trova dunque la sua particolare concezione del riso non solo all'interno di opere letterarie ma anche attraverso alcune teorie del riso come segno di forma universale della concezione del mondo.

Naturalmente ci sono stati altri autori che hanno cercato di raccontare una storia del riso: un esempio di questo genere, è l'opera di Georges Minois, *Storia del riso e della derisione* (tr. it. 2004⁵) – segnaliamo anche il testo-antologia di Alfredo Civita, *Teorie del comico* del 2004 (già del 1984). Ma, a testimonianza del grande interesse che il riso riscuote anche ai giorni d'oggi, ci sono recenti pubblicazioni che estendono il discorso storico del riso a questioni che riguardano società moderne e contemporanee: un esempio è il libro di David Le Breton, *Ridere. Antropologia dell'homo ridens* (tr. it. 2019⁶). Ci sono, inoltre, anche lavori che riprendono, attualizzandoli, alcuni dei maggiori interpreti del passato del riso, secondo letture semiotiche, filosofiche, artistiche e letterarie (A. PONZIO, a cura di, 2013).

In riferimento al *Rabelais* di Bachtin, la presenza di due volti della stessa realtà insieme, come un Giano bifronte, costruisce una visione metaforica, dinamica, dall'aspetto comico, ironico, ridente, basata su immagini mai definite, per nulla isolate o inerti, e quindi inespressive, ma, al contrario, dotate di "ambivalenza rigeneratrice", come rinnovamento e rinvigorismento complessivo di tutta la creatività artistica che irride la visione dell'ideologia seria e borghese. In Bachtin le espressioni scatologiche verbali sono il segno esplicito di un'immagine carnevalesca contro l'ordine e a favore di una cultura del riso liberatorio e liberatore.

All'interno della stessa cultura, la metafora del corpo grottesco, nelle sue espressioni carnevalesche, contribuisce ad una migliore comprensione della dinamica del contrasto tra due visioni del mondo: da un lato, il corpo individuale e chiuso, sé-dicente e isolato rispetto alla relazione con altri corpi; dall'altra, il corpo aperto, fatto di interstizi e protuberanze, mostrato nella sue relazioni intercorporee, collegato inevitabilmente con altri corpi.

Come noto, il *corpo grottesco e incompatibile* è magistralmente colto e descritto da Bachtin nelle parole e nelle immagini nel suo *Rabelais*. Scritto da Bachtin negli anni Trenta, era originariamente

³ Ed. or. 1965; 1. ed. it. 1979.

⁴ Ed. or. 1976.

⁵ Ed. or. 2000.

⁶ Ed. or. 2018.

il lavoro della dissertazione intitolata *Rabelais nella storia del realismo* discussa nel 1946 per ottenere il titolo di dottore di ricerca. Ma il lavoro su Rabelais risultò già allora talmente rivoluzionario che a Bachtin fu negato il dottorato (il libro poi fu pubblicato solo nel 1965; in Italia arriverà in traduzione nel 1979; cfr. tr. it. 2001).

L'opera di *Rabelais e la cultura popolare del Medioevo e del Rinascimento* riprende il discorso fra "ideologia ufficiale" e "ideologia non ufficiale" teorizzato sia in *Freudismo* (1927) che in *Marxismo e filosofia del linguaggio* (1929) firmati entrambi da Valentin Vološinov, ovvero uno dei maggiori interpreti, insieme a Medvedev, del cosiddetto "circolo bachtiniano".

Nel suo *Rabelais* Bachtin recupera il *corpo sociale* nella festa popolare, cioè quell'immagine del corpo grottesco e intercoporeo che, come egli ci spiega, è schierato contro ogni logica di assoggettamento e rappresentazione, contro il potere e il suo esercizio di imporre identità e differenze.

I corpi di parole e i corpi di immagini prodotti nel *Rabelais* costituiscono il tratto distintivo della concezione artistica "non-letteraria", non conforme a certi "canoni", alle regole "letterarie". La sua non-ufficialità è quindi ostile a qualsiasi compiutezza e stabilità, serietà angusta, contro ogni finitezza, determinatezza del pensiero e della concezione del mondo.

La cultura comica popolare del Medioevo e Rinascimento si oppone al tono serio. Il recupero del carnevalesco nei riti e culti comici nelle immagini di buffoni, stolti, giganti, nani, mostri, giullari disegnano una letteratura parodica dei cerimoniali seri della rappresentazione. Il senso marcatamente "non-ufficiale" affianca il mondo ufficiale, rendendo visibile un secondo e molteplice mondo, una seconda vita, un dualismo del mondo che ne sdoppia l'aspetto, la percezione e la vita. Tale visione mette insieme i culti seri con i culti comici, questi ultimi ugualmente reali, in una visione del mondo che si rimette in gioco, celebrando e deridendo insieme, dove elogio e ingiuria si mescolano indistintamente. Il principio di carnevalizzazione e il riso liberano i rituali sociali da ogni dogmatismo, laddove l'elemento del gioco si rivela determinante

nelle forme artistiche e raffigurative, e laddove la dualità è data dai termini russi *vosproizvedenie* e *izobraženie*, tradotti in italiano rispettivamente con *rappresentazione* e *raffigurazione*; in portoghese abbiamo convenuto tradurli con *representação* e *afirmação* (L. PONZIO, 2019).

Nel *Rabelais*, nel Capitolo primo, "Rabelais e la storia del riso", Bachtin traccia sì una storiografia del riso, soprattutto in ambito della cultura popolare e del valore che in essa ha la festa, ma da tali studi ne trae anche una estetica e una filosofia del riso. Bachtin inizialmente fa riferimento a tre autorevoli autori del passato che più di altri hanno influenzato l'epoca di Rabelais: Ippocrate, Aristotele e Luciano di Samosata.

È proprio Rabelais, continua a raccontarci Bachtin, a ispirarsi direttamente a Ippocrate come "teorico sui generis del riso" (BACHTIN, tr. it. 2001, p. 77): in tal senso,

si faceva riferimento non solo alle osservazioni, contenute in vari trattati medici, sull'importanza che sia il medico che i malati avessero uno stato d'animo allegro e vivace per reagire alla malattia, ma anche al cosiddetto *Romanzo di Ippocrate* che consiste nella corrispondenza (sicuramente apocrifa), allegata al Corpus Hippocraticum in cui si parla di "follia" di Democrito, la quale si esprimeva attraverso il riso (BACHTIN, tr. it. 2001, p. 77-78).

Una archeologia del riso dunque lascia le sue tracce già nel *Romanzo di Ippocrate*. L'opera, conosciuta anche col titolo *Lettere di Ippocrate* e inizialmente assegnata al celebre medico greco, viene ben presto ricollocata nel genere romanzo, dal momento che tali lettere raccolte in essa non sono state imbucate dal suo autore ma verosimilmente da un impostore, tanto da far diventare questo testo, redatto in forma di epistole, un'opera menzognera, apocrifa e inventata di sana pianta, in altre parole: "un raro esempio di romanzo nella letteratura medico-filosofica" (HERSANT, pref. in IPPOCRATE, tr. it. 1999, p. 10).

