

I MEMORABILI

# LA FUGA DEI TROPI

*L'umorismo in e sulla psicoterapia*

a cura di  
Angelo R. Pennella

SCREENPRESS  EDIZIONI

Proprietà letteraria riservata  
© 2016 Screenpress Edizioni - Trapani

ISBN 978-88-96571-87-3

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Per conoscere il mondo SCREENPRESS EDIZIONI visita il sito [www.screenpress.it](http://www.screenpress.it)

*Venerdì sera alle 7 i bambini dell'oratorio  
presenteranno l'“Amleto” di Shakespeare.  
La comunità è invitata a prendere parte a questa tragedia.  
(Annuncio affisso in una parrocchia)*

## INTRODUZIONE INNANZITUTTO: COSA SONO I TROPI?

*Angelo R. Pennella*

*Attraverso l'umorismo noi vediamo  
in ciò che ci sembra razionale,  
l'irrazionale;  
in ciò che ci sembra importante,  
il non importante*

CHARLIE CHAPLIN

Nel medioevo, monaco e giullare erano due figure antitetiche: il primo, dedito alla preghiera e alla penitenza, il secondo, orientato alla vita mondana e al divertimento. Se, da un lato, si aveva quindi il monastero, luogo di riflessione e pensiero, ma anche di cultura classica – la regola benedettina, ad esempio, imponeva ai novizi l'apprendimento di lettura e scrittura – dall'altro, v'erano piazze e corti, luoghi in cui volgo e nobili venivano piacevolmente intrattenuti con giochi, canti e danze.

In quel tempo, la Chiesa condannò più volte il mondo giullaresco, a cui rimproverava l'inappropriata esibizione del corpo ma anche il mascheramento e il riso, ritenute tutte subdole espressioni del maligno. Attività dunque da censurare e rifuggire perché in grado di “rammollire” la forza dell'animo,

come si può pensare di certe specie di musicisti e di svariate altre cose, i sacerdoti di Dio debbono astenersi, perché attraverso gli allettamenti uditivi e visivi suole insinuarsi all'animo una folla di vizi. E la licenziosità dei passatempi offerti da istrioni inverecondi ed osceni debbono essi con tutto l'animo fuggire, e predicare agli altri sacerdoti che ne rifuggano. (Concilio di Tours, 813, cit. in ANTONELLI, BIANCHINI, 1983).

Non a caso, l'iconografia dell'epoca raffigurava spesso il giullare capovolto, suggerendo così quel rovesciamento dell'ordine, quella discesa nell'animalità che si considerava caratteristica propria al demonio.

Nonostante le innumerevoli condanne, i giullari ebbero però una grande diffusione in Europa tra il X e il XV secolo. Se inizialmente si trattava infatti di figure dall'esistenza errante e stentata, vissuta ai margini della collettività, un gruppo eterogeneo di soggetti in cui confluivano goliardi, frati richiamati dal desiderio del mondo, ribelli ma anche *giullaresse* – donne cioè che vivevano alla giornata, spesso prostituendosi – con il consolidarsi del tessuto sociale ed economico medioevale, i giullari si trasformarono da mimi e buffoni in cantastorie e poeti, da vagabondi in figure organicamente inserite nella società.

In realtà, l'opposizione della Chiesa nei confronti del mondo giullaresco non era motivata solo dal timore della corruzione demoniaca ma anche dal fatto che il giullare costituiva, nella produzione culturale dell'epoca, l'unico reale concorrente del *clericus*. Alla visione del mondo statica, assoluta e incontrovertibile proposta dall'ecclesiastico, si contrapponeva infatti l'estrema mobilità – incarnata nel vagabondaggio – l'incontrollabilità e talvolta anche l'*antiistituzionalità* del giullare (ANTONELLI, BIANCHINI, 1983).

Di fatto, questi due modi di vivere e rappresentare il mondo si contaminarono reciprocamente. Sempre più il giullare integrò, nella cultura popolare di cui era veicolo, contenuti e regole espressive classiche mentre la Chiesa fece proprie le modalità comunicative di quest'ultimo, ad esempio con la comparsa, nel secolo XII, dell'ordine dei mendicanti, chiamati a tradurre la parola del Signore in un linguaggio consono al volgo. Peraltro, anche Francesco si proclamò "giullare di Dio" e Tommaso d'Aquino riconobbe l'importanza del gioco e dello svago affermando che sono indispensabili alla vita umana: è grazie ad essi, infatti, che si ha la possibilità di dedicarsi proficuamente a più alte attività intellettuali.

