

Il mondo è pieno di Pulcinelli¹

Domenico Scafoglio

Università di Salerno

La presenza di Pulcinella nel titolo di questo Convegno indica una centralità che è soprattutto emblematica: lo scopo dei nostri interventi è quello di restituire in una luce diversa, partendo da Pulcinella, le figure comiche che godono di un successo popolare, che le trasforma in eroi culturali, incarnazione del *genius loci*, del lato solare e di quello oscuro dei loro popoli: insomma i *trickster*, discendenti dei “*burloni divini*”, dei trasgressori sacri cui i popoli riconoscono il privilegio dell’immunità e che usano il loro potere per migliorare la vita degli uomini.

Pulcinelli europei e mediterranei

Ci è sembrato che valesse la pena di indagare innanzitutto, attraverso figure e momenti significativi, la presenza dell’eroe comico in Europa, i rapporti (di ascendenza, di reciproca influenza, di semplice somiglianza) di Pulcinella con i suoi “*cugini*” d’oltralpe, quali il Punch inglese, il Polichinelle francese e il Kasper tedesco: rapporti consolidatisi sin dagli anni d’oro della Commedia dell’arte e incessantemente ravvivati dal teatro di figura itinerante: un teatro che ha rappresentato una forma di cosmopolitismo (non sempre minore), che ha contribuito a compattare la storia europea, lasciando un’eredità preziosa, transnazionale, al teatro degli attori.

Accanto e intorno a queste maschere teatrali lo sguardo si è opportunamente allungato su altre figure comiche (*buffoni*, “*selvatici*”, presunti sciocchi, e così via), profondamente radicate nelle culture europee dentro tradizioni e generi diversi (dentro i *Carnevali*, nella narrativa di tradizione orale ecc.): personaggi presenti nei miti e nei riti, che emergono dallo stesso fondo dell’eroe comico e partecipano della sua natura e della sua essenza. Esse consentono di individuare ascendenze e storie parallele, differenze areali e affinità profonde.

Ma abbiamo anche pensato che l’aria di famiglia, che ci ha consentito di mettere insieme , in una storia comune, europea, Punch, Polichinelle, Don Cristobal, Kasper e tutti gli altri, poteva essere estesa, con una maggiore attenzione alle differenze, alle figure comiche, presenti nelle culture mediterranee.

L’azzardo è pienamente riuscito, perché tutte queste figure e storie sono risultate riconducibili a un comune archetipo di tipo pulcinellesco. Si tratta di personaggi popolarissimi, quali il greco *Karaghiozis*, l’iraniano *Palavan Kacial*, di cui, forse per la prima volta in Europa, si parlerà in

¹ In corso di stampa negli Atti del Convegno: *Pulcinella. L’eroe comico nell’area euro mediterranea*. Collana Scientifica dell’Università di Salerno, 2014.

questo nostro Convegno: se ne parlerà per merito di Hamid Reza Ardalán e Poypak Azimpour, i soli che qui – chiedendo venia a tutti gli altri ospiti – voglio menzionare, non per sottrarmi all’obbligo della riconoscenza, che spetta a tutti, ma per esprimere a loro e al popolo iraniano che lotta per la democrazia la solidarietà di tutto il Convegno, in uno dei momenti più difficili della storia dell’Iran degli ultimi decenni.

Dunque Pahlavan Kacial iraniano, Karaghoz turco e arabo, e gli altri, pur nelle loro inequivocabili appartenenze etniche, che li rendono indissociabili dalla cultura e dalla storia dei loro popoli, consentono al tempo stesso di delineare il modello, ancora dotato di concretezza, dell’eroe comico mediterraneo: la complessa rete di non casuali riscontri e concordanze è un prodotto della storia, rinvia alla intensa, seppur disuguale e discontinua circolazione di idee, parole, modi di cultura e forme di vita, che ha segnato il destino dei popoli tra l’Europa, il Nord Africa e il Medio Oriente e attesta le comuni radici e la complessa unità di fondo delle culture mediterranee.