Il carattere "romanzesco" delle epistole ippocratiche, la diffidenza verso le norme, il suo potere di trasgressione, la lucida mescolanza dei generi, il rifiuto dell'univoco, la capacità di mostrarci solo alla fine "un mondo alla rovescia", in particolare quando Democrito viene preso per pazzo, o

quando è il paziente a curare il medico, fanno già di esse un testo dal carattere "romanzizzato" e "carnevalesco". Qui il riso anche nella sua veste salutare in cui, secondo la medicina greca (sposata da Ippocrate e Galeno), il buonumore favorisce la guarigione, ossia il riso risanatore. Nel *Romanzo di Ippocrate* il riso di Democrito messo in scena si fa beffa dell'autorità, non soltanto mettendo in ridicolo il ruolo specifico di medico, collegando il mondo triviale con quello scientifico – anche in veste di gustosa autocritica di un autore che in fondo non appare mai nell'opera, né come narratore né come medico (HERSANT, pref. in IPPOCRATE, tr. it. 1999, p. 12) –, ma non mancando anche di farsi burla della funzione del politico, preso in mezzo tra filosofia, medicina, botanica e morale, facendone vacillare il mondo delle cose apprese o, come direbbe Bachtin, il mondo della rappresentazione e dell'ideologia dominante: il "mondo rassicurante del senso" viene sostituito da "un mondo ambiguo in cui non c'è più differenza tra ogni cosa e il suo contrario" (HERSANT, pref. in IPPOCRATE, tr. it. 1999, p. 13). Alla fine avviene un triplice rovesciamento, ci dice Hersant nella sua prefazione: "il presunto pazzo è un grande saggio; il terapeuta, un ignorante; la normalità, una demenza", causando "uno slittamento dalla competenza medica alla competenza di filosofo" (HERSANT, pref. in IPPOCRATE, tr. it. 1999, p. 15-16).

Sul rapporto riso/saggezza, Bachtin dice che Rabelais e i suoi contemporanei conoscevano bene l'affermazione di Plinio il quale sosteneva che "un solo uomo al mondo, Zoroastro, aveva cominciato a ridere sin dalla nascita, e ciò aveva fatto pensare a un 'presagio della sua saggezza divina'" (BACHTIN, tr. it. 2001, p. 79). Qui potremmo anche fare riferimento a Erasmo da Rotterdam (giuntamente a Tommaso Moro, in parte traduttore dei dialoghi satirici di Luciano di Samosata) e al suo saggio satirico, *L'Elogio della follia* (1511), e alla figura bifronte del "morosofo" (*morosophus*), falso sapiente e, insieme, filosofo.

Fatto curioso, nota invece Baudelaire, il "Saggio per eccellenza, il Verbo Incarnato, non ha mai riso". Il saggio non ride se non con un po' di tremore e così il riso, indice di debolezza e ignoranza, è stato

assegnato al folle (BAUDELAIRE, tr. it. 2017, p. 33-34). Baudelaire nel suo saggio *Dell'essenza del riso* (1885) poi insisterà sull'origine diabolica del riso, che qui non condividiamo, e non considereremo.

Alla fine l'epoca dei Lumi ha dipinto il riso incontrollabile di Democrito come "riso cattivo", "sospetto", "patologico" e che volge al negativo, da "veicolo di saggezza" diviene "segno di crudeltà". Chiosando sullo "strano caso" di Democrito, Hersant dice che ogni storia del riso è, in fondo, ridicola (HERSANT, pref. in IPPOCRATE, tr. it. 1999, p. 22-23).

Bachtin coglie anche in quest'occasione la possibilità di recuperare elementi costitutivi della teoria del romanzo, citando direttamente l'opera di Ippocrate, non menzionandola come *Lettere di Ippocrate*, ma appunto come il *Romanzo di Ippocrate*.

Nell'analisi dell'opera di Rabelais, oltre a voler ricostruire storicamente una estetica del riso come espressione umana che capovolge tutte le gerarchie e le regole sociali storicamente e istituzionalmente determinate, di cui l'autore francese ne incarna il portavoce principale con i suoi personaggi immaginari Gargantua e Pantagruel, da parte di Bachtin c'è anche l'interesse di sollevare una problematica di carattere linguistico in relazione a un confronto (anche qui un rovesciamento) tra latino medievale, usato dall'*élite* dei dotti, il sapere istituzionalizzato, e il volgare, utilizzato invece dal ceto popolare e nella vita quotidiana, o il latino della classicità, coltivato dagli umanisti (BACHTIN, tr. it. 2001, p. 513; v. anche SINI, 2017, p. 66-67).

Sugli aspetti gerarchici di carattere linguistico anche Propp è particolarmente critico nei confronti di certe "estetiche borghesi" che, a partire dal XIX secolo, hanno assegnato al riso due diversi e opposti aspetti di comicità, secondo una scala di ordine "inferiore" e "superiore", ossia tra "comico volgare" e "comico fine" (PROPP, tr. it. 1988, p. 8-9).

In parte questa distinzione possiamo ritrovarla anche nel breve saggio già menzionato di Baudelaire, *Dell'essenza del riso* del 1855 (già approntato nel 1845 per la pubblicazione ma con un altro titolo), che ha in parte il merito di estendere il discorso del riso anche alle arti plastiche, proponendo la caricatura come genere artistico. Anche qui Baudelaire

descrive due modalità di riportare il discorso comico: uno più chiaro e più facile da capire, che egli chiama il "comico ordinario", ossia come creazione artistica d'imitazione della realtà in veste esagerata, deformata, per far ridere e dalla finalità etica; e, l'altro, più difficile da capire, chiamato "comico assoluto", in antitesi al primo, detto anche "comico significativo", ovvero una creazione che parte dalla realtà per trasformarla attraverso l'immaginazione e la fantasia fino a rendersi come nuova realtà, visione di un nuovo mondo, che egli chiama anche "comico grottesco" (BAUDELAIRE, tr. it. 2017, p. 46-47). Per Baudelaire, il comico significativo e ordinario si ritrova per esempio in Molière; mentre Rabelais rappresenta in assoluto il più grande maestro del grottesco. Mario Bonfantini, al contrario, associa il comico di Rabelais proprio a quello di Molière per la sua spregiudicata osservazione della realtà che non "esclude aperture sul tono grave e serio", da un lato, e il "riso trionfante del buonsenso" dall'altro, benché riconosca a Rabelais una sua unicità letteraria rintracciabile nelle modulazioni di un linguaggio dai mutamenti di tono continui e quasi infiniti (BONFANTINI, in RABELAIS, tr. it. 2017, p. X-XI).

Se Bachtin si è soffermato sulla storicità e sugli aspetti culturali del riso utilizzando come pre-testo l'opera di Rabelais, Propp nel 1976 si è interessato anche delle forme del riso nelle sue variazioni (per spiegare la varietà del riso, Propp fa riferimento al quadro di Repin, *I Cosacchi dello Zaporoz'e scrivono una lettera al Sultano di Turchia*, 1880-1891), non in maniera generale e astratta (direttamente la sua critica è rivolta a certi filosofi idealisti). Infatti, Propp, già nelle primissime pagine del suo libro *Comicità e riso* (PROPP, tr. it. 1988, p. 3-12), mette in discussione una certa metodologia riscontrabile in precedenti studi svolti da altri autori sul tema del riso (fa i nomi di Schopenhauer, Hegel, Vischer e Volkelt), e ne propone invece una metodologia in grado di ricercare le varietà e le forme del riso all'interno di contesti specifici (che egli chiama "metodo induttivo"), riscontrabili soprattutto in ambito letterario che, come si sa, condensa in sé, mettendoli in scena, tutti gli aspetti e i linguaggi specifici della vita stessa. Inoltre prende le distanze dalla

teoria bergsoniana (1900; tr. it. 1990) riguardante una certa "legge di natura" e automatismo del riso: posta la causa, il riso ne consegue sempre necessariamente. Tuttavia, non è sempre così, dipende sempre dai contesti.

