



SEMINARARBEIT

La comicità nel film "L'Oro di Napoli"

*Un'analisi degli elementi comici e della loro causalità nell'episodio
"Il guappo", secondo la teoria della comicità di Henri Bergson*

Verfasserin:	Vanessa Verena Iannarone, BEd
Matrikelnummer:	01204471
E-Mail-Adresse:	a01204471@unet.univie.ac.at
Lehrveranstaltung:	110009 SE Medienwissenschaftliches Seminar (BA/MA) - Italienisch - Napoli e il cinema globale / Neapel und das globale Kino
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	UA 196 045 054
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach Deutsch Unterrichtsfach Italienisch
LV-Leiter:	Ass.-Prof. Mag. Dr. Daniel Winkler, Privatdoz.

Indice

1. Introduzione	3
2. La commedia italiana negli anni 50 – il neorealismo rosa	4
3. La causalità e funzione della comicità	6
3.1 La comicità secondo Henri Bergson	7
4. Analisi dell'episodio "Il guappo"	8
4.1 La trama	8
4.2 La comicità del carattere	8
4.3 La comicità della situazione.....	14
4.3.1 Il diavolo a sorpresa con la molla.....	14
4.3.2 Il burattino	14
4.3.3 La balla di neve.....	16
5. Conclusione	18
6. Fonti.....	19
6.1 Il film	19
6.2 Riferimenti bibliografici	19
6.3 Riferimenti Internet	20

1. Introduzione

*Il modo migliore per superare le difficoltà
è attaccarle con un magnifico sorriso.*

(Robert Baden-Powell)

Ad un certo punto della vita, ognuno deve affrontare ostacoli che sembrano insuperabili. In questi momenti è importante concentrarsi sui lati positivi nella vita che portano un sorriso. Perciò sono dell'opinione che soprattutto i film comici danno un contributo di grande valore agli esseri umani, visto che essi danno occasione di immergersi in un mondo buffo e prendersi una pausa dalla vita quotidiana e dai suoi problemi. Alla fine la risata è la miglior guarigione.

Per questo motivo mi occupo della comicità cinematografica in questa tesina. Nel corso del seminario cinematografico "Napoli e il cinema glocale", ho conosciuto il film "L'Oro di Napoli" di Vittorio De Sica (1954) che mi ha subito trascinato, specialmente per il primo episodio "Il guappo" in cui Totò recita il ruolo del protagonista. Mi ha completamente affascinato la sceneggiatura e l'effetto buffo di questo attore, di cui mi voglio dedicare in questa tesina. Per analizzare esattamente questi elementi comici e la loro causalità, utilizzo tipi della teoria di comicità di Henri Bergson, cioè la comicità del carattere e quella della situazione.

Perciò lo scopo del mio elaborato consiste nel risolvere la seguente domanda di ricerca: Quali sono gli elementi comici e la loro causalità secondo la comicità del carattere e quella della situazione di Henri Bergson nell'episodio "Il guappo" del film "L'Oro di Napoli".

2. La commedia italiana negli anni 50 – il neorealismo rosa

Dai primi anni 50' il nuovo movimento cinematografico, chiamato *neorealismo rosa*, si è sviluppato come reazione alla Seconda Guerra Mondiale e alla voglia delle persone di vedere film con temi meno crudi, ma più comici¹.

Benché sia il neorealismo che il neorealismo rosa contengano aspetti realistici nei loro film, si distinguono l'uno dall'altro. Una distinzione decisiva riguarda il carattere comico del neorealismo rosa, sottolineato anche da Fournier nella sua definizione, di neorealismo rosa come "*authentic observation of pseudodramatic reality through a comic lens*"². Inoltre il neorealismo rosa è distinguibile dal neorealismo per il suo elemento del *qualunquismo* e il suo trattamento ridicolo dei severi temi sociali che vengono presentati con "*umorismo, ironia e satira*"³. Dunque il nuovo movimento presenta una certa positività che non ha ancora nulla a che fare con la celebre *commedia all'italiana*, ma con la cosiddetta *commedia corale*⁴.

Un'altra novità del neorealismo rosa è che i film prodotti in una certa regione d'Italia, come ad esempio "L'Oro di Napoli" di Vittorio De Sica (1954), vantavano un cast di attori provenienti dalla stessa regione⁵.

