

INDICE

pag.

Introduzione	5
I. Breve storia del clown	9
II. L'umorismo	21
1. Le prime teorie	22
2. Bergson e Pirandello	24
3. L'umorismo nella psicoanalisi: Freud S.	27
4. L'umorismo e i suoi paradossi: Fry W.	31
5. Le avanguardie artistiche e letterarie del Novecento	33
6. Il riso e lo spreco: Bataille G.	37
7. Mauron C. e la psicocritica	39
8. Funzioni del "comico" e del "riso"	40
9. Incongruenza e diversità	46
10. Accenni sulla comicoterapia	53

III.	La provocazione nel clown e nella psicoterapia	59
1.	Il clown e il potere	60
2.	Il clown provocatore	64
3.	La capacità di denuncia del comico	69
4.	Il clown come il terapeuta: utilizzo dell'umorismo in psicoterapia	76
5.	La terapia provocativa: Farrelly F. e Brandsma J.	78
6.	La terapia dell'Assurdo: Whitaker C. A.	86
IV.	Concetti chiave di Psicofisiologia Clinica introduttivi ad una lettura psicofisica del clown	88
1.	L'immagine corporea	88
2.	Le identità e le sub identità	93
3.	L'autostima ed il piacere narcisistico	98
4.	La stabilità e la flessibilità. Il "punto di vista" come concreta	metafora 101
5.	Tensione e il controllo	105

v.	Il clown come doppio	109
1.	Il Briccone Divino e le figure archetipiche junghiane di Ombra e Anima	109
2.	Il Fool di Willeford. Tra normalità e follia	114
3.	Il Vecchio Saggio e il Fanciullo Divino	119
4.	La coppia di clown. Il Bianco e l'Augusto	123
5.	Il sesso del clown	126
VI.	Il "primo clown" come esperienza d'integrazione psicofisiologica	132
1.	Il corpo del clown	134
2.	La pedagogia di J. Lecoq	136
3.	Trasformazione del risibile in punto di forza: "primo clown"	il 136
4.	Il tragico e il ridicolo convivono. La prodezza e il fiasco	139
5.	Il paradosso nel clown	141
6.	Il clown come esperienza di libertà	143
7.	L'equilibrio e il disequilibrio. Il contrasto e il conflitto	146
8.	Il clown e il pubblico	149

pag.

Conclusioni153

Bibliografia156

Appendice166

INTRODUZIONE

Il mio lavoro di ricerca sul clown, qui inteso come esperienza d'integrazione psicofisiologica nasce oltre che da un interesse personale all'argomento, dalla necessità, secondo il mio parere, di ridefinire questa figura in un periodo in cui sta rinascendo, sia dal punto di vista artistico sia come "figura terapeutica", inserendosi sempre di più nella vita reale, fuori da un palcoscenico, entrando in quella sfera che definiamo spesso "sociale".

A parte la funzione terapeutica del clown, ampiamente studiata di pari passo all'interesse per la comicoterapia e la clown terapia, quello che io voglio approfondire nella mia tesi è la possibile funzione auto-terapeutica del clown.

Nei primi due capitoli darò una visione introduttiva della storia del clown, cercando parallelamente di sintetizzare le moltissime teorie di psicologi, filosofi, letterati e studiosi che, dai tempi più remoti ad oggi, hanno contribuito a definire il fenomeno dell'umorismo, i concetti di comico, cosa è una risata e le sfumature che questo vasto campo di ricerca crea.

Nel terzo capitolo ho poi analizzato un carattere importante proprio del clown che è il suo "essere provocatore", mettendo in risalto il rapporto ambiguo e di reciproca dipendenza che c'è tra il giullare e il re, tra il Bianco e l'Augusto, tra il Fool e il potere, tra il clown e il suo pubblico, tutti incastrati in dinamiche competitive in cui la soluzione sarà scegliere se dominare, essere dominati o convivere sottomessi a un eterno compromesso. Questo aspetto del clown richiama quel carattere comico interpretato da molti psicologi come il bisogno di sfogare una carica

aggressiva, una tendenza a sottomettere e umiliare, e anche nella satira, nel carnevale, in molte forme di clownerie attuale emerge una valenza aggressiva e sovversiva. Ho così introdotto come la provocazione e l'umorismo sono spesso utilizzate in diverse psicoterapie nelle quali lo psicoterapeuta assume quel ruolo di "clown" che smuove e crea un "disordine", una rottura totale, dal quale far poi riemergere il paziente con una nuova visione del suo stato. Interessante è a questo proposito il contributo della Terapia Provocativa di Farrelly e Brandsma, e La Terapia dell'Assurdo di C. A. Whitaker.

Dopo questa premessa necessaria ad uno studio sul clown, ho dedicato un quarto capitolo all'esposizione dei concetti chiave del modello psicofisiologico integrato bioesistenzialista che permette la rilettura dell'esperienza del clown da un punto di vista psicofisiologico integrato, nodo centrale del mio lavoro.

Proprio il concetto di "punto di vista" mi ha aiutato a procedere coerentemente in questo studio: infatti presupposto fondamentale è quello di considerare la capacità di "cambiare punto di vista", intesa come una metafora concreta: per vivere serenamente il paradosso che un meccanismo umoristico, o a volte, la stessa vita quotidiana ci propone, per non assecondare l'aggressività che un'aspettativa non corrisposta ci può sviluppare, è necessario sapersi porre in una posizione diversa, di fronte ad una battuta di spirito come ad uno scherzo comico, ad un paradosso ironico, ad un volto e un corpo deformato come quello del clown... Proprio come per fare uscire allo scoperto il nostro clown è necessario sapersi guardare da un altro punto di osservazione, così da considerare quelle parti di sé "risibili" e spesso considerate delle "disarmonie" da nascondere agli altri, non più elementi di disturbo per il raggiungimento del piacere

narcisistico ma, anzi, punti di forza su cui lavorare e da reintegrare riuscendo così a far convivere armoniosamente il proprio “io tragico ed “io comico”. Parlerò nell’ultimo capitolo di questo momento di liberazione e integrazione che avviene nel momento in cui conosciamo il nostro io comico, momento che Lecoq (maestro nella pedagogia teatrale a cui ho fatto riferimento) definisce la conoscenza del “primo clown”.

Una parte del mio lavoro, il quinto capitolo, l’ ho dedicata a mostrare il clown per quegli aspetti caratteristici, le sue dicotomie riconducibili ai concetti Jungiani di Ombra e Anima, alla figura, proposta da Willeford, del Fool, che mi ha affascinato e suggerito molti aspetti interessanti del clown, alle istanze superegoiche incarnate dal clown Bianco e l’ istintualità dell’Augusto, ai suoi conflitti e contrasti che rappresentano tutte le nostre molteplicità e le scissioni che spesso non sappiamo risolvere.

Per ognuno è importante, io credo, affrontare questo “io comico”, che a volte dorme e a volte si sveglia e ci ferisce in quanto mostra ciò che di risibile tutti abbiamo e tentiamo goffamente di nascondere...

In questo mio percorso voglio dimostrare come anche attraverso un’esperienza che azzardo a definire “artistico-esistenziale” si possa facilitare l’ integrazione dell’Io che, mettendo insieme le sue parti, crea la sua struttura e il piacere di esserci.

Il lavoro psicofisico mira a costruire fisicamente e psicologicamente un’armonica identità, che ha il suo germe nell’auto-accettazione e il punto di arrivo nell’integrazione di tutte le parti di un individuo e, l’esperienza del clown, a mio parere, se riportata nelle coordinate fisiologiche legate alla postura e alla sua dinamica, consente una nuova integrazione narcisistica, che definisce la condizione esistenziale attraverso il piacere di essere al mondo.

Questo lavoro rappresenta il primo gradino concettuale di una possibile ricerca in campo sperimentale che permetta di indagare scientificamente i presupposti e le relazioni tra il lavoro psicofisiologico e la figura del clown, proposti in questa sede.

I. BREVE STORIA DEL CLOWN

“E’ difficile stabilire con precisione quando è nato il clown e dove: non potrebbe essere altrimenti visto che si tratta di una figura in cui confluiscono diverse anime e tendenze artistiche” (Farneti, 2004, pag. 3).

Willeford in *“in Fool e il suo scettro”* (1998) addirittura parla di “clownismo primitivo”, riferendosi a quelle primordiali forme di clown che nascevano nei popoli primitivi inserendosi in contesti mistici, magici, nei rituali religiosi.

Il “clownismo” istituzionalizzato raggiunse un particolare grado di differenziazione e importanza nell’America centrale e settentrionale dove si svolgeva un rituale chiamato “comportamento rovesciato” che consisteva nel parlare al contrario e nell’uso diffuso di immergere le mani in acqua bollente per farne bistecche e poi spruzzarsi l’acqua sulla schiena lamentando che fosse fredda, poi assunse carattere sessuale e escatologico nell’esibizionismo, travestimento, nel mangiare escrementi ecc...(Willeford, 1998).

Dove si sviluppò un clownismo istituzionalizzato questo fenomeno assunse forme diverse per assolvere a funzioni culturali e psicologiche diverse.

Molti elementi propri del clownismo primitivo riflettono altrettanti elementi tipici del clownismo che si andò configurando nel mondo occidentale ma questo non toglie che né il clown ha di per sé alcun bisogno di impersonare un ruolo sociale fisso, né questo ruolo ha alcun bisogno di annettersi funzioni sociali e culturali, comprese quelle cerimoniali.

Inoltre spesso il clownismo cerimoniale ha carattere sessuale in quanto una cultura trova il suo fondamento nel culto religioso, e un culto, a sua volta, si fonda sull’istinto e al tempo stesso regola il nostro accesso ad esso.

“...il passaggio dal clownismo rituale al clownismo comico significa allontanamento dal potere divino e collettivo del culto verso una relazione più soggettiva, individuale e giocosa con la magia...” (Willeford, 1998, pag. 144).

La clownerie teatrale moderna è regolata da norme precise. La rappresentazione clownesca è realizzata da un interprete, singolo o in gruppo, che pratica la costruzione del ruolo attraverso la modificazione e l'amplificazione grottesca, esagerata e vagamente surreale, dei movimenti, dell'aspetto del corpo, dei tratti del volto; e utilizza convinzioni mimico-gestuali antinaturalistiche, astratte, esplicitamente teatrali. Il clown progetta la scrittura del racconto impiegando le strutture drammaturgiche, l'approccio con lo spazio e gli oggetti, i canoni narrativi della pantomima e della farsa.

E' il clown che ha ereditato e custodito i meccanismi comici di cui si può rintracciare l'origine nelle intuizioni e nelle sperimentazioni dei mimi greci dell'VIII sec a.C. e dei Fliaci, utilizzati in seguito anche dagli istrioni e dai comici popolari romani e medievali. E poi, dai giullari e dagli Zanni fino a quando nel XVI sec. sono diventati gli attori della commedia dell'arte. Nel corso dell'800 si è modellato il clown circense e nel primo 900 la comicità del cinema muto (Locuratolo, 2003).

Sobisio di Sparta (scrittore greco attivo intorno al 300 a.C.) ci ha lasciato un'interessante testimonianza che attesta l'attività, presso i Lacedemoni, dei decilisti, mimi che interpretavano semplicissime situazioni comico-visuali con il volto coperto da una maschera. Allestivano spettacoli che si basavano sulla parodia di personaggi curiosi o di alcune figure grottesche dell'ambiente quotidiano dei villaggi (ibidem).

Ma gli attori spartani non furono i primi comici ad agire in Grecia.

Già dall’VIII sec a.C. esistevano degli istrioni girovaghi, i mimi, in grado di divertire spontaneamente il pubblico delle campagne: danzavano, suonavano e conoscevano l’arte dell’acrobazia e della giocoleria. Questi personaggi, impersonando scene e “tipi” presenti nella vita comune, rappresentando così comuni dinamiche sociali, già portavano in scena il gioco drammaturgico del clown bianco e dell’augusto.

Anche nei villaggi della Magna Grecia, già a partire dal VI sec a.C., circolavano delle formazioni composte di buffoni girovaghi: i Fliaci, che recitavano nelle piazze su semplici pedane di legno montate su pali, e indossavano un costume fisso, una maschera (in lino, legno o sughero) ed un cappuccio. Gli uomini indossavano un camiciotto rinforzato con protesi che ingrandivano ventre e glutei ostentando un vistoso fallo in cuoio. Le strutture drammaturgiche dei Fliaci si riducevano probabilmente a un canovaccio di base, su cui gli attori poi improvvisavano. I soggetti degli spettacoli erano tratti da episodi sacri oppure erano parodie di soggetti delle tragedie o la drammatizzazione farsesca di situazioni tratte dalla vita quotidiana. Questi attori giocavano sull’urgenza e la soddisfazione (o insoddisfazione) dei bisogni fisici primari, disegnando, mediante tratti gestuali ed espressivi estremamente chiari e amplificati, una serie di figure sociali riconoscibili. I Fliaci giocavano così sui difetti fisici e le stranezze comportamentali.

Il mimo, inteso come genere, fiorì anche in epoca romana, e la specializzazione nella costruzione dei ruoli condusse col tempo gli attori a creare alcuni tipi fissi come il *mimus albus* (vestito di bianco) e il *mimus centuculus* (con toppe variopinte).

Altra tappa importante fu l’arrivo a Roma degli *histriones* etruschi, attori e danzatori. All’interno di questo contesto fu recuperata un’antica forma di teatro comico non scritto, la *fabula atellana*, che qualche storico ha definito la fonte

prima della lingua della Commedia dell'Arte. Da questo modello si generarono due tipi di spettacolo alternativi alla tragedia e alla commedia d'imitazione greca: l'atellana letteraria (dalla fine del 2°sec a.C.) e il mimo (dal I sec a.c.). Anche nel teatro comico letterario, come quello di Plauto, ritroviamo elementi umoristici risalenti alla fabula atellana e alla farsa osca.

Poi la condanna cristiana colpì i primi mimi fino alla caduta in rovina degli edifici teatrali, in seguito all'avvento delle popolazioni barbariche, agli inizi del VI sec d.C.

Dopo il sacco di Roma (535-553 d.C.) tra i villaggi della penisola piccole compagnie di comici, comunque, continuavano ad interpretare piccole farse.

Durante il Medioevo la tradizione degli istrioni erranti latini era proseguita ma la Chiesa li osteggiava, condannandone l'attività, o li chiamavano nelle feste cristiane per interpretare parti come il demonio, il cialtrone ecc...

In definitiva , anche nella prima era cristiana, il mimo tornava a ricoprire un ruolo istituzionale: quello di rotella impazzita nell'ingranaggio del sistema.

Nel Medioevo i buffoni si muovevano al seguito di principi, nobili, abati o vescovi.

Nel XII secolo si svolgeva la festa dei Folli, la cui origine risaliva ai Saturnali, che si celebravano a Roma nel sedicesimo giorno delle calende di gennaio, durante i quali gli schiavi potevano indossare i vestiti dei padroni e stavano a tavola con loro per rivivere l'età dell'Oro.

Nelle chiese si eleggeva il vescovo dei folli e in quelle occasioni il sacro veniva solennemente dissacrato dalle facezie dei buffoni.

Già nel 1202 Papa Innocenzo III diffuse un decretale in cui denunciava gli eccessi e vietava gli spettacoli nelle chiese. Nel 1435 un decreto del concilio di Basilea proibì mascherate e feste licenziose, minacciando di sospensione dall'incarico gli ecclesiastici che l'avessero tollerate.

Farse e mimi dialettali si sviluppano verso la fine del 1400 in Italia e proprio dalla farsa avrà poi origine il genere teatrale definito “Commedia”.

In pieno Rinascimento il comico riconquista una posizione precisa nell’ambito delle categorie teatrali. Gli intellettuali iniziarono allora a addentrarsi nell’analisi dei benefici e dei meccanismi della risata, producendo interessanti studi teorici.

Il personaggio teatrale del servo rappresentato già dal primo Cinquecento era chiamato Zanni e indossava una corta tunica con larghi pantaloni di tela grezza, un cappello di feltro bianco e una maschera di cartapesta con un lungo naso a becco d’aquila; il suo carattere era plasmato sulla caricatura del contadino povero e ignorante che scendeva dalle valli bergamasche in città per lavorare come servo o facchino. La commedia degli Zanni si sviluppò poi con il lavoro in coppia: nascevano Brighella e Truffaldino, il primo era “il serio”, l’affabulatore, il secondo, il tipo eternamente affamato, senza un soldo...

Dopo questi primi due personaggi i commedianti crearono nuovi personaggi per ampliare il gioco scenico e nacquero così le maschere di Pantalone, Dottore, Corallina, Capitan Spaventa ecc...

Gli Zanni restavano all’origine figure funzionali al ciarlatano. Il personaggio comico a tutto tondo, il clown, era agli inizi una figura secondaria, una maschera accessoria relegata al servizio di commercianti.

Nei decenni tra Sette e Ottocento le occasioni di lavoro nelle piazze si erano ridotte, i comici svilupparono l’attività nelle fiere e trovarono scritte nel circo, genere d’intrattenimento recente. Intere famiglie di artisti che venivano dai circuiti della Commedia dell’Arte si specializzarono in creazioni di numeri circensi.

Il circo, inventato da Philip Astley intorno al 1770, piano piano si arricchiva di numeri diversi, entrarono a farne parte le parodie equestri interpretate da acrobati cavallerizzi che sostenevano intermezzi comici, i *grotesque*.

In questi contesti esordì Gontard, Jean Baptiste Auriol, Giuseppe Grimaldi.

Riguardo all'origine dell'appellativo "clown" con cui i comici del circo sarebbero stati identificati da un certo momento in poi, Tristan Remy accredita un'informazione riportata in un libro sul Cirque Olimpique di Parigi, pubblicato nel 1817. Il programma includeva una parodia equestre interpretata da artisti britannici travestiti da contadini. Protagonista del numero era Claune (francesizzazione di clown). Il termine inglese significa contadino e deriva da clod, sfumatura di colon).

Remy ne *"Les clowns"* (1962), afferma che i clown originari erano, prima di tutto, degli acrobati. Dal secondo Settecento sino a metà Ottocento, gli specialisti in clownerie pura non si erano ancora affacciati sulla pista.

La nascita dell'Augusto (il clown col naso rosso) risale al secondo Ottocento, nei primi decenni il clown primitivo non si era evoluto granchè e il pubblico richiedeva novità. Dalla metà del secolo si era affermata la pantomima acrobatica ma il pubblico popolare rivendicava il ritorno alla semplicità dell'effetto comico dei clown originari, così nasce e si afferma l'alter ego del clown originario: l'Augusto.

Diverse sono le ipotesi del nome "Augusto", una delle più probabili è che intorno alla metà degli anni Ottanta il direttore del circo Renz, a Berlino, approfittò delle entrate "casuali" in pista di un nuovo inserviente imbranato, August, per definire il carattere di questo personaggio col naso rosso.

Altra ipotesi è che, nel 1864, Tom Belling, cavallerizzo inglese soprannominato August, sempre a Berlino, ubriaco, era inciampato uscendo di pista e fu acclamato come "August, idiota!".

James Guyon, in arte Gugusse, acrobata inglese, fu il primo a far debuttare l'Augusto come ruolo definito, a Parigi poco prima del 1880.

L'Augusto delle origini costruiva gli effetti comici facendo la parodia delle attrazioni circensi e appariva solo nelle pause dello spettacolo. I ruoli comici del circo, clown e Augusto, assunsero forma definitiva nel corso degli anni, attraverso le ricerche empiriche degli artisti che li impersonavano.

La chiusura dei Teatri di Pantomima fece sì che i mimi si trasferirono nei circhi sostituendo acrobati e cavallerizzi nei ruoli clowneschi, e proprio lo stile dei mimi formò la piattaforma del repertorio circense del clown. Il clown originario aveva trovato nelle sequenze espressive dei mimi la sua dimensione autonoma. Iniziarono ad entrare in scena il clown e l'Augusto, la coppia, e nasceva il gioco tra il tipo severo, moralista ed elegante e il subalterno che ne subisce l'Autorità evidenziando la sua stupidità cronica.

Tony Greace, clown del Nouveau Cinque, è stato il primo a stabilire la separazione tra il lavoro sull'acrobazia e quello sulla comicità, perfezionando la tecnica della buffoneria indipendentemente dalle altre competenze.

Una delle coppie fisse, Pierantoni e Saltamontes, ebbe un enorme successo al Nouveau Cinque di Parigi e tra gli spettatori sedeva, ancora bambino, Alfred Jarry, che iniziava a documentarsi sull'arte di far viaggiare i cappelli a cono per aria e di dare, quando è necessario, dei calci nel sedere della gente (Sallè, 1994).

“Nel 1888, nella classe del prof. Hébert al liceo di Rennes, Alfred Jarry “inventò”, quindicenne, il clown bianco, tutto pieno di sé. Ebbro di un sapere che in realtà lo istupidiva, immaginava di poter fare a meno dell'Augusto, gonfio di scienza fino ad un esplosione mai verificatasi, tragico nelle sue pretese di comicità, eterno, malgrado i cataclismi provocati dalla sua sprezzante certezza di possedere le leggi del bene e del male, moralizzatore sino alla follia, educatore sino all'instupidimento, omicida per ideale e per

interesse, innocente sino al delitto, creatore di olocausti in nome di una candela verde...o rossa...o blu...Un cono in testa, una spirale sul ventre, fedele al suo modello clownesco, gonfiore a parte...il suo nome è UBU” (Jaques Fabbri, cit. in Sallè, 1994, pag. 37).

A. Jarry, inventò questo personaggio che ancora oggi viene rappresentato a teatro e che racchiude molte delle caratteristiche riconoscibili in un clown bianco: l'Autorità parodiata attraverso la sua rappresentazione folle e grottesca, e nello stesso tempo trasformata in divinità irrazionale e crudele, in un eroe carnevalesco che tutti lacera e sventra. La sua è una giustizia folle e insensata, assolutamente priva di logica.

Nonostante la sua viltà non riesce a farsi disprezzare interamente, in quanto troppo scoperta come la paura dei bambini e perché contraddittoria, produce imprevedibili gesti di coraggio (D'Angeli, Paduano, 1999) .

Un'altra coppia fissa è quella di Foottit e Chocolat, e proprio Foottit inventò il concetto di *entrée* (il numero del clown) e le regole dell'incastro tra i caratteri della coppia. L'*entrée* era proprio la parodia dei numeri del programma, i clown si burlano delle straordinarie prodezze degli altri artisti. La pantomima comica acquistava eleganza e perfezione e non aveva più bisogno di essere associata alle altre discipline circensi per giustificare la sua presenza in pista.

“La vita degli artisti del circo si riflette in effetti dell'entrée. La pista è lo spettacolo deformante di una verità che è tale in ogni istante”(T. Remy, 1962, pag. 25).

Altra coppia indimenticabile fu quella di Grock e Antonet che lavorarono insieme dal 1907 al 1913.

Il semiologo Giovanni Manetti (1980), analizzando il repertorio della clownerie, ha classificato le strutture fisse in tre categorie: la prova, lo scherzo, il mestiere.

Quello del clown, diventava negli anni un carattere teatrale perfettamente compiuto, nonostante inizialmente era utilizzato per dare respiro allo spettacolo e allentare la tensione delle prove pericolose (Locuratolo, 2003).

“Buoni a tutto, buoni a niente, i clown servivano a tappare i buchi dello spettacolo, per tenere viva la partecipazione degli spettatori” (T. Remy, arrivano i clown, 1962, pag. 13)

I comici popolari hanno saputo trasformare in teatro, istinti e bisogni della vita reale, creando una sospensione temporale e liberatoria e un angolo d'osservazione invero e affatto pragmatico che i clown recuperano e celebrano.

La messa a punto dell'entrata clownesca poteva richiedere anni di esperimenti, riscritture delle sceneggiature, delle microstrutture gestuali ed espressive, dei tempi comici; e forse proprio per questo il personaggio clown nel tempo non ha subito trasformazioni sostanziali: per proteggere e conservare un patrimonio che sta nel lavoro di generazioni di artisti, il rinnovamento è visto dai circensi con diffidente ostilità; mentre in teatro, nel cinema, ma anche nel teatro di strada, si è lavorato su una costruzione differente dell'effetto comico, sulla reinvenzione di nuove modalità e componenti visive.

Gli anni Venti sono stati il periodo che storicamente ha rappresentato la fase della più intensa e pionieristica sperimentazione sul genere, si cercava la contaminazione tra stili teatrali differenti e nei primi anni del XX secolo si sperimentavano nuovi modi per far ridere.

Mentre l'Augusto e il clown trionfavano nei circhi, Chaplin iniziava a conquistare lo schermo, i Futuristi si interessarono alla figura del nuovo rivoluzionario comico anti-intellettuale.

In Francia il circo nel 1910 era la forma di spettacolo popolare più seguita, in Italia i comici popolari si esprimevano nei caffè concerto, nei teatri di rivista,

dove si lavorava soprattutto alla nascita di un nuovo linguaggio umoristico e dove il cantante-comico veniva riconosciuto come “*macchietta*”.

I futuristi Italiani sono stati i primi artisti a decidere di esprimersi attraverso la *performance* e clown situazionisti moderni come Leo Bassi e Chris Lynam furono i teorizzatori e organizzatori della provocazione intesa come sistema concettuale e strumento comunicativo. Con loro si gettavano le basi di quella clownerie teatrale che venne largamente adottata nei moti rivoluzionari giovanili degli ultimi anni Sessanta.

Nel corso degli anni Sessanta il contesto di recupero della corporeità, la ricerca del Living Theatre, ha accolto il coinvolgimento dei meccanismi scenici della Commedia dell’Arte e ha permesso l’esplosione del clown teatrale moderno di cui Jango Edwards ne è un grande esempio.

La sua poetica si basa soprattutto sull’elaborazione di un corpo comico inteso come organismo pulsante, capace di divertire senza censure, oggetto teatrale plasmabile, trasformabile nelle posture, nell’aspetto, nelle dinamiche spaziali. Il suo corpo era umorale, esplicito, sessuato, carnale e nel teatro tutto ciò era una novità, Edwards sfruttò questo per far risaltare il significato esplicito rivoluzionario, politico e culturale del suo spettacolo e per far riflettere il pubblico sui comportamenti e abusi del potere.

Nel 1975, Jango Edwards ha organizzato ad Amsterdam la prima edizione del Festival of Fools, una rassegna di *comedy act* e *clownerie* che diventò un momento di incontro e confronto per gli artisti che lavoravano sul rinnovamento del clown.

Anche in Italia, intorno alla metà degli anni Settanta e nei primi anni Ottanta, avveniva un percorso simile e testimonianza ne sono il Teatro Ingenuo, I Colombaioni, la Banda Osiris, che si trovavano a convivere con l’esplosione del

nuovo cabaret televisivo rappresentato da Drive In che proponeva, invece, una comicità inoffensiva, disimpegnata e fruibile da tutti.

Mentre lo svizzero Dimitri e il francese Lebreton riprendevano la linea dei grandi maestri del Novecento, attualizzandone i termini senza snaturarli, nel corso degli anni Novanta, alcuni giovani artisti si dedicavano a nuove riletture del clown, revisionando la struttura base della clownerie.

Gli anni Novanta sono stati un periodo di ricerca continua, in cui la nuova clownerie e il teatro comico-visuale internazionale, che ne è la diretta espansione, hanno raggiunto livelli qualitativi elevati e sono nati festival specializzati.

Slava Polunin, con lo spettacolo “Snow Show” e il suo clown Yellow, rappresenta l’artista che riassume oggi la tradizione clownesca, le sue possibilità di revisione e inserimento nell’avanguardia teatrale internazionale, il rinnovamento della performance visivo-musicale e il nuovo Surrealismo, gli sviluppi della maschera, della pantomima, dell’allestimento e della regia dello spettacolo comico moderno e della sua contestualizzazione negli scenari teatrali del futuro (Locuratolo, 2003).

Slava Polunin rappresenta il culmine della ricerca nel campo della clownerie teatrale moderna, ricerca che continua comunque grazie ad artisti, clown oggi attivi, come John Gilkey (direttore di pista di Quidam, una produzione del *Cirque du Soleil*), ma anche grazie ad artisti che ancora si stanno formando nelle scuole di circo, di teatro, e che porteranno sempre più innovazioni e contaminazioni nella realtà della clownerie.

“Se nel medioevo il buffone e il giullare incarnavano la “follia”, il contrario, un po’ come il matto o l’impiccato nelle carte dei tarocchi, e davano voce alla paganità, fortemente contrastata da una chiesa altera e feroce, il clown di oggi è più mite, almeno all’apparenza...” (Farneti, 2001).

“Quanto ai clownologi, non vogliono risalire nell’albero genealogico oltre il XVIII sec., come se ci fosse qualcosa da nascondere, una tara di famiglia o, peggio, qualcosa come l’inconscio. Come se il clown fosse nato per germinazione spontanea (intorno al 1800 e “per errore”) o se si volesse evitare il sospetto che il clown sia nato da una scimmia, come un uomo qualsiasi. “Charlie Rivel sa che il clown deve conservare tutto il suo mistero -nota Pierre Etaix- asessuato, senza età al di là del tempo e delle mode”. Come un angelo, insomma, caduto sulla terra in stato di ebrezza? Trascinato nella parata per quale parodia? E di quale villaggio sarebbe l’ “idiota”? Forse il clown è l’avvenire dell’uomo. Chi sa se ci arriveremo.”

FRANCOIS BILLETDOUX

(cit. in Sallè, “l’arte del clown”, 1994, pag. 171)



Cartoline, 1914, da Steele H. T. “1000 clowns more or less”

II. L'UMORISMO

Da un' analisi bibliografica sulla tematica dell'umorismo e dei concetti più particolari di "comico", di "ironia" e di "riso" (argomento che spazia inoltre in un contesto temporale ampissimo, dal 300 a.c. fino agli scritti di autori contemporanei), ho cercato di introdurre il mio lavoro sul clown riportando quelle teorie, a mio parere più significative, che nel corso dei secoli hanno delineato questo argomento da varie angolature e in modo diverso.

Fonti dirette sono stati gli scritti di S. Freud *"il motto di spirito e le sue relazioni con l'inconscio"*,(1994) e *"l'umorismo vol x"*,(1978), l'opera di Bergson *"Il riso"*,(2003), *"l'umorismo"*,(1992) di Pirandello e *"una dolce follia"*,(2001), di W. Fry. Ma fondamentali al mio studio sono stati anche quegli autori che hanno studiato e riportato teorie e pensieri sull'argomento, come Ferroni con il suo saggio *"il comico nelle teorie contemporanee"*,(1974), che riprende gli studi di Bergson, Baudelaire, Pirandello, Freud, Breton, Daumal e Bachtin; D. Francescato in *"ridere è una cosa seria"*,(2002), che a sua volta cita le teorie di Arthur Mitchell, Arthur Koestler, Peter Berger, riportando anche i risultati di alcuni studiosi del 18 sec. ; A. Farneti ne *"la maschera più piccola del mondo"*, (2004), che ci da una testimonianza di come la psicologia dello sviluppo consideri il "riso" citando quindi Spencer, Darwin, Eastman, Mc Dougall e Hayworth; e, infine C. D'Angeli e G. Paduano con la loro opera *"il comico"*,(1999).

1. LE PRIME TEORIE

Già Aristotele (384-322 a.C.) dava una visione positiva del comico che, secondo la sua visione, ha la capacità di ridurre la tensione, l'ansia e facilitare la reinterpretazione di un evento o situazione, il ridere assume così una valenza positiva nella concezione aristotelica.

Mentre in Platone (427-347 a.C.) si nota un atteggiamento più ambiguo: prima il riso è visto come qualcosa che distoglie dalle cose importanti e serie poi è ritenuto indispensabile come contraltare delle cose serie. In Platone infatti emergono gli effetti negativi del riso e il potere pericoloso della risata di compromettere l'autorità dello Stato. La sua prima argomentazione è che il riso è un piacere al quale, pericolosamente, può associarsi il disagio causato dallo scherno e dal ridicolo, frutto dell'invidia umana; sotto questo profilo può essere ritenuta fonte di piacere lecita, l'irrisione del nemico, mentre ridere dei propri amici è sintomo di perversione (Querini, Lubrani, 2004).

Anche grandi pensatori come Schopenhauer (1819) e Kirkegaard (1841) hanno toccato queste tematiche e li troviamo concordi nell'idea che umorismo e ironia siano una forma di liberazione dal dominio della ragione, "ironia come forma di libertà dal mondo e ironia sull'ironia la massima forma di saggezza" (A. Farneti, 2004, pag. 11).

In pieno Ottocento Baudelaire ci prospetta l'immagine dirompente e corrosiva del comico nel suo saggio "*L'Essenza del riso*", (1828).

Baudelaire avverte un insanabile conflitto tra il comico e la saggezza della tradizione, riferendosi alla condanna che le società costituite hanno sempre formulato nei riguardi del riso, considerato caratteristica dei folli, segno di ignoranza e debolezza. Baudelaire si pone comunque dalla parte del

“colpevole”, del riso condannato così da vedere nel comico una deviazione radicale dai valori assoluti e stabili.

Baudelaire riconosce la storicità del comico, storicità che comporta una significativa ambivalenza: il riso è segno insieme di “inferiorità” e di “superiorità”, è manifestazione di una perdita dell’assoluto ma è anche critica verso tutti gli assoluti. Baudelaire rivendica la forza aggressiva e distruttiva del comico e cerca di inserirla in una eterna dialettica tra valore e deviazione.

Baudelaire inoltre distingue il “comico ordinario, significativo” da un “comico assoluto”, più essenziale che va al di là dei vincoli creati dalla razionalità corrente, di tutte le norme metafisiche: “esso è creazione di vertigine, e la sua immagine più adeguata è la pantomima, puro gioco scenico in cui la persona è ridotta a maschera, la parola è sostituita dal colore, dal gesto, dall’indecifrabile emergenza” (Ferroni, 1974, pag. 21).

Baudelaire sostiene che l’arte comica raggiunge la massima espressione con la pantomima, definita da lui come “la purificazione della commedia”, l’elemento comico puro, liberato e concentrato.

Il riso baudelairiano partecipa integralmente alla maschera negativa dei suoi oggetti: la scarica del riso e i suoi oggetti si compenetravano nella pantomima della “caduta”.

Nel 1905 lo studioso inglese Arthur Mitchell scriveva che “dato che ridere non è un comportamento controllabile ed è irrazionale, rappresenta una specie di disordine mentale transitorio” (Francescato, 2002, pag. 11).

2. BERGSON E PIRANDELLO

Bergson nel 1900 ha scritto un intero saggio sul riso, *“Le rire”*.

Innanzitutto, per Bergson, la comicità è di pertinenza esclusivamente umana, *“Non v'è nulla di comico al di fuori di ciò che è propriamente umano”* (Bergson, 2003, pag. 4), anche se si ride di un animale o di un oggetto inanimato, si ride perché ricorda un qualcosa d'umano.

Altra caratteristica della comicità è il suo prendere forma dall'indifferenza e dall'insensibilità, quando infatti ci si identifica nell'oggetto fonte di comicità, non è più possibile riderne. Il comico è una modalità puramente intellettuale e necessita di *“un' anestesia momentanea del cuore”* (Bergson, 2003, pag. 6).

