

GLI SPILLI

3

Anna Boccuti

**VARIAZIONI UMORISTICHE
(CÉSAR BRUTO E JULIO CORTÁZAR)**

EDIZIONI FILI D'AQUILONE

Questo libro è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino.

© Anna Boccuti

© 2018 EDIZIONI FILI D' AQUILONE

via Attilio Hortis, 65

00177 – Roma

www.efilidaquilone.it

info@efilidaquilone.it

Prima edizione: MAGGIO 2018

ISBN 978-88-97490-31-9

Progetto grafico di Matteo Moscarda

Impaginazione di Giuseppe Ierolli

Istruzioni per ridere seriamente

L'avventura interpretativa che propongo in questo studio prende le mosse da una constatazione di Julio Cortázar, che alla fine degli anni Sessanta denunciava la tirannia della serietà nella letteratura argentina ed esortava a un riscatto della tradizione umoristica:

Pero seamos serios y observemos que el humor, desterrado de nuestras letras contemporáneas (Macedonio, el primer Borges, el primer Nalé, César Bruto, Marechal a ratos, son *outsiders* escandalosos en nuestro hipódromo literario) representa mal que les pese a los tortugones una constante del espíritu argentino en todos los registros culturales o temperamentales que van de la afilada tradición de Mansilla, Wilde, Cambaceres y Payró hasta el humor sublime del reo porteño que en la plataforma del tranvía 85 más que completo, mandado a callar por sus protestas, por su guarda masificado, le contesta: “¿Y qué querés? ¿Qué muera en silencio?”¹

Cortázar elencava così alcuni tra i rappresentanti di quella che ho definito la “tradizione umoristica argentina”, inaugurata nella sua modulazione satirica alla fine dell'Ottocento. A un primo sguardo, la lista dello scrittore argentino appare piuttosto eterogenea. Essa, ad esempio, include tanto Jorge Luis Borges quanto César Bruto: un autore di testi letterari di grande erudizione e raffinatezza, quasi circondato da un'aura sacrale nelle pagine della letteratura critica successiva, e un indisponente redattore “analfabeta”, autore di prose parodiche su riviste argentine di ampia circolazione, in cui reinventava grammatica e sintassi imitando le modalità delle classi popolari.

Il riferimento a Borges e César Bruto rimanda però alle due linee umoristiche rintracciate dalla critica all'interno della lette-

¹ Cortázar, Julio, “De la seriedad en los velorios”, *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), Buenos Aires, Siglo XXI, 1968, p. 33.

ratura argentina: una fondata sulla dissimulazione dell'umorismo attraverso un'apparenza seria e ieratica, e su un gioco ironico che si svolge quasi all'insaputa del lettore – come si osserva, appunto, nei testi di Borges e Bioy Casares; l'altra che, al contrario, all'umorismo e al gioco ricorre con esibita insistenza, al fine di svelare i meccanismi del mondo stabilendo una speciale complicità con il destinatario del testo, come avviene in Carlos Warnes – autore che si nasconde dietro l'eteronimo César Bruto – e Cortázar. È di questa seconda linea che mi occuperò in questo volume, accogliendo così l'invito di Cortázar stesso a riportare entro il dominio della letteratura l'opera di Carlos Warnes, che in quanto schiettamente umoristica ne è stata finora ai margini, ricevendo scarsa attenzione critica.

Le difficoltà di delimitazione dei confini dell'umorismo emergono non appena ci si addentri nel suo territorio, e per questo motivo, preliminarmente all'analisi dei testi, mi è parso opportuno provare ad abbozzarne una definizione teorica nella I sezione, intitolata "Variazioni teoriche". Attraverso gli studi di Michail Bachtin, Henri Bergson, Sigmund Freud e Arthur Koestler, che ripercorro nel capitolo 1 ("Sull'umorismo come problema: un'introduzione"), ricostruisco un panorama generale delle principali elaborazioni sul comico-umoristico nel secolo XX e al contempo segnalo le interpretazioni del fenomeno umoristico che mi sono parse più utili per la comprensione degli autori presi in esame nei capitoli successivi. Il lettore italiano avrà notato l'assenza di Pirandello, che menziono solo fuggacemente: una certa genericità nella trattazione dei procedimenti del discorso comico-umoristico (più dettagliatamente descritti, invece, in Bergson e Freud), mi hanno fatto propendere per l'esclusione de *L'umorismo* (1908) dal novero delle teorie passate in rassegna². D'altra parte, come si vedrà, se le interpretazioni

