

# 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.

Rinviando 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

terapeuta aiuta il paziente a non guardare più *solo* la segatura ma *anche* la carriola.

Quanto detto ci introduce al grande capitolo della tecnica e, in modo più congruo al nostro discorso, a quello dell'*atteggiamento clinico*.

A mio avviso, non si tratta infatti solo di manifestare quell'ascolto rispettoso di cui parla la Nissim Momigliano (2001) o quella rilassata tranquillità scevra di affettazione ed ostentazione a cui fa riferimento la McWilliams (2004), ma anche e specialmente di assumere e proteggere – il più possibile – quell'atteggiamento disincantato in cui, parafrasando Watzlawick (1981), *non crediamo troppo in ciò che crediamo di conoscere*. Per dirla in altri termini, il terapeuta dovrebbe provare a non prendersi troppo sul serio, ricordando a sé stesso che “la cosa più ingannevole di un'ombra è che può essere estremamente precisa” (CHESTERTON, 1937, p. 132).

Ecco dunque il nesso tra psicoterapia e umorismo<sup>2</sup>.

Se si considera infatti quest'ultimo come espressione di una modalità del conoscere che ci consente – affermando qualcosa per intendere altro – di capovolgere assunti e prospettive, rendendo incerto e vacillante ciò di cui si era inizialmente certi, allora potremmo dire che la psicoterapia è, a tutti gli effetti, una *attività umoristica*. Un'attività orientata cioè a sviluppare – almeno tendenzialmente – non solo una visione meno univoca e rigida di sé, ma anche più “giullaresca”.

Nel fortunato caso in cui un paziente riesca a ridere di cuore mentre è impegnato a esporre nei minimi dettagli la sua condizione, possiamo star certi che per lui la libertà è vicina e la cura volge al termine. (VARTZBED, 2011, p. 37)

<sup>2</sup> Anche se come semplice richiamo, mi preme sottolineare che non si sta quindi evocando un uso “tecnico” o addirittura “prescrittivo” dell'umorismo nella relazione clinica, si sta facendo riferimento ad un atteggiamento di fondo, se non proprio valoriale, del terapeuta.

Queste asciutte osservazioni sono riprese ed approfondite dai contributi che il lettore troverà nelle pagine che seguono. Il percorso del volume si apre infatti con l'inquadramento del concetto di umorismo in psicoterapia, brillantemente proposto da Massimo Grasso, per poi passare all'attenta disamina di Umberta Telfener degli atteggiamenti o, se si preferisce, delle qualità che dovrebbero caratterizzare il clinico. In questo percorso, ci si confronta con rigore, grazie a Pietro Stampa e alle sue attente osservazioni sulla psicoanalisi, con la possibile funzione trasformativa od omologante dell'umorismo e della satira. Si entra anche nel dettaglio delle connessioni tra operatività clinica e umorismo con il supporto delle suggestive osservazioni di Valentina Tramis, Lia Piraino e Cristina Rubano nonché alla lucida esposizione di Andrea Stramaccioni che evidenzia, tra l'altro, la funzionalità terapeutica dell'umorismo. Un percorso che trova la sua conclusione nell'originale e divertente poster di Alessandro Raso.

Come ci si renderà facilmente conto leggendo le pagine che seguono, pur focalizzando aspetti diversi, seppur intrecciati, tutti gli autori convergono nel riconoscere la potenza trasformativa dell'umorismo e la sua intima affinità con il fine della psicoterapia. C'è però un ulteriore elemento che mi preme sottolineare: lo stile con cui ci si è confrontati con l'argomento. Tutti i contributi hanno infatti affrontato l'umorismo con profondità ma anche con quella leggiadria che ci aiuta sia a sorridere che a riflettere sulle cose.

A questo punto, mi avvio a concludere queste note introduttive con una breve spiegazione del titolo del lavoro che, a sua volta, richiama quello della IV Giornata di Studio della Associazione Integralmente (Roma, 27 febbraio 2016). Incentrata sul tema dell'umorismo *in e sulla* psicoterapia, la giornata di studio chiamava infatti in causa i "tropi" e una loro possibile fuga.

Ma cosa sono i tropi? E qual è il nesso con l'umorismo, in genere, e con la psicoterapia, in particolare?

