

Università degli Studi di Napoli Federico II
Scuola delle Scienze Umane e Sociali
Quaderni
43

L'UMORISMO TRA SACRO E PROFANO

ATTUALITÀ E PROSPETTIVE DI RICERCA

a cura di Cristina Pennarola e Vincenzo Rapone



Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II
Scuola delle Scienze Umane e Sociali
Quaderni

L'umorismo tra sacro e profano

Attualità e prospettive di ricerca

a cura di Cristina Pennarola e Vincenzo Rapone

Federico II University Press



fedOA Press

L'umorismo tra sacro e profano : attualità e prospettive di ricerca / a cura di Cristina Pennarola e Vincenzo Rapone. – Napoli : FedOAPress, 2026. – 199 p. ; 24 cm. – (Scuola di Scienze Umane e Sociali. Quaderni ; 43).

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-423-0

DOI: 10.6093/978-88-6887-423-0

Online ISSN della collana: 2499-4774

Comitato scientifico

Enrica Amato (Università di Napoli Federico II), Simona Balbi (Università di Napoli Federico II), Antonio Blandini (Università di Napoli Federico II), Alessandra Bulgarelli (Università di Napoli Federico II), Adele Caldarelli (Università di Napoli Federico II), Aurelio Cernigliaro (Università di Napoli Federico II), Lucio De Giovanni (Università di Napoli Federico II), Roberto Delle Donne (Università di Napoli Federico II), Arturo De Vivo (Università di Napoli Federico II), Oliver Janz (Freie Universität, Berlin), Tullio Jappelli (Università di Napoli Federico II), Paola Moreno (Université de Liège), Edoardo Massimilla (Università di Napoli Federico II), José González Monteagudo (Universidad de Sevilla), Enrica Morlicchio (Università di Napoli Federico II), Marco Musella (Università di Napoli Federico II), Gianfranco Pecchinenda (Università di Napoli Federico II), Maria Laura Pesce (Università di Napoli Federico II), Mario Rusciano (Università di Napoli Federico II), Mauro Sciarelli (Università di Napoli Federico II), Roberto Serpieri (Università di Napoli Federico II), Christopher Smith (British School at Rome), Francesca Stroffolini (Università di Napoli Federico II), Giuseppe Tesaro (Corte Costituzionale)

© 2026 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

Paola De Vivo, <i>Prefazione</i>	7
Cristina Pennarola e Vincenzo Rapone, <i>Lo spazio dell'umorismo attraverso epoche e testualità: sguardi interdisciplinari</i>	13
Giuseppe Balirano, <i>Queering God: Humour, Iconicity, and the Sacred</i>	21
Carmela Bianco, <i>Un trilemma nell'Antigone di Sofocle: deridere, punire o mortificare?</i>	41
Flavia Cavaliere, <i>Jesus Christ Superstar tra musica, immagine e parola: una rilettura multimodale del racconto evangelico</i>	55
Gaetano Di Palma, <i>Habitator caeli ridebit (Sal, 2,4). Il Deus Ridens nella Bibbia</i>	75
Gianluca Dioni, <i>Irrisio e risus nell'Affektenlehre di Christian Wolff</i>	89
Margherita Dore, <i>«It's God, Isn't it?» L'umorismo dissacrante di Fleabag e il suo doppiaggio in italiano</i>	103
Alessandro Gargiulo, <i>Umore e teologia. Il sacro spazio della benevolenza divina</i>	119
Cristina Pennarola, <i>Arguzia e umorismo nella Bibbia: prospettive storiografiche e metodi di analisi</i>	143
Vincenzo Rapone, <i>Ironia e umorismo nel Libro Sacro: le coordinate teoriche di un orientamento di lettura</i>	167
Anna Romagnuolo, <i>God and Humor in Films: Sacred Subversion and Theological Reimagination</i>	183

Prefazione

*Paola De Vivo**

L'umorismo, nelle sue molteplici espressioni, rappresenta una delle esperienze più antiche e al tempo stesso più attuali dell'umanità. Nella sua apparente leggerezza esso cela una forza conoscitiva, critica e perfino spirituale che accompagna la storia della cultura sin dalle sue origini, offrendo una forma privilegiata di mediazione tra le dimensioni alte e basse dell'esistenza, tra la trascendenza e la contingenza, tra il desiderio di senso e la consapevolezza del limite. Il pensiero occidentale, come pure le tradizioni extraeuropee, ha riconosciuto nel riso e nella comicità non solo un modo di rappresentare il mondo, ma anche una modalità di interpretarlo, di interrogarne le certezze e di metterne in discussione i valori dominanti. L'umorismo, in questo senso, si rivela tanto strumento di critica quanto di costruzione simbolica: una lente deformante ma rivelatrice, attraverso la quale si riflettono le tensioni fondamentali di ogni civiltà.

Nell'incontro tra il sacro e il profano si colloca uno dei nodi più densi di significato di questa lunga vicenda culturale. La dialettica che lega ciò che l'uomo considera inviolabile a ciò che appartiene all'orizzonte del quotidiano, ciò che eleva e ciò che intrattiene, ciò che è degno di reverenza e ciò che suscita il riso, attraversa la storia del pensiero religioso, della letteratura, delle arti e delle pratiche sociali, manifestandosi come un continuo gioco di opposizioni e contaminazioni. È in tale prospettiva che il volume *L'umorismo tra sacro e profano. Attualità e prospettive di ricerca*, curato da Cristina Pennarola e Vincenzo Rapone, trova la propria ragion d'essere, configurandosi come un momento di riflessione collettiva su un tema che, pur affondando le sue radici nella tradizione, appare oggi più che mai necessario per comprendere la complessità culturale e comunicativa dell'età contemporanea.

* Professoressa ordinaria di Sociologia economica e Direttrice del Dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Napoli Federico II.

Il fenomeno dell'umorismo, lungi dal ridursi a un semplice dispositivo retorico o estetico, costituisce un indicatore essenziale dello stato di salute delle libertà civili e del pluralismo intellettuale di una società. Esso rivela, nei diversi contesti storici, la capacità di un gruppo umano di distanziarsi criticamente da sé stesso, di osservare le proprie credenze, regole e simboli senza timore di attraversarne le zone d'ombra. La risata, come ha mostrato il pensiero filosofico, è insieme un atto di liberazione e un momento di conoscenza: libera perché spezza la rigidità delle forme, conoscitiva perché influenza la percezione collettiva del reale. Ogni epoca ha declinato tale potere in modo diverso, ma sempre riconoscendo all'umorismo una funzione regolativa, una capacità di riequilibrio tra ordine e trasgressione. Spesso, il riso ha rappresentato la soglia attraverso cui il sacro si rinnova, sottraendosi alla minaccia della fossilizzazione e aprendosi al dialogo con la vita.

La relazione tra il sacro e l'umorismo non è mai stata lineare, ma dialettica. Nelle forme rituali e teatrali del mondo antico, la parodia del divino costituiva un passaggio necessario alla rigenerazione del sacro stesso; nei carnevali medievali, lo scambio dei ruoli e la messa in scena dell'eccesso permettevano di ristabilire un ordine simbolico attraverso la sua temporanea sospensione. In tali contesti, il riso non distruggeva il sacro, ma lo rivelava nella sua forza dinamica, come principio vitale continuamente messo alla prova dall'esperienza profana. Con l'avvento della modernità, con la secolarizzazione e con il progressivo spostamento del sacro dall'ambito religioso a quello politico, estetico o simbolico, l'umorismo ha assunto nuove funzioni: da linguaggio del rovesciamento a strumento di critica razionale, da spazio ludico a espressione di distacco disincantato.

Nella contemporaneità, segnata dalle tecnologie comunicative e dalla trasformazione digitale, l'umorismo ha assunto un ruolo inedito. Esso si è fatto fenomeno globalizzato e istantaneo, attraversando culture, idiomi e media nel tempo breve della circolazione in rete. Se un tempo il comico presupponeva la condivisione di codici culturali comuni, oggi quella condivisione è spesso sostituita da un incessante processo di traduzione, dove l'intenzione ironica può facilmente mutarsi in fraintendimento, offesa o provocazione. L'umorismo diventa così un campo di tensione tra libertà d'espressione e sensibilità collettiva, tra creatività e responsabilità, tra il diritto al dissenso e il rispetto del diverso. Dentro questo scenario mediale e simbolico si riattiva con forza il nesso tra sacro e profano, ora altrove collocato: non più semplicemente nella relazione tra religione e irrisione, ma tra le nuove forme del credere, del condividere e del significare che la società digitale produce quotidianamente.

È in tale contesto che si comprende la genesi del presente volume. Esso rappresenta la prosecuzione e l'approfondimento di un confronto scientifico avviato in occasione della presentazione del libro *Arguzia e umorismo nella Bibbia* di Marion Shutter, tenutasi il 14 novembre 2024 presso il Dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Napoli Federico II. Quell'incontro, che vide la partecipazione di studiosi e studiose provenienti da diverse aree disciplinari, offrì l'occasione per riflettere sull'esistenza, all'interno del testo sacro, di forme di ironia, di spirito arguto e di gioco linguistico non marginali, ma parte integrante del messaggio teologico e narrativo. L'idea, sorprendente e al tempo stesso rigorosa, che anche la Scrittura contenga momenti di umorismo, portò alla luce la possibilità di interpretare il riso non come negazione del sacro, ma come sua modalità espressiva. L'umorismo biblico, fatto di ambiguità linguistiche, paradossi, umanissime cadute e sguardi ironici sul destino, divenne così il punto di partenza per un più ampio interrogarsi sul significato del comico nella tradizione religiosa e nel pensiero politico-sociale contemporaneo.

Dal dibattito nato intorno a quel volume emerse la necessità di continuare la riflessione in un orizzonte interdisciplinare e comparato, capace di coniugare l'analisi testuale con la prospettiva antropologica e la sensibilità del presente. La riflessione su *Arguzia e umorismo nella Bibbia* costituì dunque l'innescò di un percorso di ricerca condiviso, che ha trovato nel progetto editoriale curato da Pennarola e Rapone la sua naturale prosecuzione. L'obiettivo è stato quello di approfondire il rapporto tra comicità e sacro, ma anche di esplorare le molteplici configurazioni del profano, inteso non solo come dominio del secolare, bensì come spazio di sperimentazione significativa, capace di mettere in crisi le forme di autorità e i modelli di conoscenza consolidati.

In questo senso, l'umorismo si rivela, ancora una volta, strumento di conoscenza e di libertà. Ridere non è un atto superficiale, ma un gesto che libera dall'ingombro della retorica, che restituisce alle parole e ai simboli la loro funzione vitale, che permette di guardare al mondo con un grado di distanza necessario a comprenderlo. Nelle società aperte e complesse, la capacità di esercitare lo sguardo ironico rappresenta una componente fondamentale della cittadinanza critica. Essa consente di mediare tra conflitti, di comprendere l'altro, di ridimensionare gli eccessi di dogmatismo che caratterizzano tanto la fede quanto la politica o la scienza. L'umorismo, in questo quadro, agisce come dispositivo di equilibrio e contropotere, una sorta di etica della leggerezza che non dissolve il significato, ma lo moltiplica e lo problematizza.

Il volume propone, dunque, un percorso di ricerca che unisce competen-

ze diverse e metodologie complementari: dai contributi di taglio filosofico a quelli di analisi letteraria e linguistica, dagli studi storico-culturali sulle forme del comico alle indagini sui processi di comunicazione visiva e digitale. Tale pluralità di approcci non risponde soltanto a una scelta metodologica, ma riflette la natura stessa dell'oggetto di studio. L'umorismo, in quanto fenomeno interdisciplinare per eccellenza, non può essere indagato da un unico punto di vista. Esso vive nell'intersezione tra linguaggio e società, tra individuo e collettività, tra estetica e politica, tra fede e ragione. L'articolazione dei saggi raccolti in questa pubblicazione dà conto di questa complessità, mostrando come il comico, lungi dall'essere una 'zona marginale' della cultura, rappresenti in realtà un territorio privilegiato per comprendere le logiche attraverso cui le società costruiscono e decostruiscono i propri sistemi di senso.

Nel corso della modernità, il riso ha accompagnato le grandi trasformazioni del pensiero: dal disincanto illuminista alla satira politica, dall'umorismo romantico – che cercava nell'ironia una via di espressione dell'interiorità – al comico novecentesco, capace di rappresentare le contraddizioni dell'uomo di fronte alla crisi della razionalità. La contemporaneità ha ereditato questa stratificazione, traducendola in nuove forme di espressione, talvolta effimere, ma nondimeno eloquenti. I linguaggi digitali, il cinema, la letteratura post-moderna e le arti visuali hanno trasformato il comico in un campo di sperimentazione continua, dove il sacro e il profano si incontrano in proporzioni sempre variabili. L'umorismo, nel mondo globale e interconnesso, diviene un vero linguaggio della complessità: immediato, ma stratificato; locale, ma universale; leggero, ma potentemente politico.

Studiare l'umorismo significa affrontare una delle dimensioni più rivelatrici del nostro tempo. Significa assumere la prospettiva di chi non teme la contraddizione, ma la riconosce come parte integrante dell'esperienza umana. Il riso, come il sacro, nasce da una tensione: quella tra limite e infinito, tra imperfezione e desiderio di completezza. Laddove il riso mostra l'assurdità del reale, il sacro tenta di redimerla simbolicamente; laddove il primo smonta e ironizza, il secondo ricompone e dà senso. Il loro incontro genera un linguaggio che appartiene al cuore stesso della cultura: un linguaggio che narra, che educa, che mette in relazione.

Il lavoro scientifico raccolto in questo volume contribuisce a mettere in luce questa relazione complessa, offrendo elementi di analisi teorica e strumenti interpretativi per comprendere come l'umorismo operi sia come pratica estetica sia come forma di conoscenza sociale. Ne emerge una visione dell'umorismo come fenomeno dinamico, che si situa tra razionalità e emotività,

tra discorso e gesto, tra eros e logos, tra silenzio e parola. Parlare di umorismo significa, in fondo, parlare di libertà: la libertà di ridere di sé stessi, di mettere in discussione il potere, di costruire nuovi significati attraverso la leggerezza.

Sostenere ricerche di questo tipo significa riaffermare il ruolo dell'università come luogo di approfondimento critico, di dialogo e di scambio tra saperi. Il Dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Napoli Federico II, ospitando il seminario del 14 novembre 2024 e sostenendo la prosecuzione del progetto, ha voluto confermare la propria vocazione interdisciplinare e la propria apertura a percorsi di indagine che superano i confini tradizionali dei saperi accademici. L'esperienza di studio che ha condotto a questo volume rappresenta un esempio significativo di come, nella pluralità delle competenze, possa nascere un discorso unitario capace di illuminare le forme del presente.

Nel ringraziare i curatori Cristina Pennarola e Vincenzo Rapone per l'impegno, la sensibilità scientifica e la capacità di coordinare un lavoro tanto articolato, si riconosce il valore di una riflessione che non solo approfondisce il rapporto tra umorismo, sacralità e profanità, ma restituisce pienamente il senso della ricerca accademica come spazio di libertà, di confronto e di costruzione condivisa del sapere. Il volume testimonia la capacità del mondo scientifico di aprirsi a questioni di grande impatto culturale e civile, contribuendo alla formazione di una coscienza critica collettiva.

In definitiva, l'umorismo continua a rivelarsi, anche nel suo rapporto con il sacro, uno strumento indispensabile per interpretare la contemporaneità. Esso è misura della nostra umanità e della nostra capacità di convivere con l'ambiguità. Studiare il comico significa studiare la vita nelle sue contraddizioni, nei suoi eccessi e nelle sue pause. È un esercizio di consapevolezza e di umiltà, un modo per accostarsi alla verità non con arroganza, ma con leggerezza. È questa la lezione che il presente volume ci consegna: che attraverso il riso possiamo ancora comprendere, rispettare e umanizzare il mondo.

Napoli, marzo 2026

Lo spazio dell'umorismo attraverso epoche e testualità: sguardi interdisciplinari

Cristina Pennarola e Vincenzo Rapone

È grazie alle riflessioni di filosofi e letterati che l'umorismo si costituisce quale oggetto di studio e di riflessione: si tratta di un ambito di ricerca particolarmente ampio e variegato, ulteriormente arricchito, già dal XIX secolo, dall'apporto della psicologia. Indagare le origini, le specificità e le implicazioni del riso nella vita individuale e sociale ci aiuta a comprendere meglio le sfere affettiva ed emotiva, le dinamiche intersoggettive e l'influenza della cultura e della tradizione sugli individui e nei contesti specifici.

Le riflessioni di chi scrive sono centrate sulla relazione tra umorismo e sacro, dimensioni apparentemente opposte nell'esperienza umana: il divino ineffabile e il reale effimero, che si scontrano, si contaminano e si arricchiscono in modi inaspettati, talvolta anche giocosi e provocatori. Il presente volume prende forma a partire dalle considerazioni suscitate dalla presentazione di un testo significativo e pregnante, *Arguzia e umorismo nella Bibbia* di Marion D. Shutter presso la Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale, il 21 marzo 2023. L'interessante dibattito scaturito dall'incontro organizzato da Carmela Bianco, in cui alcuni docenti della Pontificia Facoltà e dell'Università di Napoli Federico II si sono confrontati su tematiche attuali e complesse, ha spinto i curatori del presente volume ad organizzare una giornata di studio dedicata a *L'umorismo tra sacro e profano. Metodi, prospettive, riletture*, che ha avuto luogo presso il Dipartimento di Scienze Politiche (DISP) dell'Università di Napoli Federico II il 14 novembre 2024, giornata introdotta dalla sua Direttrice, Paola De Vivo.

In tale occasione, si sono approfonditi diversi aspetti del dibattito relativo al rapporto tra le dimensioni dell'ironia e del sacro: al centro dell'interesse degli studiosi invitati, non solo questioni terminologiche e concettuali relative alle diverse forme di umorismo (comicità, ironia, ridicolo, grottesco, ecc.) e alle loro funzioni, ma anche il ruolo dell'umorismo nella società contemporanea e in altre epoche storiche, nelle comunità di fede e in quelle agnostiche,

nelle Sacre Scritture e nei film che le reinterpretano. Gli interventi presentati in questa giornata di studio sono stati tutti caratterizzati da una genuina curiosità verso i criteri metodologici con cui le diverse discipline rappresentate – filosofia, linguistica, storia, teologia – identificano forme di umorismo nel sacro e interpretano l'inevitabile tensione tra concezioni teocentriche e antropocentriche, ricorrendo a diverse categorie di analisi, tra cui gli schemi narrativi della deferenza oppure della ribellione all'ordine costituito.

Nell'esaminare le interessanti oscillazioni di senso prodotte da battute umoristiche e deliberate incoerenze all'interno di universi testuali profondamente diversi – ad esempio, il testo biblico e un film come *Jesus Christ Superstar* – si può rimanere sconcertati nel constatare la portata e le sfaccettature dell'intreccio tra divino e umano, così come i possibili esiti derivanti dalle tesi espresse, che vanno dal relativismo nichilista, all'affermazione decisa di una delle due dimensioni (umana/divina) a scapito dell'altra. Eppure, proprio per la sua natura elusiva e sfuggente, l'umorismo non si lascia ingabbiare in definizioni comode e monocordi e dà origine a universi testuali sfaccettati e poliedrici; in quanto strumento di analisi multidimensionale, inoltre, come evidenziato dagli studi raccolti in questo volume, l'umorismo costituisce non solo una chiave di lettura dei rapporti che l'uomo intrattiene con la trascendenza, ma anche una cifra interpretativa dei significati e delle tensioni che caratterizzano la nostra esistenza.

In questo senso, Giuseppe Balirano ci offre un'acuta analisi delle rappresentazioni di Dio e del sacro nella cultura popolare e nei media anglofoni contemporanei. Attraverso un quadro di riferimento interdisciplinare, che fonde linguistica, studi culturali, *humour* e *gender studies*, vengono esaminate diverse icone *queer* che contestano concezioni egemoniche della religione e rivendicano uno spazio dissidente e liberatorio. L'umorismo diventa «una forza discorsiva vitale» che scardina l'ortodossia istituzionale e incoraggia nuove forme di resistenza e percorsi di identificazione spirituale alternativi. Esperienze religiose traumatiche vengono riposizionate in programmi televisivi quali *Drag Race* come narrazioni personali emancipatorie e trasformative. In particolare, la critica delle istituzioni per la loro sistematica emarginazione delle comunità LGBTIQ+ riconfigura le traiettorie della fede e ritaglia uno spazio inclusivo e aperto a tutti. Giuseppe Balirano legge positivamente la riscrittura delle narrazioni sacre in spettacoli digitali e mass-mediatici come «un gesto di ospitalità teologica» che, invece di escludere, accoglie desideri e richieste non convenzionali, e interpreta la divinità come uno spazio aperto, fluido, e inclusivo, modellato da segni visivi e narrativi capaci di trasformare le concezioni di sacralità e potere.

Lo studio di Flavia Cavaliere offre una rigorosa analisi del racconto evangelico rivisitato nel film di Norman Jewinson, *Jesus Christ Superstar* (1973), con particolare attenzione alla figura di Gesù, ai suoi seguaci e alle autorità politiche e religiose, che decidono la sua condanna a morte per crocifissione. Attraverso gli strumenti della linguistica sistemico-funzionale e multimodale, e alla luce degli studi sull'iconoclastia antica e moderna (la recente *cancel culture*), l'autrice mette in evidenza come le strategie retoriche verbali e visive utilizzate nel film costruiscano messaggi complessi e destabilizzanti, in cui l'umorismo diventa un modo per interrogare i dogmi religiosi e, soprattutto, il valore della fede nello scontro con un potere iniquo. L'analisi del linguaggio figurato e dei deliberati anacronismi nell'abbigliamento e negli accessori dei personaggi dimostra come l'ibridazione di epoche storiche e la risemiotizzazione del messaggio evangelico rendano la storia di Gesù profondamente attuale, quale rappresentazione e denuncia di tutte le forme di totalitarismo e sopruso. Nel sottolineare la tensione interpretativa tra una lettura umoristica dissacrante e una lettura intimamente spirituale della vita e passione di Cristo, lo studio suggerisce che proprio l'elemento inaspettato di un umorismo apparentemente dissacrante «promuove un ravvicinamento tra spettatore e testo sacro» e allo stesso tempo «offre una lettura profondamente umana del Vangelo».