Eroi comici extraeuropei

Quello che, infine, sembra sorprendentemente emergere da questa nostra esperienza non è soltanto un confronto tra una molteplicità di storie locali attraverso alcune loro figure emblematiche, ma soprattutto l’universalità di queste storie: constatazione che ci rafforza nell’idea che il trickster sia, inequivocabilmente, non il personaggio di alcune società “primitive”, ma una necessità di tutte le culture. Da qui la presenza, nelle discussioni del nostro Convegno, di eroi comici appartenenti a popoli più lontani nel tempo come nello spazio, dal Brasile contemporaneo, al Messico azteco, alla Corea di ieri e di oggi. Essi ci appaiono straordinariamente affini agli eroi comici mediterranei, senza che queste affinità possano essere considerate il risultato di influenze storicamente provate.

Questo comporta la necessità di riscrivere le singole storie culturali su un fondo universale comune, che renda conto di queste altre serie di riscontri e somiglianze, che risultano, alla fine, non meno significative delle differenze. Vogliamo dire che questo lungo giro dell’indagine antropologica, storica e filologica alla ricerca dei trickster planetari ci riporta, alla fine, alle singole storie con una consapevolezza nuova. Perché, se ogni storia è una storia, nella sua irripetibile dimensione etnica, al tempo stesso ogni storia meglio si comprende alla luce di un’altra storia: in tutte è riconoscibile lo spirito di un popolo, ma, al tempo stesso, si può avvertire il respiro del mondo. Ogni storia ha il suo tempo piccolo, che la rende unica e irripetibile, ed ha il suo tempo grande, che la connette alla vita universale.

Non si tratta, dunque, di assorbire le specificità in una astratta tipologia generalizzante: si tratta piuttosto di quello che dovrebbe essere un corretto lavoro antropologico e storiografico: costruire ogni volta, caso per caso, il tessuto storico-etnografico, per poi romperlo e ricostruirlo alla luce di un’esperienza più grande.

Il buffone e la sua gente

Il primo effetto di questa dilatazione degli orizzonti della ricerca è stato quello di sprovvincializzare la maschera napoletana (ma anche le altre maschere): se tutto il mondo è pieno di Pulcinelli, anche

se si chiamano con nomi diversi, questo significa che Pulcinella, ossia il trickster napoletano, è, come abbiamo detto, una necessità della cultura, e, in quanto tale, non può essere condannato da chi vede in lui soltanto l'incarnazione del lato peggiore della propria società.

Lo spessore etnico della maschera comunque permane, come un tratto di segno forte, fondante: Pulcinella ripete alcuni elementi fondamentali della cultura napoletana: il colpo d'occhio libero e sicuro, che affascinò Goethe; l'anarchismo istintivo, che diventa libertà del gesto e della parola, sofisma, gioco verbale, insidia e trappola; il barocco popolaresco, fastoso e sanguigno; il patetismo, perennemente sospeso tra l'autenticità dolente e l'istrionismo; l'ipocondria, la malinconia napoletana sempre pronta a rovesciarsi nella sua controparte ironica; la fascinazione del nuovo e del diverso, governata dalla parodia; la carnalità ossessiva e un po' ambigua; la familiarità col mistero e col sacro; la logorrea astratta e il suo becero controcanto, il doppio senso scatologico e osceno; la reciprocità negativa e violenta, contrastata dalla coralità intensa, contagiosa e avvolgente.

Non soltanto Napoli si è descritta e raccontata attraverso la sua maschera principale, ma questa maschera è stata fatta oggetto di uno straordinario investimento emotivo e fantasmatico da parte del suo popolo, che l'ha trasformata nel guardiano magico della casa e della bottega, il difensore fatato della comunità, il messaggero della città e il vigile garante dello scambio culturale con l'esterno.

Nonostante questo il rapporto di Pulcinella con la sua città è stato costantemente ambivalente: a una immedesimazione mitica e agiografica, al limite del culto, si è accompagnata da sempre – ma soprattutto a partire dall'età dei lumi, e ancor più, dagli anni dell'unificazione – una illuministica negazione senza dialettica: il Convegno si è fatto carico di rendere ragione di questo contrasto, assumendolo come spia delle contraddizioni che hanno storicamente segnato la vita e la cultura della città.

Metamorfosi contemporanee del trickster

Ma non è solo di questo che si occupa il Convegno. Ai nostri giorni è possibile rinvenire residualmente l'essenza del trickster classico in comici di grande successo popolare; questa stessa essenza è stata validamente riconosciuta, nelle relazioni di questo convegno, in figure nuove, apparentemente diverse dai trickster tradizionali, come l'Ubu di Jarry e il Joker del ciclo di Batman.