Come dice ancora Propp, criticando anche la formula di Schopenhauer, ovvero che "il riso sorge quando improvvisamente scopriamo che gli oggetti reali del mondo che ci circondano non corrispondono ai concetti e alle rappresentazioni che ne abbiamo" (PROPP, tr. it. 1988, p. 7), non sempre questa mancata corrispondenza provoca automaticamente il riso (per esempio nell'ambito delle ricerche scientifiche la scoperta di un errore cadrebbe al di fuori della sfera del comico). Il riso, dice Propp, "nasce in presenza di due grandezze: di un oggetto ridicolo e di un soggetto che ride, cioè dell'uomo", tuttavia "la difficoltà sta nel nesso tra oggetto comico e uomo che ride" e ciò non è né scontato né automatico (PROPP, tr. it. 1988, p. 19).

Se nella letteratura scritta antica russa, in ambito religioso, il riso e il comico sono elementi completamente assenti, è invece proprio la letteratura popolare, dice Propp, a offrire un materiale ricco e significativo per una estetica del riso.

Tuttavia, a rivoluzionare la cultura russa del riso è stato proprio Rabelais, tradotto in russo nel 1961 da Ljubimov: "si può dire che il lettore russo ha letto per la prima volta Rabelais e per la prima volta ha sentito il suo riso. [...] grazie all'ottima traduzione di Ljubimov, si può dire che Rabelais si sia messo a parlare russo [...]. [...] l'importanza di questo avvenimento difficilmente può essere sottovalutata" (BACHTIN, tr. it. 2001, p. 157).

Propp, da parte sua, soffermandosi particolarmente su un tipo di riso che s'incontra più frequentemente nella vita e nell'arte, ovvero il *riso che deride*, (PROPP, tr. it. 1988, p. 19), ci indica la strada per cercare le forme del riso di volta in volta all'interno dei diversi contesti. Tuttavia, in questa sua ricerca, come lui confesserà alla fine del libro *Comicità e riso*, riuscirà a individuare soltanto sei/sette diversi aspetti del riso.

Di questa difficoltà di identificare e generalizzare sulle forme del riso, non sintetizzabile come

detto nella formule di Bergson che riduce il riso a un rapporto di causa/effetto (tr. it. 1990⁷), Propp fa subito notare che c'è chi ride e chi non ride, ossia là dove uno ride di una cosa, un altro può non ridere della stessa cosa. E di queste diverse variazioni delle forme del riso, la letteratura popolare ci fornisce molteplici esempi.

Uno esempio su tutti è fornito dalla fiaba poco nota della principessa Nesmejana (il nome in russo significa esattamente "colei che non ride"), analizzata da Propp nel suo saggio "Il riso rituale nel folclore. A proposito della fiaba di Nesmejana", saggio raccolto insieme a altri tre studi di etnografia storico-strutturale accomunati sotto il titolo *Edipo alla luce del folclore (Edip v svete fol'klora*, tr. it. 1975), scritti nel periodo intermedio tra *La morfologia della fiaba (Morfologija skazki del 1928)* e *Le radici storiche della fiaba di magia (Istoričeskie korni volšebnoj skazki del 1946)*.

La fiaba di Nesmejana racconta nella sua sostanza di una principessa che, per motivi sconosciuti, non ride mai e suo padre la promette in sposa a chi la farà ridere. La particolarità della fiaba di Nesmejana è data però anche dall'intreccio dalle svariate possibilità – non essendoci una trascrizione, la fiaba, ci svela Propp, è raccontata in 3/4 modi diversi – che danno quindi vita a diversi modi di ridere.

Anche le radici storiche della fiaba di Nesmejana sono rintracciate da Propp nelle pagine dedicate a "Il riso rituale nel folclore" (tr. it. 1975, p. 41-81). Alla russa Nesmejana, Propp fa corrispondere la dea greca Demetra che ha perso il sorriso perché alla ricerca della figlia Persefone scomparsa nell'Ade. La fiaba della principessa Nesmejana e il mito di Demetra sono intrecciate a un'altra fiaba, dice ancora Propp, intitolata *I contrassegni*, e le fiabe risalgono a un'unica radice. Per un semplice gesto Demetra ("madre terra" nell'etimo) tornerà, come Nesmejana, al sorriso quando Hermes recupererà Persefone dall'Ade, e col suo sorriso sulla terra fa ritorno anche la primavera e il ciclo agrario; le due protagoniste sono "intrecciate" nel segno del riso dal carattere agricolo, come rigenerazione della terra: il riso di Nesmejana è generato dai porcellini

danzanti al suono di un piffero magico di un suo corteggiatore e futuro sposo; col potere del suo sorriso la dea Demetra fa sbocciare i fiori. Propp si soffermerà sulla concezione agricola come nascita simbolica nei riti iniziatici accompagnata al riso, riso che non solo accompagna ma crea la vita (ci torneremo più avanti).

Diversamente, questa mancata partecipazione al riso possiamo incontrarla nel protagonista de *Il sogno di un uomo ridicolo* di Dostoevskij (*Son smešnogo človeka*, 1877; tr. it. 1995). L'uomo ridicolo è un "eroe polifonico" in termini bachтинiani, visto anche come variante dell'"uomo del sottosuolo", il quale da soggetto del romanzo diviene oggetto del riso altrui, e di questo riso non è neanche partecipe attivo ma passivo, nonostante sia consapevole di questa sua condizione di essere ridicolo ma che è vissuta in un mondo a lui del tutto indifferente.

Vale la pena riportare alcune righe di questo cosiddetto "racconto fantastico" (etichetta meramente classificatoria appiccicata alla versione originaria), il cui inizio contiene tutto il fascino narrativo con i suoi ritmi di pieni e di vuoti: il tema del ridicolo si ritrova sparpagliato sulla superficie sin dalla prima pagina, tra operatori temporali (adesso, prima, sempre, allora, dopo, ancora, di anno in anno, alla fine ecc.), cronotopi del racconto che attirano l'occhio del lettore a diverse velocità avviate dalla forza centripeta della parola "ridicolo":

Io sono un uomo ridicolo. Adesso loro mi chiamano pazzo. Sarebbe un avanzamento di grado se non mi trovassero sempre lo stesso uomo ridicolo. Ma adesso non mi arrabbio più, adesso li amo tutti, e persino quando se la ridono di me, anche allora, mi sono particolarmente cari. Io stesso riderei con loro, non di me stesso, ma per l'amore che gli porto, se non fossi così triste nel vederli. Così triste perché loro non conoscono la verità, mentre io, io conosco la verità. Oh, com'è duro essere solo nel conoscere la verità! Ma questo loro non lo comprenderanno. No, loro non lo comprenderanno.