Con ciò attori famosi come Alberto Sordi o Antonio de Curtis, chiamato Totò, fanno il proprio ingresso nei film del neorealismo rosa e, grazie alla loro sceneggiatura straordinaria che assomigliava allo sketch del teatro di varietà⁶, gli portarono fama e onori⁷. Sebbene soprattutto Totò sia diventato celebre per il suo unico buffo linguaggio del corpo la cui mimica e gesti ne danno un effetto marionettistico, ciò è stato spesso rimproverato. Secondo uno studio di commedia italiana, l'impressione dei protagonisti di essere una marionetta nei film del neorealismo rosa, porta allo stesso tempo una mancanza di personalità e una semplificazione dei temi importanti come quelli sociali⁸. Tuttavia i registi non avrebbero mai influenzato i ruoli recitati da Totò, perché grazie alla sua popolarità, egli diventato una garanzia per il successo dei film⁹. Inoltre la censura di Stato del tempo non lasciava molto libertà nel trattamento dei temi sulla

¹ Cfr. Fournier 2008, p. 21.

² Ebd., p. 21.

³ Ebd., p. 19.

⁴ Cfr. ebd., p. 24.

⁵ Cfr. ebd., p. 22.

⁶ Cfr. Baymann 2017, p. 181.

⁷ Cfr. ebd., p. 186.

⁸ Cfr. ebd., p. 183.

⁹ Cfr. Fournier 2008, p. 23.

ingiustizia, poiché avrebbe portato con sé una voce critica alle istituzioni statali e al potere. Motivo per cui, attori come Totò rappresentavano un investimento sicuro¹⁰.

Non solo attori maschili sono diventati icone del cinema italiano, anche attrici femminili sono state scoperte durante il neorealismo rosa, come ad esempio Sofia Lauren nei suoi ruoli di “ragazza della porta accanto”. Infatti le strutture patriarcali sulla sessualità delle donne cominciavano a sprezzarsi, il che influivano anche sulla produzione cinematografica¹¹. Di conseguenza poteva essere notata anche la tendenza di una certa nudità nei film¹².

Un altro aspetto tipico delle commedie italiane degli anni 50' è la scelta di nuovi luoghi delle riprese, per esempio la spiaggia. Anche temi come ad esempio, la povertà, il boom economico, il consumismo, “la solidarietà tra uomini e classi sociali”¹³ o relazioni amorose fuori dal matrimonio, erano rappresentati nei film¹⁴.

La comicità in questi film veniva realizzata soprattutto tramite contraddizioni del comportamento mentale, per esempio la discrepanza fra il dialetto e l'italiano standard¹⁵.

Nel corso degli ultimi anni 50' e i primi anni 60' la *commedia all'italiana* è evoluta e ha portato con sé anche vari cambiamenti nei film comici, cioè la riflessione critica, ma cinica del “mascheramento” sociale¹⁶. Per quanto riguarda il linguaggio cinematografico, il coinvolgimento dei dialetti come ai tempi del neorealismo rosa, non era più presente¹⁷.

Anche le narrazioni sono cambiate e diventate “più equilibrate e compatte”¹⁸. Oltre a ciò, nell'ambito della macchina da presa, sono avvenuti cambiamenti, specialmente nei suoi movimenti e nelle sue posizioni, che secondo Giacovelli non erano più “accondiscendenti o casuali”¹⁹.

Riassumendo, si può dire che senza le commedie leggere, ma effettivamente capolavori del neorealismo rosa, lo sviluppo della famosa commedia all'italiana non sarebbe mai potuta

¹⁰ Cfr. Fournier 2008, p. 23.

¹¹ Cfr. ebd., p. 24.

¹² Cfr. ebd., 2008, p. 25.

¹³ Giacovelli, p. 63.

¹⁴ Cfr. Fournier 2008, p. 25.

¹⁵ Cfr. ebd., p. 26.

¹⁶ Cfr. Giacovelli, p. 64-65.

¹⁷ Cfr. ebd., p. 65.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

essere possibile. Anche Giacobelli richiama l'attenzione del contributo del neorealismo rosa dicendo:

„ [...] tutti i filoni del nuovo genere sono predisposti alla fine del neorealismo rosa: non resterà che metterci una nuova carica satirica, precisare la mira e lo stile, abbandonarsi alle suggestioni della nuova epoca”²⁰.

3. La causalità e funzione della comicità

In genere si può dire che il termine “comicità” deriva dal termine greco *kómos* che significa processione buffa o gozzoviglia²¹. L'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti, chiamata Treccani, invece, lo definisce come “*qualità di ciò che è comico*” o “*attitudine a muovere il riso [a causa] di una situazione, di certi atteggiamenti [o] scene di una esilarante comicità*”²².