Per Bergson *“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”*.

Per Bergson tutto ciò che si presenta come maldestro, non agile, frutto d'automatismo cieco anziché di duttilità, suscita il riso e fonda il comico.

“Quando un dato effetto comico deriva da una data causa, l'effetto ci parrà tanto più comico quanto più naturale troveremo la causa” (Bergson, 2003, pag.10).

Inoltre il comico, sostiene Bergson, è comico proprio nella misura in cui è inconsapevole del suo essere risibile: *“il comico è incosciente”* (Bergson, 2003, pag. 12).

Il comico è strettamente legato alla rigidità e all'automatismo del corpo, è legato a molteplici fattori e riguarda la relazione tra lo spirito e il corpo, la memoria immaginativa e la memoria automatica, l'attenzione e la distrazione, è perdita della tensione e della elasticità della vita, è riduzione a schema, a meccanismo è rigidità e ripetitività.

Tensione ed elasticità sono da lui definite “due forze complementari che la vita mette in ballo”.

Attraverso il riso si reagisce ad ogni rigidità individuale (segno di un’attività che si isola , si addormenta), il riso diventa così un gesto sociale che sottolinea e reprime una particolare distrazione degli uomini e degli eventi.

Il comico rappresenta, quindi, una sorta di irrigidimento contro la vita sociale e il riso appare come la sanzione sociale contro la distrazione.

Per Bergson il comico rappresenta la deviazione dei valori positivi che merita la punizione, mentre il riso è il recupero dei valori e dell’equilibrio sociale.

Poichè il riso è una specie di castigo, ne risulta che il comico è conformista.

“Può diventare comica ogni difformità che una persona ben conformata arrivi a contraffare”, il comico esprime un’imperfezione individuale o collettiva che richiede un’ immediata correzione e il riso è questa stessa correzione.

Il comico di Bergson passa attraverso dei personaggi caratterizzati da una rigidità e ostinazione che caratterizza anche la follia, mentre d’altra parte la logica comica, che è una logica dell’assurdo, si ritrova nel sogno: sogno e comico hanno in comune l’essere forme di imitazione della follia, deviazioni non patologiche e non tragiche dalla normalità.

Bergson trova nel riso anche un essere “estetico”, infatti esso comporta un rilassamento generale del senso comune e genera un gioco di idee dominato dall’assurdo, in questo è paragonabile al sogno.

Nel pensiero di Bergson si stabilisce un rapporto tra l’attività comica e la perdita della propria, singolare, unica soggettività giacchè, nel momento in cui si cessa di essere se stessi, si può essere imitati nella gestualità più meccanica e automatica (F. Lubrani, P. Querini, 2004, pag. 131). Assistiamo infatti a una momentanea sopraffazione dell’anima da parte del corpo.

“Le attitudini, i gesti, i movimenti del corpo umano sono risibili nelle stesse proporzioni in cui esso corpo ci fa pensare ad un semplice meccanismo” (Bergson, 2003, pag. 20).

Anche il mascheramento crea comicità, e il corpo prende il sopravvento sull'anima mentre la forma occupa il posto del contenuto.

Bergson nella sua opera poi si addentra più specificatamente ad analizzare i tre meccanismi del comico: la ripetizione, l'inversione e l'interferenza di serie; fa una distinzione tra comico delle situazioni e delle parole, presupponendo che è comica qualunque disposizione di atti e di avvenimenti che da una parte dia l'illusione della vita e dall'altra la sensazione opposta di obbedire ad un ordine meccanico.

Ferroni sottolinea come Bergson si soffermi nella sua opera sul carattere umano del comico, sulla non partecipazione affettiva verso il deriso, sulla scissione tra il riso e il suo oggetto, tra il riso e il comico. Per Bergson il comico è il negativo, ciò che deve essere punito mentre il riso è l'arma gioiosa di questa punizione.

Vicino alla filosofia Bergsoniana è Pirandello (1908) che, nel suo saggio “*L'umorismo*” vede il comico come avvertimento del contrario, e l'umorismo come sentimento del “contrario” (Ferroni, 1974).

Mentre il comico è l'avvertimento del contrario, la registrazione delle contraddizioni, l'umorismo “*consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra*” (Pirandello, 1992).

“Tra comico e umorismo c’è una differenza di livelli di coscienza e di riflessione in relazione ad un fondo comune che è il “contrario” ” (Ferroni, 1974, pag. 44).

L’umorismo scompone, disordina, discorda.

I fenomeni comici sono scomposizione delle cristallizzazioni e dei falsi equilibri...la vita più autentica è mascherata, la logica stessa è un grande strumento mentale che cattura tutte le espressioni umane nell’inganno. Nel comico il “contrario” è un primo e parziale scoprirsi della maschera, la quale è male, perdita del soffio vitale umano e divino (la società è maschera). L’umorismo è veicolo artistico della profondità, superamento della maschera (Ferroni, 1974).

L’umorismo non è soltanto bonario, ma nasce spesso dal dispetto e dallo sdegno, da un modo di vedere i fatti sotto un angolo non indulgente e non pietoso: si tratta in sostanza di una lotta dove la riflessione scompone e vanifica l’illusione. Ciò è comune all’umorista, al comico e al satirico; la differenza è che il comico ne riderà, il satirico se ne sdegherà, mentre l’umorista smonterà la costruzione illusoria per rappresentarne anche il lato doloroso (Pirandello, 1992).

Poiché la maschera è male, finzione in autenticità, l’umorismo, mostrando le antitesi che vi si celano, costringe a prenderne atto, attraverso un riso amaro che non produce liberazione, ma si esaurisce nella conoscenza (Pirandello, 1992).

3. L’UMORISMO NELLA PSICOANALISI: FREUD S.

Mentre Bergson scriveva “*il riso*”, Freud componeva “*il motto di spirito e le sue relazioni con l’inconscio*” e probabilmente ne ha subito l’influenza.

“Secondo il punto di vista “economico” di Freud, che vede nei processi psichici il trasmettersi e lo svolgersi di cariche di “energia” quantificabile, le operazioni psichiche richiedono un dispendio di energia, un suo legamento e convogliamento in determinate direzione; il piacere è sempre collegato ad un “risparmio” di questa energia psichica, ad una liberazione delle sue cariche.

In questa prospettiva il “piacere” del motto tendenzioso deriva dal “risparmio” del dispendio psichico solitamente impiegato per produrre o conservare l’inibizione che il motto stesso cerca di eludere” (Ferroni, 1974 pag. 62).

Il gioco di parole, il riconoscimento della ripetizione, la deviazione verso l’assurdo e il controsenso sono forme di “alleviamento dalla costrizione della critica”, e cioè di liberazione dalla spesa psichica necessaria per mantenere il controllo e la razionalità propri del mondo adulto (Ferroni, 1974).

Ogni superamento dell’inibizione, ogni risparmio liberatorio tende in fondo a riattivare quella situazione di libertà energetica attribuibile all’infanzia (Ferroni, 1974).

Il riso scatta assecondando un movimento aggressivo che denota la presunzione di superiorità di chi ride verso l’oggetto del riso: è di fatto un rifiuto di identificazione con l’altro, che si ripete ogni volta che l’altro spende un eccesso di energia per compiere prestazioni fisiche o risparmia troppa energia per compiere prestazioni mentali. Questa superiorità è identificata con quella dell’adulto sul bambino: chi ride, nel momento in cui ride, pensa: “egli fa come io facevo da bambino”.

“Sigmund Freud sosteneva che il bambino non ha alcun senso innato della comicità perché la comicità altro non è che il risultato della liberazione di certe inibizioni degli adulti” (Max Eastman, *“Plaisir du rire”*, 1958, cit. in *“l’arte del clown”*, Sallè, 1974, pag. 110).

Freud distingue tra comico e motto di spirito (Witz): quest'ultimo coinvolge l'inconscio utilizzando materiale linguistico mentre il comico è un processo più generale; e il riso è la struttura peculiare con cui la soddisfazione del risparmio energetico si esprime nel comico e nel Witz (Freud, 1976).

Secondo Freud il riso sorge quando un ammontare di energia psichica prima usato per investire certe vie psichiche è diventato in impiegabile, così che può sfogarsi in una libera scarica (ibidem). Freud inoltre spiega come nel comico il riso derivi da un confronto tra due rappresentazioni, tra quella attesa e quella realmente fornita dall'oggetto comico. Nell'incongruenza il dispendio pronto ad essere impiegato diventa superfluo ed è libero di scaricarsi nel piacere del riso.

Freud distingue in motti astratti o innocenti o inoffensivi, che provocano piacere solo per il gioco formale a cui danno luogo; e motti tendenziosi, che attraverso il travestimento linguistico esprimono ciò che è proibito esprimere. Inoltre essi sono caratterizzati da alcuni tratti formali (condensazione, spostamento) che risultano peculiari anche del lavoro onirico: in entrambi i casi un pensiero preconscious viene abbandonato all'elaborazione inconscia e ciò che ne risulta viene colto immediatamente dalla percezione cosciente.

Il Witz ha bisogno della presenza di tre persone: chi produce il motto, quella di cui si ride, e la terza che è l'unica a ridere perché risparmia un lavoro psichico corrispondente alla forza dell'inibizione, della repressione o della rimozione dell'idea.

Freud, con un'opera successiva, *"L'umorismo"* (1978), cercò di individuare la fonte del piacere provocato dall'umorismo, dimostrando che il conseguimento di piacere umoristico proviene da un risparmio nel dispendio emotivo.

L'atteggiamento umoristico può essere assunto verso sé stessi o verso gli altri, ed è analogo il piacere che ottiene chi fa dell'umorismo e chi ascolta non partecipando (Freud, 1978).

L'ascoltatore-osservatore, si aspetta dall'altro (l'umorista), la produzione di segni di un qualche affetto, che sarà a sua volta disposto a seguire e a condividere, ma questa predisposizione del sentimento viene disillusa, l'altro non esprime nessun affetto ma compie solo uno scherzo. Il dispendio emotivo risparmiato ingenera piacere umoristico (Freud, 1978).

Nell'ascoltatore si registra solo un'eco di un altro processo, di una dinamica racchiusa nell' "atteggiamento umoristico" (ibidem).

L'umorismo oltre ad essere "liberatorio", come anche il motto di spirito e la comicità, ha anche un che di grandioso e nobilitante, e la grandiosità risiede nel trionfo del narcisismo, nell'affermazione vittoriosa dell'invulnerabilità dell'io, nell'allontanamento della sofferenza (ibidem).

L'umorismo non è rassegnato, esprime un sentimento di sfida, il trionfo del piacere.

L'umorista deriva la propria superiorità dal fatto che assume il ruolo dell'adulto, si identifica col padre e riduce gli altri alla parte di bambini (ibidem).

Altra situazione dell'umorismo è quando qualcuno dirige l'atteggiamento umoristico verso sé stesso, per difendersi dalla possibilità di sofferenza, trattandosi così come un bambino e insieme comportandosi verso questo bambino come un adulto (A volte io e super-io coincidono a volte si differenziano decisamente) (ibidem).

Nell'atteggiamento umoristico l'umorista sposta l'accento psichico (spostamento di grandi quantità di investimento) dal suo io al suo super-io.

L'umorismo è il contributo alla comicità dovuto all'intervento del Super-io, ma è anche vero che il super-io, se pure è la causa dell'atteggiamento umoristico, a ben vedere rifiuta la realtà ponendosi al servizio di un'illusione .

Se il super-io mira mediante l'umorismo a consolare l'io e a difenderlo dalla sofferenza non contraddice la sua provenienza dall'istanza parentale (ibidem).

4. L'UMORISMO E I SUOI PARADOSSI: W. FRY

Un contributo importantissimo alla letteratura sull'umorismo è l'opera di W. Fry *“una dolce follia”* (2001), risultato della collaborazione ad un progetto nato da Gregory Bateson nel 1953 per l'interesse verso i paradossi logici, il comportamento comunicativo umano e anche l'umorismo.

Introducendo la sua opera W. Fry così scrive “L'umorismo è davvero una parte molto complessa della vita umana, da ogni punto di vista. Coinvolge la nostra mente e il nostro corpo, i nostri rapporti con noi stessi e con gli altri. Ha la capacità di entrare in quasi ogni esperienza della vita umana. Gioca ruoli molto diversi nelle nostre esistenze. Può introdursi in quasi ogni forma di comportamento umano. I suoi contenuti sono limitati solo dai confini dell'immaginazione. Può essere raffinato, intrigante, enigmatico, ispirato, irrefrenabile, contagioso, irresistibile. E' stato chiamato sia “solvente universale” che “colla sociale”...” (W. Fry, 2001, pag. 17).

W. Fry compie una ricerca sperimentale per stabilire la frequenza con cui si manifesta l'umorismo, ricerca invalidata da fattori che introducevano distorsioni dovute alla mancanza di spontaneità: l'esperimento confermò lo stretto legame dell'umorismo con la vita corrente.

La registrazione delle apparizioni del riso portava ad un livello innaturale di autosservazione, quindi ad uno stato d'animo differente e conseguiva la scomparsa dell'umorismo.

E' impossibile essere nello stesso tempo spontanei e riflessivi: l'eccesso di autocontrollo rompe il delicato equilibrio fra spontaneità e vigilanza.

Se l'autocontrollo tende a predominare la spontaneità verrà meno, o viceversa, e l'umorismo, come il gioco, è una di quelle attività in cui l'organismo umano fa

pratica di mantenimento dell'equilibrio fra spontaneità e riflessività (W. Frye, 2001).

L'opera di W. Fry continua con la presentazione di 4 aree di sovrapposizione:

- relazione umorismo e gioco. paradossi logici
- relazione sorriso e riso
- comportamento interpersonale nell'umorismo
- spontaneità e riflessività

Constatando che l'umorismo rappresenta un aspetto della comunicazione umana che include forme visibili (l'esplicito), forme implicite (solo suggerite, ma non affermate) e forme invisibili (inconsce), Fry analizza il contesto come contesto di gioco e, in quanto ambito ludico, questo implica vari livelli di astrazione compresenti e contraddittori che incorporano comunicazioni, meta-comunicazioni, meta-meta-comunicazioni ecc...ovvero un contesto di tipo paradossale.

W. Fry poi analizza tre tipologie di umorismo: l'umorismo situato, l'umorismo preconfezionato e l'umorismo agito.

Conclude così col definire l'umorismo “un gioco con un climax”: un processo presentato all'interno di un contesto particolare, legato a un particolare stato d'animo e orientato verso un particolare punto conclusivo.

“Nell'umorismo infatti devono esserci sia il corpo che il culmine. Il culmine dev'essere collegato al corpo in modo da mostrare un contenuto diverso da quello presentato nel corpo. Deve venire stabilita una reciprocità di contenuto”.
(W. Frye, 2001, pag. 224)

W. Fry riteneva inevitabile, per parlare di umorismo, rinviare la trattazione all'inconscio e di conseguenza a Freud e ai post-freudiani.

“L'inconscio nasce al centro della vita dell'individuo e in molti punti e modi raggiunge la sponda dell'umorismo...l'umorismo che si sprigiona non è mai un

frivolo incidente indipendente o slegato dalle correnti e dai significati più profondi della vita...attraverso l'operato dell'inconscio l'umorismo, ascoltato o raccontato, è legato all'intera esistenza delle persone..." (W. Fry, 2001, pag. 107).

5. LE AVANGUARDIE ARTISTICHE E LETTERARIE DEL NOVECENTO

Ferroni nel suo studio teorico sull'uso del comico analizza anche le avanguardie artistiche e letterarie del novecento: il futurismo, il dadaismo, il surrealismo, che fanno del comico uno strumento essenziale per la lotta contro la cristallizzazione dei valori, contro il buon senso borghese e contro le stesse concezioni dominanti dell'arte.

“Alla seriosità di un miope razionalismo o di uno squallido spiritualismo si oppone la violenza della risata, la svalutazione metodica, l'improntitudine di un gioco senza norme, l'allegria sfrontata di un viaggio verso mondi nuovi ed inesplorati” (Ferroni, 1974, pag. 90).

L'uso futurista del comico è meramente strumentale, consiste in un metodo provocativo senza implicare presupposti ideologici. I futuristi mirano alla fondazione di un nuovo “sublime”, rifiutavano la logica tradizionale formulando una presunta antilogica, cercavano di proporre una nuova affermazione di valori a-priori, di certezze dogmatiche, di vincoli ideologici.

Diversamente, il dadaismo si avvale del riso e del gioco per una lotta alle tradizioni, ai luoghi comuni, al buon senso della cultura borghese; riso e gioco

erano elementi costituenti di un'intera strategia culturale. Il comportamento ludico e la mistificazione comica diventavano diversione dalla norma, fuga dalle definizioni e il comico metteva in causa il carattere istituzionale dell'arte, della sua funzione di vincolo sociale e controllo ideologico. Il dadaismo afferma il valore derealizzante del riso e del gioco e cerca la non definizione.

Il surrealismo tentò di istituzionalizzare la negazione, di offrire all'uomo spazi di autenticità da ricercare nell'inconscio, un inconscio garante di una immaginazione totale, di un rovesciamento della logica borghese. In questa ricerca il comico è una condizione fondamentale per la negazione della realtà data e veicolo di avvicinamento a quella realtà superiore e autentica.

Il testo fondamentale per la teoria surrealista dello humor è l' *"Anthologie de l'humor noir"* di Breton apparsa nel 1939 (Ferroni, 1974).

Breton non precisa la distinzione tra umorismo e comico ma sottolinea la capacità dell'umorismo di "trascendere le forme del comico" e vede entrambi come scambi di una scarica elettrica.

Lo humor deve essere attività reale perché mette in rapporto il principio di realtà col principio di piacere.

"l'umor è insomma un metodo per rompere ogni adattamento a ciò che è dato, una via per scalzare i limiti reali e storici in cui è chiusa la condizione umana, una "macchina per fare il vuoto" " (Ferroni, 1974, pag. 99).

Dietro questo processo di derealizzazione, Breton intravede l'invenzione di una realtà superiore, il recupero del profondo, la surrealtà a cui egli dà un peso di "sublime sacralità".

Il gruppo del *"Grand Jeu"*: gruppo che operò un tentativo di afferrare una vita più autentica, mirò ad una totale distruzione delle istituzioni evitando il riassorbimento in contesti istituzionali, e che tra il 1928 e il 1930 fece uscire tre numeri della propria rivista.

Renè Daumal, capofila del Grand Jeu spinge ad una immersione totale nel reale, sostiene il potere di dissociazione fisica e anarchica del riso, il senso di liberazione del riso. Per Daumal il riso può ricoprire un ruolo determinante nel cammino verso l'identità e l'unità: "lo strano procedimento "patafisico" inventato da A. Jarry è una "forza che spezza gli idoli" grazie ad un riso capace di "respingere", di scalzare ogni finalità mentale, ogni punto d'arrivo dato astrattamente a priori..." (Ferroni, 1974, pag. 107).

L'assurdo, lo scandalo sono per Daumal costituiti dalla molteplicità, dalla frantumazione dell'universo, dal carattere irriducibile dell'esistenza individuale...Il riso è una spinta verso il fuori, l'uscita da sé...il riso ha la capacità di dare spazio ad un contatto integrale tra soggetto e oggetto...

"Verso l'identità nell'universale ci si muove dunque attraverso una radicale coscienza della separatezza e della particolarità, e l'esplosione di questa coscienza nel ridicolo" (Ferroni, 1974, pag. 108).

*"sono Universale, scoppio;
sono Particolare, mi contraggo;
divento l'Universale, rido"*
("Grand Jeu", 1928).

Una digressione breve sulla *PATAFISICA*:

La Patafisica nasce come un nuovo atteggiamento nei confronti dell'assurdo presente nella realtà e dell'autorità con le prime rappresentazioni di *Ubu Re*, la farsa studentesca "restituita alla sua integrità" da Alfred Jarry (1896), e come Scienza delle scienze con la stesura (1898) e la pubblicazione postuma (1911) delle *Gesta e Opinioni del Dottor Faustroll, patafisico*.

L'11 maggio 1948 nasce il Colleggio di Patafisica, nel quartiere Latino di Parigi, per iniziativa di un gruppo di letterati riuniti assieme a Maurice Saillet.

La Patafisica è un'estensione della metafisica, un " oltre " pari almeno al fossato che divide la metafisica dalla fisica, essa è la scienza del particolare e delle leggi che governano le eccezioni, poiché si pone come scienza delle soluzioni immaginarie (E. Baj, "Patafisica. La scienza delle soluzioni immaginarie", 1982)

La patafisica è uno status mentale fondato sulla percezione contemporanea dell'essere del non essere, o del non-essere dell'essere, tale da provocare un costante atteggiamento di scetticismo attivo, fattuale, qualcosa come una sorta di ottimistico pessimismo (non privo di ironia, purché si tratti di un humour del tutto segreto, avverso ad ogni rumorosa esibizione) da attuarsi nell'area delle illimitate possibilità dell'immaginazione. (*ibidem*)

Scienza del possibile, essa nega attraverso l'atto immaginativo la schematizzazione legalitaria della scienza, e quindi è una energia libertaria. Si tratta di un composto nel quale convergono il desiderio, l'utopia, lo sberleffo (che è già un giudizio) e perfino la tautologia.

Libertà, ironia, creatività sono i pilastri della Scienza Patafisica che, come fine dei fini si impone e impone di rianimare una realtà preconfezionata. L'artista patafisico è colui che riesce a cogliere il reale risvegliandone l'anima cristallizzata

(<http://centri.univr.it/slvr/patafisi/4.htm>).

La Patafisica non è una negazione che aspira a divenire una nuova affermazione. Essa non pretende di salvare il prossimo riformandolo. Essa è didattica, ma non pedagogica. Ha un metodo, ma non ha un fine. E' monolitica e libertaria. Ritualistica e scanzonata. Profetica e antimessianica. Essa pone sullo stesso piano di equivalenza l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo. La Patafisica non crede nel valore assoluto delle contrapposizioni convenzionali: bello e brutto, spirito e materia, bene e male, vita e morte, bianco e nero ecc. eppure le comprende tutte (*ibidem*).

La Patafisica non persegue nessuna costruzione chiusa, con pretese totalitarie e definitive, bensì un continuo accrescimento, ed una continua riclassifica, su basi logiche, dei dati forniti incessantemente dall'esperienza. Nessun dogma, nessuna limitazione, nessuna intolleranza, nessun fine ultimo, nessun riduzionismo, nessuna formula pretenziosamente definitiva, sintetica e globale. Poiché non esistono differenze categoriche essenziali e definitive, le categorie sono delle classificazioni artificiose che generano delle differenze convenzionali, artificiali, e niente affatto essenziali (*ibidem*).

Anche se il Principio di Indeterminazione non fosse valido per la storia e per i fatti esso sarebbe pur sempre valido per il nostro modo di conoscerli e di interpretarli... .

La Patafisica ribadisce l'importanza di non prendersi sul serio (*ibidem*).

"La Patafisica è la scienza che abbiamo inventato perché ce n'era gran bisogno"(Padre Ubu, in *Ubu cornuto*, atto primo, scena terza, 1897).

.

6. IL RISO E LO SPRECO: BATAILLE G.

Tornando allo studio di Ferroni sul comico nelle teorie contemporanee, troviamo un altro contributo indispensabile che è quello di Georges Bataille (Bataille, G., 1973, cit. in Ferroni, 1974).

Nell'opera di Bataille è evidente una forte tensione distruttiva che cerca di raggiungere una verifica della fondazione materiale dei valori. In questo movimento distruttivo del pensiero, il riso assume un peso strategico di primo piano; la teoria del riso è uno dei veicoli essenziali della perdita, della smentita di sé, della negazione del senso e della stabilità, è la scarica non verbale che porta fuori dalla prigione del senso, che smentisce e svuota il peso del concetto (Ferroni, 1974).

Bataille ha come riferimento Nietzsche .

"e falsa sia per noi ogni verità, che non sia stata accompagnata da una risata" (Nietzsche, 1968, cit. in Ferroni, 1974).

Il riso per Bataille è una delle tecniche dell' "esperienza interiore" che è rivelazione di un principio di economia generale che Bataille oppone all'economia ristretta dell'organizzazione produttiva del lavoro.

"L'energia eccedente non può essere altro che perduta senza il minimo scopo, quindi senza alcun senso" (Bataille 1973, cit. in Ferroni, 1974, pag. 122).

Questa perdita inutile Bataille chiama "sovranità", "culmine", estasi come contatto con la base materiale, non mentale della vita, e il riso è tutto dalla parte

di questa perdita, è scarica e contestazione senza fondo degli oggetti accumulati dal sapere, è consumo improduttivo (Ferroni, 1974).

Questa direzione alternativa e distruttiva del riso e della sua scarica può esplicarsi solo attraverso un dislocamento e un sommovimento di oggetti comici che fanno parte dello stesso mondo del possibile, del lavoro, del sapere: ogni esperienza umana si offre come drammatizzazione di oggetti scenici...uno dei moventi principali di questo dramma è nella tendenza dell'uomo a "volersi tutto"...rinunciare a questo significa affermare il principio di una contestazione perpetua. Il comico deriva da una direzione d'uso, da una disposizione a fare il vuoto, a rovesciare, "l'intelligenza deve rivelare un risvolto di sciocchezza e stupidità" (Bataille, 1973, cit. in Ferroni, 1974).

Il riso pur aprendo uno squarcio sull'angoscia del non senso riesce a costruirsi come gaia sospensione di angoscia, e lo spettacolo comico è il risultato di uno scivolamento, proiezione della situazione d'insufficienza, lo spettatore è specchio del suo stesso spettacolo (ibidem).

"il riso è sospeso, lascia in sospeso colui che ride. Nessuno può fermarsi: il trattenimento del riso è la pesantezza; il riso è sospeso, non afferma niente, non tranquillizza niente" (Ferroni, 1974, pag. 135).

Ridere di se stessi è il mezzo migliore di perdersi nell'immanenza, è riconoscere la trascendenza come nulla, avvertire una trasparenza senza fondo...l'universo della trasparenza è quello del gioco.

Bataille prospetta un'immagine di uomo che accetti integralmente la sua posizione nella natura...un uomo totale "la cui vita è una festa immotivata" (Ferroni 1974, pag. 137).

7. MAURON C. E LA PSICOCRITICA

Due autori, diversamente da quelli finora trattati, che si impegnarono soprattutto in riflessioni teoriche sul “comico”, attinsero direttamente al materiale della tradizione comica.

Charles Mauron e N. Frye infatti, non si interessano di sottolineare le possibilità di un uso attuale del comico, ma di rinvenire, attraverso i materiali che nel passato hanno prodotto riso, i segni stabili dell’immaginazione comica dell’umanità, gli elementi originari del genere “commedia”, gli archetipi fondamentali del genere comico.

C. Mauron (*“psychocritique du genre comique”*, 1964, cit. in Ferroni, 1974) cerca di ricostruire questi schemi persistenti nel loro aspetto psichico, nel loro legame con strutture costanti della psiche umana, che il critico definisce riferendosi all’insegnamento freudiano.

Mauron è il fondatore della psicocritica, che si basa soprattutto sulle reti di associazioni interne ai testi e sul “mito personale” che ad esse è sotteso.

La *Psychocritique du genre comique* è nata dall’esigenza di rintracciare i “luoghi comuni inconsci” della commedia (Ferroni, 1974).

Come il Witz, la commedia ha la capacità di suscitare di propria iniziativa la differenza di potenziale tra due rappresentazioni che dà origine al riso (Ferroni, 1974).

Per Mauron il riso nasce dall’avvertimento di una differenza tra una rappresentazione ricalcata dall’esperienza adulta normale e un’altra dotata di caratteri infantili che suggerisce una regressione verso stati superati (Ferroni 1974, pag. 149). La scarica derivante da questa differenza si configura come un “trionfo”, una vittoria sull’angoscia, il rovesciamento della tragedia, la vittoria del principio di piacere sull’angoscia causata del principio di realtà.

Mauron riconduce tutti i conflitti sceneggiati dalla commedia a forme archetipiche e tre sono le fantasie principali: trionfo su di un'angoscia edipico-prometeica, superamento di un'angoscia narcisistica di abbandono, sottrazione di identità.

L'elemento narcisistico (affermazione dell'io come vittoria sulla morte e reintegrazione della protezione materna) è preponderante in tutte le tre fantasie. Per concludere, Ferroni prende in esame l'importantissimo tentativo di M. Bachtin di rintracciare le forme storiche e le strutture di una tradizione comica alternativa a quella del potere e delle classi dominanti, di cui parlerò nel capitolo sulla provocazione.

8. FUNZIONI DEL “COMICO” E DEL “RISO”

Abbiamo quindi visto come molti autori hanno provato a definire la natura del comico, cioè lo stimolo che induce a ridere, alcuni poi hanno analizzato le caratteristiche di coloro che hanno senso dell'umorismo, altri hanno anche sperimentato in laboratorio cosa è il riso.

Il riso è il processo in cui, in risposta a un determinato stimolo (che viene percepito come comico) si produce un vissuto di piacere, che può essere espresso dal sorriso, dal riso o attraverso verbalizzazioni (Francescato, 2002).

D. Francescato dedica un intero capitolo a spiegare cosa è la risata:

“La risata è stata definita come un comportamento istintivo, programmato dai nostri geni, con cui emettiamo suoni, facciamo movimenti ed esprimiamo sentimenti” (Francescato 2002, pag. 73).

Attraverso due principali sensi, vista e udito, il cervello rivela uno stimolo risorio, cioè una situazione che spinge al riso, che colpisce una zona del cervello

(l'encefalo) e scatena un meccanismo riflesso; così dal talamo e dall'ipotalamo parte l'impulso del riso che arriva ai nervi facciali, i quali a loro volta stimolano i muscoli risorio e zigomatico. Più l'impulso è forte e più arriva lontano fino al diaframma, accompagnati da contrazioni della laringe e dall'epiglottide. Si tratta di un processo controllato dalla parte primitiva dell'encefalo che governa le attività riflesse e il comportamento emotivo (Francescato 2002).

Provine ha notato che il riso avviene in episodi, da questa osservazione si deduce l'importanza del ritmo nella comicità (Provine, 2001, cit. in Francescato, 2002).

Si è anche teorizzata una classifica dei vari tipi di materiale comico: Il comico bonario, che concepisce il comico come svago, La tragicommedia, che provoca il riso attraverso il pianto, L'umorismo raffinato che ha forte valenza intellettuale e il Comico usato come arma nella satira e parodia (Francescato, 2002, pag. 27).

D. Francescato riassume inoltre le tre visioni del comico:

- Il comico inteso come capace di ridurre la tensione e facilitare la reinterpretazione di un evento o situazione
- Incongruo, dunque comico.
- Contenuti sessuali o aggressivi dei motti di spirito o barzellette producono piacere perché sospendono l'inibizione indotta dalla censura sociale e perché costituiscono un valido sfogo sostitutivo

Inevitabilmente, dopo aver conosciuto le teorie che nel tempo hanno provato a definire il concetto di comico, l'attenzione si sposta su quale sia la funzione del comico e del riso.

Molti studiosi (Hobbes, Koestler, Gruner), hanno sottolineato che per essere comico uno stimolo deve essere aggressivo, teorizzando che la principale

funzione dell'umorismo sia quella di aggredire, umiliare, ridimensionare una persona o un gruppo.

C'è invece (Bergson, Provine, Fioravanti e Spina) chi propende di più per una risposta emotiva che esprime piacere o genera piacere, chi ritiene che abbia piuttosto una funzione sociale o quella di ridurre l'ansia (Farneti, 2004) .

Secondo Arthur Koestler in ogni situazione comica c'è una componente aggressiva. L'autore rileva come l'effetto comico nasca dalla collisione tra due contesti associativi incompatibili e individua nella tendenza aggressiva-difensiva o autodistruttiva l'elemento base della comicità (A. Koestler, 1975, cit. in Francescato, 2002).

Koestler (1975) inoltre mette in evidenza come l'ilarità provochi una separazione tra pensiero ed emozione ad essa sottesa, a causa di un eccesso di emotività non contenibile dalla ragione; e tramite questo concetto l'autore ribadisce il concetto da lui teorizzato della "bisociazione": la modalità con cui il pensiero opera nell'atto creativo, esprimendosi su due punti distinti (Querini, Lubrani, 2004).

Un'altra funzione del riso è quella di liberarci dalla serietà della vita o avvicinarci al trascendente (Farneti, 2004).

D. Francescato in *"Ridere è una cosa seria"*(2002), tratta dell' ipotesi del sociologo Peter Berger (1999), secondo cui il comico ha una funzione trascendente in quanto propone una realtà altra in cui "le norme della vita comune vengono sospese" (Francescato, 2002, pag. 71).

Peter Berger considera il comico un'esperienza effimera, fugace, difficile da ricordare. Ciò che appare divertente in un particolare momento non lo è più un attimo dopo. La fragile consistenza del comico diventa ancora più inafferrabile quando si cerca di analizzarla.

Altro fattore distintivo della dimensione comica è quello dell'incongruità che ci rimanda al perenne confronto tra immagine reale e ideale di sé e che crea quindi reazioni ansiogene nel momento in cui si pone l'attenzione su un "ordine altro" celato dietro l'apparente.

Secondo Berger la maschera è il medium che permette di abbandonare momentaneamente i freni inibitori, interpretando se stessi negli aspetti più istintuali e primordiali nel momento in cui ci si raffigura come altro da sé (Querini, Lubrani, 2004, pag. 146).

Abbiamo visto come per Bergson il riso aveva una funzione sociale, e come lui molti studiosi ribadiscono la natura sociale del riso, in quanto è un fenomeno di gruppo.

Anche Provine conclude la sua ricerca (*"Ridere. Un'indagine scientifica"*, 2001) con il dire che la funzione del riso è quella di lubrificante dei legami sociali. Ridere è infatti una modalità con cui si crea e si conferma il senso di appartenenza a una comunità (Francescato, 2002).

Sonia Fioravanti e Leonardo Spina (Fioravanti, Spina, 1909, cit. in Francescato, 2002) affermano che il gruppo sociale dei co-ridenti può essere strutturato o crearsi al momento e durare per una risata.

La funzione del riso sarebbe quindi di creare un clima di benevolenza e piacevolezza; avrebbe dunque alcune prerogative del sorriso.

Secondo Fioravanti e Spina (1909) anche l'autoironia svolge una funzione sociale mirando a tre obiettivi: produrre negli altri riduzione di aggressività, suscitare desiderio di aiutarli, conquistare la loro stima.

"Gli autoironici si divertono per i propri comportamenti maldestri, ridono per sdrammatizzare e vedere eventi negativi sotto un'altra luce, ridono più di se stessi anche per timore di offendere altri e attirare la loro ira" (Francescato, 2002, pag. 67).

A questo punto, parlando di ironia, diventa necessario distinguere all'interno del concetto di comicità, quello di ironia.

Esponenti di diversa provenienza culturale, (Spencer, Darwin, Eastman, Mc. Dougall, Hayworth) concordano nel considerare la risposta del riso come filogenetica, mentre l'oggetto del riso cambia in relazione alla maturazione cognitiva e alle competenze sociali (Farneti, 2004).