² Concordo con Umberto Eco quando afferma che Pirandello ha dato una definizione dell'umorismo che «comprende troppe cose». Scrive al riguardo Eco: «Ci troviamo dunque di fronte a un testo ambiguo. Esso sembra voler definire l'umorismo, passa attraverso alcune definizioni del comico e dell'ironia, arriva ad essere una definizione dell'Arte in genere, o almeno dell'arte di Pirandello (e quindi è un testo di poetica) rivelandosi infine per quello che in realtà è [...]: un dramma o una commedia di Pirandello, che per errore ha as-

dell'umorismo di Bachtin, Bergson, Freud e Koestler sono assai differenti fra loro, e a volte persino divergenti – Bachtin e Freud, ad esempio, esaltano la funzione liberatoria del riso, mentre Bergson ne indica la funzione correttiva, e Koestler la funzione di stimolo dell'immaginazione –, i risultati a cui pervengono sono a mio avviso complementari. Ed è infatti dall'integrazione di queste “funzioni” che ritengo si debba partire per approdare a una comprensione dell'umorismo negli autori che studio nella seconda parte.

Sempre nel tentativo di arrivare a una più precisa descrizione e definizione della comunicazione umoristica in letteratura, nel capitolo 2 (“Sulle modulazioni dell'ironia”) ho proposto una classificazione dell'ironia a partire dalla considerazione complessiva dei differenti aspetti che concorrono alla formazione della parola ironica: quello retorico-semantico, d'origine classica; quello pragmatico, elaborato dalle teorie contemporanee, che considera in primo luogo le modalità di codifica e decodifica dell'enunciato ironico e i suoi effetti nella comunicazione; e infine quello che vede nell'ironia un discorso di secondo grado, una citazione. Questo breve capitolo si rivela di particolare importanza perché tanto la codifica del messaggio ironico quanto quella del messaggio umoristico coinvolgono una dimensione insieme testuale ed extra-testuale e perciò richiedono una specialissima complicità tra umorista e lettore; una complicità intellettuale, emotiva, morale, senza la quale non si dà possibilità di attivazione del riso né godimento delle potenzialità liberatorie che l'umorismo dischiude.

Tali presupposti teorici costituiscono dunque le premesse, a mio avviso indispensabili, per la lettura della parte II (“Variazioni teoriche nella letteratura argentina. César Bruto e Julio Cortázar”), dedicata all'esame delle forme dell'umorismo in

sunto la forma del saggio» (Eco, Umberto, “Pirandello ridens”, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 261-270, p. 263). Di qui la sua relativa utilità ai fini della definizione teorica che mi sono proposta. Esistono tuttavia delle possibili analogie tra Pirandello e Cortázar, come dimostra la lettura di *Il fu Mattia Pascal* e *Rayuela* realizzata da Emanuela Jossa in “Aberturas metafísicas: Luigi Pirandello y Julio Cortázar”, *Cuadernos de Literatura*, 21, 11 (2006), pp. 86-96.

Warnes / César Bruto e in Cortázar, riconducibili, come vedremo, all'umorismo di un loro illustre predecessore, Macedonio Fernández. La complicità autore-lettore che si instaura nell'umorismo ironico-parodico della letteratura di Carlos Warnes è indagata nel capitolo 3 ("Sull'umorismo della lingua: da Carlos Warnes a César Bruto"). Qui, ripercorrendo alcuni momenti salienti della storia dell'umorismo argentino, ho mostrato come in César Bruto la componente satirica dell'umorismo *costumbrista* del secolo XIX venga stemperata dall'incontro con l'assurdo che scaturisce dai giochi parodici e metalinguistici, dando luogo a un riso che è al tempo stesso di liberazione e di superiorità. Nel capitolo 4 ("Sull'umorismo e il gioco: Julio Cortázar"), infine, propongo una lettura puntuale di *Historias de cronopios y de famas* (1962) attraverso le categorie del gioco sviluppate da Roger Caillois.