Ciononostante non si trattano di definizioni stabili e significative, ma di un avvicinamento alle domande, sul perché e sul quando “il ridere” viene provocato.

Da migliaia di anni molti filosofi e personaggi famosi come Aristoteles, Platon, Hobbes o Kant si sono occupati della funzione e soprattutto della causalità del “ridere”²³. Perciò si può dire che la comicità era già oggetto di varie ricerche come della filosofia, dell'estetica, della psicologia e della teoria di comicità²⁴. Tuttavia la domanda, “perché le persone ridono,” non è ancora risolta. Quindi non esiste una definizione universale della comicità di cui tutti i filosofi o ricercatori sono d'accordo²⁵. Però si sono sviluppati 3 tipi diversi della comicità, da cui derivano le teorie e definizioni differenti da personaggi rinomati, vale a dire quello di incongruenza, di superiorità e di discolpa²⁶.

Mentre rappresentanti della teoria di incongruenza come ad esempio Arthur Schopenhauer, Henri Bergson o Immanuel Kant sono dell'opinione che la comicità derivi da una contraddizione con le norme note²⁷ e quindi la sproporzione fra l'aspettativa e la propria esperienza è

²⁰ Giacobelli p. 65.

²¹ Cfr. ebd.

²² L'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti. URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/comicita/> [2021-01-29].

²³ Cfr. Rumpold 2009, p. 21.

²⁴ Ebd., p. 18.

²⁵ Ebd.

²⁶ Cfr. Wirth 2017, p. 2.

²⁷ Cfr. Rumpold 2009, p. 43.

decisiva²⁸, quelli della teoria di superiorità come Platon e Aristoteles sostengono il punto di vista che "il ridere" non possa essere capito come sensazione di divertimento, ma come espressione della propria superiorità²⁹. Perciò secondo quest'ultimi, il ridicolo è sempre in rapporto con il difetto³⁰. La tesi principale di Herbert Spencer invece, famoso sostenitore della teoria di discolpa, consiste nella teoria che il ridere abbia la funzione di portare una persona alla sensazione di libertà o di sollievo di energia psichica³¹.

3.1 La comicità secondo Henri Bergson

Tenuto conto del fatto che la parte principale di questa tesina, cioè l'analisi dell'episodio "Il guappo" nel quarto capitolo, si orienta secondo la teoria della comicità del filosofo Henri Bergson, questo capitolo si dedica alle sue 3 tesi principali che spiegano il perché il "ridere" sia "possibile."

Il discorso principale della filosofia di Henri Bergson è la vitalità, chiamata "*élan vital*", che secondo il suo punto di vista si trova in ogni essere vivente. Quest'affermazione è anche la base per le sue tesi sul ridere di cui esso parla nel suo saggio "*Le rire*" di 1900³², che evidentemente non intende essere una dissertazione rigida del "ridere", ma un tentativo di descriverlo nella sua causalità³³. Nel suo saggio Bergson parla di 3 aspetti che provocano il "ridere", spiegando che il ridicolo è legato all'umanità, perciò la natura non potrebbe essere mai ridicola³⁴. Gli animali invece, possono essere buffi, ma solo se assomigliano a qualcosa di umano³⁵. Anche i soggetti possono sembrare ridicoli per la loro forma che è stata data dagli esseri umani³⁶. In più, secondo Bergson, la comicità si sviluppa solo a condizione di una "certa insensibilità"³⁷ e di una "anestesia provvisoria del cuore"³⁸, dunque si rivolge all'intelletto.

²⁸ Cfr. Wirth 2017, p. 3.

²⁹ Cfr. Dürmoser 2013, p. 9.

³⁰ Cfr. Wirth 2017, p. 3.

³¹ Cfr. Dürmoser 2013, p. 11.

³² Cfr. Bachmaier 2005, p. 78.

³³ Cfr. Leiffheidt 2019, p. 5.

³⁴ Cfr. Bergson 2011, p. 14.

³⁵ Cfr. ebd.

³⁶ Cfr. ebd.

³⁷ Ebd., p. 14.

³⁸ Ebd., p. 15.

Dall'altra parte l'aspetto sociale gioca anche un ruolo importante per la comicità, perché "non potremmo godere della comicità, se ci sentissimo da soli"³⁹. Quindi per Bergson il ridere è sempre un fenomeno collettivo di un gruppo e ha bisogno di un "eco"⁴⁰.