Effettuando un notevole "salto temporale", è possibile rilevare la medesima commistione anche in un moderno giullare qual è stato – come egli stesso ebbe modo di definirsi – Dario Fo. Il serio e il faceto

si coniugano infatti nella sua opera dando vita ad una narrazione che si fa teatro, seppur *sui generis*. Nei lavori più originali di Fo, l'attore non si identifica infatti con un unico personaggio – tant'è che può metterne in scena più d'uno – ma con la storia, una storia narrata a parole e rappresentata con la mimica, la gestualità e quel corpo che tanto sospetto ha da sempre suscitato nel potere per la sua capacità di smuovere gli animi.

La *giullarata* di Fo è pertanto un *monologo incarnato* che racconta storie universali e atemporali incentrate sulla lotta del popolo contro l'arbitrarietà di un potere il cui unico fine è quello di sancire la propria onnipotenza. Storie spesso narrate in una lingua, il grammelot (FO, 1977; 1997), inventata di sana pianta e ciononostante comprensibile a tutti. Una lingua universale che poteva, grazie al suo ancoraggio all'espressività corporea, essere sì afferrata da chiunque ma anche sfuggire alla stretta di quella censura che era ancora piuttosto forte negli anni '70 del secolo scorso.

Ma perché evocare dapprima il confronto tra clerici e giullari e, subito dopo, il teatro di narrazione di Dario Fo?

Sebbene si tratti di un quesito a cui è agevole dare risposta, il nesso che unisce – peraltro in modo dichiarato – il teatro di Fo all'opera dei giullari non riposa solo sullo stile, irriverente e sovrabbondante, ma anche sul fatto che si utilizzino vicende storiche e religiose in chiave satirica e, più in generale, umoristica. L'obiettivo, infatti, non è quello di narrare gli avvenimenti in sé – ammesso che ciò sia possibile – ma di capovolgere il punto di vista dello spettatore, di operare cioè quella che potremmo definire una “inversione figura-sfondo”<sup>1</sup>. Ciò che si riteneva un indiscutibile assioma, assume improvvisamente la veste di *una* tra le molte possibili interpretazioni da dare agli eventi, forse la più mistificante.

<sup>1</sup> Non sarà sfuggito al lettore il nesso con quanto si diceva pocanzi a proposito dell'iconografia medioevale, in cui il giullare era raffigurato come chi osserva il mondo da una prospettiva rovesciata.

C'è però un altro aspetto del teatro di narrazione di Fo che è importante sottolineare in questa sede: l'esiguità – se non proprio l'assenza – di scenografie e maschere e la contemporanea enfasi riconosciuta al corpo dell'attore. Tutto ciò pone infatti lo spettatore nelle condizioni, non solo di *immaginare* la scena narrata, di partecipare cioè alla “rappresentazione del contesto”, ma anche di *guardare* l'attore in un modo che sarà messo, inevitabilmente, in discussione nel momento in cui l'attore assumerà il ruolo di un altro personaggio. In questa continua alternanza, il “corpo” è sempre il medesimo ma è anche sempre diverso.

Ma non è questa una caratteristica fondamentale dell'umorismo? Prendiamo ad esempio una barzelletta.

Un uomo lavorava in una centrale atomica e conosceva di vista il guardiano al cancello. Un giorno si presenta all'uscita con una carriola piena di segatura. Il guardiano gli dice: “Ehi, Bill, non puoi portare fuori quella roba”. E quello ribatte: “È solo segatura, la butterebbero via comunque”. Il guardiano chiede: “A che ti serve?”. Insomma, lui sosteneva di volerla solo interrare in giardino, perché il terreno era un po' troppo pesante, e così il guardiano lo lascia passare. Il giorno dopo si ripresenta all'uscita con una carriola piena di segatura. E la cosa va avanti per giorni, con il guardiano sempre più preoccupato. Così alla fine questi sbotta: “Guarda Bill, mi sa che devo metterti sulla lista delle persone sospette. Se mi dici cos'è che stai rubando dallo stabilimento forse possiamo tenere la cosa segreta tra noi due, ma io sono perfettamente certo che tu stia rubando qualcosa”. E Bill: “Ma no, è solo segatura. Hai guardato dentro ogni giorno, scavando fino in fondo. Non c'è niente”. Ma il guardiano insiste: “Bill, non sono soddisfatto. Dovrò proteggere me stesso mettendoti su quella lista, se non mi vuoi dire cosa c'è sotto”. Alla fine, Bill si arrende: “Va bene, forse possiamo trovare un accordo. A casa, adesso, ho una dozzina di carriole”. (cit. in BATESON, 1953, p. 6)