Gioco e umorismo coincidono infatti nell'essere attività gratuite, improntate al principio del piacere, che ridefiniscono – secondo regole proprie – l'organizzazione della realtà. L'assurdo umoristico di Cortázar, ottenuto grazie allo straniamento e al paradosso, è in tal senso una sorta di grimaldello che scardina le certezze del reale, garantendone una reinvenzione ludica e avviando così quella rifondazione de *lo humano* che soggiace a tutta l'opera cortazariana. L'analisi di altri testi di Cortázar che presentano una costruzione ironico-parodica dei linguaggi e dei discorsi ancor più spiccata (ad esempio i racconti di *Un tal Lucas*), avrebbe permesso forse un raffronto più serrato con l'opera altrettanto parodica di Warnes: rimando questa lettura a un prossimo lavoro. In quest'occasione, più che sulle continuità, ho preferito insistere sulle differenze interne e sulle variazioni, indici della fecondità dell'umorismo dell'assurdo nella letteratura argentina.

A.B.
marzo 2018

I

VARIAZIONI TEORICHE

1. SULL'UMORISMO COME PROBLEMA

Slittamenti I: tra comico e umorismo

La dicotomia serio / comico costituisce uno dei più saldi principi organizzatori della cultura occidentale, secondo una rigida gerarchia che ammette nella sfera della cultura “alta” tutto ciò che si esprime attraverso forme e modalità serie, mentre confina ai margini della cultura ufficiale quanto affidi la rappresentazione del mondo alle modalità che hanno come comune effetto immediato il riso: mi riferisco, naturalmente, all’umorismo e alla comicità. Come nota, tra gli altri, Giulio Ferroni, il comico è stato relegato sin dalle origini in una zona “bassa” «che veniva tollerata solo in quanto subalterna ai valori “autentici”, i quali si appoggiavano sempre al “serio”, al “vero”, all’“alto”, al “nobile”, e al “sublime”»³. Una generica svalutazione del comico, del resto, si ritrova anche nelle posizioni dei pensatori che fondarono la cultura classica: nel *Filebo* Platone condanna il riso eccessivo in quanto espressione delle forze irrazionali dell’anima, capace quindi di confondere le facoltà intellettive di colui che ride⁴. Aristotele, invece, lo etichetta come innocuo e addirittura stimolante, sottolineandone, nella *Retorica*, l’utilità per la creazione di argomentazioni efficaci e persuasive. Sempre nella *Retorica*⁵ Aristotele si sofferma sulle forme del ridicolo («*gheloion*»), e in particolare su quelle che definisce «espressioni brillanti» («*asteia*»). Nella sua analisi, parte di un capitolo

³ Ferroni, Giulio, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 9.

⁴ Giova ricordare che il sistema platonico privilegiava l’intellezione delle forme astratte, e separava dunque l’intelletto e il corpo (la cui materia era spesso fonte del riso comico). Il sapere offerto dal comico, poiché non riguardava forme pure dell’intellezione come la metafisica, la filosofia, ecc., era considerato un sapere impuro. Si veda, al riguardo, Tatarkiewicz, Władisław, *Storia dell’estetica. L’estetica antica (History of Aesthetics. I: Ancient Aesthetics, 1970)*, Torino, Einaudi, 1979, 2 voll., vol. I, p. 141-165.

⁵ Aristotele, *Retorica*, libro III, 11, 1412-1419, in *Opere*, Milano, Mondadori, (“I classici del pensiero”), 2008, 2 voll., vol. II.

dedicato alla metafora, il filosofo greco sottolinea la duplicità intrinseca al motto di spirito (l'espressione brillante), nel quale rinviene una sovrapposizione tra ciò che si dice e ciò che si intende dire. L'incongruenza tra il senso veicolato dalle forme del significato letterale e il senso del significato inteso – questo sorprendere ingannando – sarebbe all'origine del comico: viene così intuito *in nuce* il fulcro delle teorizzazioni contemporanee sul linguaggio umoristico⁶. Certo è pure che, come ricorda Luis Beltrán, con Aristotele si avvia quel processo storico che conduce al confinamento del comico ai margini della letteratura: alla *Poetica* di Aristotele si deve infatti l'identificazione dei tre stili – alto, per la poesia, medio per la storia e l'oratoria, basso per la commedia – che finirà per assumere la forma di una vera e propria teoria dei generi all'interno della quale si sancisce l'espulsione del comico dalla poesia; la netta separazione operata da Aristotele tra tragedia (genere alto) e commedia (genere basso) finirà quindi per squalificare definitivamente le forme del non serio e relegarle, per lo più, all'ambito della cultura popolare⁷.

