

UNITRE PINEROLO

Anno Accademico 2021-2022

Vincenzo BARALDI

LEZIONE 1

1.1 Una realtà imprendibile come la schiuma del mare

Apriamo il discorso con una storiella, forse di origine ebraica. C'è Mosè che sta scendendo dal Monte Sinai, con le tavole della legge sotto braccio. Rivolgendosi al suo popolo, esclama:

<< Li ho fatti scendere a dieci, ma il divieto di adulterio è ancora compreso!>>.

Almeno un sorriso, se non una “risata a crepelle”, spunta sulle nostre labbra: siamo stati spiazzati rispetto alla nostra attesa e ci sembra comica l'immagine del patriarca ridotto ad una sorta di sindacalista che contratta con l'Onnipotente a nome dei suoi seguaci scontenti (1).

E forse possiamo generalizzare osservando che la risata sorge sempre dalla percezione di uno scompenso, un'incongruità rispetto alle consuete aspettative. Essa sembra essere una delle nostre azioni più spontanee e caratteristiche. Eppure non sono mancate nella storia approfondite indagini teoriche volte a definire *<<che cosa sia>>* e *<< in quali forme si presenti>>* questa esperienza. Scrive in proposito l'autore di uno studio ponderoso:

<< Situandosi all'incrocio tra la psiche e il corpo, tra l'aspetto individuale e quello sociale, tra il divino e il diabolico, il riso fluttua nell'equivocità, nell'indeterminatezza. Esso, pertanto, presenta tutte le caratteristiche per sedurre lo spirito moderno>> (2).

Questo fenomeno partecipa dunque sia dell'aspetto fisico-corporeo che di quello mentale-culturale: come la danza non si limita ad una successione di puri movimenti corporei ma si arricchisce, a seconda delle situazioni, di valenze più profonde, così l'esercizio della risata si presenta in una varietà di aspetti, in cui il processo fisiologico è accompagnato da una particolare forma di comunicazione, anzi, di espressività umana.

Considerazioni analoghe si potrebbero sviluppare a proposito dell'atto del piangere, con i vari rituali che lo accompagnano in tempi e luoghi diversi. In proposito il filosofo Bergson, in un noto studio pubblicato nell'anno 1900, propose l'immagine della schiuma marina che un bambino sulla spiaggia cerca di catturare con le mani mentre essa scivola subito via tra le dita, per evidenziare quanto il riso fosse difficile da catalogare.

Proprio per il suo carattere multiforme, il riso ha attirato l'attenzione dei filosofi fin dall'antichità greca. Una diffusa leggenda contrapponeva **Democrito**, considerato il pensatore che ride, ad **Eraclito**, l'“oscuro” ed il “piangente”. Il riso di Democrito incarnava uno scetticismo assoluto.

L'esistenza, per lui, è priva di senso, soggetta ad eventi imprevedibili dovuti al caso; l'uomo non possiede verità: <<*Nessuno di noi conosce alcunché, non sappiamo neanche se sappiamo o non sappiamo*>>. Bisogna quindi imparare a ridere.

Eraclito, invece, era tendenzialmente pessimista e amaro; il suo piangere nasce dalla consapevolezza che la lotta e la discordia costituiscono la realtà delle cose, mentre gli uomini preferiscono ignorarlo, rifugiandosi in vari sogni e illusioni.

Ma è con **Aristotele** che nasce una prima categoria interpretativa del fenomeno del riso, e cioè quella del comico. Nel suo trattato "**Poetica**", il filosofo colloca la commedia su un piano inferiore rispetto all'epica e alla tragedia; vi dedica un breve passaggio in cui osserva che il comico riguarda situazioni e personaggi dappoco, caratterizzati da <<*qualcosa di stravolto e di brutto che non procura né dolore né danno*>> (3).

L'aggettivo "stravolto" sottolinea il carattere imprevisto di una situazione di contrasto o tensione dalla quale si esce- tramite la comicità- con uno scioglimento.

L'aggettivo "brutto" implica, per Aristotele, che si debba amministrare con avvedutezza la comicità, senza abbandonarvisi, per non degradare la propria umanità.

