

L'UTOPIA ALLA PROVA DELL'UMORISMO

PER UNA PRASSI E UNA POETICA DEL DISCORSO UNIVERSITARIO

A CURA DI FRANCESCO ADRIANO CLERICI, SARA DI ALESSANDRO, ROSALBA MALETTA



 MIMESIS / ETEROTOPIE

N. 543

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

COMITATO SCIENTIFICO

Pierandrea Amato (Università degli Studi di Messina), Stefano G. Azzarà (Università di Urbino), Oriana Binik (Università degli Studi Milano Bicocca), Pierre Dalla Vigna (Università degli Studi "Insubria", Varese), Giuseppe Di Giacomo (Sapienza Università di Roma), Raffaele Federici (Università degli Studi di Perugia), Maurizio Guerri (Accademia di Belle Arti di Brera), Salvo Vaccaro (Università degli Studi di Palermo), José Luis Villacañas Berlanga (Universidad Complutense de Madrid), Valentina Tirloni (Université Nice Sophia Antipolis), Jean-Jacques Wunenburger (Université Jean-Moulin Lyon 3), Micaela Latini (Università degli Studi di Cassino), Luca Marchetti (Sapienza Università di Roma)

I testi pubblicati sono sottoposti a un processo di *peer-review*

L'UTOPIA ALLA PROVA DELL'UMORISMO

Per una prassi e una poetica
del discorso universitario

ATTI DELLE GIORNATE DI STUDI UTOPICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO 1-2 DICEMBRE 2016

a cura di
Francesco Adriano Clerici, Sara Di Alessandro,
Rosalba Maletta

 MIMESIS

Il volume è finanziato con il contributo dell'Università degli Studi di Milano.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Eterotopie*, n. 543
Isbn: 9788857545912

© 2018 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

A Karlheinz Fingerhut (17.5.1939 - 5.7.2018),
alla sua inesauribile generosità
nell'accogliere l'irrinunciabile *Phantasieren*
connaturato a ogni μέθοδος

INDICE

PRESENTAZIONE	9
<i>TEORIA IRONICA</i> E SPROFONDAMENTO DELL'UTOPIA. JEAN BAUDRILLARD PENSATORE UTOPICO <i>Dario Altobelli</i>	11
<i>WITZ</i> . UN LEGAME SENZA RAPPORTO <i>Matteo Bonazzi</i>	31
IL CORPO DELLA SCRITTURA E L'UTOPIA DELL'“EBREO”. FRANZ KAFKA E JOHANNES I. AUERBACH <i>Francesco Adriano Clerici</i>	41
L'UTOPIA DELLA SOCIALITÀ TARDO-MODERNA ALLA PROVA DELLA RISATA. UN PERCORSO ATTRAVERSO GRANDVILLE, ADORNO, HORKHEIMER E BENJAMIN <i>Didier Contadini</i>	71
UTOPIE E INTENZIONALITÀ UTOPICA. OSARE LA CURA DEL POSSIBILE <i>Carla Danani</i>	89
IRONIE E UTOPIE DELLA DECOSTRUZIONE. SU RORTY E IL “MODO DI SCRIVERE NUOVO, SPLENDIDAMENTE IRONICO” DI DERRIDA <i>Francesco Deotto</i>	109
PAROLE IN GIOCO, POTERE ALLO SPECCHIO. <i>TILL EULENSPIEGEL</i> DI ADAM KUCKHOFF. GERMANIA, 1933 <i>Sara Di Alessandro</i>	127



TRA FIRENZE, PARIGI E AMSTERDAM. LE <i>NOTTI FIORENTINE</i> E LO <i>SCHNABELEWOPSKI</i> DI HEINE <i>Barbara Di Noi</i>	151
UTOPIE AMERIKA. KAFKA LIEST GOETHE UND DENKT ÜBER SICH UND SEIN SCHREIBEN NACH <i>Karlheinz Fingerhut</i>	173
UNA GERMANISTA ALLA PROVA DELL'UMORISMO E DELL'UTOPIA. PER UNA PRASSI E UNA POETICA DEL DISCORSO UNIVERSITARIO <i>Rosalba Maletta</i>	229
AFRICA TERRA PROMESSA. IL MONDO A ROVERSCIO DI ABDOURAHMAN WABERI <i>Marco Modenesi</i>	275
SARÀ UNA RISATA CHE VI SEPPELLIRÀ <i>Markus Ophälders</i>	283
LA POESIA: TRANSITI DI UN'UTOPIA POSSIBILE <i>Stefano Raimondi</i>	303
GROTTESCO E UTOPIA IN VERDI <i>Gabriele Scaramuzza</i>	315
BIOGRAFIE DEGLI AUTORI	335





DIDIER CONTADINI – MILANO

L'UTOPIA DELLA SOCIALITÀ TARDO-MODERNA ALLA PROVA DELLA RISATA

Un percorso attraverso Grandville, Adorno,
Horkheimer e Benjamin

Abstract

Humor is not characterized ontologically by its critical ability; it is essentially a mode in which language fits into reality by transfiguring it. Our investigation calls Grandville, Adorno and Horkheimer, and finally Benjamin, and ask the following questions: what are the elements of modern representation and its utopian horizon that humor and laughter can put critically in play? Are they able to really engage in the weave of these collective dynamics, to overthrow some processes by displaying the interior?

KEYWORDS: Benjamin; Adorno; Bergson; umorismo; socialità

*Un'umanità che ha perso la capacità
di piangere, ma non quella di ridere*

Karl Kraus

Le polemiche e gli avvenimenti che hanno chiamato più volte in causa, negli ultimi anni, *Charlie Hebdo* mostrano che l'umorismo è ancora un campo aperto, conteso, problematico e, spesso, potenzialmente capace di innescare processi esplosivi. Ciò significa, anzitutto, che l'umorismo non si caratterizza *ontologicamente* per una sua capacità critica. E così non potrebbe mai essere per il "semplice" ma essenziale dato di fatto che l'umorismo è *essenzialmente* una modalità attraverso la quale il linguaggio si inserisce nel reale. Il carattere peculiare di questa modalità è quello per cui il linguaggio si fa carico di elementi del reale e li trasfigura. Ecco, dunque, che quanto dicevamo significa, in seconda battuta, che l'umorismo riveste una funzione differente a seconda del modo in cui il linguaggio lavora il reale. Punto di partenza, assunto preliminare di questa breve indagine, è che la società tardo-moderna si autorappresenta secondo parametri e si dà orizzonti i cui tratti appartengono di pieno diritto all'utopia. Si tratterà allora di comprendere come il movimento umoristico del linguaggio