Prima invece mi affliggeva molto il fatto di avere un'aria ridicola. Non di averne l'aria, di esserlo. Sono sempre stato ridicolo e questo forse lo so dal giorno in cui sono nato. Quando avevo sette anni, forse, sapevo già di essere ridicolo. Poi sono andato a scuola, e dopo ancora all'università, e che dire?, più apprendevo le cose e

⁷ Ed. or. 1900.

più apprendevo questo, che ero ridicolo. Così che alla fine tutta la mia scienza universitaria non era altro che la prova di una cosa, non era là che per dimostrarmi e chiarire a me stesso, quanto più l'approfondivo, che ero ridicolo. E nella vita così come nella scienza. Di anno in anno sentivo crescere e rinforzarsi in me questa perpetua coscienza della mia aria ridicola sotto tutti i punti di vista. Tutti hanno sempre riso di me. Ma nessuno sapeva, né poteva rendersi conto, che se c'era un uomo ridicolo sulla terra il quale più degli altri sapesse che ero ridicolo, ebbene quell'uomo ero io (DOSTOEVSKIJ, *Il sogno di un uomo ridicolo* [in *Diario di uno scrittore*, aprile 1877], tr. it. 1995, p. 65).

Il rendersi ridicolo dunque può essere ritrovato lì dove la stranezza rappresenta la deviazione di certe norme di condotta sociale adottate in particolari contesti. L'uomo ridicolo è anche lo Charlot di Chaplin, considerato un maestro nel raccontarci ciò anche attraverso le immagini cinematografiche. La poetica dei contrasti nella comicità è già insita nel rapporto cinema-realtà sottolineata anche da Ejzenštejn quando (1937), volendo esaltare il cinema di Charlie Chaplin (EJZENŠTEJN, tr. it. 2005), dice che Charlot non lavora da solo ma lavora in coppia con la realtà, producendo lo stesso effetto comico della *pagliacciata* teatrale, generata dal contrasto di due figure: una, il *bianco* (corrispondente alla realtà seria), autoritario, severo, preciso, dal costume tradizionale, vestito di bianco e con il cappello a punta; e l'altra, l'*Augusto* (interpretato da Charlot), incapace, pasticciatore e stralunato, dagli abiti fuori misura e scarpe giganti. Ciò che descrive Ejzenštejn si ritrova in perfetto accordo a quello che dirà Lotman di Chaplin (1973) per spiegare il funzionamento dei contrasti nella teoria cinematografica, esaltandone del personaggio interpretato da Charlie Chaplin le caratteristiche dei suoi abiti che "contrastano" nella parte di sopra, "elegante", e quella di sotto, del "vagabondo": è come se Charlot fosse due persone in una: è questa la condizione per un effetto inaspettato (LOTMAN, tr. it. 2020, p. 99).

Considerate spesso stranezze e forme dal codice non scritto, tali figure del riso potrebbero riguardare anche il costume, la moda, certe professioni, l'estranietà di uno straniero (o di un vagabondo nella versione di Chaplin) in un nuovo ambiente; uno

straniero può apparire ridicolo al nostro occhio ma anche al nostro orecchio a causa dei suoni strani di una lingua per noi (ignoranti) incomprensibile.

Così come alcune differenze fisiche rispetto a certi canoni anatomici che possono essere motivo di ilarità: da difetti fisici a deformità che fanno ridere, una scoperta improvvisa di un certo difetto può portarci a ridere – Propp (tr. it. 1988) cita spesso Gogol', in particolare *Il naso*. La deformazione in fondo sta anche in ogni volto ridente laddove la bocca arriva fino alle orecchie e anche questa immagine alterata ci contagia nel ridere insieme senza sapere in fondo il perché.

Ma non solo la differenza fa ridere, anche la somiglianza, dice Propp, può provocare il riso. Esattamente Propp parla di "sdoppiamento" della figura (tr. it. 1988) e ritrova nel folclore russo esempi classici di personaggi sdoppiati (ma qui potremmo estendere il tema del doppio non solo a Gogol', ma allo stesso Dostoevskij, a Wilde, a Conrad, a Pirandello, a Saramago ecc.).

Tuttavia, in generale, nei confronti della comicità e del riso, dice Propp, vi è sempre stato un atteggiamento negativo, persino un certo disprezzo, per i quali figurano esclusivamente accezioni che cadono al di fuori dell'"estetica" e del "bello":

il comico è qualcosa di basso, un nonnulla, un infinitamente piccolo, materiale, è il corpo, la lettera, la forma, la mancanza di idee, l'apparenza, è la mancata corrispondenza, l'opposizione, il contrasto, il conflitto, la contraddizione con il sublime [...] ecc. La scelta degli epiteti negativi che corredano il concetto di comico, l'opposizione del comico al sublime, a ciò che è elevato, al bello, all'ideale, ecc., esprime un certo atteggiamento negativo verso il riso ed il comico in generale e persino un certo disprezzo (PROPP, tr. it. 1988, p. 8).

Vi sarebbe dunque una teoria che distingue una comicità "bassa", "volgare" da una "elevata" ma Propp ci avverte che tale distinzione, soprattutto in ambito letterario, è impossibile da sostenere, e tra i vari esempi porta ancora una volta quello di Gogol': accusato dai suoi contemporanei e da alcuni successivi critici e storici della letteratura di trivialità e di volgarità senza, invece, capirne l'umorismo. Ma i grandi scrittori, dice ancora Propp (tr. it. 1988), come Rabelais non disprezzano affatto la

farsa dei buffoni, i saltimbanco, i clown, i pagliacci e ogni tipo di allegria sfrenata, come fonte delle forme popolari del riso. Ciò anche in riferimento al teatro popolare russo dove lo "spettacolo" non è *spektakl'*, inteso come teatro colto, ma è *zrelišče*, ritrovabile soprattutto nel *balagan*, il teatro provvisorio delle rappresentazioni popolari, che mette in scena una parola scabrosa, burlesca, sagace, pungente, scherzosa, di piazza e grottesca, contrapposta all'ordine che regge la quotidianità.

La volgarità, il linguaggio di piazza, finanche un certo linguaggio scatologico – "*le imprecazioni sono la forma più antica della negazione figurata ambivalente*" (BACHTIN, tr. it. 2001, p. 453) – sono un tratto distintivo di gran parte dei generi della produzione letteraria, laddove Rabelais è stato maestro, rivoluzionando le produzioni letterarie successive ma rinnovando, anche in maniera retrospettiva, tutta la letteratura del passato. Ma tale volgarità non è riservata solo al testo letterario.

Lotman, per esempio, si soffermerà sul linguaggio e sulla natura artistica delle stampe popolari russe (1976), ossia i *lubki* (tr. it. 2014), sostenendo che tali testi non possono essere studiati con gli stessi criteri estetici applicati all'arte ufficiale. Lotman ne propone, di conseguenza, un approccio di tipo culturologico, considerando che da quest'arte delle stampe popolari russe ha attinto anche la letteratura e, successivamente, ha rappresentato la fonte di ispirazione degli artisti dell'avanguardia russa, dal pittore Malevič al poeta Majakovskij.

Anche nel caso del linguaggio comico nella sua veste visuale del *lubok*, così come precedentemente abbiamo visto nel linguaggio verbale, vi è una divisione in generi che riguarda ancora l'arte popolare vista come genere artistico inferiore rispetto ad altri, e che la relega come arte "primitiva":

A ostacolare una definizione del carattere estetico del "lubok" russo è innanzitutto il persistere, nell'approccio a un fenomeno profondamente originale, di un filtro: quello della divisione dell'arte in generi, che funziona ed è attivo in un ambiente socialmente e culturalmente estraneo alla creazione artistica popolare. Naturalmente, dopo la svolta prodottasi nel XX secolo riguardo al modo di considerare la dignità delle cosiddette forme d'arte primitive, nessuno parla più di inferiorità artistica del "lubok" (LOTMAN, tr. it. 2014, p. 85).