In uno scritto ulteriore Aristotele punta l'attenzione sul "buonumore" (in greco "*eutrapelia*") invitando a coltivare tale disposizione: infatti, secondo lui, i rapporti cordiali con gli altri, basati sul rispetto e una quota di ilarità, danno un contributo positivo alla convivenza (4).

Nella cultura espressa dai padri della Chiesa, nella teologia e nella filosofia cristiana dell'età medievale, prevalgono invece la diffidenza e la condanna nei confronti del ridere. E' soprattutto il mondo monastico a giudicare il riso come leggerezza e mancanza; esso infatti implica un difetto di autocontrollo, distoglie dalla preghiera, dalla meditazione e dalla ricerca del contatto con Dio.

Solo con Tommaso d'Aquino si stabilisce un certo grado di legittimità per il ricorso moderato ad una risata accettabile, che favorisce il buon umore di un essere umano gioviale (con una funzione che al giorno d'oggi chiameremmo "terapeutica"), mentre il riso derisorio e di scherno è da respingere come peccato.

In proposito il rinvio ad un'opera di finzione a noi contemporanea, "*Il nome della rosa*" di Umberto Eco, ci permette di ricordare come, nella Chiesa medievale, il terrore verso la comicità potesse condurre perfino all'omicidio e al caos.

Con il Cinquecento assistiamo ad una forma paradossale e continuata di ironia che strappa il riso, nel caso dell'"*Elogio della pazzia*" di **Erasmus da Rotterdam** (5). Forse diremo qualcosa di più su quest'opera più avanti; inoltre, in rapporto allo stesso periodo, dovremo affrontare un vero e proprio monumento al riso inteso come antidoto all'angoscia ed al dolore, esaminando da vicino il capolavoro dissacrante di **François Rabelais**, cioè il "*Gargantua e Pantagruel*" (6).

Nel secolo successivo toccherà ad un pensatore religioso, **Pascal**, rinnovare nei confronti del riso

la condanna che l'austerità imponeva ai seguaci del giansenismo; tuttavia ciò non gli impedirà di ricorrere personalmente alla pratica dell'ironia, del feroce sarcasmo e perfino della caricatura nella polemica contro la faciloneria e la superficialità dei gesuiti.

Nel 1650 **Thomas Hobbes** giudicò il riso come un tratto del risentimento, nutrito dai vanitosi e dai pusillanimi; per lui si collegava con la convinzione di una superiorità orgogliosa e aggressiva in soggetti bloccati in furiose contese con i propri simili. In generale l'Illuminismo considerò il comico e l'ironia come strumenti per combattere il fanatismo. **Kant** trattò il tema parlando di un fenomeno psichico, strettamente collegato con una reazione fisiologica e corporea, nei confronti di aspetti incongrui della realtà e di forme assurde di condotta da parte delle persone. In sostanza lo giudicò un momento di scarico della tensione, di allegria e di sollievo, in continuità con quanto sostenuto un tempo da Aristotele (7).

In seguito **Hegel** (8) ritenne che la comicità fosse espressione di un possesso soddisfatto della verità, coincidesse quindi con la sicurezza che si prova stando al di sopra delle contraddizioni, con l'annessa capacità di sopportare eventuali scacchi personali. Distinse però nettamente la comicità dal “*sensu del ridicolo*”: quest'ultimo era il semplice portato di situazioni infelici e contraddittorie, destinate a restare improduttive. In un saggio sulla risata, **Herbert Spencer** riprese la teoria dell'incongruenza, contaminandola con l'ipotesi del “*sollievo*”, derivante dalla cessazione di uno “*sforzo mentale spiacevole*” (9).

Il Novecento si aprì con l'analisi del filosofo **Bergson**, che pubblicò un saggio sul riso (1900) e fu presto seguito nel 1905 dall'analisi che **Freud** dedicò al motto di spirito ed alla sua relazione con l'inconscio. In questo contesto possiamo collocare anche l'intervento sull' “*Umorismo*” che **Pirandello** pubblicò nel 1908, svolgendo osservazioni teoriche e storico-letterarie.

Proviamo a considerarli uno per volta.