“prende” questa utopia dominante – non certo l’unica né la più realistica, sicuramente, però, quella che rivendica di vigere in maniera esclusiva. Da qui inizia la nostra investigazione che chiama in causa Grandville, Adorno e Horkheimer e, infine, Benjamin. Un’esplorazione che si pone le seguenti domande: quali sono gli elementi di questa rappresentazione e di questo orizzonte utopici che l’umorismo, e la risata che l’accompagna, sono in grado di mettere criticamente in gioco? Uморismo e risata sono in grado di incidere realmente nella trama di queste dinamiche collettive, di rovesciare alcuni processi mostrandone l’interno, risvoltandoli (per richiamare la nota immagine del calzino tanto cara a Benjamin)? Una domanda di ordine teoretico e una di ordine morale a cui non pretendiamo certo di fornire una risposta esauriente, ma che ci guideranno nel lavoro e ci consentiranno di produrre riflessioni da sviluppare ulteriormente.

Un’ultima premessa è qui d’obbligo: l’ampiezza di queste tematiche impongono una certa approssimazione. L’umorismo non è la comicità, non è il divertimento (*divertissement*), né il motto di spirito, l’ironia o la satira. La risata non è il sorriso, e nemmeno il riso sardonico. Eppure, le nozioni riconducibili a questi gesti letterari o reali, e a queste reazioni e manifestazioni corporee intersecano, sovrappongono, confondono, almeno parzialmente, le loro aree semantiche.

Grandville: la risata come specchio deformato in cui riflettersi

Grandville è stato un caricaturista e illustratore di libri dalle alterne fortune, riscoperto dai surrealisti e da allora esplicitamente richiamato, o carsicamente evocato, dalla produzione artistica. Nelle sue tavole troviamo all’opera un umorismo sagace, fine, visionario e, naturalmente, una satira. Un umorismo e una satira che prendono a proprio oggetto la società contemporanea all’autore. Quale? Quella di una borghesia che si potenzia all’ombra della Monarchia di luglio, una società in cui lo sviluppo economico e sociale si scatenano e sembra che nessun limite potrà resistere e il tempo non sarà altro che spettatore del loro fulgido dispiegamento.

I lavori di Grandville rovesciano – in una certa misura involontariamente se non proprio contro la sua volontà – gli orizzonti immaginativi propri dell’epoca. Mentre l’ideologia dominante spinge i membri della società (francese) della prima metà dell’800 a inebriarsi delle prospettive progressiste, lasciando che l’immaginazione si scateni in rappresentazioni che declinano nella maniera più varia l’ordine della potenza, i suoi lavori ripiegano l’immaginazione sul reale, la costringono a lavorare con gli elementi

del qui e ora della realtà. Non è un caso che siano stati proprio i surrealisti, dunque, a riscoprirne le “virtù” artistiche.

Grandville mostra di essere fortemente ricettivo rispetto alle tensioni che percorrono la collettività. Certo, molti dei tratti che egli dipinge sono da ascrivere all'ambito del pericoloso, dello spaventoso, dell'*Unheimliche*, ma la struttura discorsiva delle sue immagini appartiene a pieno titolo e senza alcun dubbio all'ambito dell'umorismo e della satira.

Una delle tecniche che Grandville usa per produrre un effetto umoristico e scatenare il riso è quello di animare gli oggetti e di ritorcerli contro l'uomo che li possiede, che dovrebbe esserne padrone e signore. È quel che potremmo chiamare il processo di galvanizzazione dell'inorganico: la materia si anima ma non solo. La vita che le entra dentro ne trasfigura i tratti. Compaiono qui e lì, in maniera disordinata e imprevedibile, tratti ascrivibili a esseri viventi. Non gli esseri viventi di un immaginario stato di natura – aggiungiamo noi –, ma del *vivente socializzato*. Parti di animali, dunque, ma anche maschere, arti, visi, abiti – metafora sociale del vivente uomo... D'altra parte il processo è dialettico: come la materia si anima così la vita si pietrifica. Nelle litografie di *Voyage pour l'éternité* (1830) o nelle immagini di *Un autre monde* (il cui titolo significativamente continua così: “trasformazioni, visioni, incarnazioni, ascensioni, escursioni, locomozioni, esplorazioni, peregrinazioni, stazioni, pazzerie, cosmogonie, fantastiche-rie, ghiribizzi, fantasmagorie, apoteosi, zoomorfosi, litomorfosi, metamorfosi, metempsicosi e altre cose”) è piuttosto il mondo dell'organico a sottomettersi all'inorganico. Dunque: il farsi cosa del vivente come pendant della galvanizzazione dell'inorganico. Nell'uno come nell'altro caso ci troviamo in balia del “sex-appeal dell'inorganico”, espressione felice coniata da Benjamin in *Parigi capitale del XX secolo*.

Un altro strumento che usa, è quello dell'iperbole: la tecnica assurge a protagonista attiva della scena. La sua vitalizzazione va di pari passo con l'esclusione dell'umano. La risata qui non sorge dal comico o dal buffo ma dal paradosso, dall'inatteso. È la presentazione di un altro mondo di cui il lettore/spettatore non è capace di codificare i segni e può solo accogliere gli effetti, siano essi concreti o di riproduzione del suo orizzonte sociale. I pianeti legati gli uni agli altri da un interminabile ponte a più arcate, un pianeta cinto da una balconata, un universo che si trasforma nella più familiare e piacevole sala da ballo (dove la cometa, da presagio che era, diventa la nobile signora delle danze) rappresentano l'incapacità dell'immaginazione borghese di oltrepassare i limiti della propria socialità. La potenza visionaria è ricondotta all'evento mondano, segue la legge della realtà. L'immagine di un lampione alla cui sommità troviamo il sole,

che nei suoi tratti antropomorfi sorride e strizza l'occhio, piuttosto che una semplice lampadina, arresta lo sguardo del lettore e ci strappa un moto dei muscoli facciali. Qui iniziamo ad allontanarci dalla risata e avvicinarci più al sorriso sardonico. In effetti, il fastidio e il disagio accompagnano la risata che abortisce sulle labbra.

