

Della superiorità della commedia

Categorie italiane di Giorgio Agamben.

di *Roberto De Gaetano* – 20 Giugno 2021



Categorie italiane, da poco ripubblicato da [Quodlibet](#) in una nuova edizione accresciuta, contiene il saggio più bello di Agamben, *Comedia*. Partendo da Dante, **Agamben ricostruisce attraverso la distinzione tragedia-commedia il destino della soggettività occidentale**, la frattura tra natura e persona dopo la perdita dell'innocenza edenica, e il senso che acquista questa frattura nel passaggio dalla antichità classica al Medioevo.

Commedia e tragedia non definiscono meramente dei generi realizzati per la scena e lo spettacolo, ma individuano due *mythos* in quanto – aristotelicamente – forme di «imitazione dell'azione», che si distinguono non tanto per la tipologia sociale dei personaggi rappresentati quanto per i temi e le forme connessi agli intrecci. Nella *Lettera a Can Grande*, Dante scrive: «La tragedia dappprincipio è ammirabile e quieta, e nella fine o esito è rivoltante e terrificante. [...] La commedia comincia dalle difficoltà di un soggetto qualunque, ma la sua materia termina felicemente».

Ora, se ciò che conta è la *fine* e il suo essere *migliore* o *peggiore* dell'inizio, va valutato cosa significa esattamente questo. Nel *mythos* tragico il finale è espulsivo, e si conclude con la morte reale o simbolica (allontanamento dalla comunità) del

personaggio, collocato in posizione isolata ed esposta; nel *mythos* commedico il finale è integrativo, e si conclude con l'inclusione sociale dei nuovi soggetti, spesso giovani che convolano a nozze dopo aver superato l'ostacolo posto dai vecchi.

Queste due forme generiche sono contrapposte, ma non del tutto. Tant'è che Platone conclude il *Simposio* dicendoci che «chi è poeta tragico per arte è anche poeta comico». **Tragedia e commedia sono dunque distanti ma anche prossime, e possono essere soggette a capovolgimenti improvvisi.** Come quando l'elusione tragica si ribalta in riconoscimento commedico (per riprendere il lessico di Stanley Cavell). È quello che accade in *Racconto d'inverno* di Shakespeare, quando solo il riconoscimento finale del re Leonte toglie la moglie Ermione dalla condizione "pietrificata" in cui la gelosia iniziale l'aveva condotta.

Che cos'è allora che avvicina e allo stesso tempo separa il tragico dal commedico? E qui Agamben tocca il cuore della questione, ritrovandola nella nozione di *maschera*.

Sappiamo come quest'ultima sia legata, anche etimologicamente, alla *persona*, che è il dispositivo che costituisce il soggetto come scarto dalla natura. Lo scarto è determinato dall'azione intrapresa, indipendentemente dagli effetti che questa determinerà. E ogni azione è imputabile e dunque (potenzialmente) colpevole.

Nel tragico antico la colpa è naturale e la persona è innocente, o colpevole solo sotto un qualche rispetto: Edipo è e *non* è colpevole. Ma il punto decisivo è che l'eroe tragico non è colpevole "moralmente" e dunque le sue colpe non possono essere emendate. L'eroe è subordinato ad un destino irriscattabile. **Con il Cristianesimo le cose cambiano, le colpe diventano personali e dunque emendabili:** «Rovesciando il conflitto tra colpa naturale ed innocenza personale nella scissione tra innocenza *naturale* e colpa *personale*, la morte di Cristo libera l'uomo dalla tragedia e rende possibile la commedia» (Agamben 2021, p. 30).

Due straordinari film di Clint Eastwood, *Mystic River* e *Gran Torino*, mostrano letteralmente la differenza: il primo un tragico antico dove una violenza fondativa, il cui tratto indefinito la iscrive in una sorta di colpevole ordine naturale, segna il destino irriscattabile di tre amici; il secondo un sacrificio cristologico che apre ad un finale commedico: un Eastwood vecchio e malato si farà uccidere per dare nuova possibilità di vita al ragazzo. Tra i due film c'è una sorta di passaggio dalla «coscienza tragica» alla «redenzione cristiana» (Jaspers 1987, p. 24).