Un particolare tipo di comicità, del tutto estraneo ai bambini è l'ironia, che possiamo distinguere in ironia e autoironia (Farneti, 2004, pag. 12-13).

“Infatti esistono vari tipi di ironia, ma tutti hanno in comune che l'ironia non vuol essere creduta ma compresa” (Jankelevitch, 1987) e la comprensione è legata al livello di coscienza raggiunto. Essa presuppone competenze cognitive e metacognitive, linguistiche e metalinguistiche.

Strumento educativo per avvicinarsi alla verità o modo per sdrammatizzare la serietà della vita, l'ironia è sempre una forma di comunicazione o “discomunicazione”, che la porta ad essere alternativamente strumento di conflitto e di esclusione oppure di alleanza e di complicità (Mizzau, 1984).

L'ironia ha anche una funzione di moderazione: attraverso il tono ironico possiamo smorzare l'eccesso di significato di alcune parole, rendere dei sentimenti esprimibili, e infrangere tabù e divieti verbali (Mizzau, 1984).

Molte sono le definizioni di “ironia”: da chi la considera “opposizione trasparente tra ciò che è letteralmente detto e ciò che lo è veramente” (Alleman, 1978, cit. in Mizzau, 1984), a chi come “figura logica, che consiste nell'affermare una cosa intendendo dire l'opposto...” (Marchese, 1978, cit. in Mizzau, 1984), e Marina Mizzau sottolinea come nel dare una definizione di ironia non si possa prescindere dal presupposto di un'intenzione insita nell'emittente (Mizzau, 1984).

Interessante, per completare il quadro sulle possibili funzioni del comico, è la teoria di C. D'Angeli e G. Paduano ("il comico", 1999), i quali individuano nel comico una funzione moralistica e il punto di arrivo della riflessione di Freud, in quanto il comico è simbolo della superiorità adulta.

Freud, secondo gli autori, sembra non accorgersi di aver mescolato il riso sul bambino con il riso del bambino che, nostalgicamente inseguito nella frase iniziale, prospetta un drastico rovesciamento di ruoli.

Ogni volta che nell'altro riscopro il bambino la riscoperta marca insieme la superiorità adulta e l'invidia adulta: la nostalgia delle infinite libertà e ricchezze dell'infanzia (D'Angeli, Paduano, 1999).

Il movimento che sembrava di sola alienazione è insieme di alienazione e di identificazione, vale a dire che l'aggressione comica è sempre accompagnata e complicata da un recupero affettivo (carattere compromissorio del comico).

Se dunque l'inermità infantile pone limiti pragmatici al moralismo, il moralismo pone limiti teorici all'onnipotenza infantile (ibidem).

In questa situazione il riso si trova a investire variabilmente soggetto e oggetto dell'aggressione.

Gli autori, a questo punto, si chiedono come funziona il comico che investe la devianza mentale, e quali reazioni intercorrono tra la ragione e le due condizioni che la trasgrediscono, cioè la stupidità e la follia.

Chi ride di fronte alla stupidità e alla follia, ride affermando il potere della ragione, e nel ridere esibisce la propria capacità di padroneggiare i meccanismi razionali, l'homo rationalis si rende conto, allora, dell'inadeguatezza dei propri strumenti e che l'applicazione rigorosa dei soli strumenti razionali è riduttiva e costrittiva, e in fin dei conti falsificatrice, nella rappresentazione del mondo psichico. Nasce così l'insofferenza per la ragione e il desiderio di svincolarsene, recuperando l'arbitrio senza condizioni e senza confini che caratterizza la

dimensione infantile, e acquistando la libertà che batte le strade del sogno, delle visioni e dei desideri, e di essi adotta le leggi, sottratte agli obblighi del reale e delle regole logiche che lo organizzano (ibidem).

Il riso contro la devianza mentale si capovolge in riso contro la ragione senza conoscere nulla di paragonabile alla fase ambigua che applicava il riso moralistico al vizio sociale, così diffuso e sistematico da farsi norma (ibidem).

9. INCONGRUENZA E DIVERSITA'

D. Francescato in *“ridere è una cosa seria”*, (2002), ci porta i risultati di alcuni studiosi che, dal 18 sec. hanno sostenuto che il “comico” risieda in una incongruità interna allo stimolo umoristico:

Francis Hutcheson (1694-1746) introdusse il termine “incongruo” per definire lo stimolo che suscita il riso.

Moses Mendelssohn (1729-1786) scriveva che il riso è causato dal contrasto tra perfezione e imperfezione e sottolineava l'elemento soggettivo nella percezione di tale contrasto.

James Beattie (1735-1803) sosteneva che il riso era causato da un'insolita mescolanza d'attrazione e avversione.

Kant (Kant, 1790, cit. in Francescato, 2002) sosteneva che il riso deriva da un'attesa che improvvisamente si risolve in nulla e Richter (Richter, 1971, cit. in Francescato, 2002) ribatteva che il comico può nascere quando all'improvviso qualcosa sortisce dal nulla, che il comico in sé scaturisce da un contrasto tra ciò che una persona cerca di essere e quello che è.

Hegel (Hegel, 1999, cit. in Francescato, 2002) affermava che il comico deriva dalla contraddizione fra soggettività umana che anela all'infinito e realtà empirica.

Anche per Kierkegaard (1813-1855) vi è una discrepanza alle radici del comico e del tragico, una contraddizione tra finito e infinito.

Henri Bergson (1859-1941) sottolineava come l'incongruo del comico è quello che esiste tra mente e corpo: "è comico ogni incidente che richiami la nostra attenzione sull'aspetto fisico di una persona mentre è in gioco il suo lato morale" (Bergson, 1992, cit. in Francescato, 2002).

Arthur Koestler (1975) ha teorizzato che noi percepiamo un'incongruità interna allo stimolo umoristico. L'incongruità, secondo lui, si riferisce all'associazione inaspettata di due contesti o circostanze normalmente non correlati o perfino conflittuali (bisociazione).

Marie Collins Swabey (Swabey, 1961, cit. in Francescato, 2002) ribadisce che la percezione di qualcosa di incongruo implica la nozione di congruo.

Per Peter Berger (Berger, 1999) l'uomo si trova in una condizione di comica discrepanza rispetto all'ordine dell'universo.

Secondo Berger "L'incongruo esiste all'interno dell'uomo. L'esistenza umana è una costante ricerca di un precario equilibrio tra mente e corpo. Quando l'equilibrio si rompe, allora prevale il corpo: tanto il riso quanto il pianto sono manifestazioni di questo cedimento...Quando ci si abbandona a una risata si raggiunge un indizio significativo su un aspetto centrale della natura umana: la faticosa convivenza fra mente e corpo in un essere che è in grado di collocarsi fuori da sé...L'esperienza comica porta al trascendente perché presenta un mondo privo di sofferenza. La percezione umoristica permetterebbe di astrarsi dalla dimensione tragica dell'esistenza. Si potrebbe sostenere che ogni caso di

umorismo è una fuga dalla realtà. Quando si smette di ridere si torna nel mondo reale dell'incongruenza" (Francescato, 2002, pag. 71,72).

Secondo la psicologa Laura Tappatà (Laura Tappatà, 2001, cit. in M. Locuratolo, 2003) "l'umorismo nascerebbe dal disvelamento della confusione, dalla comprensione della situazione sotterranea e dal piacere implicito in tale comprensione. Vi è un sostanziale accordo fra gli studiosi nel ritenere che la caratteristica costitutiva dell'umorismo sia l'incongruità, un concetto che rimanda intuitivamente alla comparsa di un qualcosa di insolito, di inaspettato, di fuori luogo" (L. Tappatà, 2001, cit. in Lo curatolo, 2003, pag.8).

"Lo humor si caratterizza come un processo in cui si verifica una produzione di piacere in una condizione di trasgressione cognitivo-dinamica, dove lo stimolo incongruo, quindi difforme dal modello cognitivo abituale, rappresenta una violazione, una trasgressione, dalla regola" (ibidem).

Per incongruità possiamo intendere l'elemento inatteso che sposta il percorso di una storia al di fuori degli schemi prevedibili della "realtà". Così il meccanismo psicologico che suscita il riso è provocato dal liberatorio senso di sollievo che proviamo quando diamo una soluzione, comprendendone il nesso, alle parti incongrue del racconto.

Anche Concetta D'angeli e Guido Padano ne "*Il comico*"(1999), affermano che un'altra tradizionale funzione repressiva esercitata dal comico sarebbe quella che bolla l'inadeguatezza, per stupidità o follia, a condividere i presupposti e le coordinate mentali del gruppo; e anche a questo giudizio sociale è insita una natura compromissoria, che lo colloca prima e in un certo modo al posto dei manicomi (D'Angeli, Paduano, 1999).

Si ride dunque della viziosità del bambino, del fatto che i suoi desideri si presentano come illimitati e perciò refrattari alle proibizioni della morale, ma prima ancora che immorali, asociali appunto per il rifiuto dell'alterità,

condizione necessaria della socialità, che si esprime nell'occupazione egocentrica del mondo; e inoltre si ride dell'ingenuità che deriva dalla mancata assimilazione di norme che inquadrano su percorsi rigorosi l'attività mentale, reprimendo lo sviluppo indiscriminato della fantasia e con ciò anche la ricchezza stessa dei desideri (ibidem).

In questa situazione il riso si trova a investire variabilmente soggetto e oggetto dell'aggressione.

Il movimento che sembrava di sola alienazione è insieme di alienazione e di identificazione, vale a dire che l'aggressione comica è sempre accompagnata e complicata da un recupero affettivo(carattere compromissorio del comico).

Bonaiuto e Giannini nel loro studio sui meccanismi psicologici dello humor (Bonaiuto e Giannini, *"Psicologia dello humor"*, 2003) arrivano a dedurre che proprio sul contrasto, sull'incongruenza è basato l'effetto umoristico:

Inizialmente si ha una percezione del paradosso, dovuta all'incongruità dello stimolo, che si traduce in frustrazione e aggressività verso l' oggetto, verso il paradosso, poi segue una mobilitazione di istanze protettive, sociali, costruttive, autoaffermative, che entrano in conflitto con l'aggressività. Conseguentemente l'oggetto o evento paradossale assume una fisionomia affettiva ambivalente e con la presa di coscienza del distacco emotivo e della superiorità, si ha la possibilità di trovare una soluzione, un compromesso tra le forze, che può essere appunto la ridicolizzazione e conseguenze psicologiche ulteriori, come l'appagamento, il rinnovamento interiore, ecc...

Il desiderio incongruente viene ridicolizzato (sottoposto così al compromesso fra aggressione e protezione), e il distacco emotivo e la rassicurazione vengono favoriti facendo autopercepire l'osservatore come esterno e facendolo sentire superiore psicologicamente (Bonaiuto, Giannini, 2003).

La mancanza di humor e il ridere a sproposito sono considerati sintomi clinici o indici della disfunzione di sistemi sociali.

Importante a questo punto definire il concetto di “aspettative”, Bonaiuto e Giannini (2003) le definiscono come “realità psicologiche particolarmente intime e perfino, in parte, non consapevoli; le quali dipendono strettamente dal mondo delle esigenze: con riferimento quindi a comportamenti sia istintuali, sia apprese, sia reattive a stati di sovraccarico, di saturazione, sia eventualmente favorite da forme di insight individuale, a carattere innovativo” (Bonaiuto, Giannini, 2003, pag. 101).

Il concetto di aspettative rimanda a quello di “schemi mentali” con i quali ci si pone di fronte a nuove esperienze, schemi che possono essere consolidati o contraddetti fino a provocare i vissuti di dissonanza, paradosso e incongruità dai quali dipendono numerose conseguenze psicologiche di forte rilievo (Bonaiuto, Giannini, 2003).

Anche Freud del resto sosteneva che “il senso della comicità nasce da un’attesa delusa” (Freud, 1976, pag. 224).

Studiando il concetto di “incongruenza” nel contesto umoristico ho trovato interessante l’osservazione di A. Farneti sul termine “diversità”.

“Diversità” infatti ha la stessa radice etimologica del termine divertimento. Entrambi derivano dal verbo “devertere”. In passato questo fatto era sancito dal fatto che la diversità era in genere fonte di derisione.

Oggi parlare di “diversità” apre un confuso e controverso dibattito dal momento che “...nella nostra società da un lato si tende alla globalizzazione e all’appiattimento, dall’altro si dà grande rilevanza alla competizione e all’individualismo, in un gioco contraddittorio e talvolta perverso.” (Farneti 2004, pag. 26)...e così mentre si tende a confonderci nel gruppo, nel contesto,

nella massa, si cerca anche di distinguerci come “migliori” come “particolari” e di far valere il nostro individualismo che va rispettato in quanto tale.

Nei bambini la risata comincia quando sono in grado di comprendere che qualcosa si presenta diverso da come lo si aspettava.

La psicologia dello sviluppo vuole vedere la diversità soprattutto come potenzialità e come strumento di crescita.

Il pensiero del bambino è molto più rigido di quello dell'adulto ed è orientato alla semplificazione. Per adattarsi alla realtà complessa della società umana si compiono delle operazioni di selezione, che portano pian piano a ridurre il flusso delle informazioni e ad ancorarsi ad alcune “certezze”...Questa maniera di semplificarci la vita ci porta, tuttavia, a non vedere molte cose e a spaventarci se qualcosa non segue le nostre aspettative...La tendenza alla semplificazione, in parte giustificata dall'economia cognitiva, porta inevitabilmente non solo ai copioni di comportamento ma anche agli stereotipi...E' dunque implicito nel concetto quello di ripetitività e di rigidità (Farneti, 2004).

La psicologia dello sviluppo affronta il tema della diversità in una prospettiva soprattutto cognitiva per mostrare come anche le risposte emotive, affettive e sociali siano fortemente correlate alle modalità di elaborazione delle informazioni...Le competenze cognitive sono tutte reciprocamente dipendenti... si passa da un sincretismo di tipo percettivo, mestico e concettuale, ad una progressiva capacità discriminativa (Farneti, 2004).

La psicologia generale ha messo in evidenza che la creatività è correlata ad un pensiero divergente e flessibile, capace di cogliere particolari che altri non colgono, di accettare la novità e il rischio, di tollerare meglio le frustrazioni.

La psicologia sociale ha mostrato come la costruzione dell'identità sia basata sulla capacità del soggetto di accettare le differenze fra sé e gli altri (Farneti, 2004).

Nel clown è implicito nella sua natura il concetto di diversità. Il clown è un emblema della diversità, sia per ciò che rappresenta, sia per il suo aspetto fisico, sia per il suo comportamento deviante, assimilabile a quello di un bambino briccone e come tutti i “diversi” talvolta spaventa o provoca irritazione:

Le reazioni possibili di bambini e adulti spesso sono di difesa: i più piccoli piangono quando la dissonanza fra uno schema posseduto e lo stimolo è troppo forte (il volto del clown con i lineamenti così accentuati può provocare reazione di rifiuto). Solo dopo i due anni si è in genere in grado di tollerare la differenza fra lo schema del volto abituale e quello del clown. Il pensiero divenuto più flessibile permette al bambino un accomodamento dello schema preesistente. L'accettazione della diversità è sempre correlata alla flessibilità e alla capacità di adattamento. Quando l'equilibrio fra le strutture cognitive non è ancora stabile, è più difficile l'integrazione di elementi nuovi che portano sempre ad una situazione di disequilibrio...Dopo i due anni, con la comparsa del pensiero simbolico e il consolidamento dei primi concetti, il bambino comincia a comprendere che il clown è una caricatura e può apprezzarne le smorfie, la mimica accentuata e i gesti esagerati, così come può attribuire un primo significato oppositorio, e in un certo senso deviante, al fare pernacchie o al rotolarsi per terra, allo sporcarsi ecc...Man mano che si struttura il Super Io, e vengono introiettate le regole imposte dagli adulti, il clown fa ridere perché è visto come un “bambino che fa cose proibite” o che è incapace di fare le cose che si dovrebbero fare. Sempre più il clown quindi incarna la devianza. E' proprio questo aspetto che, di contro, può irritare gli adulti. L'adulto difende il suo modo di essere e vede nel clown il simbolo di ciò che non dovrebbe essere (Farneti, 2004).

10. ACCENNI SULLA COMICOTERAPIA

A. Farneti chiedendosi da dove venga il rinnovato fascino del clown osa un'ironica critica della società attuale; lei infatti vede attualmente il delinearsi di un nuovo romanticismo, "lontano dal romanticismo nazionalista dell'ottocento e che da risalto all'individualità e alla libertà ma che, in modo contraddittorio, anche all'universalità e ad una specie di panteismo, risorto dalle ceneri delle religioni personalistiche", vede sposarsi in una strana mistica la natura e l'inconoscibile, osserva come il mondo occidentale dominato dai computer consulta streghe, maghi e riti sciamanici, anche nell'ambito della medicina e della psicologia. A. Farneti sente l'influsso di questo clima. "La cosiddetta medicina alternativa (antroposofica, omeopatica, aiurvedica, cinese ecc...) attrae molti medici, critici verso una scienza specialistica che pare aver dimenticato la globalità della persona umana, ma nel contempo consapevoli del fatto che i pazienti sono disposti a spendere fiumi di denaro per "ritrovare se stessi", "l'equilibrio" ecc..". La stessa psicologia si accosta alle nuove tendenze riproponendo il valore dell'espressività emotiva, non solo per la salute mentale ma anche per una migliore comprensione della realtà e della creatività come massimi valori per la produzione di nuove idee, per il miglioramento delle condizioni lavorative, per la formazione ecc...(Farneti, 2004).

In questo complesso clima culturale, difficilmente definibile, tendente ad una globalizzazione ideologica, spesso un po' superficiale, legata alla diffusione massmediatica, in cui convivono anime molto lontane strappate a forza dalle loro reali radici culturali, A. Farneti trova semplice capire il successo della cosiddetta "comicoterapia", sostenuta da molti entusiasti adepti, osteggiata e rifiutata come "non scientifica" da altri (A. Farneti, 2004, pag. 17,18).

Nata negli anni settanta dall'esperienza del giornalista Robert Cousins, che si è curato dalla spondilite anchilosante con due ore al giorno di Candid Camera e 20 grammi di vitamina C (1982,1989), ha fatto molti adepti e ha trovato un'applicazione nella clown-terapia.

Negli anni ottanta, medici e psicologi hanno cominciato a mostrare un crescente interesse per l'influenza sull'organismo umano del riso, del senso dell'umorismo e di altre emozioni positive. Cousins si è infatti domandato perché, se esistono reazioni chimiche negative nell'organismo prodotte da stress e depressione, non possano esistere emozioni che producano reazioni chimiche positive.

La Gelotologia (che deriva dal greco "gelos" e sta a significare "risata") studia la relazione tra il fenomeno del ridere e la salute. Vari studi hanno dimostrato che farsi una bella risata non solo provoca effetti positivi sulla mente (in quanto, rende inconsistenti le paure e predispone ad un atteggiamento positivo), ma aumenta le difese immunitarie, attraverso il rilascio delle beta endorfine, (neurotrasmettitori con funzioni analgesiche ed euforizzanti), migliora lo stato neuroendocrino di un paziente e pare abbia anche l'effetto di un benefico massaggio in tutto il corpo, allentando la tensione muscolare e riequilibrando circolazione sanguigna e ritmo cardiaco.

In definitiva pare che la "comicoterapia" stia riscuotendo oggi risultati sempre più ragguardevoli nel campo delle terapie alternative e viene oggi applicata negli ospedali, soprattutto nei reparti di pediatria dove si sono riscontrati netti miglioramenti nei piccoli pazienti affetti da qualunque tipo di patologia.

Rod A. Martin, psicologo Canadese, nel 1988, fece una scoperta chiave: il senso dell'umorismo modera il calo delle difese immunitarie che si verifica quando siamo sotto stress (Rod A. Martin, 1984, cit. in Farnè, 1995 pag. 15). Egli in una

sua ricerca ha documentato che in tutti i casi in cui si verificava stress, diminuiva, nella saliva, l'immunoglobulina.

Anche D. Francescato ci ricorda che gli studi scientifici del Novecento hanno ormai raggiunto importanti risultati riguardo il rapporto tra riso e salute, specialmente nel settore della psiconeuroimmunologia.

Sappiamo che ridendo aumentano i livelli di cortisolo, si favorisce l'aumento e l'attivazione delle cellule killer e delle cellule T che stimolano le endorfine antidolorifiche. Una risata rallenta la produzione di sostanze che, col tempo, impoveriscono il sistema immunitario, come il cortisone, l'ormone tipico dello stress prodotto nelle ghiandole surrenali; e facilita anche la liberazione di sostanze che potenziano, invece, il sistema immunitario, come le betaendorfine, prodotte nell'encefalo, che hanno un potente effetto analgesico (Farnè, 1995 pag. 18).

“Una buona risata migliora l'equilibrio tra simpatico e parasimpatico, provoca la distensione della muscolatura volontaria e involontaria, ferma lo stato d'ansia, rallenta il battito cardiaco e riossigena completamente l'organismo, sveglia la mente e le emozioni, fino a che la persona è in grado di ritrovare la voglia di vivere” (Fioravanti, Spina, 1999, *“Terapia del ridere”*, cit. in Francescato, 2002, pag. 137).

Pierre Vachet sostiene che il riso crea un calore interno generalizzato che ossigenando tutte le cellule del corpo può accelerare la rigenerazione dei tessuti e stabilizzare molte funzioni corporee, oltre a regolare il battito cardiaco e ottenere un abbassamento del tasso di colesterolo.

“Nella medicina moderna la salute è vista come frutto dell'interazione tra l'individuo e il suo ambiente. Quattro grandi fattori incidono sulla salute: l'eredità genetica, l'ambiente fisico e psicosociale, lo stile di vita e infine lo

stato dei servizi medici disponibili per la prevenzione e cura delle malattie” (D. Francescato, 2002, pag. 139)

Secondo W. Frye (W. Fry, 1994, cit. in Francescato, 2002) l’impatto generale del riso è quello di stimolare e poi rilassare l’apparato respiratorio, muscolare, cardiovascolare, i sistemi endocrini e quello centrale e periferico. Durante la risata aumentano i battiti cardiaci e la pressione arteriosa. La circolazione del sangue e il ritmo della respirazione si fanno più veloci, i muscoli si muovono, nel cervello appare un’attività elettrica particolare, la temperatura aumenta e la produzione ormonale viene stimolata.

Ridere favorisce una particolare combinazione di stimolazione e rilassamento unito a un’animazione elevata. Il fattore protettivo del riso potrebbe risiedere in questa capacità di produrre contemporaneamente un effetto rilassante e mentalmente euforizzante.

Ridere inoltre migliora la funzionalità del sistema respiratorio, durante la risata si espira di più e s’inspira tra gli scoppi di risata (Francescato, 2002).

Alcuni medici, nell’800, ritenevano che il riso avesse un effetto benefico sulla salute perché aiuta a distrarci dal cattivo funzionamento del nostro corpo. Inoltre l’esperienza di Cousin ci fa riflettere sulla sua estrema fiducia nelle capacità di autoguarigione, l’allontanamento del panico, la capacità di condividere la responsabilità della terapia e la forza nel concentrarsi su progetti futuri, elementi questi che sono all’origine dell’effetto placebo.

Lo humor, inoltre, possiede proprietà analgesiche : la presentazione di stimoli buffi in situazioni di dolore, specie se seguiti da risate, attiverebbe i processi cognitivi interessati alla risoluzione di problemi che distoglierebbero l’attenzione dal dolore.

A dimostrazione della valenza terapeutica del metodo comico, si ergono le innumerevoli associazioni di clown dottori che si stanno espandendo nel

territorio nazionale negli ultimi anni andando ad intervenire nei contesti di disagio (ospedali, case di cura, ospizi, etc.).

Nel 2004 si è tenuto a Roma un convegno di clown dottori per fare il punto dello sviluppo di tali realtà in Italia, convegno moderato dal dott. Giancarlo Santoni- psicologo e presidente della Società Italiana di Psicologia, Educazione e Artiterapie.

Il convegno si è aperto con la relazione del prof. Evaristo Araldi sullo “stato dell’arte” in Italia del clown dottore, e subito dopo è seguito l’intervento di rappresentanti delle varie associazioni che hanno mostrato le varie modalità di intervento e del dottor John Glick, rappresentante del metodo di Patch Adams.

Il prof Giorgio M. Bressa, psicobiologo del comportamento ha parlato della capacità di empatia rispetto al dolore, sostenendo che esiste una predisposizione innata che determina lo sviluppo della capacità di comprendere empaticamente il prossimo.

Al convegno è intervenuto anche il prof. Vezio Ruggieri discutendo le basi psicofisiologiche della comicità e soffermando l’attenzione sull’aspetto paradossale dell’umorismo. Il prof. Ruggieri ha sottolineato come per la lettura dei paradossi sia necessario saper cambiare punto di vista, mentalmente e posturalmente. Proprio la partecipazione corporea è fondamentale nel lavoro del clown per trasmettere la sua comicità, e per organizzare lo scambio che avviene con l’utente. La consapevolezza dello scambio psicofisico rappresenta un ulteriore punto di integrazione delle competenze del clown dottore il quale può così gestire meglio le risorse presenti in tali feedback. Altra difficoltà, messa in evidenza dalla Dott.ssa Leandra Taborra, psicologo-psicoterapeuta, con cui il clown dottore dovrà confrontarsi è quella di riuscire a differenziare il paziente dal male di cui soffre, di riuscire a dialogare non solo con la sua parte malata ma a stimolare le risposte positive e sane dell’individuo. Nell’articolo si presenta

anche l'esperienza esposta dal dott. Franco Scirpo, psicoterapeuta che fa riferimento alle tecniche d'induzione della risata tramite la stimolazione di distretti specifici, la presenza di altre persone e la contagiosità del ridere (Plevi T., 2004).

Esiste una compagnia francese a Toulouse, *Le Bataclown*, specializzata nella pedagogia del clown, che nel 1983 mise in moto un'esperienza originale e molto interessante, il "*clownanalysis*" e successivamente, nel 1985, fondarono insieme con Alberto Bernard Mangin, la *Société Française de Clownanalyse*.

(Jesus Jara, *el clown un navegante de las emociones*, 2004).

"...consiste nell'assistere ad incontri, assemblee, congressi o seminari come osservatori e successivamente intervenire come pagliacci nel modo di porsi. L'acutezza e la capacità di osservazione del clown, associata al suo punto di vista ingenuo, primario, non contaminato, insieme alla comicità che questo produce nelle riunioni, apporta una nuova visione sui differenti temi o problemi di cui si sta trattando. Questa visione cambia effettivamente, in un complesso di nuovi elementi di dibattito che rivivono automaticamente nelle seguenti sessioni di lavoro di questi congressi, seminari, incontri..." (Jesús Jara, 2004, pag. 49).

Appurato che il clown e l'intervento comico siano terapeutici e portino benessere in chi li accolga, vorrei spostare ora il fuoco del discorso sulle seppur meno consolidate proprietà auto-terapeutiche dell'essere clown, ricordando le parole di Barrio "*fa bene alla salute fare il clown. Fa bene perché uno può fare finalmente quello che vuole*", e andando a svolgere un'analisi psicofisiologica di questa esperienza che consiste nello scoprire il proprio clown.

III. LA PROVOCAZIONE NEL CLOWN E NELLA PSICOTERAPIA

Caratteristico della natura del clown è il suo essere provocatore.

Il clown esiste per ridicolizzare il potere e proprio per questo, dal potere dipende. In questo consiste il rapporto ambiguo tra il giullare e il re, tra il Bianco e l'Augusto, tra il Fool e il potere. Il Fool prende legittimità da quel potere che poi, tramite la sua arte e natura, ridicolizza. In questa sorta di compromesso si capisce come la ribellione ritualizzata, la satira istituzionalizzata, la festa del carnevale, siano permessi da chi detiene il potere che sa di poterla controllare e tollerare nonostante sia esso stesso il primo bersaglio.

Lo stesso clown è affascinato e travolto dal potere, il Bianco deve dominare l'Augusto, il clown non deve permettere al pubblico di sottometterlo, e la scelta diventa forzata: dominare o essere dominati.

Il clown provoca nel pubblico una sospensione della credibilità e del giudizio, viola le norme e genera il caos, proprio come i comici che, da sempre, cercano, col far ridere, di distruggere l'angoscia del peccato, creare disordine per creare un nuovo ordine.

Provocazione: “istigazione mediante atti, ingiurie e simili a una reazione violenta” (Zanichelli, 1995).

Anche alcuni psicoterapeuti hanno adottato nelle loro terapie la provocazione come mezzo per portare il paziente ad un punto di rottura dal quale riemergere con altra predisposizione verso se stessi e le proprie risorse. Farrelly e Brandsma con la Terapia Provocativa e Whitaker con la Terapia dell'Assurdo utilizzano questa “modalità” nelle loro terapie.

1. IL CLOWN E IL POTERE

Per sua natura il comico nasce e vive in conflitto con il potere.

Anche Dario Fo (Dario Fo, 1990, pag. 153) ci ricorda come “Il potere (...)odia il comico perché mette in mutande il re” e basti ricordare l’origine del clown per riconoscere la sua naturale opposizione al potere ma anche il suo esistere in quanto “oppositore” del potere.

E’ come se il clown esistesse in quanto esiste il potere ma contemporaneamente la sua esistenza è finalizzata alla sconfitta del potere stesso.

Questo legame forte quanto ambiguo del clown con il potere ha radici antiche.

In base a un decreto, il “De idiota inquirendo”, promulgato in Inghilterra all’epoca di Enrico VIII, successivamente riveduto e più volte rinnovato, il re poteva concedere a un suddito il ricavato della terra in cambio della custodia di una persona considerata malata di mente...pare che questo fosse uno dei mezzi con cui di tanto in tanto si rimediavano buffoni per la corte, e non è del tutto improbabile che qualcuno si sia visto attribuire legalmente, ma con falsi pretesti, il titolo di “Fool” (Willeford, 1998, pag. 203).

“Il Fool sta a fianco del re: sua immagine riflessa, ma anche allusione a un suo aspetto da tempo andato perduto, aspetto che, a nostro avviso, egli ha dovuto sacrificare all’atto di fondazione del regno, ma di cui sia il re che il regno hanno bisogno per essere completi” (Willeford, 1998, pag. 230).

Secondo Willeford il Fool non è disposto a rimanere escluso dal mondo sociale di cui è un proscritto, per il semplice fatto di rifiutare o non riuscire a cogliere la distinzione tra ordine e disordine. Egli pretende che gli sia “concesso” di condurre la sua vita di Fool.

Dietro questa esigenza c'è un'autorità e nel suo rapporto diretto con l'autorità è affine a una figura simbolica di fondamentale importanza: il re. Tra i due esiste, fra l'altro, una connessione profonda e di antica data; connessione che, pur essendo stata ampiamente confermata nella realtà dal rapporto di molti re con i loro buffoni, costituisce un'immagine fondamentale, quella del re-fool, sdoppiato al suo interno proprio per rendere visibile tale dualità, come fa il fool che si divide in vittima/zimbello e carnefice/furfante .

Il re ha il suo regno, che si fonda su un ordine eterno; lo spazio e il tempo del Fool si fondano su una bizzarra relazione tra l'eternità di tutto ciò che, al contrario, si dà come casuale e fortuito, e lo spazio e tempo convenzionali che riesce, con lusinghe, a strappare dalle mani di chi esercita il potere sociale. Se il Fool esordisce come reietto, parassita e barbone, poi, nel corso della sua messinscena, può dimostrare di essere più potente del re e di avere un rapporto più intenso di quanto non abbia il re, con l'intelligenza e la vitalità di un mondo che abbraccia il microcosmico regno in una più ampia totalità (Willeford, 1998). Il Fool quindi prendeva legittimità da quel potere che poi, tramite la sua arte e la sua natura, ridicolizzava, che prendeva in giro con lazzi e scherzi.

“E' tollerando scherzi di questo tipo che il re afferma il potere regale che il Fool vorrebbe negare. Il ruolo del buffone assolve così ad alcune delle medesime funzioni cui assolve la ribellione ritualizzata che permette, a quanti in un determinato sistema politico occupano una posizione subalterna, di esprimere i loro risentimenti, effettivi ed eventuali, nei confronti dell'autorità. Il fatto che la ribellione sia permessa, se non addirittura incoraggiata, significa che le istituzioni sociali e coloro che detengono il potere sono forti abbastanza da poterla tollerare, perciò va a tutto vantaggio dell'autorità e della coesione sociale” (Willeford, 1998, pag. 229).

Sembrerebbe un tacito accordo tra re e giullare, tra clown e potere, finalizzato a confermare entrambi la propria esistenza e forza...una sfida che porterà vinti e vincitori e che il clown pagherà anche con la propria vita e il potere con la propria credibilità.

Il clown è esso stesso vittima del fascino del potere: il bianco tenta di dominare l'Augusto, l'Augusto stesso sfoga il suo "subire" cercando di dare ordini ad un cappello che gli sfugge e nel successo, nella sopraffazione trova gloria e soddisfazione. Anche il clown, come il re, ha fame di potere.

"I clown, come i giullari e i "comici", trattano sempre dello stesso problema, della fame: fame di cibo, fame di sesso, ma anche fame di dignità, di identità, fame di potere. Infatti il problema che pongono costantemente è di sapere chi comanda, chi grida. Nel mondo clownesco due sono le alternative: essere dominanti oppure dominare..." (Dario Fo, 1997, pag. 268).

Anche con il pubblico si instaura un rapporto di sopraffazione-sottomissione:

"Non bisogna mai lasciar sfogare né gli applausi né le risate, soprattutto quando sono applausi e risate che scattano sull'emotività; allora bisogna sopraffare il pubblico pur di tenere il ritmo..." (Dario Fo, 1997, pag. 219).

Abbiamo quindi trovato caratteristiche comuni nel clown e nel potere così come abbiamo individuato la loro reciproca dipendenza. Dipendenza che Willeford ci descrive così:

"Il Fool...in quanto mascotte, esca, capro espiatorio, incarna simbolicamente e genericamente tutti quei processi che portano al dissolvimento di vitalità e significato, cercando di farli convergere su di sé; rappresenta quindi la possibilità che tali processi si realizzino all'interno del regno, che cioè la carica del re insieme ad altre istituzioni perda di potere e significato e che quell'altro regno oltre confine si faccia di nuovo minaccioso. Il buffone da un lato con la sua allegria alleggerisce il peso della minaccia, spostando nell'immaginario

l'eventualità di un suo ripresentarsi; dall'altro agisce contro di essa incarnando un principio di totalità; nella fattispecie ripristina in una nuova forma di equilibrio, quella originaria condizione di unità prima che il regno venisse separato da quanto in esso non poteva essere contenuto" (Willeford, 1998, pag. 231).

"In ogni caso la parodia inizia e finisce con la parità, suggellata da quell'inversione ironica per cui "il Fool è un re, il re è un Fool, con il re legittimo accomunato al Fool, e il Fool irriducibile e assoluto quanto il re" (Willeford, 1998, pag. 233).