Di questa doppia relazione, di questo legame forse inscindibile qualcosa ci dice Baudelaire, che così commenta l'opera del connazionale:

Quest'uomo, con un coraggio sovrumano, ha passato la sua vita a rifare la creazione. La prendeva tra le sue mani, la torceva, la riordinava, la spiegava, la commentava; e la natura si trasformava nell'apocalissi. Ha messo il mondo sottosopra. [...] Vi sono persone superficiali che Grandville diverte; per quel che mi riguarda, ne sono spaventato.¹

La citazione segnala quello che per il poeta è un punto problematico: il divertimento prodotto dalle immagini sarebbe segno di superficialità! Non possiamo dire, infatti, che il pubblico "medio" contemporaneo al caricaturista, cioè una piccola e media borghesia che tanto si divertiva con quelle immagini, avvertisse effettivamente la scossa minacciosa. Eppure, non c'è dubbio che quando non si tratta di caricature in senso stretto – quindi, espressioni linguistico-figurali che deformano impietosamente –, siamo di fronte a immagini ibride e a "esagerazioni" che spiazzano, vere e proprie incontinenze del linguaggio figurale che scoprono sempre una soglia e, quindi, scuotono, perturbano la narrazione quotidiana dominante.

Invece, possiamo affermare che quella scossa minacciosa noi la percepiamo in pieno, noi che nella distanza le approcciamo con uno sguardo più distaccato. Strano destino – o forse no – che accomuna Grandville ad altri personaggi che hanno sviluppato una critica della società, tra i quali ritroviamo Brecht. Per i contemporanei dell'uno come dell'altro tali opere erano foriere di risate e questo effetto – con uno sguardo a ritroso – era più il segnale di un'accettazione, del fatto che si toccavano corde consonanti o si percorrevano terreni bonificati, piuttosto che di un'efficacia diffusa nella critica portata avanti.

1 Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, in Id., *Œuvres complètes*, Michel Lévy, Parigi 1868, vol. II, pp. 411-412 [traduzione nostra].

Adorno e Horkheimer: l'ingannevole natura della risata

Dunque, come anticipavamo all'inizio, la risata e l'umorismo che l'inesca non sono di per sé annoverabili tra gli strumenti critici. Anzi, per alcuni filosofi rappresentano manifestazioni pericolose a loro volta da sottoporre al vaglio della critica. Tra questi ritroviamo sicuramente Adorno e Horkheimer, che hanno spesso denunciato il gesto della risata.

Questo *détour* ci permetterà di ampliare l'orizzonte teorico della nostra riflessione e, al contempo, di mettere in mostra alcune tensioni inerenti all'umorismo, ai processi di generazione della risata, al rapporto tra il soggetto che ride, il contesto in cui si innesca la risata e l'oggetto della risata, alla funzione sociale della risata e, ancora, al “futuro” della risata, agli scenari che essa apre nell'orizzonte dei soggetti implicati dalla scena comica.

Per ragioni di spazio ci limiteremo qui a fare riferimento solo a un'opera, uno dei più noti lavori di questi autori: la *Dialettica dell'illuminismo*. L'intento dello scritto è dichiarato dagli stessi filosofi nella prefazione quando con amarezza affermano che

Quanto ci eravamo proposti era nientemeno che comprendere perché l'umanità, invece di entrare in uno stato veramente umano, sprofondeva in un nuovo genere di barbarie. Avevamo sottovalutato le difficoltà della trattazione, perché avevamo ancora troppa fiducia nella coscienza attuale.²

All'interno di questo quadro dalle tinte fosche, in cui l'uomo invece di dispiegare le sue qualità umane mostra una propensione inesausta a lasciarsi andare alle tendenze più becere che ne palesano i tratti barbari, ecco, proprio nei limiti delineati da quest'analisi fanno capolino, qui e lì, la risata e l'umorismo.

Il primo luogo testuale in cui incontriamo il tema della risata è nell'*Excursus I* al primo capitolo (*Concetto di illuminismo*), dal titolo *Odisseo o mito e illuminismo*. Qui gli autori riespongono la profezia di Tiresia, in cui è svelato il comportamento da tenere per far pace con Poseidone in collera:

Odisseo dovrà camminare e camminare, recando un remo sopra la spalla, finché giungerà a genti “che non conoscono il mare, non mangiano cibi conditi con sale” [*Odissea*, XI, 122 ss.]. Quando incontrerà un viandante che gli dirà

2 M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, p. 3.

che quello che porta sulla spalla è un ventilabro, sarà quello il luogo adatto per offrire a Poseidone il sacrificio della conciliazione.³

Nel cuore di questa profezia, che parla di un rituale di riconciliazione, alberga un momento comico:

Il *clou* della profezia è la confusione del remo con un ventilabro: che doveva apparire, allo Ionio, irresistibilmente comica. Ma questa comicità, da cui è fatta dipendere la conciliazione, non può essere destinata a uomini, ma all'irato Poseidone. L'equivoco deve far ridere il truce dio elementare, in modo che, nella sua risata, la collera si dissolva.⁴

I due autori mettono dunque in evidenza il funzionamento di un doppio meccanismo. Il mancato riconoscimento dell'oggetto per quel che è crea, anzitutto, una situazione classicamente comica: la sostituzione, il *qui pro quo*, sono il non riconoscere la situazione nei suoi termini reali e questa inadeguatezza del soggetto rispetto alla realtà innesca la risata. Ma, come e perché funziona? Quali sono, insomma, le ragioni della sua efficacia? Ecco dunque il secondo meccanismo: la risata degli spettatori/lettori è in realtà una mimesi della risata del dio che, in questo modo, scarica la sua rabbia. La risata è dunque il veicolo di dissipazione dell'energia che minaccia di scoppiare violentemente. All'ira viene meno il bacino energetico che la farebbe sopravvivere e, al limite, trasformarsi in atto violento: “nel riso la cieca natura si rende conto di se stessa come tale, e si libera così della sua violenza distruttiva”⁵. Secondo i due filosofi, però, è vero anche il contrario e cioè che “il riso è rimasto fino ad oggi, il segno della violenza, l'eruzione della natura cieca e indurita”. Questa considerazione rimane qui giustificata solo per il fatto che la risata compare sulla bocca del dio marino (ma anche ctonio, nella sua formulazione più antica) – dio marino, dunque, che per i greci era espressione del capriccio e della casualità del destino e per il pensiero critico post-illuminista diventa segno della dura e cieca natura, verità ironica della narrazione mitica greca.