Partiamo con la prima domanda.

Il tropo è una figura retorica il cui significato originario è quello di "svolta". Quando un'espressione è trasferita dal contenuto che le si ri-

conosce come “proprio” ad un altro e si applica quindi per estensione ad ulteriori oggetti, operazioni, modi di essere, si sviluppa una traslazione o *traslato* di significati, appunto indicato con il termine di “tropo”. Per fare un esempio piuttosto banale, quando il vocabolo “stella” passa – per estensione – dal significato proprio di “astro” a quello di “attrice cinematografica” si può parlare di tropo.

Dopo aver dato conto del termine, poniamoci la questione del nesso con l’umorismo e la psicoterapia.

In questa prospettiva, ci sembra utile riportare una breve citazione tratta dal manualetto di figure retoriche di Bice Mortara Garavelli (2010).

Secondo una definizione recente, un tropo è una irregolarità di contenuto messa in rilievo. Perciò qualsiasi combinazione inaspettata di concetti potrebbe costituire un tropo, anche se non corrisponde a nessuna delle etichette che tradizionalmente si assegnano agli usi figurati della lingua. Il tropo coinciderebbe dunque con una rottura delle attese alle quali il contesto ci indirizza. (*ibidem*, pp. 5-6).

Il tropo corrisponderebbe dunque, nelle definizioni più recenti, ad ogni combinazione inaspettata di concetti in grado di violare le attese dell’individuo. Nella sua continua opera di traslazione, il tropo sviluppa infatti nessi e processi di risignificazione che ci aprono a nuove e più articolate configurazioni.

Ma se si considera quanto detto fin qui a proposito della psicoterapia, non è forse possibile immaginarla come una sorta di *fucina di tropi*?

In effetti, se è vero che l’intervento clinico ha come fine quello di sviluppare nuove prospettive e punti di vista, “capovolgendo” il rigido ordine preconstituito di cui il paziente è sia artefice che vittima, ciò è possibile solo sviluppando “combinazioni inaspettate di concetti”, significazioni insolite e imprevedute, nessi difforni dalle attese.

Quando Freud, in occasione del suo primo colloquio con James Putnam, colse il fantasma aggressivo che dominava i discorsi di quest’ultimo, condensò la sua comprensione in un *witz*: “Se ho capito bene, lei

è un criminale”, disse al suo futuro paziente in tono bonario. Putnam, da rigido moralista quale era, dapprima si contrasse, per poi uscire dal colloquio sorpreso e alleggerito (VARTZBED, 2011).

La “fuga dei tropi” è quindi un modo, se si vuole umoristico, per descrivere ciò che accade allorquando due persone si incontrano in quella bizzarra e peraltro normale situazione che chiamiamo psicoterapia, in cui tutto può essere capovolto.

## BIBLIOGRAFIA

ANTONELLI R., BIANCHINI S. (1983), *Letteratura italiana II. Produzione e consumo*, Einaudi, Torino.

BATESON G. (1953), *L'umorismo nella comunicazione umana*, trad. it. Cortina, Milano, 2006.

CHESTERTON G.K. (1937), *I paradossi di Mr. Pond*, trad. it. Garzanti, Milano, 1994.

FO D. (1977), *Mistero Buffo*, Einaudi, Torino.

FO D. (1997), *Manuale minimo dell'attore*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi.

GARAVELLI B.M. (2010), *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Laterza, Bari.

JANKÉLÉVITCH V. (2007), *L'umorismo è la rivincita dell'uomo debole*, in P.F. PIERI (a cura di), *Perché si ride. Umore, comicità, ironia*, Moretti & Vitali, 2007, pp. 39-40.

NISSIM MOGLIANO L. (2001), *L'ascolto rispettoso. Scritti psicoanalitici*, Cortina, Milano.

MCWILLIAMS N. (2004), *Psicoterapia psicoanalitica*, trad. it. Cortina, Milano, 2006.

SANAVIO E., CORNOLDI C. (2001), *Psicologia clinica*, il Mulino, Bologna.

VARTZBED È. (2011), *Come Woody Allen può cambiare la vostra vita*, trad. it. Archinto, Milano, 2012.

WATZLAWICK P. (1981) (a cura di), *La realtà inventata*, trad. it. Feltrinelli, Milano, 1988.