

Seminario tridottorale  
TEORIA E PRASSI DEL COMICO



CONVENTO di SAN CERBONE  
25-27 ottobre 2018

**LIBRO DEGLI ABSTRACT**

## **Bernardo Dovizi detto il Bibbiena**

Il contributo propone una lettura di alcuni luoghi intonati a uno stile comico presenti nelle lettere di Pietro Bembo inviate al Bibbiena nel corso del biennio 1507-1508.<sup>1</sup> In particolare, saranno messe in luce alcune delle strategie testuali utilizzate da Bembo per suscitare il riso (nomi fittizi, *aequivocatio*, decontestualizzazione parodica di passi biblici, riutilizzo di stilemi boccacciani). Dalla relazione emergerà un aspetto poco conosciuto dell'autore delle *Prose*, che in questi passi dimostra una perfetta padronanza del registro faceto e parodico, caratteristico peraltro dell'estrosa personalità del suo interlocutore. Inoltre, attraverso alcuni tentativi d'interpretazione dei nomi fittizi si cercherà di mettere a fuoco una seconda funzione assolta dal registro comico: quella, cioè, allusiva e criptica ai diversi *negotia* della Curia romana oggetto degli interessi di Bembo in quegli anni.

**FABIO ARDOLINO**, *Dottorato in Discipline Linguistiche e Letterature Straniere*

### **Spunti per un'analisi linguistica e linguistico-cognitiva della comicità orale**

L'intervento intende esplorare una serie di scenari aperti dall'applicazione dell'indagine linguistica, sociolinguistica e linguistico-cognitiva al dominio della comicità orale. A partire da basi teoriche e sperimentali proprie della linguistica, della psicologia e della sociolinguistica, si tenterà di tratteggiare una serie alcuni spunti utili a giustificare, da un punto di vista psicologico, sociologico e linguistico, il "dispositivo mentale" del comico. Infine, alla luce di tali speculazioni, si analizzeranno alcuni fra i più noti schemi della comicità orale.

**ELISA BACCHI**, *Dottorato in Studi Italianistici*

### **Erasmus, Budé e i *leptologemata*: retorica del comico e comico della retorica**

Tra il 1516 e il 1518 Erasmo da Rotterdam e Guillaume Budé intrattengono un fitto scambio epistolare che nasce sotto il segno di un conflitto insieme stilistico e conoscitivo. Il turbolento rapporto tra i due umanisti si costruisce tutto intorno a una parola - *leptologemata* (cose futili e leggere) - che Budé impiega per definire gran parte delle fatiche di Erasmo. In effetti, secondo l'erudito francese, l'eloquenza erasmiana potrebbe e dovrebbe trovare toni e soggetti maggiormente appropriati all'esercizio della propria grandezza. Da parte sua, Erasmo rivendica a più riprese l'efficacia e il valore della propria disposizione nugace e oppone la propria *lepida et iocunda festivitas* alla copiosità sregolata e enigmaticamente ispirata dello stile di Budé. Ciò che vorrei tentare di mostrare è come tale scambio epistolare nasconda, dietro la superficie di un dibattito puramente formale, il cuore della riflessione erasmiana su una retorica dei *minutola* che sia capace di rovesciare le proporzioni tra le cose e di rendere massimamente significativo esattamente ciò che appare più insignificante. In tale prospettiva, sarà interessante analizzare come, nella corrispondenza con Budé, Erasmo utilizzi la strategia luciana dell'*elephantem ex musca facere* (Erasmo commenta tale massima nei suoi *Adagia*). Essa diviene, infatti, lo strumento paradossale che Erasmo utilizza per sondare il valore conoscitivo di una comicità che ha molto a che fare con l'universo mutevole dell'esercizio retorico, con la balbuzie della parola umana sempre destinata a significare solo attraverso la riformulazione. Erasmo, insomma, presenterebbe se stesso come un vero e proprio *muscarum Achilles* che sostituisce la comica *imbecillitas* dell'*homo loquax* alla forza epicamente tragica del vero sapiente.

**GINEVRA BENEDETTI**, *Dottorato in Scienze dell'Antichità e Archeologia*

### **Rappresentazioni comiche delle donne nel mondo greco e romano: somiglianze e differenze**

È ampiamente noto come nelle società greca e romana l'universo maschile risultasse nettamente differenziato da quello femminile. Se il primo è rappresentato e ambientato nella sfera pubblica dalla pluralità di voci di poeti, oratori e scrittori, il secondo risulta essere confinato prettamente entro le mura domestiche. Sebbene mutino i tempi, le culture e le credenze religiose, permangono alcune costanti atte a sottolineare il divario tra la sfera femminile e quella maschile: la convinzione dell'infe-