Un altro passo che tratta della risata lo troviamo nell'*Excursus II, Juliette, o illuminismo e morale*, dove Adorno e Horkheimer affermano:

Ciò che è in basso attira l'aggressione: si ha più gusto a infliggere un'umiliazione dove ha già colpito la sventura. Quanto minore il rischio per chi sta

3 Ivi, p. 86.

4 Ibid.

5 Ibid.

sopra, e tanto più indisturbato il piacere di torturare ora a sua disposizione: solo nella disperazione senza scampo della vittima il dominio diventa godimento e trionfa nella sospensione del suo stesso principio: la disciplina. L'angoscia che non ci minaccia più esplode nella risata “cordiale”, espressione dell'indurimento in se stesso dell'individuo, che si sfoga pienamente solo nel collettivo. La risata scrosciante ha denunciato in ogni tempo la civiltà. “Di ogni lava eruttata da questo cratere che è la bocca umana, la più devastatrice è l'allegria”, dice Victor Hugo nel capitolo intitolato *Le tempeste umane sono peggiori di quelle dell'oceano* [V. Hugo, *L'homme qui rit*, VIII, cap. 7].⁶

Qui la risata si staglia sull'orizzonte delle persecuzioni nazifasciste. La risata sancisce il dominio. È espressione ferina della gerarchia di potere. Siccome il potere non è monolitico, ecco che allora la risata lo libera dall'angoscia e lo conferma nella sua individualità dominante.

La risata emerge, dunque, come momento di sfogo pulsionale, di scarica libidico-distruttiva. L'individuo vi trova la conferma di essere dalla parte giusta della realtà: la risata funziona come un *giudizio senza appello*, come la *condanna senza replica*.

E cosa c'è di peggiore che la situazione in cui questi processi si esplicano “nel collettivo”, forma che è sostanza, cioè in quella condizione sociale che non rappresenta la somma dei singoli individui bensì che si dà essa stessa come individuo mantenendo una capacità di potenziamento geometrico dei processi micrologici prodotti.

In questa fitta trama che lega le persone le une alle altre senza mediazioni, si produce per gli autori quel processo che già Bergson aveva individuato: il riso accomuna, rinsalda le relazioni (ad altri soggetti reali o virtuali, comunque sempre *ad altri simili a sé*) solo che nella massa, gli individui sono rinsaldati nella loro posizione e nel loro esercizio del potere. Torna così anche un secondo tratto caratteristico della riflessione bergsoniana: il riso implica, nel suo scoppio, l'assenza di empatia, la sospensione dell'emozione (“Il più grande nemico del riso è l'emozione”). La risata di gruppo è dunque un fenomeno in cui quelli che ridono sperimentano il rinsaldarsi della loro unione e della loro identità e, contemporaneamente, una interruzione dell'empatia nei confronti di coloro *di cui* si ride. Per questo Adorno e Horkheimer mettono tra virgolette l'aggettivo “cordiale” riferito alla risata. Non vi è nulla di accogliente, è una finta cordialità che attende il soggetto colpito dal riso o, per meglio dire, quella cordialità che ciascuno di noi si deve aspettare in una socialità in cui le dinamiche sotto-

6 Ivi, pp. 122-123.

7 H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Rizzoli, Milano 1961, p. 39.

traccia sono prevalentemente quelle di gerarchizzazione violenta secondo il potere e il dominio.

Non stupisce dunque ritrovare in queste pagine anche un giudizio icastico rivolto proprio all'interpretazione bergsoniana:

Ridere *di* qualcosa è sempre deridere, la vita che, secondo Bergson, spezza la crosta indurita, è in realtà l'irruzione della barbarie, l'affermazione di sé che – nell'associazione sociale – celebra la sua liberazione da ogni scrupolo. Il collettivo *di* quelli che ridono è la parodia dell'umanità. Sono monadi di cui ognuna si abbandona alla voluttà *di* essere pronta a tutto, a spese *di* tutte le altre e con la maggiorazione dietro di sé. In questa armonia esse forniscono la caricatura della solidarietà. Diabolico, nel falso riso, è proprio il fatto che esso riesca a parodiare vittoriosamente anche il meglio: la conciliazione. Ma il piacere è severo: *res severa verum gaudium*. [...] L'industria culturale pone la frustrazione giovinale al posto del dolore presente nell'ebbrezza come nell'ascesi. Legge suprema è che essi non pervengano mai a quello che desiderano, e proprio di ciò devono ridere e contentarsi.⁸

La conciliazione, tema complesso e che, almeno per quanto riguarda Adorno, richiama possibili debiti teorici nei confronti dell'amico Benjamin⁹, fa riferimento a un rapporto interumano liberato della dimensione feticistica che il mondo oggettuale ha acquisito come proprio carattere specifico nella contemporaneità. Il rapportarsi tra uomini nella consapevolezza della "natura" sociale del mondo in cui questi rapporti si costruiscono e sviluppano e nella pre-disposizione a concedersi reciprocamente lo spazio necessario al dispiegamento del sé più proprio, ecco questo sarebbe il vero sottrarsi alla barbarie. Il presentarne i tratti in termini comici, provocando la risata, assume invece i tratti della falsità. Non che si tratti di comportamenti e modalità privi degli effetti reali che dichiarano avere, anzi, questi effetti sono fin troppo reali e spiegano la funzione e il successo dell'industria culturale. La falsità risiede nel fatto che la risata, con il suo linguaggio e la sua sonorità, nasconde il meccanismo che la produce e le ragioni per cui è messo in piedi questo meccanismo. I due autori sono univoci: la comicità e il riso hanno qui la funzione di addolcire l'amaro. Per questo parlano di "frustrazione giovinale". Invece, in un mondo come quello contemporaneo, il posto centrale per qualsiasi riflessione, secondo loro, dovrebbe essere riservato al "dolore". La risata fa dimenticare questo dolore e produce un meccanismo perverso che fa accontentare di ciò che

⁸ M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *op. cit.*, p. 152.

⁹ Cfr. W. Benjamin, "Le Affinità elettive" di Goethe, in Id., *Opere complete*, cit., vol. I, pp. 523-589.

impedisce di esprimere la parte migliore di sé e, anzi, lo reitera, e in questa reiterazione produce nuove occasioni di risata.