4. Analisi dell'episodio "Il guappo"

In questo capitolo vengono analizzati 2 fenomeni della teoria della comicità di Henri Bergson nell'episodio "Il guappo" del film L'Oro di Napoli, cioè la comicità del carattere e quella della situazione. Siccome sia la comicità del carattere che quella della situazione sono spesso combinazioni composte di elementi di comicità delle parole, del movimento e delle forme⁴¹, esse vengono parzialmente coinvolte nell'analisi seguente. A causa della lunghezza limitata di questa tesina, vengono menzionate solo le più importanti osservazioni di questi 2 tipi di comicità dell'episodio.

4.1 La trama

Nel primo episodio del film, chiamato "Il guappo", il pazzarello Saverio Petrillo è vittima della prepotenza di Don Carmine, un ex-compagno di scuola che si è stabilito da dieci anni a casa sua comportandosi come un padrone. Quando a Don Carmine viene diagnosticato dal medico di avere un cuore debole, Saverio prende l'occasione al volo e lo sbatte fuori casa davanti agli occhi di tutti i vicini. Però in seguito la previsione si rivela sbagliata e il guappo ritorna con intenti tutt'altro che benevoli, ma la famiglia si unisce contro di lui.

4.2 La comicità del carattere

Per Bergson un carattere è ridicolo, se esso mostra "*rigidità, automatismo, distrazione o insocievolezza*"⁴² e con ciò agisce contro le aspettative o norme sociali⁴³. Questo comportamento rigido, sia corporale che mentale, sembra buffo, perché da ciò si conclude una mancata voglia di fare che viene punita dagli spettatori con il ridere⁴⁴. Però questo effetto comico è esaltato, se gli spettatori mostrano una certa insensibilità allo stesso momento⁴⁵, il che rende possibile

³⁹ Bergson 2011, p. 15.

⁴⁰ Ebd., p. 15.

⁴¹ Cfr. Alic 2013, p. 85, 89.

⁴² Ebd.

⁴³ Cfr. Bergson 2011, p. 105.

⁴⁴ Cfr. Bachmaier 2005, p. 78.

⁴⁵ Cfr. Bergson 2011, p. 104.

percepire sullo schermo solo la figura interpretata dall'attore e non l'autore stesso⁴⁶. Questo



Illustrazione 1 (00:00:28)

fenomeno può anche essere osservato nell'ambito della tipizzazione di un protagonista in una commedia⁴⁷. L'episodio "Il guappo" è un caso particolare, perché, già il soprannome Totò dell'attore Antonio De Curtis promette comicità del film, ma soprattutto egli recita il ruolo del "pazzarello" da cui ci si aspetta anche una certa comicità.

Per quanto riguarda il protagonista Saverio, che viene recitato da Totò, si può dire che si tratta di un eroe comico. Lui presenta una certa "distrazione"⁴⁸, perché si occupa ancora di un passato e perciò del fatto che Don Carmine viva insieme alla sua famiglia in casa sua. Benché Saverio se ne lamenti spesso, lui non è capace di prendere coraggio e l'energia per affrontare Don Carmine. Questa distrazione, provocata dalla deformazione di volontà, fa parte della comicità del carattere di Saverio e dà l'impressione d'automatismo e rigidità⁴⁹.

In particolare, la scena (00:08:13) in cui Saverio parla del passato e delle condizioni dell'abitazione di cui tutta la famiglia soffre, rimarca la dimensione della sua incapacità e inoperosità, il che provoca comicità. L'aspetto comico viene rafforzato con il silenzio totale, il che rende possibile seguire attentamente



Illustrazione 2 (00:08:15)

ogni parola detta da Saverio. Grazie all'angolo di ripresa posizionato di fronte alla coppia e alla statica macchina da presa, la focalizzazione rimane su Saverio e sua moglie che sta attaccando un bottone al suo gilet. In più il piano americano sottolinea che in questa scena anche l'espressione facciale di Saverio gioca un ruolo decisivo per la comicità, mentre il luogo narrato perde d'importanza. Tutto ciò viene rafforzato anche tramite l'illuminotecnica, illuminando la coppia invece della stanza.

⁴⁶ Cfr. Bergson 2011, p. 21.

⁴⁷ Cfr. ebd., p. 21.

⁴⁸ Bachmaier 2005, p. 78.

⁴⁹ Cfr. Bergson 2011, p. 22.