Il re al centro con il buffone a fianco è un'immagine esemplificativa dell'esito finale di questo processo: "il re è libero di riconoscere il buffone perché, simbolicamente, è distaccato dalla sua stessa follia e da quella del mondo" (Willeford, 1998).

Lo scettro del re, così come la spada e la lancia dell'eroe, simboleggiano l'autorità, sono un'estensione di quella capacità di afferrare e formare, propria della mano che li impugna.

"Se il re ama il suo scettro, deve amare altresì il Fool che da un momento all'altro glielo può portar via. La follia è dunque qualcosa di cui abbiamo profondamente e intimamente bisogno, e l'attore Fool fa di questo bisogno il divertimento della sua messinscena" (Willeford, 1998).

Su questa lotta tra Follia e Ragione, tra pensiero irrazionale e pensiero razionale, tra Giullare e Re si sono pronunciati ampiamente Concetta D'angeli e Guido Paduano (*il comico*, 1999) affermando che "chi ride di fronte alla stupidità e alla follia, ride affermando il potere della ragione, e nel ridere esibisce la propria capacità di padroneggiare i meccanismi razionali, strumento non solo di indagine, ma anche di gestione della realtà e fattore modellizzante del patto sociale" (D'Angeli, Paduano, 1999, pag. 16).

Nella ostentazione di superiorità sul folle si maschera il timore che la sua logica altrettanto strutturata e resistente costituisca un grave rischio per la presunta inattaccabilità del sistema di pensiero corrente: le sue leggi, date senza verifica in quanto completamente affidabili, se messe sotto la lente , si rivelano discutibili e incerte, e mettono in dubbio l'intero sistema logico.

L'homo rationalis si rende conto dell'inadeguatezza dei propri strumenti; l'applicazione rigorosa dei soli strumenti razionali è riduttiva, costrittiva e falsificatrice, nella rappresentazione del mondo psichico.

“Nasce così l'insofferenza per la ragione e il desiderio di svincolarsene, recuperando l'arbitrio senza condizioni e senza confini che caratterizza la dimensione infantile, e acquistando la libertà che batte le strade del sogno, delle visioni e dei desideri, e di essi adotta le leggi, sottratte agli obblighi del reale e delle regole logiche che lo organizzano” (D'Angeli, Paduano, 1999, pag. 17).

Il riso contro la devianza mentale si capovolge in riso contro la ragione .

“Nella coscienza umana è radicata la persuasione che, più ancora di un contratto che organizzi le forze collettive e stabilisca i limiti e i diritti delle singole individualità, ci sia bisogno di un sistema di categorie formalizzatrici, in assenza delle quali l'umanità precipiterebbe nell'oscurità dell'inesplicabile e si consegnerebbe al caos” (D'Angeli, Paduano, 1999, pag. 21).

2. IL CLOWN PROVOCATORE.

Dario Fo si è fatto portavoce di un'accusa ai clown di oggi:

“Ai nostri giorni, il clown è diventato un personaggio destinato a divertire i bambini: è sinonimo di puerilità sempliciotta, di candore da cartolina d'auguri, di sentimentalismo. Il clown ha perso la sua antica capacità di provocazione, il

suo impegno morale e politico. In altri tempi il clown aveva saputo esprimere la satira alla violenza, alla crudeltà, la condanna dell'ipocrisia e dell'ingiustizia. Ancora qualche secolo fa, era una catapulta oscena, diabolica: nelle cattedrali del medioevo, sui capitelli e nei fregi dei portali, si ritrovano rappresentazioni di comici buffoneschi che si esibiscono in accoppiamenti provocatori con animali, sirene, arpie, e che mostrano sghignazzanti il proprio sesso" (Dario Fo, Manuale minimo dell'attore, 1997, pag. 267).

Ricordando infatti come ogni mezzo, anche l'osceno e il volgare, venivano in passato utilizzate pur di provocare una reazione agli abusi di potere.

"L'osceno è sempre stato l'arma più efficace per abbattere il ricatto che il potere ha piazzato nel cranio della gente, inculcandole il senso di colpa, la vergogna e l'angoscia del peccato. Che grande trovata quella di farci nascere già colpevoli, con una colpa (quella originaria) da scontare o lavare! Machiavelli consigliava al Principe: "Date a un popolo la convinzione d'essere colpevole, non importa di che, e vi sarà più facile governarlo". Distruggere, col far ridere, questa angoscia, è sempre stato l'impegno principale dei comici, specialmente di sesso femminile" (Dario Fo, 1997, pag. 300).

E' quindi un'azione distruttiva quella che compie il clown? E' forse un barcamenarsi tra l'obbedienza e la trasgressione? Le sue scelte seguono una propria morale o il clown è mosso dal suo istinto con una casualità imprevedibile?

"C'è chi, con il riso e lo scherzo, mette al mondo e chi, con il riso e lo scherzo, uccide...entrambi agiscono conformandosi ad alcuni atteggiamenti culturalmente ammessi e trasgredendone altri, cercando di barcamenarsi in un instabile compromesso tra osservanza e trasgressione" (Willeford, 1998).

“E’ al limite tra legge e illegalità che intravediamo una possibile interazione tra l’astuzia priva di scrupoli del Fool e la sua stupida innocenza” (Willeford, 1998).

Il Fool riduce l’ordine in caos, estorce la vita all’elemento distruttivo, schernendo l’antico sogno di una possibile vittoria su tale elemento distruttivo e schernendo la sola idea che tale vittoria si possa conseguire osservando determinate norme di comportamento. E’ violando tali norme che il Fool genera il caos. Non è necessario che lui agisca direttamente, può infatti starsene lì, senza far nulla, mentre ad agire è quella magia simpatica che lo vincola al caos. Nonostante l’aria innocente con cui il Fool pare dunque aver preso distanza dal caos, questo può irrompere agito dalla sua stessa follia, assumere una connotazione esplicitamente demoniaca, oppure giocosa e fargli da guida spirituale in una sorta di transvalutazione di tutti i valori con lui al centro (Willeford, 1998).

Secondo Willeford sia i clown moderni che i clown primitivi sono separati dall’autorità sociale; quello che fanno è contemporaneamente azione, controcultura e gioco; l’effetto che provocano sul pubblico è uno stato di sospensione della credibilità o del giudizio...Entrambi i Fool provocano una sospensione anche dell’incredibilità e del non giudizio, aprendo un varco verso un potere spirituale che si autoleggitima e che è direttamente accessibile ai clown e soltanto indirettamente, tramite i clown stessi, accessibile al pubblico.

Starobinski in *“ritratto dell’artista da saltimbanco”* (1998) riporta le parole di Rouault:

“...ho visto con chiarezza che il pagliaccio ero io stesso, eravamo noi...quasi tutti noi...Quel costume ricco e coperto di lustrini, è la vita ad offerircelo. Siamo tutti, chi più chi meno, dei pagliacci; tutti indossiamo un costume di lustrini; se però ci sorprendono così come io sorpresi il vecchio pagliaccio, oh! chi di

costoro avrebbe il coraggio di negare d'essere afferrato da infinita pietà fino in fondo alle viscere? io ho il difetto di non lasciar mai indosso a nessuno il suo costume di lustrini, fosse anche un re o un imperatore; è l'anima dell'uomo che mi sta dinanzi, ch'io voglio vedere...più l'uomo è grande e più gli si concede gloria umana, più io temo per la sua anima...tirar fuori da uno sguardo o da un vecchio ronzino di saltimbanco tutta la propria arte, è un gesto di folle orgoglio, oppure di umiltà perfetta, se si è nati per questo”.

“Il clown è un re derisorio... Toccherà a noi intuire che egli rappresenta noi tutti, che siamo tutti dei pagliacci, e che la nostra vera dignità consiste nell'ammissione del nostro essere pagliacci” .

Secondo Starobinski la funzione del clown presuppone l'esistenza di una società organicamente strutturata, alla quale sia possibile opporre una contraddizione sotto la specie di una forma e di una maschera istituzionali. Quando l'ordine sociale si dissolve, la presenza del clown si attenua. *“...è proprio allora che il clown scende per le strade: ed è ciascuno di noi. Non ci sono più limiti, dunque non c'è più infrazione. Rimane la derisione”*(Starobinski, 1998).

Nel 900 di clown o attori comici che scendevano in strada scuotendo gli animi con la forza di una comicità provocatoria e destabilizzante, ne conosciamo svariati (Beppe Grillo, Paolo Rossi, Antonio Rezza, Leo Bassi e Chris Lynam, solo per citarne alcuni) ed anche di futuristi che si esibivano tramite le performance e teorizzarono la provocazione come sistema concettuale e strumento comunicativo.

Un altro esempio è Franz Josef Bogner che non vuole provocare il riso e non vuole nemmeno lanciare un messaggio, se non quello della relatività di ogni opinione.

“Bogner fa il clown per modestia, perché sa che solo le verità di un clown non rischiano di tramutarsi in dogmi, e si impegna a ridicolizzare tutti i clichés e

tutte le convinzioni che impediscono all'uomo di ammettere quello che i suoi occhi sono in grado di vedere" (*l'arte del clown*, Sallè, 1994, pag. 32).

Martinetti nel 1909 fondò il movimento e anticipò l'idea teatrale dei Dadaisti intuendo il ruolo primario dell'azione scenica come evento per attivare consensi e comunicare in modo diretto i significati della sua poetica.

Riprendendo inoltre dal precursore assoluto del nonsense come arma consapevolmente sovversiva, il puro folle A. Jarry, il coraggio di osare molto al di là di ogni convenzione scenica accettata, Marinetti organizzò Serate Futuriste con l'intenzione di provocare e insultare (mezzi espressivi estremamente diretti che associavano azione scenica a letteratura e discorso politico e spesso sfociava in aggressione anche fisica). La finalità era quella di imporre al pubblico il discorso rivoluzionario che stava alla base della poetica del gruppo. Il Bersaglio solitamente era la figura del "parassita". Per i Dadaisti poi insulti e provocazione divennero un'operazione linguistica intellettuale, fine a se stessa. Il linguaggio Dada, attraverso l'adozione del non sense era strutturato come una consapevole negazione di ogni convenzione logica tout court. Era l'espressione di un puro spirito sovversivo, derisorio e devastatore, che non aveva altri bersagli oltre il pubblico in sala (Massimo Lo curatolo, 2003).

Oggi molti clown fanno la scelta di lavorare su una comicità violenta, provocatoria, irriverente. Leo Bassi ha fatto scuola e sulle sue orme procede il Tony Clifton Circus e molti altri clown che non vogliono essere per il pubblico qualcosa di rassicurante, di piacevole, ma il loro scopo è quello di provocare reazioni forti, di accendere la mente del pubblico e stimolare critiche e immaginazione.

3. LA CAPACITA' DI DENUNCIA DEL COMICO

Già Platone (427-347 a.C.) metteva in guardia dagli effetti negativi del ridere e dal potere della risata di compromettere l'autorità dello Stato, e Aristotele (384-322 a.C.), se pur con accezione non proprio negativa, sottolineava la forza e il potere dell'umorismo.

La tendenza a sottolineare gli aspetti pericolosi del riso aumenta nel primo cristianesimo e nel Medioevo raggiunge livelli ancora più elevati. La Chiesa vedeva il demonio nell'osceno così come nelle risate, nei giullari e nelle “feste dei folli” che vennero censurate dalla Chiesa, con la Controriforma colpiti i teatranti della commedia dell'arte, con il Concilio di Trento (1545-1563) accusati i comici dell'arte di mettere in scena il demonio. Il cardinale Carlo Borromeo(1538-1584) arrivò a scomunicare i comici e anche a biasimare gli spettatori. Ancora nel 1905 lo studioso inglese Arthur Mitchell scrive che “dato che ridere non è un comportamento controllabile ed è irrazionale, rappresenta una specie di disordine mentale transitorio”.

Jaques Fabbri suppone che esista uno stretto legame fra la festa dei pazzi e la festa che ci offrono i clown... “Uno scoppio di risa, come il termine indica chiaramente, fa scoppiare qualcosa, e questo qualcosa è la nostra sottomissione a costrizioni d'ogni genere: sociali, ideologiche, politiche e religiose. Il riso è dunque liberazione ed è normale che quanto conosciamo della festa dei pazzi sia legato alle proibizioni e ai divieti che, alla lunga, ne hanno provocato la pressoché totale scomparsa” (Sallè, *l'arte del clown*, 1994).

Donata Francescato in “*ridere è una cosa seria*”(2002), si chiede se Platone, Aristotele, Carlo Borromeo avessero paura che la comicità riuscisse a svelare in

che modo la legge rinforzi il potere di coloro che già ce l' hanno, o se questi aborrissero, come seguaci della razionalità apollinea, la forza esplosiva della combinazione di sessualità e comicità.

D. Francescato descrive il potere antigerarchico del riso. Infatti, in molte feste, il riso collettivo ribaltava l'ordine costituito.

“Il riso accomuna, rompe e livella le distanze sociali e, quando è collettivo, può dare la forza di irridere l'autorità più temibile” (D. Francescato, 2002).

Dietro a questa capacità sovversiva vi è una intelligenza superiore che permette tale ribaltamento di ruoli, di visioni delle cose, e anche di stati delle cose.

“colui che ride è intelligente nel senso proprio del termine, perché comprende meglio i fenomeni della realtà, osservandone i lati spesso nascosti e intuendo chi ha interesse a mantenerli oscuri ” (D. Francescato, 2002).

Michail Bachtin (1895-1975), critico letterario e filosofo del linguaggio, in un ampio volume su *L'opera di Francois Rabelais e la cultura popolare nel Medio Evo e nel Rinascimento* (pubblicato nel 1965 ma risalente al 1940), fa un'ampia indagine che cerca di rivelare una forma storicamente definita del riso popolare, mettendo in evidenza il senso di un particolare uso storico del comico da parte di classi subalterne.

Bachtin fissa il punto centrale nel dissidio tra cultura dominante del Medio Evo cristiano (in cui il riso è da condannare , è un accidente marginale) e quella comico popolare che esprime , nella spontaneità, una visione del mondo alternativa, specialmente nella festa carnevalesca.

Nel carnevale, l'esplosione del riso nega ogni atemporalità e immobilità, la tradizione popolare manifesta il suo implicito “materialismo” contro l'idealismo astratto dei valori costituiti. Tollerato solo parzialmente dalla cultura ufficiale, il carnevale era uno spettacolo “universale”, tutto il popolo partecipava realmente senza tramiti e mediazioni (Ferroni, 1974).

Bachtin quindi mette in primo piano il legame tra carnevale e forme del riso, quel riso che provoca l' "abbassamento" e il rovesciamento a tutti i livelli: dalle parodie dei riti religiosi, le feste dei folli, ai rovesciamenti dei ruoli tra padroni e servi.

Bachtin riassume in 4 categorie la struttura dell'universo carnevalesco:

- 1)libero contatto familiare tra gli uomini e abolizione della distanza
- 2)eccentricità che rivela i lati nascosti esprimendoli in forma concreto-sensibile
- 3)le mesalliances, combinazioni tra ciò che la cultura del potere tiene separato
- 4)profanazione

L'intero universo veniva guardato attraverso un "gioioso relativismo", una radicale ambivalenza.

La stessa parodia carnevalesca non si limita a bersagli marginali e periferici, ma investe sempre "il tutto, l'intero, l'universale"...è una verità detta sul mondo. A differenza della satira, del riso borghese di Bergson, il riso del carnevale opera la negazione di ogni "tutto", di ogni presunta totalità sociale, in funzione di una totalità alternativa, non fissata ideologicamente, non assolutizzata a priori, ma data effettivamente nella globalità stessa dell'atto del negare. La negazione ambivalente del carnevale si risolve nell'affermazione di un universo in movimento, il tempo e il divenire sono al centro di questa visione in una metamorfosi incompiuta, nella compresenza dei due poli del mutamento, e in un ritmo che è quello del gioco festivo (Ferroni, 1974).

Una delle strutture più importanti di questo gioco è quella dell'inconorazione-scoronazione: attraverso la lode e l'ingiuria si evidenziano gli aspetti opposti di "uno stesso mondo bicorporale".

Un altro veicolo del materialismo carnevalesco è costituito dalle immagini degli escrementi che mettono in diretto contatto con la fisicità dell'uomo e che si associano a un sistema figurativo definibile come "realismo grottesco" che fa

risaltare l'immagine grottesca del corpo umano, un corpo in movimento, mai sistemato né compiuto, che mostra soprattutto le parti basse, ciò che di più lo pone in contatto con la terra e con gli altri corpi, in una comunicazione integrale col "fuori", una forma di rapporto con la morte, la quale, nell'accettazione dell'alternanza è l'altra faccia, oltre alla nascita, della "gaia relatività", è sottrazione di presenza così come lo è la maschera (Ferroni, 1974).

Anche il travestimento rappresenta il rinnovo del personaggio sociale, ribadisce il rovesciamento dei ruoli e in questi processi di metamorfosi si vince la morte, la paura, il grande censore.

Bachtin crede che l'ambivalenza permette all'uomo di superare il terrore delle sue minacce incorporandole dentro di sé, assimilando gli "elementi cosmici" nel proprio corpo.

"Il riso del carnevale opera la negazione di ogni "tutto", di ogni presunta totalità sociale, in funzione di una totalità alternativa, non fissata ideologicamente, non assolutizzata a priori, ma data effettivamente nella globalità stessa dell'atto del negare" (Ferroni 1974, pag. 180).

In questa visione il comico non è assolutamente "spreco", non è scarica di energie, nella festa c'è il trionfo del popolo laborioso, dove la paura non trova spazio, la paura può penetrare solo nella parte isolata del tutto, non nella solidarietà e unione della collettività che c'è nel carnevale. Traspare da questa visione una forte fiducia nel progresso storico, nell'affermazione di un modello collettivo e materiale di uomo.

Ma Bachtin finisce per accettare troppo nettamente questa prospettiva "rinascimentale", non si accorge che le effettive forze progressiste del Rinascimento servivano le esigenze di classi borghesi più che alla cultura popolare. Bachtin corre il rischio di reinserire la cultura carnevalesca in una

visione umanistico-borghese di progresso unidirezionale, in un programma razionalistico di controllo e dominio sull'uomo e sulla natura.

Bachtin precisa che “il carnevale celebra l'avvicendamento, il processo di sostituibilità e non ciò che si sostituisce”, che esso è funzionale e non sostanziale, sostiene come fondamentale la dialogicità, la parodia infatti è “teatro della lotta di due intenzioni”, ribadisce il concetto di “doppio” e l'ambivalenza. “L'ambivalenza carnevalesca non può prendere sul serio nemmeno la propria parola “dialogica”, deve indefinitamente burlarsi di se stessa altrimenti finirà per inventare nuove istituzioni”.

Un uso veramente estremistico e “distruttivo” del comico non può reinventare nuove formule, ruoli o maschere ma deve proporsi il “mettere in questione” come principio assoluto.

La visione dialettica di Bachtin, secondo Ferroni (1974), dovrebbe essere rivista alla luce dell'indagine filosofica di Bataille e psicoanalitica di Freud per mantenere la sua visione serena di incompiutezza e apertura. Inoltre propone di riflettere su altre prospettive che vedono nel carnevale non lo spazio di una cultura rivoluzionaria, ma una delle “astuzie” con cui il potere si impone mascherando l'emergere reale del “diverso”, permettendola solo attraverso “scene” e mistificazioni che in realtà fanno il gioco dell'ordine costituito.

Anche Concetta D'Angeli e Guido Paduano ne “*il comico*” del 1999 ipotizzano una funzione moralistica del comico:

“Denunciare vizi, comportamenti riprovevoli, devianze dall'ordine che il sistema sociale stabilisce, e in tal modo avviare, esplicitamente o implicitamente, la loro repressione o correzione...appare essere la via per giustificare un ruolo a sua volta istituzionale, ma tale divenuto cristallizzando posizioni alternative, trasgressive o comunque sospette” (D'Angeli, Paduano, 1999, pag. 7)

Un'altra tradizionale funzione repressiva esercitata dal comico, secondo D'Angeli e Paduano, sarebbe quella che bolla l'inadeguatezza, per stupidità o follia, a condividere i presupposti e le coordinate mentali del gruppo; e anche a questo giudizio sociale è insita una natura compromissoria, che lo colloca prima e in un certo modo al posto dei manicomi.

A differenza di quella morale, la devianza mentale, per il fatto di non essere organizzabile collettivamente, resta in certo modo sotto una soglia politica, e perciò sembra non costituire minaccia per la coesione e il funzionamento della società.

Anche se opposti i due conformismi della morale e della ragione si inquadrano nello stesso atteggiamento di superiorità che l'insieme sociale esprime attraverso il riso nei confronti delle sue parti marginali.

“...Pur restando devianza dalla norma, esso si fa norma a sua volta, e sostanza di sé il comportamento sociale, diventando di fatto la morale dominante. In questo caso l'aggressione comica equivale a una battaglia politica, e infatti si propone di contribuire a un fine propriamente politico, il sovvertimento della società corrotta. L'indignazione che condanna l'immoralità di una società che detta le leggi e insieme si arroga il diritto di infrangerle, interpreta al livello più alto la coscienza adulta, la stessa che nutre le lotte politiche, i sermoni edificanti, le campagne di moralizzazione...” (D'Angeli, Paduano, 1999, pag. 13).

“non sempre dobbiamo cercare nel riso immorale l'emergenza massima della sovversione; sempre e comunque dovremo invece cercarvi qualcosa che renda accettabile la rivolta antisociale in un contesto sociale”.

Anche analizzando il fenomeno del “ridere” da un punto di vista più psicologico possiamo ribadire la natura ambivalente del riso.

D. Francescato vede contrapporsi due scuole di pensiero in merito alla funzione del ridere: quella che denuncia la componente aggressiva del riso secondo la quale funzione del riso è appunto quella di rendere ridicoli gli altri o se stessi, e la scuola secondo cui il riso ha il potere di creare legami comunitari.

D. Francescato ha così condotto un'intervista in cui chiedeva se lo humor potesse essere usato per deridere e se dietro a questo desiderio di derisione ci fosse un intento di dominio, riprendendo e in parte smentendo, le ricerche condotte da Charles Gruner (1997), un esperto di linguaggio e comunicazione, convinto sostenitore di Hobbes e Koestler, secondo cui tutte le forme di umorismo sono centrate sulla competitività e aggressività.

La satira è un genere letterario che usa il riso come un abrasivo, un atto di correzione: castiga, ridendo, i costumi (Francescato, 2002, pag. 43).

La satira trae origine dallo stato mentale critico di chi volge lo sguardo sulle esperienze umane e le trova risibili. Il riso satirico origina dunque da un disappunto, una delusione, rispetto a come si vorrebbe che fosse il mondo e si ride per costringere l'oggetto della satira a mutare. A volte la motivazione di fondo è il disprezzo, si ride deridendo qualcuno. Nella satira la comicità è volutamente usata per scopi aggressivi.

“Satira è un componimento poetico che, deridendo, le umane debolezze e mordendo il vizio, tende a correggere i costumi” (Palazzi).

Per Hodgart la satira “è il modo di mettere altri in ridicolo usando ogni mezzo”.

E' un “genere di composizione poetica caratterizzato dall'accentuazione moralistica e comica dei costumi e degli atteggiamenti comuni a tutta l'umanità o propri di una categoria o di un solo individuo, con espressioni che vanno dall'ironia pacata e discorsiva fino allo scherno e all'invettiva sferzante”, (Hodgart, 1991). Nelle arti figurative la componente satirica si presenta nella caricatura e nella vignetta umoristica.

4. IL CLOWN COME IL TERAPEUTA:

UTILIZZO DELL'UMORISMO IN PSICOTERAPIA

Come l'umorismo, il processo terapeutico si situa nell'area magica dell'esperienza transizionale winnicottiana (Winnicott, 1971, cit. in Querini, Lubrani, 2004) dove convivono “me” e “non me”, mondo conscio e mondo inconscio, realtà e fantasia, ed in virtù di tale inquadramento psicologico il paziente può lasciarsi andare, prendere contatto col suo mondo emotivo e le sue parti più istintuali, senza ansie e sensi di colpa.

“La cornice contestuale psicoterapeutica garantisce e permette questa “regressione”, favorendo uno stato di “confusione” e “disorientamento”, parallelo a quello causato dal raggiungimento del culmine nella battuta di spirito, che è il passaggio obbligato attraverso la possibilità dopo la destrutturazione, come il sovvertimento delle regole nell'umorismo, di ricomporre e ristrutturare una nuova realtà emotiva con diverse, più proficue, modalità interrelazionali” (Querini, Lubrani, 2004, pag. 256).

Il piacere dell'assurdo consiste nel ritornare all'infantile godimento del libero gioco con le parole e con i pensieri oltre qualsiasi logica di tipo razionale e oltre l'esigenza di mantenere intatto il senso e il giudizio critico (Sergio Molinari, 1982, cit. in Querini, Lubrani, 2004).

Analogamente, lo stesso piacere di “uscire dagli schemi” lasciando libero sfogo ai propri pensieri ed emozioni, creando nuove associazioni e liberando nuovi pensieri, è quello che il paziente e il terapeuta riscoprono in una seduta psicoterapeutica (Querini, Lubrani, 2004).

Il paziente recupera le proprie parti creative sepolte e soffocate dal sintomo recuperando il piacere nel trovare un modo nuovo di trasgredire, cioè guardare la propria realtà con occhi diversi acquistando la capacità di eludere il proprio modo usuale di trasgredire (attraverso il sintomo) (ibidem).

D. Francescato in “*ridere è una cosa seria*” riassume i divergenti pareri sull’utilizzo dello humor in psicoterapia:

Da un lato, coloro che sono a favore, sostengono che può aiutare il terapeuta ad affrontare argomenti difficili, a dare suggerimenti, a diluire la rabbia, ad allentare alcune rigidità di pensiero e a diminuire comportamenti ripetitivi e ossessivi.

Lo psicologo clinico americano Harold Greenwald (Greenwald H., “*the humor decision*”, 1987, cit. in Francescato, 2002) sostiene che aiuta i pazienti a liberarsi dalle regole che li imprigionano e a ritrovare la capacità di ridere che avevano da piccoli...Greenwald usa lo humor con i suoi pazienti anche per aiutarli a ricordare meglio qualcosa di importante precedentemente detto in terapia.

Un contesto umoristico può creare un’atmosfera di apertura e libertà molto importante per certi pazienti ossessivi, compulsivi o rigidi, che di solito hanno una visione molto tetra della vita.

Altri sostenitori suggeriscono che permette di esprimere interpretazioni che altrimenti verrebbero rifiutate.

Alcuni psicologi hanno sviluppato tecniche psicoterapeutiche basate principalmente sull’umorismo, finalizzate a stimolare la capacità di volersi bene, quella di non prendersi troppo sul serio e quella di provare interesse per gli altri e per il mondo, senza competere o misurarsi con gli altri.

Waleed Salameh (Fry, Salameh 1987, cit. in Francescato 2002) descrive alcune tecniche da lui usate fondate sulla sorpresa, l'esagerazione, i giochi di parole o l'imitazione di gesti tipici del paziente.

Dall'altro lato alcuni critici sottolineano il potenziale distruttivo dello humor in psicoterapia. Secondo questi, infatti, fare dello spirito sarebbe particolarmente dannoso negli stadi iniziali di una terapia, perché potrebbe bloccare o sviare le associazioni libere del paziente, potrebbe far nascere nel paziente domande sul perché l'analista sta usando lo humor, distogliendo il paziente da se stesso. Usare lo humor potrebbe essere per il terapeuta una forma di esibizionismo o una difesa contro il coinvolgimento affettivo nel dolore del paziente e potrebbe ottenebrare le capacità di autosservazione del terapeuta. Lo humor potrebbe bloccare l'espressione di sentimenti di rabbia oppure scatenare sensi di competizione nel paziente.

Mentre pareri più concordi sono quelli che sottolineano l'importanza dell'autoironia da parte del terapeuta.

5. LA TERAPIA PROVOCATIVA: FARRELLY E BRANDSMA

“Tra i molti possibili modelli di ruolo dello psicoterapeuta, si consideri quello del buffone di corte...Ora si potrebbe dire che il paziente risente eccessivamente della forza di gravità. La vita è per lui un peso, la sua personalità un enigma...E proprio perché soffre, ed ha un così auto senso dell'insuccesso, egli deve alla fine riuscire a ridere tra le lacrime cui è abituato, e vedere la propria assurdità. Sia detto senza irriverenza: sia lui che il terapeuta sono impantanati in una eccessiva serietà” (Fisher, cit. in Farrelly, Brandsma, 1984).

Farrelly e Brandsma affermano che ciascuno di noi, nell'interagire con gli altri, volente o nolente, ha dei presupposti di base riguardo al modo di effettuare quest'interazione e produrre cambiamenti nel loro modo di pensare, di sentire o di comportarsi. Sono convinti inoltre che questi presupposti guidano percezione e organizzazione dei dati clinici, le reazioni del terapeuta e le reazioni che egli cerca di provocare nel cliente.

Svariati sono i modi in cui una persona può adattarsi, imparare e cambiare. Una modalità importante si ha quando la persona si trova di fronte a una sfida che è costretta ad affrontare e non è in grado di evitare. Se si aggiunge una rabbia costruttiva verso se stessi, i cambiamenti possono essere davvero rapidi. In un contesto di grosse aspettative una rabbia costruttiva verso se stessi rappresenta un potente elemento di motivazione al cambiamento.

Il compito del terapeuta diventa dunque quello di sfidare il cliente in misura sufficiente, ma non sopraffacente al fine di provocarlo a impiegare un nuovo comportamento adattivo. Quasi sempre una reazione di lotta di fronte a un problema è preferibile a una reazione di fuga. Una delle caratteristiche peculiari della Terapia Provocativa è che a nessun livello il terapeuta tollera un comportamento di esitamento da parte del cliente, fin dal contatto iniziale...Se la sfida provoca un'insoddisfazione nei propri confronti, che porta alla decisione di cambiare, può iniziare un miglioramento terapeutico che può essere veramente rapido.

In Terapia Provocativa lo humor riveste un ruolo centrale, determinante, un ruolo chiave...Nel setting terapeutico, la maggior parte dei terapeuti si trova di fronte a cose molto serie. Nella fase iniziale del trattamento il cliente potrà forse ridere, ma il più delle volte questo dal terapeuta è considerato qualcosa di inappropriato, una facciata, un meccanismo di difesa che va neutralizzato con

adeguati commenti e analisi, in modo da poter portare avanti il “discorso serio” della terapia...

Per mantenere equilibrio e senso delle cose, lo humor può giocare un ruolo determinante, come dice anche il proverbio “si ride per non piangere” ...di cui la terapia provocativa da questa interpretazione: cioè che quando si aderisce troppo a lungo o in modo troppo rigido ad un’idea, una convinzione o una percezione, è probabile che questo porti problemi e lacrime. Ecco perché abbiamo bisogno dei diversi modi di vedere le cose che lo humor è in grado di farci avere. Esso diviene così un meccanismo di sicurezza che ci permette di mantenere l’equilibrio, il senso delle cose e la distanza psicologica ottimale in tutti i campi della nostra vita.

Un esempio molto calzante è dato dal continuo conflitto, nelle nostre vite, tra pensiero ed emozione. Un eccessivo pensare può ridurre in modo efficace l’intensità delle nostre emozioni; eccessive emozioni possono impedirci di pensare in modo efficace.. Né l’iper-intellettuale, né l’isterico rappresentano un modo ottimale di funzionamento dell’uomo. Due modi di verificare le proporzioni relative di pensiero ed emozione sono dati dallo humor e dal gioco. E’ del tutto impossibile rimanere distaccati o eccessivamente consapevoli di sé quando si ride con spontaneità, oppure si gioca. Lo humor può permettere ad una persona di raggiungere quella adeguata distanza psicologica che gli fa avere un’equilibrata visione delle emozioni e idee irrazionali che lo sopraffanno. Ci riferiamo a quella distanza che ci permette di vedere le cose in una certa prospettiva, e ci permette di verificare e criticare emozioni, idee e comportamenti, e così reagire in modo maggiormente adattivo.

Inoltre, se si accetta l’idea che la rimozione è un fenomeno somatico, e che i conflitti psicologici si esprimono nell’organismo nella sua totalità, si arriva a

valutare i benefici del riso a livello anche somatico...Dunque lo humor può rappresentare un'esperienza valida e liberatoria a molti livelli...

Secondo Farrelly e Brandsma il nostro concetto della realtà è talvolta arbitrario. Dopo tutto i nostri organi di senso ci forniscono solo classi di dati limitate, e il nostro potere creativo d'interpretazione e combinazione di essi è variabile e limitato. Tuttavia, sebbene alquanto arbitrari, i nostri concetti devono essere sempre valutati in termini di utilità e possibilità di previsione. Affinché abbiano sempre il massimo valore funzionale, bisogna sempre avere la possibilità di effettuare il passaggio figura-sfondo, in senso percettivo e concettuale, col grado ottimale di elasticità. Uno strumento per effettuare con elasticità questo passaggio, questo cambiamento di valutazione, è dato dallo humor.

La momentanea incongruenza colpisce e sospende la percezione normale. Reale e irreale sono giustapposti in modo incongruo, fantasia e metafora sono frammischiati in una nuova configurazione di dati.

Infiniti sono i livelli di astrazione e di realtà che possono essere messi l'uno vicino all'altro, e così "confondere la mente", accrescere la consapevolezza, e produrre un'incertezza almeno momentanea nella persona che recepisce l'incongrua giustapposizione o humor, in una barzelletta. Questa incertezza può essere molto benefica quando spinge una persona ad esaminare il proprio comportamento o atteggiamento, oppure a ricostruire con maggiore precisione o da un punto di vista più vantaggioso una realtà.

In terapia ciò, dal punto di vista funzionale, si realizza sotto forma di scontro, quando il paziente si rende conto di essere sia il destinatario, sia il bersaglio di una "barzelletta" che lo interessa da vicino.

Nell'impiego terapeutico dello humor la sensibilità e il giudizio clinico rivestono un ruolo molto importante. Quando i significati impliciti, suggeriti dal terapeuta col suo impiego dello humor, hanno profonda rilevanza personale per

il paziente, l'impiego dello humor ha un impatto terapeutico. Altri impieghi dello humor in terapia sono quelli di sottolineare esperienze ed emozioni immediate, e liberare l'immaginazione creativa del cliente in soluzioni alternative del problema tipiche della tecnica del "brainstorming".

Nella sfera interpersonale, gli importanti temi: attacco/difesa, perdita/vincita, supremazia/sottomissione, superiorità/inferiorità, distanza/vicinanza sono affrontati con armi camuffate sotto sembianze di humor.

L'umor interpersonale è una forma di gioco. Il gioco, in modo molto simile alla psicoterapia, comporta tre elementi: un comportamento originario, un comportamento metaforico e la metacomunicazione.

In terapia Provocativa gli aspetti di metacomunicazione del contesto di gioco sono altrettanto necessari che nel gioco.

Tuttavia il contesto "non stiamo parlando della realtà" viene spesso improvvisamente cancellato quando lo humor pieno di sensibilità del terapeuta si rivela essere del tutto "reale" e d'importanza per la persona, e il cliente improvvisamente si rende conto che è lui il bersaglio della barzelletta.