Il pregiudizio che vede serio e umoristico come radicalmente distinti e inconciliabili domina ancora oggi la ricezione di molti testi all'interno del sistema letterario: è vero che François Rabelais e Miguel de Cervantes scelsero il comico per criticare un intero universo culturale e inaugurarono la tradizione del romanzo, divenendo insostituibili pilastri del canone occidentale⁸,

⁶ Cfr. Manetti, Giovanni: ««Non dice ciò che dice». Aristotele, il comico e la filosofia del linguaggio contemporanea», in Mosetti Casaretto, Francesco (a cura di), *Homo risibilis. Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medioevali*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2005, pp. 15-30.

⁷ Beltrán, Luis, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Almería, Montesinos, 2002, pp. 202-204.

⁸ Secondo Beltrán, l'ingresso di queste opere nel canone occidentale è avvenuto grazie a un processo di «*serificación*», cioè «un tratamiento de re-ubicación en el horizonte de los fenómenos serios», tramite letture critiche che hanno posto l'accento sui valori «alti», ideali, moralizzanti, neutralizzando così la presenza del contenuto esplicitamente comico. Lo studioso infatti identifica «*estéticas serias*» – ad esempio il *patetismo* e il *didacticismo* che sarebbero espressione delle istituzioni e dell'ufficialità e quindi organiche (al potere, alle classi dominanti), ed «*estéticas de la risa*» che incarnano l'aspetto festivo e

tuttavia la stessa esemplarità non è riconosciuta ad autori contemporanei che fanno dell'umorismo la chiave prediletta di lettura del mondo e lo strumento di costruzione del proprio oggetto letterario. Le opere apertamente umoristiche di quegli autori conosciuti per una produzione prevalentemente "seria", ad esempio, vengono spesso considerate dei *divertissement*, mere parentesi di carattere ludico, riproducendo così l'antica convinzione secondo cui il comico, rispetto ai veri valori – quelli della serietà, per l'appunto – abbia «una funzione di intervallo, di momentanea divagazione»⁹: si pensi, ad esempio, alla lettura univoca che ha avuto la letteratura di Jorge Luis Borges fino a pochi anni fa oppure, come vedremo, alla minore considerazione critica delle prose ludiche di Julio Cortázar.

Questo riflette, mi pare, il pregiudizio secondo cui quello che fa ridere, faccia ridere in modo semplice, ridere e basta. Le manifestazioni umoristiche, invece, sono complesse e sfaccettate, rispondono a esigenze di diversa natura, svolgono funzioni e veicolano messaggi i quali, quando convogliati attraverso testi "seri", acquistano un significato univoco, appiattendosi inevitabilmente e perdendo parte della loro carica espressiva. Se è dunque vero che esiste un riso il cui unico scopo è la distrazione e che non mette in discussione la realtà ma piuttosto la nasconde (si pensi a tutte quelle barzellette costruite sugli stereotipi sociali, etnici, di genere ecc.), è altrettanto vero che ci sono forme di comicità e di umorismo la cui funzione, fra le altre, è invece quella di corrosione dei valori alti, ovvero ufficiali, e che affidano il proprio senso alla forza di critica del riso, alla percezione insolita del reale che esso dischiude. Il serio e l'umoristico si trovano pertanto strettamente imbricati: questa la considerazione da cui prende l'avvio la mia riflessione sulle forme del comico-umoristico, oggetto della prima parte di questo lavoro.

Il lettore accorto si sarà reso conto che ho fatto riferimento ora al comico, ora all'umorismo, come fossero sinonimi: non mi

vitale del mondo, e quindi intrinsecamente ugualitarie e libertarie; per questo potenziale sovversivo, le "estetiche del riso" sarebbero svalutate dalla cultura ufficiale. Cfr. Beltrán, Luis, *op. cit.*, pp. 200-201.

⁹ Ferroni, Giulio, *op. cit.*, p. 9.