Con una più spinta attenzione alla contemporaneità, il contributo di Margherita Dore esplora l'umorismo irriverente della seconda stagione di *Fleabag*, una popolare serie televisiva di grande successo, centrata sulla reciproca attrazione tra la protagonista e un prete cattolico, nonché sulle complesse dinamiche che si stabiliscono intorno a loro. L'autrice si sofferma in particolare sull'analisi comparata tra la versione originale e quella, doppiata, diffusa in Italia, evidenziando l'ideologia sottesa alla traduzione, volta ad attenuare e a censurare riferimenti religiosi e sessuali espliciti. L'attenta analisi di scene selezionate e delle discrepanze al livello della traduzione nel passaggio dall'inglese all'italiano mostra, da un lato, come i riferimenti religiosi inseriti in una cornice ironica e umoristica abbiano presa sul pubblico italiano come su quello inglese e, dall'altro, come vengano adattati in italiano per essere in linea con la concezione tradizionale sia della sessualità binaria sia del celibato del clero cattolico. Alla luce dell'ampia letteratura su religione e umorismo e del saggio di Morreall *Comedy, Tragedy and Religion*, lo studio si conclude riconoscendo in *Fleabag* una vera e propria eroina contemporanea, pronta ad accettare e a superare le delusioni: la sua complessa relazione romantica è allora interpretabile come un itinerario spirituale che interroga la dimensione della fede, in cui ciascuno si può riconoscere.

Su questa scia, il saggio di Anna Romagnuolo prende in esame la tradizione filmica religiosa dalla seconda metà del XX secolo, con racconti epici impregnati di un devoto fervore, a un'epoca più recente, l'inizio del nuovo millennio, in cui si nota la sempre più diffusa rappresentazione di un Dio comico o beffardo, sovversivo e alienato in completa rottura rispetto ai canoni tradizionali. L'approfondita analisi di film come *Dogma*, *The Brand New Testament* e *God exists, Her name is Petrunya* nel più ampio contesto cinematografico contemporaneo mostra come l'umorismo possa diventare una forma di investigazione teologica che, attraverso la narrazione cinematografica e le rappresentazioni di genere, è in grado di riscrivere presupposti dottrinali e incoraggiare un rapporto più coinvolgente e autentico con il sacro e la divinità. Sulla base della vasta letteratura su umorismo, religione e filmografia, Anna Romagnuolo interpreta l'umorismo come «intrinseco alla fede, e capace di esprimere l'assurdità delle pretese umane davanti a Dio». Nell'esplorare i temi ricorrenti quali identità divina e umana, l'ingiustizia e il sistema della gerarchia, l'articolo mostra come la cinematografia contemporanea sovverta teologie patriarcali, denunci il bigottismo sterile e reimmagini il divino anche attraverso una rilettura al femminile, in chiave critica ed affettiva: l'umorismo rivela l'assurdità della condizione umana e allo stesso tempo favorisce l'esplorazione della dimensione spirituale.

Il contributo di Cristina Pennarola, traduttrice e curatrice del testo del reverendo Shutter, costituisce una disamina dell'arguzia e dell'umorismo nella Bibbia, secondo una prospettiva storiografica, adottando un approccio linguistico e socioculturale. Alla luce degli *humour studies* e delle principali teorie del comico, la studiosa esamina l'umorismo nei contesti laici e religiosi: vengono discussi i fattori collettivi e individuali che entrano in gioco nelle dinamiche della ricezione dell'atto comico. In particolare, l'autrice si interroga sui criteri e sugli strumenti di analisi che possono validare un'interpretazione umoristica delle Sacre Scritture. Dopo aver sottolineato il ruolo pionieristico del reverendo Marion D. Shutter, autore che a fine Ottocento propone uno dei primi studi dedicati all'esplorazione dell'ironia, del ridicolo e di altre forme di umorismo nelle Sacre Scritture, il suo contributo ripercorre i numerosi studi pubblicati nel secolo scorso, che privilegiano prospettive retorico-letterarie e approfondimenti teologici sul senso del comico nella tradizione cristiana. In particolare, l'esegesi contemporanea, attenta al dialogo ecumenico con tutti gli attori sociali, ha reso questi temi accessibili anche a non specialisti contribuendo a sviluppare una 'teologia ridente' che invita a leggere la Bibbia come un racconto avvincente tra colpi di scena ed episodi umoristici. L'analisi del

noto episodio biblico della Torre di Babele, che conclude l'articolo, illustra la tensione tra un'interpretazione dottrinale e una lettura moderna, sensibile agli elementi linguistici e discorsivi che compongono un testo umoristico.

Di tenore storico e filologico i contributi provenienti in senso specifico dalla teologia, i cui autori sono Gaetano Di Palma e Alessandro Gargiulo. Il primo affronta il tema dell'umorismo nel dialogo tra Dio e le sue creature. Dopo aver brevemente illustrato le idee di Platone, Aristotele e Ippocrate riguardo al riso, di cui sottolinea soprattutto la funzione positiva «sia come strumento di conoscenza sia per stemperare le tensioni sociali, favorendo così l'armonia e migliorando la salute dell'individuo», Gaetano Di Palma esamina i passi della Bibbia in cui appare un Dio ridente, posti in rapporto con i testi mitologici nelle tradizioni ugaritica, egiziana e greca. Da quest'analisi comparata emerge come, per le antiche divinità, il riso avesse una connotazione negativa, rendendo ragione di una certa loro sprezzante superiorità nei confronti delle creature umane. In modo apparentemente analogo, per il Dio della Bibbia la risata esprime il senso di superiorità del vero sovrano del mondo, ma solo sui nemici del giusto, finti potenti e uomini comuni, inevitabilmente sconfitti in modi benevoli o truci. Il contributo di Gaetano Di Palma prende in considerazione anche gli episodi della Bibbia in cui le creature umane sfidano Dio, che sorride con condiscendenza della fragilità umana, e si conclude interrogando la possibilità di concepire un Dio umorista, quale figura che, attraverso il riso, rivela la propria vicinanza all'umano, aprendo uno spazio di dialogo e comprensione, in cui creatore e creatura si rispecchiano l'uno nell'altra.

Lo studio di Alessandro Gargiulo offre un'attenta analisi del ruolo dell'umorismo nel delineare la relazione tra Dio e l'uomo alla luce della letteratura patristica e di studi teologici più recenti che hanno esaminato il tema del riso nelle Sacre Scritture. Partendo dall'idea che l'esperienza umana sia definita dalla qualità del rapporto con il creatore, Alessandro Gargiulo si concentra sulla categoria biblica dell'amicizia: da Mosè, con cui Dio parla «come un amico con un amico», ai discepoli di Gesù chiamati non più servi, ma amici. L'amicizia, spazio sacro di intimità con l'altro, e libertà di essere se stessi, suggerisce che il rapporto con Dio non sia solo segnato da timore e obbedienza, ma anche da prossimità e autenticità. Lo studio interroga la possibilità che l'umorismo – come linguaggio della fiducia, della confidenza e della libertà – possa costituire una chiave teologica finalizzata alla comprensione della Rivelazione, sicché «la teologia, come riflessione critica sui dati della fede, possa trovare nell'umorismo una chiave per aprire la relazione con Dio al positivo di una libertà e responsabilità costruttive». Il contributo dello studioso si conclude con una

riflessione sul divino umorismo in cui si manifesta la benevolenza di Dio, che risolve le «faglie nascoste e contorte» della complicata storia umana.

Sono tre i contributi filosofici che completano questa riflessione sul tema dell'umorismo: quello di Carmela Bianco, di Gianluca Dioni e di Vincenzo Rapone.

Carmela Bianco, nel suo saggio, evidenzia come il progressivo raffinamento dei costumi, nella Grecia del V secolo, abbia comportato una sorta di condanna nei confronti delle manifestazioni più 'selvagge' della risata, manifestazioni che possiamo ricondurre alla sfera del sacro, investite di una reminenza arcaica, che si traduce nella sistematica inferiorizzazione del deriso, oggetto di scherno. Il nucleo argomentativo del testo dell'autrice ruota attorno alla considerazione che, con riferimento alla tragedia sofoclea, testo divenuto paradigmatico negli studi filosofico-politici, essere oggetto dell'altrui riso implica la perdita dell'onore, così come in scala più ampia, nel rapporto tra la figlia di Edipo e il re di Tebe, in gioco è l'onore: in un certo senso, la necessità di punire Antigone deriva dal timore di Creonte di essere deriso dal suo popolo. Ma il riso del coro, rivolto ad Antigone, ha, nella lettura di Carmela Bianco, una precisa funzione: quella di ripristinare il potere della società sul comportamento deviante e per certi versi sovversivo di Antigone, che antepone le ragioni del vincolo di sangue a quelle della legge regale. Il riso su Antigone è il riso che sanziona la sua esclusione dal consesso della cittadinanza, che prelude la sua esclusione dal consesso dei viventi. Da qui, il connotato tragico della vicenda dell'eroina greca, chiamata a soggettivizzare quest'impossibile che cala su di lei, con l'intenzione di annichilirla.

Di taglio prettamente filosofico, il contributo di Gianluca Dioni, *Irrisio e risus* nell'*Affektenlehre* di Christian Wolff, che delinea la peculiare natura dell'*irrisio* (scherno) e del *risus* all'interno dell'*Affektenlehre* wolffiana, ossia di due affetti, di cui il filosofo tedesco analizza le coordinate, nella *Psychologia empirica*. L'autore procede ad una disamina della problematica degli affetti in Wolff, esaminando preliminarmente, la dialettica interna alle opposizioni *voluptas-tedium*, *perfectio-imperfectio* e *bonum-malum*. Nella psicologia wolffiana ogni percezione ha, in sé, la qualità della *voluptas* o del *taedium*, che, a loro volta, sono collegati, rispettivamente, all'idea intuitiva della perfezione o dell'imperfezione, completandosi, successivamente, con il giudizio sulla qualità buona o cattiva dell'oggetto conosciuto, quale disposizione di quest'ultimo a contribuire alla *perfectio* o all'*imperfectio* del soggetto conoscente: è questa la cornice concettuale in cui si dispiega l'analisi di Gianluca Dioni delle nozioni di *irrisio* e *risus* in Wolff.

Infine, Vincenzo Rapone, nel suo contributo, *Ironia e umorismo nel Libro Sacro: le coordinate teoriche di un orientamento di lettura*, si sofferma sullo sfondo filosofico-politico e giuridico che ha reso possibile un approccio letterario al testo sacro, nel cui ambito la questione dell'ironia e dell'arguzia divina sono oggetto di una generale rivisitazione, nella direzione della loro umanizzazione. Si tratta di una lettura che Hegel, nella *Fenomenologia dello spirito*, porterà alla sua massima estensione, cui si oppone una ripresa del riso in Bataille. Si mette a tema una ripresa del sacro nel tessuto del processo di universalizzazione indotto dal protestantesimo e dal superamento della prospettiva battesimale, cui il reverendo Shutter aderisce.

I saggi che compongono il volume mostrano come il riso e l'umorismo non siano elementi marginali o sovversivi rispetto al sacro, e siano invece capaci di illuminare la relazione tra l'umano e il divino. Dal «Dio che ride», intravisto nella comparazione con il mondo antico, all'umorismo come linguaggio dell'amicizia tra divino e umano, fino alla riscoperta moderna delle forme comiche nella Bibbia, emerge un tratto condiviso: il riso come strumento conoscitivo. Nelle testualità multimodali contemporanee – rappresentazioni *queer* del divino o riscritture filmiche che giocano con le convenzioni dell'ortodossia – l'umorismo si rivela lo strumento più efficace per destabilizzare gerarchie, contestare norme di genere e ridefinire l'immaginario religioso contemporaneo. In tutti i contributi, il comico non nega il sacro: lo trasforma, lo interroga e gli restituisce nuovi spazi di significazione, benevoli e inclusivi.

L'umorismo libera lo sguardo da rigidità dottrinali e invita a ripensare il divino in modo nuovo e profondamente umano.

Queering God: Humour, Iconicity, and the Sacred

*Giuseppe Balirano**

1. *Defining Queer: Theory, Disruption, Genealogy*

Once confined within the domain of theology and institutional ritual, the figure of God has over the years entered the unruly circuits of popular culture, only to be reshaped, stylised, and, at times, also queered. Indeed, in contemporary anglophone media, the Almighty no longer speaks exclusively in solemn tones or masculine grammar; the spiritual dimension may now materialise by means of camp iconicity, a non-binary avatar, or an irreverent meme at once sacred and profane, transcendent and immanent, solemn and parodic. These hybrid representations appear to destabilise inherited belief systems, foregrounding the performative dimensions of religious authority itself. Thus, what is at stake is not merely a politics of representation, but a radical reconfiguration of the intersections between power, gender, and belief within digital and post-secular imaginaries.

This paper, albeit grounded in English linguistics, inevitably draws upon interdisciplinary premises informed by queer theory in cultural studies. The aim of this investigation is to explore how hegemonic conceptions of the sacred are destabilised through fluid and non-conforming gendered embodiments, and to consider how humour, rather than trivialising the sacred, operates as a semiotic strategy of cultural dissidence or ideological displacement. In dialogue with the volume's interdisciplinary concern with humour as a site where the sacred and the profane intersect, this chapter approaches queer media representations of divinity as a contemporary case through which such tensions become especially visible.

A preliminary, and I believe essential, point of entry into this study lies in the semantic and discursive function of the term *queer*. Within the framework

* Professore ordinario di Lingua, Traduzione e Linguistica Inglese, Università di Napoli L'Orientale.

of the present discussion, queer is regarded as a fluid and polysemic loanword that deliberately resists fixed or essentialist definitions. Rather than anchoring itself in a stable identity or taxonomy, it operates as a critical concept through which social normativities, gender identities, and sexual orientations are questioned and often destabilised. In this sense, queer functions less as a category and more as a vector of disruption, «an identity without an essence», defined precisely as «whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant»¹. Within such semantically and politically volatile terrain, I posit that the interesting and underexplored intersection of queer studies, humour, and religious discourse may constitute a complex and contentious site of inquiry. This claim finds support in Don Kulick's assertion that engaging with such material often provokes discomfort by unsettling domains strategically disavowed in dominant discourses². Similarly, Milani's reflections on queer masculinities underscore how non-normative subjectivities both resist and are absorbed by neoliberal cultural formations, an ambivalence that is intensified when queerness engages the sacred through humour³. These interventions serve to illuminate the uneasy visibility of queerness in contemporary discourse, especially when it disrupts hegemonic religious or moral logic.

Expanding upon these theoretical trajectories, the analysis moves toward a reconsideration of the sacred as a culturally and ideologically contested terrain. Rather than assuming the divine as a stable or transcendent entity, the discussion probes how queer aesthetics and humour may complicate, subvert, or reorient dominant religious imaginaries. This interpretive approach resonates with the work of Lidia Curti, whose precious contributions to cultural and feminist studies have persistently challenged fixed notions of identity and representation. Curti underscores that both identity and genre are not static or self-contained categories but are shaped by ongoing and unfinished processes⁴. Her work persistently challenges fixed notions of representation, encouraging critical crossings between disciplines, epistemologies, and symbolic orders. Within this same constellation of fluid and transgressive semiotics, the notion of *queer icons* offers pertinent insight⁵. Drawing on the multi-

¹ D.M. Halperin, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford, 1995, p. 62.

² D. Kulick, *Travesti: Sex, Gender, and Culture among Brazilian Transgendered Prostitutes*, Chicago, 2003, p. 31.

³ T.M. Milani, *Queering the media: Power, identity and politics*, in *Language and Citizenship*, edited by T.M. Milani, London, 2018, pp. 105–125.

⁴ L. Curti, *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation*, London, 1992.

⁵ G. Balirano, *Of rainbow unicorns: The role of bonding queer icons in contemporary LGBTQ+ re-positionings*, in «Ocula. Occhi sul mondo contemporaneo», 21-22, 2020, pp. 46–60.

modal affordances of camp and stylised excess, Balirano conceptualises queer icons not merely as figures of gender dissidence, but as affective and cultural condensations that facilitate communal bonding and ideological subversion⁶. This matrix operates within the same logic of resignification that characterises Milani's account of queer subjectivities in neoliberal cultural terrains, marked by tensions between visibility and co-optation, as well as Curti's insistence on the instability of symbolic systems and the political urgency of aesthetic disobedience.

Consequently, the religious figures (and here 'figures' refers to culturally mediated representations or embodiments of the divine) explored in this study operate precisely along these lines: once re-coded through humour, parody, and queer aesthetics, they become queer icons in their own right; founding nodes where irreverence and devotion, identity and transcendence, satire and affect intersect in ways that challenge and reframe both the cultural grammar of the sacred and normative understandings of gender.

The discursive reimagining of God through queer and parodic representations finds significant antecedents in theological discourse itself. Marcella Althaus-Reid's pioneering work, particularly *The Queer God*, already advanced a radical rethinking of Christian theology⁷. Althaus-Reid deconstructs the figure of God through the very prism of queer theory, contesting the patriarchal and binary representations that have traditionally shaped the sacred. She articulates the notion of a queer God, a transcendent figure that resists theological hierarchies and dichotomies such as sacred/profane and male/female, offering a vision of godliness instead as fluid, dynamic, and receptive to non-conformity and difference⁸. In Althaus-Reid's view, rather than a fixed place of order, transcendence therefore becomes a space of continuous metamorphosis and productive disorder⁹.

This theological reorientation finds further elaboration in the more recent *Queer Bible Commentary*, edited by Mona West and Robert E. Shore-Goss¹⁰. The volume offers an innovative and critically engaged rereading of biblical texts through feminist, queer, and deconstructive approaches. Its contributors advocate for an interpretive tool that acknowledges and celebrates the diver-

⁶ *Ibidem*.

⁷ M. Althaus-Reid, *The Queer God*, London, 2003.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ M. West – R.E. Shore-Goss (eds.), *The Queer Bible Commentary*, London, 2013.

sity of human experience, including sexual and gendered experience, while challenging patriarchal and binary models of representation. Within this interpretative model, the transcendent is no longer construed as an abstract, immutable authority, but instead embodied, material, and performative: a God moulded by human struggle through acts of resistance, and in the lived reality of justice-seeking bodies.

This reframing of God's image as incarnate and agentive also resonates with contemporary Italian contributions to queer spirituality, most notably in Michela Murgia's *God Save the Queer*¹¹. While the reference to Murgia might appear parochial at first glance, it is, in fact, a meaningful inclusion, given that this volume originates within the Italian cultural and intellectual context. Her reflections offer a locally grounded yet widely resonant vision of an inclusive, non-binary queer divinity that gently unsettles the normative structures of institutional religion. For Murgia, spirituality becomes a site for negotiating identity, faith, and belonging beyond traditional views¹². Far from being a marginal or subversive gesture, queering God stands as a critical epistemology, one that makes visible the cultural and ideological processes through which the sacred is mediated. Against this backdrop, the religious iconography cannot but appear as queer, destabilising heteronormative theologies, disidentifying from patriarchal authority, and opening alternative configurations of transcendence rooted in resistance, fluidity, and affiliation. The queer spiritual gesture, whether theological, performative, or poetic, enacts precisely that crossing of boundaries and unsettling of epistemologies that Curti so compellingly placed at the heart of cultural inquiry¹³. It is an act of traversal, across genres, disciplines, affects, and identities, that refuses closure and embraces hybridity as both a method and mode of being. Hence, queerness is not an identity to be affirmed or denied, but a practice of continual displacement: a movement that dissolves binaries, reclaims impurity, and refigures the sacred as an ongoing space of contestation and reinvention.

Humour, in this context, becomes a vital discursive force: irreverent yet affirmative, it disorients religious orthodoxy while affirming queer inhabitation of the sacred. It operates not only as a mode of critique, but as a performative strategy for survival, a mechanism of world-building through contradiction

¹¹ M. Murgia, *God Save the Queer*, Torino, 2022.

¹² *Ibidem*.

¹³ Curti, *Female Stories, Female Bodies* cit.

and excess. Camp laughter, ironic citation, and parodic embodiment are not marginal embellishments of queer theology but its very grammar, gestures that render visible the constructedness of holiness and the performativity of all belief systems.

In this way, the spiritual becomes not the antithesis of the profane, but its refracted twin, shimmering through drag rituals, televisual icons, and collective memory. What emerges is a theology of immanence and flux, fragile, flamboyant, and fiercely resistant, that queers not only God but the conditions under which the divine can be imagined, invoked, and inhabited.

2. *Queering the Sacred through Humour and Iconicity*

In today's interconnected and media-saturated world, queerness is articulated through a wide range of cultural forms that destabilise heteronormative religious iconography. These representations frequently engage humour and irony, not merely as rhetorical flourishes, but as discursive devices that expose the contradictions of normative belief systems and suggest alternative modes and models of spiritual expression. Viewed from this perspective, queerness is not simply applied to the sacred; it constitutes the very grammar through which the mystical dimension becomes intelligible, shaping the ways in which the sacred is perceived, narrated, and inhabited. A queer gaze, informed by this epistemological orientation, reveals the sacred as inherently unstable, continuously slipping away from doctrinal fixity and rigid identity categories. God is therefore not located outside queerness, but within it, relational and performative, open to being rescripted through registers that are irreverent, affective, and fluid.

Among the many interpretative strategies employed in this context, humour emerges as a particularly effective strategy. Its function is not merely ornamental or entertaining; rather, humour becomes a mode of critical engagement that enables the rearticulation of religious symbols and narratives. In Freudian terms, humour operates as a form of psychic release that allows the subject to confront social taboos and anxieties in a displaced, indirect manner¹⁴. In particular, Freud distinguishes between tendentious jokes, which car-

¹⁴ S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), transl. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, edited by J. Strachey, New York, 1960.

ry a latent aim, such as aggression, exposure, or subversion, while allowing for the expression of socially unacceptable or repressed ideas in a disguised, playful form; and non-tendentious jokes, which rely primarily on formal features like wordplay, incongruity, or wit. Freud argues that while jokes combining tendentious and non-tendentious elements tend to produce the greatest comic effect, it is the tendentious joke that leaves a more lasting impression, precisely because it taps into deeply rooted cultural values and repressed content¹⁵. Humour, in this sense, becomes a site of psychic conflict, where identification and condemnation can coexist. As theorists such as Douglas¹⁶, Attardo¹⁷, and Oring¹⁸ have noted, comic pleasure often emerges not from moral approval but from a repressed recognition: although we may outwardly condemn the object of the joke's transgression, we laugh precisely because we unconsciously identify with the violation of social norms it stages. This tension between moral distancing and psychic proximity is central to the laughter elicited by queer representations of God. On the one hand, the figure of God is culturally encoded with heteronormative, patriarchal authority, making it an object of both reverence and social identification. On the other, the queering of this figure confronts us with desires or identifications that are socially forbidden. The laughter, then, functions as a defensive release, allowing the repressed to emerge momentarily under the veil of humour. It is this ambivalent dynamic, both distancing from and identifying with a queer God, that grants such representations their subversive affective power.