Per Bergson (10) <<*comico è quel tratto della personalità per cui essa rassomiglia ad una cosa, quell'aspetto degli avvenimenti umani che imita, per la sua rigidità di un genere tutto particolare, il meccanismo puro e semplice, l'automatismo: insomma il movimento senza vita*>>. Qui i concetti chiave sono il “*meccanismo*” e la “*vita*”, in netta contrapposizione reciproca. Ad un polo si colloca l'elasticità e il dinamismo della coscienza e della vita, dall'altro la rigidità e le regole meccaniche che presiedono all'esistenza in società. Lo studio di Bergson suggerisce inoltre di distinguere tre forme principali del comico:

- il comico di situazione (l'oratore che, durante un discorso solenne, starnutisce; l'attore che, sbilanciato, perché gli è stata sottratta la sedia nel momento di sedersi, fa un capitolombolo);
- il comico di carattere, che si verifica quando un personaggio presenta una certa rigidità psicologica e agisce seguendo schemi di comportamento fissi (un po' come un burattino), con ciò scontrandosi inevitabilmente con il mondo circostante;

- il comico collegato con la parola, a sua volta distinto dall'autore in due categorie: a) la comicità espressa tramite il linguaggio che mostra situazioni particolari in cui agiscono le persone; b) il comico creato dal linguaggio che opera attraverso la scelta delle parole e della struttura della frase.

Possiamo fare un cenno anche al saggio di Pirandello, cogliendo analogie e differenze rispetto a Bergson. Anche Pirandello, condivide l'idea che la vita sia un flusso inarrestabile, che sia coscienza e durata. Utilizza la nozione di “*sentimento del contrario*” per identificare nella scomposizione delle forme, nella contraddizione e nella disintegrazione di una pretesa realtà oggettiva il fondamento dell'umorismo. Tuttavia ciò non conduce, secondo lui, a nessun recupero di autenticità né ad un contatto con lo “*slancio vitale*” di Bergson, ma semplicemente ad un'altra maschera, un'altra fissazione, un'altra rigida forma.

Il saggio di Freud del 1905 studia il motto di spirito in relazione al funzionamento dell'inconscio (11). Il divertimento, il piacere di cui si gode attraverso la battuta arguta, l'umorismo e la comicità, nascono, secondo lui, dal risparmio, che essi consentono, di energie emotive inconscie, poiché fanno rivivere, attualizzandole, esperienze e stati d'animo dell'infanzia.

1.2 Dopo Freud: dal gioco alla danza della parola

Nei decenni successivi del Novecento, una ricerca teorica sul nostro argomento si è estesa mediante una miriade di studi ulteriori di cui è impossibile tener conto. Senza pretese di esaustività, ricordiamo anzitutto la strada, di particolare rilievo, che si aprì, fin dagli anni Trenta, con gli approfondimenti relativi all'universo del gioco, ad opera di **J. Huizinga** (12), e, in seguito, di **R. Callois** (13).

Intorno agli anni '40 si può collocare l'elaborazione pionieristica di **M. Bachtin**, all'incrocio tra storia del folklore e storia letteraria, che, esaminata una grande mole di materiale, propose di considerare come centrale il “*riso carnevalesco*” con le sue componenti dissacranti (14). Più di recente, nel campo più ristretto della sociologia della vita quotidiana, analizzando il comportamento e le interazioni fra persone, si è cominciato ad attribuire al comico un posto specifico come regolatore dell'azione sociale, sia nei suoi aspetti di ordine sia in quelli di rottura della cosiddetta “*normalità*”.

Molto vasti ed ambiziosi altri due contributi di carattere socio- culturale. J. Baudrillard ha sostenuto che il riso sia una implosione di senso. Secondo lui, nel comico si dissolvono finalità e valori, vengono meno gli imperativi morali e i significati delle parole. Il piacere della battuta non è altro che il piacere dell'ambivalenza dei significati che entrano in cortocircuito annullandosi (15). A sua volta nel 1985, **Gilles Lipovetsky** ha pubblicato “*L'era del vuoto: saggi sull'individualismo*

contemporaneo". Ha mostrato come nella società contemporanea prevalgano il "cool" ed il "fun", soprattutto ad opera dei media che diffondono modelli rilassati e divertenti, con eroi pieni di umorismo. In realtà, ha osservato criticamente, raramente si incontra nella quotidianità quel riso onnipresente nella pubblicità e nelle trasmissioni televisive, che suggeriscono a ripetizione che "prenderci sul serio" è un atteggiamento ormai sorpassato e fuori dai canoni socialmente desiderabili (16).