Sicché, nella sua singolarità:

Il lubok è pensato proprio per una ricezione [...] attiva e sincretica, per la quale il disegno si lega al gioco [...]. Se non capiamo che sotto certi aspetti non si tratta di una forma analoga, bensì opposta alle arti figurative "colte" che ci sono familiari, ci priviamo della possibilità di penetrare nella sua natura artistica (LOTMAN, tr. it. 2014, p. 110).

Anche qui, dunque, vi è duplice lettura, dice Lotman: i *lubki* sono apprezzati per l'essere divertenti per l'ambiente borghese ma, allo stesso tempo, sono presi seriamente in considerazione nell'ambiente contadino: da una parte si consuma il testo, dall'altra vi si gioca. I *lubki*, dal carattere teatrale, riportano spesso parole la cui comicità ha carattere scatologico, e Lotman mentre descrive il *lubok* del *Buffone di Gonos* o il *Buffone Farnos dal Naso Rosso* fa esplicito riferimento alla parola carnevalesca teorizzata nel *Rabelais* da Bachtin (LOTMAN, tr. it. 2014, p. 89).

Tornando al collegamento tra medicina e filosofia, grazie ai nomi di Ippocrate e Democrito che definiscono il riso come concezione del mondo, Bachtin ci rivela un particolare non trascurabile: sia la dottrina del potere curativo del riso sia la filosofia del riso del *Romanzo di Ippocrate* hanno avuto grande successo e erano assai diffuse nella Facoltà di Medicina di Montpellier, proprio dove Rabelais studiò e insegnò in seguito (BACHTIN, tr. it. 2001, p. 78).

Nel secondo capitolo dedicato a "Il linguaggio di piazza nel romanzo di Rabelais", Bachtin tornerà sull'argomento tra medicina e comicità, riprendendo dal romanzo di Rabelais la virtù curativa del riso e il tema della deformazione del corpo causata dalle cosiddette "malattie allegre" e "alla moda", "risultato di un godimento smisurato" di *cibo, bevande, attività sessuale*, e sono per questo motivo legate al "basso" materiale corporeo:

Negli ultimi paragrafi del prologo sentiamo le "grida" del medico-ciarlatano e venditore di droghe medicinali della fiera: fa la propaganda delle *Cronache* come rimedio prodigioso contro il mal di denti; viene data anche la ricetta del loro uso: bisogna avvolgerle in un panno caldo e applicarle sulla parte dolorante. Queste ricette parodiche sono uno dei generi più diffusi del realismo grottesco. Più oltre le *Cronache* vengono propagate come mezzo per alleviare il dolore dei *sifilitici* e dei *gottosi*.

I gottosi e i sifilitici appaiono molto spesso nel romanzo di Rabelais e, in genere, in tutta la letteratura comica del XV e del XVI secolo. La gotta e la sifilide, "malattie allegre", risultato di un godimento smisurato di *cibo, bevande, attività sessuale*, sono per questo motivo legate al "basso" materiale corporeo. La sifilide era ancora in quel periodo una "malattia alla moda" [nota 1: la si chiamava volgarmente "gorre" o "grand'gorre", cioè lusso, pomposità, sfarzo, sontuosità], mentre il tema della gotta era già stato sviluppato nel realismo grottesco e lo si incontra anche in Luciano (BACHTIN, tr. it. 2001, p. 175-176).

Oltre al tema ricorrente del corpo grottesco e della sue deformazioni nelle forme del riso in relazione a certe malattie del benessere e del lusso smisurato (oggi di "malattie alla moda" ce ne sarebbero tante altre), il linguaggio di piazza partecipa a assecondare l'ordine del capovolgimento della parola.

Il linguaggio di piazza è legato alla comicità popolare dal momento che in esso le illusorie separazioni fra gli individui sono del tutto abolite. Inoltre il linguaggio della piazza è ambivalente, è bifronte, laddove gli elogi e le ingiurie sono in esso indistinguibili. La presenza del positivo e del negativo insieme, in un linguaggio ambivalente, caratterizzano l'intero linguaggio della cultura comica popolare, dagli effetti di parodia alla ironia, alla comicità, al riso, che la creazione artistica verbale ha spesso ripreso.

Inoltre il linguaggio della cultura comica popolare è l'espressione di una visione dinamica, costruttiva, basata su immagini incompatibili in senso assoluto, ovvero mai definite una volta per tutte, mai isolate o chiuse, ma dotate di una "ambivalenza rigeneratrice" e, come tali, possono contribuire notevolmente alla rivitalizzazione della vita stessa, e non soltanto al rinnovamento complessivo della creatività artistica.

Il simbolo del principio materiale-corporeo, dice Bachtin, proviene da *Le metamorfosi* o *L'asino d'oro* di Apuleio (tr. it. 2010): l'asino come uno dei "simboli più antichi e più duraturi del 'basso' materiale e corporeo, che ha nello stesso tempo un valore abbassante (di mortificazione) e rigenerante" (BACHTIN, tr. it. 2001, p. 89).

Il riso rabelaisiano per Bachtin non è mai denigrante o distruttivo, non si limita a fare il verso alla realtà ma ad essa contrappone un mondo alla

rovescia, che nel suo contrario mostra il suo vero *diritto*, a favore di una diversa organizzazione sociale, mettendoci tutti sullo stesso piano e, al tempo stesso, inevitabilmente esposti al dialogo. Nel riso rabelaisiano colto da Bachtin quindi si schiude sempre una visione del mondo carnevalesca dal linguaggio di piazza che non conosce separazioni tra spettatori e attori, platee e palcoscenici, e in cui non esistono più confini spaziali, né è possibile sfuggire da questa condizione di dialogo subito.

Nelle immagini della festa popolare la negazione non ha mai un carattere astratto, logico. È sempre figurata, concreta, sensibile. Dietro la negazione non ci sta il nulla, ma una specie di oggetto opposto, il rovescio dell'oggetto negato, un'inversione carnevalesca. La negazione ricostruisce l'immagine dell'oggetto negato e cambia soprattutto la collocazione spaziale sia dell'oggetto intero che delle sue parti: trasporta tutto l'oggetto all'inferno, ne mette il basso al posto dell'alto, o il didietro al posto del davanti, deforma le proporzioni spaziali dell'oggetto esagerando enormemente uno solo degli elementi a discapito di altri (BACHTIN, tr. it. 2001, p. 452).

Terza fonte della filosofia del riso rinascimentale dopo Ippocrate e Aristotele, dice Bachtin, è Luciano di Samosata, divenuto famoso per le sue avventure impossibili del suo eroe Menippo di Gadara. Qui il ribaltamento spaziale di cui parla Bachtin è offerto da Menippo che se la ride cinicamente (da qui la satira menippea) di una vita fin troppo seria, in particolare di tutte le credenze e i comportamenti umani intorno alla morte, derisa finanche nel regno dell'oltretomba, andandole incontro di persona all'Inferno da vivo, ma anche da morto in altre opere luciane (LUCIANO DI SAMOSATA, tr. it. 2020). L'immagine degli inferi, anch'essa di basso corporeo in senso topografico, è ben presente anche nel romanzo di Rabelais, anche sotto forma di carnevale, come in tutta la letteratura del Rinascimento, che Dante inaugura, dice Bachtin (BACHTIN, tr. it. 2001, p. 329).