Lo humor spinge l'altro, ha influenza, ha impatto, cambia il modo di pensare dell'altro. Secondo Farrelly e Brandsma, il suo grande impatto deriva dalla natura profondamente paradossale della nostra esistenza; Lo humor è un potente strumento d'azione interpersonale.

L'impiego dello humor da parte del terapeuta è strettamente legato a un obiettivo, il suo scopo è quello di andare al di là del riso, e far sì che il cliente affronti temi personali, emozioni e comportamenti in modo diretto e genuino.

Il coinvolgimento è determinante anche in terapia provocativa solo che in questo tipo di setting il terapeuta ottiene questo coinvolgimento anche con la collera e lo humor. In terapia provocativa lo humor è sempre il principale

veicolo dell'espressione di calore e considerazione positiva espressi in modo non verbale.

Quando un cliente inizia questo tipo di terapia, i suoi disturbi sono indicati dalla mancanza di humor, o dallo humor che è in grado di esprimere. L'equilibrio tra pensiero ed emozioni è fuori asse, l'esame di realtà non adeguato. Egli ha perso la libertà di gestire rimozione interna ed espressione esterna. In realtà la capacità di ridere, di regredire temporaneamente, perdere e poi riacquistare controllo può essere considerata segno fondamentale di benessere. Inizialmente l'impiego dello humor è utile ai fini diagnostici, poi terapeutici...Il paziente può imparare a ridere in modo congruo, a seguire il terapeuta a modello di ciò di cui è appropriato ridere, ivi compreso se stesso...ciò significa che il terapeuta sa ridere di se stesso, delle proprie fobie, convinzioni e stile di vita, per dimostrare che non ne viene distrutto.

Dal punto di vista operativo, in Terapia Provocativa ci sono molte forme di humor utilizzate per provocare i clienti. Sono: l'esagerazione, la satira, il ridicolo, la deformazione delle cose, il sarcasmo, l'ironia e gli scherzi.

“Non bisogna confondere il riso con la risata grossolana. Il riso e il ridicolo sono le armi più devastatrici che qualunque organizzatore possa impiegare” (Saul Alinsky).

In terapia provocativa il terapeuta non ridicolizza solo le idee e i comportamenti del cliente, ma anche il proprio ruolo, la propria dignità professionale.

Il cliente deve arrivare a protestare con vigore e insistenza contro i suoi atteggiamenti autodistruttivi che sono stati manifestati dal terapeuta. Questi provoca il cliente, con esagerazioni di contenuto, prova a “metterlo sotto” e imporsi su di lui.

Il terapeuta ricorre a questi metodi per portare il cliente a difendersi in modo realistico dalle valutazioni irrealistiche ed eccessivamente negative provenienti da se stesso e dagli altri.

Il terapeuta cercherà di aiutare il cliente a crearsi “una pelle”, e anche magari qualche callo nei posti giusti. Lo scopo non è quello di aiutare il cliente a divenire l’equivalente, dal punto di vista psicologico, di un mollusco dalla corazza impenetrabile, oppure un automa senza sentimenti e reazioni. Lo scopo è piuttosto quello di assuefarli in qualche modo ai “colpi della fortuna”, e di aiutarli ad abbandonare i loro schemi affettivi isterici, spesso iperattivi.

La maggior parte delle volte ci è possibile differenziare le idee, gli atteggiamenti e i comportamenti autodistruttivi del paziente dal paziente stesso.

La terapia provocativa ridicolizza idee e comportamenti scemi e idioti della persona, ma non la persona in se stessa, è necessaria, quindi, una distinzione molto sottile perché dal punto di vista operativo io sono il mio comportamento, e di solito il paziente non compie questa sottile distinzione tra se stesso e il suo comportamento.

La messa in ridicolo operata dal terapeuta è diretta alle idee pazze, ai comportamenti autodistruttivi del paziente, mentre il calore e l’interessamento espressi a livello non verbale sono diretti alla persona del cliente. Anche se è vero che le persone non andrebbero mai messe in ridicolo, la posizione della terapia provocativa è che idee e comportamenti ridicoli vanno messi in ridicolo.

Il ridicolizzare e ridere della pazzia confermano che la pazzia è un gioco in cui ci si nasconde. Il ridicolo può essere anche impiegato efficacemente per controcondizionare un’eccessiva autocommiserazione.

In Terapia Provocativa il terapeuta ricorre a una distorsione umoristica delle cose che può assumere tutta una serie di forme.

Un'efficace barzelletta può contribuire a spezzare un quadro di riferimento, e a farli uscire dal mondo di crisi che si sono creati.

Se un cliente riesce a ridere di se stesso e del proprio comportamento, questo ha svariate conseguenze. La commiserazione di sé diminuisce, il cliente si eserciterà nella capacità di perdere la faccia, e tollererà più facilmente la cosa. Poiché in Terapia Provocativa il terapeuta impersona un caso in cui si perde la faccia, molti clienti arrivano persino a godere di interazioni a base di un umoristico perdere la faccia. Imparano a mettersi da soli in posizione di inferiorità, ma in modo tale da uscirne rafforzati.

La terapia ha a che vedere con la comunicazione di idee, atteggiamenti e comportamenti adattivi. Queste forme di humor sono spesso modi molto efficaci per puntare, o scoprire con maggiore facilità aree conflittuali cariche d'angoscia.

In Terapia Provocativa il filo rosso che si ritrova sempre è quello dello scontro. Nell'ambito terapeutico, i molteplici livelli e impieghi dello humor servono a cogliere il cliente a guardia abbassata, ad agire agilmente le sue resistenze, difese e inibizioni, e contemporaneamente sorprenderlo nel momento in cui prova in modo spontaneo, e altrettanto spontaneamente verbalizza, i suoi valori e i suoi insiemi emotivi. Dunque il terapeuta cerca di provocare il cliente a essere integrato, qui e ora, con ciò che vive, o almeno con una sfaccettatura di esso.

Lo humor può essere impiegato per mettere il cliente in una scomoda posizione d'inferiorità, così motivando risposte adattive nel rapporto, lo humor, inoltre aiuta a distruggere l'insieme delle attese in terapia e mette il cliente nella posizione di imparare ad affrontare l'altro.

6. LA TERAPIA DELL'ASSURDO: CARL A. WHITAKER

Altro esempio di psicoterapia che utilizza lo humor è quella di Carl A. Whitaker (*il gioco e l'assurdo. La terapia esperenziale della famiglia*, 1984) che integra alla Terapia esperenziale della famiglia, la Psicoterapia dell'Assurdo, che è un ampliamento della terapia a intento paradossale descritta da Milton Erickson e Jay Haley.

Nella prospettiva di Whitaker il sintomo in se stesso contiene l'assurdo; non tanto l'assurdo per la "ragione degli altri", ma in quanto il sintomo in sé, il comportamento sintomatico è incongruo, autocontraddittorio, ridicolo, contrario alla ragionevolezza. E' incongruo in quanto esprime contemporaneamente due istanze: sia il bisogno di integrità, intesa come capacità di integrare, che la "corruzione" espressa dalle azioni non integrate. Tutto ciò in una autocontraddizione che diviene tanto più ridicola in quanto vuole unire in maniera fissa queste due posizioni contraddittorie. Il risultato che se ne ottiene è l'assurdo. La connessione a questa assurdità, come mezzo e come segno, è usata dal terapeuta per la restituzio ad integrum. La capacità di cogliere l'assurdo del sintomo dipende dalla integrità del terapeuta. Whitaker per integro intende "intero", non spezzato interiormente né corrotto o vincolato da elementi estranei, capace di integrare, di integrarsi, sviluppare, crescere e muoversi liberamente.

La terapia di Whitaker è divenuta sempre più azione, allusiva, provocatoria, metaforica e giocosa, con l'uso di strumenti per creare il setting di un grande gioco collettivo con la famiglia. Un contesto apparentemente caotico e senza senso ma in cui i desideri inespressi, le ansie, i conflitti, le passioni si manifestano con forza incruenta in una dimensione che oscilla tra fantasia e

realtà, contesto magico e rituale nel quale si vive “come se” in un continuo slittamento tra simbolo e realtà.

La tecnica è quella della *reductio ab absurdum*, combattere l’assurdo del paziente e dei membri sani della famiglia, con un assurdo più assurdo, portato ad estreme conseguenze intollerabili, l’assurdo viene reso veramente tale, atipico e impossibile tanto è contraddittorio. Whitaker sa cogliere immediatamente l’assurdo del paziente, della famiglia, e sa ribattere con un assurdo ancora più assurdo che dapprima irrita, poi confonde, poi diventa comico, ridicolo e fa scaturire la risata liberatoria.

IV. CONCETTI CHIAVE DI PSICOFISIOLOGIA CLINICA INTRODUTTIVI AD UNA LETTURA PSICOFISICA DEL CLOWN

Il nostro modello psicofisiologico integrato è detto bioesistenzialista perché studia sia le componenti biologiche, fisiologiche, sia quelle esistenziali, psicologiche, sia la loro relazione. La relazione che c'è tra psiche e soma è la stessa che c'è tra struttura e funzione. La psiche è un insieme di comportamenti e funzioni intergate e che per esserci devono poggiare su una struttura: il corpo. L'uomo è un'unità psicofisica che svolge diverse funzioni di livelli differenti di complessità. L'organismo umano funziona come un insieme di funzioni interagenti organizzate gerarchicamente in rapporto alla complessità: il livello più alto è l'Io, una struttura processo che rappresenta la sintesi dinamica di tutte le funzioni ed esperienze fisiche e psichiche, da quelle elementari: riflessi, a quelle complesse: emozioni cognitive, interazioni sociali (Ruggieri, Fabrizio, Giovampaola, 2004) .

1. L'IMMAGINE CORPOREA

Per un'analisi psicofisiologica del clown e per capire come il clown nasca proprio da una "trasformazione" (che può avvenire sotto forma di "ridicolizzazione", "accentuazione" o anche "astrazione") del proprio corpo è necessario definire come il modello a cui in questo lavoro si fa riferimento, vale a dire il modello psicofisiologico integrato bioesistenzialista, intenda il "corpo".
"Il corpo è la rappresentazione della rappresentazione del corpo"
(Ruggieri, 2001, pag. 95).

Secondo tale modello infatti, il corpo è la “struttura-processo” psicobiologica nucleare dell’Io ed il sistema nervoso centrale trasforma il corpo in esperienza del corpo (Ruggieri, 2001) .

L’Io è quindi l’organizzazione del corpo e il corpo è la struttura portante dell’Io. Quindi possiamo dire che il corpo, unità psicofisiologica attiva, è la struttura dell’Io e diretta espressione dell’immaginazione.

“Il corpo è una grande macchina di informazioni che l’Io coordina e modula. Potremmo dire che il corpo esiste in quanto l’Io lo fa esistere. L’Io esiste in quanto sintetizza e unifica l’attività corporea” (Ruggieri, 2001, pag. 98).

L’immagine corporea si riproduce, si rappresenta a livello corporeo e, a livello dell’espressività corporea e si modifica in rapporto al ruolo e alle funzioni sociali...La costruzione dell’immagine di Sé passa anche attraverso il confronto con l’immagine ideale, che costituisce un’altra forma di immagine mentale (Ruggieri, 2001).

L’immaginazione organizza il corpo attraverso la percezione di sé.

“La struttura fisiologica dei processi immaginativi è, per molti versi, identica a quella dei processi percettivi” (Ruggieri, 2001, pag. 35).

“L’immagine di sé può essere considerata come un’integrazione dell’immagine del corpo con altre rappresentazioni dell’Io. L’immagine corporea nucleare a sua volta si costruisce sulla base delle informazioni “corporee” che dal corpo raggiungono il sistema nervoso centrale (la corteccia cerebrale)” (Ruggieri, 2001, pag. 81).

“Il modo di essere al mondo è una sorta di messa in scena della rappresentazione di Sé nel mondo. Il corpo nel suo concreto posizionarsi nel mondo (postura) è la rappresentazione della propria autorappresentazione” (Ruggieri, 2001, pag. 101).

La postura è strettamente collegata all'organizzazione dell'Io e al suo modo di essere al mondo, alle sue difese, alla capacità di integrare i livelli di esperienze e le diverse funzioni e anche alla possibilità di separare, scomporre, frammentare temporaneamente parti di sé (psicofisiche) (Ruggieri, 2001).

“Attraverso l'organizzazione della propria postura il soggetto realizza nel concreto il suo modo di essere al mondo” (Ruggieri, 2001, pag. 173).

Il soggetto produce un'immagine di ciò che egli fa abitualmente, dei suoi gesti, che sono il prodotto della programmazione del sistema nervoso centrale.

“...Essi sono espressione di schemi preformati che il soggetto abitualmente utilizza anche con precise finalità comunicative e relazionali” (Ruggieri, 2001, pag. 164).

“Ma gli atteggiamenti sono il prodotto di processi di integrazione che hanno il fuoco nell'autorappresentazione. Il corpo è dunque la completa messa in scena concreta ed espansa dell'autorappresentazione” (Ruggieri, 2001, pag. 299).

L'immagine corporea sarebbe in parte influenzata da meccanismi abbastanza complessi, che hanno le loro radici nelle operazioni di rinforzo sociale che “seleziona” e “privilegia” alcuni atteggiamenti corporei rispetto ad altri (Ruggieri, 2001).

Infatti se compare una situazione stimolo non prevista, il soggetto deve riorganizzare ex novo la risposta postural-riequilibratrice...Per fare questo il soggetto deve ristrutturare la postura di base, cioè introdurre un nuovo schema di risposta tra quelli abituali. Di conseguenza deve modificare la postura abituale (ibidem).

“Il corpo diventa esperienza unitaria del corpo” (Ruggieri, 2001, pag. 168).

“Dunque l'immagine corporea si costruisce sulla base delle informazioni provenienti dalla periferia del corpo. Ma la stessa immagine corporea “impone” alla periferia di assumere atteggiamenti di base nucleari che corrispondono a se

stessa. E' su questo gioco circolare tra centro e periferia che si fonda l'identità. E' attraverso questo continuo processo attivo, che lega la rappresentazione (immagine) del corpo al corpo stesso e alle sue articolazioni, che si rende stabile nel tempo l'esperienza corporea" (Ruggieri, 2001, pag. 169) .

La stabilità del corpo-processo è una delle principali funzioni basiche dell'Io.

Altra funzione dell'Io è che l'Io organizza l'unità spaziale del corpo e il motore psicofisiologico di questo processo è costituito dal piacere narcisistico. Concetto fondamentale che esporrò, in modo più dettagliato, in un paragrafo successivo ma che ora accennerò per facilitare la comprensione dei concetti di cui sto parlando.

“Il piacere narcisistico, secondo il modello Psicofisiologico Integrato bioesistenzialista, è il prodotto di un particolare processo fisiologico legato al sentire corporeo; il “sentire” sarebbe il risultato di una sintesi e di integrazione di tutte le variazioni toniche, Un'unificazione coerente ed armoniosa che il soggetto opererebbe sulle sue tensioni ed un processo continuamente agente che genererebbe il piacere di esserci, di essere al mondo (piacere narcisistico)” (Ruggieri, 2004, pag. 43) .

Dal momento che l'uomo è lo scultore di se stesso che si auto-scolpisce continuamente, la storia dell'individuo è la storia delle esperienze concrete di vita che interessano la dimensione cognitiva, emozionale e corporeo-relazionale. (Ruggieri, 2001)

Questi concetti generali ci serviranno per capire come il Clown, e così ogni soggetto, non possa prescindere dal proprio corpo, come sia tutta una struttura unitaria e come, proprio il clown ne fa il primo mezzo di comunicazione.

“Porre attenzione a parti del proprio corpo significa focalizzare l'attenzione; ma focalizzare l'attenzione vuol dire “rendere eloquente” quella determinata area

corporea, producendo un'attività che diventa un auto-segnale e che emerge dallo sfondo tonico" (Ruggieri, 2001, pag. 119).

Questo discorso ci chiarirà il perché per "scoprire" il proprio clown la pedagogia Lecoqana parte proprio dalla scoperta di quelle parti del corpo che ognuno tende a nascondere, quei distretti corporei da "risvegliare" quindi e su cui provare a "lavorare" rendendoli parti integranti del proprio Io e necessari per una comunicazione autentica.

Anche nella sua assenza di presenza il clown si definisce e lo fa attraverso la sua postura, attraverso il suo "non esserci" spesso.

Ogni postura appartiene all'Io e non esiste postura che non sia espressione dell'Io. Se il soggetto (come in una psicosi) esprime un' "assenza di presenza", lo fa sempre attraverso un atteggiamento posturale...L'Io esiste attraverso i suoi atteggiamenti (Ruggieri, 2001).

"Una relazione con postura frontale diretta indica una chiara presenza, un atteggiamento obliquo indica un misto di presenza assenza, un movimento lieve che allude, suggerisce l'assenza nella presenza" (Ruggieri, 2001, pag. 330).

Anche il concetto di postura sarà importante per capire perché la postura del clown, per quanto confusa, disequilibrata e instabile ha un suo "perché" ed un suo "come".

Sappiamo infatti che non esiste una postura che non abbia un "come", una postura ideale, indipendente dal modo concreto di essere al mondo.

Abbiamo visto, nell'equazione corpo-umano marionetta che il "come" la marionetta sta in piedi sia già un qualcos'altro che va oltre la semplice meccanica dello stare in piedi, il "come" è già recitazione e il marionettista è l'uomo stesso che decide "come" posizionarsi nello spazio (Ruggieri, 2001).

Ogni individuo definisce lo spazio in cui può agire e quello in cui non gli è consentito di operare. Lo spazio personale, così autodefinito, esiste, come un'area concreta strettamente legata alla postura e al movimento.

Inoltre lo spazio corporeo è il protospazio e l'esperienza fondamentale dell'io è di percepirsi come un'unità spaziale.

Dario Fo assimila l'immaginazione all'azione di una telecamera incorporata con cui rappresentiamo il mondo... Si può immaginare direttamente una scena o vedere se stesso nell'atto di guardare in una scena.

La telecamera mentale impegna concretamente sia il cervello che gli occhi. Gli occhi sono l'obiettivo della telecamera; il corpo costituisce il cavalletto ma anche, come vedremo, l'oggetto di osservazione. L'individuo in quanto attore del processo, si pone spazialmente nel mondo (Ruggieri, 2001).

2. LE IDENTITÀ E LE SUB IDENTITÀ

Per una lettura psicofisiologica del clown non può mancare una premessa sul concetto di identità e sub-identità che ci aiuterà a capire come è possibile una convivenza nel clown di un "Io tragico" ed un "Io comico", come l'io appunto sia una struttura complessa e composita, come ognuno di noi contemporaneamente assume ruoli diversi e come la propria identità spesso si scontra con dei ruoli che il contesto esterno ci impone a vestire.

Ruggieri in *"L'identità in psicologia e teatro"*, ci evidenzia come tanto gli psicologi clinici che gli attori e i registi lavorano in sostanza sui processi dell'io: espressivi, immaginativi ed emozionali e come entrambe le categorie di operatori intervengono sui meccanismi di identificazione e identità colti nella loro concreta manifestazione psico-corporea" (Ruggieri, 2001).

“L’Identità è la corrispondenza tra l’immagine di se stessi e l’esperienza concreta di se stessi che conferma la propria autorappresentazione” (Ruggieri, 2001, pag. 75).

Secondo questa definizione di identità, che vede una corrispondenza tra rappresentazione ed esperienza si presuppone innanzitutto la stabilità, cioè la continuità nel tempo dell’autorappresentazione che in qualche modo deve corrispondere a una relativa stabilità corporea.

“l’io è la stabile suggestione di se stesso” (Ruggieri, 2001).

Questo legame tra immaginazione, percezione e azione si intreccia nella corporeità dell’attore, per questo è importante dunque la concretezza della presenza corporea dell’attore che è il vero teatro che unifica i diversi piani immaginativi (Ruggieri, 2001, pag. 53).

“Alcune esperienze esistenziali finiscono per diventare, nel corso dello sviluppo, un nucleo intorno a cui si costruiscono aspetti rilevanti della personalità...i nuclei esperienziali formativi sono più d’uno e ognuno di essi tende nel tempo a stabilizzarsi...” (Ruggieri, 2001, pag. 350).

Anche i diversi atteggiamenti convivono tra loro e rappresentano diverse sfaccettature di un’unica personalità, e la postura è una sorta di compromesso tra diversi atteggiamenti, ognuno dei quali coinvolge il corpo nella sua totalità, inoltre ogni postura “attuale” riproduce sul piano fenomenologico degli atteggiamenti posturali, la storia dell’individuo (Ruggieri, 2001) .

“Nella vita reale le diverse componenti dell’Io si integrano tra loro perfettamente, come meccanismi di un orologio per produrre la “verità” esistenziale. Tale processo è regolato da quella struttura psicofisiologica che chiamiamo Io” (Ruggieri, 2001, pag. 11).

L’identità quindi, è come un insieme, un complesso di diverse autorappresentazioni e di identità in cui un’identità nucleare stabile di base si

intreccia con altre identità parziali, occasionali o ausiliarie dell'identità nucleare (Ruggieri, 2001).

“La prima identità è ovviamente l'identità corporea e pertanto l'immagine corporea elaborata dalla corteccia cerebrale è un elemento comune a tutte le autorappresentazioni” (Ruggieri, 2001, pag. 81).

Per noi la componente corporea è l'elemento nucleare dinamico della struttura della personalità e tramite i concetti descrittivi della personalità potremo cogliere le relazioni tra componenti strutturali stabili dell'individuo e processi fasici, occasionali, di breve durata (Ruggieri, 2001).

“Il corpo stesso, che è l'elemento nucleare dell'Io, si presenta come una struttura stabile, ma in realtà la stabilità del corpo è il risultato di un continuo processo dinamico” (Ruggieri, 2001, pag. 163).

“L'Io non esiste senza tutte le sue sub-componenti strutturali corporee. L'Io come la cattedrale, è un'unità generata dal contesto delle sue componenti strutturali” (Ruggieri, 2001, pag. 164).

L'Io pur mantenendo la sua unità strutturale mette in scena le diverse componenti che costituiscono il complesso della sua identità (Ruggieri, 2001, pag. 180).

Dobbiamo a questo punto definire il concetto di “ruolo” e spiegare come anche l'assunzione di un ruolo sia legato ad un particolare atteggiamento posturale.

“Un ruolo è l'assunzione di specifiche funzioni in un determinato contesto. L'assunzione di tali funzioni, che si realizzano attraverso specifici gesti, atti, movimenti è continua nel tempo; essa incide sulla strutturazione psicofisica della personalità” (Ruggieri 2001, pag. 239).

“L'analisi postural-spaziale consente di esaminare in modo più approfondito il rapporto tra struttura (psicofisica) e maschera (ruoli), tra organizzazione

postural-spaziale di base e organizzazione postural-spaziale del personaggio” (Ruggieri, 2001, pag. 123).

“...costruire una postura, un atteggiamento posturale di base che precede il gesto; è l’atteggiamento di chi può fare quel determinato gesto. L’atteggiamento posturale si riferisce alla potenzialità dei gesti eseguibili in n contesto...la postura base che il soggetto assume è quella di chi potrà eseguire quei determinati gesti” (Ruggieri, 2001, pag. 240).

La postura, dunque, può essere considerata come una condizione preparatoria di un certo numero di movimenti e il gesto è figlio della postura, che a sua volta è prodotta dall’autorappresentazione (Ruggieri, 2001, pag. 241).

“Se io mi identifico con un determinato ruolo vuol dire che mi rappresento immaginativamente un determinato atteggiamento posturale, che implica una determinata postura concreta...Ma l’immaginazione della postura organizza la postura reale” (Ruggieri, 2001, pag. 242).

Il soggetto non riveste solo un ruolo sociale-relazionale...ma ognuno crea un’organizzazione gerarchica dei ruoli che ne consente l’armonica convivenza. Si può vivere il conflitto di ruoli in modo lacerante, oppure superare il conflitto gerarchizzando i ruoli.

I ruoli specifici possono convivere in una stessa persona, apparire in fasi diverse della vita, ma tutti essere sostenuti da una protoidentità dell’Io che accumula o dell’Io che distrugge e sfrutta.

I ruoli sono sempre schemi comportamentali che fioriscono su una specifica postura.

Come possono convivere, all’interno di uno stesso individuo, diverse posture ognuna legata a un suo ruolo specifico? Tramite una gerarchizzazione delle posture appunto.

Abbiamo quindi appurato che l'Io è un insieme di ruoli che non si escludono a vicenda e “ogni ruolo per essere vero è legato a un'autorappresentazione del soggetto stesso nel ruolo e che pertanto, in quanto autorappresentazione, tale processo impegna contemporaneamente sia la corteccia celebrale che il corpo stesso, che riproduce l'immagine negli atteggiamenti e nelle posture” (Ruggieri, 2001, pag. 299).

Funzione integrata dell'Io è quella di automatizzare la coordinazione tra le partiture posturali e l'equilibrio di base.

Nel produrre ruoli diversi l'Io mette in atto minime ma significative dislocazioni spaziali.

“Una postura di base stabile nei suoi “piani” è temporaneamente modificata da una postura legata a un'autorappresentazione situazionale o occasionale. Attraverso microvariazioni che implicano uno spostamento temporaneo dei rapporti tra i piani” (Ruggieri, 2001, pag. 301).

L'immaginazione nel teatro allarga spazi esperienziali attraverso un gioco di identificazioni fittizie e temporanee che impegnano sia gli spettatori che gli attori i quali indossano mentalmente altre identità, infatti lo spettatore proietta sui personaggi frammenti di se stesso.

Se pensiamo, per esempio all'imitatore vediamo come egli ha una relativa facilità a “cambiarsi d'abito” per gioco, mentre, nella vita quotidiana prevale invece la tendenza a stabilizzare gli schemi comportamentali posturali (Ruggieri, 2001, pag. 178).

La maschera e l'attore, l'attore e i ruoli che interpreta ci lasciano supporre che il teatro è stato inventato proprio per dare respiro, spazio e mobilità a processi di identità che rischierebbero con la loro rigidità e stereotipia di soffocare la persona (Ruggieri, 2001, pag. 77).

Infine, un altro concetto importante per la pedagogia del clown è il concetto di “Sé” : Il Sé è l’Io che riflette su se stesso, è un modo di concettualizzare dell’Io, esso esiste nel momento in cui l’Io lo fa esistere in quanto figura-oggetto.

Il Sé è dunque una funzione dell’Io che emerge quando l’Io riflette su se stesso o su alcune sue parti. Il corpo diventa una parte nucleare del Sé, oggetto dell’attenzione, dell’attenzione riflettente.

L’Io oggetto (Sé) diventa la base dell’autoconsapevolezza che compare a un determinato livello meta dell’attività dell’Io.

3. L’AUTOSTIMA ED IL PIACERE NARCISISTICO

Il concetto psicofisiologico di piacere narcisistico è forse la risposta all’ipotesi del mio lavoro sulla lettura psicofisiologica dell’esperienza del clown.

Infatti credo che l’integrazione dell’Io comico, l’integrazione di quei distretti corporei che avviene tramite la conoscenza del proprio clown, l’accrescimento consequenziale dell’autostima e la trasformazione dei “punti risibili” in punti di forza, sia un percorso che facilita il raggiungimento del piacere narcisistico, del piacere di esserci.

Il piacere di integrazione è, secondo il modello psicofisiologico integrato, infatti, la traduzione sul piano psicofisiologico del concetto psicodinamico di piacere narcisistico.

Freud, con il termine narcisismo primario, indica una energia psichica indifferenziata che viene inizialmente investita sull’Io, e che implica l’“illusione narcisistica” di essere perfetto e onnipotente (A. Lis, S. Stella, G.C. Zavattini, 1999).

A differenza della psicoanalisi, che ha finito col considerare il piacere sessuale e le altre forme di piacere come una sorta di energia psichica, il modello psicofisiologico, ha cercato di ricollocare il piacere, legato ai comportamenti istintivi, nelle coordinate fisiologiche in cui nasce e si sviluppa (Ruggieri, Fabrizio, Giovampaola, 2004).

Inoltre, secondo l'ottica psicomodinamica, la libido narcisistica consisterebbe in un "autoinvestimento libidico", mentre, secondo la visione psicofisiologica integrata, il piacere narcisistico è il prodotto di un particolare processo fisiologico, legato al sentire corporeo (Ruggieri, Fabrizio, Giovampaola, 2004).

Il narcisismo è la funzione di integrazione dell'Io che, mettendo insieme le parti, crea la sua struttura e il piacere di esserci.

"L'integrazione utilizza tutti i livelli e le strutture corporee e, costituendo l'Io, genera un vissuto di unità e stabilità spazio-temporale su cui si fonda il sentimento basilico del piacere di esistere, del piacere implicito di essere al mondo. La misura del piacere è fornita dall'esperienza inversa del dolore, che evoca l'azione contraria di disgregazione" (Ruggieri 2001, pag. 124).

"Il piacere narcisistico è il piacere che deriva dall'integrazione degli eventi corporei che, nella forma di istinto di vita, è generato dalla necessità biologica di "tenerli insieme" e di dar loro "unità" " (Ruggieri 2001, pag. 99).

L'integrazione narcisistica è, per esempio, alla base della "presenza scenica". Essa dipende secondo noi dal modo con cui, attraverso il punto fulcro di integrazione propriocettiva, si produce unità e compattezza (Ruggieri, 2001).

"Il punto d'integrazione propriocettiva è anche punto di sostegno, è la struttura di sostegno aggregante che garantisce una costanza dell'organizzazione postural-spaziale del corpo. Quanto più forte è il senso di stabilità e compattezza, tanto maggior sono le possibilità di trasformazione espressiva" (Ruggieri 2001, pag. 124).

L'io coordina e unifica l'attività corporea generando piacere.

Una volta che l'io si è costituito come struttura può modulare l'attenzione su se stesso, sull'ambiente esterno, sul corpo, sui singoli distretti corporei...L'io può percepire il corpo come un "oggetto" rispetto a se stesso, oppure il corpo può coincidere pienamente con l'io nel senso che il vissuto dell'io non è separabile dal vissuto del corpo.

"Molte volte l'io vive le autorappresentazioni come alternative in conflitto tra loro, o addirittura, non riuscendo a "vivere il conflitto" per il livello troppo elevato di ansia che esso genera (Ruggieri, 1988), le separa nettamente l'una dall'altra. In questo caso tra un immaginario (e relativa postura) e un altro c'è una sorta di salto non colmato da una tessitura dell'io, che ne garantisce la continuità e forse anche la consapevolezza" (Ruggieri, 2001, pag. 363).

A conferma di questo basta pensare al concetto Winnicottiano di "Falso sé" secondo il quale i soggetti possono esprimere tutta una serie di atteggiamenti e comportamenti relazionali che sarebbero solo di facciata, generati dallo sforzo di aderire a schemi e moduli sollecitati dal contesto culturale e ambientale... Tali comportamenti non hanno legami, non sono coerenti con parti profonde e nucleari della personalità.

Il "Vero sé" è la realizzazione del potenziale innato della persona, quando il bambino si distacca dai suoi bisogni, il Vero sé si distacca e si impianta il Falso sé, che offre l'illusione di una esistenza personale ma che in realtà è modellato sulle aspettative e richieste degli altri. Vedremo in seguito come il clown Bianco rappresenti il Falso sé, mentre l'Augusto il Vero sé.

Il lavoro pedagogico riabilitativo poggia su due pilastri: il primo è quello della costruzione dell'identità nucleare narcisistica e l'altro sulla capacità di assumere senza fratture, e in modo armonico con la prima, diverse sub-identità.

Sappiamo anche che esistono aree corporee che diventano “mute” per il sistema nervoso centrale, aree non percepite, sequestrate, decontestualizzate dal flusso di attività tonica attraverso o un’inibizione cronica massimale o attraverso un’assenza di segnale e questo rende impossibile l’integrazione e il raggiungimento del piacere narcisistico. Il lavoro pedagogico sul clown, concentrandosi anche sulla “rinascita” di tali “aree mute” e sull’integrazione di queste che implica una diversa accettazione del proprio modo di essere facilita il passaggio dalla fiducia sperimentata nell’etero-appoggio all’auto-appoggio, che è la metafora concreta della fiducia in se stessi.

Il lavoro psicofisico mira a costruire fisicamente e quindi psicologicamente un’armonica identità, che ha il suo germe nell’auto-accettazione.

Questo concetto, se riportato nelle coordinate fisiologiche, consente una nuova integrazione narcisistica, che definisce la condizione esistenziale attraverso il piacere di esserci, la presenza.

4. LA STABILITÀ E LA FLESSIBILITÀ. IL “PUNTO DI VISTA” COME METAFORA CONCRETA

Il lavoro sulla stabilità e sull’integrazione è spesso propedeutico al lavoro sulla flessibilità dell’Io, che mira essenzialmente all’integrazione dell’identità nucleare con le sub-unità (Ruggieri 2001, pag. 381).

Come abbiamo già detto precedentemente ogni umano non ha un solo ruolo in cui riconoscersi, ma molti ruoli insieme, per cui l’autorappresentazione di sé risulta essere abbastanza complessa, ma un soggetto stabile e con forte identità può temporaneamente assumere altri ruoli e introdursi mentalmente in altri contesti immaginativi, senza perdere la sua base (Ruggieri 2001).

La flessibilità che permette appunto di assumere altri ruoli deve essere sostenuta da una stabilità di base dell'individuo, a questo punto l'io può compiere i singoli atti senza perdere la sua unità strutturale.

Il rapporto madre-bambino è l'organizzatore degli stili posturali abituali e tale strutturazione passa attraverso la pratica consolidata di un insieme di schemi motori.

“La presenza di una parte comune garantisce una sorta di stabilità continua nel tempo e una certa “identità posturale”, mentre la parte variabile dello schema favorisce la flessibilità adattiva” (Ruggieri, 2001, pag. 115).

La stabilità si riferisce, ovviamente, alla produzione del migliore equilibrio posturale possibile, mentre la flessibilità contiene due diverse accezioni, entrambe importanti.

La prima riguarda la libertà di movimento, coerente con un buon equilibrio posturale, la seconda si riferisce alla possibilità di assumere posture leggermente diverse rispetto a quelle abituali (Ruggieri, 2001).

“La stabilità posturale è il risultato di un processo continuo, che si realizza attraverso schemi motori abituali che a loro volta sono composti da sub-unità riflesse” (Ruggieri, 2001, pag. 132).

“L'io coordina e collega tra loro i diversi possibili schemi posturali, per realizzare una condizione che abbia al contempo caratteristiche di stabilità posturale e flessibilità postural-motoria” (Ruggieri, 2001, pag. 118).

Il soggetto tende a produrre schemi posturali in rapporto alle diverse istanze di assunzione di posizione spaziale.

“Lo schema corporeo è una parte strutturale portante dell'immagine corporea che lo modula. In questo senso la funzione dell'io è quella di costruire una postura che consenta l'assunzione di posture diverse” (Ruggieri, 2001, pag. 135).

“L’attività del corpo è la base delle rappresentazioni corticali del corpo (immagine corporea) che a loro volta inducono le modificazioni corporee corrispondenti alla rappresentazione” (Ruggieri, 2001, pag. 142).