In the context of queer spiritual discourse, humour often takes a tendentious form, enabling irreverent critiques of religious orthodoxy and the articulation of dissident spiritual subjectivities. In queer engagements with the sacred, this often involves the release of affective tensions linked to shame, desire, or ambivalence toward religious authority, energies typically constrained by theological or moral doctrine. By permitting the temporary suspension of repression, humour creates a space where forbidden meanings can surface, often cloaked in laughter, and thus made more palatable yet, paradoxically, more potent.

From a linguistic and pragmatic standpoint, as theorised by Attardo¹⁹, humour is grounded in incongruity, that is, the violation of expectations at the

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. Douglas, *The social control of cognition: Some factors in joke perception*, in «Man», 3, 3, 1968, pp. 361–376.

¹⁷ S. Attardo, *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin, 2001.

¹⁸ E. Oring, *Engaging Humor*, Urbana and Chicago, 2003.

¹⁹ S. Attardo, *The Linguistics of Humor: An Introduction*, Oxford, 2020, and cf. Attardo, *Humorous Texts* cit.

level of meaning, logic, or cultural norms. The humour that arises in queer readings of the sacred often hinges on semantic and ideological clashes: the sacred and the profane, reverence and parody, orthodoxy and excess. This incongruity produces a rupture in cognitive interpretation, eliciting laughter while simultaneously exposing the contingent and constructed nature of theological narratives. In this light, humour functions not only as a tool of resistance, but also as a generative force that enables new affective and epistemological relationships with the sacred.

While humour plays a central role in disorienting and re-signifying religious narratives, other forms of aesthetic revisitation, such as camp, spectacle, and emotional intensification, also contribute to the queer rewriting of the sacred. Religious figures, or even God as a character, are often performed through irony in contemporary Anglo-American film and television, revealing the distance between institutional sacrality and the lived realities of suffering, doubt, and existential ambiguity. Films such as *Life of Brian* (1979), *Dogma* (1999), and *Bruce Almighty* (2003), along with TV series like *The Vicar of Dibley* (1994–2020), *Fleabag* (2016–2019), and *Good Omens* (2019, 2023), employ humour not only to parody religious authority, but also to reimagine the metaphysical figure as fallible, compassionate, and unexpectedly human. These performances blur the boundaries between reverence and irreverence, foregrounding the affective, unstable, and, at times, queer dimensions of spiritual experience, and elevating certain figures to the status of cultural icons through whom alternative, often subversive, imaginaries of the sacred are articulated. What enables this symbolic elevation is not only their visual power, but also the discursive mechanisms through which they are re-signified.

An essential element that facilitates this discursive slippage from the sacred to the profane is the concept of the cultural icon. As Fiorentino observes²⁰, cultural icons become embedded in a shared symbolic repertoire that underpins both language and discourse. Detached from their original referents, these icons circulate across diverse media and ideological landscapes, acquiring new meanings through processes of resemiotisation and remediation. Their symbolic malleability allows them to be invested with fresh affective, political, and spiritual resonances. In this process, humour may play a crucial role not as a mere rhetorical accessory, but as a generative force in the construction of queer iconicity. By exaggerating, displacing, or parodically recontextualis-

²⁰ D. Fiorentino, *Icone della postmodernità*, Roma, 2009, p. 9.

ing sacred figures, humour accentuates their symbolic charge and amplifies their visibility. Through irony, stylisation, and semantic excess, it transforms canonical representations into queer icons, enabling them to cross cultural boundaries and inhabit new ideological terrains. Especially in queer cultural production, humour inflects iconicity with irreverence and wit, allowing sacred figures to be reimagined in playful yet politically charged ways.

Within the religious sphere, one of the most enduring and culturally overdetermined figures is Saint Sebastian, whose iconographic repetition across centuries has sedimented a complex network of symbolic associations. His youthful, semi-naked, pierced body has been subjected to extensive visual rearticulation, especially in queer cultural contexts, where it becomes a site of contested meaning. Far from representing a straightforward inversion of Christian martyrdom, the queer appropriation of Sebastian operates as a form of subversion in the sense conveyed within cultural studies. It does not simply reverse dominant codes of sanctity and suffering, but displaces them, opening unstable and ambivalent interpretive spaces. As scholars such as Richard Kaye²¹ and Jonathan Katz²² have shown, the figure of Sebastian has long functioned as a queer visual allegory of desire, persecution, and endurance; it becomes an aesthetic node through which male same-sex eroticism could be expressed within the limits imposed by a heteronormative and often homophobic culture.

It is precisely in this context that Lidia Curti's work proves invaluable. Her call to traverse the boundaries of gender, language, and symbolic systems offers an ideal framework through which to read the contemporary reimagining of Saint Sebastian. Rather than being interpreted as a merely transgressive gesture, the queering of Sebastian becomes a performative practice, one that dislocates dominant signifiers and opens new avenues for meaning. His iconography, vulnerable, erotic, pierced, has been reappropriated in queer cultural contexts, not as inversion but as strategic subversion, enabling forms of dissident identification. In this view, the sacred is not negated, but reoccupied, its visual and affective grammars redirected toward dissident forms of identification. Queer iconicity, rather than signalling a stable identity position, becomes a mobile and unstable site of meaning that draws its power from

²¹ R.A. Kaye, 'Determined Raptures': *St. Sebastian and The Victorian Discourse of Decadence*, in «Victorian Literature and Culture», 27, 1, 1999, pp. 269–303.

²² J. Katz, *The silent camp: queer resistance and the rise of Pop Art*, in *Visions of a Future: Art and Art History in Changing Contexts*, edited by K. Imesch – H.-J. Heusser, Zurich, 2004, pp. 147–158.

repetition, circulation, and affective excess. It is within this cultural logic that humour plays a strategic and transformative role. The stylised theatricality often associated with Sebastian's contemporary representations, particularly in camp aesthetics, reframes suffering through irony and exaggeration. This mode of humorous re-signification does not simply ridicule the sacred; it engages it critically, revealing the fragility of theological narratives and exposing the labour of their performative maintenance. Such a form of humour, saturated with affect and contradiction, operates as a performative contradiction in the Butlerian sense, reworking images that once conveyed sanctity into expressions of queer pleasure and defiant endurance.

The same dynamics are at play in more recent cultural figures such as Conchita Wurst, the Austrian drag performer and 2014 Eurovision Song Contest winner whose visual resemblance to traditional depictions of Christ is deliberately amplified. Conchita's embodiment of gender non-conformity functions not as parody in a reductive sense, but as a queer intervention into sacred visibility; it reclaims the space of spiritual authority as open to negotiation, theatricality, and embodied ambiguity. These reappropriations resonate with what José Esteban Muñoz²³ defines as *disidentification*, a practice through which minoritarian subjects engage with dominant cultural codes in order to rework them from within. Rather than rejecting the sacred, these queer icons inhabit its symbolic architecture and reorient it towards alternative possibilities of affiliation, desire, and resistance. Ultimately, the subversive potential of these figures is reinforced by their ability to generate semantic and aesthetic incongruity.

As Attardo's *General Theory of Verbal Humor* suggests²⁴, humour emerges from the violation of expectations and the productive friction between incompatible codes. In queer sacred reinterpretations, incongruity arises from the tension between the assumed solemnity of godly presence and the irreverent, fluid embodiments that challenge it. This rupture produces more than laughter. It enables a new form of seeing, one that reveals the ideological constructedness of religious iconography while affirming the creative power of queer imagination. This is the case, for instance, of Cher's iconic performance of spiritual power in queer representations, where the sacred is neither rejected nor simply caricatured.

²³ J.E. Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, 2009.

²⁴ Attardo, *The Linguistics of Humor* cit.

Cher, the American singer, actress, and enduring pop culture icon, has long been celebrated for her theatrical style, gender play, and commanding presence. As a queer icon, her image parodies the divine while offering a version of godliness that is performative, excessive, and emotionally accessible. Through irony, stylisation, and affective intensity, she reshapes the sacred as a space of queer affiliation, where doctrine gives way to spectacle and resistance is enacted through glamour. Crucially, her persona anticipates many of the visual codes and performative gestures associated with contemporary drag culture, functioning as a culturally legible precursor to the stylised excess and gender transgression now central to queer modes of performing spirituality. This intersection of iconicity and humour gestures toward a broader dynamic in which queerness does not merely reinterpret the sacred but enacts it through aesthetic disobedience and embodied imagination.

A scene from *Will & Grace* (Season 4, Episode 26), where Cher appears as a dream-visiting God to the flamboyant Jack, exemplifies a form of camp theology that fuses parody with reverence. First aired in 2002, this episode is embedded within a series that holds a seminal place in the history of LGBTIQ+ representation on American network television²⁵. *Will & Grace* (NBC, 1998–2006; revival 2017–2020) was one of the first mainstream sitcoms to feature openly gay protagonists and played a crucial role in shaping public perceptions of queer identities during the post-Ellen era. As Tropiano argues²⁶, the series normalised gay presence on prime-time television while simultaneously relying on the codes of camp and comedy to diffuse potential controversy. Sender similarly notes that the show crafted a ‘safe’ and palatable form of queerness for mainstream audiences, often privileging consumerism and friendship over political critique, yet nonetheless offering a space for affective identification and visibility²⁷. As Baker observes, the character of Jack McFarland in the series performs a form of exaggerated queerness that both reinforces and undermines normative masculinity²⁸. His flamboyant persona operates within a discursive space that the show constructs as comic yet revealing, what Baker refers to as ‘McFairyland’, a space of performative excess and stylised queerness that resists the ‘True Man’ model of acceptable gay identity, represented

²⁵ P. Baker, *Public Discourses of Gay Men*, London & New York, 2005.

²⁶ S. Tropiano, *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV*, New York, 2002.

²⁷ K. Sender, *No hard feelings: Reflexivity and queer affect in the new media landscape*, in *The Handbook of Gender, Sex, and Media*, edited by K. Ross, Hoboken, 2011, pp. 205–225.

²⁸ Baker, *Public Discourses* cit.

by the character of Will Truman. In this light, the *Cher-as-God* scene can be read not merely as a comic spectacle, but as an affirmation of queer spirituality articulated through camp and contradiction.

In the episode in question, the character of Jack therefore embodies a flamboyant performativity that destabilises heteronormative expectations through comic excess and theatrical self-inscription. His scene-opening quip, «Homo, I don't think we're in Barney's anymore», reworks the iconic *Wizard of Oz* line to align spiritual revelation with queer consumer culture. The shift from Kansas to Barney's collapses the boundary between the transcendent and the fabulous, rooting divine encounter in the affective landscape of queer memory and fashion. Cher's appearance as a higher power figure is both ludic and iconic: her exaggerated presence transforms her into a sacred avatar whose humour, theatricality, and surplus of style articulate a distinct form of queer spirituality.

Seen from a *Critical Discourse Analysis* perspective²⁹, the scene functions as a discursive event that destabilises normative mappings of sacredness. In other words, it exemplifies the ideological work of television comedy in naturalising alternative imaginaries of the sacred. Cher's appearance, exaggerated, iconic, irreverent, is not merely comic but an instance of *semiotic condensation*³⁰, where multiple meanings converge in a single figure. Her voice, preceding her body, evokes the biblical motif of divine revelation via sound (cf. 'the voice of God'), recontextualised within queer media discourse. Her persona, saturated with cultural capital and performative excess, is strategically deployed as a site of queerness, glamour, and subversive authority in a single gesture. In this respect, the scene also illustrates how power may be performed through discursive polysemy, a layering of meanings that evokes sacredness, consumer culture, and queer devotion simultaneously through the strategic use of interdiscursivity and ideological ambiguity³¹, a play on multiple meanings that affirms rather than mocks queer spirituality.

Jack's reaction upon seeing Cher, a mixture of shock, reverence, and humour, exemplifies multimodal judgement and affect³², where awe is performed

²⁹ Cf. N. Fairclough, *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*, London & New York, 2003.

³⁰ F. Merrell, *Semiotic Foundations: Steps toward an Epistemology of Written Texts*, Bloomington, 1982.

³¹ Cf. N. Fairclough, *Discourse and Social Change*, Cambridge, 1992; D. Machin – A. Mayr, *How to Do Critical Discourse Analysis: A Multimodal Introduction* (2nd ed.), London, 2023; R. Wodak, *The discourse-historical approach*, in *Methods of Critical Discourse Analysis*, edited by R. Wodak – M. Meyer, London, 2001, pp. 63–95.

³² Cf. J.R. Martin – P.R.R. White, *The Language of Evaluation: Appraisal in English*, Basingstoke, 2005.

through exaggerated gestures and vocal prosody (i.e., gasping, hands clasped in awe, kneeling), components that can be regarded as prosodic cues in humorous interaction³³. Going back to his exclamation, «Homo, I don't think we're in Barney's anymore», this deploys a form of intertextual humour via script opposition³⁴, contrasting sacred revelation with consumerist banality. Jack's declaration functions as more than a camp punchline; it performs a *stratified semiotic landscape*³⁵, re-mapping the sacred from theological to consumerist terrain, in which Barney's, a luxury department store, is recast as a queer temple of transcendence. This spatial metaphor enacts a *sociolinguistic reterritorialisation* of holiness, where queer identity and divine encounter are saturated through symbolic geography. Such a moment illustrates how spatial language is indexically loaded: 'Barney's' evokes not just a place, but an ideological complex embodying elitism, queer taste, and consumer devotion, which are here reoriented toward spiritual signification. In this sense, the humour is not merely situational but ideological, embedded in the layered revaluation of space, identity, and desire. This scene thus exemplifies Curti's conception of queerness not as a fixed identity, but as a *practice of continual displacement*. Notably, the sequence opens with Jack awakening and indirectly asking, «Where am I?», a moment that immediately foregrounds spatial dislocation. His question is not simply comedic, but structurally significant: it introduces a shift from the known coordinates of everyday queer life (i.e., Barney's) into a fantastical, sacred encounter. This displacement, both spatial and symbolic, is central to how queerness is performed in the scene. Barney's is thereby dislodged from its customary meaning and reimagined as a queer paradise, a divine threshold where revelation becomes possible. In this light, the very queerness of the moment lies not only in Jack's flamboyance or Cher's divinity, but in the dislocation of meaning itself, in the scene's refusal to remain grounded in fixed, normative associations of space, identity, or even belief.

This moment of 'comic theophany', therefore, functions not only as parody but as strategic camp theology. Jack's response to the appearance of Cher (i.e., gasping, kneeling and naming her as 'God') reconfigures ritual as performance, devotion as stylised affect, and faith as iconic queerness. It exemplifies

³³ S. Attardo – M.M. Wagner – E. Urios-Aparisi (eds.), *Prosody and Humor*, Amsterdam, 2013.

³⁴ Cf. S. Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin, 1994; cf. V. Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, 1985.

³⁵ Cf. J. Blommaert, *Discourse: A Critical Introduction*, Cambridge, 2005.

what Fairclough would call interdiscursivity³⁶, blending religious, consumerist, and queer registers. The scene thus enacts a discursive struggle over meaning, in which queer subjectivity, through humour, both claims and queers the sacred.

3. *Performing Divinity: Queer Theologies, Drag Rituals, and Camp Iconoclasm*

Camp-inflected performances of the sacred, as exemplified by *Will & Grace* (1998–2006), *Pose* (2018–2021), *The Righteous Gemstones* (2019–present), and *Our Flag Means Death* (2022–present), do more than provoke laughter; they operate as critical interventions in cultural theology and queer affect. These shows deploy humour, stylisation, and gender play to interrogate religious iconography, destabilise moral orthodoxy, and recode spirituality through queer experience. *Will & Grace*, often credited with bringing gay identity into mainstream American homes³⁷, uses irony and celebrity parody to queer divine figures, while *Pose* reimagines ballroom culture as a sacred ritual space for trans and queer communities. *The Righteous Gemstones* satirises televangelism and religious capitalism, and *Our Flag Means Death* blends queer romance with a parodic, almost mythological reconfiguration of piracy and redemption. In all these cases, the sacred is not discarded but repurposed as a field for aesthetic and affective resistance.

As Susan Sontag first suggested, camp is a mode of aestheticism that transforms style into content, and in queer contexts, it becomes a powerful tool of both survival and subversion³⁸. Scholars such as Fabio Cleto, Moe Meyer, and Pamela Robertson have theorised camp as a queer political practice that challenges heteronormative aesthetics and reclaims marginalised identities³⁹. These performances use humour, stylisation, and excess not merely to mock the sacred but to rewrite it through modes of embodiment and desire that resist doctrinal fixity and invite new forms of spiritual affiliation; they activate powerful forms of cultural and spiritual resistance.

³⁶ N. Fairclough, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, London & New York, 1995.

³⁷ K. Battles – W. Hilton-Morrow, *Gay characters in conventional spaces: Will & Grace and the situation comedy genre*, in «Critical Studies in Media Communication», 19, 1, 2002, pp. 87–105.

³⁸ S. Sontag, *Notes on “camp”*, in *Against Interpretation and Other Essays*, New York, 1964, pp. 275–292.

³⁹ F. Cleto (ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Michigan, 1999; M. Meyer, *The Politics and Poetics of Camp*, London, 1994; P. Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Durham, 1996.

Drawing on Sedgwick's theory of queer performativity⁴⁰ and Freud's notion of sublimation⁴¹, these representations articulate a form of sacredness no longer grounded in hierarchical purity, but in shared imperfection, gender fluidity, and collective identification. RuPaul and *RuPaul's Drag Race* epitomise this cultural and spiritual shift. First aired in 2009, *Drag Race* is a reality TV competition in which drag performers are tested across a series of challenges that blend fashion design, comedic improvisation, lip-sync performance, celebrity impersonation, and autobiographical storytelling. While its format borrows from mainstream reality TV, the show has gradually developed into a global platform for queer expression, visibility, and cultural commentary, transforming the aesthetics and politics of drag into a transnational phenomenon.

More than a talent show, *Drag Race* functions as a site of myth-making and symbolic elevation. Contestants are not merely evaluated for their artistry, but are initiated into a pantheon of drag deities, figures who embody resistance, resilience, and excess. The show's language frequently borrows from religious discourse: queens are 'legendary', 'divine', or 'iconic'; eliminated contestants are told to 'sashay away', a ritualistic phrase that combines glamour with judgment, signifying not just exit, but a symbolic fall from grace. Similarly, winners are declared to have achieved 'charisma, uniqueness, nerve, and talent' (C.U.N.T.), an acronym that, despite its irreverence, functions as a liturgical affirmation of worthiness, echoing the conferral of spiritual or moral virtue. The main stage, framed with grandeur and ceremony, operates as a kind of sacred space where queens are exalted (i.e., judged positively) or excommunicated (i.e., criticised or eliminated), often through a blend of parody and reverence. These elements have become culturally iconic and function as queer liturgical symbols within *Drag Race*'s performative theology. The aesthetic vocabulary of *Drag Race* borrows heavily from camp, theatre, and queer history, producing an affective intensity that elevates the drag queen to a position of symbolic power akin to the sacred. RuPaul, in particular, is often framed as a kind of queer spiritual guide, dispensing aphoristic wisdom, summarised by the closing line of each episode, «If you can't love yourself, how in the hell are you gonna love somebody else?», to which the contestants collectively respond, «Amen!». This recurring exchange resonates as both a self-help mantra

⁴⁰ E.K. Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, 2003.

⁴¹ Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious* cit.

and a moral imperative. Her persona thus embodies what Muñoz might define as *utopian performativity*, a glimpse of alternative futures enacted in the here and now⁴².

The show's iconography has contributed to a new visual theology in queer culture. Drag queens are rendered as secular saints, honoured on votive candles, printed on T-shirts, remixed into TikTok soundbites, and memorialised in fan art. Through such visual and discursive practices, drag performers are no longer marginal figures; they become emblems of queer spirituality, celebrated for their capacity to reimagine the world through performance, transformation, and humour. These drag deities parody religious authority, not through nihilism or mockery, but by exposing the performative labour of sanctity itself; they transform the divine into something immanent and embodied, accessible and adorned, destabilising the binary between sacred and profane. In doing so, *Drag Race* has helped construct a queer sacred imaginary, one that reclaims spirituality as a space of gender transgression, community healing, and affective exuberance. The sacred here is not found in transcendence but in the sequinned pervasiveness of everyday survival. Divine power is not reserved for the few but distributed across glittered bodies that lip-sync for their lives and speak their truths under the studio lights. It is precisely through the exaggerated, ironic, and often humorous dimensions of drag that this re-enchantment becomes possible: a theatrical gesture that both critiques religious orthodoxy and performs queer divinity on its own unapologetic terms.

More recently, *RuPaul's Drag Race* has explicitly attempted to stage a reconciliation between queerness and religion, foregrounding contestants' narratives of faith complicated by trauma, rejection, and spiritual longing. Across multiple seasons and international editions, the show has featured heartfelt confessionals in which drag performers recount their religious upbringings, often within evangelical, Catholic, or Pentecostal communities, and the pain of being cast out due to their gender expression or sexuality. These moments, while deeply moving, are frequently framed within redemptive story arcs that emphasise forgiveness, personal growth, and emotional catharsis. The narrative structure, supported by reality TV conventions, positions these experiences as triumphs of individual resilience rather than indictments of institutional harm. In doing so, the show often displaces systemic critique in favour

⁴² Muñoz, *Cruising Utopia* cit.

of individual transformation, recasting religious trauma as a personal obstacle to be overcome rather than a product of entrenched institutional power. This framing aligns with broader neoliberal logics of self-making and emotional labour, where healing is privatised and politicised critique is softened through affective storytelling.

One such case appears in Season 10, when contestant Monique Heart recalls her devout Christian upbringing and the spiritual torment she experienced when her queerness was framed as sinful. Her testimony is delivered with humour, punctuated by flamboyant gestures and biblical references, but beneath the laughter lies a profound negotiation of pain, shame, and longing for divine connection. The humour does not trivialise her experience; rather, it becomes a strategy for reclaiming narrative control, transforming suffering into performative agency. Similarly, in *All Stars 4*, Latrice Royale reflects on her role as a 'gospel queen', describing how she incorporates religious imagery and language into her drag persona. Her performances juxtapose church aesthetics with eroticism and camp, disrupting the presumed incompatibility between spirituality and queer sexuality and effectively reworking spiritual signifiers into queer forms of affirmation and pleasure. The result is a layered intertextual space in which divine motifs are not only parodied but reclaimed, enabling what could be read as both a critique of exclusionary theology and a re-enchantment of queer subjectivity.