Bachtin ci parla dell'importanza del ruolo del riso come "rinascita allegra" assegnato alla festa popolare, in termini di riso pasquale (*risus paschalis*) che permetteva gli scherzi di tipo carnevalesco persino in chiesa, con riferimento alla vita materiale-corporea, ovvero cibo e vita

sessuale vietate durante la Quaresima; o il "riso natalizio", espresso attraverso canzoni burlesche che associavano ancora una volta temi laici a elementi materiali-corporei: "tema della *nascita del nuovo, del rinnovamento*, si associavano organicamente a quello della *morte del vecchio*, su un tono gioioso e abbassante, con immagini di *sconsacrazione* buffonesca e carnevalesca" (BACHTIN, tr. it. 2001, p. 90).

In Rabelais l'immagine della morte è priva di ogni valenza tragica e terribile. La morte è un momento necessario nel processo di crescita e di rinnovamento del popolo, è l'altra faccia della nascita.

[...] La nascita e la morte si sono incontrate. La morte è l'altra faccia della nascita. Gargantua non sa se piangere o ridere. Vince la gioia del rinnovamento. [...] in tutto il mondo rabelaisiano, c'è un elemento di avvenire utopico. [...] Ma ciò che si festeggia [...] è il trionfo concreto della vita che nasce dopo aver vinto la morte (BACHTIN, tr. it. 2001, p. 448, 449).

Paradossalmente, finanche *morire dal ridere* è una varietà della *morte gioiosa*, sottolinea Bachtin. Rabelais ne riporterà nove casi, e Bachtin fa notare che la morte dei vecchi provocata dalla gioia è legata al trionfo dei figli, alla vittoria della vita giovane (in nota BACHTIN, tr. it. 2001, p. 450).

Il rapporto riso e morte nel senso del rinnovamento bachtiniano lo ritroviamo ancora una volta nelle feste popolari, in particolare i riti funerari come parodia e farsa che culmina in una sfrenata allegria.

Per capire il nesso e l'importante ruolo che gioca il riso tra morte e vita è necessario ancora una volta rivolgere l'attenzione ad alcuni studi di Propp (1963). Infatti anche Propp riporta questa relazione strettissima che intercorre tra riso e morte (PROPP, tr. it. 1993⁸, p. 135-190). Come Bachtin, Propp fa risalire questo legame alla festa popolare, in particolare alla festa del ciclo del calendario agrario in cui si allestivano dei funerali-farsa che pertanto non erano tragici ma comici: "non si ha il pianto durante i funerali ed il riso dopo la resurrezione, ma una loro mescolanza: alcuni imitano il pianto, altri, contemporaneamente, saltano e ridono. Il riso doveva garantire all'essere ucciso una nuova

vita tanto necessaria, come si riteneva, per un nuovo raccolto [...]", la presenza del riso "indica che questa morte è una morte che ricrea una nuova vita" (PROPP, tr. it. 1993, p. 189).

Propp fa riferimento alle parodie del rito religioso del Natale e la recita del morto in casa ma estende il discorso anche al Carnevale: anch'esso un fantoccio rappresentato con l'aspetto di un uomo o di una donna, portato durante la settimana grassa in giro per il villaggio, ossia l'incontro del carnevale, a cui segue il rito dell'addio al carnevale rappresentato nella processione di un funerale, in cui c'è chi piange, chi urla e chi ride a crepapelle (PROPP, tr. it. 1993, p. 142). Il pupazzo del carnevale fatto a pezzi, secondo le fonti storiche descritte nelle ricerche di Propp, viene poi gettato nei campi e agli animali in segno di fertilità della terra e aumentare la prolificità del bestiame.

Propp stabilisce dunque la tesi di una stretta relazione tra certe feste anticlericali e popolari con il rito riproduttivo di carattere agrario-magico, in cui morte e vita sono indissolubilmente legate.

Il lavoro di Propp si sposta anche alla festa della betulla (conosciuta anche come festa di *Semik* o festa della Trinità) in cui, in analogia al carnevale, di questa betulla intrecciata se ne faceva qualcosa di simile a un pupazzo decorato con un abito maschile o femminile, anch'esso alla fine distrutto, rappresentando anche qui dei funerali comici. Ma la settimana che precedeva tale festa si chiamava anche la settimana delle *rusalki*, anime di persone morte "di morte innaturale o violenta" (PROPP, tr. it. 1993, p. 151), considerate innanzitutto esseri acquatici, che abitano non nel mare ma nei fiumi, nei laghi, negli stagni, ossia bacini idrici necessari all'agricoltura. Uscite dalle acque abitano la terra, anche qui personificate in riti che le raffigurano. Così "mentre si gettava la betulla della festa della Trinità nel campo di segale per garantire il buon raccolto [...], così si fanno spostare le *rusalki* dai boschi ai campi coltivati [...]" con lo "[...] scopo di garantire alla terra l'umidità necessaria e di provocare una abbondante crescita di grano" (PROPP, tr. it. 1993, p. 152).

⁸ 1. ed. it. 1978.

Tuttavia, "questi segni di rispetto, di lutto, i canti addolorati e i lamenti hanno un carattere apertamente falso e farsesco" (PROPP, tr. it. 1993, p. 166), e "l'agricoltore non ha bisogno della resurrezione fisica dell'essere ucciso, ha bisogno invece che la forza di questi esseri si trasmetta ai campi" [...] (PROPP, tr. it. 1993, p. 180).

Tali considerazioni di Propp non sono legate solo alla cultura russa, naturalmente, egli per esempio fa riferimento all'Italia, alla Sardegna.

Il tema della "carnevalizzazione" della morte lo ritroviamo anche in Messico, nel giorno dei morti, tema che è stato anche "ripreso" cinematograficamente da Ejzenštejn, nel 1931-1932. Da queste riprese (1932) ne scaturirono quattro film e, il quinto, realizzato come opera postuma, montato da un altro regista russo, Aleksandrov, che aveva partecipato alla stessa spedizione messicana, porta il titolo *Que viva Messico!* (1979). Ebbene nel terzo dei cinque episodi, il tema è proprio quello della "Fiesta": dalle candele ai banchetti sulle tombe si descrive il carnevale come una festa travolgente in cui, anche per il messicano, non è sufficiente mostrare spregio nei confronti della morte ma addirittura la prende in giro: le tombe sono di cioccolata, i teschi di zucchero; i teschi si ritrovano dappertutto nei costumi da parata che irridono le professioni e le uniformi: il teschio è sotto il cilindro di un ministro o sotto il casco di un pompiere, sotto il berretto di un gendarme, sotto il copricapo bicorno di un generale, sotto ogni sombrero messicano della folla, non distinguendo più gli spettatori dagli attori. Nella festa popolare il culto della morte non è più immobile come nelle pietre azteche mostrate nel prologo del film. La morte non è più vista come sua macabra rappresentazione, ma nella raffigurazione della festa si realizza il suo superamento facendole il verso, e tutto ciò è montato sullo sfondo della rivoluzione messicana fatta di teschi veri, di scheletri, di cadaveri, il cadavere di una società ormai superata.