riorità della donna, lo sbocco obbligato nel matrimonio e nella maternità, la segregazione nello spazio familiare. A ciò si aggiunge, laddove filosofi e letterati abbiano lasciato le loro testimonianze, una ripetuta e violenta invettiva contro il genere femminile; una secolare misoginia che travolge donne comuni, potenti e addirittura divinità, dipinte come false, peccatrici, intriganti, alle volte pericolose, soprattutto quando vicine all'emancipazione e pronte a ribellarsi al modello ideale loro imposto. Lo scopo di questo intervento, dunque, è quello di offrire, in un approccio interdisciplinare che coinvolga l'ambito antropologico e quello archeologico, alcuni spunti di riflessione relativi alla tipizzazione comica e all'invettiva nei confronti del mondo femminile, analizzandone gli aspetti più rilevanti e le principali differenze tra società greca e romana. Si prenderanno quindi in esame alcuni testi letterari emblematici dall'età arcaica fino all'epoca imperiale, in cui vengono delineate le "categorie femminili" così come venivano percepite dal filtro oculare e letterario maschile, ovvero le donne rispettabili e quelle dai facili costumi, unite al loro rovesciamento comico. Ad ulteriore titolo esemplificativo verranno scelte ed analizzate alcune raffigurazioni tratte dalla produzione ceramografica greca e da rappresentazioni pittoriche e figurative in cui la tematica è maggiormente trattata.

**CARMEN BONASERA**, *Dottorato in Discipline Linguistiche e Letterature Straniere*

***Sleeping Beauty on Novocaine. Trasfigurazioni parodiche della fiaba nella poesia femminile contemporanea: l'esempio di Transformations (1971) di Anne Sexton***

Il presente contributo intende analizzare le riscritture parodico-satiriche delle fiabe tradizionali in *Transformations* (1971) della poetessa statunitense Anne Sexton. Costituendosi come un caso unico nella produzione dell'autrice, che appartiene alla corrente di *Confessional poetry*, tale raccolta sceglie di rivisitare in chiave moderna le fiabe dei fratelli Grimm per riconfigurarle nel contesto americano del secondo dopoguerra. La rielaborazione sovversiva di motivi e paradigmi tratti dalle fiabe si avvale di una componente stilistico-retorica altamente ironica e umoristica, mirata a problematizzare la tradizione letteraria, nonché a svelare verità sociali e psicologiche nettamente scomode. L'indagine concentrerà l'attenzione sulle strategie espressive di parodia, satira, ironia e *dark-humor*, attraverso cui trame e soggetti fiabeschi sono rifunzionalizzati per offrire una feroce critica alla cultura dell'*American dream* e alla condizione femminile, evidenziando anche la progressiva transizione verso una scrittura di orientamento femminista.

**FABRIZIO BUSCEMI**, *Dottorato in Scienze dell'Antichità e Archeologia*

***L'agroikos di Teofrasto: forme della rappresentazione di un personaggio comico***

Se è plausibile il fatto che i *Caratteri* fossero un'appendice ad un'opera di poetica (Rostagni 1920, Ranocchia 2011), bisognerà, allora, guardare con ancor maggior attenzione ai rapporti tra quest'ultimi e la produzione comica menandrea, ma anche tra essi e la tradizione precedente, non soltanto aristofanea. Senza dubbio, la figura dell'*agroikos* è capace di offrire spunti interessanti in tal senso, se è vero che esso rappresenta personaggio non soltanto molto presente ma altresì capace di adattarsi alle diverse forme della produzione comica (Konstantakos 2005). Nel testo teofrasteo non mancano i tratti tipici del tipo comico così come delineato nella produzione teatrale di V e IV secolo: l'*agroikos* dei *Caratteri* è incapace di inserirsi nel contesto urbano, da cui si distanzia per semplicità di costumi, grossolanità del vestire, incapacità di godere delle possibilità relazionali e commerciali proprie della città, oltre che per il mutare in contesto cittadino di pratiche comportamentali proprie della *face-to-face society*, comprensibili solo in aree rurali o in realtà di minore ampiezza. Egli presenta, però, anche tratti peculiari, se non unici: è un ricco proprietario terriero, per il quale lavorano molti individui di condizione servile e libera, dalle cui mani passa del denaro e il cui podere è abbastanza grande da giustificare il possesso di animali da gioco. Ed è questo il tratto essenziale dell'identità del personaggio nella variante teofrastea: si assiste alla stigmatizzazione, certamente con finalità ilari, di un ribaltamento delle prerogative del libero cittadino; i comportamenti del personaggio inficiano, infatti, tutte le possibilità relazionali proprie del cittadino ateniese, sino a indulgere ad un rapporto eccessivamente stretto con gli schiavi, di cui è capace persino di assumere le mansioni, così come con gli animali, nei confronti dei quali si produce in gesti di empatia e vicinanza fisica.

**FRANCESCO CANNIZZARO**, *Dottorato in Scienze dell'Antichità e Archeologia*

**Tra *deminutio sui* e critica alla società: Orazio e l'Ariosto delle *Satire***

Il legame tra *Epistulae* e *Sermones* oraziani e *Satire* ariostesche è cosa ben nota; eppure, non è stato abbastanza evidenziato come i due autori condividano simili strategie di delegittimazione ironica della propria *persona* attraverso il motivo della pazzia e il riferimento al proprio corpo. In questo *paper* saranno indagati tali elementi, che, oltre a conferire alle opere in esame la loro tipica bonarietà, sono un mezzo da parte dello *speaker* per prendere criticamente le distanze dalla società. Ma Ariosto, rifacendosi alla poesia comica italiana, accentua la vena dissacrante e, come è più sarcastico nel guardare a sé, così lo è rispetto al mondo.