Questo passaggio coinvolge profondamente la maschera, la "persona aliena". Se nel tragico la maschera viene a plasmarsi mimeticamente sul volto tanto da rendersi

indiscernibile dal carattere e dal destino che lo segna, tant'è che carattere, destino e maschera coincidono nel nome proprio del personaggio (Edipo), **nella commedia la maschera è sfilabile. E la sfilabilità diviene la forma di non-coincidenza tra soggetto e maschera, tra soggetto e destino.** Il soggetto è ciò che *non* ha destino e che non rimane incastrato in *una* maschera. Il soggetto non coincide con la sua azione, e dunque neanche con l'intreccio. Anzi, come nel caso della commedia dell'arte, le maschere sono continua disponibilità ad entrare in sempre nuovi intrecci e trasformano l'azione imputabile in gesto comico, lazzo. Su questo Agamben interverrà in una potente riflessione sul comico a partire dalla maschera di Pulcinella: «La tragedia: un destino che non si è voluto, ma in cui si cade per un errore nell'azione, che, pertanto deve essere in qualche modo punito. La commedia: un carattere incorreggibile, come il suo errare, che non ha la forma di un'azione, ma di un lazzo» (Agamben 2015, p.53).

Il transito dalla maschera tragica a quella comica, dall'uso "sconveniente", cioè totalmente adesivo, che implica la prima, all'uso "conveniente", cioè distaccato, della seconda, viene pensato per la prima volta in epoca tardo antica: «Tragica, per gli stoici, non è la maschera in sé, ma l'attitudine dell'attore che si identifica con essa» (Agamben 2021, p. 36). L'eroe tragico, identificato dalla sua maschera, a sua volta effetto di un intreccio, implica un attore *adesivo*, più che mimetico, alla "persona aliena". **L'anti-eroe comico porta con sé un attore che si manifesta, all'opposto, nella forma di uno scarto costante dalla maschera stessa** (nella nostra tradizione novecentesca è sufficiente pensare a Totò).

Allora, il passaggio alla commedia per il tramite della personalizzazione della colpa comporta da un lato la socializzazione del processo di emendazione della stessa (la commedia è sempre sociale); dall'altro, liberando la "natura umana" dalle colpe e dalla necessità del destino, la commedia espone il soggetto come facoltà di essere sia questo sia quello; **di essere dunque tra questo e quello, tra una maschera e l'altra, tra il soggetto e la maschera.**

La commedia manifesta sempre il soggetto come facoltà (libera) e la tragedia come necessità. Da dove la sua superiorità. **È la natura umana ad essere costitutivamente comica, perché segnata dall'inappropriabilità totale dell'esperienza da parte del soggetto.** Di tale estraneità all'esperienza, la maschera comica è indizio esemplare, la maschera tragica scorciatoia elusiva ed illusoria, tesa alla cancellazione della distanza.

Tragico è il destino dell'umano incapace di abitare la leggerezza dello scarto comico tra facoltà ed esperienza. È per questo che l'inoperosità, concetto chiave dell'ultimo Agamben, è da intendersi al fondo come concetto proprio della commedia. Non tanto

paralisi contemplativa in uno stato teorico lontano dalla prassi, ma forma vera e propria in cui la prassi destituisce sia la sua effettualità sia la sua imputabilità e il soggetto si sente nella sua libera disponibilità.

Riferimenti bibliografici

G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Nottetempo, Milano 2015.

S. Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino 1999.

K. Jaspers, *Del tragico*, SE, Milano 1987.

Giorgio Agamben, *Categorie italiane*, Quodlibet, Macerata 2021.