Il tema del riso è così ricondotto ancora una volta alla coppia complementare, fondamentale nell'opera e che abbiamo incontrato sin dalle righe della *Prefazione*, di barbarie e ragione/civiltà. In questo quadro generale, Adorno e Horkheimer arrivano a riprendere analisi genealogiche del riso sviluppate da vari pensatori nel periodo tra le due guerre mondiali e che loro ben conoscevano. Sono quelle, ad esempio, che propone Florens Ch. Rang nel suo *Psicologia storica del carnevale*. Il lettore ci consenta di richiamare una lunga citazione suggestiva:

Il terra-maremoto del vulcano-carnevale può indicarci su qual terreno vulcanico noi stiamo. Dentro questo cratere quasi spento possiamo gettare uno sguardo. Forse, potremo allora fare chiarezza sul nostro smarrimento. [...] Accostiamo dunque il nostro orecchio al suolo: dal rumoreggiare del fiume incandescente della passione percepiremo un colpo, uno spasimo, un grido improvviso — un riso orribile: l'irruzione dell'umana risata di *scherno*. [...] Se oggi, anche nello screziato quadro carnevalesco, la burla e la beffa — la beffa è uno scherno mitigato — non spiccano più in modo predominante, tuttora è percepibile il riso del burlone. E ancora nel nostro Medioevo fu spesso presente un feroce scherno. Nei confronti del diavolo o del clero, per esempio. Ma prima di andare in cerca dell'epoca in cui il carnevale non era nient'altro che scherno, del tempo di nascita del riso del quale non c'è da ridere, — dobbiamo caricarci dello sgomento per la sua discordanza nei confronti d'ogni altro riso! Esso deve aver echeggiato nel mondo come riso di jene peregrinanti nel deserto, come una risata di scherno all'inferno da parte di monaci isterici. Come suonava buono, alla fine, il riso dell'animale! Della storia del riso noi possiamo ben chiaramente seguire le tracce: una storia di crescente inoffensività. Ognuno la può osservare in qualsiasi cane per strada. Dinanzi ad un aggressore troppo forte o troppo debole, questi, invece di mordere, si accontenta di digrignare i denti. [...] Il digrignare si trasforma allora in benevolo sorridere, non senza un leggero segno di disprezzo. Il disprezzo si indebolisce e il vigore dell'euforia si rafforza, dal momento che il sorriso si è trasformato in una squillante risata. Cosa che, a dire il vero, oltrepassa il piano dell'animalità: al suo sorridere il cane può far soltanto seguire, non ancora unire, il suono di saluto dell'abbaire. Ma l'uomo, che parla e canta, fa risuonare forte il sorriso nei ridenti sguardi di un'allegra compagnia che gioisce dell'infantile felicità di un pacifico strepitare e che, priva di malizia, concede un'espressione esplosivamente fragorosa all'infantile sentimento di stupore dinanzi all'estraneo. Allora, all'improvviso, la benevola smorfia dell'imbarazzo si contrae in astiosa smorfia di rabbia, l'accento argentino del guardar-ridendo e dal rider-di-qualcosa sputa la sibilante bava della de-risione e della ir-risione; il gesto del non-voler-mordere tenta di azzannare, si capovolge improvvisamente in un voler-mordere, se soltanto si potesse. In un ringhiante morder nell'aria che, purtroppo!, deve accontentarsi

di abbaiare contro chi ha di mira, invece di dilaniarlo con i denti, dilaniandolo però spiritualmente: — quale rivoluzione, quale corruzione deve aver avuto luogo nella natura umana?! Chi ha eccitato questo stridulo riso? Chi ha maltrattato a tal punto l'uomo ed è stato per lui così inafferrabile, così indilaniabile, che l'uomo ha rovesciato in questa diabolica risata la sua serenità innocente? Dio. — Il carnevale è un pezzo di storia della religione e il riso carnevalesco la prima blasfemia.¹⁰

In questo passo, Rang espone sinteticamente l'intera storia inaudita della risata. Sotto l'influenza del primo Nietzsche, Rang presenta la genealogia di un comportamento che è anche genealogia della socialità umana. È il "tempo di nascita del riso del quale non c'è da ridere", poiché lì, ben distinto da qualsiasi velleità comica, che d'altronde era ancora ben lungi dall'essere pensata come forma espressiva, troviamo la scaturigine dell'espressione umana che ne nasconde *la natura*: passando attraverso la trasformazione in "benevolo sorridere" Rang ci conduce fino alle soglie della risata vera e propria, che è il "voler-mordere, se soltanto si potesse". È espressione di impotenza verso quell'entità che maltratta ciò che vi è di più umano nell'uomo. Quest'entità "anonima" è Dio, per rovesciare il quale è creato il carnevale, ma Dio ancora è una maschera, la maschera dell'uomo che l'ha creato. Una *mise en abîme* della coppia concettuale risata-umanità che fa sprofondare le certezze rappresentative che fondano l'umanità dell'uomo.

Eccoci qui dunque arrivati al punto di contatto tra Rang e gli autori francofortesi: l'uomo compie ingiustizia nei propri confronti e sfoga nella risata l'incapacità di risolvere la propria schizofrenia. Non è un caso allora, che per parlare ancora della risata, i nostri due autori convochino la figura per eccellenza di questi temi: il marchese de Sade. Attraverso il sadismo di Sade esposto in *Juliette* i due autori riconoscono che "la civiltà riconduce, come al suo ultimo risultato, alla natura tremenda"¹¹ e questa natura tremenda risuona nella risata.