Ma il fenomeno più vistoso dei nostri giorni è forse quello della moltiplicazione dei comici prestati alla politica e dei politici che vestono i tratti degli showmen. Nel passato vicino e remoto la comicità si è il più delle volte accompagnata alla politica, i giullari interpretavano anche la protesta collettiva, il re aveva accanto a sé il buffone, che era anche il suo alter ego; ma difficilmente il giullare diventava signore ed era impensabile che il re prendesse il posto del buffone.

In forme moderate il fenomeno non è sconosciuto negli Stati Uniti, dove un labile confine separa la politica dallo spettacolo e dall'intrattenimento; si presenta invece solo ora in Italia, in dipendenza, da un lato, dal fatto che la politica in democrazia ama forme rassicuranti di gaia socievolezza; dall'altro da una insofferenza per la politica, dalla perdita di credibilità di uno stile di comunicazione che ora come mai appare autoritario e lontano dalla gente, quanto noioso e mendace.

È proprio il vento dell'antipolitica che fa la fortuna dei politici clown: essi, per il fatto che divertono il popolo, danno l'impressione di essere a lui vicini, e a volte lo sono veramente.

Questi comici prestati alla politica denunciano le illegalità, le storture e le sopraffazioni del potere: in questo non ci sarebbe niente di nuovo, se non lo facessero in maniera estrema e con maniere e linguaggi completamente nuovi, che contrastano col senso comune della misura e del pudore: ma che consentono, per esempio, a Beppe Grillo di travolgere la gente con lazzi, insulti, aggressioni verbali, indiscrezioni scandalose. Alle loro spalle c'è un mutamento radicale del costume, di cui essi sono gli interpreti più o meno inconsapevoli e che comunque essi contribuiscono a incrementare. Sono perciò, anch'essi, dei violatori di tabù. Ma il consenso della gente è al tempo stesso il più grande riconoscimento alla loro natura di mediatori culturali, capaci di riscrivere i linguaggi dello scambio sociale, cavalcare le trasformazioni e mediare le contraddizioni. Era questa, dopotutto, la grande funzione del trickster originario. L'impunità, che la gente ad essi accorda, nasce dal riconoscimento di questa importante funzione.

Di questo sembra consapevole lo stesso Berlusconi, cui è dedicata una relazione di questo Convegno, che ha introdotto in Italia il modello statunitense, prospettandone peraltro un rischioso scavalco, senza che questo abbia comportato finora una perdita di consenso popolare.

Il caso Berlusconi è stato definito "un paradosso demoscopico", ma paradosso, a ben vedere, non è. Se sospendiamo il giudizio etico e politico, possiamo forse riconoscere che il fenomeno Grillo e il fenomeno Berlusconi sembrano unificati dall'idea (che potrebbe non essere nella loro testa, ma è come se ci fosse) che bisogna sfidare i tabù per acquisire i poteri che consentono di influenzare e controllare la realtà; ma sono, ancora, unificati dall'impunità e dal successo che la gente accorda ad entrambi, riconoscendo, nella loro eccentricità, aspettative e bisogni collettivi. In più, Berlusconi aggiunge al potere che la trasgressione conferisce, i vantaggi e l'autorevolezza dell'istituzione e del potere che rappresenta, creando un miscuglio che lo rende ancora più forte e impunito.

Naturalmente il consenso viene ad essi da due settori in parte diversi della società e della cultura italiana, e rimane il problema di quale dei due showmen interpreti i bisogni collettivi al livello più alto: e qui il discorso ridiventa etico-politico.

Conclusioni per un'antropologia del comico

Conclusivamente, potremmo dire che il Convegno porta nuovi elementi, soprattutto comparativi, per un approfondimento della conoscenza dell'universo della comicità. Grazie ai contributi dell'indagine antropologica, storica e filologica, possiamo forse dire di possedere alcuni elementi certi, da cui partire per disegnare un identikit dell'eroe comico popolare, che è il tema di questo Convegno, che parte dalla figura del trickster per gettare una nuova luce sulle radici profonde dell'esperienza comica.