**MICHEL CATTANEO**, *Dottorato in Studi Italianistici*

**«I versi comici» di Franco Fortini: dall'«Ospite ingrato» a «Composita solvantur»**

La relazione si propone di analizzare i testi comici dell'ultimo libro di poesia di Franco Fortini, *Composita solvantur* (1994). Particolare riguardo verrà riservato all'*Appendice di light verses e imitazioni*, caso esemplare e problematico di una sezione interamente votata al genere satirico in una raccolta aperta a molteplici registri, ma improntata in prevalenza a uno stile tragico. Nel più generale contesto delle tendenze comiche della poesia italiana del secondo Novecento si ricostruirà innanzi tutto la storia dell'epigrammatica fortiniana, risalente almeno ai versi ironici dell'*Ospite ingrato* (1966). La lettura di testi significativi avrà poi l'obiettivo di indagare la funzione dei meccanismi del ridicolo all'interno dell'opera di Fortini e del suo contesto storico e sociale.

**PIERO COSSU**, *Dottorato in Discipline Linguistiche e Letterature Straniere*

**Segno e voce si incontrano: Il cabaret di Giuditta Cambieri**

La comunicazione tra udenti e non udenti è notoriamente problematica per via della scarsa intellegibilità tra lingua dei segni e lingua orale. Seppur un ipoacusico oralista può essere educato alla lettura del labiale, gli udenti incontrano estreme difficoltà nell'interpretare il messaggio veicolato in LIS (Lingua Italiana dei Segni). La cabarettista e attrice di teatro Giuditta Cambieri riesce nei suoi spettacoli comici a far incontrare le due lingue. Nei suoi cabaret è capace di diminuire e quasi annullare il gap tra parola e segno ironizzando sulla problematica quotidianità dei non udenti nel mondo degli udenti. I suoi spettacoli, alcuni dei quali reperibili in rete, sono di interesse per l'analisi linguistica in quanto mettono in luce alcune peculiari strategie comunicative tipiche nella conversazione in lingua dei segni e lingua orale, spesso sottovalutate, ma centrali nel dialogo tra non udenti e udenti.

**CAMILLA DEL GRAZIA**, *Dottorato in Discipline Linguistiche e Letterature Straniere*

**Eroi comici: parodie dell'epica germanica nei romanzi di Tom Holt**

Situato alla confluenza tra decostruzione e rielaborazione collettiva, il comico nella sua declinazione parodica è un potente mezzo di riflessione critica su ciò che consideriamo statico, immutabile, prescrittivo. Nei due romanzi, *Expecting Someone Taller* e *Who's Afraid of Beowulf*, l'autore britannico Tom Holt riadatta in modo dissacrante il patrimonio letterario del medioevo germanico, irridendo la figura dell'eroe e la fissità schematica dell'epica, al contempo mettendone in luce la ancora sconfinata fecondità.

**GIACOMO DIMAGGIO**, *Dottorato in Scienze dell'Antichità e Archeologia*

## **Il *senex amator* in Plauto: un personaggio comico della *palliata* latina**

La figura del vecchio innamorato in Plauto appartiene alla più ampia schiera dei cosiddetti *comici stulti senes*, come definiti in un frammento di Cecilio Stazio riportato da Cicerone. Noi vorremmo esaminare quei processi che fanno in modo da rendere il *senex amator* un personaggio comico. Questi mostra, prima di tutto, una certa incoerenza, sia ad un livello sociale comportandosi come un vecchio romano non dovrebbe comportarsi e violando una forma di *decorum* prescrittagli dalla società, sia a livello scenico, assumendo parti che non gli spetterebbero. Nel tentativo di raggiungere il proprio scopo amoroso, infatti, cioè godere dei favori di una cortigiana, escogita un piano che non va mai a buon fine ma che condivide dei punti in comune con i piani vittoriosi escogitati dal *servus fallax*. Il *senex* arriva persino a imitarne una parte del lessico cercando di riprodurre invano la sua *malitia*. Noi ci chiederemo quali sono i particolari che determinano gli opposti esiti. In cosa sbagliano i vecchi? E soprattutto, quali procedimenti li rendono goffi? Nel corso di questi eventi, inoltre, il desiderio sessuale del *senex* è spesso associato al mondo della cucina. Questa associazione, che è tipica della commedia, assume un valore particolare trasferita ai vecchi libidinosi? Oltre al ruolo dei servi, il *senex amator* adotta dei comportamenti che lo avvicinano alla figura del giovane innamorato. Ne prende gesti e parole, assumendo pose a banchetto che dovrebbero spettare al figlio e lanciandosi in candide e spassionate dichiarazioni d'amore. Collegato a tali atteggiamenti è il fenomeno del ringiovanimento che alcuni *senes* sperimentano grazie alla passione erotica. È possibile un parallelo con il processo di ringiovanimento cui vanno incontro i vecchi della commedia di Aristofane o è di tutt'altro significato?