In ultimo, più avanti nell'opera, laddove concentrano la loro attenzione sull'*industria culturale*, questo plesso concettuale viene ripreso nei termini seguenti:

Il riso, rasserenato o terribile, segna sempre il momento in cui svanisce una paura. Esso annuncia la liberazione, sia dal pericolo fisico, sia dalle reti della

10 F.Ch. Rang, *Psicologia storica del carnevale*, Arsenale Cooperativa Editrice, Venezia 1983, pp. 34-36.

11 M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *op. cit.*, p. 123.

logica. Il viso rasserenato è come l'eco dello scampo dal potere; quello cattivo vince la paura schierandosi con le istanze che sono da temere. È l'eco del potere come forza ineluttabile. Il *fun* è un bagno ritemprante. L'industria dei divertimenti lo prescrive continuamente. In essa il riso diventa lo strumento di una frode sulla felicità.¹²

Qui troviamo il secondo termine di quella che già era la coppia benjaminiana di conciliazione e felicità. La risata non conduce alla felicità come non aveva a che fare con la conciliazione. Se lì si mostrava falsa in quanto parodiava la conciliazione, qui si mostra frode in quanto inganna: sostiene di essere essa stessa la felicità quando è invece solo espressione della “eco del potere come forza ineluttabile”. La perversione della società moderna cattura le potenze che si esprimono nella risata e usa quest'ultima per incatenarle a un processo perpetuo e costante di riproduzione dell'adesione ai suoi meccanismi sociali.

Benjamin: naturalmente, la risata!

I temi dell'umorismo, della satira, della risata e le loro intrinseche relazioni con quello della lingua percorrono l'intera opera benjaminiana, costituendo una delle costanti del suo pensiero. Analizzare tutte le occorrenze sarebbe, dunque, un lavoro teoreticamente importante, ma che richiederebbe da solo uno spazio ben maggiore di quello concesso da un articolo. Qui ci limiteremo a prendere in considerazione solo su alcuni nessi concettuali chiave.

In uno scritto del 1919 dal titolo *Destino e carattere*, Benjamin presenta il tratto essenziale dell'umorismo: l'umorismo ha a che fare con il *côté* naturale dell'uomo. È bene precisare che qui non è in gioco la “vera natura”, la “natura originaria” o la “naturalità fondamentale” dell'uomo, bensì quella che provvisoriamente possiamo chiamare *un'eccedenza* – termine che dobbiamo evitare di ricondurre anche all'ambito del dionisiaco –, che fa qui e lì capolino nelle relazioni sociali e che non è riconducibile alla razionalità, alla formalità, alla logica. Si tratta del cosiddetto comico di carattere nel quale si dà secondo queste forme:

Il carattere del personaggio comico non è il fantoccio dei deterministi, ma la lucerna al cui raggio appare visibilmente la libertà dei suoi atti. Al dogma della

12 Ivi, pp. 151-152.

naturale colpevolezza della vita umana, della colpa originaria [...; il comico] oppone la visione della naturale innocenza dell'uomo.¹³

In altri termini, nel comico di carattere si dispiega la “serenità” dell'espressione naturale o, per meglio dire, di ciò che l'artista figlio del proprio tempo ritiene essere espressione naturale, a cui si accompagna “l'anonimità dell'uomo e della sua moralità”¹⁴. Dunque, secondo Benjamin, quando ridiamo davanti al *Misanthropo* molieriano non stiamo dando un giudizio su quelli che potrebbero essere uomini reali simili a lui – “un uomo che, se dovessimo trovarci nella vita di fronte ai suoi atti anziché a teatro di fronte a lui, definiremmo subito un mascalzone”¹⁵ –, siamo invece compartecipi di un qualcosa di diverso.

Ecco allora che prende forma una comicità e una risata che hanno un “valore positivo” e che si rivolgono in termini critici rispetto alla socialità tardo-moderna non immediatamente bensì solo mediatamente.

Nel materiale benjaminiano di cui siamo in possesso vi sono due frammenti espressamente dedicati all'umorismo. Nel primo afferma:

L'umorismo è il giudizio espresso senza sentenza, ovvero senza parola. Mentre il motto di spirito si basa essenzialmente sulla parola – da qui la sua affinità con la mistica sottolineata da Schlegel – l'umorismo si basa sull'esecuzione. L'atto umoristico è l'atto di un'esecuzione senza sentenza. Il linguaggio possiede parole che, nel procedere all'esecuzione, perdono il loro carattere lessicale, più o meno come quelle che nei testi sono puntinate. In questo senso la parolaccia, in quanto atto dell'esecuzione in forma di parole, è pronunciata contro l'umorismo. – Con l'umorismo non si ride di una persona: piuttosto la risata, ovvero la risata sonora, è intrinseca all'umorismo. Essa è partecipazione all'atto d'esecuzione. Non esiste umorismo senza risata. Nell'umorismo si rende giustizia all'oggetto in quanto tale. È il caso paradossale di un giudizio che, muto, applica la legge contro l'impersonale, senza la benché minima considerazione per l'essenza della persona. Da qui “l'aspetto disumano” di ogni umorismo. Si può giudicare in due modi: o si garantisce l'integrità della persona oppure si ignora espressamente la persona. Nessuno dei due modi scalfisce la sua integrità, cosa che sarebbe illecita. La moglie di Friedlander si lamenta con il marito dei pianti del loro bebè. La risposta di lui: “E tu buttalò!” è un classico esempio di umorismo. Nella totale noncuranza per la persona che è in lui, al bambino viene resa giustizia: egli viene legittimato a piangere. Il despota è il soggetto ideale dell'umorismo perché in lui sentenza ed esecuzione sono la stessa cosa. Quando la parola non comunica più, allora lì c'è umorismo.

13 W. Benjamin, *Destino e carattere*, in Id., *Opere complete*, cit., vol. I, p. 458.

14 Ivi, p. 457.

15 *Ibid.*

L'altro soggetto in cui ugualmente potremmo trovarlo è il popolo o meglio la massa nel suo complesso. In fondo non c'è nulla di volgare nel fatto di ridere davanti a un'esecuzione muta come quando il vento fa volare via il cappello a qualcuno. Solo ai nostri giorni la distanza che si ha dalla massa nella sfera della parola rende impossibile al singolo che voglia distinguersi, di entrarci, nella sfera dell'umorismo. Da indagare è la risata nel suo rapporto con la parola giudicante; affrontando tale questione si arriva alla più profonda problematica dell'umorismo.¹⁶

In che modo intendere questa deprivazione che subisce l'oggetto dell'atto umoristico? L'umorismo per Benjamin non ha a che fare con la trama delle relazioni umane, nel senso che non le considera né ne intacca la struttura *in quanto relazioni umane*. Esso ha piuttosto a che fare con il cogliere una dissonanza oggettiva nella scena del contesto che, considerando trasparente l'umanità che vi è implicata (ecco qui il carattere disumano!), vede *oltre*, vede il carattere oggettivo, ciò che non è a disposizione, ciò che non dipende dall'uomo, persino all'interno dell'umanità stessa. Ecco che allora la relazione gerarchica –, *dispotica* nel senso del singolo o della massa imprevedibile e anomica – non è di per sé negativa, come invece lo è in Adorno. E la ragione risiede nel fatto che il meccanismo dell'umorismo non riproduce, per Benjamin, le relazioni di potere gerarchiche che esistono tra gli uomini e la risata non sancisce un giudizio ingiusto e autoritario, in quanto inappellabile e capriccioso, sul povero malcapitato.