Il riso dunque è intessuto nel mondo umano, e s'inserisce in una serie di rinvii, il suo significato si rende proprio nell'intreccio di queste relazioni

col vivente. L'essere umano è il riso. Il riso, più di ogni segno, è il risultato di un incontro che eccede la dimensione economica di scambio eguale tra *significato* e *significante*. Riprendendo Bataille (1973) "il riso è il salto dal possibile all'impossibile" (BATAILLE, "Riso e tremore", in Id., tr. it. 1989, p. 135), e per saltare ci vuole leggerezza, incontro intersoggettivo tra oggetto del riso e soggetto che ride, un incontro che da semplice *sguardo* diviene *visione* del mondo (BATAILLE "Il riso di Nietzsche" in Id., tr. it. 1999, p. 43-60).

Se il segno è *rinvio*, *rimando* ad altro, come caratteristica essenziale ed elemento distintivo da ciò che *non* è segno, allora la logica interpretativa non può che essere un atto creativo, associativo, addirittura inferenziale (per *abduzione iconica*), ovvero capace di mettere insieme cose apparentemente lontane, dimostrando che nessun significato è sempre esplicito (per *deduzione indicale*) o già dato (per *induzione simbolica*). Il ridere è prevalentemente *icona*, inferenziale e dalla logica abduzione avendo, come abbiamo visto, una funzione rinnovatrice nei confronti della realtà seria.

Se pensare è interpretare, spiegare, sviluppare, decifrare, tradurre un segno, e se produrre e comprendere segni significa soprattutto partecipare a processi comunicativi in cui l'alterità del segno svolge un ruolo centrale, allora il riso rappresenta senza dubbio l'espressione propria dell'essere umano come essere sociale e intersoggettivo. Inoltre, il riso, così configurato, è anche il luogo prediletto del senso di un segno, un senso non più soggetto alla significazione e alla designazione, al consumo di un linguaggio ma, proprio perché lo eccede per difetto, un senso esprimibile e mai presente, "ottuso" (BARTHES, tr. it. 2001⁹), un significante senza significato (in fondo si ride anche per niente).

Il segnico è infatti il campo proprio dell'ambivalenza, della somiglianza, della approssimazione, della intercorporeità, della dialogicità, della creatività, in cui tutto si decide volta per volta per relazioni pratiche e di convivenza sociale. Bisogna quindi riconoscere a Bachtin questa importante intuizione: il riso non si modella astrattamente

⁹ Ed. or. 1982; 1^a ed. it. 1985.

sulla comunicazione formale e univoca ma in esso giocano un ruolo essenziale e ineliminabile l'alterità, la dialogicità e la polifonia.

Il riso s'innesta dunque nella vita che, come Bachtin la descrive, conosce due centri di valori, *io* e *l'altro*, differenti per principio ma correlati tra loro, e intorno ad essi si distribuiscono e si dispongono tutti i momenti concreti dell'esistere umano: "Io per me, l'altro per me, io per l'altro": sono questi, egli dice, i tre parametri fondamentali dell'"architettura dell'io" (BACHTIN, *Per una filosofia dell'atto*, 1920-24; tr. it. in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 163; L. PONZIO, a cura, 2020).

Vološinov e Bachtin dichiarano la parola costitutivamente dialogica, e ciò trova conferma nei loro studi sia nel lavoro di Vološinov (VOLOŠINOV 1929, *Marxismo e filosofia del linguaggio*; tr. it. in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 1461), sia negli studi bachtiniani dedicati a Rabelais, nonché quelli dedicati al romanzo polifonico di Dostoevskij. Ma non è solo la parola ad essere dialogica, anche le forme del tacere lo sono. Del *tacere* fa parte anche l'ironia. Essa, come il riso è una "forma del tacere".

Il tacere permette di uscire dalla sfera del tono serio ci dice Bachtin. Il riso nella scrittura letteraria non è solo quello festoso e ridente, il riso carnevalesco della cultura popolare e pluritonale, di cui l'opera di Rabelais è espressione, ma anche quello "ridotto", combinato con una emotività profondamente intima. Un esempio di riso ridotto è reso anche nella forma della scrittura ironica. Le forme del tacere dimostrano che la comunicazione linguistica non è costituita solo dal verbale, potremmo parlare qui di una "linguistica del tacere", in cui il tacere *ci parla*. Il tacere (e con esso l'ironia e il riso come emozione intima) rende possibile, dice Bachtin, il superamento della situazione, l'"elevamento", la sospensione" al di sopra di essa.

L'"essere sospeso" di cui parla anche Chagall (L. PONZIO, tr. por. 2019¹⁰). Figure della sospensione come condizione, e come lo sono spesso alcune immagini nella pittura di Chagall, particolarmente

quella dell'ebreo errante al di sopra dei tetti di Vitebsk (*Sopra Vitebsk*, 1914), ebreo che si "separa" dalla vita dello "stedtl", rimanendovi, tuttavia, legato indissolubilmente. Negli "Appunti del 1970-71" (tr. it. in BACHTIN 2000¹¹), Bachtin, occupandosi della "cronotopicità del pensiero artistico" dice, a proposito della pittura, della condizione di "essere sospeso": "La pittura da cavalletto si trova fuori da uno spazio organizzato (gerarchicamente), è *sospesa* in aria (BACHTIN, tr. it. 2000, p. 351). Il riso, dunque, è in grado di sospendere il regolare flusso della vita e, non amando precisazioni e spiegazioni, deve alla rapidità espressiva un caratteristico effetto spiazzante, dirompente e, al tempo stesso, rinnovatore, in grado di esorcizzare ogni tipo di forma sociale monologica, seria, "a distanza" e dalle responsabilità con alibi.

A conclusione di questo saggio, anche per esorcizzare la costituzione di un mondo serio e antisociale, privo di figure del riso, vale la pena ricordare il poeta definito "carnevalesco" da Bachtin (BACHTIN, tr. it. 2008¹², p. 205-206), ovvero Chlebnikov, e cito qui una sua poesia spesso recitata anche da Roman Jakobson, *Esorcismo col riso* del 1908, in cui il tessuto verbale della parola *smech* (*riso*) diventa un'immagine pittorico-poetica articolata tutta sulla radice *sme*: *sme-ch/riso*, *sme-jat'sja/ridere*, *sme-šiki/riduncoli*, *sme-junčiki/ridaccoli*, un vero e proprio incantesimo e "trasformismo lessicologico" (CHLEBNIKOV, tr. it. 1989, p. 10).

Заклятие смехом

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

Смейево, смейево,

Усмей, осмей, смешики, смешики,

Смеюнчики, смеюнчики.

¹⁰ Ed. or. 2000.

¹¹ Ed. or. 1979; 1. ed. it. 1988.

¹² Ed. or. 2002; L'intervista di Duvakin a Bachtin risale al 1973.

O, рассмейтесь, смехачи!
O, засмейтесь, смехачи!¹³

1908-1910

(KHLEBNIKOV, in A. DE CAMPOS, H. DE CAMPOS, SCHNAIDERMAN, 2017, p. 118).

Referências

APULEIO. *Le metamorfosi o l'asino d'oro*. A cura di Alessandro Fo. Torino: Einaudi, 2010.

BACHTIN, Michail. *L'autore e l'eroe*. Teoria letteraria e scienze umane (ed. or. 1979). A cura di Clara Strada Janovič. Milano: Einaudi, 2000 (1ª ed. it. 1988).

BACHTIN, Michail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale (ed. or. 1965). Tr. it. di Mili Romano. Torino: Einaudi, 2001 (1 ed. it. 1979).