Un aspetto molto importante per la comicità del carattere nell'episodio "Il guappo" è, l'abbigliamento da lavoro indossato da Saverio, il che conferma la sua tipizzazione come "pazzarello". Nella maggior parte delle scene in cui la comicità viene provocata dalla sua rigidità e perciò dalla comicità del carattere, Saverio la mostra. Ciò si può osservare per esempio, quando Don Carmine arriva a casa e dice alla moglie di Saverio, che cosa vuole mangiare la sera, mentre Saverio non interviene e rimane sullo sfondo (00:12:04). Di nuovo la sua rigidità è responsabile per la comicità in questa



Illustrazione 3 (00:12:04)

scena che funge come punizione per il suo comportamento inoperoso. Anche questa scena viene mostrata con la statica macchina da presa, però l'angolo di ripresa è posizionata in posizione laterale. Il campo medio richiama l'attenzione degli spettatori verso i personaggi. In questo modo rende possibile sottolineare contraddizioni mostrate tramite la loro mimica e i loro gesti⁵⁰. Mentre, ad esempio, Saverio punta il suo sguardo e il suo corpo verso la moglie, la sua mimica e il suo linguaggio del corpo sono rivolti a Don Carmine. Anche in questo caso la luce illumina le persone mettendo il luogo narrato in secondo piano.

Il rapporto fra Saverio e i suoi bambini ne mostra la sua rigidità allo stesso modo, perché questi non lo ascoltano (00:12:34). Al contrario, basta una parola di Don Carmine per ubbidire. Anche in questo piano l'attenzione della macchina da presa si concentra sui personaggi e l'angolo di ripresa è laterale.



Illustrazione 4 (00:12:45)

Un'altra scena (00:13:35) in cui si nota l'inoperosità e la rigidità di Saverio si svolge mentre lui fa entrare i compagni di Don Carmine, nuovamente senza nessuna resistenza o reazione da parte sua. L'apparenza di Saverio come "pazzarello", non solo indica la sua professione in questo episodio, ma sottolinea



Illustrazione 5 (00:13:35)

⁵⁰ Cfr. Keutzer et al. 2014, p. 11.

anche il suo carattere che non viene preso sul serio. A causa del campo medio e la statica macchina da presa, gli spettatori si accorgono senza problemi della reazione di Saverio alla visita dei camorristi, e ciò attraverso la sua mimica rigida e il suo corpo teso. Dall'altra parte il piano mostra bene lo sguardo dei camorristi, che viene rivolto verso Don Carmine, il quale è ai loro occhi il padrone di casa. Saverio, il "pazzarello" che permette a Don Carmine di vivere in casa sua, invece, viene ignorato. Anche in questo caso la mancanza di una sua reazione, crea comicità e viene punita attraverso la risata.

Il momento culminante della comicità del carattere è la scena in cui Saverio esercita il suo mestiere facendo il "pazzarello" (00:15:26 – 00:18:05). In questa scena la rigidità mentale si incontra con quella corporale e ha un effetto meccanico. In altre parole, tutto ciò sembra



Illustrazione 6 (00:15:26)



Illustrazione 7 (00:12:37)



Illustrazione 8 (00:15:41)

buffo, perché il vizio e la figura si fondono l'uno con l'altro, il che causa un certo automatismo.

La scena si apre con l'incontro di Saverio con i suoi colleghi di lavoro, vale a dire i musicisti. L'angolo di ripresa è posizionato di fronte all'edificio da cui Saverio viene ripreso, però, anche un po' dall'alto in basso e la macchina da presa è in questo caso statica. Il campo lunghissimo rende possibile vedere Saverio dalla testa ai piedi, e orientarsi nell'ambiente. Specialmente il rapporto fra Saverio e le persone nei dintorni viene mostrato di nuovo, e viene denotato che nessuno gli presta veramente attenzione. Quando il gruppo si riunisce, la musica diegetica e sincrona inizia attraverso il suono del flauto e del tamburo (00:15:37), il che lascia presumere che si tratti di un inizio di un'unità narrativa. L'angolo di ripresa è laterale, mentre la macchina da presa fa una carrellata di ritorno. Così essa segue Saverio

che comincia a ballare meccanicamente al ritmo del flauto e del tamburo. Con questi gesti e movimenti rigidi, Saverio mostra una volta in più un certo automatismo.



Illustrazione 9 (00:15:58)



Illustrazione 10 (00:15:25)



Illustrazione 11 (00:16:58)



Illustrazione 12 (00:17:11)

Il prossimo piano, chiamato campo lungo, mostra una panoramica orizzontale a sinistra, seguendo Saverio che va dritto con uno sguardo fisso. Dopo una dissolvenza incrociata (00:16:24), l'arrivo di Saverio e dei musicisti al negozio viene mostrato nel momento in cui devono fare l'annuncio dell'inaugurazione. Tramite il campo lunghissimo si vede la folla di persone che sta aspettando lo spettacolo (00:15:25).