Umorismo e risata indicano un al-di-qua della parola. Troviamo espresso questo concetto in un altro brevissimo passo, tratto ancora una volta dai materiali. Dopo aver ripreso la questione del giudizio e della trasformazione dell'oggetto dell'umorismo come *oggettualità assoluta*, Benjamin afferma: "Così l'umorismo nel regno della lingua supera le potenze demistiche nel regno del diritto"¹⁷.

Sciogliere la cripticità della frase ci consentirà di aprirci a un nuovo orizzonte. Benjamin riconduce la questione dell'umorismo alla costellazione dei concetti di diritto, destino e nuda vita. Sempre in *Destino e carattere*, egli fornisce, poche pagine prima, la nota definizione dell'essenza del diritto: il diritto non è la giustizia, al contrario esso trasporta

16 W. Benjamin, *L'umorismo* <fr: 103>, in Id., *Opere complete*, cit., vol. VIII, pp. 126-127 [il corsivo è nostro]. Cfr. Id., *Gottfried Keller*, in Id., *Opere complete*, cit., vol. II, pp. 677-678, e Id., OC IX, "La risata è un articolare infranto" <J 54, I>, in Id., *Opere complete*, cit., vol. IX, p. 350.

17 W. Benjamin, *Umorismo e diritto* <plp 37>, in Id., *Opere complete*, cit., vol. VIII, pp. 313-314.

quelle che sono le leggi del destino, leggi che funzionarono nello “stadio demonico”¹⁸, cioè “infelicità e colpa”¹⁹, oltre “l’epoca che ha inaugurato la vittoria sui demoni”²⁰. Dunque, all’interno della nostra socialità, regolata dal diritto, vigono ancora le potenze demoniche che, per dirla con Goethe, fanno “diventare il povero colpevole”²¹. È questa la ragione per cui “il giudice può vedere destino dove vuole” e “in ogni pena” a essere colpita è “la nuda vita” dell’uomo “che partecipa della colpa naturale e della sventura in ragione dell’apparenza”²².

Perché, secondo l’analogia espressa dal passo citato, l’umorismo fa qualcosa di più nel regno della lingua? In un solo caso, anzitutto, il regno della lingua può essere considerato analogo a quello del diritto: è il caso della parola giudicante. L’umorismo allora supera le potenze demoniche²³ in quanto il suo “referente” è, appunto, l’elemento naturale. In tal senso possiamo considerare l’umorismo come il pendant del *Trauerspiel*. Se in quest’ultimo il principio linguistico è “la parola in corso di trasformazione” che “dal suono naturale, attraverso il lamento” arriva “alla musica” (“per questa parola il linguaggio è solo una fase transitoria nel ciclo delle sue metamorfosi”²⁴), l’umorismo estroflette la parola nella rappresentazione e lascia sfogo alla naturalità nella risata che ne sorge come “segnale”, “spia” della dissonanza percepita (tra la rappresentazione scenica – artefatta o “naturale” – e l’autorappresentazione sociale).

È all’interno di questo contesto che si colloca l’affermazione dell’*Origine del dramma barocco tedesco*, secondo la quale:

18 W. Benjamin, *Destino e carattere*, in Id., *Opere complete*, cit., vol. I, p. 455.

19 Ivi, p. 454.

20 Ivi, p. 455.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 Per la definizione di demonico, Benjamin richiama le parole dell’autobiografia goethiana: “Non era divino, poiché pareva irrazionale; non era umano, poiché era privo di intelligenza; non era diabolico, poiché era benefico; non era angelico, poiché rivelava spesso qualcosa di maligno. Somigliava al caso, poiché non mostrava nessuna coerenza; somigliava alla provvidenza, poiché alludeva a un nesso. Tutto ciò che ci limita sembrava per esso penetrabile; pareva governare a suo arbitrio gli elementi necessari della nostra esistenza; abbreviava il tempo e ampliava lo spazio. Pareva compiacersi solo dell’impossibile e respingere da sé il possibile con disprezzo” (W. Benjamin, “*Le affinità elettive*” di Goethe, in Id., *Opere complete*, cit., vol. I, p. 544, ripreso da J.W. Goethe, *Poesia e verità*, Bompiani, Milano 2009).

24 W. Benjamin, *Il significato del linguaggio nel “Trauerspiel” e nella tragedia*, in Id., *Opere complete*, cit., vol. I, p. 278.

[...] il sarcastico ghigno infernale. In esso il mutismo della materia è superato. Proprio la risata infernale è infatti la forma eccentrica e deformata che ha la materia di spiritualizzarsi. Essa diventa *così* spirituale che supera d'un balzo la parola, vuole spingersi oltre e sfocia nel fragore della risata. Per quanto dall'esterno ciò possa apparire bestiale, l'intima follia la percepisce come spiritualità.²⁵

Ancora una volta, non dobbiamo qui interpretare l'esposizione benjaminiana come caratterizzata da un giudizio assolutamente negativo del fenomeno. Per Benjamin, siamo di fronte a un'esigenza che cerca di esprimersi e di soddisfarsi. Il fatto che assuma poi una forma “sbagliata” o ambigua non fa altro che rendere ancora più urgente la necessità di coglierla e accoglierla restituendole “dignità”. Non è quindi un caso che proprio questo passo venga ripreso in uno dei frammenti del *Passagen-Werk* in cui il nostro autore parla di Baudelaire:

È uno shock che improvvisamente risveglia dalla pensosità chi è immerso in pensieri. Le leggende medievali definiscono “infera risata di schermo” la tipica esperienza di shock di colui che spinto dal desiderio di una maggiore sapienza umana si è accostato alla pratica della magia.

Segue il passo che abbiamo appena citato a cui segue la conclusione: “Proprio questa risata stridula fu propria di Baudelaire, e non solo: essa gli echeggiò continuamente all'orecchio e gli diede molto da pensare”²⁶.