In *Drag Race España* (Season 2), contestant Samantha Ballentines stages a performance dressed as a bleeding, stigmatised Virgin Mary, parodying Catholic iconography while offering a tender homage to her personal faith. Her portrayal oscillates between the blasphemous and the sacred, between satire and devotion. The audience laughs but also recognises the emotional gravity of the act. In this case, humour becomes a double-edged tool: it mocks religious authority while affirming the enduring spiritual needs of queer communities. This exemplifies a performative contradiction⁴³, in which parody and sincerity are not opposites but interdependent modes through which queerness negotiates the sacred. These performances underscore the complexity of queerness in relation to faith, revealing the impossibility of neat reconciliations. However, rather than resolving this tension, the performance dwells in it, staging a *carnavalesque inversion*⁴⁴ where the holy becomes profane, and

⁴³ Cf. J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, 1990.

⁴⁴ Cf. M.M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, transl. by H. Iswolsky, Bloomington, 1984.

the profane sacred, thereby enabling a queer reimagining of religious affect, iconography, and belonging.

Yet, for all their emotional potency, these televised narratives risk depoliticising the spiritual struggle by turning it into personal redemption. The burden of reconciliation is often placed squarely on the queer individual, who must forgive, transcend, or reinterpret their faith in ways that accommodate both their queerness and their spirituality. The structural critique of religious institutions, their role in marginalising, pathologising, or violently excluding LGBTIQ+ individuals, is frequently displaced by emotionally charged but ideologically neutral storytelling. The focus shifts from systemic accountability to personal healing, from collective resistance to individual coping.

The aesthetic and humorous strategies further deployed in these performances complicate the very notion of spiritual seriousness. By mixing sacred symbols with irreverent drag, *Drag Race* invites viewers to laugh while contemplating transcendence. This fusion produces what might be termed *camp redemption*, a performative mode in which salvation is not found through purity or repentance, but through sequins, wigs, and emotionally charged irony. Here, sacredness is reimagined not as solemn transcendence, but as theatrical excess, affective intensity, and unapologetic queerness.

Ultimately, the spiritual narratives featured on *Drag Race* reveal the ambivalence of queer reconciliation with religion; they are moments of courage and creativity, but also of ideological tension. Humour becomes the hinge upon which these tensions swing, disarming, displacing, and, at times, disguising the deeper conflict between queer existence and institutional theology. The divine, in this context, is not a fixed authority to be appeased, but a performative space to be inhabited, questioned, and reconfigured. And it is within this space that drag, as both a spectacle and a spiritual practice, continues to challenge the limits of the sacred and rewrite the grammar of redemption. Echoing Judith Butler's notion of performativity and Marcella Althaus-Reid's theology of the margins⁴⁵, these reimaginings of the sacred do not aim to assimilate into traditional religious frameworks, but rather to unsettle them, exposing their normative underpinnings and opening them to queer affect, desire, and multiplicity. In this context, drag becomes a liturgical practice of excess, a mode of queer witnessing where the body resists erasure and claims visibility within the symbolic economy of the sacred. Camp humour, with its

⁴⁵ Butler, *Gender Trouble* cit.; Althaus-Reid, *The Queer God* cit.

irony, theatricality, and emotional charge, operates as both desecration and devotion, offering new theological grammars that are at once subversive and sustaining. The laugh, the glitter, the performance, each becomes a sacramental gesture in a queer theology that affirms ambiguity over certainty, spectacle over doctrine, and survival over silence. By inhabiting and rewriting divine imagery, queer cultural productions create spiritual spaces of affiliation and resistance, where holiness may be found not in transcendence, but in the very materiality of queer life. Such reconfigurations of the sacred are also deeply rooted in practices of iconic reappropriation. Drag culture thrives on the power of the visual icon, hyperbolic, stylised, and affectively charged, to unsettle religious and cultural archetypes. The replication of saintly poses, the exaggerated gestures reminiscent of altarpiece figures, and the visual citationality embedded in drag aesthetics all contribute to what might be termed *strategic iconicity*: a conscious deployment of recognisable images to both invoke and disrupt dominant narratives. In *Drag Race*, this is evident in challenges such as 'Night of a Thousand Madonnas' (S8E5, S9E5), where contestants perform multiplicities of a single pop-cultural icon, thereby queering the very idea of singular sainthood. Here, iconicity is neither static nor reverent; it is fractured, multiplied, and camped up into a space of queer sacrality. Through these practices, queer cultural productions do not merely inhabit divine imagery; they queer its grammar, destabilising its singularity and opening it to plural, embodied, and affective affiliations. Iconicity thus becomes a tool of both spiritual parody and devotional reimagination, anchoring queer sacredness in performance, irony, and desire.

4. Conclusion

The reconfiguration of the divine in contemporary anglophone media reveals a radical shift in the spiritual imagination, one that relocates holiness from the heights of doctrinal transcendence to the glittering surfaces of queer embodiment. Far from desacralising the religious, the infusion of humour, camp, and parody into divine representations opens up a queer theological space in which performance becomes prayer, irony becomes invocation, and desire becomes liturgy. In this space, queer cultural productions do not merely critique institutional religion; they create alternative spiritual grammars that are affective, performative, and defiantly inclusive. At the heart of this

reimagination lies a strategic use of iconicity. As Balirano suggests⁴⁶, queer icons, be they drag queens, pop divas, or memeified saints, function as nodes of affective intensity and cultural memory, capable of generating new forms of collective belonging. These icons, often rooted in pain, marginalisation, or flamboyant excess, gain symbolic authority not despite their theatricality, but because of it. They operate as semiotic condensations of resistance, embodying what Halperin calls *the politics of the symbolic*, a terrain where camp aesthetics, sacred tropes, and queer desire intersect⁴⁷. The sacred, in this framework, is no longer a terrain of purity, but of contradiction, citation, and transformation.

However, as queer divinity becomes increasingly visible within mainstream media ecologies, it is also subject to the forces of commodification. The divine utterances of RuPaul, the votive aesthetics of drag culture, the parody-liturgies of shows like *Drag Race*, *Pose*, or *Our Flag Means Death*, all circulate within economies of branding, algorithmic amplification, and affective capital. This tension between radical disruption and neoliberal recuperation cannot be ignored. As queer spirituality becomes marketable, the risk emerges that the performative disobedience it once embodied might be aestheticised into consumable difference, rendered palatable for wider audiences at the cost of its critical edge.

Yet, to reduce queer theologies to commodified spectacle would be to overlook their performative insurgency. Echoing Marcella Althaus-Reid's liberationist theology of the margins and Judith Butler's performativity of gender, these mediated sacred performances persist in troubling hegemonic norms, precisely through their excessive, unstable, and impure nature. They affirm a spirituality rooted not in orthodoxy but in lived contradiction. The laugh, the glitter, the performance, each becomes a sacramental gesture, reclaiming joy in the face of erasure and constructing community through shared acts of citation, irony, and collective memory. At the same time, such performances remain vulnerable to institutional backlash and cultural appropriation. The same spectacle that empowers can also be neutralised through commodification or dismissed as frivolous excess. To fully grasp their radical potential, they must be read not only as aesthetic gestures but as political interventions that expose and unsettle systems of spiritual exclusion. In this sense, queering

⁴⁶ Balirano, *Of rainbow unicorns* cit.

⁴⁷ Halperin, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography* cit.

God is not merely an act of rejection; it is an act of re-invention. It is a re-writing of sacred narratives through trauma, play, and spectacle; it is a refusal to let go of the divine, even as one dismantles its inherited representations. And it is a gesture of theological hospitality, one that welcomes ambiguity, multiplicity, and unruly bodies into spiritual discourse. Against the backdrop of exclusionary dogma, these cultural performances carve out spaces for a plural and embodied transcendence, where the divine is no longer a disembodied authority but a shimmering, contradictory presence, spoken, lip-synched, and performed into being.

Un trilemma nell'*Antigone* di Sofocle: deridere, punire o mortificare?

Carmela Bianco*

1. Premessa

Il complesso mondo del ridere e del fare umorismo è questione complessa – sia etimologicamente, sia gnoseologicamente, sia storicamente – da conoscere e investigare, per molte aree di pensiero, come lo è per la filosofia. L'approccio interdisciplinare appare l'unico strumento in grado di rendere ragione della tematica, così articolata, oggetto di questo volume. In *Ridere nell'antica Roma* di Mary Beard, vengono descritte e schematizzate molte teorie elaborate sul riso, dall'antichità alla modernità, passando in rassegna la tradizione filosofica e antropologica, che include illustri nomi come Aristotele, Cicerone, Quintiliano, Hobbes, Bergson, Freud¹. Sin dall'epoca arcaica, il vocabolario ha distinto due tipi di riso: *gélân*, il riso semplice e spensierato, e *katagélân*, prendersi gioco di, il riso aggressivo e canzonatorio che Euripide attribuiva a coloro che non avevano pensieri saggi da esprimere. Questo giudizio annuncia una nuova sensibilità che ritiene sconveniente il riso brutale dell'epoca arcaica².

La fine del V secolo a.C. è stata caratterizzata dall'inizio della crescente raffinatezza, dal progresso dell'intellettualismo ed anche da una diversa atmosfera politica, che si manifestano con una diffidenza marcata verso il riso sfrenato: manifestazione indecente di una emozione simile all'istinto selvag-

* Docente di Filosofia politica presso la Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale – sezione S. Tommaso d'Aquino.

¹ Le tre principali teorie che ricollegano il riso degli Antichi a quello dei Moderni: la teoria della superiorità, che considera il riso nella sua accezione di derisione o scherno (Hobbes); la teoria della incongruenza, come reazione all'imprevisto, da Aristotele a Kant, a Bergson; la teoria del sollievo, ovvero il riso come liberazione di emotività repressa (Elias Canetti); posizione sistematizzata da Freud (cfr., *Il motto di spirito nella sua relazione con l'inconscio*, del 1905).

² G. Minois, *Storia del riso e della derisione*, tr. di M. Carbone, Bari, 2004, p. 47.

gio che deve essere addomesticato e civilizzato. Di questo bisogno di controllare la forza selvaggia e aggressiva del riso sorto verso la fine del V secolo a.C., se ne faranno carico i filosofi del IV secolo. Nonostante ciò, il riso selvaggio, del caos originario, dell'aggressione e della morte, della derisione universale è sempre pronto a fuoriuscire. Ne sono un esempio, diverse tragedie e commedie greche, come quelle di Aristofane (450-385 a.C.) in cui il riso sembra far fatica a civilizzarsi, preferendo mantenere i legami con l'istinto di aggressività. Aristofane è stato il primo a fornire un'interpretazione dell'avventura umana sia comica che coerente, mostrando che si poteva affrontare l'esistenza con ironia. Un'ironia intrisa, in particolare in ambito pubblico, di amarezza e pessimismo. Il suo era un 'insulto ritualizzato' che lo portava a riflettere sulle implicazioni del potere. Il suo riso grezzo era rivolto a tutti quei politici che facendosi scudo della democrazia, pensavano solo a fare carriera. La sua arte è fatta di improvvisazione, provoca una spaccatura nell'ordine, nel rituale sacro e cittadino³. Secondo Suzanne Said, l'uso della volgarità, a volte utilizzata in quei tempi, era un mezzo per far giungere un messaggio antidemocratico: «Le metafore sessuali sono anzitutto un modo per denunciare il degrado del mondo politico e per far ridere alle spalle del popolo e, più ancora, dei suoi dirigenti»⁴. Aristofane era un conservatore che guardava al passato. Un'osservazione importante, poiché inquadra la sua idea di riso in una funzione conservatrice, non rivoluzionaria. Nella commedia e nella festa, il riso era teso a rafforzare la norma, ad escludere i devianti e i novatori per mantenere l'ordine sociale. Un riso che avvicinava i sostenitori dell'ordine antico e scherniva i sovvertitori. Aristofane fu invitato a smorzare la sua comicità considerata sconveniente soprattutto dai politici ateniesi che, rappresentanti del popolo, non ammettevano di essere burlati. Erano quindi rappresentanti della democrazia e la democrazia non poteva essere derisa: il popolo non poteva essere deriso⁵. Ma non si fermò e gli attacchi contro la sua comicità raddoppiarono. Diverse sue commedie, tra cui *I Babilonesi* e *Gli Acarnesi*, furono attaccate dai politici perché offendevano il popolo e forse anche perché nelle opere perorava, per lo più, la causa della pace in piena guerra del Peloponneso. Ma Aristofane sosteneva in proposito che era al contrario un modo di avvertire il popolo di non farsi prendere in giro dai discorsi adulatori che avevano il solo

³ J. Duvignaud, *Rire et après. Essai sur le comique*, Paris, 1999, p. 79.

⁴ S. Said, *Sexe Amour et rire dans la comédie grecque*, in P. Hoffmann – M. Trédé – C. Auvray-Assayas (eds.), *Le rire des Anciens*, t. VIII, Paris, 1998, p. 70.

⁵ Minois, *Storia del riso e della derisione cit.*, p. 39.

scopo di controllarli. Ma intanto il cambio di rotta era diventato effettivo: fu votata una legge che vietava, nelle rappresentazioni teatrali, di burlarsi degli uomini politici.

La fine del V secolo in Grecia, fu un periodo di svolta in ambito politico, religioso e culturale, e di crisi per la democrazia. La guerra del Peloponneso (431- 404 a.C.) l'aveva messa in pericolo e, per difendersi, essa si murò dentro una serie di divieti contro tutto quello che sembrava minacciare la coesione della città. «Sollecitato da Diopeithès, nel 432 a.C., un decreto stabilì la possibilità di dare corso ad azioni legali contro chi non credesse agli dèi riconosciuti dallo Stato; nel 415 a.C. ebbe luogo il primo autodafè di un'opera atea, il trattato *Degli dèi* di Protagora; lo stesso anno Diagora detto l'Ateo venne condannato; nel 399 a.C. Socrate venne accusato di empietà. Questi primi attacchi contro l'ateismo coincisero con un periodo in cui la comicità iniziò ad essere messa in discussione. [...] Il riso e lo scetticismo religioso iniziavano ad essere percepiti come fattori di corruzione dei valori civici»⁶. Durante la guerra del Peloponneso si prese coscienza della necessità di proteggere i valori civici.

Fu dunque la fine del riso grezzo, sfrenato, arcaico, duro, brutale, evocatore del caos primitivo e dell'animalità. Di quel riso, cioè, che andava controllato, inquadrato, limitato. L'utilizzo del riso sulla scena pubblica doveva essere sottomesso a regole precise, anche in democrazia, regime fragile la cui sopravvivenza è legata a uomini politici rispettabili e onorevoli. «Il tiranno e il re non hanno bisogno di rispettabilità: essi hanno la forza e l'aura religiosa. L'eletto dal popolo può contare unicamente sul suo prestigio personale che la derisione rischia di compromettere facilmente. La democrazia cerca dunque di dirottare il riso della commedia verso altri bersagli. Le critiche dovranno essere velate, impersonali, allusive»⁷.

A partire dal IV secolo a. C., dunque, il riso omerico duro e aggressivo sarà sostituito da un riso segno di cultura. Un periodo che è testimone del passaggio dal mito alla festa e dalla festa al teatro, per verificare la continuità logica della idea greca arcaica del riso, «una forza misteriosa che, ritualizzata nella festa, permetteva di entrare in contatto con gli dèi [...] e di rappresentare l'atto creatore a fondamento dell'ordine sociale con la condanna a morte del re burlesco. Radicato sia nell'istinto aggressivo delle nostre origini animali che

⁶ *Ivi*, p. 40.

⁷ *Ibidem*.

nell'ebbrezza gioiosa, esso ha l'ambivalenza di Dioniso e, scatenato sul palco di un teatro, può ridurre l'universo ad una grande illusione comica»⁸. Il riso dunque prende forme nuove e diverse.

2. Il 'riso' da evitare

Passiamo dal palco agli spalti, quindi agli spettatori nell'epoca della Grecia arcaica. Dopo il riso divino dei miti, il riso ritualizzato della festa e il riso rappresentato nella commedia, ora ci si occupa del riso quotidiano degli Elleni.

Il riso quotidiano era quello delle piccole sorprese, delle soddisfazioni e dei momenti di serenità che accadevano nella vita ordinaria: «Ma, proprio come dappertutto, esisteva senza dubbio un riso più significativo, più rivelatore delle mentalità»⁹. Un riso poi scomparso di cui si ritrovavano solo vaghe testimonianze, secondo le quali al riso duro delle epoche antiche è subentrato quello più civilizzato a partire dal IV secolo.

Testimone importante del riso delle nostre epoche più remote è Omero. Ciò che colpisce nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, è l'utilizzo *in primis* sociale, collettivo del riso e il suo doppio ruolo di coesione-esclusione. Il riso diviene elemento di solidarietà del gruppo e, inoltre, mostra il rifiuto di ciò che è estraneo. Si può arrivare a parlare di gioco intellettuale? Sì, secondo Dominique Arnould, ridere di un membro della comunità, per escluderlo e isolarlo, è un elemento sostanziale della letteratura greca, che prende spunto nell'ambito delle relazioni sociali¹⁰. E verso colui che è estraneo (verso il dolore altrui, ad esempio), il riso può divenire impietoso e aggressivo. «Il riso è malevolo, esso afferma il trionfo sul nemico, come il riso di Ulisse che ha appena saccheggiato il campo di Reso («Disse così e guidò i cavalli solidi zoccoli di là dal fosso, ridendo»), il riso degli Achei che scherniscono il cadavere di Ettore»¹¹. Il riso umilia e provoca; è un'arma da temere utilizzata in molte situazioni di conflitto.

Nel riferirsi alle opere omeriche, Arnould scrive: «Il riso è anzitutto una maniera di affermare il trionfo su un nemico umiliato»¹². È il riso più temuto, perché è un attentato all'onore che diventa, anche nelle opere di Sofocle, un

⁸ *Ivi*, pp. 40-41.

⁹ *Ivi*, p. 41.

¹⁰ Arnould, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon* cit., p. 30.

¹¹ Minois, *Storia del riso e della derisione* cit., p. 42.

¹² Arnould, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon* cit., p. 31.

elemento centrale del tragico. In *Aiace* si è potuto parlare della «cultura della vergogna». L'eroe è perseguitato dall'ossessione del riso dei suoi nemici: «Che beffa, di che oltraggio sono vittima!». Una ossessione amplificata dalla immaginazione: «sicuramente godi e gran risate fai»¹³, sostiene parlando di Ulisse, e il coro fa eco a questa paura del riso: «Secondo il volere divino si ride o si piange»¹⁴. Poi, giunto all'estremo della sopportazione, ci si lascia uccidere dal riso: Aiace si suicida per sfuggirgli. Il trionfo dell'umiliazione unisce Sofocle a Omero. L'essere messo in 'ridicolo', quindi, può uccidere. Ecco perché Creonte, nell'*Edipo Re*, pensa di dover tranquillizzare quest'ultimo: «Non vengo qui a schernirti, Edipo»¹⁵. In ciò risuonano importanti le parole di Arnould: «[...] in Sofocle, il riso dei nemici è l'espressione di una perpetua minaccia che pesa sull'onore di ciascuno»¹⁶. Sembra poter riscontrare la veridicità di tale affermazione nelle parole che Antigone proferisce al Coro, nella tragedia di Sofocle, *Antigone*: «Voi mi deridete. Ancora sono qui, viva, visibile, e m'insultate. Per gli dèi dei nostri padri, aspetta che sia morta»¹⁷. A queste parole, cariche di senso e di smarrimento, si tenterà di dare una interpretazione simbolico-politica.

Andiamo per gradi. Chi è Antigone? Antigone fa parte della famiglia dei Labdacidi, figlia di Edipo e sorella di Eteocle e Polinice. Per amore di Polinice, morto combattendo contro la patria, va contro il divieto del re di Tebe, Creonte, deciso a negare la sepoltura a Polinice, reo di tradimento. Antigone è decisa a dare sepoltura al cadavere di Polinice, perché al suo sentimento le leggi della città non parlano con la stessa categorica necessità delle leggi non scritte, divine. Nonostante la sorella Ismene abbia provato a dissuaderla dall'agire in maniera così rischiosa per la sua stessa vita, Antigone porta avanti il suo piano e poi scoperta, è condannata a viver rinchiusa in una caverna. Il suo fidanzato, Emone, figlio di Creonte, non riesce a salvarla. Creonte si mostra impietoso. Ma tale atteggiamento sarà punito: quando si lascerà convincere da Tiresia, l'indovino, a perdonare Antigone, quest'ultima sarà già morta e su di lei sarà trovato il corpo senza vita di Emone. A tale tragico evento, seguirà la morte

¹³ C. Diano (a cura di), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, 1970, p. 205. Si noti: le traduzioni, presenti nel libro a cura di Diano, a cui si fa riferimento nelle pagine a seguire, delle opere di Sofocle, *Antigone* e *Aiace*, sono di E. Cetrangolo, mentre quella dell'*Edipo re* è di M. Valgimigli.

¹⁴ *Ivi*, p. 206.

¹⁵ *Ivi*, p. 311.

¹⁶ Arnould, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon* cit., p. 39.

¹⁷ Diano (a cura di), *Il teatro greco. Tutte le tragedie* cit., p. 191.

di Euridice, mamma di Emone. Creonte sarà condannato alla solitudine e al dolore.

Ed è così che nell'*Antigone*, la paura di perdita dell'onore è una questione che tocca anche Creonte. La paura di perdere rispetto, potere e onore dinanzi al suo popolo per la disobbedienza di Antigone, e quindi il rischio di essere deriso, pone Creonte ad una scelta estrema, la perdita di sé stesso, della sua umanità. Creonte è re, il suo compito è tutelare la città attraverso la legge. Si dimostra totalmente dedito al bene della città ponendo gli interessi generali al di sopra di quelli particolari. Non può tollerare la resistenza al potere messa in atto da Antigone. Creonte si presenta sulla scena con termini inflessibili, impregnati di etica della ragione di Stato, sorda agli affetti personali: «L'animo, il pensiero, la natura di un uomo è impossibile scorgere quale sia nel profondo vera, prima ch'egli si mostri esercitato nei gravi atti del comando e nel costituire le leggi. Chi governa lo Stato interamente, e non è sostenuto da savio consiglio, ma si nasconde pauroso nel silenzio, costui a me pare, come sempre mi è parso, un miserabile. Chi poi mette l'amico al di sopra della patria, costui io dico che non è degno di esistere»¹⁸.