**LUCA FERRI**, *Dottorato in Scienze dell'Antichità e Archeologia*

## **Il γελοῖον nell'Iliade: aspetti comici del personaggio di Paride**

Il mio contributo si propone di esaminare il personaggio di Paride nell'Iliade allo scopo di chiarire in che misura la peculiarità della sua caratterizzazione ne rende legittima una lettura in chiave comica. Tra tutti gli eroi dell'Iliade, infatti, Paride si presenta senza dubbio come il più atipico: a più riprese la sua condotta e il suo stesso aspetto vengono più o meno esplicitamente segnalati per la loro devianza dal codice eroico. Questo suo statuto di "antieroe" lo accomuna per certi versi all'antieroe per eccellenza dell'Iliade, Tersite, il quale diventa oggetto di riso da parte degli Achei quando viene percosso da Odisseo nel secondo libro. In quel caso la debole ignoranza di Tersite (per usare un concetto elaborato per il γελοῖον da Platone nel Filebo) nei riguardi del comportamento eroico si traduce apertamente nel comico: è il narratore stesso che sancisce la comicità della scena descrivendo la reazione divertita dei presenti. La domanda allora che guiderà la mia riflessione sarà la seguente: pur nell'assenza di ogni indicazione esplicita da parte di Omero, è possibile scorgere nella caratterizzazione di Paride analoghi spunti di comicità? Anch'egli, al pari di Tersite, ignora quale sia il comportamento consono ad un guerriero: esemplare è il suo ingresso sulla scena dell'Iliade, nel terzo libro, in cui Paride si mostra tanto baldanzoso nel suo eccentrico armamento quanto pusillanime nel fuggire di fronte all'impeto di Menelao, suscitando la colorita indignazione di Ettore. Certamente in un caso come questo non ci troviamo distanti dal γελοῖον della scena di Tersite. Un γελοῖον che tuttavia opera in maniera implicita, attraverso una caratterizzazione che mira a mettere in luce gli aspetti più stravaganti di Paride e a registrare la reazione nei suoi confronti da parte degli altri personaggi. Non è un caso che Paride venga spesso ingiuriato: non solo da Ettore ma anche da Elena e Diomede. Gli viene rinfacciata l'inadeguatezza rispetto al compito di difensore di Troia, un rimprovero al quale Paride risponde però in maniera ancor più inappropriata, mancando sempre di adeguare la propria condotta al codice eroico che riconosce solo di facciata. Il γελοῖον si insinua in questo perenne scarto, che il destinatario è portato ad avvertire, fra la grandezza del modello al quale Paride è invitato a conformarsi e la mediocrità della sua realizzazione effettiva.

**LINDA FIASCONI**, *Dottorato in Discipline Linguistiche e Letterature Straniere*

### ***Afrikanerdom Revisited: Strategie di riscrittura parodica in Devil's Valley di André Brink***

Il presente intervento intende analizzare l'uso della parodia in *Devil's Valley* (1998), un romanzo magico-realista in cui il sudafricano André Brink propone una riscrittura caricaturale della storia afrikaner. L'opera si configura come una *counter-history* in cui l'elemento comico agisce in chiave decostruttiva al fine di smantellare vecchie assiologie monolitiche e miti eurocentrici. La parodia viene dunque indagata in quanto strumento di critica socio-politica, volta ad aprire nuovi spiragli per il futuro del neodemocratico Sudafrica.

**MARTA FOGAGNOLO, Dottorato in Scienze dell'Antichità e Archeologia**

### **Il racconto di Omero su Ares e Afrodite: riflessioni antiche sul *geloion***

L'episodio dell'adulterio di Ares e Afrodite, oggetto del secondo canto di Demodoco nell'*Odissea* (VIII 266-366) ha suscitato un ampio dibattito sia per la genuinità sia per il significato già a partire dall'esegesi antica. L'episodio era percepito ora come immorale, dunque da rigettare o interpretare alla luce di un significato altro, ora da accogliere e integrare all'interno della composizione poetica in considerazione di sue specifiche finalità. L'analisi si soffermerà soprattutto su quest'ultimo filone, in linea con la tendenza già antica a riconoscere componenti comiche all'interno della poesia omerica. L'esegesi antica, secondo la testimonianza della tradizione scoliografico-erudita, ammetteva infatti un *geloion* legittimo, espediente narrativo di cui il poeta si sarebbe intenzionalmente servito per caratterizzare alcuni personaggi o ripristinare l'ordine violato e un *geloion* illegittimo, oggetto di condanne (*epitimemata*). Proprio in quest'ultima categoria viene annoverato dalla maggior parte dell'esegesi antica il racconto dell'adulterio di Ares e Afrodite, condannato già in epoca arcaica e classica da Senofane di Colofone, Platone, Zoilo di Anfipoli e Cefisodoro e respinto come spurio dalle atetesi dei critici alessandrini. L'episodio fu inoltre oggetto di numerose riflessioni, nella forma di *lyseis*, che miravano a reintegrarlo nella trama narrativa in quanto allusivo di dottrine fisiche o cosmologiche o in quanto fonte di insegnamento morale. Vi è tuttavia una corrente minoritaria che tende ad interpretare l'episodio mettendo in evidenza il suo carattere comico, con particolare attenzione alla prassi compositiva del poeta. Se il trattato pseudo-plutarco *De Homero* (II 213-214 K.) annovera il canto sull'adulterio di Ares e Afrodite tra gli esempi di *komodia* nei poemi, Ateneo (V 129d) giustifica la presenza del riso e delle facezie nei banchetti filosofici ricordando proprio questo caso. Significativa è la notizia (probabilmente di Aristarco e forse connessa al problema della variante di *schol. H Od. VIII 307*) che offre lo *schol. T Od. VIII 332* in risposta al biasimo di Zoilo, poiché sembra ammettere la componente scherzosa dell'episodio facendo riferimento alla contrapposizione tra gli dèi della teologia e gli dèi della poesia. Eustazio (*Od. I 297,37-298,16 S.*), infine, individua nell'episodio un'intenzionale mescolanza tra elementi *pikra* (la punizione di Efesto), *geloia* (il discorso di Hermes) e *spoudaia* (le parole pronunciate da Poseidone e la *gnome* finale), riconoscendo nel carattere serio-comico la sua particolarità e la sua stessa giustificazione.