Siamo così tornati, dopo un lungo giro, a Baudelaire e, inevitabilmente, a Grandville. Benjamin riprende dal saggio di Baudelaire sul riso (*De l'essence du rire*) un passo in cui il poeta francese afferma che “il comico è un elemento dannabile e di origine diabolica” e vi associa l'osservazione che

Cristo conosceva la collera; anche le lacrime; ma non il riso. [...] Il saggio non ride, e nemmeno l'innocenza.²⁷

Del caricaturista Jean-Jacques, egli ci dice:

25 W. Benjamin, *L'origine del dramma barocco tedesco*, in Id., *Opere complete*, cit., vol. II, p. 261.

26 W. Benjamin, <J 53a, 4>, in Id., *Opere complete*, cit., vol. IX, p. 350. E oltre: “il motivo dello shock emerge nella ‘risata di schermo dell’inferno’ che sveglia di soprassalto l'allegorico dalle sue rimuginazioni” (*Ibid.*, p. 426, <J 90, 2>).

27 Ivi, p. 303, <J 31a, 1>. Si veda anche *ibid.*, p. 355, <J 55a, 8>.

Le opere di Grandville sono i libri sibillini della pubblicità. Tutto ciò che vi si può trovare in forma embrionale di scherzo e di satira, raggiunge la sua vera maturità come pubblicità.²⁸

Il *divertissement* che Grandville produce nelle sue opere è frutto dell'amplificazione degli aspetti fantasmagorici che le esposizioni universali hanno inaugurato idealizzando "il valore di scambio delle merci"²⁹.

È attraverso lo sguardo critico, la riflessione dello sguardo, che possiamo giungere a toccare, infine, il punto in cui "lo humor mette alla prova la politica". Leggiamo il passo in questione:

Gli uomini con la coda di Fourier sono stati oggetto di caricatura nel 1849 nei disegni erotici di Emy apparsi su *Rire*. Per spiegare le stravaganze fourieriste, si può far riferimento a Topolino dove si è compiuta, proprio nel senso delle sue idee, la mobilitazione morale della natura. Qui lo humour mette alla prova la politica. Topolino conferma come avesse ragione Marx a vedere in Fourier soprattutto un grande umorista. L'effrazione della teleologia naturale avviene secondo il piano dello humour.³⁰

Come sempre il passo è denso e degno di attenzione. Per comprenderlo, dobbiamo richiamarne un altro, in cui la figura stessa di Topolino è al centro dell'analisi.

Da una conversazione con (Gustav) Glück e (Kurt) Weill. – Rapporti di proprietà nei film di Topolino: qui, per la prima volta, si fa vedere come ti si possa rubare non solo un braccio, ma anche tutto il corpo. Il percorso che ti tocca seguire per un atto amministrativo è molto più simile a uno di quelli che deve compiere Topolino che non a quello del maratoneta. In questi film l'umanità si prepara a sopravvivere alla civilizzazione. Topolino dimostra che la creatura continua a esistere anche quando ha rimosso da sé qualsiasi sembianza umana. Spezza la gerarchia delle creature concepita a partire dall'uomo. Questi film sconfessano in modo quanto mai radicale ogni tipo di esperienza conoscitiva. In un mondo del genere non vale la pena di fare esperienze. Somiglianza con la fiaba. Mai più, da allora, gli eventi salienti e di vitale importanza sono stati vissuti in maniera tanto asimbolica, tanto priva di atmosfera. L'incommensurabile contrapposizione rispetto a Maeterlinck e a Mary Wigman. Tutti i film di Topolino hanno come motivo centrale l'imparare l'arte della fuga, dell'avere paura. Dunque qui non "meccanizzazione", non "il formale", non un "frain-

28 Ivi., p. 180, <G i, 3>. Si veda anche *ibid.*, pp. 932-933, <M°, 3>. Qui la frase è più chiara: "Tutto ciò che in lui ha la forma abbozzata dello scherzo e della satira giunge al suo vero dispiegamento come pubblicità".

29 Ivi., p. 10.

30 Ivi., p. 705, <W 8a, 5>.

tendimento” alla base dell'enorme successo di questi film, ma il fatto che il pubblico vi ritrovi la propria vita.³¹

L'umorismo e la risata qui hanno a che fare con la socialità nella stessa forma che assumono e non solo nel contenuto di cui trattano. Per questo Benjamin si riferisce alla morale.

Il percorso che abbiamo qui presentato, per quanto parziale e in certa misura arbitrario, ci ha permesso di mettere in evidenza come non è nel riso e nel sorriso – ricordiamo: sardonico – che si manifesta o concretizza la denuncia, bensì nella critica. Dunque non nel e per il lettore/spettatore dell'opera fintanto che essi rimangono tali, fintanto che non dismettono i panni di fruitori di cultura, bensì per il critico e il lettore del critico. È necessario che l'umorismo e la risata che l'accompagna siano consapevoli del proprio limite per non tradire l'articolazione problematica che portano al loro interno e diventare così conniventi con i poteri. Non è tanto l'umorismo né la risata che mettono alla prova l'utopia della società tardo-moderna, che si vuole “perfetta” – al massimo perfettibile – quanto piuttosto la critica che sa cogliere gli elementi che essi forniscono e farne uso per mettere in luce le crepe della narrazione rappresentativa quotidiana – e ciò tanto più quanto più la comicità si ripiega sulle proprie fonti e la persistenza del proprio linguaggio (cioè sulla socialità dalla quale proviene) e ha una proiezione liberatoria piuttosto che giudicare, e riprodurre così i meccanismi di potere-colpa e sentenza-sanzione.

Bibliografia

- Adorno Th.W., Horkheimer M., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966.
 Baudelaire Ch., *Œuvres complètes*, Michel Lévy, Parigi 1868, vol. I-II.
 Benjamin W., *Opere complete*, Einaudi, Torino 2000-2014, voll. I-IX. [da qui sono tratti tutti i testi utilizzati nel presente saggio]
 Bergson H., *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Rizzoli, Milano 1961.
 Goethe J.W., *Poesia e verità*, Bompiani, Milano 2009.
 Rang F.Ch., *Psicologia storica del carnevale*, Arsenale Cooperativa Editrice, Venezia 1983.

31 W. Benjamin, *Su Topolino* <fr. 119>, in Id., *Opere complete*, cit., vol. VIII, p. 141.