Violare l'ordine di un re, giusto o ingiusto che sia, significa mettere tutti i membri della città nel disordine. Se la città ha scelto un capo, questo capo va obbedito in ogni cosa, perché è scelto per difendere la città e garantire la giustizia. Creonte è l'autorità e rappresenta il diritto positivo: così come l'autorità necessita di essere riconosciuta tramite l'obbedienza, il diritto per essere creduto e rispettato ha bisogno di serietà. Antigone, disobbedendo, ne contesta la legittimità e al di là del suo volere o meno rischia di rendere Creonte irriso alla cittadinanza. Creonte stesso, dopo averle ricordato che ella stessa è figlia di re e che quindi dovrebbe essere, in *primis*, ligia alle leggi della città, si vede costretto a punirla. Senza punizione, la sua stessa autorità è minata agli occhi della città. Ed il disprezzo e il riso possono divenire la punizione per il re da parte del suo popolo. In *Sulla violenza* di Hannah Arendt, l'autorità è il riconoscimento indiscusso da parte di coloro cui si chiede di obbedire¹⁹. Per poter conservare l'autorità ci vuole, quindi, rispetto per la persona o per la carica. Il peggior nemico dell'autorità è il disprezzo, e il modo più sicuro di scuoterne le basi è il riso.

Invero, il riso è un nemico anche se è del re. Platone, infatti, esorta i custodi

¹⁸ Ivi, p. 181.

¹⁹ H. Arendt, *Sulla violenza*, Parma, 1996, p. 34.

della città a non essere facili al riso: ad una risata violenta segue, difatti, una violenta emozione dell'anima. Sono intollerabili gli uomini degni di rispetto dominati dal riso. La ragione ha il compito di governare gli uomini, così come le passioni dell'anima. Il riso, come il pianto di dolore, porta con sé il rischio di un eccesso di un'esplosione di *pathos* che può rovesciarsi sull'intera città travolgendo le sue istituzioni. Per evitare lo scatenamento di passioni pericolose, le comunità hanno costruito argini con regole e pratiche rituali²⁰.

Creonte, in effetti, punisce Antigone per ricordarle il suo dovere, ma non la deride. Né è intenzione di Antigone ridere del re. Non ne ha bisogno perché non vi è reale volontà di Antigone scardinare l'autorità del re. È solo lo scontro di una legge contro un'altra legge: una proclamata dal decreto di Creonte, l'altra riflessa dalla coscienza di Antigone²¹. Sulla natura di queste due leggi in conflitto, la legge positiva e la legge naturale, si è scritto tantissimo²². Le categorie di allora però non sono uguali alle nostre. Può essere utile la contrapposizione tra il *nomos basileus*²³ e il *nomos despotes*. Creonte è un despota che non teme di utilizzare la violenza per la salvaguardia della città e per la tutela della sua autorità.

Un'autorità negata lascia il posto al potere. Ed il potere si esprime con la forza. La violenza è il potere che si mostra attraverso i mezzi di cui dispone. In questo ragionare, potere e violenza sono sullo stesso piano perché in tal senso si è particolarmente tentati a pensare al potere in termini di comando e obbedienza. Tra Creonte e Antigone, la questione è soprattutto di obbedienza. E, in virtù delle sue origini, Antigone non può permettersi di disobbedire.

Questa azione sembra portare con sé un messaggio pedagogico. In realtà, le rappresentazioni tragiche, per il loro carattere pubblico, ottemperavano quasi sempre a una funzione pedagogica. In *Antigone*, inoltre, è evidente l'insegnamento del radicale cambiamento – dall'elogio del tiranno all'elogio della saggezza – che si manifesta nella *psyche* del Coro, la cui funzione è di rappresentare la città²⁴: inizialmente tutto teso a giustificare la decisione sovrana

²⁰ Platone, *Repubblica*, a cura di G. Reale e R. Radice, Milano, 2009, pp. 543, 743, 747, 1031.

²¹ G. Zagrebelsky, *Il diritto di Antigone e la legge di Creonte*, in I. Dionigi (a cura di), *La legge sovrana*, Milano, 2006, p. 35.

²² Ci limitiamo a riportarne solo alcuni: S. Cotta, *Diritto naturale e diritto positivo*, Milano, 1962; G. Giacomazzi, *Diritto naturale e diritto positivo*, Palermo, 1935; R. Pizzorni, *Diritto naturale e diritto positivo in S. Tommaso d'Aquino*, Bologna, 1999; A. Beccari, *Diritto naturale e positivo nella storia del pensiero politico*, Milano, 1956.

²³ Sull'argomento ho già posto alcune riflessioni in un testo pubblicato nel 2022; mi sia consentito dunque rimandare a: C. Bianco, *La giustizia è muta? Una riflessione inattuale di natura giuridico-politica*, Milano, 2022.

²⁴ Il Coro, nella tragedia classica, esso esprime l'opinione dell'autore e della città intera. In *Antigone*, il suo compi-

del re («A te è consentito servirti di ogni legge: sui morti e su quanti ancora viviamo»)²⁵ e, poi, attraverso dolorosi passaggi tutto protratto a considerare l'insensatezza dell'arbitrio («La saggezza è il principio della vita felice. In nulla mai bisogna offendere gli dèi. Grandi parole, gradi dolori rendono ai superbi e insegnano, nel tempo, la saggezza»)²⁶.

In entrambe le circostanze, si evidenzia un'opposizione al comportamento di Antigone. Il suo paragonarsi a una dea («L'ospite Frigia, la figliuola di Tantalò, trovò la sua fine sulla vetta del Sipilo»²⁷) non piace al Coro: Antigone non è una dea, le ricorda il Coro, da potersi permettere un simile atteggiamento.

È, questo, un Coro che esalta le virtù dell'uomo, in special modo, l'uomo che rispetta le leggi, ciò rende impossibile accettare chi, in particolar modo una donna, possa agire contro chi detiene il potere e l'obbligo di far rispettare le leggi che proteggono la città dal caos e dal disordine che un comportamento fuori norma rischia di mettere in pericolo.

L'atteggiamento del Coro appare perciò perfido e distaccato e lo mostra pubblicamente ironizzando su Antigone («Noi siamo mortali, e nati da stirpe mortale. Ma un vanto grande è che si dica di te, morta, che hai avuto il destino di un semidio: nel vivere e nel morire»)²⁸. Il Coro la mortifica, la deride per la sua impudenza. Le parole di Antigone, mostrano tutta la desolazione, la sofferenza e lo smarrimento di chi si sente calpestata nella dignità («Voi mi deridete. Ancora sono qui, viva, visibile, e m'insulti. Per gli dèi dei nostri padri, aspetta che sia morta»). La disapprovazione del Coro, quindi, si manifesta nel più atroce dei modi: le viene negato uno sguardo compassionevole. L'esser umiliata la devasta umanamente, l'abbandono della comunità la spinge a considerare la morte.

to è quello di commentare l'azione. Qui le osservazioni mutano di fronte allo svolgersi degli avvenimenti. Infatti, mentre in un primo momento sembra sottomettersi al potere del re, in un secondo momento appare orientato a difendere e sostenere le ragioni di Èmone, che si oppone al decreto sacrilego e poi alla disapprovazione dell'estremismo della giustizia di Antigone condannata.

²⁵ C. Diano (a cura di), *Il teatro greco. Tutte le tragedie* cit., p. 181.

²⁶ *Ivi*, p. 199.

²⁷ *Ivi*, p. 191.

²⁸ *Ibidem*.

3. *Il potere della mortificazione*

Il riso del Coro conferma in Antigone l'impressione di un fallimento. Il suo destino sembra mutarsi: muore priva delle consolazioni che le spetterebbero come donna-custode delle leggi del sangue. Antigone non tollera la mortificazione inflitta alla sua persona dalla realtà di questo mondo. Non tollera che le sue motivazioni siano ridotte al voler apparire al di sopra di Creonte, ciò per lei è particolarmente umiliante. È certa solo della sua volontà, perfettamente definita, di restituire giustizia a un fratello, Polinice, a cui è stata negata la sepoltura ed in ciò ha trovato ogni possibile giustificazione al suo agire. «La profanazione del corpo di un morto è oltraggio a quanto c'è di più santo nell'identità di una famiglia»²⁹. La famiglia è l'unica cosa che interessa ad Antigone difendere. Essa rappresenta l'attaccamento alle leggi primordiali del sangue da cui nascono la famiglia e il *genos*. Forse anche per questo, non comprende l'ostilità mostrata dal Coro verso di lei. Ma invero, fintanto che l'obiettivo era difendere l'amore per il fratello defunto, il Coro non le è ostile, sarà, come già detto, la sua presunzione a far cambiare l'atteggiamento del Coro.

In questa tragedia, l'interesse familiare ha come *pathos* la donna, Antigone, la salvezza della comunità, l'uomo, Creonte. «Ella invoca in tal senso la legge degli dèi; ma gli dèi che onora sono gli dèi dell'Ade, quelli interni del sentimento, dell'amore del sangue, non gli dèi della luce, della libera e autocosciente vita statale e popolare che sono invece quelli sotto la cui protezione Creonte, già dalle prime parole che pronuncia, mette la salute della città»³⁰. La *polis* è sconvolta dallo scontro tra due leggi: l'una piace agli dèi inferi, è oscura e non se ne conosce l'autore; la seconda (quella di Creonte) piace agli dèi superiori, è chiara ed è prodotta dal cittadino. Antigone è la garante della legge divina infera, ne è plasmata dai legami del sangue, avendo come proprio mondo la famiglia.

Nonostante la giusta causa che la spinge, il disordine messo in atto da Antigone non può essere giustificato al punto da sacrificare la serenità della vita della *polis*. Antigone è considerata rea di aver portato uno stato di anormalità una disarmonia tra i membri della comunità. La risata di cui è vittima ha l'intento di ristabilire l'ordine.

Henry Bergson³¹ sostiene che il riso ha da sempre la funzione di regolare,

²⁹ Zagrebelsky, *Il diritto di Antigone e la legge di Creonte* cit., p. 29.

³⁰ *Ivi*, p. 40.

³¹ Cfr. H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, 1991.

correggere ed eludere comportamenti devianti dalla società organizzata. Il ridere è il segnale che qualcosa di nuovo si è presentato all'orizzonte. Qualcosa che ci fa perdere stabilità, allontanandoci dal punto d'equilibrio come un inatteso stato di crisi. Si può parlare di riso di esclusione al fine di proteggere e rinforzare un gruppo costituito. Nel ridere di qualcun altro, il gruppo solidifica il proprio senso di appartenenza, conferma la sua unitaria identità.

Ma nel volerla mortificare per proteggere il gruppo, il Coro spera di giungere a una morte fisica di Antigone? Non sembra essere questo l'intento, anche perché la morte non riporta alla condizione di ordine che vi era prima, al contrario, si presenta una nuova condizione a cui bisogna adattarsi. Dare simbolicamente la morte all'altro, pur nel modo apparentemente inoffensivo di una risata, per eliminare la contraddizione, significa ignorare che l'incongruo stesso, nel suo essere sfuggente, soffocato in un momento, tende costantemente a riprodursi più in là. La derisione è a servizio di una logica che ambisce a mettere in ordine, in teoria, quanto nella pratica resta irrisolvibile.

Il ridere di qualcun altro nasce dal confronto tra chi è 'regolare' e chi è e chi è 'fuori regola'. La derisione di qualcuno o di qualcosa con il potere della norma, svislaccia chi ne è lontano. Essenzialmente ridere riserva l'intenzione di mortificare l'altro.

Il riso del Coro ha un'aggressività derisoria che spettacolarizza la degradazione. E così Antigone muore prima di una morte non fisica, ma sicuramente più penosa, più dolorosa: muore nella sua profondità, nel suo pudore. Il riso è qui simbolico: unisce mortificazione corporea e componenti psico-affettive. Antigone sente trafiggere la sua dignità. La stessa 'morte' che sente aver toccato sua sorella, Ismene che, per proteggere il suo 'diritto alla vita', perde la dignità. E questa volta, sarà Antigone a ridere, ma il suo riso esprime compassione e delusione verso una sorella che non riesce a comprendere il valore della dignità.

Il ridere del Coro ha invece la funzione di regolare e correggere i comportamenti devianti di Antigone dalla società organizzata, per la sopravvivenza della quale si trasforma il coraggio in presunzione. È un riso quindi di esclusione, che comporta l'isolamento dalla comunità. Si può ricorrere al riso umiliante anche all'interno di un gruppo: rafforza i legami di alcuni a scapito di altri. L'esclusione di un membro, schernito e isolato, sviluppa un sentimento collettivo che si esprime in forme di gerarchia e di potere. Una rappresentazione di forza che alcuni esercitano su altri per ripristinare un ordine.

Nella *Repubblica* di Platone l'ordine collettivo si stabilisce come equilibrio armonico fra diseguali, in un universo sorretto dalla gerarchia che pone le dif-

ferenze, determinate dai ruoli sociali³². In questa prospettiva, il potere è di chi possiede la regola, secondo i dettami della ragione. Sotto il dominio della ragione, ordinare significa eliminare le contraddizioni in nome della chiarezza e della distinzione. L'ordine è l'ambizione sovrana in ogni ambito del sapere, da quello scientifico a quello gnoseologico a quello politico. Ordine è prevedibilità.

Il Coro ponendosi, inizialmente, dalla parte di chi difende e possiede la regola, si sente investito di un potere con cui sfida chi occupa una posizione superiore nella gerarchia sociale o politica. Antigone sta per sposare un erede al trono. Non solo. È colei che è posta a giudizio. Si determina un sovvertimento gerarchico, che posiziona la vittima dello scherno da un livello dominante ad uno a noi subordinato. Nel ridere si riconosce una natura eversiva che, lungi dal rafforzare la stabilità dell'esistenza, ne denuncia l'alterazione, scoprendo insieme il limite del potere della razionalità. Come se ridendo di qualcuno potente, lo punissimo per aver avuto la pretesa di sollevarsi immeritatamente sugli altri, declassandolo, anche temporaneamente, ad un rango basso. Questo riso sarà tanto più colmo di aggressività derisoria, quanto più colpisce chi vanta una posizione politica o sociale elevata.

Il ridere stabilisce quindi una differenziazione gerarchica sottoponendo al dominante, colui che è a norma di legge, l'altro, da svilire in quanto fuori regola, fuori legge. Chi è vittima di questa risata non può fare a meno infatti di sentirsi umiliato.

Si ride spalancando bocca e scoprendo i denti. A tal proposito, Elias Canetti³³ rammenta che il riso originariamente ha espresso la gioia dinanzi ad una preda o a un cibo che parevano assicurati. Perciò quando ridiamo dinanzi ad un uomo che cade è perché questi assomiglia a un animale cacciato di cui si è provocata la caduta. Ogni caduta che suscita il riso fa ricordare la condizione indifesa del caduto: volendo lo si potrebbe trattare come una preda. Insomma si ride invece di divorare, l'uomo è riuscito a sostituire con un atto simbolico l'effettivo processo di incorporazione. Del resto, conclude Canetti, sembra che i movimenti del diaframma caratteristici del riso sostituiscono gli interni movimenti di deglutizione del corpo. Il ridere nasconderebbe in questo senso l'atavico piacere del potere.

Punto di riferimento, per Canetti, di questa peculiare tipologia del riso è una

³² Platone, *La Repubblica* cit., p. 56 e pp. 69-70 del saggio introduttivo.

³³ E. Canetti, *Masse e potere*, trad. it., a cura di F. Jesi, Milano, 1981, pp. 268-269.

interpretazione fornita da Thomas Hobbes: «Vi è una passione che non ha nome, ma il cui segno è quello della smorfia del volto che chiamiamo riso, e che è sempre gioia, ma di che gioia si tratti, che cosa si pensi, ed in che cosa consista il nostro trionfo quando ridiamo, non è stato finora chiarito da nessuno»³⁴. Un commento al tema del riso che ci ricorda quanto affermato già da Quintiliano: «il riso non è molto distante dalla derisione»³⁵. Hobbes, nell'usare il suo meccanicistico linguaggio, insiste nell'affermare che gli scoppi di ilarità sono tipici di una sensazione di superiorità che ci colpisce in maniera improvvisa. Così prosegue Hobbes in *Elementi di legge naturale e politica*: «La passione del riso non è altro che un improvviso senso di gloria che sorge da un'improvvisa consapevolezza di qualche superiorità insita in noi, al paragone con le debolezze altrui, o con una nostra precedente [debolezza]»³⁶. Il riso è dunque da intendersi come derisione di altri da noi o derisione di noi stessi. Si può ridere di sé stessi e dei propri difetti? Certo che si può. Ma è preferibile ridere degli altri, anzi la scoperta di avere poche abilità mi induce al riso sugli altri per meschinità e vigliaccheria. Il riso nei confronti degli altri assume certamente il valore di simbolo di sottomissione dell'altro. La preda, poi, di Canetti che nel suo richiamarsi all'arcaico elimina ogni differenza tra uomo e animale. È solo bramosia di potere. Lo aggredisco, non lo mangio ma lo derido mortificandolo. Il piacere comico è spesso a servizio dell'aggressività che usa mettere in ridicolo l'altro per mortificarlo.

Nel deridere per mortificare Antigone, si genera un atto per cui si priva la donna dello sguardo di *pietas* quale fonte di solidarietà umana. Lei, contro tutti, necessita di quello sguardo.

La *pietas*, ovvero il sentimento di compassione e rispetto verso gli esseri viventi, è necessaria per la salvaguardia di ognuno. È una pietà che trova senso nel legame della condivisione, dei sentimenti e della fragilità. Se la pietà è violata, è violato anche il pudore. Giuseppe Limone afferma: «Il pudore e la pietà sono sentimenti di confine. Custodi di un allarme e di una soglia. Che vale in due forme, doppiamente simmetriche: nel soccorrere e nel rispettare; nel non varcare e nel non far varcare. Soglia la cui complessa struttura, in termini di 'diritti' e 'doveri', individua la 'dignità'. Soglia la cui persistente negazione segna la catastrofe di una civiltà»³⁷. Una civiltà fatta di persone, distinte una

³⁴ Th. Hobbes, *Elementi di legge naturale e politica*, a cura di A. Pacchi, I, IX, 13.14, Firenze, 1972, pp. 41-42.

³⁵ Quintiliano, *Istituzione oratoria*, VI 3, 7, Firenze, 1972.

³⁶ Hobbes, *Elementi di legge naturale e politica* cit., pp. 69-70.

³⁷ G. Limone, *Filosofia del diritto/Filosofie del diritto*, in *Atlante di Filosofia del diritto*, a cura di U. Pomarici, vol. I, Torino, 2012, pp. 41-42.

per una nella loro unicità e singolarità. In quella comunità, Antigone è persona. E la persona è relazionalità: «Essa non 'ha' relazioni: 'è' relazione. Perché non è atomo irrelato. Né è pensabile al di fuori delle sue relazioni come realtà precedente le stesse, a prescindere dai rapporti in cui vive, dai gruppi cui appartiene, dalla cultura in cui opera, dal tempo in cui è incardinata. La persona è cura. In me, ne va dell'altro; nell'altro, di me.

Come la stessa scienza sperimentale mostra, un uomo muore non solo per mancanza di cibo, ma di relazioni. E, d'altra parte, la dimensione costitutiva della relazionalità si coglie non solo sul piano *sincronico* (nello spazio) ma su quello *diacronico* (nel tempo). La persona, infatti, in una trama di simmetrie di cui nemmeno si avvede, cerca nel tempo tracce altrui e semina tracce di sé. Si fa fecondità di tracce (atti, opere, figli, ricordi, scritti, documenti d'arte, il proprio medesimo nome), verso la quale fecondità è comportamento simmetrico la spinta profonda a un'ermeneutica delle tracce altrui (atti, opere, figli, ricordi, scritti, documenti d'arte, i nomi altrui, tutta la frantumata archeologia che si dà)»³⁸.

È costitutivo della storia di civiltà. Di cui è segnale la pietà.

4. *Per una conclusione*

Antigone è quindi derisa, punita e mortificata. Privata della sua dignità, però, si sente più che mai vicina a suo fratello, Polinice, per il quale reclama il diritto ad una giusta sepoltura. Il diritto alla *pietas*, il diritto al pudore, sono, ad entrambi i fratelli, negati. Antigone è incredula di fronte alle risate del Coro; e per quell'umiliazione come punizione, sente dolore. Nel dolore c'è l'esistere, il suo esistere, c'è la persona, c'è il senso umano del noi. «Dentro questa fenomenologia del dolore, in cui una singolarità irripetibilmente e irresistibilmente si auto-svela a sé stessa, vive la presa di contatto improvvisa con la coscienza della propria fragilità»³⁹. Ma sarà quel dolore, lungo l'asse delle molteplici interpretazioni che sulla sua figura sono state date, a restituirle pudore, libertà e giustizia.

Si torna anche qui a un confronto col problema antico dell'esser giusti (la

³⁸ *Ivi*, p. 31.

³⁹ G. Limone, *La fragilità e la speranza*, in *L'era di Antigone, La fragilità e la speranza. Percorsi di meditazione*, «Quaderno di Scienze filosofiche, sociali e politiche», a cura di G. Limone, vol. XIII, Milano, 2022, p. 23.

dike) e dell'esser rispettosi (l'*aidos*). Per ripristinare il giusto, Antigone ha subito una doppia punizione: quella di Creonte e quella del Coro. Le è stato negato il rispetto alla famiglia e alla coscienza. Creonte e il Coro sono – in quel particolare verso della tragedia da cui partono queste poche riflessioni – alla ricerca di un unico obiettivo: ristabilire l'ordine tramite il potere che, in modo diverso, loro rappresentano. Un potere diviso in due forme: «quello che si esercita indipendentemente dagli altri e quello che si esercita sugli altri. Il primo è un 'potere di', il secondo un 'potere su'. Il primo ha da fare con le libertà, il secondo con le potestà (pubbliche o, in ogni caso, dominanti). Entrambi questi poteri sono un poter agire ed entrambi debbono poter confrontarsi col loro limite»⁴⁰. Il limite con cui confrontarsi è appunto il pudore, la libertà e la giustizia di Antigone quali limiti da non oltrepassare, pena la catastrofe. Ma il Coro non nega solo ciò che è giusto ad Antigone: col suo riso invade la profondità sede del pudore e quindi della libertà di Antigone. È certo di essere nel giusto negando la libertà ad Antigone (il suo poter essere rispettata e non violata dal riso, il suo poter seppellire il fratello). Ma la libertà di Antigone non andava negata. Quella singola libertà è la libertà di tutti quelli che si battono per la giustizia. Cercare la giustizia, riconoscere negli altri la legittimità della pretesa di giustizia, significa condividere umanità e dignità, quindi, uguaglianza di diritti e doveri; significa non accettare violenze e umiliazioni tra esseri umani.