Infine possiamo menzionare due pubblicazioni comparse di recente in Italia che risultano interessanti: la prima è dovuta al filosofo **Giulio Giorello** (17) e tratta dell'ironia <<come arma civile per combattere schemi e dogmatismi>>. Si intitola "**La danza della parola**" e spazia con brio dalla storia della scienza ai fumetti di Tex Willer, Topolino e Linus, con puntate anche nella storia letteraria.

Il secondo testo nella traduzione italiana ha un titolo un po' fuorviante; infatti l'autore aveva scritto semplicemente "**Humour**", che invece è stato sostituito dall'editore con "**Breve storia della risata**". In realtà l'autore, lo studioso inglese **Terry Eagleton**, passa in rassegna tutti i meccanismi e le possibili sfumature della risata, operando un'analisi articolatissima, con riferimenti significativi ai classici della letteratura, ma anche ai prodotti del cinema e della televisione, ogni volta verificando l'appropriatezza di precedenti contributi interpretativi (18).

E con questo siamo invitati a confrontarci direttamente, anche noi, con i testi della storia letteraria. Con un'avvertenza importante: è utile, per non smarrirsi, una suddivisione della materia. Esiste in primo luogo il territorio del comico vero e proprio, che ha profondi legami con il folklore e l'antropologia (con i vari momenti della festa, del rito, del "mondo alla rovescia"). Esso si esprime attraverso la farsa, la commedia, l'espressione burlesca e giocosa, i lazzi uniti alla mimica ed alla gestualità, i giochi di parole e gli equivoci, le sostituzioni di persona etc.

In secondo luogo, c'è l'area che comprende tutti i modi di espressione basati sulla consapevolezza critica, sulla manipolazione linguistica intenzionale, esplicitamente esibita. Satira, ironia, parodia, umorismo sono le forme principali in cui si presenta. Con il diffondersi del clima del post-moderno, però esse hanno iniziato a modificarsi: ad esempio <<alla parodia si è sostituito il "pastiche", come operazione di mescolanza degli stili e dei testi, caratterizzata da minori punte critiche>> (19).

1.3 Un giullare del Novecento: Dario Fo

Dal termine latino "iocus" deriva "ioculator". Nel Medioevo latino i "ioculatores" sono professionisti dello spettacolo e del gioco, che divertono il pubblico con esibizioni di destrezza fisica, con canti, danze, musiche e recitazioni. La Chiesa condanna queste attività perché connesse con temi osceni e legate a tradizioni pagane.

Sfruttando le proprie capacità nella recitazione e nel canto, il giullare diventa un diffusore della prima poesia in lingua volgare, con una circolazione soprattutto orale. In seguito inizia a stendere delle tracce manoscritte e potrà passare anche alla composizione di testi. Con l'affermazione definitiva della letteratura scritta di tono elevato, il ruolo dei giullari va tuttavia perdendo importanza. Il termine inizia a indicare soltanto attori, giocolieri e saltimbanchi, attivi sulle piazze ed anche presso le corti, dove vengono accettati come buffoni dai “signori”. Ma veniamo a tempi più vicini. Il lungo percorso del teatro italiano, dal secondo dopoguerra ad oggi può essere riassunto dall'esperienza di un attore-clown che, dopo essere passato attraverso varie esperienze istituzionali e d'avanguardia, si è impegnato per rilanciare la produzione di testi giullareschi, fortemente critici nei confronti di tradizioni e pregiudizi, cercando sempre più di trasformare i suoi spettacoli in momenti di confronto politico con gli spettatori. Stiamo parlando di **Dario Fo**, profondamente convinto che, accanto ai contenuti, il teatro dovesse attentamente curare anche le modalità in cui esso veniva elaborato, prodotto, diffuso. Più che sui testi da lui dedicati all'attualità politica, ci soffermiamo su “*Mistero buffo*”, opera da lui stesso presentata come una lunga “*giullarata*” medievale.