BACHTIN, Michail. *In dialogo*. Conversazioni con V. D. Duvakin (1973). Trad. it. di Rosa Stella Cassotti, introduzione di Augusto Ponzio. Napoli: ESI, 2008.

BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. A cura di Augusto Ponzio con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Testo russo a fronte. Milano: Bombiani, 2014.

BARTHES, Roland. *L'ovvio e l'ottuso*. Saggi critici III (ed. or. 1982). Tr. it. di Carmine Benincasa, Giovanni Bottiroli, Gian Paolo Caprettini, Daniela De Agostini, Lidia Lonzi, Giovanni Mariotti. Torino: Einaudi, 2001 (1. ed. it. 1985).

BATAILLE, Georges. *Il colpevole / L'Alleluia* [1973]. Intr. di Moreno Manghi. Bari: Dedalo, 1989.

BATAILLE, Georges. *L'amicizia* [1973]. A cura di Federico Ferrari. Milano: SE, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche* (ed. or. 1855). Intr., tr. it. e note di Evaldo Violo. Milano: Unicopli, 2017.

BERGSON, Henri. *Il riso. Saggio sul significato del comico* (ed. or. 1900). A cura di Federica Sossi. Milano: Feltrinelli, 1990.

CHLEBNIKOV, Velimir. *Poesie. Saggio, antologia e commento a cura di Angelo Maria Ripellino*. Torino: Einaudi, 1989 (1. ed. it. 1968).

CIVITA, Alfredo. *Teorie del comico*. Milano: UNICOPLI, 1984. Ed. digitale "Spazio filosofico" 2004.

DE CAMPOS, Augusto; DE CAMPOS Haroldo; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DOSTOEVSKIJ, Fëdor Michajlovič. *Il sogno di un uomo ridicolo e La mite*. Due racconti fantastici. Cura e traduzione di Pier Luigi Zoccatelli. Roma: Tascabili Compton Newton, 1995.

EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Charlie Chaplin* (ed. or. 1937). A cura di Sergio Pomati, tr. it. di Chiara Concina. Milano: SE, 2005.

IPPOCRATE. *Sul riso e la follia*. A cura di Yves Hersant. Tr. it. dal fr. di Anna Zanetello. Palermo: Sellerio, 1999 (1. ed. it. 1991).

LE BRETON, David. *Ridere. Antropologia dell'homo ridens* (ed. or. 2018). Tr. it. di Paola Merlin Baretter. Milano: Cortina Editore, 2019.

LOTMAN, Jurij Michailovič. *Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica* (ed. or. 1973). Tr. it., cura e presentazione di Luciano Ponzio, 2020.

LOTMAN, Jurij Michailovič. *La natura artistica delle stampe popolari russe* (ed. or. 1976). A cura di Luciano Giudici. Milano: Booktime, 2014.

LUCIANO, di Samosata. *Menippo o la negromanzia*. A cura di Alberto Camerotto. Milano: Mimesis, 2020.

MINOIS, George. *Storia del riso e della derisione* (ed. or. 2000). Tr. it. di Manuela Carbone. Bari: Dedalo 2004.

PONZIO, Augusto (a cura di) *Figure del riso*. Athanor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura. Milano: Mimesis, anno XXIII, nuova serie, n. 16, 2012-2013.

PONZIO, Luciano. *Ícone e afiuração. Bakhtin, Malevitch, Chagall*. Tr. port. di Guido Alberto Bonomini, Cecilia Maculan Adum e Vanessa Della Peruta, org. de Neiva de Souza Boeno. São Carlos – SP: Pedro&João, 2019.

PONZIO, Luciano (a cura di). *La persistenza dell'altro. La singolarità dell'altro fuori dall'appartenenza identitaria*. Lecce: Pensa Multimedia, 2020.

PROPP, Ja. Vladimir. *Edipo alla luce del folclore*. Quattro studi di etnografia storico-strutturale [1928-1946]. A cura di Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1975.

PROPP, Ja. Vladimir. *Feste agrarie russe. Una ricerca storico-etnografica* (ed. or. 1963). Tr. it. di Rita Bruzzese e Intr. di Maria Solimini. Bari: Dedalo, 1993 (1. ed. it. 1978).

PROPP, Ja. Vladimir. *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana* (1. ed. or. 1976). A cura di Giampaolo Gandolfo. Torino: Einaudi, 1988.

RABELAIS, François. *Gargantua e Pantagruelle* (ed. or. 1532). Tr. it. e cura di Mario Bonfantini. Milano: Einaudi, 2017 (1. ed. it. 1953).

SINI, Carlo. *Il comico e la vita*. Milano: Jaca Book, 2017.

¹³ A encantação pelo riso. Ride, ridentes! / Derride, derridentes! / Risonhai aos risos, rimente risandai! / Derride sorrimente! / Risos sobrisos - risadas de sorridentes risores! / Hilare esrir, risos de soberridores riseiros! / Sorrisonhos, risonhos. / Sorride, ridiculai, risando, risantes, / Hilariando, riando, / Ride, ridentes! / Derride, derridentes! (KHLÉBNIKOV, tr. port. di H. De Campos, in A. DE CAMPOS, H. DE CAMPOS, SCHNAIDERMAN, 2017, p. 119); tr. it. di A. M. Ripellino, *Esorcismo col riso*. Oh, mettetevi a ridere, ridoni! / Oh, sorridete, ridoni! / Che ridono di risa, che ridacchiano ridevoli, / oh, sorridete ridellescamente! / Oh, delle irriditrici sorrisorie - il riso dei riduli ridoni! / Oh, rideggia ridicolo, riso di ridanciani surridevoli! / Risibile, risibile. / ridifica, deridi, ridùncoli, ridùncoli, / ridàccoli, ridàccoli. / Oh, mettetevi a ridere, ridoni! / Oh, sorridete, ridoni! (in CHLEBNIKOV 1989, p. 10).

SINI, Stefania. Venti anni di studi di Michail Bachtin in lingua russa: repertorio bibliografico ragionato e commentato 1995-2015. Con la collaborazione di Elizaveta Illarionova, introduzione di Stefania Sini. Contiene "Opere di Michail Bachtin", di Stefania Sini e "Opere su Michail Bachtin" di Elizaveta Illarionova e Stefania Sini. *Moderna*. Semestrale di teoria e critica della letteratura, Pisa-Roma, v. XVI, n. 1-2, 2014. p. 213-421. Fabrizio Serra Editore.

Luciano Ponzio

Dr. em "Scienze letterarie, filologiche, linguistiche e glottodidattiche", Pesquisador RTI e Professor Titular das disciplinas "Semiotica del testo" (desde 2004) e "Semiotica del cinema" (desde 2017) na Faculdade de Letras e Filosofia, Língua e Beni Culturais do Departamento de Estudos Humanísticos na Universidade do Salento, Lecce (Italia). Por unanimidade obteve duas Acreditações Científicas Nacionais (ASN) de Professor Associado na área de "Estética e Filosofia da Linguagem", nos anos 2012 e 2016.

Indirizzo di posta

Luciano Ponzio
Università del Salento
Facoltà di Lettere e Filosofia, Lingue e Beni Culturali
Dipartimento di Studi Umanistici
Studium 2000, Via Valesio, n. 24
73100 Lecce, LE, Italia

Os textos deste artigo foram conferidos pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.