Il problema del limite alle libertà, ossia del pudore (l'*aidos*), è un problema di responsabilità, ossia della capacità di rispondere agli altri di ciò che si è fatto e si fa. Il danno provocato dal riso del Coro è simbolico di un danno fatto alla comunità, quindi è un danno per ogni singolo. Ciò che è negato si allarga nel tempo e nello spazio e può coinvolgere anche colui che nega. Nel caso di Antigone, è venuto a mancare da parte del Coro il senso della misura intrinseco alle stesse libertà: sapere che la propria libertà deve rispettare la pari libertà e dignità altrui e sentire poi vergogna nel caso in cui si sia oltrepassato questo limite.

Quando la libertà dimentica il valore della sua relazionalità perde il rispetto delle libertà di tutti e di ognuno. La giustizia senza rispetto è violenza.

⁴⁰ G. Limone, *Il Protagora di Platone interroga i tempi contemporanei?*, in *L'era di Antigone, Il pudore delle cose, la responsabilità delle azioni*, a cura di G. Limone, «Quaderno di Scienze filosofiche, sociali e politiche», vol. 11, Milano, 2019, p. 20.

Jesus Christ Superstar tra musica, immagine e parola: una rilettura multimodale del racconto evangelico

Flavia Cavaliere*

1. *La rappresentazione del Sacro tra simbolismo, potere e memoria culturale*

La rappresentazione del sacro ha da sempre costituito un pilastro fondamentale delle culture umane. Essa non è soltanto espressione artistica o religiosa, ma anche veicolo di potere simbolico e mezzo attraverso cui le società costruiscono, trasmettono e difendono i propri valori. Le immagini del sacro – che siano divinità, santi, icone o luoghi consacrati – funzionano come strumenti di legittimazione del potere politico e religioso, ma anche come custodi di una memoria collettiva. Per tali interconnessi motivi, la rappresentazione del sacro ha da sempre interessato non solo gli autori e/o i soggetti della raffigurazione stessa, ma anche, a vario titolo, critici e storici dell'arte, letterati, storici, e, più recentemente, anche iconografi, semiologi, sociologi.

La valenza politica e culturale della riproduzione del sacro diventa particolarmente evidente se si considera, ad esempio, il fenomeno della *damnatio memoriae*, prassi istituzionale applicata prevalentemente nell'ambito della civiltà romana¹, attraverso la quale si tentava di espungere sistematicamente dalla memoria collettiva la figura di personaggi ritenuti indegni di essere ricordati in quanto ritenuti *proditores*, ossia accusati di tradimento, o comunque definiti *hostes publici*, ovvero nemici dello Stato tra cui, ad esempio, anche Messalina e Nerone. Tale misura, come noto, consisteva sia nella soppressione di ogni riferimento alla esistenza dell'incriminato da documenti ufficiali, iscrizioni

* Professoressa associata di Lingua, Traduzione e Linguistica Inglese, Università di Napoli Federico II.

¹ La prassi ha tuttavia origini precedenti all'epoca romana, essendo stata già adottata nell'antico Egitto nel XIII secolo a.C. nei confronti di Akhenaten, faraone che aveva promosso l'atonismo, e alla cui morte il suo nome venne rimosso da ogni iscrizione e le statue che lo rappresentavano furono distrutte. Cfr. R. Wilkinson, *Controlled Damage: The Mechanics and Micro-History of the Damnatio Memoriae Carried Out in KV-23, the Tomb of Ay*, «Journal of Egyptian History», IV, 1, 2011, pp. 129-147.

pubbliche e/o epigrafi commemorative. Ogni traccia visibile della esistenza veniva rimossa attraverso un atto di *dannazione* postuma volta a negare al soggetto colpito qualsiasi forma di perpetuazione simbolica nella storia. L'eliminazione della raffigurazione rappresentava un atto non solo punitivo, ma profondamente rituale, quasi sacrale, nella sua volontà di 'purificare' lo spazio pubblico dalla contaminazione morale di un individuo divenuto indegno. La *damnatio memoriae* si configurava dunque come una strategia di esclusione dalla memoria culturale della comunità, un atto performativo di oblio istituzionalizzato, espressione di un potere capace di riscrivere la storia escludendo selettivamente alcuni individui dalla narrazione ufficiale attraverso la distruzione delle loro effigi². L'applicazione di questa prassi superò i limiti cronologici dell'età classica, trovando espressione anche nel contesto medievale. In tale periodo, su impulso dell'autorità pontificia, numerose statue di epoca imperiale furono deliberatamente danneggiate, decapitate, frantumate o addirittura bruciate al fine di cancellare ogni traccia di figure ritenute rappresentative di un passato pagano, giudicato incompatibile con i principi del cristianesimo³.

Le complesse implicazioni connesse alla riproduzione del sacro si ricollegano anche alla diffusione dell'iconoclastia, fenomeno particolarmente attivo nell'VIII secolo nell'ambito della Chiesa Bizantina⁴. Questo movimento, iniziato precisamente con l'Editto promulgato nel 730 dall'imperatore Leone III Isaurico, sosteneva che l'uso delle immagini sacre fosse una forma di idolatria, in contrasto con i comandamenti biblici e pertanto, come evocato dall'etimologia greca del termine stesso, ne imponeva la distruzione, provocando fra l'altro la demolizione di un notevole patrimonio di arte sacra⁵.

² E. Varner, *Mutilation and Transformation: Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden, 2004.

³ Cfr. H. Flower, *The Art of Forgetting. Disgrace and Oblivion in Roman Political Culture*, Chapel Hill, 2006 e P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Michigan, 1988.

⁴ Cfr. S. Ronchey, *Lo Stato bizantino*, Torino, 2002.

⁵ Il termine iconoclastia deriva infatti dal greco bizantino: *εικονοκλάστης*, composto da *εἰκών* - *όνος*, ossia immagine/icona e la radice del verbo *κλάω* - rompere. La distruzione delle immagini di culto scaturiva da varie motivazioni, sia di base dottrinale (ossia la necessità di tornare a un cristianesimo ritenuto più puro, in cui la divinità dovesse essere adorata senza simulacri, spesso interpretati come residui della tradizione pagana dei romani e dei greci), sia di base politica (ossia la volontà di sottrarre/sminuire il potere dei monasteri, che, attraverso il culto delle immagini attraevano un gran numero di fedeli e dunque di masse popolari, e riportare sotto il controllo imperiale i vasti territori posseduti dai monasteri). Proteste e controverse vicende hanno visto l'iconoclastia alternativamente bandita, come sancito nel 787 dal settimo Concilio Ecumenico di Nicea che ripristinava il culto delle immagini sacre e scomunicava gli iconoclasti, o nuovamente approvata, come nel caso della possente ondata di iconoclastia propugnata dalla Riforma protestante. Al di fuori dei vari contesti religiosi, nella storia dell'umanità, soprattutto in periodi caratterizzati da rivoluzioni e/o cambi di regime, numerosissimi sono gli esempi di



Figura 1. L'iconoclastia nell'arte bizantina

Pur iscritti in contesti storici, politici e simbolici profondamente diversi, le dinamiche operative e le finalità ideologiche di queste pratiche sono ricollegabili all'odierno fenomeno del *cancel culture*, espressione divenuta popolare nei primi anni del XXI secolo, che si riferisce a quel processo sociale e mediatico attraverso il quale individui e/o simboli vengono esclusi dalla narrazione

distruzioni di opere d'arte e/o memoriali raffiguranti non solo sovrani o simboli di governi precedenti, ma anche elementi rappresentativi di ideologie o periodi storici. Tra i tanti esempi basti ricordare il cosiddetto processo di 'destalinizzazione' avviato in Unione Sovietica alla morte di Stalin, che mirava a cancellare gli effetti del culto della personalità del dittatore attraverso l'abbattimento di sue statue ed effigi, la cancellazione dei simboli legati al fascismo in Italia e quelli del nazismo in Germania, la rimozione di alcune statue equestri di Francisco Franco in Spagna, o lo sfregio delle statue e delle effigi raffiguranti Saddam Hussein in Iraq e Mu'ammar Gheddafi in Libia. Cfr. M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Bari, 2006, e A. Besançon – M. Rizzi (a cura di), *L'immagine proibita. Una storia intellettuale dell'iconoclastia*, Milano, 2009.

pubblica attraverso statue abbattute, libri ritirati dal commercio, film oscurati, etc., a seguito di comportamenti, dichiarazioni o posizioni considerate offensive, discriminatorie o moralmente inaccettabili. Sebbene le pratiche summenzionate siano profondamente diverse per contesto, forme giuridiche e finalità politiche⁶, esse condividono, tuttavia, una tensione comune: l'intento di cancellare la visibilità di individui o simboli e annullarne la legittimazione pubblica, in nome di valori ritenuti fondamentali dalla collettività, attraverso la eliminazione della loro rappresentazione. In tutti gli esempi riportati la rimozione della raffigurazione – sia essa del sacro o del potere – diventa strumento indispensabile per esorcizzare o, meglio, annullare una realtà ritenuta inaccettabile, ma soprattutto sancisce la centralità del potere simbolico ed evocativo di ogni forma di raffigurazione visiva. Analogamente, la diffusione dei *Mystery* e *Miracle Plays*, le ben note forme di drammatizzazione a carattere didattico e religioso diffuse in Europa a partire dalla fine del Quattrocento, nonostante le loro finalità del tutto diverse rispetto agli esempi succitati⁷, conferma la funzione allegorica ed educativa delle varie forme di rappresentazione. Tuttavia, laddove la *damnatio memoriae* ed il fenomeno del *cancel culture* mostrano come il potere di cancellare sia speculare al potere di

⁶ Analogamente alla *damnatio memoriae*, anche la *cancel culture* si configura come un atto di potere simbolico che interviene sulla sfera della visibilità pubblica e della memoria culturale. Vi sono, tuttavia, differenze sostanziali: mentre la *damnatio* era un atto istituzionale, verticalmente imposto e irreversibile, la *cancel culture* si manifesta come un processo spesso orizzontale, partecipato e fluido, che si alimenta attraverso dinamiche di rete e consenso sociale. Inoltre, la *cancel culture* non mira alla cancellazione totale della memoria, bensì alla rinegoziazione del significato attribuito a determinati soggetti o simboli – come nel caso della rimozione di statue coloniali o della revisione critica del canone letterario. Recentemente negli Stati Uniti d'America, ad esempio, molti dei simboli legati alla Confederazione e alle sue personalità sono stati cancellati, i loro nomi rimossi dai luoghi pubblici e le loro statue abbattute. Si sono verificati atti di cancellazione anche nei confronti di Cristoforo Colombo, come la decisione adottata da diverse città americane di eliminare il *Columbus Day* per sostituirlo con la giornata di commemorazione delle popolazioni indigene americane, sterminate durante la colonizzazione europea delle Americhe. Questo fenomeno, tuttavia, continua oggi a suscitare un acceso dibattito culturale: da un lato, viene visto come uno strumento di responsabilizzazione collettiva e di giustizia sociale; dall'altro, come una forma di censura e delegittimazione che può assumere tratti persecutori o illiberali. Cfr. E. Mastrangelo – E. Petrucci, *Iconoclastia. La pazzia contagiosa della cancel culture che sta distruggendo la nostra storia*, Massa, 2020.

⁷ In queste rappresentazioni sceniche in lingua volgare ed in versi dei misteri della fede e/o di eventi biblici narrati nelle Sacre Scritture, come noto, il sacro era spettacolarizzato al fine non solo di divulgare i temi della cristianità, ma, soprattutto, di fortificare l'ordine morale e religioso della società, in particolar modo attraverso la rivisitazione in chiave prettamente teatrale di personaggi-simbolo come la Virtù, il Peccato, la Morte o la Salvezza. Tali spettacoli si diffusero prevalentemente nel Regno Unito, ma ampiamente anche in Italia, con il nome di Funzioni o Misteri, in Spagna (*Misterios* o *Autos de Milagros*), in Francia (*Mystères*) ed in Germania (*Mysterienspiele*) e raggiunsero il culmine della popolarità nel XV secolo, per essere poi soppiantate nel XVI secolo dall'affermazione del teatro professionale. Cfr. O. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore, 1965, e L. Clopper, *Drama, play, and game: English festive culture in the medieval and early modern period*, Chicago, 2001.

sacralizzare, i *Mystery* e *Miracle plays* ricordano come la narrazione visiva e pubblica del bene e del male abbia sempre non solo giocato un ruolo determinante nell'educazione religiosa, in particolar modo delle masse popolari, ma sia anche stata parte integrante della costruzione della coscienza collettiva. In ogni caso, la prassi di *damnatio* e *cancel culture*, o i rituali collettivi dei *Mystery* e *Miracle plays*, confermano come la visualizzazione – venerata, distrutta o rappresentata in scena – sia da sempre un atto politico e culturale che opera nella sfera del simbolico per modellare il reale. Tale funzione è stata definitivamente sancita con l'avvento della *Pictorial Turn*⁸, ovvero la svolta epistemologica che segnala il contemporaneo rinnovato interesse per le immagini, la visualità, e il modo in cui esse producono significato, al pari del linguaggio verbale. In contrapposizione alla *Linguistic Turn* del XX secolo, la *Pictorial Turn* celebra la riscoperta/rivalutazione dell'immagine, riconoscendole una centralità comunicativa che eguaglia, o addirittura supera, quella tradizionalmente riconosciuta al linguaggio⁹.

Nelle società contemporanee si è gradualmente imposta una nuova cultura visuale in cui i segni visivi non sono più identificati nelle singole immagini, ma si estendono all'ampio potere evocativo dell'immagine ed alla capacità dell'osservatore di interpretare quel significato. Grazie soprattutto alle sempre più complesse opportunità offerte dalle odierne tecnologie, l'immagine ha progressivamente conquistato nuove potenzialità e significati, travalicando i tradizionali confini interpretativi¹⁰.

Tuttavia, già dalla fine del secolo scorso l'immagine non è più studiata come oggetto isolato¹¹, o in una mera complementarità con l'estetica e/o la storia dell'arte, ma si rivaluta e si interpreta criticamente la complessa interazione tra immagini scientifiche, cinema e TV, le indagini filosofiche e semio-

⁸ W. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, 1994 e W. Mitchell, *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago, 2015.

⁹ Tra gli studi significativi che evidenziano la priorità del gesto rispetto al linguaggio si veda, tra gli altri, anche A. Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, 2004.

¹⁰ «Let us think for example, within the supposedly homogenous domain of photography, about the changes of style and consciousness ushered in by the handheld camera, with its new tripodless portability, and, after that, by the Leica camera before the war. With this new piece of equipment are born instantaneousness, the scoop, atmosphere, street photography, and images taken clandestinely. [...] The materiality behind the camera's picture taking determines the operations of our looking». R. Debray, *Transmitting Culture*, New York, 2000, p. 110.

¹¹ Nell'ambito della semiotica verso la fine del secolo scorso si era già sviluppata una solida tradizione teorica capace di affrontare modalità di costruzione del significato di natura gestuale, corporea, animale e, più in generale, non linguistica Cfr. R. Barthes, *Éléments de sémiologie*, Paris, 1964; U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, 1976.

tiche della visione e dei segni visuali, l'antropologia visuale e molti altri modi di prospettare immagini visive¹². Il concetto di un *Great Divide* tra oralità e scrittura, pur avendo avuto una forte influenza negli studi della seconda metà del Novecento¹³, è ormai del tutto superato da approcci che valorizzano la pluralità delle pratiche semiotiche e contestuali di significazione, al di là di rigide dicotomie evolutive¹⁴. Si riconosce che «[...] i processi di significazione non sono vincolati solo al sistema linguistico, ma si possono attivare tramite diversi sistemi di segni organizzati e regolari che, a loro volta, si servono di risorse semiotiche specifiche di quel sistema»¹⁵.

Nuove metodologie consentono infatti oggi un percorso d'indagine dei linguaggi visivi in cui si intersecano le differenze culturali e le sue formazioni discorsive e si analizza la complessa relazione tra visione, sguardo, figuratività e le sue forme di lettura attraverso un insieme di pratiche diverse che ne approfondiscono e interpretano il significato¹⁶. Guardare, vedere e interpretare diventano atti di una pratica culturale che presuppone l'interazione consapevole di chi osserva attraverso le proprie competenze e la propria visione del mondo.

2. Metodologia e finalità

Muovendo da tali presupposti teorici, il presente studio intende analizzare in chiave multimodale la rappresentazione del sacro nel cinema, che consente di rendere visibile l'invisibile, permettendo una 'narrazione' del divino tanto estetica quanto ideologica¹⁷.

La rappresentazione della religione nel cinema ha attraversato diverse fasi storiche: dalla reverenza iconografica dei primi film biblici alla critica post-

¹² Cfr. J. Bateman, *Text and Image: A Critical Introduction to the Visual/Verbal Divide*, London & New York, 2014.

¹³ L'espressione *Great Divide* richiama una prospettiva teorica che propone una netta distinzione tra oralità e scrittura, attribuendo a quest'ultima un ruolo superiore sul piano evolutivo e cognitivo. Tale impostazione si basa sull'assunto che l'introduzione della scrittura abbia prodotto una trasformazione profonda, irreversibile e strutturale nei modi di pensare, di trasmettere conoscenze e di comunicare. Cfr. J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, 1977; W. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, 1982.

¹⁴ Cfr. J. Collins – R. Blot, *Literacy and Literacies: Texts, Power, and Identity*, Cambridge 2003; R. Finnegan, *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication*, Oxford & New York, 1988.

¹⁵ M.G. Sindoni, *Traiettorie della Multimodalità: gli snodi teorici e modelli applicativi*, «Quaderni di Italiano Lingua Due», XIV, 2, 2022, pp. 19–41.

¹⁶ J. Bateman – K. Schmidt, *Multimodal Film Analysis: How Films Mean*, London & New York, 2012.

¹⁷ P. Costa, *Il sacro e l'età secolare: c'è ancora spazio per la sacralità nell'epoca del disincanto?*, in *Maria e il sacro: forme, luoghi, contesti*, a cura di S. Maggiani – A. Mazzella, Roma, 2001, pp. 23–44.

moderna della fine del Novecento¹⁸. Nel corso del XXI secolo, in particolare, il cinema si è imposto come uno dei principali strumenti di rappresentazione e rielaborazione culturale della religione, non solo come specchio della religione istituzionale, ma come luogo di negoziazione simbolica del sacro¹⁹. Lungi dall'essere unicamente luogo di reverenza o fede, la settima arte ha infatti spesso adottato uno sguardo critico, ironico o apertamente dissacrante nei confronti delle istituzioni religiose, dei dogmi e delle credenze tradizionali²⁰. La satira religiosa, in particolare, rappresenta una delle forme più complesse di critica ideologica che può essere declinata in toni leggeri e ironici, oppure apertamente radicali e provocatori²¹. Numerosi sono i film in cui la narrazione del sacro è stata affrontata in chiave umoristica, parodica o apertamente dissacrante, testimoniando una tendenza cinematografica che mira a rileggere i contenuti religiosi secondo registri alternativi rispetto a quelli tradizionali. Tra i titoli più noti ed emblematici si possono citare, in ordine cronologico, *Oh, God!* (1977) di Carl Reiner, *Life of Brian* (1979) di Tim Jones dei Monty Python, *Dogma* (1999) di Kevin Smith, *The Last Temptation of Christ* (1988) di Martin Scorsese, *The big Lebowski* (1998) di Ethan e Joel Coen, *Bruce Almighty* (2003) di Tom Shadyac, *Ruth and Alex* (2014) di Richard Loncraine, *God's Not Dead* (2014) di Harold Cronk.

Tuttavia, per ovvie ragioni di spazio e di coerenza analitica, l'attenzione del presente lavoro si concentrerà sul film *Jesus Christ Superstar* (1973) di Norman Jewison, opera che rappresenta un esempio paradigmatico di riscrittura del sacro in cui elementi di riverenza e provocazione all'interno si combinano in un linguaggio audiovisivo fortemente innovativo per l'epoca.

Più specificamente, attraverso gli strumenti metodologici offerti da una analisi sistemico-funzionale del discorso multimodale²², si evidenziano le va-

¹⁸ Per maggiori approfondimenti si vedano: A. Costa, *Il cinema e le religioni*, Torino, 2001; W. Blizek (a cura di), *The Continuum Companion to Religion and Film*, London, 2009; B. Sørenssen, *Laughing at God: Humor and Blasphemy in Film*, «Journal of Religion & Film», 22, 1, 2018, pp.1-21, <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol22/iss1/4>

¹⁹ C. Deacy, *Faith in Film: Religious Themes in Contemporary Cinema*, Aldershot (UK) – Burlington, VT (USA) 2005.

²⁰ J. F. Martin, *Satire and Religion: The Politics of Irreverence in Film*, London & New York, 2016.

²¹ L'umorismo, in particolare, rappresenta un potente dispositivo critico, una delle forme più potenti e sottili di decostruzione del sacro, in quanto in grado di combinare riflessione critica e intrattenimento. Il riso, sostiene Bergson, nasce da un meccanismo di 'automatismo' che viene interrotto: ciò che lo provoca è spesso la rigidità, l'inerzia, l'adesione meccanica a norme e ruoli sociali. L'umorismo applicato alla religione agisce su questa stessa base, mettendo in crisi la ritualità e la dogmaticità del sacro. H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, 1900; T. Lindvall, *In God Mocks: Religion and the Comedy of the Sacred*, New York, 2015.

²² Cfr. G. Kress – T. van Leeuwen, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communi-*

rie modalità retoriche e narrative attraverso cui in *Jesus Christ Superstar* (JSC) è stata realizzata una narrazione (apparentemente) irriverente della religione, per poi soppesarne l'impatto culturale e ideologico. L'analisi mira, in particolar modo, a valutare se il processo di 'risemiotizzazione'²³ implementato, spesso in chiave dissacrante e/o umoristica, renda tale narrazione *tout-court* dissacrante, o se possa invece contribuire alla divulgazione o, meglio, *promotionalisation*²⁴ della spiritualità in chiave contemporanea.

Nelle rappresentazioni del sacro in JSC diverse strategie socio-semiotiche si articolano, a livello verbale e visivo, in una 'composites of connotation' che consente di utilizzare la dissacrazione e/o l'umorismo per interrogare, sfidare o anche deridere i dogmi religiosi. «The point of the idea of the 'composite of connotation' is that different connotations can be combined into complex messages. A well-cut expensive shirt (connotations: elegance, a touch of formality) can be combined with the drill trousers, and, perhaps, also with sports shoes, which were also imported from another domain, that of sports, into street fashion, and can perhaps connote healthy living, exercise and sport»²⁵.