L'analisi comparata conferma un dato costante dell'immaginario comico, quello dell'origine esterna del trickster: il personaggio comico viene da un altrove: Pulcinella, nato a Napoli per opera di commedianti dell'Arte, e diventato presto il simbolo di questa città, si immaginava venuto dalla

vicina Acerra, ossia da un contesto estraneo alla cultura urbana, periferico e rurale; Pahlavan Kacial, eroe popolare iraniano, è per le origini etniche iracheno; il Polichinelle francese proviene dall'Italia e conserva una connotazione originaria di napoletano; una storia analoga ha avuto il Punch inglese delle origini, quando ancora si chiamava Poncinello. Ma lo stesso si può dire delle figure comiche di ogni tempo, dalle Atellane alle maschere della Commedia dell'arte, fino al teatro comico contemporaneo. Il teatro comico è il teatro dell'etnicità, in cui la frizione città/campagna, centro/periferia, identico/diverso gioca un ruolo importante nella genesi psichica e culturale del riso. Anche ai nostri giorni i personaggi comici sono collegati socialmente, culturalmente, espressivamente a contesti regionali, dialettali, periferici, d'emigrazione, da cui riesce difficile immaginarli separati, perché a questa appartenenza devono in parte il loro successo. La provenienza esterna allude altre volte a un altrove sociale (coincidente di solito con i lati deboli della stratificazione sociale), ed è specchio di tensioni, che vengono assunte in vista di una loro possibile ricomposizione.

In tutti i casi il comico diventa figura dell'*altro*, ed è fatto oggetto di un ambiguo investimento, che lo distanzia assumendolo, lo assorbe negandolo, lo fagocita rifiutandolo. Non a caso in alcuni miti di fondazione il personaggio comico si fa venire dagli inferi: dall'aldilà si immaginano venuti i buffoni sacri delle Americhe, un demone era Arlecchino e diabolico era l'universo delle maschere della Commedia dell'Arte. Il motivo rinvia significativamente alla diversità che preme sui confini interni della cultura: il diavolo è figura dell'alterità interna ad ogni cultura.

L'esperienza comica è per questo fondamentalmente trasgressiva, ed introduce elementi di disordine creativo dentro una società che si autorappresenta come ordinata. Il trickster degli indiani d'America è un *violatore di tabù*, e in primo luogo del tabù del sangue: l'incesto, che egli ha consumato con la sorella, prefigura i suoi comportamenti successivi, il suo andare contro tutte le regole umane e divine, e questi ultimi a loro volta sono figura e ripetizione dell'incesto originario. Può consentirselo, perché, grazie alla trasgressione, egli ha acquisito il potere magico insito nel sangue. Naturalmente ogni società può consentirsi le trasgressioni compatibili con la tenuta complessiva del sistema, e difficilmente trasgressioni estreme come questa originaria si ripeteranno nella storia dei popoli.

Ma anche i buffoni sacri amerindi, che costituiscono il corrispettivo rituale del briccone divino delle mitologie indiane, evocano ritualmente l'infrazione del tabù originario, e fin quasi alle soglie del mondo contemporaneo la trasgressione risulta notoriamente connessa col sacro. Alla fine, anche in contesti desacralizzati, come i nostri, il personaggio comico deve la sua forza e il suo prestigio alla capacità di andare all'incontrario, esercitare una sorta di violenza bianca sui personaggi d'autorità, cimentarsi nell'esercizio della parodia dei costumi, dei linguaggi, dei miti collettivi. Anche il trickster odierno è, in forme variamente moderate, un *violatore di tabù*.

Tutto questo sarebbe incomprensibile se non implicasse l'esistenza di una delega collettiva al personaggio comico a trasgredire, peccare, sbagliare, colpire in nome di tutti: le società cioè affidano il compito di rappresentare i loro desideri nascosti a queste figure di confine, che diventano così trasgressori vicari, dal momento che la violazione dei tabù non avviene nell'interesse del

violatore, ma in quello della comunità: Laura Macarius ha spiegato in maniera convincente come per questo motivo il trasgressore non possa essere, per motivi morali e giuridici, approvato, ma al tempo stesso l'investimento collettivo che è stato fatto su di lui impedisce che venga condannato e impone semmai l'indulgenza. Questo significa che il confronto con forme di vita nuove o irregolari è una condizione fondante dell'esperienza comica, ma al tempo stesso nell'esperienza comica l'*altro* si rivela come lo *stesso*, la parte oscura di sé.