La stessa parola “*mistero*”, di derivazione francese nel suo significato tecnico, veniva in quei secoli usata per indicare **sacre rappresentazioni**: spettacoli che si fondavano su una tradizione orale e trattavano episodi della vita dei santi, miracoli di Maria Vergine, momenti della storia dell'Antico Testamento o episodi della vita di Gesù. Costituivano forme vere e proprie di azione scenica, che si svolgevano sul sagrato della chiese- ma anche al loro interno- in occasione di festività del calendario liturgico (20). Abati e confraternite religiose, responsabili degli allestimenti, presero l'abitudine di rivolgersi ai giullari perché fornissero canovacci e musiche. In seguito il genere della sacra rappresentazione raggiunse in Italia dignità letteraria quando, in forma scritta e con una struttura regolare dotata di un prologo, uno svolgimento ed una conclusione, passò dall'anonimato alla produzione d'autore, soprattutto nella Firenze dei Medici.

1.4 “Mistero buffo”: una versione contemporanea delle sacre rappresentazioni

Questa “*giullarata*” è un testo in prosa e in versi, per attore solo; “*buffo*” indica il carattere comico-grottesco dello spettacolo.

Andò in scena per la prima volta nel 1969 in veste ancora provvisoria; in seguito fu più volte arricchito di nuovi elementi e aggiornato. Nell'ultima edizione, il testo è suddiviso in due parti: la prima contiene nove storie; la seconda quattro episodi riguardanti la passione di Cristo.

Il nucleo programmatico e ideologico dell'opera è costituito dalla rivendicazione della forza alternativa della cultura popolare: un punto di vista sul mondo che muove dal “*basso*” e che- secondo Fo- è sempre stato trascurato o cancellato dalle classi dominanti. Le fonti sono canovacci

di testi giullareschi medievali, provenienti un po' da tutta Europa, e versioni popolari dei Vangeli apocrifi, articolati e riscritti dall'autore in un linguaggio particolare.

C'è un indubbio schematismo nella contrapposizione popolo/potenti, cultura autentica/ cultura falsa, ma essa risulta funzionale ad un'istanza utopica di liberazione degli oppressi, degli affamati, degli emarginati. Un filo conduttore si può individuare nelle vicende di un Cristo che scende all'Inferno per prendere a pedate i pontefici corrotti, di una Madonna ricca di sentimenti umanissimi ma priva di ogni sacralità o di pie donne ai piedi della croce viste come comari. Tutto viene recitato da un solo attore, che entra ed esce dai diversi ruoli ed inoltre spiega ciò che sta facendo, interviene ripetutamente su fatti dell'attualità contemporanea, chiama in causa il pubblico, in una sorta di dialogo ininterrotto.

L'autore-attore non si limita a riprendere i testi giullareschi, ma ricorre a tutte le tecniche della commedia dell'arte, alla riscoperta delle maschere, alle movenze del cabaret e del teatro d'avanguardia, per potenziare la carica mimica, gestuale, espressiva. Gesto e parola si uniscono per comunicare, con grande originalità, il motivo del sacro in forma popolare, trasgressiva e desublimata.

Ciò è reso possibile da un'attentissima ricerca linguistica operata da Fo su fonti arcaiche dei dialetti padani (lombardo, veneto e piemontese), che sfocia nell'invenzione di una mescolanza verbale specifica: il "*grammelot*", un linguaggio onomatopeico, più immaginario che realmente esistito, utilizzato in un'ammirevole gamma di sfumature, spesso con una carica di esilarante parodia della lingua "*ufficiale*".

1.5 Tre episodi significativi

La creatività di Dario Fo spicca maggiormente in tre episodi, che vale la pena di considerare da vicino. Il primo riguarda la guarigione di un cieco e di uno storpio. Un cieco prende sulle spalle uno storpio perché gli faccia da vedetta; vogliono evitare il corteo che accompagna Gesù, perché temono di essere miracolati e di perdere la possibilità di vivere di accattonaggio, senza lavorare. Scappando, però, il cieco inciampa e tutti e due rotolano ai piedi di Cristo. Questi compie immediatamente il miracolo, lasciandoli sconfitti.

Il secondo episodio è una riscrittura delle "Nozze di Cana". Un ubriaco fa sloggiare dal palco un angelo e racconta a modo suo il miracolo evangelico; lui infatti è riuscito ad approfittare delle abbondanti libagioni causate dalla trasformazione dell'acqua in vino.