“L’identificazione è un processo attraverso il quale un individuo assume una diversa identità, che corrisponde a quella del personaggio con cui si è identificato”.

Se pensiamo al teatro, il problema dell’attore è dunque quello di integrare la sua postura di base con gli atteggiamenti legati al personaggio da rappresentare (Ruggieri, 2001, pag. 91).

Anche nel clown si mette in discussione la propria stabilità e ci si sperimenta in atteggiamenti, ruoli, vissuti psicologici diversi da quelli abituali, si cerca di risvegliare un “io infantile”, destabilizzando anche i propri schemi posturali.

Allora ci si può chiedere se non ci sia il rischio di perdere una vera e propria stabilità posturale. Questo di solito non succede, perché prevalgono i meccanismi di difesa della stabilità (Ruggieri, 2001).

Se inoltre consideriamo il punto di vista come una metafora concreta, l’operazione in cui si richiede di cambiare il “punto di vista” implica una flessibilità intellettuale che si impianta su concrete modificazioni immaginativo-visuo-postural-spaziali. Alla base di quest’operazione c’è, secondo noi, un concreto, sia pur minimo, quasi impercettibile spostamento-torsione degli occhi del capo e del collo, che fa sì che il soggetto “guardi” il mondo da un diverso angolo visuale” (Ruggieri, 2001, pag. 273).

Fare l’esperienza del clown implica sicuramente un cambiamento del punto di vista, se non un totale stravolgimento del nostro abituale modo di vedere le cose.

Il clown è in uno stato di inconsapevolezza, non ha quelle certezze che gli garantirebbero una qualche stabilità, ogni cosa che vede e sente è per lui una

sorpresa, e la sua posizione nella vita è continuamente incerta e in preda al dubbio.

Il dubbio crea una tensione che è espressione di uno stato di instabilità corporea. “Il dubbio è portatore di elevata tensione e instabilità, il tono muscolare si eleva, la postura è incerta, la convinzione ha invece la postura della stabilità in cui un buon tono muscolare diffuso rappresenta la base per energiche contrazioni assertive che interessano tutto il corpo, e che in qualche modo, fanno sì che il soggetto si imponga nello spazio circostante” (Ruggieri, 2001, pag. 304).

Nello spazio circostante l’individuo si deve orientare e in questo riesce grazie al Body Focus, mentre il punto di integrazione propriocettiva serve ad organizzare lo stare (Ruggieri, 2001, pag. 120).

Inoltre il punto di integrazione propriocettiva è l’area del corpo in cui abitualmente confluiscono e si integrano le tensioni.

Il punto Focus è un modulatore che si forma a sua volta sulla base dell’assunzione di ruolo.

Se si invitano i soggetti a utilizzare punti focus corporei diversi da quelli abituali, compare un vissuto di grande instabilità e di spiacevolezza.

“Il punto Body Focus è strettamente legato a come si immagina il personaggio. Esso è figlio dell’immaginazione, ma a sua volta la stabilizza” (Ruggieri, 2001, pag. 319).

Possiamo concludere quindi che l’identità è fondata sulla stabilità della struttura, e trova probabilmente il suo epicentro psicofisico periferico nel punto di integrazione e soprattutto in una particolare modalità di relazione tra punto di integrazione propriocettiva e punto Body Focus (Ruggieri, 2001, pag. 121).

5. TENSIONE E IL CONTROLLO

Consideriamo quindi l'esperienza del clown un'esperienza di libertà, riconoscendo l'importanza del raggiungere la flessibilità e la capacità di cambiare il proprio punto di vista, ponendosi come presupposto quello di lasciar vivere delle parti del corpo normalmente soggette a controllo e dei gesti e atteggiamenti che eravamo soliti inibire.

Inevitabile a questo punto definire il concetto di controllo e inibizione secondo il modello psicofisiologico integrato dal momento che il controllo rappresenta un importante elemento del processo evolutivo.

Il controllo è spesso una concreta limitazione preventiva dell'azione, un argine all'attività motoria stessa attraverso un incremento della tensione muscolare di sfondo. La gestualità frenata è dovuta al controllo che inoltre genera il vissuto di tensione, rigidità e pertanto finisce per costituire un ostacolo (Ruggieri, 2001).

Un controllo elevato sostenuto nel tempo, ad esempio, di un gesto, può portare all'inibizione del gesto stesso.

Sappiamo che per una corretta esecuzione di un compito è indispensabile ridurre e non innalzare il controllo (pag. 151).

“L'inibizione è un processo attivo che si realizza in gran parte attraverso contratture muscolari che impediscono il libero gioco delle tensioni e delle contrazioni dei muscoli” (Ruggieri, 2001, pag. 174).

In ambito clinico spesso riscontriamo che la messa in atto di una forte pressione attiva esercitata dal corpo è propria di chi sente il bisogno di radicarsi fisicamente e psicologicamente (pag. 156), quindi si invita alla cautela negli interventi psicologici che possono provocare pericolose destrutturazioni psicologiche.

“Nasce dall’analisi della trama muscolare narcisistica l’istanza del tenere insieme, tenersi, una dimensione comportamental-esperienziale che lavora contro una forse “naturale” tendenza alla disgregazione, a cedere alle istanze del peso che segue passivamente la forza di gravità, ad abbandonarsi a quella tendenza che secondo Freud ci spinge verso il non essere...” (Ruggieri, 2001, pag. 207).

un eccesso di difesa è proprio di un Io fragile...più fragile è l’io, tanto più alte sono le tensioni...Ridurre le tensioni senza “rinforzare” l’Io può risultare estremamente pericoloso...Secondo il nostro modello, il rinforzo dell’Io inizia dalla costruzione dell’autofiducia in se stesso.

L’autofiducia si costruisce attraverso concrete esperienze di appoggio che possono fiorire solo all’interno di una relazione interpersonale che acquista un’iniziale fiducia.

“La grandezza psicofisiologica “fiducia” è secondo noi un modulatore della gestione del peso” (Ruggieri, 2001, pag. 186).

Per avere fiducia bisogna realizzare una riduzione delle tensioni.

“La possibilità di ridurre le tensioni di ansia-allarme, o di rabbia narcisistica è strettamente legata all’esperienza di autoappoggio che costituisce il nucleo fondamentale su cui si costruisce la fiducia in se stessi” (Ruggieri, 2001, pag. 187).

“L’appoggio va dunque inquadrato nell’intreccio tra atteggiamenti posturali con istanze di natura biomeccanica della gestione del peso, espressione quest’ultima del protomentale più arcaico e nucleare di ogni soggetto, cioè del suo modo di essere al mondo” (Ruggieri, 2001, pag. 177) .

Quello dell’appoggio è un processo che scaturisce da un sentimento di fiducia in se stessi che si realizza in concreto attraverso una particolare modalità di gestione del peso (Ruggieri, 2001, pag. 228).

L'appoggio dinamico in qualche modo "accoglie" le diverse tensioni, contribuisce a produrre l'esperienza di semplicità e naturalezza.

"...collocare la gestione del peso nelle categorie trattenere-cedere impone una riorganizzazione delle tensioni corporee, consente di individuare aree di rigidità e di tensione cristallizzate che, nel contesto della realizzazione dell'io, rappresentano nodi di natura psicofisiologica, espressione sovente di difficoltà piccole o grandi nell'essere al mondo" (Ruggieri, 2001, pag. 218).

L'inibizione inoltre può costituire la base per l'insorgenza di una patologia... può svilupparsi a livello del sistema nervoso centrale e/o alla periferia del corpo.

"...attraverso contratture che impediscono le possibili variazioni di tono muscolare, che sono alla base della genesi del sentimento, e le sequenze di contrazioni che sono alla base strutturale, motoria dei comportamenti" (Ruggieri, 2001, pag. 67).

"Emozioni e gesti possono essere "cristallizzati" da tensioni muscolari che tendono a protrarsi nel tempo...L'inibizione di gesti e di emozioni finisce con l'interferire con la dinamica della scarica del peso" (Ruggieri, 2001, pag. 220).

"La tensione tonica di base, quella da cui emergono il movimenti e l'azione, costituisce una sorta di tessitura tra livelli e stati dell'io, generando coerenza tra struttura di base dell'io e singole azioni. Nella fenomenologia espressiva corporea ritroviamo dunque il nodo centrale della struttura dell'io e cioè il rapporto tra stabilità e flessibilità. Dal punto di vista della coerenza teatrale una buona connessione postura-azione contribuisce in modo sostanziale ad aumentare la "credibilità" " (Ruggieri, 2001, pag. 235).

"Alcune posture facilitano la comparsa di movimenti che in altri contesti non solo comparirebbero con difficoltà, ma sarebbero addirittura inibiti" (Ruggieri 2001, pag. 235).

La figura motoria deve essere libera di svilupparsi senza impedimenti o inibizioni. Gli impedimenti al movimento sono prodotti dall'incremento particolarmente elevato di tensione in quelli stessi muscoli che dovrebbero produrre il movimento

“Spesso il soggetto si appoggia e cerca sostegno proprio su quel distretto corporeo che dovrebbe essere invece libero da restrizioni motorie per produrre la sua attività” (Ruggieri, 2001, pag. 238).

Il soggetto gerarchizza le tensioni corporee e in qualche modo le “annoda” in una parte del corpo che chiamiamo “punto di integrazione propriocettiva”.

Altro concetto importante che ci servirà per capire come, più in generale, la comicità, ed anche il clown, hanno un effetto umoristico sul pubblico, è quello di ritmo.

Nel concetto di ritmo è fondamentale la comparsa periodica di un evento atteso. Ciò che caratterizza il ritmo non è soltanto la periodica (ciclica) ricomparsa di un elemento, ma la previsione della sua comparsa.

“La previsione è di fatto un atteggiamento psicofisiologico in cui la componente “cognitiva” di anticipazione si associa a una tensione corporea. L’Attesa è di fatto una tensione corporea che si risolve al momento dell’incontro con lo stimolo atteso” (Ruggieri, 2001, pag. 306).

V. IL CLOWN COME DOPPIO

“Il clown incarna i caratteri della creatura fantastica, che esprime l’aspetto irrazionale dell’uomo, la componente dell’istinto, quel tanto di ribelle e di contestatario contro l’ordine superiore che è in ciascuno di noi. E’ una caricatura dell’uomo nei suoi aspetti di animale e di bambino, di sbeffeggiato e di sbeffeggiatore. Il clown è uno specchio in cui l’uomo si rivede in grottesca, deforme, buffa immagine. E’ proprio l’ombra. Ci sarà sempre. E’ come se ci chiedessimo: E’ morta l’ombra? Muore l’ombra? Per far morire l’ombra occorre il sole a picco sulla testa: allora l’ombra scompare. Ecco: l’uomo completamente illuminato ha fatto sparire i suoi aspetti caricaturali, buffoneschi, deformati. Di fronte a una creatura tanto realizzata, il clown - inteso come il suo aspetto gobbo - non avrebbe più ragione di essere. Il clown, è certo, non sarebbe scomparso: sarebbe stato, soltanto, assimilato. Cioè, in altre parole, l’irrazionale, l’infantile, l’istintivo non sarebbero più visti con un occhio deformatore, quello che li rende deformati. ”

(Fellini, 1970, pag. 36)

1. IL BRICCONI DIVINO E LE FIGURE ARCHETIPICHE JUNGHIANE DI OMBRA E ANIMA

Fellini in questa frase riprende i concetti junghiani di Briccone e di Ombra che ora cercherò di riassumere.

Il fantasma del briccone è presente nella mitologia di tutti i tempi e i luoghi, nei racconti burleschi, nei carnevali esuberanti, nei riti magici e risanatori, nelle

paure, nelle illuminazioni religiose, a volte sotto forme precise, a volte indeterminate.

Paul Radin (P. Radin, C. G. Jung, Kerényi, *“il briccone divino”*, 1965, cit. in C. G. Jung, *“Gli Archetipi e l’Inconscio Collettivo”*, 1980) descrive il Briccone del mito indiano Winnebago, come un essere truffaldino, uno “stupido fallo”, il Coyote, interpretato da Jung come una figura d’Ombra la cui funzione consiste nell’impedire il consolidarsi della coscienza.

Jung lo definisce uno “psicologema”, cioè una struttura psichica archetipica che risale ai tempi remoti. Nelle sue manifestazioni più nette esso è una fedele “riproduzione di una coscienza umana ancora indifferenziata sotto ogni aspetto, corrispondente a una psiche che abbia appena superato il livello animale” (Jung, 1980, pag. 252).

L’archetipo del Trickster compare come figura terapeutica quando la coscienza collettiva si irrigidisce e diventa unilaterale. Il Trickster le offre una possibilità di guarigione, consentendole di rimettersi in contatto con il substrato divino-animale della psiche. Secondo Paul Radin la storia della civiltà umana, descrive il tentativo dell’uomo di dimenticare l’evoluzione che lo ha condotto dallo stato di animale a quello di uomo.

Secondo Jung una combinazione di tipici motivi “buffoneschi” si incontra nella figura alchimistica di Mercurio: “la tendenza a giocare tiri maligni, ora divertenti ora cattivi; la facoltà di trasformarsi; la sua duplice natura, animale e divina al tempo stesso; il suo essere esposto a ogni genere di tortura e il suo approssimarsi alla figura di un salvatore...un eroe negativo che ottiene con la sua scempiaggine ciò che altri non riescono a ottenere con le loro prestazioni migliori...” (Jung, 1980, pag. 247).

Possiamo riconoscere in questa descrizione diverse caratteristiche associabili al clown.

Jung inoltre si chiede se nel campo della psicologia empirica tali riflessi personificati esistono e risponde affermativamente che queste esperienze rappresentano anzi l'oggetto delle prime osservazioni psicopatologiche, quelle cioè della scissione della personalità. La caratteristica propria di queste dissociazioni è che la personalità scissa non è un frammento qualsiasi, ma si trova in un rapporto complementare o compensatorio con la personalità dell'Io. E' una personificazione di tratti del carattere a volte peggiori, a volte migliori di quelli messi in mostra della personalità dell'Io. "Una personificazione collettiva come il briccone deriva da una somma di casi individuali e ogni individuo, ritrovandola, la saluta come cosa nota, ciò che non accadrebbe se si trattasse di una creazione individuale e non collettiva" (Jung, 1980, pag. 253).

Il briccone infatti è rappresentato da tendenze opposte presenti nell'inconscio. Nel caso individuale, è rappresentato da una sorta di seconda personalità dal carattere puerile e inferiore, l'Ombra.

"L'Ombra, al nostro livello attuale di civiltà, è considerata una deficienza personale (gaffe, lapsus) e viene addebitata alla personalità cosciente come una sua mancanza...L'Ombra personale è per così dire la discendente di una figura luminosa collettiva. Questa, sotto l'influenza della civiltà, a poco a poco si disgrega e sopravvive soltanto in residui folcloristici dov'è difficile identificarla. Ma il suo nucleo principale si integra alla personalità e diventa oggetto di responsabilità soggettiva" (Jung, 1980, pag. 254).

Il ciclo del briccone riferito da Radin ha conservato l'originaria forma mitica dell'Ombra. "Esso rinvia perciò a un livello di coscienza molto anteriore alla nascita del mito, a una fase in cui l'indiano si trovava ancora in uno stato di oscurità mentale sensibilmente vicino a quello espresso dal mito. Soltanto quand'ebbe raggiunto un livello più elevato, la sua coscienza fu in grado di staccarsi dallo stato interiore, di vederlo come "altro da sé", di oggettivarlo, di

farlo cioè oggetto di affermazioni. Finchè la coscienza era simile a quella del briccone, una tale contrapposizione non era evidentemente possibile. Lo divenne quando un nuovo, più elevato livello di coscienza permise di rivolgere uno sguardo retrospettivo allo stadio più profondo e inferiore. Era inevitabile che questo sguardo fosse accompagnato da una buona dose di disprezzo e derisione, e che questa reminiscenza, che già non era troppo edificante, si offuscasse ancora di più” (Jung, 1980, pag. 255).

Il briccone è un precursore del salvatore ed è, come lui, dio, uomo e animale. Sovrumano e subumano, è un essere divino e animale la cui caratteristica predominante e più impressionante è l’incoscienza... *“Non ha coscienza di sé al punto che non costituisce un’unità, e le sue due mani possono litigare l’una con l’altra. Scinde da sé addirittura il suo ano, al quale affida un compito particolare. Persino il suo sesso è facoltativo, malgrado i suoi attributi fallici: il briccone può trasformarsi in donna e generare bambini. Crea con il pene utili piante, rivelando così la sua originaria natura di creatore: dal corpo del dio si forma il mondo”* (Jung, 1980, pag. 255).

“...Benché non sia propriamente cattivo, commette le azioni più scellerate a causa della sua incoscienza e mancata relazione con il reale...” (Jung, 1980, pag. 256).

Il briccone rimane a lungo una fonte di divertimento, e sopravvive fin nelle epoche civilizzate, per esempio nei personaggi carnevaleschi di Pulcinella e Zanni.

L’Ombra risulta talmente sgradevole alla coscienza da dover essere relegata nell’inconscio, vale a dire essere rimossa. Il briccone rappresenta palesemente uno stato della coscienza ormai evanescente, al quale manca sempre di più la forza di condensarsi in forma e di assumere tratti ben definiti. Con la rimozione, inoltre, esso non sparirebbe, perché proprio il materiale rimosso è quello che ha

maggiori probabilità di mantenersi: “l’esperienza ci dice infatti che niente si modifica mai nell’inconscio” (Jung, 1980, pag. 257).

Come nota Paul Radin, il processo di civilizzazione comincia già all’interno del ciclo del briccone, il che indica chiaramente che lo stadio primordiale è superato. Il briccone perde almeno le caratteristiche della più completa incoscienza: anziché comportarsi in maniera brutale, crudele, stupida, insensata, comincia verso la fine del ciclo a far cose utili e ad agire in maniera sensata. Questo fatto esprime la valorizzazione, nel corso stesso del mito, dell’iniziale incoscienza...Se la coscienza può liberarsi del fascino del male e non è più costretta a viverne l’esperienza, l’oscurità, il male, non si è peraltro dissolto: “subita una perdita di energia, si è ritratto nell’inconscio, e ivi permane finché la coscienza non è in difficoltà. Ma se quest’ultima è scossa da crisi e da dubbi, diventa allora chiaro che l’Ombra non si è affatto volatilizzata, ma attende soltanto il momento propizio per manifestarsi, se non altro sotto forma di proiezione sul prossimo” (Jung, 1980, pag. 258).

“Il mito del briccone mantiene visibile, per l’individuo più evoluto, lo stadio precedente di inferiorità intellettuale e morale affinché non si dimentichi com’era il passato. Noi pensiamo, è vero, che ciò che non comprendiamo non eserciti su di noi nessun effetto salutare. Ma non sempre è così. E’ raro che l’uomo e meno che mai il primitivo, comprenda soltanto con la testa. Grazie alla sua luminosità, il mito esercita un’azione diretta sull’inconscio. Che sia o no compreso coscientemente non conta” (Jung, 1980, pag. 259).

Il contrasto tra questi due stati di coscienza non è altro che l’espressione della struttura oppositiva della psiche. Secondo Jung, in quanto sistema energetico, la psiche si basa infatti sulla presenza di una tensione tra due poli opposti: per questo motivo non esistono praticamente principi psicologici generali che non

siano reversibili, e proprio tale reversibilità dimostra la loro validità (Jung, 1980, pag. 261).

“L’unità della natura psichica si trova nel mezzo, come l’unità viva di una cascata d’acqua sta nella connessione dinamica tra l’alto e il basso” (Jung, 1980, pag. 262).

Il briccone è la “figura collettiva dell’Ombra”, una somma di tutte le qualità inferiori dei caratteri individuali. E come l’Ombra individuale è una componente costante della personalità, anche la figura collettiva dell’Ombra torna a prodursi continuamente (Jung, 1980).

Inoltre L’Ombra, pur essendo per definizione una figura negativa, consente spesso di riconoscere in essa caratteristiche o relazioni positive: “E’ come se l’Ombra nascondesse sotto un involucro di scarso valore contenuti importanti” (Jung, 1980, pag. 262).

Infatti, la prima figura che sta dietro l’Ombra è l’Anima... “Essa rappresenta tutto ciò di cui l’uomo non riesce mai a venire a capo, e che resta perciò in uno stato di emotività costante che non può essere nemmeno sfiorato” (Jung, 1980, pag. 263).

La conoscenza e l’inevitabile integrazione dell’Ombra creano una situazione senza sbocco...sul piano individuale il problema generato dall’Ombra viene risolto al livello dell’Anima, della capacità cioè di relazione (Jung, 1980).

2. IL FOOL DI WILLEFORD. TRA NORMALITA’ E FOLLIA

Anche Willeford ne *Il fool e il suo scettro* riprende il concetto junghiano di Ombra:

“il Fool è il nostro doppio, l’Ombra matta con cui ciascuno di noi deve confrontarsi ” (Willeford 1998).

Il Trickster, come il Fool di Willeford, è duplice, ambivalente, è insieme creatore e distruttore, tormentatore e vittima, beffatore e beffato.

“Se l’eroe raffigura simbolicamente la tendenza alla formazione dell’io (tendenza che origina dal Sé), il Fool soccorre l’io riconducendolo alle sue origini inconsce, rinvigorendolo. Paradossalmente, poiché l’Io del Fool funziona male e il Fool stesso è, in certi casi, l’emblema dei problemi causati da un io debole e inadeguato” (Willeford, 1998, pag. 10).

Willeford si appoggia al concetto di “componente arcaica dell’io” di Alfred Plaut: Questa forma di coscienza arcaica è tipica del Fool che, pur essendo figlio del caos e soffrendo di un io precario, esercita una funzione terapeutica sull’io e lo rafforza. Il Fool povero di io aiuta a strutturare il complesso dell’io. Il gioco del Fool è infatti quello di deformare e formare la coscienza, de-formarla per riformarla (Willeford, 1998, pag. 11).

Il Fool attinge energia dal caos, dall’inconscio, ma rischia continuamente di cadervi, di ritornare egli stesso nel caos. “Il caos, ci ricorda il Fool, non può essere rimosso. La follia del Fool è la nostra stessa follia” (Willeford 1998, pag. 13).

L’universalità del Fool rappresenta la condizione umana, nel suo vivere perennemente in una situazione borderline, di confine. Proprio come il costume del Fool oscilla tra l’informe e la forma formata e armoniosa, tra una confusione di pezzi malcucite insieme e un ordinato disegno geometrico, così il Fool si muove dalla follia alla consapevolezza o, in senso inverso, dalla consapevolezza alla follia, dall’ordine al disordine o dal disordine all’ordine (Willeford, 1998, pag. 13).

Secondo Willeford trattando del Fool, figura archetipica, si deve tener conto della dualità dell'archetipo. Il Fool è caos e cosmo, stupidità e genialità, cecità e veggenza, goffaggine e grazia, pesantezza e leggerezza, ottusità “animalesca” e intelligenza animale, follia e forza sanatrice per guarirla... “sempre mutante il Fool è inafferrabile. Quando crediamo di averlo catturato, si scrolla di dosso con una capriola la definizione che lo imprigionava e si rovescia nel suo opposto”.

“Fool e follia rappresentano un evento naturale, ma questo evento è onnipresente. Ogni Fool che vediamo si staglia su uno sfondo di presunta normalità...Notiamo questo “fool - qui”, esclusivamente a patto di trascurare quel o quei “fool-là”, incluso il Fool che noi stessi siamo. La nostra cecità nei confronti di quelli -là significa che la percezione di questo fool-qui è un'illusione. Vedendo questo fool-qui come l'unico, e scoprendo quindi di esserci illusi che egli non fosse Fool, non ci avviciniamo alla sua effettiva identità più di quanto faremmo se non lo vedessimo come il solo, in primo piano, né ci allontaniamo ulteriormente dalla nostra stessa follia” (Willeford, 1998).

“In quanto figura borderline, il Fool dischiude il mondo sociale ai valori che lo trascendono”.

Willeford affronta a questo punto la distinzione tra normalità e follia, e secondo lui, la linea di demarcazione tra le due può coincidere con quegli altri confini di cui ci siamo occupati: quello tra natura e spirito, tra bene e male, tra ordine e caos. Ogni persona “normale”, parzialmente Fool considera la sua normalità essenziale alla sua identità. Mentre nella sua follia vede la possibilità di assumere comportamenti bizzarri che, con un briciolo di fortuna, dovrebbe riuscire ad annullare, considerandoli “accidentali” o addossandone la responsabilità a qualcun altro, a meno che lui stesso non abbia deciso di fare, per un attimo, il Fool. Non solo crede nella sua identità e nella continuità con se

stesso, ma è convinto che queste siano sgombre da ogni traccia di follia. Anche il Fool, da parte sua, è scisso, ma in modo diverso: egli è una metà-fool che sta guardando allo specchio l'altra metà, come quelle coppie di pagliacci che sono l'uno il doppio dell'altro. Lotta per mantenere un'identità e una continuità, le perde e le ritrova, ma difficilmente si direbbe crederci: ciò in cui crede sono piuttosto la realtà della sua scindibilità e del caos, la presenza nel caos di un potere capace di tenere le sue diverse parti sufficientemente in contatto l'una con l'altra tanto da consentirgli di poter continuare a essere un Fool...Al Fool non interessa tanto il significato, per il quale si rende necessaria una certa identità fissa, quanto la continuità della vita, cui appartiene una vita dotata di senso. Egli vivrà fintanto che c'è vita; e, fintanto che c'è, le sue due metà folli continueranno a rimbalzare da un capo all'altro in una sorta di interazione (Willeford, 1998).

L'identità del Fool è eccessivamente volubile, provvisoria e mutevole, è troppo instabile per riuscire a contenere le energie liberatesi dalla giustapposizione di qualità in lui inconciliabili, che così vanno a diffondersi nel mondo "normale".

Nel clown traspare sempre la dolorosa incapacità di smettere di essere Fool, quando tutto ciò cui aspira non è altro che un posto oltre il confine tra "normalità" e follia. Ogni tentativo del Fool di essere una persona normale è destinato al fallimento perché sproporzionato; ed è sproporzionato perché egli partecipa così poco a quella che è l'immagine umana da non riuscire a farsi un'idea adeguata di sé come uno che non sia Fool e che conduca una vita regolare (Willeford, 1998).

“Il contorcersi e dibattersi dei clown si fa così emblematico dei limiti fino a cui può spingersi l'immagine umana prima di degenerare in mostruosità, e della volontà dell'uomo di resistere ai demoni del caos” (Willeford, 1998, pag.166).

Il Fool compie una trasformazione all'interno del mondo, invertendo il consueto rapporto tra spirito e materia: l'ordine intelligibile del mondo viene così sostituito da una sorta d'intelligenza folle (Willeford, 1998).

Ma il Fool infrange il limite tra caos e ordine, ignora la collocazione del limite e la sua natura.

L'ambiguità della relazione del Fool con l'ordine, e con il caos che da quest'ordine irrompe, affonda le radici nella mancanza di una identità propria. Ciò significa che il funzionamento difettoso dell'io coincide in lui con un'identità difettosa.

“Il Fool che impersona il clown, non importa se tonto o buffone, idiota o pazzo, è l'espressione visibile del dominio della disgregazione...disgregazione assoluta che secondo Helmuth Plessner caratterizza l'esperienza soggettiva del riso...” (Willeford, 1998, pag. 176).

“Evidentemente parte della coscienza che a queste intelligenze parziali manca, si è attivata nel mondo circostante, sicchè esse offrono un quadro folle di certi fatti elementari della vita psichica. La pretesa oggettività della nostra relazione con il mondo non è che una costante illusione, un inganno, dal momento che è in gran parte caratterizzata dall'appercezione fondamentale, dalla participation mystique o identità del soggetto con l'oggetto, e dalla proiezione. Perciò gran parte della nostra vita psichica avviene fuori di noi, anche se ce ne accorgiamo soltanto nel momento in cui i nostri rapporti con il mondo diventano assai disturbati, e spesso neanche allora...Jung sostenne l'eventualità che un tempo la psiche esistesse completamente fuori di noi in forma di intenzioni e di potenze arbitrarie e soltanto successivamente e gradualmente sia venuta ad occupare il suo posto dentro di noi...” (Willeford, 1998, pag. 171).

Tra le due forme che il caos può assumere come travestimento (la goffaggine da un lato e la dispersione in una miriade di pezzi dall'altro) esiste una gamma di costumi diversi in cui è accentuato l'elemento della sproporzione.

Possiamo riconoscere nella funzione liberatrice della follia una caratteristica del clown, che tramite la sua goffaggine, tramite le sue sproporzioni, le sue incertezze, si allontana da molte costrizioni che altrimenti avrebbe subito.

Secondo Willeford infatti, il Fool dà libertà di movimento alle figure dell'inconscio, taglia le reti di un eccessivo e soffocante razionalismo che tiene prigioniera l'immaginazione. *“Solo se si accetta la zona di follia che è dentro di noi si ottiene l'accesso ai contenuti creativi che essa cela”* (Willeford 1998, pag. 20).

3. IL VECCHIO SAGGIO E IL FANCIULLO DIVINO

Nella figura archetipica del Vecchio Matto è implicito questo senso di liberazione sopra accennato.

Il Fool malinconico è affine alla figura archetipica del Vecchio Saggio, ma l'altra faccia dell'archetipo del Vecchio Saggio è il Vecchio Matto.

Adolf Guggenbuhl-Craig (A. Guggenbuhl-Craig ne *“il vecchio stolto”*, 1997) criticò l'azione automatica di collegare saggezza e consapevolezza alla vecchiaia, egli sospetta che l'archetipo del Vecchio Saggio sia un'immagine di comodo per combattere la paura dell'invecchiamento.

Calarsi nella parte di un vecchio Fool significa imboccare la strada della liberazione, non sentirsi più vincolati in vecchiaia dagli obblighi sociali della giovinezza e della maturità, non sentirsi costretti a essere sempre intelligenti, efficienti e competitivi, non dover mascherare simpatia e antipatia, poter

piangere e ridere e vestirsi come si vuole, magari in modo strambo e con colori che fanno a pugni tra di loro, con clownesca indifferenza per tutte le convinzioni. Il vecchio matto non è un povero vecchio scemo ma una persona libera. Invecchiare a questo modo, sostiene Adolf Guggenbuhl-Craig, significa perdere potere ma anche liberarsi dal peso delle responsabilità, e, soprattutto, dall'obbligo di tenere tutto sotto controllo (Willeford 1998, pag.15).

La responsabilità adulta e l'irresponsabilità infantile si oppongono tra loro come l'ordine e il disordine, come il "bene" e il "male".

Il gioco del sempreimpiedi (che ha in alto le fattezze di un clown e in basso una semisfera) è paragonabile al Fool e al suo distacco da qualsiasi conflitto morale; se lo si colpisce, rotola e sobbalza, ma ritorna sempre in posizione verticale, non entra in conflitto con chi lo colpisce, non impiega energie proprie, nulla gli impedisce di ritrovare l'equilibrio, si sottomette al determinismo di leggi fisiche ma esprime quell' "oggettività" che spesso avvertiamo nel clown e nel Fool, una capacità di muoversi in sintonia con gli eventi così da dare l'impressione di stare ubbidendo ad un volere divino o seguendo un disegno della natura.

Lo schema del movimento del giocattolo-clown segue un processo di bilanciamento in cui si cerca un punto di neutralità, e ricorda il processo di compensazione che, secondo Jung, regola la vita psichica (Willeford 1998, pag. 182,183).

Willeford poi si sofferma sul binomio Fool/Infanzia e va oltre la vecchia nozione di comicità secondo cui i clown rappresentano l'appagamento del desiderio, attivano modelli di pensiero e sentimento infantili, liberano energie dal lavoro della coscienza e così producono piacere...Secondo Willeford questa nozione diventa insostenibile nel momento in cui serve ad avvallare l'ipotesi che i modelli infantili agiscono prima che le categorie di bene e male siano imposte dagli adulti sulle personalità in formazione.

Molti psicologi, fra cui Melanie Klein, hanno sostenuto che nessun tipo di esperienza è neutrale dal punto di vista del valore.

“la nozione collettiva di bene e male viene instillata o introiettata nel corso del tempo, e, per lo più, a scapito di quella forma di giudizio più primitiva basata su quello che Freud definì il principio del piacere, in forza del quale è bene tutto ciò che al momento piace” (Willeford, 1998, pag. 185).

Il Fool obbedisce, secondo Willeford, a un principio di totalità in cui è spesso difficile far rientrare entrambe le categorie di “bene” e “male”, dal momento che esse tendono a contrastarsi l’un l’altra e, insieme, a contrastare quella totalità che vorrebbe conciliarle.

“Quello che nel Fool è il potere contronatura o controcultura del bambino è ciò che porta noi a quel punto ambiguo in cui l’infanzia e la fanciullezza cessano di essere uno stato dominato dall’istinto e diventano espressione dello spirito” (Willeford, 1998, pag. 188).

Secondo Jung in Sé è “la matrice e il principio organizzativo della coscienza”, la fonte di ogni attività compensatoria della psiche che permette a un ordine più adeguato e “oggettivo” di manifestarsi. Nell’ottica junghiana il Sé informa e organizza la coscienza, così da rendersi conoscibile come un oggetto di coscienza (Willeford, 1998).

Willeford mette a confronto anche la figura archetipica del Fanciullo Divino con il Fool, vedendo la prima differenza nell’unità di intenti del primo e nella frammentarietà degli stessi del Fool. “Il Fool condivide con il fanciullo divino parte della sua inclinazione a trascendere i modelli di valore collettivo, e parte della sua oggettività; il Fool infantile e magico è simile a una porzione di caos in cui l’archetipico fanciullo divino è presente, ma non ancora nato, forma e significato restando ignoti” (Willeford, 1998, pag. 189).

Inoltre il Fool, per quanto infantile, è un adulto, e come adulto-bambino è un essere grottesco che disintegra e fonde insieme ordine e disordine.

Jung dice che se lo stato infantile dell'anima collettiva è rimosso al punto dell'esclusione completa, il contenuto inconscio s'impadronisce dell'intero cosciente inibendone, falsandone, o addirittura distruggendone la possibilità di realizzazione (Willeford, 1998).

Inoltre possiamo anche pensare come esempio quegli stati psicotici in cui l'adulto diventa infantile e l'esperienza cosmica delirio, o ai clown che, giocando per esempio con gli escrementi, mobilitano ansie personali negli spettatori.

“...la violazione di inibizioni interne può liberare energie e tale liberazione può produrre piacere secondo meccanismi descritti da Freud ne *il motto di spirito...*” (Willeford, 1998, pag. 190).

Altra caratteristica infantile presente in molte gags clownesche è la difficoltà del clown con le proporzioni che esprime l'impotenza del bambino ma che, come dice Jung, è compensata dalle sue gesta prodigiose .

Il Fool come il clown “barcolla” tra vecchiaia e infanzia, sfugge da categorizzazioni spazio-temporali.

La relativa indipendenza che il Fool mostra nei confronti del tempo corrisponde a una sua relativa indipendenza dallo spazio e da diversi tipi di leggi e norme (Willeford, 1998).