**MARTINA LEMMETTI, Dottorato in Discipline Linguistiche e Letterature Straniere**

### **Forme e strategie del comico tra scritturalità e oralità: l'esempio dei media tedeschi**

Classificare il comico e la comicità dal punto di vista linguistico risulta essere molto difficile in quanto il fenomeno è collegato a quello della lingua, di cui riflette le molte varietà. Tra le possibili distinzioni del comico, una prima e fondamentale riguarda quella tra comicità quotidiana, realizzata da parlanti comuni nella vita di tutti i giorni, e comicità dei media, realizzata in contesti mediatici da "professionisti del mestiere". Il presente contributo intende analizzare la comicità nei media tedeschi, prendendo in analisi le diverse forme di realizzazione riscontrabili tra lingua scritta e parlata. Tale analisi, condotta sulla base di spezzoni di *talk shows* e articoli di giornali, si prefigge di delineare le principali similarità e differenze tra le due diverse forme di realizzazione del comico, studiandone strategie e possibili effetti sul lettore/ascoltatore.

**VALENTINA LEONE, Dottorato in Studi Italianistici**

## «Hor lasciando da parte le burle». Su una lettera di Bernardo Tasso ad Annibal Caro

L'intervento intende concentrarsi sulla lettera di apertura del primo epistolario di Bernardo Tasso, rappresentativa della *varietas* di materie e stili offerta nel «libro di lettere». In particolare gli interessi del destinatario, il letterato marchigiano Annibal Caro – ben addentrato nella pratica del comico –, orientano alcuni passaggi della scrittura verso registri solitamente poco frequentati dal Tasso, come quello faceto che, imponendo una marcata aderenza al realismo, introduce inserti burleschi nella lettera familiare secondo una prassi non inusuale nell'epistolografia cinquecentesca.

**GIOVANNI MELOSI**, Dottorato in Discipline Linguistiche e Letterature Straniere

## L'arte della caricatura come strategia di sopravvivenza in *Alte Meister* di Thomas Bernhard

È ormai divenuto un luogo comune della teoria sul comico riconoscere l'inevitabile parzialità di ogni formulazione che tenti di spiegare come, perché e di cosa ridiamo, a fronte di una materia ritenuta per natura inafferrabile. Consapevoli delle problematiche che il fenomeno pone, nel presente contributo si cerca di illustrare una delle possibili funzioni a cui il comico può assolvere, attraverso l'esempio fornito da un romanzo dello scrittore austriaco Thomas Bernhard, *Antichi maestri*. Nell'analisi ci si riallaccia ad alcune delle più celebri riflessioni sull'effetto comico, mostrando da una parte la loro effettiva parzialità, dall'altra come essa non sminuisca il loro valore euristico. Si cerca inoltre di dimostrare come il romanzo di Bernhard realizzi il comico a più livelli, e come sia a sua volta latore di una teoria sul comico – qui inteso come “arte della caricatura” – in cui viene affrontata una tematica assai delicata, quella relativa al rapporto del comico con la morte e alla possibilità, offerta dalla risata, di esorcizzarla.

**SOFIA MORABITO**, Dottorato in Discipline Linguistiche e Letterature Straniere

## Il comico rivelatore di Guimarães Rosa e Herberto Helder

Nel Neo-modernismo il comico diventa un espediente privilegiato per fare emergere le contraddizioni della società post-guerra, ancor più sotto una dittatura. Se sapientemente usato, permette di mostrare il senso della realtà o la sua assenza. In questo intervento elaborerò un confronto critico sul modo in cui l'aneddoto viene reinterpretato in chiave neo-avanguardista dal brasiliano Guimarães Rosa in *Tutaméia–Terceiras Estórias* (1967) e dal portoghese Herberto Helder in *Photomaton e Vox* (1979), due autori lontani nello spazio ma non nei riferimenti estetici e metodologici.