In fotocopia trovate riportato il terzo episodio, con la necessaria traduzione. Qui il miracolo della resurrezione di Lazzaro (Giov. XI; XII vv.1-9) viene raccontato come una sorta di fiera di paese o di un più moderno "*happening*", per assistere al quale occorre pagare un regolare biglietto. Il custode

del cimitero inoltre affitta sedie e poi comincia a vendere sardelle. Dopo una certa attesa, arriva un simpatico “*fiulìn*”, accompagnato dalla madre e dai discepoli: si tratta di Gesù. Viene scostata la pietra che chiude il sepolcro, appare il cadavere di Lazzaro, morto un mese prima, purulento e pieno di vermi.

Tutti si chiedono se il miracolo avverrà. Si aprono le scommesse. E proprio mentre Lazzaro risorge, un ladro ruba i soldi di uno spettatore e si dà alla fuga.

Il racconto assume un'efficacissima valenza corale; la folla popolare partecipa in modo vivace ed immediato all'avvenimento. Gesù è visto da lontano, le sue parole non vengono riportate. Non c'è un'intenzione dissacrante: Gesù è un personaggio pieno di umanità, suscita affetto e simpatia nei presenti. Tutto è visto in un'ottica allegra e scanzonata.

Come è difficile immaginare le opere teatrali di Eduardo de Filippo sganciate dalla *maschera* dell'attore, così Dario Fo- con quel dialetto d'invenzione, con la sua voce e la sua versatilità, con le smorfie e tutte le capacità istrionesche che mette in campo- è l'interprete inimitabile del proprio testo, che tuttavia- osserva Asor Rosa- “regge da sé, ed è godibilissimo anche a una lettura solitaria” (21).

A questo punto vi inviterei a fare un tuffo nel passato e precisamente nel Basso Medioevo, perché anche nella Divina Commedia è possibile rintracciare elementi riferibili alla stessa tradizione culturale utilizzata da Dario Fo.

1.6 Peccato e redenzione nell'episodio di Bonconte (Purgatorio, V, vv. 85-129)

Dobbiamo premettere che, nell'epoca in cui, tra oralità e scrittura, va realizzandosi la pratica delle sacre rappresentazioni, non mancano esempi di “*contrasto*” in cui, in serrate battute di dialogo, si confrontano sulla scena l'anima e il corpo, la Quaresima e il Carnevale, un angelo e un demone. Tale consuetudine è del resto ricorrente anche nella tradizione delle arti visive. A questi materiali guarda a sua volta Dante, quando descrive nel “*Purgatorio*” (c. V) il suo incontro con un nemico politico, **Bonconte** di Montefeltro (22).

Ormai la vicenda terrena del capo ghibellino è confinata nel passato; sia lui che Dante sono incamminati sullo stesso itinerario di purificazione; l'unico sentimento che il poeta prova per l'altro è di pietoso interesse per la sua fine misteriosa. Infatti Dante aveva combattuto nella battaglia di Campaldino, nel 1289, per i Guelfi di Toscana contro i Ghibellini, sostenuti da Arezzo, tra i quali spiccava la figura di Bonconte. I Guelfi furono battuti, ma Bonconte morì in combattimento e si diffuse la notizia del mancato ritrovamento della sua salma sul campo di battaglia.

Il poeta approfitta di tale informazione, per sviluppare il tema religioso del pentimento in punto di morte, il cui unico arbitro è Dio con la sua infinita misericordia. Bonconte infatti racconta di aver

concluso la propria vita “*nel nome di Maria*” (v. 101). A questo punto l'autore Dante inserisce una vivace disputa tra un angelo e un demonio. Quest'ultimo grida: << *O tu del ciel, perché mi privi?*>> e protesta perché l'anima di Bonconte, dopo una vita di peccato, diventa possesso dell'angelo per una sola <<*lagrimetta*>> (v. 107), versata in extremis ma sufficiente ad ottenere la grazia e la salvezza. E quindi, per vendetta, non essendosi potuto impadronire di quest'anima, il diavolo scatena una furiosa tempesta che si abbatte sul cadavere di Bonconte, facendone scempio, fin nelle acque dell'Arno in piena. La vicenda del corpo di Bonconte ricorda anche, in chiave allegorica, un detto evangelico: << *Non temete coloro che uccidono in corpo, ma non possono uccidere l'anima*>> (Marco, X, 28).