Il Fool, grazie ad intuizioni e presentimenti, spesso afferra il senso di ciò che accade prima di noi e ci gioca inventando tiri e scherzi, contento di averci preceduto. Tale prassi si ripropone nella struttura di quasi ogni numero clownesco in cui il clown ci precede non solo cogliendoci puntualmente di sorpresa con l'arguzia delle sue gag, anche quando sembra più stupido e disadattato di noi, ma anche riuscendo ad avere la meglio su qualcosa che per

noi rappresenterebbe un insuccesso tale da costringerci a fermarci. Ci precede anche nell'organizzazione stessa dei suoi numeri, che richiedono appunto una sistematizzazione programmata dei mezzi artistici a disposizione e una previsione delle reazioni del pubblico. Questa peculiarità di precederci nel tempo contribuisce al suo permanere. Se l'eccezionalità della sua condizione di Fool lo priva di una dimensione che noi invece sentiamo di avere, l'elemento di intenzionalità presente, qualora faccia l'attore, nella sua messinscena, gliene conferisce un'altra. *“Il Fool si affranca dunque dal nostro tempo e dal modo di pensare e agire coscienti che da quel tempo dipendono; egli possiede ciò che ci colpisce come durata, nel senso di un evidente, intimo rapporto con il futuro, da cui ci si dischiudono senso e non senso, spesso congiunti, altre volte in alternativa”* (Willeford, 1998, pag.130).

Il permanere del Fool nel tempo è spiegato anche dal fatto che nella sua attualità spesso ricorrono elementi del nostro passato evolutivo, individuali, sociali o culturali. Nel momento in cui percepiamo simili elementi come estranei all'immagine dell'uomo, ci ritroviamo a dover fare i conti con il fatto che il Fool ci fa da specchio. La presenza di questi elementi in lui dà l'idea di un'apertura nei confronti di un passato verso cui noi invece ci siamo chiusi diventando quel che siamo, e, talvolta, quell'apertura ci colpisce come un segno di libertà, anzi di superiorità (Willeford, 1998).

4. LA COPPIA DI CLOWN. IL BIANCO E L'AUGUSTO

La principale espressione della duplicità del clown rimane comunque la coppia di clown che conosciamo come Bianco ed Augusto.

“Il Clown bianco è un borghese, anche perché tende ad apparire con la persona, in modo da stupire: all’apparenza è già meraviglioso, già ricco, già potente. Il volto è bianco, spettrale, porta gli sberleffi nelle ciglia altezzose; la bocca è segnata con un solo trattino duro, antipatico, scostante, freddo. I clown bianchi hanno sempre gareggiato fra loro per avere il costume più sfarzoso...” (Fellini, 1970, pag. 39).

A. Farneti ne *la maschera più piccola del mondo* così descrive il Bianco e l’Augusto:

“Il Clown Bianco è elegante, con la faccia coperta di biacca e gli occhi bistrati. Porta in genere un cappello a pan di zucchero, un vestito rigonfio sui fianchi, pantaloni al ginocchio e calzettoni bianchi. E’ saccente ed arrogante, sempre pronto a deridere e a dare consigli con voce stentorea. Suona uno strumento “serio” come il violino o la tromba...L’Augusto è dimesso: indossa abiti coloratissimi, scarpe enormi, spesso sfondate, un cappello a falda larga o la parrucca con la pelata al centro e capelli piuttosto lunghi e arruffati ai lati, vestiti accostati in modo stridente, sovrapposti in più strati o imbottiti. Si muove in modo goffo e parla con voce in falsetto. Spesso suona uno strumento reso buffo dalle dimensioni (o piccolo piccolo o troppo grande)” (Farneti, 2004, pag. 6).

Il Clown Bianco, secondo Willeford, per il suo carattere tendenzialmente dittatoriale, rigidamente normativo, repressivo, quasi non è più comico e a forza di incarnare il principio di autorità, non è, secondo lui, nemmeno più un Fool (Willeford, 1998, pag. 28).

“La maschera del Bianco, bianca e spettrale - i due segni circonflessi dipinti sulla fronte a sottolineare l’arroganza delle sopracciglia, la linea fine della bocca, fredda, dura, antipatica, che ricorda a Fellini il gelido autoritarismo di certe suore degli asili infantili di un tempo - lo connota come inquietante creatura notturna. Certo, la sua aristocratica eleganza, la sua altezzosa distanza,

la sua natura lunatica sono fascinosissime, ma il suo ruolo è pur sempre quello del cattivo delle favole: i tratti del suo volto rivelano che ha commercio con il Male. Il Clown Bianco ama prendere la gente a schiaffi. Egli è tutore dell'ordine, il genitore repressivo che intima al bambino, costretto ad assumere il ruolo ribelle dell'Augusto: “non toccare questo! Non fare quello!” (Willeford, 1998, pag. 29).

L'Augusto scorrazza intorno al Bianco, lo prende in giro, con una gag manda all'aria i suoi piani, fa naufragare nel ridicolo ogni suo intervento. “L'Augusto, sostiene Fellini, è un “altoparlante impertinente” che deforma grottescamente o si rifiuta di trasmettere il programma del Clown Bianco, gli ordini del potere.”

“Questa è la lotta tra il culto superbo della ragione e l'istinto, la libertà dell'istinto” (Fellini, 1988, pag. 36).

L'artista è l'Augusto, Il Clown Bianco è il tiranno.

Nel circo del mondo, scrive Norman Manea, l'artista autentico è un Cavaliere dalla Triste Figura, è un Augusto mal equipaggiato per la vita di tutti i giorni, meno capace dei suoi simili di organizzarsi, di cogliere le opportunità, di vivere di astuzie e compromessi. L'artista è un solitario pasticciere che sogna altre regole e altre scale di valori.

Secondo F. Fellini “*essi sono due atteggiamenti psicologici dell'uomo: la spinta verso l'alto e la spinta verso il basso, divise, separate*”, (...) sono due figure che incarnano un mito che è in fondo a ciascuno di noi: la riconciliazione dei contrari, l'unicità dell'essere” (F. Fellini, 1988, pag. 36).

Da un punto di vista psicologico, in una prospettiva psicodinamica, è facile vedere incarnate nel Clown bianco le istanze superegoiche e nell'Augusto l'istintualità, così come, in una prospettiva psicosociale, il clown bianco rappresenta l'Autorità (genitoriale o meno) e l'augusto il sottoposto (bambino o altro).

Nei numeri dei clown le due parti non si conciliano mai e la dialettica è esasperata per scatenare nel pubblico ilarità. Tale dicotomia è presente in ciascuno di noi e l'una parte tende a sopraffare l'altra.

In una prospettiva di analisi transazionale possiamo vedere nel clown bianco quella che Berne definiva la parte "genitore", mentre nell'Augusto la parte "bambino". In ciascuno di noi queste due parti convivono (insieme ad una terza parte più matura che viene definita Adulto).

Nel caso della coppia dei clown, il copione prevede che la parte Genitore faccia sentire la parte Bambino incapace e stupida.

Si potrebbe dire che l'Augusto è rimasto all'età del "no", nell'accezione di Spitz, e il clown bianco è l'Adulto repressivo, la madre che vuole imporre le sue regole (Farneti, 2004).

La Farneti paragona la società odierna, il mito della bellezza, l'arroganza, la superbia, il culto della ragione e dell'intelligenza, ad un grande clown Bianco che cerca di nascondere i suoi augusti negli angoli bui. "In fondo, però, anche questo mondo arrogante sa di non poter reggere la parte per troppo tempo, conosce le toppe del suo vestito, nascoste da rammendi luccicanti: e allora dà nuovamente voce all'Augusto che, non più relegato nel circo, sbuca nelle strade, nelle piazze, nei luoghi di sofferenza" (A. Farneti, 2004, pag. 8).

5. IL SESSO DEL CLOWN

Secondo Willeford la sessualità del Fool, come d'altronde qualsiasi cosa lo riguardi, è espressione della sua posizione intermedia, al confine tra armonia cosmica e caos.

Il Fool non è esclusivamente maschile, né esclusivamente femminile; e comunque, quando appare maschile, non è in grado di stabilire un rapporto intimo e durevole con una donna.

“Il legame con la madre è la forma più stabile di relazione che il Fool intrattiene con il femminile” (Willeford, 1998).

“Il clown del circo...aspira agli oggetti ma poi li sfugge, così come cerca di procurarsi situazioni confortevoli, cibo e, magari, soltanto spasso, imbattendosi, lungo questo percorso, nell'imprevedibilità de mondo, compresa quella del suo corpo, specie nelle sue funzioni escretorie. Abbiamo così l'impressione che tutto quanto il mondo sia per lui una “madre”, ma, nella misura in cui la madre è “buona”, egli inaspettatamente scopre in lei cose “cattive” e, nella misura in cui è “cattiva”, scopre cose “buone”. In questo modo dà una versione clownesca di un fatto che il bambino piccolo a poco a poco, e con dolore, è costretto ad apprendere, vale a dire che la madre “buona”, che dispensa calore e nutrimento, e la madre “cattiva”, che sgrida e abbandona, sono la stessa persona...Il Clown mostra la duplice natura, “buona-cattiva”, relativamente amorfa di Madre Follia” (Willeford, 1998).

La sua percezione del mondo pervaso dalla “madre”, se non addirittura coincidente con essa, non porta a una definizione di Imago materna chiara e stabile, cioè soltanto “buona”, soltanto “cattiva”, relativamente “buona” o relativamente “cattiva”.

Jung concorda con Freud nell'affermare l'estrema importanza del rapporto madre-figlio nell'insorgere di stati psicopatologici, ma ben presto si rende conto che il significato dell'Imago materna che compare nei sogni, miti, leggende, fiabe e opere d'arte, non può essere sempre ricondotto alla madre personale della nostra esperienza individuale. Spesso, infatti, la madre gli sembra piuttosto un simbolo dell'inconscio, quale sfondo più ampio della coscienza.

“Sicchè il Fool nella sua messinscena non solo ci ricorda i bambini che siamo stati, ma sembra anche rappresentare una parte di noi stessi che non è mai appartenuta davvero alla nostra identità personale” (Willeford, 1998, pag. 257).

Un'altra forma importante e ricorrente della contiguità tra Fool, aspetto femminile della natura e inconscio, è l'ermafroditismo del Fool.

L'ermafroditismo del Fool si è espresso nel rovesciamento dei sessi, come quando il clown indossa abiti femminili, e nello sdoppiamento del clown in un “se stesso” e in un alter ego femminile.

Spesso vediamo rappresentato l'Arlecchino come metà uomo e metà donna. L'ermafroditismo del Fool è significativo della coesistenza in lui di diversi elementi complementari e opposti. Se tale ermafroditismo è segno di scarsa differenziazione, è altresì simbolo unificatore, capace di sanare e ricomporre contraddizioni inerenti alla condizione umana.

Quando la sua bisessualità non è più visibile, spesso il Fool compare nei panni della prostituta e del satiro, e quando il Fool è un clown, con audacia sessuale, si concede impunemente le più volgari indecenze, che noi tolleriamo per il carattere impersonale e generoso del suo interesse sessuale. “La sua non è tanto una bramosia egoistica nei confronti di questa o quella donna, quanto piuttosto un desiderio che la sessualità fiorisca in ciascuno...Il Fool vuole la continuità della vita naturale e, magicamente, la alimenta in sé, in noi e nel mondo” (Willeford, 1998, pag. 261).

“La coppia Fool sogna un futuro in cui sommergerà il mondo di un'infinità di piccoli doppi” (Willeford, 1998, pag.264).

Come l'ambiguità della relazione del Fool con il femminile trova una sintesi formale nell'ermafroditismo, così questo ermafroditismo, a sua volta, trova un'espressione nel rapporto del Fool con il suo doppio femminile.

Arlecchina consola Arlecchino nei suoi insuccessi con le altre donne, si fa più compagna che amante, così anche Gelsomina, che resta accanto a Zampanò mentre lui, ubriaco, si lancia in altri amori fugaci abbandonando lei, sua compagna fedele, lungo una strada.

Spesso nel Fool il desiderio di una donna si esprime in modo confuso, la sua sessualità è casuale e spesso l'oggetto dei desideri del Fool è, infatti, la donna inaccessibile, la figlia del Re, la donna pura, che appartiene all'azione dell'eroe e del Re, nel circo il clown guarda sognante dal basso della pista la donna che volteggia sul trapezio, e in quella distanza incolmabile si segna l'impossibile sogno d'amore. Ed è in questa prospettiva drammatica, in cui la posta in gioco è l'armonia cosmica, che va intesa la sua relazione con il Fool.

A questo punto ci viene naturale chiederci: perché per lungo tempo la donna-clown non è comparsa in scena? Il suo ruolo è solamente quello di alter-ego del clown? È solo la sua compagna di sventure, valletta, e consolatrice nei drammi? Quanto questa assenza delle donne nel mondo dei clown sia da attribuire al contesto sociale e quanto ad un senso più profondo dell'essere clown?

Dario Fo ci ricorda che i primi esseri umani comici, all'origine della mitologia, furono le donne, e che lo spettacolo comico era un atto fondamentale in tutti i riti iniziatici: per rendere sacro il luogo della festa, il primo ad entrare nello spazio del rito era il comico e ancora prima la femmina comica. Solo quando costoro riuscivano a far esplodere la risata nel pubblico il dio concedeva sacralità al luogo e alla festa.

Ma parlando più precisamente di clown, Dario Fo stesso ribadisce che il clown è unisex, cioè solo maschio e che la presenza della donna è solo pretestuale, anzi, ci sono clownesse che si vestono da uomo...

Secondo A. Farneti, la donna ha accettato raramente di trasformarsi in modo da deformare il suo corpo o nascondere la sua bellezza sotto un trucco

deturpante... ricorda inoltre, come in passato, le donne molto brutte, venivano esposte come fenomeni da baraccone per far ridere la gente, appunto perché contrarie allo stereotipo femminile: basti pensare alle donne-cannone.

Anche le attrici comiche sono un fenomeno abbastanza recente, d'altra parte, le ricerche sperimentali indicano che le donne amano far ridere molto meno degli uomini e preferiscono piuttosto ridere della comicità altrui, soprattutto maschile (Provine, 2001; Francescato, 2002).

Pensando il ridere e far ridere connesso al concetto di dominanza e sottomissione, allora è facile comprendere perché la nostra cultura abbia escluso le donne dai ruoli comici e anche perché oggi si verifichi, da parte delle donne, una riappropriazione di quei ruoli, assumendo, quindi, la valenza di una rivendicazione sociale verso una società che ha sempre chiesto alle bambine e alle donne di controllare la propria gestualità, il modo di parlare e di stare tra gli altri.

La Farneti ci fa notare come anche durante il carnevale le bambine si sono sempre vestite da fata, da damina o principessa, accentuando quei tratti di femminilità propri degli abiti quotidiani.

E' facile vedere nel clown, oggi, un personaggio libero e asessuato, capace di incarnare desideri repressi e portavoce della contestazione di quell'immagine di donna legata alla sua bellezza solamente.

Anche per questo carattere liberatorio del clown credo che, oggi, per molte ragazze, imparare a ostentare i propri difetti per far ridere, sia un mezzo per liberarsi da molte repressioni sociali e da problemi psicologici dovuti ad un mancato riconoscimento nello stereotipo femminile proposto dai media e dalla società.

Alla domanda di Brunella Eruli "*donne clowns, perche' cosi poche?*" risposero Carlo Colombaioni, Dario Fo e Federico Fellini.

Carlo Colombaioni: “la donna non sa prendere in giro se stessa, quindi sono gli altri a farlo per lei, strumentalizzandola”.

Dario Fo: “essere irrisi da una donna riveste una dimensione caustica maggiore ed è insopportabile per il pubblico, per questo la società ha allontanato le donne dalla comicità”.

Federico Fellini: “per la donna deridere se stessa ed apparire come una caricatura di se stessa è innaturale...La donna è più naturale e non le si attagliano gli atteggiamenti che esprimano in maniera caricaturale e grottesca la sua femminilità e la sua grazia. La donna si pone come creatura di seduzione, di attrazione, di grazia, di bellezza. E’ nel suo principio biologico e psicologico il fatto di evitare un comportamento di autodistruzione di se stessa”.

B. Eruli concluse la sua intervista così: “Forse la donna non ha ancora acquisito la sicurezza del proprio ruolo sociale in modo così solido da potersi permettere di deriderlo. E’ solo questione di tempo”.

(da *L'arte del clown*. Sallè)

VI. IL “PRIMO CLOWN” COME ESPERIENZA D’INTEGRAZIONE PSICOFISIOLOGICA

1. IL CORPO DEL CLOWN

Nella cultura occidentale, oggi, il corpo è diventato sempre più importante; l’edonismo, l’apparenza, il culto dell’esteriorità hanno sopraffatto i valori spirituali. Il corpo diventa così profonda fonte di preoccupazione, ansia, vanità e vergogna fino a creare sensi di inadeguatezza o addirittura patologie alimentari che rendono il corpo inesistente o, nel caso opposto, eccessivamente grande, minacciando e difendendo così l’integrità di un Io fragile.

Il clown in questo contesto, riassume il carattere liberatorio e satirico proprio del buffone e del giullare medievale.

Nel Medioevo il carnevalesco buffone era il rovesciamento della rigida spiritualità imposta, oggi il clown può essere anche l’emblema della ribellione alla religione del corpo (Farneti, 2004).

Da sempre il clown usa se stesso, il suo corpo, la sua presenza-assenza per comunicare, per farsi conoscere e per conoscere...In ogni sua entrée, tramite congegni drammaturgici, il corpo deve affermarsi al centro dello spettacolo. L’attore deve avere il controllo di una presenza fisica eccentrica, non ripiegata in sé, non riflessiva; per la costruzione di un corpo comico dirompente, proteso a una gestione delle misure spazio-temporali aggressiva, imprevedibile, spiazzante...per essere percepito dal pubblico “come una rotella impazzita nell’ingranaggio dell’ovvietà” (M. Locuratolo, 2003).

Il corpo degli attori occupa sempre il centro dell'immagine e delle situazioni. I personaggi acquistano così un risalto eccezionale, percorrono lo spazio compiendo gesti estremamente decisi, eccessivi, tenendo grottesche posture marionettistiche e ruotando mandibole, strabuzzando gli occhi, all'interno di una sequenza travolgente di buffissime immagini antinaturalistiche.

La caratterizzazione stravagante, strabordante, deformata di visi e corpi, ottenuta filtrando i dati provenienti dall'osservazione del vero attraverso la teatralizzazione delle componenti fisiche e comportamentali più caratteristiche, costituiscono la componente clownesca.

Il trucco contribuisce a definire l'abilità mimica degli attori sostenendo le smorfie che deformano vigorosamente le loro fisionomie...hanno inoltre una strepitosa versatilità trasformistica con cui riescono a controllare, atteggiandoli caricaturalmente, i lineamenti espressivi e la postura del corpo, con l'ausilio di parrucche, posticci, costumi eccentrici...abilità queste che permettono loro di imporre al centro un corpo bizzarro e modificato, un corpo in grado, da solo, di sostenere l'immagine, un corpo dinamico e infallibilmente predisposto al rovesciamento, in chiave comica, di ogni scontata logica reattiva agli eventi.

Il clown rappresentava la figura più risolta, l'ultima incarnazione moderna nella storia millenaria degli istrioni, dei comici popolari. E il naso rosso, come il gesto plastico in grado di far vibrare lo spazio, erano i suoi segni caratterizzanti.

Nel primo novecento, a Napoli, Gustavo De Marco, la "marionetta vivente", "l'uomo di caucciù", inventò il corpo disarticolato: un certo modo di presentarsi in scena movendosi a scatti e a rigidi passetti meccanici sul ritmo di un tamburo, tenendo assurde posture squilibrate che disegnavano la figura nello spazio per spigoli e deformazioni bizzarre (da lui Totò riprese l'idea per il suo clown).

Negli anni '70 cresceva un nuovo interesse nei confronti della corporeità: il corpo come superficie del sentire, del rivelare, del conoscere, come strumento di

lotta, di esperienza, di dialogo al di fuori degli schemi convenzionali. Nella ricerca estetica di quel periodo è esplosa la Body Art. Il corpo dell'artista era diventato il dato di base, la materia prima, di una scelta estetica che azzerava ogni manipolazione di materiali esterni, quindi, aggiunti, per rifondare processi comunicativi e creativi attraverso intenzioni e metodi innovativi in grado di scatenare in maniera diretta, non mediata, energie e pulsioni solitamente occultate. Esponente di questa corrente è il Living Theatre che creava spettacoli con l'intenzione di stimolare nel pubblico la facoltà di "sentire".

2. LA PEDAGOGIA DI J. LECOQ

“ Jacques Lecoq ci diceva spesso: La pedagogia è un arte in negativo.

Si tratta di sgombrare l'inutile, l'asfissiante... Se un giorno provassimo a togliere ciò che è superfluo, cosa rimarrebbe?

Innanzitutto i lupi fuggirebbero. Perché lì è il problema.

L'uomo si porta appresso branchi interi di paure. Via!

Nel silenzio ritrovato ecco spuntare una rosa...rossa come un naso rosso. (Emmanuel Lavallè, da "Clown Celeste", Roma, 2005)

Jacques Lecoq (Parigi 1921-1999), maestro incontestato nel campo della pedagogia teatrale ha fondato nel 1956 la " Scuola Internazionale di Teatro Jacques Lecoq " a Parigi.

“L’essere clown è qualcosa di molto profondo e radicato nella persona; è un atteggiamento mentale più che una mera capacità rappresentativa o scenica... La preparazione deve sempre basarsi su tratti di personalità e temperamento... L’essere capaci di ridere di se stessi, di togliersi rapidamente i propri panni per indossarne altri, l’avvicinarsi agli altri con bonomia e complicità, non sono solo prerogative del clown...Clown per caso si può essere ma solo per “assaggiare” o intravedere da lontano l’essenza del vero clown...” (Farneti, 2004, pag. 33).

“Il viaggio metaforico di Lecoq ha molte assonanze con lo sviluppo psicologico stesso e ne ripercorre le tappe in una prospettiva che diviene, passo passo, sempre più metacognitiva: dall’immersione corporea nella materia, alla rappresentazione della stessa attraverso i gesti e il movimento fino al più completo decentramento, che porta l’attore alla comprensione dell’ordine astratto dei suoi gesti e del linguaggio fino all’uso consapevole delle diverse tecniche, teatrali ma non solo. Passando dalla pura espressione dominata dall’io, si giunge all’atto creativo che è offerto al pubblico come qualcosa che non appartiene più all’attore ma è “universale” ” (Farneti, 2004, pag. 36).

Nel percorso delineato da Lecoq si possono vedere in trasparenza tutti gli stati dello sviluppo psicologico delineati da Piaget: dalla sensorio-motricità completamente soggettiva, alla rappresentazione che porta il bambino alla scoperta del simbolismo, fino all’astrazione e al decentramento dell’età matura. E’ come se il viaggio dell’allievo attore fosse in realtà la progressiva maturazione psicologica del soggetto verso l’oggetto.

Punto di partenza è la maschera neutra, che è sintesi dell’equilibrio e dell’astrazione massima, poi si passa a tutte le altre possibili maschere espressive: il contrario di ciò che accade al bambino, che passa dall’elaborazione degli stimoli “volti”, nelle loro varie manifestazioni, alla

comprensione del concetto di volto, in un percorso che va dal particolare al generale, dal preconconcetto al concetto.

Tuttavia l'artificio dell'astrazione consente all'attore di riprovare antiche sensazioni infantili, perché il bambino, fino a circa un anno, non sa nulla del suo volto e può esprimersi solo attraverso un insieme di gesti e posture, proprio come se indossasse la maschera neutra...La maturità dell'allievo si evidenzia nella sua sempre maggiore libertà, frutto di un decentramento che porta dall'analisi dei movimenti alla consapevolezza e alla padronanza degli stessi, alle analogie e alle metafore (Farneti, 2004).

“Simmetrica alla maschera neutra, che fa trasparire l'universale, il naso rosso scopre l'individualità” (Farneti 2004, pag. 38).

La preparazione del clown ha vari livelli: il “primo clown” si scopre dopo aver scoperto e analizzato i gesti che l'attore ha sempre considerato vietati e che non ha mai potuto esprimere liberamente a causa delle inibizioni sociali.

Dal giocare coi gesti al giocare con le parole e con le situazioni, il clown impara che il suo vero palcoscenico è la vita stessa, con le sue incongruenze, goffaggini, piccole e grandi vanità.

L'APPRENDISTATO: LA SCUOLA O LA FAMIGLIA?

“...un grande clown deve possedere quella che nel linguaggio del circo è chiamata la “natura”.

Annie Fratellini dice: “Perché un clown sia un grande clown deve possedere quattro cose: la natura, il sapere, l'immaginazione, l'esperienza”. Tristan Remì ne aggiunge una quinta: la memoria.

“il talento può essere coltivato solo a condizione che esista”

(Sallè, 1994, pag. 140)

3. TRASFORMAZIONE DEL RISIBILE IN PUNTO DI FORZA: IL PRIMO CLOWN

"Il clown non esiste al di fuori dell'attore che lo recita: siamo tutti dei clown, crediamo tutti di essere belli, intelligenti e forti, mentre ognuno di noi ha le sue debolezze, i lati ridicoli che , rivelandosi, provocano il riso" (Lecoq, 2000, pag.167).

Così Lecoq introduceva il suo lavoro pedagogico sul clown...proponendo ai suoi allievi, attori che andavano ad affrontare questa tappa finale di un percorso più completo sul teatro del gesto, di provare a “far ridere”, di mettersi in ridicolo.

Istintivamente ad un invito di questo tipo l’allievo attore, e non solo, risponde dando sfogo alla fantasia e lanciandosi in azioni o parole che possano risultare più comiche possibile, questo tipo di impegno non porta che al fallimento perché artificioso, non reale...mentre reale ed estremamente comico risulta quel fallimento in cui ci si ritrova in seguito a questa improvvisazione non riuscita.

Nel momento in cui l’attore abbattuto per il proprio fallimento si guarda e si riconosce nella propria naturale fragilità e sconfitta...in quel momento inizia a conoscere il suo clown...non un personaggio ma un sé diverso...che inizierà così ad apprezzare questa “strategia” che gli darà poi la possibilità di provocare risate, divertire ma anche di vivere la propria persona in modo più libero e totale.

Nel clown si ha la possibilità, infatti, di esibire ciò che normalmente si tende a nascondere, di mostrare quelle parti del proprio corpo che non accettiamo e che ogni giorno camuffiamo o ignoriamo, possiamo vivere con maggiore libertà una corporeità che vivevamo come impedimento e in modo non naturale, fino a trasformare addirittura i nostri punti deboli in punti di forza.

Lavorare sui "punti comici", sulle proprie parti risibili significa anche risvegliare delle parti, tornare a sentire dei distretti corporei, e nella ricerca del proprio clown, in cui il momento primo è quello della individuazione di tali parti ridicole nascoste e dimenticate, si compie una sorta di risveglio, di riconoscimento.

Chiamiamo quindi "primo clown" questo primo incontro con il proprio clown, che ognuno di noi ha dentro di sé e che possiamo provare a risvegliare (Lecoq, 2000).

Anche pensando alla storia del clown, è proprio su questa trasformazione della deformità, dell'anomalia fisica, della carenza intellettiva, o di una semplice non corrispondenza con l'immagine ideale di uomo, che nascono i primi buffoni di corte.

Abbiamo precedentemente visto come in epoca Elisabettiana i giullari di corte, i buffoni venivano individuati e "comprati" tra chi nel popolo presentava deformità fisiche o mentali, Willeford ha anche descritto il gusto aristocratico per le deformità fisiche che si andò diffondendo dal 1566, anno in cui 34 nani, quasi tutti deformati servirono a un banchetto offerto dal Cardinale Vitelli a Roma (Willeford, 1998).

Secondo Willeford l'anomalia fisica e mentale del Fool danneggia il funzionamento della sua volontà e le difficoltà che ne conseguono acquistano un'importanza fondamentale per la rappresentazione dell'attore-fool.

Coloro che violano l'immagine dell'uomo e che fanno di questa violazione una messinscena, riescono a trovare un'integrazione nella società.

"La malformazione di nani, gobbi e storpi, si riflette nell'abito del Fool che, pur essendo il più delle volte un'accozzaglia di elementi caotici e sproporzionati, riesce, talvolta, a comporre questi stessi elementi in un disegno equilibrato e armonico" (Willeford, 1998, pag. 64).

Lecoq riteneva che questa scoperta della trasformazione di una fragilità personale in forza teatrale era di enorme importanza per la messa a punto di un lavoro individuale sui clown, per una ricerca del proprio clown.

"La ricerca del proprio clown si risolve innanzitutto nella ricerca del proprio lato ridicolo. Diversamente dalla commedia dell'arte, l'attore non deve calarsi in un personaggio prestabilito, ma scoprire la parte clownesca esistente in lui. Meno si difende, meno cerca di recitare un personaggio, più l'attore si lascia sorprendere dalle proprie debolezze, più il suo clown appare con evidenza" (Lecoq, 2000, pag. 168).

Come riusciamo a trasformare un "punto debole", "risibile" in un punto di forza? Come possiamo accettare che la caricatura di noi stessi prenda forma e vita in un clown? Può essere questa intesa come una rinascita? Integrare il nostro "io comico" può facilitare il raggiungimento del piacere narcisistico? Può aiutare ad accettare quelle parti che non trovavano un ruolo nel nostro io? Ha anche l'io comico un ruolo? Possono integrarsi l'io comico e l'io tragico? Queste sono le domande che mi hanno spinto a riflettere su questa esperienza del clown da un punto di vista psicofisiologico.

4. IL TRAGICO E IL RIDICOLO CONVIVONO. LA PRODEZZA E IL FIASCO

"Il Fool tragico è in ciascuno di noi, e vuole essere riconosciuto, accettato, amato. La nostra umanità non può prescindere dalla sofferenza che ci causano la nostra inadeguatezza e la nostra goffaggine, la parte ridicola che talvolta ci tocca recitare nel grande spettacolo del mondo..." (Willeford, 1998, pag. 21).

La nostra tragicità che possiamo riconoscere nei nostri fallimenti non può essere ignorata e il nostro clown non ha scampo...farà errori, verrà preso in giro, cadrà nei suoi stessi tranelli, si scorderà delle cose che lui stesso ha detto o fatto, sarà vittima di equivoci ma nonostante tutto avrà sempre la sua ultima carta da giocare che lo salverà, che lo farà uscire dal suo palcoscenico seguito da applausi e risate.

E nella sua consapevolezza di essere completo solo quando avrà mostrato tutto se stesso, dopo essersi mostrato incapace e vincente, felice e triste, presente e assente...allora saprà trovare la spinta ad entrare e uscire di scena pronto ad una scoperta continua e reciproca con il suo pubblico.

“Il Fool incarna dunque la parte non adattata e ridicola della personalità. Ma è proprio quella parte disprezzata, quella funzione inferiore a fare da ponte con l’inconscio e a consentire di continuare il cammino verso la completezza” (Willeford, 1998, pag.25).

L’attore-fool di Willeford e quello che noi chiamiamo Clown, occupa quindi uno spazio intermedio fra la realtà atroce dell’idiozia, della pazzia, dell’incapacità, e la sua tendenza all’esibizione, al divertire.

"...non deve recitare un ruolo, ma lasciare affiorare , in maniera molto psicologica, l'innocenza che è in lui e che si manifesta in occasione del fiasco, del fallimento della sua presentazione" (Lecoq, 2000, pag. 168).

Come ci dice Lecoq il clown è colui che fa fiasco, che sbaglia il suo numero mettendo così lo spettatore in una condizione di superiorità...non basta però che sbagli una cosa qualsiasi, deve fallire in una cosa che sa fare, una prodezza...il lavoro del clown consiste proprio nel mettere in relazione la prodezza e il fiasco. Il clown crea nel pubblico un gioco di attese non risposte, presenterà il suo migliore numero e poi fallirà nello stesso, fallirà più volte fino a compierlo perfettamente...ottenendo come risultato che il successo della sua prodezza

risulterà ancora più grande perché a compierla è stato l'essere più umano di tutti, il più intaccato dalla bassezza e fragilità terrena, il più deriso e sconfitto... quell'essere che tutti temiamo di riconoscere in noi preoccupati sempre di compiere prodezze e raggiungere la perfezione.

Spesso la perfezione, la logicità che cerchiamo di trovare nel nostro vivere collide con ciò che ci capita, con fatti che non sappiamo spiegarci, con stati d'animo che ci troviamo a vivere che ci risultano privi di senso. Il clown invece non si stupisce di nulla, o se lo fa è di proposito, vive nella mancanza di senso e trova ad ogni cosa un nuovo significato così da trovarsi sempre impreparato ma comunque pronto a trovare nuove soluzioni, il suo è un "credo patafisico" nelle soluzioni immaginarie .

"Rido di un vaso di fiori che cade sulla testa di Charlie Chaplin e piango se cade sulla testa di mio fratello. Il vaso di fiori, cade comunque. A seconda della distanza che abbiamo con la nostra vita viviamo teatri epici, comici o tragici. Il problema è solo la prospettiva" (E. Lavallé, da "clown celeste", 2005)

5. IL PARADOSSO NEL CLOWN

"Il clown del circo o l'attore comico costruiscono intenzionalmente il loro spettacolo sull'arguzia di tiri e scherzi. E quando noi ne afferriamo il senso, quell'arguzia ci colpisce come sufficientemente intelligente da sembrarci stupida; essa collide con il senso, almeno quanto basta per essere percepita come una violazione di senso" (Willeford, 1998, pag. 105).

Secondo Willeford l'attore-Fool crea irriducibili ambiguità tra significato e assenza di significato.

“Se consideriamo per un attimo la follia nel senso molto ristretto di “ciò che fa ridere”, possiamo notare che se il Fool fosse un po’ meno se stesso, sarebbe molto meno divertente di quanto non sia proprio in quanto persona a metà; analogamente se avesse meno carenze come persona, sarebbe meno divertente il fatto che egli sia, o finga con tale insistenza di essere, qualcuno, addirittura più di quel qualcuno che chiunque altro è” (Willeford, 1998, pag. 112).

Vediamo come il clown diventa egli stesso un “paradosso” che conferma e contemporaneamente smentisce se stesso.

Il paradosso è rivelatore delle debolezze e delle contraddizioni del nostro comportamento più intimo e in questo senso, il clown può essere considerato come uno “strumento della coscienza”, come lo specchio che ci rinvia l’immagine rovesciata del nostro universo quotidiano (J. Fabbri, cit. in Sallè, 1994).

“La cultura del paradosso è un riflesso innato nel clown, che preferirà sempre accostare il pianoforte allo sgabello piuttosto che lo sgabello al pianoforte per trovare la distanza giusta.”

(J. Fabbri, cit. in Sallè, 1994, pag. 7).

Anche Dario Fo (1990) affermava che una chiave del gioco del clown è il “paradosso del surreale che vince ogni regola e ogni legge fisica”, e che, osservando un clown, possiamo seguire il percorso che il grottesco compie, prima tramutandosi in tragico poi ribaltandosi in paradosso comico, facendo nascere una risata e subito dopo facendoti sentire subito indignato della stessa risata (Dario Fo, 1990).