**ILARIA MUOIO**, Dottorato in Studi Italianistici

## «L'opposta faccia di ciascuna cosa»: Luigi Antonio Villari umorista. Tra Capuana e Pirandello

Nella vasta rassegna di umoristi nostrani tracciata da Pirandello in chiusura alla prima parte del saggio sull'umorismo, accanto ai nomi ben noti di Manzoni, Fogazzaro, Cantoni e Albertazzi, figura altresì quello pressoché ignoto del partenopeo Luigi Antonio Villari (1866-1923), autore di un monumentale romanzo in cinque libri, *Le memorie di Oliviero Oliverio* (1900), pubblicato sotto il patrocinio culturale di Luigi Capuana, e di un cospicuo numero di contributi di natura teorica sull'«humor classico e moderno», sia antecedenti sia successivi al fondamentale studio pirandelliano del 1908. Tali contributi si inseriscono a pieno, per rigore storico e acume critico, nell'acceso dibattito di *fin de siècle* sull'umorismo, e costituiscono al contempo il riferimento imprescindibile per l'esegesi della produzione del Villari narratore. Si propone dunque una lettura del *Mutamondo*, secondo e meglio riuscito dei cinque libri delle *Memorie di Oliviero*, alla luce di questo sostrato teorico sottendente alla stesura stessa dell'opera, del dispositivo autobiografico e dell'estetica della ricezione, con specifico riferimento ai pareri critici espressi a riguardo dai due illustri colleghi, Capuana e Pirandello, a mezzo lettera e recensione su rivista. Ne emerge una visione del *Mutamondo* quale opera rappresentativa di un comune terreno di riflessione intorno all'assunto di base di una condivisa poetica letteraria: «guardare sempre ogni fatto o fenomeno da tutti i lati, anzi veder sempre l'opposta faccia di ciascuna cosa».

MARIANNA NARDI, *Dottorato in Scienze dell'Antichità e Archeologia*

### **Il ritardo di Alcibiade: la costruzione del γελοῖον nel Simposio di Platone**

Subito dopo il grande dialogo tra Diotima e Socrate, cuore del Simposio, Platone mette in scena un meccanismo narrativo di grande rilevanza per l'architettura compositiva del dialogo. Alcibiade, giovane rampollo della politica di Atene, irrompe infatti ἐξαίφνης, all'improvviso, completamente ubriaco, accompagnato dalla flautista e incoronato di nastri. Nell'assordante silenzio, che segue la descrizione della maschera di Eros, l'ingresso scardina l'ordine dei discorsi, provocando il riso fra i partecipanti. Alcibiade, con un palese contrasto narrativo nell'equilibrio del Simposio, si accinge a costruire l'encomio più profondo, l'encomio di Socrate, nel segno della φιλοσοφία. Non è difficile scorgere qui la riflessione che Platone offre sulla prassi letteraria del γελοῖον. Il ritardo di Alcibiade trova infatti nella commedia di Aristofane uno dei suoi più chiari antecedenti. L'esempio palese traspare nell'ingresso di Paflagone, nei Cavalieri. Paflagone irrompe sulla scena in ritardo, dopo l'inizio della commedia, ma in scena è già presente, per la costruzione drammatica che Aristofane offre con il dialogo tra i servi, che sviluppano, sulla scena, la descrizione di Paflagone che, al di fuori della scena, dorme e russa, completamente ubriaco. Nel Simposio, i παῖδες che Agatone manda fuori dalla casa, per vedere cosa sta accadendo, ricoprono la stessa funzione drammatica, nel segno del rapporto, chiaro al pubblico, fra esterno e interno della scena. Paflagone entra poi all'improvviso, ma il pubblico si aspetta l'arrivo del personaggio, poiché Aristofane lo ha costruito sulla scena ben prima del suo ingresso. Il nome di Paflagone è stato pronunciato dai servi nelle prime battute della commedia, così come i partecipanti al simposio riconoscono la voce di Alcibiade prima del suo ingresso nella casa di Agatone. Platone annuncia l'ingresso di Alcibiade anche tramite lo ψόφος, il rumore alla porta, e non è difficile scorgere il motivo comico dello ψόφος alle porte dei Propilei, che precede e annuncia il Salsicciaio, nei Cavalieri. I motivi comici che Aristofane offre nella trama drammatica forniscono dunque il fertile terreno per la costruzione del γελοῖον nel Simposio, nella cornice della riflessione di Platone sulla propria produzione letteraria.

DARIO NICOLOSI, *Dottorato in Discipline Linguistiche e Letterature Straniere*

### **Parodie di tragedie nel Settecento francese, o come è possibile ridere del serio**

Analizzando la produzione drammaturgica del Settecento francese, si nota come, accanto alla letteratura istituzionale dell'élite intellettuale, riscontri un grande successo un genere popolare tradizionale, di nuova forza e impatto: la parodia. Attraverso l'analisi di alcuni brevi esempi di parodie di tragedie, si tenterà di mostrare quali sono i meccanismi poetici alla base dell'abbassamento parodico, di come esso sia significativo di un rapporto ambivalente di adesione e rifiuto del modello contestato e, in definitiva, di come sia possibile ridere, anche e soprattutto nel Settecento, di ciò che è collettivamente riconosciuto come grave e intrinsecamente serio.