Uno degli aspetti fondamentali del valore divulgativo di JSC risiede proprio nella contaminazione dei generi: l'unione tra musica rock, teatro musicale e narrazione evangelica permette di avvicinare un pubblico ampio, in particolare quello giovanile, ai temi biblici.

cation, Oxford, 2001; C. Jewitt (ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London & New York, 2010; G. Kress, *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, London, 2009; K. O'Halloran, *Multimodal Discourse Analysis: Systemic Functional Perspectives*, London, 2004; R. Page (ed.), *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, New York, 2010, che offrono molteplici e approfonditi sguardi sul tema.

²³ «Resemiotization is meant to provide the analytical means for (1) tracing how semiotics is translated from one into the other as social processes unfold, as well as for (2) asking why this semiotics (rather than others) are mobilized to do certain things at certain times» (R. Iedema, *Multimodality, resemitization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice*, «Visual Communication», II,1, 2003, pp. 29–57). Cfr. anche K. O'Halloran et al., *Intersemiotic Translation as Resemiotisation: A Multimodal Perspective*, «Signata», 7, 2016, pp. 199–229.

²⁴ V. Bhatia, et al. (eds.) *Variations in Specialized Genres. Standardization and Popularization*, Tübingen, 2015.

²⁵ T. van Leeuwen, *Introducing Social Semiotics*, London 2005, pp. 39–40. Cfr. anche F. Cavaliere, Making science easier to access – Investigating Academic Social Networks as 'Composites of Connotations', in *Multimodal Literacies Across Digital Learning Contexts*, edited by M.G. Sindoni – I. Moschini, New York, 2021, pp. 228–244.

3. Jesus Christ Superstar tra anacronismi e simboli

L'opera JSC (1973)²⁶, un unicum nel panorama cinematografico religioso del Novecento, nasce in pieno clima post-sessantottino e post-conciliare, un'epoca in cui la contestazione giovanile, la crisi delle istituzioni religiose e l'ascesa del rock come forma di espressione generazionale generano profondi mutamenti culturali. In questa particolare congerie storico-culturale JSC offre una rappresentazione musicale non convenzionale della Passione di Cristo attraverso la risemiotizzazione di codici narrativi, visivi e sonori che sono radicalmente contemporanei. Girato nei deserti di Israele – una scelta dettata sia da motivazioni artistiche che logistiche, data la vicinanza ai luoghi originali della narrazione evangelica – il film è ambientato in un'atmosfera simbolica che mescola elementi dell'antichità con simboli, oggetti e riferimenti moderni. Il regista Jewison adotta un approccio metateatrale: i personaggi sono parte di una troupe di attori/cantanti/ballerini che giungono in luoghi altamente evocativi²⁷ per interpretare gli ultimi momenti della vita di Gesù e, una volta conclusa la rappresentazione, ripartiranno da quei luoghi visibilmente turbati. Un'originale soluzione scenica, in cui la realtà tracima sulla *fiction* e viceversa, in una continua mescolanza tra i livelli della rappresentazione scenica, diegetica ed extra-diegetica.

La regia alterna momenti intimistici a *tableaux vivants* di grande impatto, con una estetica che rompe con la solennità iconografica tradizionale, preferendo un linguaggio visuale pop e dissacrante. Questa operazione ibrida in cui sacro e profano, antico e contemporaneo si mescolano e/o sovrappongono in un continuo contrasto crea un cortocircuito potente.

Il primo deliberato effetto anacronistico è la colonna sonora composta da Webber che unisce stilemi rock, soul, funk e musica sinfonica, creando un effetto dirompente per l'epoca. L'uso della musica come veicolo narrativo so-

²⁶ Il film è la trasposizione sul grande schermo del musical omonimo di Tim Rice, autore dei testi, e Andrew Lloyd Webber, autore della musica. Il musical originale fu pubblicato come *concept album* nel 1970, cui seguirono poi una rappresentazione teatrale il 12 ottobre 1971, al Mark Hellinger Theatre di Broadway, a New York, e poi nel 1973 quella filmica sotto la direzione di Norman Jewison. Pur essendo stato acclamato dalla critica, il film non ha tuttavia vinto molti premi prestigiosi, ma ricevuto varie *nominations* e alcuni premi minori. E. Nassour – R. Broderick, *Rock Opera; the creation of Jesus Christ Superstar, from record album to Broadway show and motion picture*, New York, 1973, pp. 215–248.

²⁷ Nello specifico, le scene sono state principalmente girate nel Deserto del Negev, nell'antica città nabatea di Avdat, usata per le rovine e le scene suggestive di Gerusalemme, a Bet She'an, un sito archeologico romano usato prevalentemente per ambientazioni urbane, mentre le scene drammatiche sono state prevalentemente riprese nel deserto della Giudea ad Herodium, fortezza costruita da Erode il Grande, intorno al 23–20 a.C.

stituisce completamente il dialogo parlato, uno spostamento linguistico che doveva servire non solo a coinvolgere il pubblico giovanile, ma anche a suggerire una forma di spiritualità emotiva e immediata. Tuniche tradizionali si alternano ad un abbigliamento *hippie* tipico degli anni '70, con personaggi che indossano jeans e canotte con loghi o scritte, mentre soldati in tute mimetiche imbracciano mitragliatrici. In alcune inquadrature, inoltre, compaiono jeep militari e carri armati che avanzano minacciosi mentre in cielo sfrecciano jet ultrasonici, a suggerire che la repressione dell'autorità è una presenza costante nella storia dell'uomo e a sottolineare la perennità del conflitto tra potere e spiritualità. In altre scene, volutamente cosparse di anacronismi, tra le polverose rovine romane appaiono un registratore di cassa, uno stand con cartoline, microfoni, altoparlanti, macchine fotografiche. Nella stessa metaforica commistione di antico e moderno, con elementi propri degli anni '70 mescolati a dettagli ispirati all'antichità, Erode è rappresentato come un personaggio debosciato e disturbante, in uno scenario volutamente *kitsch* circondato da ballerini e *drag queens* truccati marcatamente che indossano succinti bikini o abiti sgargianti, con piume, *paillettes*, boa colorati, vistose parrucche e occhiali da sole fluo. La musica, calata in un paesaggio sonoro da America primo Novecento, è ritmata e sbeffeggiante, in stile *vaudeville/cabaret*, con un tono ironico e teatrale, completamente slegata dal contesto della rock opera in cui si trova inserita e in netto contrasto con il tono solenne del resto dell'opera. L'intera scena richiama un «pastiche, a kind of raucous, blackly comic, British music hall song and dance number, presumably chosen to trivialize Herod, to show us how insignificant he is».²⁸

Mostrare elementi moderni in un contesto antico suggerisce che le dinamiche di oppressione, potere, tensione politica, incomprensione, dubbio, tradimento, sacrificio, empatia sono eterne della condizione umana e invita a riflettere su temi universali come la fede (e la sua possibile spettacolarizzazione), il tradimento, la ricerca della celebrità, la manipolazione collettiva. Questi palesi anacronismi attualizzano la storia di Gesù rendendola atemporale e, come nel teatro di Bertolt Brecht,²⁹ creano una forma di 'straniamento' in cui lo spettatore piuttosto che perdersi nella finzione storica, è costretto a distanziarsene e riflettere criticamente sul contenuto.

²⁸ S. Miller, *Sex, Drugs, Rock & Roll, and Musicals*, Boston, 2011. <https://www.newlinetheatre.com/jcschapter.htmlp.90>.

²⁹ B. Brecht, *Scritti teatrali*, a cura di E. Castellani, Torino, 1967, p. 68 e p. 87.

L'opera, quindi, può considerarsi un chiaro esempio di *composites of connotation*, come mostra la schematizzazione di alcuni esempi riportati nella seguente tabella.

LINGUAGGIO FIGURATO, GESTUALITÀ E SIMBOLISMO DEGLI OG- GETTI	SONORO (testi e musica)	TEMI
Giuda discende dall'alto con una gru stile mescola intenzionalmente un rock show anni '70 con gospel	[<i>Superstar</i>] ³⁰	possibile ritorno dal cielo, proiezione di una vita oltre la morte fusione tra sacro e profano, immanenza del divino
attori di varie etnie angeli multietnici Maria Maddalena asiatica tradizionalmente identificata con una peccatrice e difesa da Gesù dai giudizi di Giuda	[<i>Everything's Alright</i>] [<i>I don't know how to love him</i>]	messaggio universale del Vangelo e sua attualizzazione multiculturale, invito all'inclusione, senza distinzione di razza l'amore umano e imperfetto viene accettato, non giudicato: Gesù è una figura accogliente anche per chi è confuso, diviso tra amore terreno e spiritualità
personaggi positivi: indossano abiti bianchi (Cristo, Maria Maddalena, angeli e Giuda nella scena finale) personaggi negativi: sacerdoti del Sinedrio indossano abiti neri o scuri, lunghi, formali, si muovono in modo lento, cerimoniale, non spontaneo	danzano e cantano cantano in coro profondo, come una voce collettiva e minacciosa [<i>This Jesus must die</i>]	contrapposizione tra bene e male

³⁰ In parentesi quadra i titoli della canzone tratta da *Jesus Christ Superstar – The Original Motion Picture Soundtrack Album* (1973) a cui ci si riferisce nello specifico.

mercanti, cambiavalute, prostitute, giocatori d'azzardo, simboli del potere e sfruttamento	[<i>The Temple</i>]	profanazione del sacro e della commercializzazione della fede, religione istituzionale corrotta, potere spirituale alleato con quello economico
carri armati che irrompono sullo sfondo mentre Gesù è acclamato dalla folla violenta e brutale scena della flagellazione	[<i>Hosanna</i>] [<i>Trial Before Pilate Including the 39 Lashes</i>] le 39 frustate sono contate musicalmente da una voce del coro in un crescendo drammatico e accompagnate da una percussione secca	contrasto tra pace e guerra, speculazione sulla natura atemporale del potere (abuso di) e della violenza proprie di ogni periodo storico
ambientazione in Israele presso le rovine di Avdat nel deserto del Negev	[<i>Could we start again please?</i>]	Chiesa 'in rovina', necessità di ritorno al messaggio originario
carri armati che inseguono Giuda sono simbolo del suo senso di colpa schiacciante	urla di disperazione di Giuda [<i>Damned for All Time / Blood Money</i>] pianto di Cristo nell'orto dei Getsemani [<i>I Only Want to Say</i>]	invito a rivedere le narrazioni da prospettive diverse: riabilitazione di Giuda (doppio tradimento subito e non perpetrato) e natura umana di Gesù presentato come un uomo combattuto, dubbioso sul proprio ruolo messianico e impaurito dal suo destino

rami di palma, simbolo di celebrazione regale	[<i>Hosanna</i>] tono esultante testo coinvolgente e ripetitivo che crea un effetto di esaltazione collettiva, tipico degli inni celebrativi	instabilità emotiva e volubilità delle masse capace di passare dalla venerazione all'odio, dalla fanatica esaltazione di Gesù
atmosfera tesa, cupa, isterica	[<i>Crucify Him</i>] musica è ritmica, ossessiva e incalzante	gli si rivolta poi contro con odio fino a volerne la morte
membri del Sinedrio con visi spesso in ombra, ambientazione prevalentemente buia o cupa, con luci fredde o verdastre – a simboleggiare opacità morale e cospirazione lucida e razionale ambienti chiusi o monumentali e statici: colonne, scale, simmetrie danza tribale, ritmica degli Zeloti fazione ebraica radicale, con l'impetuoso apostolo Simone, che incita Gesù a guidare il popolo in rivolta contro l'oppressione romana. Folla danzante ed esaltata Gesù entra a Gerusalemme a dorso di un asino simbolo di umiltà per un nuovo re, spesso silenzioso, e/o calmo distaccato non conquistatore ma pacifico e foriero di pace luce e ambienti naturali nelle scene con Gesù	cantano in coro profondo, come una voce collettiva e minacciosa [<i>This Jesus Must Die</i>] [<i>Then we are decided</i>] [<i>Simon Zealotes</i>] [<i>Hosanna</i>]	contrapposizione tra potere politico e religioso: per Caifa ed Anna, i sacerdoti del Sinedrio, Gesù rappresenta una minaccia all'ordine costituito e deve essere pertanto eliminato; antitesi simbolica dell'inclusione: luoghi in cui si esclude, si giudica e si condanna, in nome della conservazione del potere, uniformità del pensiero, paura del dissenso, autorità, rigidità e gerarchia e corruzione strumentalizzazione della missione di Cristo: contrasto tra l'insegnamento pacifico di Gesù e le attese messianiche militarizzate dell'ala più rivoluzionaria e politica del seguito di Gesù visione superiore, distacco dalle cose terrene, ricerca di senso più profondo rifiuto della via della violenza spiritualità universale e senza barriere, speranza di pace

sogno premonitore e acqua che si tinge di sangue quando Ponzio Pilato immerge le sue mani per lavarle	[<i>Pilate's Dream</i>] [<i>Trial Before Pilate</i>]	lotta interiore tra pressioni politiche e coscienza personale
membri del Sinedrio con visi spesso in ombra, in ambienti chiusi o monumentali e statichi: colonne, scale, simmetrie	[<i>The Arrest</i>]	antitesi simbolica dell'inclusione: un luogo in cui si esclude, si giudica e si condanna, in nome della conservazione del potere, uniformità del pensiero, paura del dissenso, autorità, rigidità e gerarchia e corruzione contrapposti

Tuttavia, proprio a causa di questa ibridizzazione in cui, come anticipato, sacro e profano, antico e contemporaneo sono risemiotizzati, mescolandosi e sovrapponendosi continuamente, lo spettacolo sin dalla sua uscita ha dato origine a una vasta gamma di interpretazioni, elogi e ampie controversie e generato reazioni polarizzate: «Many Christian leaders thought the modern take on Jesus was pretty groovy – some even incorporated it into Bible study classes – but others condemned it as blasphemy».³¹

Continue proteste da parte di svariati gruppi fondamentalisti cristiani ed ebraici imposero in alcuni paesi la sospensione delle rappresentazioni e l'adozione di forme di censura, anche da parte della BBC³². Come testimoniato da Ted Neeley, attore americano che impersonava il ruolo di Gesù, «Every single performance was protested by people calling it sacrilegious. They would try to keep us from going in the stage door»³³.

³¹ G. Brockell, 'Jesus Christ Superstar': Why Jews, Christians and even its composer hated it at first, «The Washington Post», 2 April 2018.

³² All'uscita del film, JSC ha affrontato anche accuse di antisemitismo: organizzazioni come l'*American Jewish Committee* e l'*Anti-Defamation League* (ADL) espressero timori che la rappresentazione della folla che incita alla crocifissione potesse alimentare pregiudizi moderni contro gli ebrei, enfatizzando una forte colpevolizzazione di figure ebraiche nella crocifissione e soprattutto contribuendo a rafforzare il mito del deicidio, tema centrale nel contesto delle persecuzioni antisemite. Cfr. L. Greenhouse, *Superstar film renews disputes: Jewish groups say opening could stir ant-Semitism*, «The New York Times», August 8, 1973, <https://www.nytimes.com/1973/08/08/archives/superstar-film-renews-disputesjewish-groups-say-opening-could-stir.html>. Nella visione di Dr. Strober, «The show unambiguously lays the primary responsibility for Jesus' suffering and crucifixion to the Jewish priesthood [...] portrayed as hideously inhuman and satanically evil; contemptuous, callous and bloodthirsty», G. Strober, *Christian Scholar Raps New Play As Potentially Anti-jewish*, «Jewish Telegraphic Agency», October 12, 1971, <https://www.jta.org/archive/christian-scholar-raps-new-play-as-potentially-anti-jewish> (ultimo accesso 25/06/2025).

³³ T. Neeley in K. Post, 'Jesus Christ Superstar': The controversial musical phenomenon turns 50, «National Cath-

In particolare, i detrattori di JSC consideravano scandalosa e offensiva l'eccessiva umanizzazione di Gesù, che appare come una figura troppo vulnerabile e fragile, in preda ad insicurezze e i timori che mai, prima di allora, il figlio di Dio aveva manifestato in una rappresentazione. In JSC Cristo è mostrato come un incerto esecutore di qualcosa che percepisce come più grande di lui e che non sempre riesce a comprendere fino in fondo. Emblematica in tal senso è la scena dell'orto dei Getsemani in cui Gesù esterna il proprio tormento e chiede a Dio «Why, why should I die?» ed esprime dubbi sulla necessità del suo sacrificio. Il soggetto elaborato da Tim Rice, tuttavia, non appare mai in contraddizione con l'interpretazione canonica dei Vangeli sinottici³⁴.

Il film è stato nondimeno sprezzantemente definito: «[...] un'operazione commerciale [...] in cui Gesù è un capellone che predica l'amore tra balletti e gorgheggi di una troupe di saltimbanchi, piroette da ginnasti e capriole di hippies, e se la prende col Padreterno alzando striduli acuti»³⁵.

Altro elemento considerato 'eversivo' è la figura di Giuda Iscariota. Contrariamente ai film tradizionali sulla vita di Gesù, JSC concentra la narrazione sugli ultimi sette giorni della sua vita, dal suo ingresso a Gerusalemme fino alla crocifissione, filtrati principalmente attraverso il punto di vista di Giuda Iscariota. Quest'ultimo non è più colui che nel linguaggio comune è divenuto il traditore per antonomasia, ma una figura tragica, combattuta, moderna, che mette in discussione le scelte di Gesù e i pericoli del culto della personalità. Il titolo stesso del film – *Jesus Christ Superstar* – spiega, o addirittura giustifica, la vera causa del tradimento. Giuda teme che l'*hype*, il clamore, suscitato dalla figura carismatica e pericolosamente politicizzata del Cristo stia distraendo le folle e le stia allontanando dalla purezza del messaggio originario. Nel titolo del musical l'aggettivo *Superstar* vuole espressamente indicare che Gesù è visto come una celebrità, piuttosto che una figura spirituale e mostrare come la società (e i suoi media) consuma, eleva e poi distrugge i suoi idoli. La canzone 'Superstar' in cui Giuda appare con microfono e ballerini richiama volutamente un rutilante spettacolo televisivo, metafora del circo mediatico attorno alla figura di Cristo. Tra rabbia e sconforto, Giuda grida a Gesù la sua

olic Reporter», October 9, 2021, <https://www.ncronline.org/news/culture/jesus-christ-superstar-controversial-musical-phenomenon-turns-50> (ultimo accesso 25/06/2025).

³⁴ L. Baugh, *The Jesus Musicals: Jesus Christ Superstar and Godspell*, in *Imaging the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film*, Sheed & Ward, 1997, pp. 33-47, pp. 248-252.

³⁵ G. Grazzini in P. Bruno, 'Jesus Christ Superstar' e l'insostenibile leggerezza di una critica, «Teorema», 8 gennaio 2023.

disillusione, «you've begun to matter more than the things you say»³⁶, una critica affettuosa ma allarmata, in linea con il ruolo di Giuda che all'interno del musical emerge come figura tragica e razionale, ritratta in maniera positiva, o comunque simpatetica. Giuda diviene addirittura la vittima predestinata di un (duplice) tradimento non solo da parte dei Sommi Sacerdoti, i quali non ambivano semplicemente a scongiurare un potenziale disordine politico, ma alla eliminazione fisica di Gesù, ma anche da parte di Cristo e di Dio stesso. Prima del suo drammatico suicidio Giuda emerge come strumento inconsapevole di un piano già predisposto e rivolgendosi a Cristo, pur esprimendo il suo rimorso per averlo consegnato ai suoi nemici – «I'd save him all the suffering if I could»³⁷ – gli rimprovera di averlo manipolato, «I only did what you wanted me to». Giuda, burattino impotente, accusa poi Dio addirittura di averlo usato – «I've been used»³⁸ e manifesta drammaticamente il suo senso di incomprensione verso il disegno divino che ha scelto proprio lui come corresponsabile per questa missione tragica del martirio di Cristo: «God! I'll never ever know why you chose me [...] your crime, your foul bloody crime».³⁹ Il coro finale sembra scagionare definitivamente «poor poor Judas»⁴⁰ da ogni colpa, una visione 'assolutoria' confermata anche nella scena in cui, durante l'ultima notte vissuta da Gesù, Giuda, già suicidatosi, discende dall'alto sotto forma di spirito, e, al pari degli angeli, ma soprattutto dello stesso Gesù, è vestito di bianco, anch'egli quindi innocente e redento da ogni peccato.

La sceneggiatura, inoltre, evita riferimenti dogmatici espliciti, ma la mancanza di miracoli o comunque eventi interpretabili come cifra evento divino/soprannaturale, e, soprattutto, l'assenza di una rappresentazione esplicita della resurrezione, ha provocato le critiche più distruttive, seppur contestabili. «The play represents a confused and commercial portrait of Christ – a Christ that does not rise from the dead. Of course, the Christ the authors present would not have risen from the dead. They are not men of faith, and their statements only serve to undermine the scriptures. I have not seen the show, and my objections are based on what friends who have seen it tell me»⁴¹.

Tuttavia, nel finale i protagonisti che hanno avuto un contatto diretto/in-

³⁶ Cfr. la canzone *Everything's Alright*.

³⁷ Cfr. la canzone *Damned for All Time / Blood Money*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Cfr. la canzone *The Last Supper*.

⁴¹ F. Winfield, *A Critique of Jesus Christ Superstar*, «Christianity Today», XV, 10, 1971, pp. 14-15.

tenso con la figura di Gesù – in particolar modo i personaggi di Giuda, Maria Maddalena e Pilato – non mostrano l’atteggiamento disinvolto e scanzonato degli altri attori, ma, nel risalire nella corriera che ad inizio delle riprese li ha condotti nel deserto, si fermano a fissare con sguardo triste la croce che si staglia contro il rosso del tramonto sulla collina antistante. Ted Neeley (Gesù) è l’unico a non essere presente tra gli attori che fanno ritorno, mentre l’inquadratura finale mostra come la croce sia priva del corpo di Gesù: «*Jesus Christ Superstar ends with an air of religious mystery: After Christ’s crucifixion, the performers, having completed their pageant, re-board the bus that will carry them back to 1972. The actor who played Jesus is not among them. When viewers first encountered this troupe, they’d leapt off the bus with wild ebullience; now, they seem burdened with a profound sense of loss. The film ends with the silhouette of an empty cross, a shepherd and his flock barely visible in the sunset. The credits roll in total silence*»⁴².