Il senso dell'episodio acquista ancora più evidenza, se confrontiamo la storia di Bonconte- salvatosi per un pentimento in fin di vita- con quella del padre, **Guido di Montefeltro** (Inferno, c. XXVII, vv. 58-136) strappato invece alla salvezza, all' ultimo istante, da un diavolo, che confutò come infondata l'assoluzione preventiva che il duca aveva ottenuto da Bonifacio VIII, in cambio del consiglio fraudolento richiesto (<<*ne' pentere e volere insieme puossi/ per la contradizion che nol consente*>>). Analoga è la rappresentazione della disputa tra angelo e demonio, ma l'esito è diametralmente opposto.

NOTE ALLA LEZIONE 1

- 1) Cfr. Eagleton Terry, “*Breve storia della risata*”, il Saggiatore, Milano 2020, p. 92;
- 2) In questo paragrafo l’esposizione attinge ampiamente al seguente testo: Minois Georges, “*Storia del riso e della derisione*”, Ediz. Dedalo, Bari 2004. La citazione riportata si trova a P. 8. Sintetica, ma assai utile, anche la voce “*Riso*”, di Pasquale Guaragnella, contenuta in: Ceserani R.-Domenichelli M.-Fasano P. (a cura di) “*Dizionario dei temi letterari*”, UTET, Torino 2007;
- 3) Aristotele, “*Poetica*”, 5, 144 a, 32-36, citato in Berti E. “*In principio era la meraviglia*”, Laterza, Roma Bari 2008, p.233;
- 4) Minois, Georges, op. cit. pp. 75.78;
- 5) Erasmo da Rotterdam, “*Elogio della pazzia*” (1511), trad. it. di Tommaso Fiore, Mondadori, Milano 1966;
- 6) Rabelais François, “*Gargantua e Pantagruelle*” (a cura di M. Bonfantini), vol. I-II, Einaudi, Torino, 1973;
- 7) Kant Immanuel, “*Critica del giudizio*”, Bompiani, Milano 2004, p. 363;
- 8) Hegel G.W.F. “*Estetica*”, Einaudi Torino 1972, pp. 76-79;
- 9) Spencer Herbert, “*Sulla fisiologia della risata*”, in “*Scritti sull'educazione*”, la Nuova Italia, Firenze 1973;
- 10) Bergson Henri, “*Il riso. Saggio sul significato del comico*” Laterza, Roma-Bari 2003;
- 11) Freud Sigmund, “*Il motto di spirito e altri scritti 1905-1908*” in “*Opere*”, V, Bollati Boringhieri, Torino 1989;
- 12) Huizinga Johan, “*Homo ludens*” (1938), Einaudi, Torino 1945 e seguenti;
- 13) Callois Roger, “*I giochi e gli uomini*”, trad. it. Bompiani, Milano 2000;
- 14) Bachtin M., “*L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*”, Einaudi, Torino 1979;

- 15) Baudrillard Jean, *“Lo scambio simbolico e la morte”* (1979), Feltrinelli, Milano 2006;
- 16) Lipovetsky Gilles *“L'era del vuoto”* (1983), Luni Editrice, Milano 2013;
- 17) Giorello Giulio, *“La danza della parola”*, Mondadori, Milano 2019;
- 18) Ceserani Remo, *“Guida allo studio della letteratura”*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 558;

- 19) Cfr.: Chancerel Leon, *“Storia del teatro”*, Bulzoni, Roma 1967; Pieri Marzia, *“Il teatro”*, nel vol. I del *“Manuale di letteratura italiana (per generi)”*, curato da Brioschi e Di Girolamo per Bollati Boringhieri (Torino 1995). Più tecniche le informazioni contenute in: Molinari Carlo, *“Teatro. Lo spettacolo drammatico nei momenti della sua storia dalle origini ad oggi”* Mondadori, Milano 1972, in partic. Alle pp. 94-108;

- 20) Dario Fo, *“Mistero buffo”*, Guanda, Parma 2018;
- 21) Asor Rosa Alberto, *“Storia europea della letteratura italiana”*, vol. III, Einaudi, Torino 2009, p. 509;
- 22) Dante, *“Divina commedia”* (ediz. integrale) commento di S. Iacomuzzi e altri, SEI, Torino 2008, “Purgatorio” C. V.