CAMILLA ORLANDINI, *Dottorato in Studi Italianistici*

### **«This plot's drawn false»: contaminazioni del comico tra novella e teatro**

La storia della novella e quella del comico sono unite da uno strettissimo legame, consacrato dal *Decameron*, e mantenuto per i tre secoli – dal XIV al XVI – di massima fioritura del genere novellistico. La diffusione del modello decameroniano, e in particolare della novella di beffa, induce i pochi trattatisti rinascimentali che si occupano di novellistica a prediligere la codificazione del racconto comico su quello tragico. Se la teoria si rifà al modello trecentesco, la pratica rivisita la beffa boccacciana spostando l'asse dal comico al grottesco, dalla risata alla punizione. La tendenza del comico ad includere il suo contrario è riscontrabile anche in altri generi letterari tra Cinque e Seicento, in particolare in teatro. Alla luce di queste considerazioni si propone un'analisi comparata di due testi appartenenti a contesti culturali diversi: un racconto tratto dalle *Duecento novelle* di Celio Malespini e *Women Beware Women*, opera teatrale di Thomas Middleton ispirata ad alcune novelle malespiniane. Si osserverà come le caratteristiche tipiche della produzione del novelliere italiano – autobiografia e



cronaca – agiscono decostruendo dall'interno il modulo di beffa tradizionale in una novella che si presenta come il racconto di un «avvenimento ridicoloso in materia di spiriti succeduto nel giardino di Bianca Cappello». All'analisi della fonte verrà accostata una lettura del dramma a essa ispirato, che si concentrerà sul significato della comicità grottesca del *masque* nel quinto atto della *domestic tragedy*.

**ELISA ORSI**, *Dottorato in Studi Italianistici*

### **Alle origini del realismo comico: il caso di Rustico Filippi**

Nel quadro di un generale ripensamento delle direttrici poetiche del panorama duecentesco italiano, e, in particolare, di un orientamento interpretativo che mira a saggiare la consistenza delle categorie critiche storicamente costituite in antitesi, ideologica e temporale, con lo stilnovo (poesia comico-realista, poesia prestilnovista), il contributo si propone di offrire nuovi spunti di riflessione sul caso di Rustico Filippi. A partire dall'ipotesi di lavoro proposta, che verrà sviluppata tramite puntuali richiami testuali, si tenterà di introdurre qualche ulteriore elemento nel dibattito sulla qualità, antifrastica o intrinseca, della comicità nella letteratura medievale. Della produzione del rimatore fiorentino, iniziatore del filone comico, è nota la natura stilisticamente e tematicamente bipartita: un corpus di sonetti di carattere 'giocosso' coesiste con un gruppo altrettanto consistente, che sviluppa i topoi dell'eros cortese in sostanziale continuità con l'esperienza siciliana. In questo senso, Rustico è figura-chiave, non solo in quanto capostipite, ma poiché ci permette di osservare la genesi della 'comicità' da una posizione privilegiata: cronologicamente anteriore e perciò non direttamente implicata con gli esiti poetici e storiografici della temperie stilnovista. Il bifrontismo di Rustico verrà perciò problematizzato all'interno del contesto dei rimatori della generazione 'prima di Dante', evidenziandone alcune possibili coordinate. In particolare, la materia 'comico-realista' di Rustico verrà presa in esame, ponendo particolare attenzione al legame tra *vituperium* e inclinazione moralistica. Quest'ultima componente, nella sua tendenza a dimostrarsi tramite l'«io testimone» e «l'oggettività del ritratto» (Mengaldo 1971, p.12), incarna una delle sfumature di quell'esemplarità caratteristica di alcuni fra i primi rimatori autenticamente toscani (Bonagiunta Orbicciani in chiave laico-municipale; il Guittone post-conversione in chiave moralizzatrice e religiosa) e, assieme alla vocazione per una lirica amorosa sciolta dalle contingenze, richiama la comune matrice siciliana.