Quando Saverio si posiziona davanti al negozio, il suo gesto meccanico con la bacchetta viene accompagnato da un sottofondo musicale (00:16:38 – 00:16:42). Quindi la musica diegetica e sincrona ha la funzione del “mickey mousing”⁵¹. Anche quando Saverio richiede l'attenzione del pubblico, iniziando l'annuncio dell'inaugurazione, i suoi gesti meccanici con la bacchetta vengono di nuovo evidenziati, ma questa volta solo tramite il suono del tamburo (00:16:55 – 00:17:25). La sua performance viene presentata mediante il campo lunghissimo e la posizione della cinepresa è dal basso verso l'alto. Così gli spettatori guardano il “pazzarello” con un misto di commiserazione e di superiorità e lo puniscono ridendo. Tutto ciò viene rafforzato con il primo piano che mostra bene la risata contemporanea del pubblico nel film, che ride

⁵¹ Cfr. Keutzer et al. 2014, p. 124.

anche indirettamente per l'unione della rigidità del carattere e quella del corpo. Per di più viene confermata la teoria di Bergson, secondo cui il "ridere" è un gesto sociale e ha bisogno di un "eco"⁵².

La comicità continua con la canzone di Saverio (00:17:30 – 00:17:44) che viene cantata in dialetto napoletano. Quindi la canzone è diegetica e sincrona. Anche la mimica e i gesti marionettistici che vengono presentati da Saverio mentre canta, fortificano il carattere del "pazzarello". Però la canzone viene interrotta con l'arrivo di Don Carmine e dei suoi compagni che richiedono subito tutta l'attenzione del pubblico. Questo momento viene mostrato tramite il campo



Illustrazione 13 (00:17:46)

medio e dalla prospettiva di Saverio. Si vede uno scambio di sguardi fra il camorrista e Saverio. Di nuovo ci si aspetta una ribellione o una reazione da parte di Saverio contro l'ingiustizia che accade a lui e alla sua famiglia. È contro le norme della società che un estraneo viva insieme ad una famiglia. Dunque la fonte della sua sofferenza è la sua mancanza di forza di volontà⁵³. Però anche in questa situazione Saverio rimane inoperoso e quindi rigido, il che provoca l'effetto buffo. Saverio decide invece, di continuare a fare il "pazzarello". Il campo lunghissimo rende possibile di registrare del movimento ripetitivo e meccanico di Saverio, che



Illustrazione 14 (00:18:02)

viene di nuovo accompagnato dalla musica diegetica e sincrona. Così il contrasto fra il vivo e il meccanico diventa visibile⁵⁴.

⁵² Cfr. 3.1 La comicità secondo Henri Bergson

⁵³ Cfr. Bergson 2011, p. 23.

⁵⁴ Cfr. ebd., p. 35.

4.3 La comicità della situazione

Secondo Bergson la comicità della situazione è “un ordine di azioni e avvenimenti collegati che dà l’illusione della vita reale, e quella di un’influenza meccanica”⁵⁵. In merito a ciò Bergson ne distingue 3 principi:

4.3.1 Il diavolo a sorpresa con la molla

In questo caso la comicità viene causata da un “conflitto fra l’intenzione dell’uno e la resistenza insistente dell’altro”⁵⁶. Un esempio sarebbe, se una persona parlasse tutto il tempo e non lascerebbe mai parlare l’altro⁵⁷. Dunque si tratta sempre di un conflitto fra due persone di cui uno agisce meccanicamente, solitamente “l’inferiore”⁵⁸. Anche la ripetizione fa parte di questo tipo di comicità e suscita un effetto buffo⁵⁹.



Illustrazione 15 (00:02:48)

Un esempio di questo tipo di comicità si trova nell’episodio “Il guappo”, quando Saverio incontra il Signor Esposito davanti alla tomba della moglie di Don Carmine (00:02:48). Saverio sembra meccanico ripetendo la parola “Amen”. Con questo lui interrompe continuamente il signore che non riesce a finire la sua frase, il che

porta a ridere. La sequenza viene mostrata tramite il piano americano e una statica macchina da presa. L’angolo di ripresa è posizionato lateralmente.

4.3.2 Il burattino

Questo termine viene usato da Bergson per designare una figura nella commedia che pensa di parlare e agire autonomamente, però in realtà viene manipolata⁶⁰. Quindi la figura assomiglia ad una marionetta⁶¹. Si genera



Illustrazione 16 (00:05:53)

⁵⁵ Bergson 2011, p. 56.