Emblema del disordine liminale nel quale il comico vive è il corpo e la sua messa in scena. Notoriamente, quanto più rigidamente una società è organizzata, tanto più essa esercita un controllo sui corpi, che vuole regolari e perfetti, e in modo particolare sulle soglie e le entrate. Il mito del trickster pellerossa, che nasce mostruoso perché frutto di un incesto, testimonia in maniera radicale questa coincidenza di valori estetici e principi morali. La figura del comico non solo rompe le ordinate simmetrie del corpo, ma è un corpo cangiante, che viola il divieto di metamorfosi, prerogativa del trickster delle origini, su cui si fondano le differenze: di ceto, di classe, di forme di vita.

Eppure il disordine, che il violatore di tabù introduce all'interno di un sistema normativo, contribuisce alla rifondazione e al rafforzamento dell'ordine sociale e culturale. La logica di fondo è che, se il male del mondo è demoniaco, solo un diavolo può cacciare un altro diavolo. Il trickster delle mitologie "primitive" è un eroe civilizzatore, che compie azioni di grande utilità per gli uomini e fornisce loro i mezzi per migliorare la vita; "i buffoni sacri" di tutti i popoli svolgono una funzione equilibratrice soprattutto in relazione alle tensioni interne e ai rapporti con l'esterno.

Anche se questa funzione è diventata, per così dire, opaca nella percezione moderna della comicità, è significativo che ancora oggi i comici godano di grande popolarità e vengano considerati altamente rappresentativi della vita dei popoli, pur non incarnando il meglio dei "caratteri nazionali".

In effetti il personaggio comico media l'assorbimento di elementi di cultura e forme di vita *altre* e per un altro verso allontana ciò che potrebbe minacciare l'integrità culturale della comunità. Pertanto l'esperienza comica può essere contro le innovazioni, quando esse minacciano di mettere in crisi la vita delle comunità, e può a sua volta promuoverle, quando i sistemi culturali si vanno sclerotizzando.

In altri termini, il comico a una figura liminale, opera nei confini, come artefice di contaminazioni e produttore di relazioni. Egli media la relazione fondamentale tra il pulito e lo sporco, e da ciò trae il suo potere: «un io completamente pulito con nessun limite sporco non avrebbe alcuna relazione con il mondo esterno o con altri individui. In tal modo un Io sarebbe libero dal potere degli altri, ma sarebbe a sua volta impotente. [...] e da ciò deriva – sono parole di Leach – che il potere è situato nello sporco».

In quest'ottica acquista trasparenza la dialettica interna alla risata comica: la comicità non va interamente confusa col *riso che deride*, che costituisce soltanto uno dei suoi poli dialettici: l'altro polo è quello del *riso che accoglie*: l'arte comica è, in fondo, l'arte della parodia, che per un verso

condanna al dileggio ciò che non è compatibile con una vita degna, per un altro è mimesi gioiosa di ciò che del mondo merita di essere salvato.

Tuttavia il personaggio comico, al tempo stesso, vivendo ai confini della norma, rischia costantemente di essere risucchiato dal ridicolo e di sentirsi restituire la violenza che egli infligge. Il ridicolo è nelle inadeguatezze del suo corpo, in quelle, reali o simulate, del suo linguaggio, e nelle disavventure o disgrazie in cui rimane costantemente impigliato. Nei liberi giochi del nostro immaginario certamente in questo accanimento persecutorio puniamo nel buffone la parte di noi che inquieta e disturba, ma solo ricomponendo in una unità dialettica le contraddizioni della sua figura si afferra pienamente il senso dell'esperienza comica: egli ha violato le regole (anche se noi glielo abbiamo segretamente consentito) e non può, alla fine, rimanere impunito: il ridicolo, le disgrazie sono il contrappasso dei guasti che la sua dissennatezza produce. Il personaggio comico si muove nel segno dell'*eccesso* e in quello della *manca*za: nell'uno si compie la trasgressione, nell'altro la si punisce. In tal modo la società può per interposta persona allargare i confini della propria umanità, e al tempo stesso, attraverso la punizione del trasgressore vicario, può riconciliarsi col senso morale, rifondando l'ordine turbato.