**FRANCESCA PEZZA**, *Dottorato in Scienze dell'Antichità e Archeologia*

### **Il comico come strumento didattico nella produzione rabbinica**

Lo sviluppo degli studi sul genere comico nella letteratura ebraica veterotestamentaria è sempre stato ostacolato da una sorta di timore nei confronti dello stesso Testo Sacro: esso, infatti, poiché considerato inviolabile per la sua ispirazione divina, sembrava non poter contenere anche degli episodi dal tono comico. Un campo su cui ancora non sono stati fatti approfondimenti di questo tipo è quello invece della letteratura rabbinica. Nata in forma orale intorno al II secolo a.C., questa lunga tradizione esegetica fu messa per scritto tra il IV e il VII secolo d.C., ed è costituita da interpretazioni a dei brani veterotestamentari (di natura sia legislativa che maggiormente narrativa), con la finalità di elevare il Testo Sacro a modello per la vita quotidiana, morale e spirituale, del fedele. La natura originariamente orale e la finalità prettamente didattica fanno sì che i metodi interpretativi, come gli stili e i generi adottati nelle esegesi, abbiano caratteri molto diversificati (come le rielaborazioni di un episodio, le etimologie, il recupero di episodi contemporanei al pubblico etc.), in modo da raggiungere immediatamente tutti i fedeli. In questo contesto, dunque, non sarebbe impossibile poter individuare, a fianco delle varie tecniche interpretative, anche quella comica: a partire dall'analisi di alcune interpretazioni date a tre episodi della Genesi (Creazione, Caino e Abele, Giacobbe ed Esaù), e dalle variazioni ed aggiunte che sono state fatte nei confronti della versione veterotestamentaria, cercherò così di delineare come i rabbini abbiano talvolta estremizzato la caratterizzazione di alcuni personaggi (fino a renderne una rappresentazione grottesca) o inserito episodi dalle strutture particolari (assimilabili, ad esempio, al rovesciamento della situazione) con la finalità perlopiù didattica di evidenziare agli occhi del loro pubblico la natura del peccato che allontana da Dio e il cui eventuale fascino essi intendevano smentire nella maniera più radicale

**GIULIANA RICOZZI**, *Dottorato in Scienze dell'Antichità e Archeologia*

### **Ridere degli dèi a teatro: meccanismi e implicazioni nella rappresentazione comica del divino in Aristofane**

Nel teatro comico greco, gli dèi, al pari degli uomini, sono spesso protagonisti e oggetto di comicità. Le opere di Aristofane presentano numerosi esempi di questo tipo di rappresentazione del divino: nel *Pluto* e nella *Pace*, il dio Hermes è caratterizzato come un avido ghiottone, vittima di insulti e battute; parimenti negli *Uccelli*, le tre divinità che compongono l'ambasciata divina, Poseidone, Eracle e il dio straniero Triballo, inviati per chiedere una tregua a Pisetero, sovrano di Nubicuculia, diventano oggetto di una caratterizzazione comica e stereotipata. Il culmine di questo processo di ridicolizzazione del divino si trova nelle *Rane*, in cui vittima e, allo stesso tempo, fautore della comicità è lo stesso dio della Commedia, Dioniso. Aristofane non è il primo né l'unico a portare gli dèi sul palcoscenico. Già prima di lui le divinità erano state oggetto di una simile trattazione sia nel genere della Commedia che in quello del Dramma Satiresco: un esempio fra tutti è rappresentato dal *Dionisalesandro* di Cratino. Alla luce di questi dati, lo scopo del nostro intervento sarà isolare e comprendere i meccanismi della trattazione comica degli dèi nel teatro attico del V secolo, senza trascurare il contesto in cui un simile processo prende vita, ossia quello delle feste in onore di Dioniso, durante le quali ogni regola e gerarchia risulta annullata o sovvertita. Oggetto della nostra attenzione sarà anche verificare quali siano i punti di contatto e di divergenza tra la ridicolizzazione degli dèi e la ridicolizzazione degli uomini sulla scena teatrale; proveremo infine ad avanzare qualche ipotesi interpretativa a proposito delle ragioni e delle conseguenze, a livello culturale e religioso, della rappresentazione comica delle divinità a teatro.

**MARTINA TALIANI**, *Dottorato in Studi Italianistici*

### **Il rovescio comico della follia amorosa: la *Marfisa* bizzarra**

La *Marfisa bizzarra* di Giovanbattista Dragoncino da Fano fu edita nel 1531 a Venezia e dedicata a Federigo II Gonzaga. Il duca, lettore e amante del genere cavalleresco, attendeva da anni la stampa di un altro poema, la *Marfisa disperata* di Pietro Aretino, che avrebbe dovuto narrare le vicende della guerriera ed eleggerla come progenitrice della casa Gonzaga. L'opera di Dragoncino soppiantò il progetto (probabilmente già abortito) del "flagello dei principi" e riallacciandosi, per evidenti motivi cronologici, alla seconda edizione del *Furioso* cantò la follia amorosa della sorella di Ruggero; nel poema *Marfisa* si innamora di uno dei nuovi alleati di Carlo Magno, Filinoro, principe di Sardegna, da cui però è costretta a separarsi: sarà proprio la lontananza dall'amato a scatenare la pazzia della guerriera. A differenza di molti epigoni Dragoncino si dimostra un esperto conoscitore sia della materia e dello stile del *Furioso*, sia della tradizione cavalleresca precedente (Boiardo e Pulci), da cui riesce ad attingere magistralmente materia espressiva e tematica da utilizzare all'interno della *Marfisa*. L'intervento vuole dunque prendere in analisi l'episodio della follia della guerriera, in cui il poeta fanese, benché si ispiri alla pazzia cantata da Ariosto e ne riprenda elementi tematici e stilistici, si serve di alcune sue fonti (Pulci in primis) per alleggerire il *pathos* della narrazione e rovesciare in una frenesia comica la furiosa ricerca dell'amato della guerriera.