⁵⁶ Ebd., p. 57.

⁵⁷ Cfr. ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Cfr. ebd., p. 58.

⁶⁰ Cfr. ebd., p. 61-62.

⁶¹ Cfr. Bergson 2011, p. 62.

l'effetto comico, perché la libertà è solo un'illusione⁶², il che può essere osservato, ad esempio, quando a Saverio viene ordinato di portare l'ombrello di Don Carmine a casa (00:05:53). Benché sembri che Saverio sia un uomo libero che prende le proprie decisioni, lui stesso è veramente una marionetta, facendosi comandare a bacchetta da Don Carmine. Il piano americano rende possibile vedere: Saverio, la sua reazione ubbidiente in primo piano e la presenza di Don Carmine, che osserva tutto dallo sfondo. Grazie alla statica macchina da presa, gli spettatori possono concentrarsi sull'avvenimento.



Illustrazione 17 (00:06:02)

Un caso simile si può notare, quando Saverio va al cimitero per visitare la tomba della moglie di Don Carmine. Prima si pensa che si tratti di un favore gentile per un amico (00:03:16). Però più tardi si nota che questa visita non era affatto volontaria, ma ordinata dal camorrista, per cui questa situazione genera comicità (00:06:02). Quindi Saverio si comporta come una marionetta diretta da Don Carmine. Anche il piano rende visibile il vero rapporto di potere fra le due figure. Sebbene Don Carmine abbia un portamento inferiore, sottolineato dalla sua posizione seduta, egli ha evidentemente il potere su Saverio, che sembra molto piccolo ed esile.



Illustrazione 18 (00:10:21)

L'influsso che Don Carmine esercita sul comportamento di Saverio, si nota anche nella sequenza in cui Saverio, invece di mangiare il baccalà di sera con la famiglia, lui lo mette via, perché a Don Carmine non piace. Però anche la moglie di Saverio agisce come una marionetta di Don Carmine, perché lei stira i suoi indumenti. Di nuovo viene provocata la comicità della situazione, perché le due figure vengono manipolate implicitamente l'una dall'altra. L'azione di Saverio e quella della moglie viene presentata con il campo lunghissimo e la statica macchina da presa.

⁶² Cfr. Bergson 2011, p. 62.

4.3.3 La balla di neve

Un avvenimento che prima sembrava senza importanza, alla fine porta con sé un risultato grave e inaspettato⁶³. Detto altrimenti, una concatenazione di avvenimenti diventa sempre più grande e complessa fino alla catastrofe, simile a una balla di neve che rotola per un pendio⁶⁴.



Illustrazione 19 (00:19:23)

Questo tipo di comicità della situazione viene generata, per esempio, quando Don Carmine arriva sconvolto a casa, perché ha ricevuto un esito negativo dal medico (00:19:28). In questo primo piano si vede Saverio che sta ascoltando Don Carmine. Grazie a questo piano e l'angolo di ripresa posizionato di fronte a Saverio, si notano dettagliatamente le sue espressioni facciali, e il suo linguaggio del corpo. Perciò si nota senza problemi l'avvenimento dell'inversione. Mentre Don Carmine prende il ruolo del debole mostrando la sua vulnerabilità, il portamento di Saverio è eretto e forte. Questa notizia di Don Carmine ha conseguenze di vasta portata, poiché spinge Saverio a rompere i piatti per provocare un infarto cardiaco a Don Carmine (00:21:46).



Illustrazione 20 (00:22:06)

Poi Saverio perde completamente le staffe e butta fuori Don Carmine (00:22:06). Questo viene mostrato tramite il campo lunghissimo che rende possibile orientarsi anche nel luogo narrato, cioè la stanza. La macchina da presa segue le due persone dalla tavola alla porta. Dunque si tratta di una carrellata verticale.

⁶³ Cfr. Bergson 2011, p. 63.

⁶⁴ Cfr. ebd.



Illustrazione 21 (00:22:50)

Dopo di che Saverio butta le cose di Don Carmine fuori dal balcone davanti agli occhi di tutti i vicini (00:22:50). Il campo lunghissimo e la posizione della cinepresa dal basso in alto rendono possibile che gli spettatori vedano il condominio e le cose volanti dalla prospettiva di Don Carmine. In questo piano viene illu-

strato il cambiamento del rapporto di potere. Mentre Don Carmine fugge lasciandosi tutto alle spalle, Saverio si prende il potere. Tutto ciò viene sottolineato anche tramite l'illuminazione del piano: Don Carmine è al buio, mentre il balcone di Saverio è illuminato.