Sembrerebbe un gioco sadico quello del comico che induce immagini tragiche sulle quali poi ironizzare tanto da provocare risate collettive.

Mi viene in mente, a questo punto, un’intervista rilasciata da Antonio Rezza ad un giornalista che gli chiese spiegazioni sul suo modo di provocare la gente in

strada con domande surreali, creando così interviste grottesche e deformanti le reali affermazioni degli intervistati, i quali, trovandosi spiazzati, tiravano fuori involontariamente il loro lato comico.

A. Rezza rispose che così riusciva a tirare fuori il lato più autentico delle persone, quell'aspetto naif che permette ancora di tirare fuori il vero retaggio culturale. Chiedendo, di fronte al cimitero Verano di Roma, “se pianti un morto ne nascono altri? ”, Rezza obbligava le persone, che non potevano rispondere “no” o “si”, ad inventarsi un'altra storia, usando l'immaginazione.

6. IL CLOWN COME ESPERIENZA DI LIBERTÀ

Attraverso la scoperta del proprio clown, riusciamo quindi a vivere con maggiore libertà il nostro corpo e il nostro modo di essere...una maggiore accettazione di noi stessi ci permette di liberare certi comportamenti che siamo abituati ad inibire.

Abbiamo visto come nel modello psicofisiologico integrato l'inibizione è intesa come un processo attivo che si realizza in gran parte attraverso contratture muscolari che impediscono il libero gioco delle tensioni e delle contrazioni dei muscoli. Sappiamo anche che tensioni cristallizzate, nel contesto della realizzazione dell'io, rappresentano nodi di natura psicofisiologica, espressione spesso di difficoltà piccole o grandi nell'essere al mondo. Emozioni e gesti possono essere “cristallizzati” da tensioni muscolari che tendono a protrarsi nel tempo. Nella fenomenologia espressiva corporea ritroviamo dunque il nodo centrale della struttura dell'io e cioè il rapporto tra stabilità e flessibilità (come ho già approfondito nel cap.4).

"...la dissimulazione della propria persona libera gli attori dalla loro maschera sociale...e questa libertà fa affiorare dei comportamenti personali insospettati...Parallelamente , cerchiamo nel corpo le attitudini sepolte, gli elementi caratteristici e glie le esageriamo per ottenere una trasposizione personale...per un clown non si tratta mai di una composizione esteriore, ma dello sviluppo provocato di una tendenza personale...contemporaneamente viene fatto un lavoro tecnico sui gesti vietati che l'attore non ha mai potuto esprimere nella vita sociale...cammina bene, stai dritto...altrettanti divieti che costringono molti gesti a rimanere in fondo al corpo del bambino, senza mai poter essere espressi...questa è l'esperienza di libertà in cui ci si trova senza difese nel primo clown" (Lecoq, 2000).

Anche tra gli insegnamenti di Alessandra Galante Garrone, allieva di Lecoq e a sua volta insegnante di teatro e autrice del testo "Alla ricerca del proprio clown" troviamo l'invito a riconoscere che molti dei nostri modi di essere sono frutto del modo in cui da sempre ci siamo posti verso il mondo esterno e verso noi stessi.

"Chiamiamo schema corporeo l'immagine che abbiamo del nostro corpo. Il nostro corpo ("organo del possibile e impronta dell'inevitabile") può anche diventare organo dell'impossibile..." (A. G. Garrone, 1980).

Alessandra Galante Garrone si è fatta portavoce della pedagogia teatrale di Lecoq insistendo sull'importanza del "lavorare sul corpo nel suo insieme: testa e corpo, senza separarli mai".

"Quello che oggi è il nostro corpo (e la nostra testa) non è nient'altro che il risultato della vita da noi vissuta fino ad oggi: delle nostre malattie, degli sport che abbiamo o non abbiamo praticato, dei libri che abbiamo letto e degli incontri che abbiamo o non abbiamo avuto, del cibo di cui ci siamo o non ci siamo nutriti" (A. G. Garrone, 1980).

Liberare con il clown degli atteggiamenti inibiti nel tempo permette ad ognuno di riscoprirsi e riconoscersi anche in quei modi di essere ormai assopiti ma che ci appartengono...e osservare la caricatura di se stessi, guardarsi da un'altro punto di vista, dare un ruolo a delle parti del corpo che non lo riuscivano a trovare facilita l'integrazione e l'autopercezione.

"La presenza attuale è anche il prodotto delle esperienze psicofisiche che il soggetto ha vissuto nel corso della sua vita e che sono, per così dire depositate nella memoria sotto forma di schemi motori che interessano tanto il sistema nervoso centrale che la periferia del corpo...tali schemi continuano ad agire collegandosi agli schemi comportamentali che il soggetto ha acquisito" (Ruggieri, 2001).

Secondo A. Farneti affinché la comicità del clown appaia ingenua, disinibita, infantile è necessario un lungo lavoro perché il clown non è un bambino, anche se ad esso si ispira.

Scriveva Dimitri : “il bambino è senza dubbio, per il clown, un maestro meraviglioso...” (Vigano, 1995).

Freud sosteneva che noi sorridiamo o ridiamo dell'ingenuità solo se siamo convinti che chi la commette non è soggetto alle nostre inibizioni, altrimenti ci indigniamo.

Allora il clown deve essere davvero disinibito, o saper rappresentare realisticamente qualcuno che non ha inibizioni per farci ridere. Spesso l'ingenuità è dissacrante perché non conosce le regole sociali che hanno portato all'inibizione...Il clown deve aver superato completamente l'inibizione regredendo allo stadio infantile in cui l'inibizione non era ancora presente. Per questa ragione i suoi spettacoli possono essere vissuti come liberatori da alcuni e come fastidiosi da altri (Farneti, 2004, pag. 15).

La Farneti azzarda l'ipotesi che il clown, in una prospettiva psicoanalitica, evochi oralità e banalità, una sessualità antica sepolta e contestata dall'adulto superegoico.

Il clown, infatti, fa strani suoni dal tono spesso in falsetto, si rotola e si sporca, ha una gran bocca dipinta sul volto, è un bambino trasgressivo con un corpo dismorfico e goffo...non sa gestire le contraddizioni che racchiude in sé ma le fa convivere in sé.

La disarmonia del clown rispecchia la sua conflittualità, con il mondo esterno e con se stesso...così quell'equilibrio posturale che si cerca di mantenere viene destabilizzato.

IL PIU' NUDO DI TUTTI GLI ARTISTI (DIMITRI):

“Non recito un ruolo: sono nudo; il clown è più nudo fra tutti gli artisti perché si mette in discussione interamente, senza barare. Per non deludere il pubblico, ha il dovere di essere autentico, deve aver sempre l'impressione di dare troppo poco.”(Sallè,1994, pag. 36)

“...questa liberazione attraverso la risata collettiva, del tutto incontrollata, è prerogativa del clown, burattino in carne ed ossa, provvisto degli stessi stilemi gestuali di difesa e di ostentazione.”(Sallè, 1994, pag. 37)

7. L'EQUILIBRIO E IL DISEQUILIBRIO. IL CONTRASTO E IL CONFLITTO

Il clown fa del disequilibrio il solo modo di presentarsi...nel suo abbigliamento, indossando delle scarpe molto più grandi del normale etc...; nel suo modo di camminare, procedendo come un ubriaco o forzando una rigidità che non gli è propria e che risulta quindi disarmonica...(altri esempi: la voce, l'uso degli oggetti...)

Nell'intervento psicofisiologico integrato una delle esperienze del lavoro riabilitativo che mira a recuperare la capacità di appoggio clinico è proprio "La deambulazione dell'ubriaco": assolutamente scardinata e regolata dai meccanismi involontari che cercano di mantenere l'equilibrio posturale... L'instabilità di questa andatura consente anche involontarie alternanze di appoggio o su uno o l'altro dei piedi con atteggiamenti posturali che, per la loro disarticolata articolazione, costituiscono un'esperienza corporea assolutamente opposta a quella della rigidità. In tal modo si tende ad abolire il controllo corticale volontario. Questa esperienza presenta il rischio di una incordinazione psicofisica disgregante.

Il movimento dell'ubriaco procede un passo dopo l'altro senza previsione alcuna se non quella di evitare grossolanamente gli ostacoli.

Anche E. Barba ritrovava in tutte le forme codificate di rappresentazione come principio costante, una deformazione della tecnica quotidiana di camminare, tecnica extra quotidiana che si basa su una alterazione dell'equilibrio permanentemente instabile.

"...L'equilibrio è il risultato di una serie di rapporti e di tensioni muscolari del nostro organismo. Quando amplifichiamo i nostri movimenti l'equilibrio è

minacciato, allora tutta una serie di tensioni entrano in azione per impedirci di cadere” (E. Barba, 1993)

Secondo Barba “La rottura degli automatismi non è espressione. Ma senza rottura degli automatismi non c’è espressione”.

Il disequilibrio, così come il conflitto ci permettono di non assolutizzare nulla ma di mantenere quell’indecisione che amplificata rende buffo e grottesco un clown.

Anche Dario Fo in *“Dialogo provocatorio sul comico”*(1990) definiva il comico come rifiuto dell’assoluto, rifiuto delle grandi regole, dei grandi miti, dei dogmi... per poi spiegare il rapporto tra comico e ragione:

“lo sragionare del comico è tale rispetto alle regole irragionevoli. In verità il comico è ragione...è nel momento in cui ci si dimentica di usare il riso, che la ragione muore per soffocamento. L’ironia è l’ossigeno insostituibile della ragione” (D. Fo, 1990, pag. 117).

Quindi a una rottura degli schemi motori corrisponde una rottura degli schemi con cui siamo soliti ragionare.

Precedentemente, analizzando le varie teorie che hanno studiato il fenomeno dell’umorismo, abbiamo potuto constatare che uno degli elementi comuni era proprio il concetto di incongruenza, su cui si basa l’effetto umoristico.

Ma possiamo comunque assumere come idea di base il fatto che noi ridiamo di fronte ad un contrasto, ad una contraddizione inaspettata all’interno di una situazione e così, tramite il clown, abbiamo la possibilità di attuare queste tecniche umoristiche, queste strategie per provocare comicità, tramite la gestualità del clown, tramite le contraddizioni che il clown spesso comprende.

“Ogni gesto assume un valore e un significato maggiore se opera un contrasto. Il contrasto, il conflitto, sono i motori di una situazione gestuale, che dovrà

peraltro avere sempre il sostegno di quello che chiamiamo lo stato psicologico parallelo” (A. G. Garrone, 1980).

Stiamo quindi riconoscendo nell’umanità del clown un livello di vita più alto, guadagnando in autenticità e integrazione.

BOBOSS CONFIDA A ANDRE SALEE:

“L’euforia del gioco scenico si scatena solo quando si realizza un’osmosi totale fra interno ed esterno... Quello che un augusto può premeditare attraverso la sua maschera è la caccia al proibito. In questo modo contribuisce a liberare lo spettatore dai tanti divieti che punteggiano il suo cammino...” (Sallè, 1994, pag.76)

8. IL CLOWN E IL PUBBLICO

"...con il clown si è se stessi nel modo più profondo possibile e si osserva l'effetto che si produce sul mondo, sul pubblico...si fa così l'esperienza della libertà e della autenticità di fronte al pubblico..."(Lecoq, 2000, pag. 172).

Il riscontro con il pubblico resta comunque fondamentale, se il clown non tenesse conto delle reazioni del pubblico, si chiuderebbe nel suo fiasco e diverrebbe un caso clinico.

“Per venerare Pazzia occorre riconoscerla negli altri e nel mondo, ed essere disposti a disgelare quella dentro di noi. Tale ardua impresa che coinvolge sia il ruolo di spettatore, sia quello di attore-fool, è fondamentalmente simbolica...”(Willeford, 1998, pag. 39).

Necessario è il riscontro del mondo esterno, del pubblico nel caso del clown...

"L'atteggiamento posturale è espressione diretta dell'immaginazione di se stessi nel mondo, pertanto nella sua concretezza si può rilevare il modo di porsi in

relazione col mondo che passa attraverso il modo di porsi dell'esperienza sensoriale" (Ruggieri).

Nel rapporto con il pubblico il clown deve vivere il suo conflitto, il conflitto con se stesso.

Secondo Lecoq è necessario che l'attore non si faccia mai prendere dal gioco del proprio clown.

“...il clown non deve mai ferire l'attore; il pubblico non ride direttamente di lui ma si sente superiore e ride...”(Lecoq, 2000, pag. 172).

L'attore è mascherato, parzialmente protetto dal piccolo naso rosso ma, secondo Lecoq, il clown comunque richiede una forte esperienza personale all'attore.

Così anche Dario Fo nel “*Manuale minimo dell'attore*”(1997), sottolinea che si diventa clown solo in conseguenza di un gran lavoro, costante, disciplinato e faticoso, e grazie a una enorme pratica perseguita per anni.

“Clown non ci si improvvisa”. Il rischio secondo D. Fo è quello che il clown possa perdere la sua funzione provocatoria, funzione che abbiamo analizzato parlando della provocazione.

Anche pensando ad una scoperta di un potenziale clown dentro di noi inevitabilmente andiamo ad interpellare una delle nostre sub-identità, un nostro possibile modo di essere e apparire, un “io comico” che può contribuire al raggiungimento di quell'integrazione delle molteplici identità che abbiamo e che non sempre conosciamo.

“...un Fool è riconoscibilmente partecipe di una forma tipica e il nostro riconoscimento di lui in quanto Fool è immediato e totale. L'idea che dappertutto ci siano Fool non è che un modo per descrivere la nostra consapevolezza che ciascuno può, in qualsiasi momento, rendersi ridicolo: una facoltà è latente in noi ed essa può manifestarsi nel guardare agli altri, o nell'essere guardati da noi, in modo bizzarro. Questa potenzialità è minaccia e

promessa di follia, quale possibile messinscena in cui il Fool è inequivocabilmente visto come Fool. Ma se tale potenzialità è insita in tutti noi, essa appartiene all'essenza della natura umana. Invece di considerare la bizzarria di un individuo come una fatalità che lo costringe a rinunciare al ruolo che gli è consono, possiamo vederla come espressione della sua più intima natura, mentre nel suo ruolo di savio, per quanto tenacemente egli si ostini a sostenerlo, possiamo cogliere una forma di alterazione..." (Willeford, 1974, pag. 82).

Ora che abbiamo analizzato la reciproca relazione che corre tra il clown e il suo pubblico, sorge naturale chiederci chi sia il suo pubblico.

A chi si rivolge il clown? Reagiscono tutti allo stesso modo di fronte ad un clown? Abbiamo precedentemente visto come differente possa essere la reazione di un bambino di fronte ad un clown rispetto alla reazione di un adulto.

"La gente che non è colta, che può attingere con immediatezza alla propria istintualità, comprende subito la comicità del clown e può riderne; l'erudito, il "saggio" non può accettare di abbandonare la sua corazza di razionalità e di moralismo, sentendosi sminuito da una comicità così povera e derisoria" (Farneti, 2004) .

Quindi ognuno di noi avrà una reazione e un interesse diverso di fronte al clown così come diverse saranno le reazioni che ognuno avrà se dovesse "incontrare e conoscere" il proprio clown.

L'UOMO TUTTOFARE

" se l'attore s'identifica nel personaggio, partecipa alla sua buona o cattiva sorte, vibra dei suoi stessi amori e delle sue stesse rivolte, o si vendica dei malvagi e degli oggetti ribelli; se, insomma, si verifica uno scambio di sensibilità fra pista e pubblico, allora il clown ha vinto." (Sallè, 1994, pag. 37)

CONCLUSIONI

Abbiamo ipotizzato, dunque, in questo lavoro, che la conoscenza del nostro clown, la presa di coscienza del nostro lato ridicolo, implica una messa in discussione di molti nostri “punti fermi”, dei nostri schemi “mentali” e “posturali”.

Tale esperienza di libertà implica lo sperimentarsi in posture e movimenti nuovi, o comunque dimenticati, implica la necessità di cambiare punto di vista e di mettere in discussione la nostra visione di noi stessi e dell'altro.

Proprio per questo motivo, credo sia fondamentale considerare la particolarità dell'individuo, e la singolare predisposizione necessaria a vivere un'esperienza di questo tipo, per valutare se possa avere una funzione terapeutico-riabilitativa o meno.

Non a caso, J. Lecoq, riteneva che il clown fosse l'ultimo gradino del percorso di un attore, che va, appunto, dalla maschera neutra al clown, proprio perché il clown richiede una forte esperienza personale dell'attore, una flessibilità e stabilità che, armoniosamente, sappiano attutire quelle fragilità, quei conflitti che il nostro clown farà riemergere.

Questa riflessione nasce anche da un'esperienza personale, un laboratorio sul clown al femminile tenuto da Rita Pelusio, durante il quale ho potuto osservare le differenti reazioni di noi partecipanti. La varietà dei modi con cui ognuna di noi ha affrontato la stessa situazione, mi ha fatto prendere coscienza di come non sia da sottovalutare la differente predisposizione di ognuno ed il momento particolare in cui si va ad a vivere tale esperienza.

E' importante credo, essere pronti ad accogliere questo “nuovo” Io, che più di ogni altro può metterci in difficoltà, può metterci a nudo, in quanto incarna proprio quegli aspetti che faticosamente avevamo provato a soffocare o ad

ignorare, ci fa rivivere quelle sensazioni corporee inibite da tempo, quegli istinti primordiali dimenticati.

Questo lavoro getta le basi concettuali e suggerisce una possibile ricerca empirica per verificare la funzione autoterapeutica che questa esperienza artistico-esistenziale può avere, ricerca la cui ipotesi è, appunto, quella che un percorso pedagogico sulla scoperta del “primo clown”, da definirsi nella modalità e durata, possa portare ad una crescita dell’autostima, ad una maggiore percezione corporea e, conseguentemente, ad un più alto piacere narcisistico.

Il mio interesse è stato infine “preso” da un'altra associazione nata tra il clown e alcune metodologie di intervento psicoterapeutico (Terapia provocativa e dell'assurdo), che, seppur relativi a contesti diversi, mirano entrambi a destabilizzare i loro utenti per indurli ad uno spostamento, destrutturando la loro posizione e poi ridefinendola, spesso attraverso l'arma della provocazione, il gioco e l'umorismo.

In un momento in cui, in seguito a congressi ed incontri delle molte associazioni interessate alla figura del clown in ambito terapeutico, si sta cercando anche di definire professionalmente la figura del clown-dottore, ritengo necessario sottolineare che, forse uno stage formativo sulla comicità o una specializzazione in tale “disciplina”, non sia necessariamente sufficiente per rendere un clown “capace” e su questa “capacità” esprimo i miei dubbi e perplessità.

Il cerchio si chiude, sembra, facendo coincidere in questo personaggio col naso rosso, sia la funzione terapeutica che quella autoterapeutica, restituendo al Fool il suo ruolo di giullare e guaritore, la sua Ombra e la sua Anima e soprattutto il suo oscillare continuamente come un “sempreimpiedi” distaccato da qualsiasi conflitto morale, indifferente a spinte e blocchi perché comunque sa di ritornare

sempre in posizione verticale e che nulla gli impedisce di ritrovare l'equilibrio,
la capacità di muoversi in sintonia con gli eventi e con se stesso.

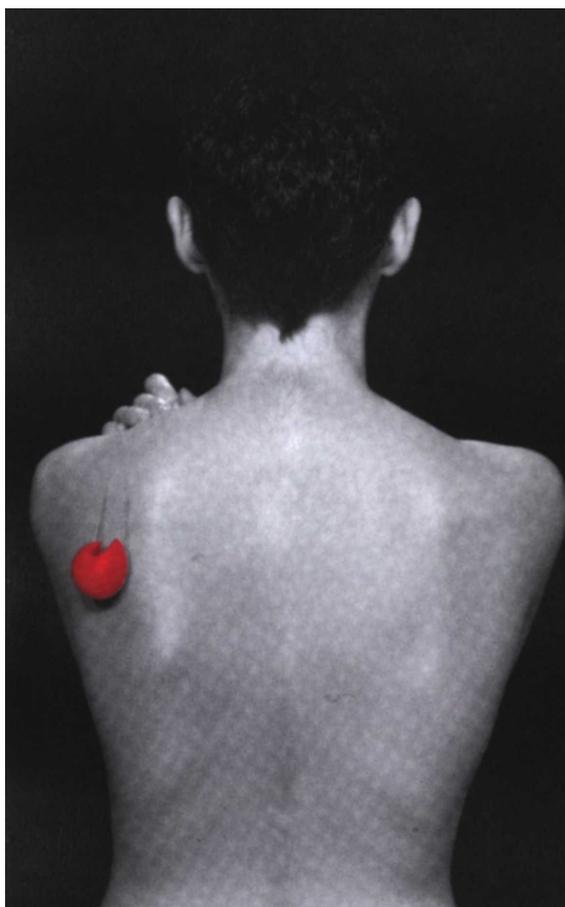


Foto di Clara Ferre,
da Jara J. , “El Clown, un navegante de las emociones”, 2004

“ Stiamo per giungere al termine; il Matto ci volge le spalle e se ne va. Riparte. Con tutte le forze della nostra intelligenza e del nostro istinto abbiamo cercato di unificarci e di capire l’universo ed ecco che, proprio ora, il Matto suggerisce l’esistenza di un’altra via e la necessità di una nuova ricerca. Tutto ciò che noi abbiamo creduto di trovare, di acquistare o di costruire, occupa un ben misero posto nella sua bisacca di acquisito; egli può dire tutto impunemente; perché si pone fuori dalle regole sociali e se, per caso, siamo stati tentati di prenderci sul serio, egli ci ricorda che c’è sempre in noi una parte che si burla delle regole e che il nostro cammino e la nostra ricerca non potranno mai avere fine.

Forse capiterà dalle nostre parti. Prepariamoci ad accoglierlo. Farà da specchio alla nostra confusione e alla goffaggine maldestra con cui affrontiamo le forze avverse di un universo inospitale il cui senso ci sfugge, getterà lo scompiglio nell’ordine che abbiamo eretto a nostra difesa, si prenderà gioco della nostra sicurezza e metterà in crisi la presunta oggettività della nostra visione del mondo, ci costringerà ad ammettere che il confine tra ordine e caos non è così netto come vorremmo e non è la dove credevamo che fosse; ma ci aiuterà anche ad attingere energia dalle nostre possibilità non sviluppate, nutrirà le nostre radici terrestri, ci insegnerà a rialzarci tutte le volte che roviniamo a terra come clown abbattuti da colpi micidiali, darà con i suoi funambolismi ali alla nostra gravezza e con il suo riso colore ai nostri giorni ”

(Willeford, 1998, pag. 32)

Riferimenti Bibliografici

- AA.VV., *Ridere. Piangere. Gridare*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995

- Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979

- Barba, E. , *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna, 1993

- Baudelaire, C. , *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, Mondadori, Milano, 1996

- Berger, P. L., *Homo ridens*, Il Mulino, Bologna, 1999

- Bergson, H. , *Il riso*, Editori Laterza, 2003

- Boll, H., *Opinioni di un clown*, Mondadori, Milano, 1990

- Bonaiuto P., Giannini A.M., *Psicologia dello humor*, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 2003

- Carotenuto, A., *Trattato di psicologia della personalità*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1991
- Ceccarelli F., *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Einaudi, Torino, 1988
- Celati, G. , *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino, 1975
- Cousin, N., *La volontà di guarire. Anatomia di una malattia*, Armando, Roma, 1982
- D'Angeli, C. Paduano, *Il comico*, Il mulino, Bologna, 1999
- De Bono, E., *Il pensiero laterale*, Bur, Milano, 1999
- Erasmo da Rotterdam, *Elogio della Follia*, Mondadori, Milano, 1992
- Farnè, M., *Guarire dal ridere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995

- Farneti, A. , *La maschera più piccola del mondo. Aspetti psicologici della clownerie*, Alberto Perdisa, Bologna, 2004
- Farrelly, F., Brandsma, J., *La terapia provocativa*, Astrolabio, Roma, 1984
- Fellini, F., *I clown*, Cappelli, Bologna, 1988
- Ferroni, G. *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni editore, Roma, 1974
- Fioravanti, S., Spina, L., *La terapia del ridere*, Red, Como, 1999
- Fo, D. , *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Laterza, Roma-Bari, 1990
- Fo, D. , *Le commedie di Dario Fo*, Einaudi, Torino, 1975
- Fo, D. , *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 1997
- Forabosco, G. *Il settimo senso dell'umorismo*, Franco Muzzio Editore, Padova, 1994

- Forabosco, G. *Il settimo senso. La psicologia del senso dell'umorismo con istruzioni per l'uso*, Franco Marzio Editore, Padova, 1994
- Francescato, D. , *Ridere è una cosa seria*, Mondadori, Milano, 2002
- Freud, S. , *Il motto di spirito*, Milano, 1994 (??)
- Freud, S. , *L'umorismo vol. X*, Boringhieri, Torino, 1978
- Fry, W. *Manuale di humor in psicoterapia*, Astrolabio, 1990
- Fry, W. *Una dolce follia. L'umorismo e i suoi paradossi*, Raffaello Cortina, Milano, 2001
- Galante Garrone, A., *Alla ricerca del proprio clown*, La Casa Usher, Firenze, 1980
- Grotjahn M., *Saper Ridere. Psicologia dell'umorismo*, Longanesi, Milano, 1981

- Gulotta G., Forabosco G., Musu M.L., *Il comportamento spiritoso*, McGraw-Hill, Milano, 2001
- Hodgart, M., *La satira. Quando la crudeltà si sposa all'ironia*, Franco Muzzio Editore, Padova, 1991
- Hodgkinson, L., *Terapia del sorriso*, Armenia, Milano, 1996
- Jara J. *El clown, un navigante de las emociones*, Proexdra, Moron (Sevilla), 2004
- Jarry, A., *Il dottor Faustroll*, Adelphi, Milano, 1984
- Jarry, A. , *Ubu. Ubu Re, Ubu Cornuto, Ubu incatenato, Ubu sulla collina*, Adelphi, Milano, 1977
- Jung, C., G., Radin, P., Kerényi, K., *Il briccone divino. La saga di una singolare divinità fallica degli indiani Winnebago*, Bompiani, Milano, 1965
- Jung, C., G., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1980

- Jung, C.,G., *Psicologia della figura del briccone*, in *Opere*, vol IX, Bollati Boringhieri, Torino, 1980
- Klein, M., *La scuola nello sviluppo lipidico del bambino* in *Scritti 1921-1958*, Boringhieri, Torino, 1978
- Koestler, A. , *L'atto della creazione*, Astrolabio, Roma, 1975
- Kriss, E. , *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino, 1967
- Lavallé, E., *Clown celeste*, Roma, 2005
- Lecoq, J. , *Il corpo poetico*, Ubulibri, Milano, 2000
- Leydi, R. , *La piazza, spettacoli popolari italiani*, Avanti, Milano, 1959
- Locuratolo, M. , *Invito al cabaret*, Mursia, Milano, 2003
- Lowen, A. , *Il tradimento del corpo*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1967

- Madia, C. , *Manule di piccolo circo*, Feltrinelli, Milano, 2003
- Manea, N. , *Clown. Il dittatore e l'artista*, Net, Milano, 2004
- Mizzau, M. , *L'ironia*, Feltrinelli, Milano, 1984
- Moretti, G. , *Un clown sul divano. La forza dell'ambivalenza nell'incontro terapeutico*, Moretti-Vitali, Bergamo, 1998
- Pirandello, L. , *L'umorismo*, Mondadori, Milano, 1992
- Plevi, T., *Dottori Clown e comicoterapia in Artiterapie*, n. 11/12, 2004
- Propp, V. J., *Comicità e riso*, Einaudi, Torino, 1988
- Quercini, P. , Lubrani, F. , *Ironia, umorismo e disagio psichico*, Franco Angeli, Milano, 2004
- Radin, P., Jung, C. G. , *Il Briccone Divino*, Bompiani, Milano, 1965
- Remy, T. , *Arrivano i Clown*, Il Formichiere, Milano, 1962

- Renevey, M. J. , *Il circo e il suo mondo*, Laterza, Roma, 1985

- Ruggieri, V. , Fabrizio M.E., Giovampaola S. D., *L'intervento psicofisiologico integrato in Psicologia e Riabilitazione*, Edizioni Universitarie Romane, Roma 2004

- Ruggieri, V. , *L'esperienza estetica*, Armando Editore, Roma, 1997

- Ruggieri, V. , *L'identità in psicologia e teatro*, Edizioni scientifiche, Roma, 2001

- Ruggieri, V. , *Mente corpo malattia*, Il Pensiero scientifico, Roma, 1988

- Ruggieri, V. , *Semeiotica dei processi psicofisiologici e psicosomatici*, Il pensiero Scientifico, Roma, 1987

- Sallè, H. , *L'arte del Clown*, Gremese, Roma, 1994

- Spatola, A. , *L'uomo che ride*, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 2000

- Starobinski, J., *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998
- Steele, H. T., *!000 clowns more or less*, Taschen, Los Angeles, 2004
- Vigano, A. , *Nasi Rossi*, Editori del Grifo, Montepulciano (Siena), 1995
- Watzlawick, P. , *Istruzioni per rendersi infelici*, Universale economica Feltrinelli, Milano, 2004
- Whitaker, C. A. , *Il gioco e l'assurdo. La terapia esperenziale della famiglia*, Astrolabio, Roma, 1984
- Willeford, W. , *Il Fool e il suo scettro*, Moretti-Vitali, Bergamo, 1998
- Winnicott, D., W., *Gioco e realtà*, Armando, Roma, 1974
- Zavattini, G. C. , Stella, S. , Lis, A. , *Manuale di psicologia dinamica*, Il Mulino, Bologna, 1999
- Ziv, A., *Perché no l'umorismo*, Emme Edizioni, Milano, 1981

Audiovisivi:

- Browning, T. , *Freaks*, 1994, dal racconto “Spurs” di Robbins C. A.

- Chaplin, C. , *Il circo*, 1928

- Chaplin, C. , *Luci della ribalta*, 1952

- Cirque du soleil , *Saltimbanco*, 1994

- Fellini, F. , *I clown*, 1970

- Fellini, F. , *La strada*, 1954

- Fo, D. , *Mistero Buffo*, 1974

- Forman, M. , *Man of the moon*, 1999

- Malle, L. , *Zazie nel metrò*, 1959, dal romanzo omonimo di
Raymond Queneau

APPENDICE

UN'ESPERIENZA CON RITA PELUSIO

Rita Pelusio ha iniziato il suo percorso come clown a Bologna, dove ha incontrato Jean Mening, con cui ha scoperto il “Clown Teatrale”, ha poi seguito uno studio più mirato sull'attore comico con Philip Radice, Sandra Cavallini, Jos Houben ed altri e lavora da anni con la “Compagnia degli Gnorri” diretta da Natalino Balasso.

Oltre ad avere assistito più volte ad uno dei suoi spettacoli *“suonata: concerto per ragazza e pianoforte”*, ho avuto modo, due anni fa, di seguire un suo laboratorio intensivo sul clown-donna durante il quale abbiamo lavorato sulla scoperta del “primo clown”.

Rita nei suoi stage propone un tipo di clown umano, reale.

“Credo molto nel lavoro sul clown “umano”, lontano dai cliché, nella comicità viscerale, moderna, quella che scaturisce dalle emozioni del personaggio. Mi piace quando in uno spettacolo comico vince il personaggio, che a volte può permettersi di essere sincero nella sua “finzione scenica”. Credo che questo sia il privilegio del clown, questa è la sua libertà e da qui nasce una forza...il clown è la provocazione, è quell'attimo di verità, è quella risata forse più vera, perché mette a nudo se stessi” (Rita Pelusio, 2003, da Jugling Magazine, num.19, pag. 14).

INTERVISTA A RITA PELUSIO

D: Per iniziare...Secondo te clown si è o si diventa?

R: Ognuno di noi ha il proprio clown, è una dote con la quale nasciamo, basti guardare i bambini.....chi meglio di loro racchiude l'essenza del clown?

A volte quando sono in metropolitana guardo le persone che mi circondano ed è evidente che basterebbe mettergli un naso rosso (strumento utile per accentuare il lato comico, maschera primordiale del clown), il resto c'è già.

D: Cosa significa per te essere un clown?

R: Non mi sono mai definita come clown, posso dire cosa significa per me salire

su un palco e giocare con il pubblico, creare complicità, vederli ridere e volere che tutto questo non finisca. Ecco per me tutto questo significa: ricerca e amore.

D: Il tuo clown ha un nome?

R: Il mio personaggio si chiama Teresa Scalozzi

D: E' uno o rinasce con diverse sembianze?

R: E' uno solo, per ora, ma sto già lavorando ad un altro personaggio.

Ognuno di noi ha molti aspetti/caratteri comici, i quali possono dar vita ad altrettanti aspetti/personaggi clowneschi.

Il mio clown, non è altro che il mio modo di essere.

D: Puoi descrivermelo brevemente?

R: una ragazzina, un soldo di cacio con le trecce, un grillo parlante con la gonna.

D: Quando l' hai "incontrato"?

R: La scoperta di Teresa è avvenuta durante uno studio sul clown con Philip Radice, la motivazione per cui ho voluto portarla in scena è arrivata durante uno stage con Leo Bassi

D: Hai percepito un cambiamento nella considerazione di te stesso dopo aver "incontrato" il tuo clown?

R: Il cambiamento lo percepisco ogni volta che finisco uno spettacolo: mi sento in pace con tutto e quando il pubblico mi viene a salutare provo una gioia

infinita.

D: Pensi di aver scoperto degli aspetti di te che prima ignoravi e di cui magari ti vergognavi?

R: Attorialmente Non riesco a canalizzare bene alcuni aspetti mentre ora ho imparato ad usarli e a giocarci

D: Il tuo clown come si è integrato nella tua vita reale?

R: Non è un'entità staccata o diversa, non è neanche una cosa mistica. Siamo attori andiamo in scena: ecco come ci integriamo.

D: Il tuo “io comico” ed “io tragico” convivono o sono in conflitto tra loro?

R: Convivono e a volte fanno a cazzotti, come tutti.

Visti da fuori Il mio “io tragico”, però, è molto più comico del mio “io comico”, perché è insopportabile ed esagerato, una macchietta!!!

D: Grazie al clown ti senti più libero di “dire”, “fare” o “essere” quello che vuoi o per te è solo un altro ruolo da vestire?

R: Grazie al mio clown ho portato in scena uno spettacolo “di satira”, quindi diciamo che con Teresa è stato tutto molto più semplice.

D: Credi che nel clown ci sia ironia, autoironia, o entrambe?

R: Tutto quello che c'è in noi c'è nel clown.

Non tutti hanno ironia e autoironia.....neanche il loro clown ce l'ha.

D: Credi che il clown abbia anche una funzione terapeutica oltre che ludica?

R: Credo di sì e credo che sia terapeutico sia per l'attore che per il pubblico.

Forse più che terapeutica.....Catartica!!!!