Nella storia narrata, il carattere umoristico della vicenda si fonda proprio sul repentino rovesciamento del rapporto tra figura e sfondo con la conseguente ristrutturazione dei significati inizialmente assegnati, in modo apparentemente indiscutibile, all'uno e all'altro.



Sebbene questo aspetto non sia sufficiente a spiegare cosa sia l'umorismo – come ha notato Jankélévitch (2007, p. 39), esso “è come Dio: se ne può dire solo quello che non è” – ci consente però di constatare che grazie e *attraverso* l'umorismo si accede ad un mondo sostanzialmente privo di solidi e inoppugnabili sistemi di riferimento, in cui si presuppone cioè solo

una coscienza molto acuta di sé e una sorta di metacoscienza di questa coscienza. Nonché la metacoscienza di questa stessa metacoscienza... e così all'infinito. Peraltro, non detenendo la verità, varia anche da un paese all'altro. (*ibidem*, p. 40)

Eccoci dunque tornare al corpo dell'attore che a volte può essere l'uno a volte l'altro dei personaggi della storia, in un continuo gioco di rimbalzi in cui l'unica certezza è l'assenza di monocrome certezze. In effetti, la segatura sembra essere la “protagonista” del furto di Bill, per poi invece perdersi sullo sfondo, cosa che – a ben guardare – non la priva però dello statuto di *refurtiva*.

Fermiamoci tuttavia qui, è giunto infatti il momento di fare cenno alla psicoterapia e alla sua connessione con l'umorismo.

Rinviamo il lettore ai ricchi e stimolanti contributi presenti in questo volume – su cui intendo tornare tra breve – il punto di avvio per queste note può essere la constatazione, peraltro acquisita da tempo (FRANK, 1961, *cit.* in SANAVIO, CORNOLDI, 2001), che la psicoterapia implica sempre e comunque la proposta, da parte del terapeuta, di prospettive e punti di vista diversi da quelli di cui è portatore il paziente. In altri termini, si ritiene – e ciò a prescindere dal modello teorico di riferimento – che il modo con cui la persona interpreta e agisce all'interno del proprio contesto, pur essendo stato utile in passato, non è però più funzionale ai suoi bisogni. È tale “constatazione” che fa emergere quella richiesta di intervento che consente al terapeuta di accompagnare il paziente in un'opera in cui questi si trova a delineare gradualmente una differente “visione” di sé e della propria realtà. Riprendendo a mo' di metafora la barzelletta, potremmo dire che il

## INDICE

<b>Introduzione</b>	
<b>Innanzitutto: cosa sono i tropi?</b>	
di <i>Angelo R. Pennella</i>	pag. 7
<b>A way of saying something serious. Appunti per una lettura dell'umorismo in psicoterapia</b>	
di <i>Massimo Grasso</i>	17
<b>Leggerezza, curiosità e irriverenza: tre posizioni nella relazione terapeutica</b>	
di <i>Umberta Telfener</i>	41
<b>Echi del potere trasformativo dell'ironia</b>	
di <i>Angelo R. Pennella</i>	61
<b>Psicoanalisi, satira esistenziale e critica della cultura: un modello di guerriglia semiotica</b>	
di <i>Pietro Stampa</i>	77
<b>Ridimi addosso! "Prospettive" semi serie in psicoterapia</b>	
di <i>Valentina Tramis, Lia Piraino, Cristina Rubano</i>	91
<b>C'è uno psicoanalista, un sistemico e un cognitivista: capovolgere il terapeuta per rimetterlo in piedi</b>	
di <i>Andrea Stramaccioni</i>	101
<b>Dove cresce l'arbero delle neoemozioni</b>	
di <i>Alessandro Raso</i>	121
<b>Gli Autori</b>	129

Finito di stampare nel mese di dicembre 2016  
Printed in Italy

ISBN 978-88-96571-87-3



9 788896 571873