Riassumendo si può dire che la notizia di Don Carmine di essere malato, ha portato molti avvenimenti successivi e finalmente alla sua espulsione da casa, perciò si tratta di un esempio di un tipo di comicità della situazione.

5. Conclusione

Il film “L’Oro di Napoli” di Vittorio De Sica (1954) è un capolavoro della commedia, nato durante il movimento del neorealismo rosa. In questo film gli elementi comici e drammatici possono essere facilmente notati e rendono il film particolare. Però anche la presenza di attori famosi, come ad esempio Antonio De Curtis, Vittorio De Sica, Eduardo De Filippo o Sophia Lauren hanno contribuito al suo successo.

Specialmente l’episodio “Il guappo” di cui Totò è il protagonista, promette comicità, grazie al suo unico buffo linguaggio del corpo di mimica e i gesti, che danno un effetto marionettistico. Per scoprire gli elementi comici in questo episodio e la loro causalità, spesso in relazione con Totò, sono stati usati 2 fenomeni della teoria di comicità di Henri Bergson, cioè la comicità del carattere e quella della situazione. Tramite la comicità del carattere, sono state mostrate la rigidità e la meccanica del personaggio di Saverio che provocano la risata che funge da punizione. La comicità della situazione, invece, ha mostrato che la ripetizione meccanica, di parole, l’illusione di agire autonomamente e il risultato finale di una concatenazione di avvenimenti, possono creare un effetto comico. In più l’analisi ha illustrato che anche i diversi elementi estetici cinematografici giocano un ruolo importante per la comicità generale, in quanto possono rafforzarla.

Concludendo si può dire che l’episodio “Il guappo” del film “L’Oro di Napoli” di Vittorio De Sica (1954), è pieno di elementi comici provocati in gran parte dall’unica sceneggiatura dell’attore Totò.

6. Fonti

6.1 Il film

L'Oro di Napoli, R.: Vittorio De Sica, Italien, Carlo Ponti Cinematografica/ Dino de Laurentiis Cinematografica 1954 (<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=kYhq2wp3AjM> ri-guardato il 06.02.2021)

6.2 Riferimenti bibliografici

Alic, Selma: *Comedy Narrative: Erzählstrukturen und Komikelemente in der aktuellen Hollywood-Komödie – am Beispiel von The Hangover (2009)*. Diplomarbeit. Universität Wien 2013.

Bachmaier, Helmut (Hg.): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam 2005.

Bayman, Louis: *The Popularity of Italian Film Comedy*. In: Frank Burke (Hg.), *A Companion to Italian Cinema*. Hoboken/NJ: John Wiley & Sons, 180-197.

Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner 2011.

Dürmoser, Michaela: *Von überraschend gewohnter Absurdität. Humoristisches Potential der Satire – Elemente, Techniken und Strukturen humoristischer Darstellung am Beispiel des Films Muttertag*. Magisterarbeit. Universität Wien 2013.

Fournier Lanzoni, Rémi: *Comedy Italian Style. The Golden Age of Italian Film Comedies*. London u.a.: Continuum International Publishing Group Ltd. 2008, 19-46.

Giocovelli, Enrico: *C'era una volta la Commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, i film*. Rom: Gremese 2015.

Gundle, Stephen: The Question of Italian National Character and the Limits of Commedia all'italiana: Alberto Sordi, Federico Fellini, and Carlo Lizzani. In: Frank Burke (Hg.), A Companion to Italian Cinema. Hoboken/NJ: John Wiley & Sons, 198-215.

Keutzer, Oliver et al.: Filmanalyse. Wiesbaden: Springer VS 2014.

Leiffheidt, Florian: Der Begriff des Komischen im Werk von Henri Bergson. Alltägliche Beispiele aus den Bereichen des Theaters und des Fernsehens. Examensarbeit. Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald 2019.

Müller, Gottfried: Theorie der Komik: Über die komische Wirkung im Theater und im Film. Würzburg: Triltsch 1964.

Rumpold, Katharina: Kathartischer Arlecchino. Einsatz, Wirkung und Grenzen der Komik Roberto Benignis. Diplomarbeit. Universität Wien 2009.

Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Julia Paganini. Mit 45 Abbildungen. Stuttgart: Springer 2017.

6.3 Riferimenti Internet

L'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti. URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/comicita/> [2021-01-29].