4. *Rileggere Jesus Christ Superstar oggi, un musical come ponte tra cultura e fede*

Nonostante le accuse dei detrattori di sacrileghe deviazioni dal testo biblico, molti spettatori e critici apprezzarono sin dal suo debutto l’innovazione linguistica e la forza emotiva dell’opera, e oggi non solo studiosi di cinema, ma anche teologi progressisti hanno rivalutato il film come un tentativo onesto di tradurre il messaggio evangelico nel linguaggio dell’uomo moderno, offrendo una riflessione antropologica sul Cristo come figura archetipica di contestazione, martirio e incomprensione. A salvare il film dalla censura fu proprio il Vaticano con Papa Paolo VI il quale, visto il film in anteprima, ne intuì il potenziale simbolico che avrebbe contribuito «a portare e a far conoscere il cristianesimo in tutto il mondo»⁴³, in un momento storico segnato dalla destrutturazione del Sessantotto e dalla cultura hippie. Come rimar-

⁴² I. Wells, *When Norman Jewison Turned His Camera on the Ultimate Superstar*, «Quillette», 3 June 2021, <https://quillette.com/2021/06/03/when-norman-jewison-turned-his-camera-on-the-ultimate-superstar/>. (ultimo accesso 20 giugno 2025).

⁴³ F. Giansoldati, *Jesus Christ Superstar, compie 50 anni il mitico film sdoganato da Paolo VI ma blasfemo per la BBC*, «Il Messaggero», 11 Ottobre 2021. Cfr., anche O. La Rocca, *Jesus Christ Superstar, quando papa Paolo VI ci disse: “Proiettatelo, contribuirà a diffondere la figura di Gesù”*, «La Repubblica», 12 Apr. 2017, https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/04/20/news/jesus_christ_superstar_41_anni_dopo_la_rivelazione_di_papa_paulo_vi-84080800/ (ultimo accesso 20/06/2025).

ca Ted Neeley, protagonista principale che interpreta la figura di Gesù: «The show was anything but blasphemous [...]. I was so proud to be in something that was all about spirituality and I knew exactly what the story was with the lyrics of the songs. I was feeling so good that we could spread spirituality to people through music and celebration»⁴⁴.

La natura divulgativa del film risiede infatti proprio nella scelta di mezzi espressivi moderni – la musica rock, i linguaggi giovanili e la spettacolarità scenica – che lo rendono accessibile anche a chi non possiede una conoscenza profonda dei testi evangelici, come nelle intenzioni dello stesso regista Jewison: «My hope is that audiences will take this for what it is – an opera, not history. These kids are trying to take Jesus off the stained-glass windows and get him down on the street. Some people are not going to like that»⁴⁵.

JSC ha non solo influenzato successive rappresentazioni di Gesù nei media, ma ha aperto nuove strade per l'adattamento delle narrazioni sacre al linguaggio artistico contemporaneo.⁴⁶ La musica ed i testi magistralmente esprimono di volta in volta dolore (sia fisico che spirituale), gioia, dubbio, critica, dileggio, mentre la danza non è mai volgare, ma anzi include e/o avvicina al divino e diviene quasi un inno fisico alla 'sacralità' della vita.

Oggi, JSC è considerato un *cult movie* e un punto di riferimento nell'intersezione tra religione e cultura pop in cui particolarmente l'uso di oggetti moderni e riferimenti alla modernità rafforza la rottura con il realismo storico, creando un'opera coerente nel suo linguaggio espressivo e capace di rendere attuale e contemporaneo il suo messaggio spirituale.

JSC non è dunque un mero film musicale, ma piuttosto può e deve essere riletto come una riflessione culturale e spirituale su Cristo, sulla fede ma anche sulla fragilità umana e sui rapporti di potere. A poco più di cinquanta anni dalla sua uscita, il film si pone come un esempio paradigmatico di come l'arte anche apparentemente dissacratoria possa dialogare criticamente con la tradizione religiosa, senza necessariamente rinnegarla, ma interpretandola con linguaggi e strumenti nuovi. Attraverso una messa in scena spesso apparentemente provocatoria, ad una più attenta decodifica, JSC promuove un

⁴⁴ T. Neeley in G. MacDonald, *How Jesus Christ Superstar went from blasphemous to beloved*, «CBC», October 29, 2023, <https://www.cbc.ca/radio/tapestry/ted-neeley-jesus-christ-superstar-50th-anniversary-1.7007717> (ultimo accesso 20/06/2025)

⁴⁵ Jewison in S. Miller, *Inside Jesus Christ Superstar* cit., p. 110.

⁴⁶ Cfr. M. Goodacre, «Do You Think You're What They Say You Are?» *Reflections on Jesus Christ Superstar*, «Journal of Religion & Film», III, 2, October 1, 1999, <https://doi.org/10.32873/uno.dc.jrf.03.02.02> ed anche Nassour – Broderick, *Rock Opera* cit., pp. 215–248.

ravvicinamento tra spettatore e testo sacro, stimolando riflessioni personali e domande morali, piuttosto che fornire risposte dogmatiche.

Un'opera atemporale capace di parlare al presente pur trattando temi eterni, che offre una lettura profondamente umana del Vangelo esattamente attraverso quella rivoluzione di linguaggio, musicale, cinematografica e di costume che tanto scandalo sembrava aver suscitato.

Habitator caeli ridebit (Sal, 2,4).
Il *Deus Ridens* nella Bibbia

Gaetano Di Palma*

Il tema dell'umorismo potrebbe sembrare del tutto marginale, fin quando non ci si affaccia e, inoltrandosi, vi si riscontra quanto numerosi siano gli studiosi che se ne sono occupati dalle varie prospettive e secondo i metodi delle discipline di loro competenza. Luigi Pirandello, nel celebre saggio *L'umorismo*, aiuta a fare chiarezza distinguendo la comicità dall'umorismo riportando l'esempio della "signora imbellettata". Costei è una donna anziana che si trucca e si veste come fosse una giovane, perciò considera Pirandello: «Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima, giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica.

Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*»¹. Però, interviene la riflessione in cui ci si mette dalla parte della persona derisa: forse quella donna ha adottato questo comportamento di per sé ridicolo che, pur non piacendole, le dona l'illusione di trattenere l'amore del più giovane marito e, allora, Pirandello scrive: «ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza, tra il comico e l'umoristico»². Se la *comicità* ha come scopo il far ridere, di solito "sugli altri", l'*umorismo* induce a riflettere e a ridere "con gli altri". Sono accostabili la *satira* e il *sarcasmo*: mentre la prima con una vena di cattiveria, ma sincera, denuda la vera natura dell'uomo, il secondo vuole umiliare una persona o una realtà.

* Presbitero della diocesi di Napoli, ordinario di Sacra Scrittura presso la Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale, sezione S. Tommaso d'Aquino.

¹ L. Pirandello, *L'umorismo*, Firenze, 1920, p. 141.

² *Ivi*, pp. 141-142.

1. Un breve sguardo alla Grecia

In realtà, già nel mondo antico si è scritto abbondantemente sull'umorismo e sul comico in generale. Si pensi soprattutto a Teofrasto (Περὶ τῶν γελοίων), al poeta del IV-III secolo a.C. Neottolemo di Pario, in Bitinia (Περὶ ἀστερισμῶν: *Sui detti arguti*) e a tanti altri, insieme con lo sviluppo della poesia comica e della commedia (specialmente Aristofane e Plauto). Per Aristotele l'uomo è l'unico animale capace di ridere, perché in grado di sviluppare degli strumenti utili a questo scopo³; in realtà, la prima affermazione risulta contestabile perché alcuni mammiferi e uccelli ridono con vocalizzi emessi in un contesto ludico. Platone, notoriamente molto critico verso l'arte in generale perché μίμησις (imitazione/rappresentazione) della realtà sensibile, a sua volta μίμησις dell'eterno paradigma dell'Idea⁴, riflettendo sul ridere si sofferma pure sulla poesia comica, circa la quale avverte sul rischio di essere aggressiva e dannosa e alla quale rivolge tre accuse:

- *in primo luogo*, essa orienta l'animo umano verso la volgarità (βωμολοχία: comicità senza scrupoli), incoraggiando a praticare comportamenti non allineati alle virtù morali e intellettuali;
- *in secondo luogo*, beffeggia e ridicolizza gli uomini illustri, cioè gli eroi, e le divinità, danneggiandone la reputazione e incitando gli spettatori a non aver rispetto dei valori tradizionali;
- *in terzo luogo*, la poesia comica compromette l'equilibrio psichico umano, generando instabilità emotiva e scarso controllo sulle proprie emozioni⁵.

La severità di tale posizione, tuttavia, venne mitigata dallo stesso Platone nel *Filebo*⁶, nel quale egli ammise non soltanto che il comico non dev'essere necessariamente aggressivo, ma può perfino risultare divertente senza ledere alcuno e addirittura far utilizzare il ridere sia come strumento di conoscenza sia per stemperare le tensioni sociali, favorendo così l'armonia e migliorando la salute dell'individuo⁷.

³ Cfr. Aristotele, *De partibus animalium* (Περὶ ζῴων μορίων) 673a, in Aristotele, *La vita*, con testo greco a fronte, aggiornamenti e integrazioni di Giuseppe Girgenti, Milano, 2018, pp. 1210-1211. Egli trattò l'argomento della poesia comica nella *Poetica*.

⁴ Cfr. i libri II, III e X della *Repubblica*, in E. Maltese (a cura di), *Platone. Tutte le opere*, vol. IV, Roma, 1997.

⁵ Cfr. Platone, *Filebo* 48a-50e, in *Platone. Tutte le opere*, a cura di E. Maltese, vol. II, Roma, 1997, pp. 295-301.

⁶ Si ritiene che questo dialogo sia stato scritto dopo il suo secondo viaggio in Sicilia (366-365 a.C.) e sia tra le opere della sua vecchiaia.

⁷ Per altri riferimenti, cfr. J.A. Whitlark – J.-M. Carman, *Humor in Hebrews. Rhetoric of the Ridiculus in the Example of Esau*, in M. J. Lee – B. J. Oropeza (eds.), *Practicing Intertextuality. Ancient Jewish and Greco-Roman*

Circa quest'ultimo punto, il filosofo poteva essere venuto senza dubbio a conoscenza delle teorie di Ippocrate (Isola di Coa, 460 a.C. circa – 370 a.C. circa), secondo il quale «il buon umore allunga la vita». Ed è proprio la parola 'umore', *umor* in latino⁸, ὑγρότης in greco, a dirci qualcosa. Il famoso medico greco Ippocrate, infatti, elaborò la teoria dei 'quattro umori' del corpo, in corrispondenza ai quattro elementi precisati nella teoria fisica di Empedocle, ossia terra, fuoco, acqua e aria⁹: la *bile nera* o *atrabile*¹⁰, μελαίνη χολή (da cui 'melanconia'), fluido freddo e secco, corrispondente alla terra e presente nella milza, connesso alla melanconia e all'ipocondria, caratteristiche della persona in cui prevale tale umore:

- la *bile gialla*, ξαντή χολή, in altri termini la 'collera', fluido caldo e secco contenuto nel fegato, corrispondente al fuoco e connesso alla rabbia, allo stress e alla prepotenza, tipico di coloro in cui essa ha il sopravvento;
- il *flegma* (φλέγμα), derivante da un'inflammazione che produce il muco dalle mucose delle vie respiratorie, è il fluido freddo e umido generato dall'acqua nella ghiandola pituitaria o ipofisi, la cui prevalenza origina un temperamento flemmatico;
- l'*umore rosso* (ἐρυθρά ὑγρότης), il sangue, fluido caldo e umido, la cui sede è nel cuore e dà origine a un temperamento sanguigno, impulsivo, frivolo e gioviale.

L'equilibrio di questi elementi è detto *eucrasia*, il suo squilibrio *discrasia*; il carattere di una persona dipende, come si diceva prima, dalla prevalenza di uno di questi 'umori'. Riprese e perfezionò questa teoria Galeno, medico vissuto tra il 129 (nato a Pergamo) e il 216 d.C. (morto a Misilmeri, presso Palermo); l'insegnamento di questi due autorevoli scienziati, Ippocrate e Galeno, venne ereditato nel Medioevo dalla medicina ebraica e islamica e, infine, trasmesso alla Scuola Medica Salernitana.

Exegetical Techniques in the New Testament, Eugene (OR), 2021, pp. 225-245; R. M. Rosen, *Laughter*, in P. Destrée, P. Murray, a cura di, *A Companion to Ancient Aesthetics*, Hoboken (NY), 2015, pp. 455-471.

⁸ Facendo la storia della parola 'umorismo', Pirandello, ne: *L'umorismo*, cit., p. 9, ricorda che il termine italiano deriva dal latino e cita Plauto: «Et ego amoris aliquantum habeo umorisque [me] etiam in corpore nequedum exarui ex amoenis rebus et voluptariis (E il mio corpo conserva ancora una buona dose di amore e di umore giovanile, e non mi sono ancora inaridito fino al punto di essere sordo alla voce della gioia e del piacere)»: Plauto, *Miles gloriosus* (639-640), in Plauto. *Tutte le commedie*, a cura di E. Paratore, vol. III, Roma, 1992, pp. 306-309.

⁹ Il numero 4 dipende dal principio della τετρακτύς pitagorica, il 'numero quaternario', secondo la quale l'intera realtà naturale si basava su quattro elementi (secco, freddo, umido, caldo), come pure l'anno su quattro stagioni e la vita su quattro età. Questo numero, inoltre, richiama i punti cardinali, dando origine al quadrato simboleggiante la terra, mentre il cielo è rappresentato dal cerchio.

¹⁰ Dal latino *atra bilis*, 'fiele nero'.

Prima di passare allo sguardo sui testi biblici e a qualche riferimento storico-religioso del mondo mediterraneo antico, mi preme ricordare che, secondo questo approccio medico della tradizione, la risata e l'umorismo conseguono un positivo effetto terapeutico, confermato da studi moderni:

- miglioramento della circolazione sanguigna, perché dilata i vasi sanguigni e aumenta il flusso ematico (*il riso fa buon sangue*);
- riduce lo stress, ossia i livelli di cortisolo e di adrenalina (stati ansiogeni), cioè *animus risu novatur*;
- stimola il sistema immunitario, perché le emozioni positive possono aumentare anticorpi e cellule T (clownterapia, gelotologia...)¹¹;
- allevia il dolore, stimolando la produzione di endorfine, neurotrasmettitori che agiscono da analgesici naturali.

2. La divinità ridente

A coronamento del paragrafo precedente si potrebbe sinteticamente affermare con il Libro dei Proverbi: «Un cuore lieto fa bene al corpo, uno spirito depresso inaridisce le ossa» (17, 22)¹². L'orizzonte più rilevante del mio intervento si focalizza su quel periodo della tradizione del popolo ebraico da cui è sorto un testo composito e complesso qual è la Bibbia. Bisogna dire che non mancano ricerche sull'umorismo presente negli scritti che la compongono. Perciò, al fine di delimitare ancora l'oggetto, mi concentrerò sul 'Dio ridente', se vogliamo anche beffardo, come si evince dal titolo tratto dal *Sal* 2 al versetto 4, che in ebraico suona così:

יֹשֵׁב בַּשָּׁמַיִם יִשְׁחַק אֲדֹנָי יִלְעִג-לָמוֹ

«Chi abita nei cieli ride, il Signore si fa beffe di loro».

Nella Bibbia ebraica, sempre nei Salmi, si trovano altri tre riferimenti a Dio che ride, mentre uno soltanto nel Libro della Sapienza, testo scritto nel I secolo a.C. in greco, perciò contenuto nella versione dei Settanta. Li presento subito, così se ne può fare una discussione:

אֲדֹנָי יִשְׁחַק-לֵךְ כִּי-רָאָה כִּי-יָבֹא יוֹמֹ

«Ma il Signore ride di lui, perché vede arrivare il suo giorno».

¹¹ Cfr. l'interessante articolo sull'argomento di S. Guzzetti – L.G. Re, *Qual è il ruolo dell'umorismo nell'interazione fra infermiere e paziente? Uno studio qualitativo*, in «Italian Journal of Nursing», 16/2016, pp. 29-36.

¹² לֵב שִׂמְחָה יִטֵּב גִּוְהָה וְרֵיחַ נִכְבָּה תִּפְשֶׁת-אָזְרִים

Sal 59,9: וְאַתָּה יְיָ הוֹדוּ תִּשְׁחַקְלָמוּ תִּלְעַג לְכָל-גּוֹיִם

«Ma tu, Signore, ridi di loro, ti fai beffe di tutte le genti».

Pr 1,26: וְאֲנִי בְּאַיִדְכֶם אֶשְׁחַק אֶלְעָג בְּכֹא פִתְדֶכֶם

«anch'io riderò delle vostre sventure, mi farò beffe quando su di voi verrà la paura».

Sap 4,18: ὄψονται καὶ ἐξουθενήσουσιν αὐτοὺς δὲ ὁ κύριος ἐκγελάσεται

«Vedranno e disprezzeranno, ma il Signore li deriderà».

Nei riferimenti in ebraico notiamo la costante ricorrenza del verbo *šāḥaq*, che soprattutto nel Libro della Genesi, in rapporto al nome di Isacco, *jīshāq*, “egli riderà”, si trova con una grafia leggermente diversa, *šāḥaq*. Come rileva giustamente un filologo semitista, il suono monosillabico *ḥaq* rappresenta in molte lingue la risata¹³: in latino, per venire più vicino a noi, c'è il verbo *cachinno*; in ebraico la radice triconsonantica serve a celare il fenomeno onomatopeico¹⁴. Mi esimo, in questa sede, dal discutere sulle ricorrenze del verbo negli scritti biblici e sulla sua morfologia, per passare ai testi e al loro significato, non senza aver segnalato che la radice, nella sua forma *šhq* (*šadé-ḥet-qof*) e riferentesi a una divinità, si trova già in un testo mitologico di Ugarit, precisamente nel cosiddetto *Ciclo di Ba'lu* o anche *Poema di Ba'lu* (il Ba'al di biblica memoria), alla quarta colonna, linee 25-30, dove si racconta la visita a Ilu, il dio padre degli dei e creatore da parte di Atiratu (la Ašera cananea), dea sua paredra e generatrice con Ilu degli dei. Esso recita così:

«Ai piedi di Ilu si inchinò ed abbassò,

si prostrò e lo riverì.

Ma, non appena Ilu la scorse

spianò la fronte e si rallegrò [Garbini: spiana la fronte e ride],

i suoi piedi pose sulla pedana

e fece roteare le sue dita»¹⁵.

La linea 28 (*yprq.lšb.wyšhq*: «spianò la fronte e si rallegrò»), da qualche altro è tradotta *He breaks into a smile and laughs*, cioè «egli proruppe di colpo a sorridere e rise»¹⁶. Forse tale traduzione ‘corre troppo’: il testo poetico ugaritico usa un'espressione con cui si vuol far intendere che la fronte dell'anziano dio Ilu, sulla quale c'erano rughe, divenne ‘liscia’, per dire che il cambiamento dell'umore diede al suo volto quasi un aspetto giovanile, senza rughe: davvero

¹³ Cfr. R. Bartelmus, *šāḥaq/šāḥaq*, in *GLAT VIII* 685-705, qui 686.

¹⁴ In *Qo* 7,6 si dice: «perché quale il crepitio dei pruni sotto la pentola tale è il riso degli stolti (*kī k'qôl hassîrîm taḥat hassir kên š'ḥôq hakk'sil*)».

¹⁵ Per questa traduzione, cfr. M. Baldacci, *La scoperta di Ugarit. La città-stato ai primordi della Bibbia*, Casale Monferrato, 1996, p. 296; G. Garbini, *Il Poema di Baal di Ilumilku*, Brescia, 2014, p. 120.

¹⁶ M.S. Smith et al, *Ugaritic Narrative Poetry*, Atlanta, 1997, p. 127.

l'allegria ha un effetto di ringiovanimento! La sua fronte si distese ed egli rise al vedere colei con la quale aveva generato gli dei¹⁷. Un altro punto del poema presenta il riso di compiacimento ed esultanza della vergine 'Anatu, dea connessa all'agricoltura, per aver effettuato una strage di nemici:

«Esultò il suo fegato di gioia [Garbini: il suo petto esulta per il ridere],
fu ricolmo il suo cuore di letizia,
il fegato di 'Anatu di vittoria»¹⁸.

In entrambi i casi il semitista Giovanni Garbini non omette di tradurre *šhq* con 'ridere'. Sorprende in quest'ultimo testo che sia nominato il fegato e il cuore: nel corpo risiedono i sentimenti, che ne influenzano il benessere. In realtà, in *Sal* 16,9 si legge una frase alquanto simile a quella del poema ugaritico: «Perciò si rallegra il mio cuore (*libbî*) ed esulta il mio fegato (*k^ebôdî*); anche la mia carne riposa al sicuro». La parentela tra queste due lingue semitiche si riscontra anche nel nome dato al 'cuore', rispettivamente *lbh* e *lēb*, e 'fegato', *kbdh* e *kābēd*.

Se il ridere per Ilu esprimeva felicità a causa di un incontro che nelle sue speranze poteva sfociare in un lieto pasto e in un piacevole amplesso amoroso e per 'Anatu soddisfazione per le gesta guerriere coronate dal successo, per il Dio d'Israele esso si rivela invece beffardo. In due dei tre testi salmici citati, infatti, ricorre il verbo *lā'ag*, 'deridere', 'farsi beffe'¹⁹. Non raramente, lo scherno era accompagnato da gesti che evidenziano il linguaggio del corpo: «Si fanno beffe di me (*jal'igû lî*) quelli che mi vedono, storcono le labbra (*japîrû b^ešāfāh*), scuotono il capo (*jānî'û rōš*)» (*Sal* 22,8; cf. pure *Mc* 15,29-31; *Mt* 27,39)²⁰. Bisogna ricordare che questo gesticolare non è estraneo alla tradizione mediterranea e, quindi, anche nostra partenopea, in quanto lo sghignazzo è spesso accompagnato dal linguaggio non verbale.

Oltre agli esempi tratti dalla letteratura ugaritica, mi sembra giusto almeno segnalare quanto si riscontra nelle religioni antiche. Un brevissimo passaggio lo dedico alla complessa e variegata religione egiziana, nella quale c'è

¹⁷ Il verbo ugaritico *prq*, 'allentare', 'sciogliere', 'liberare', si trova anche in ebraico con il significato di 'rompere', 'strappare', 'tirare via', 'salvare'.

¹⁸ *Ciclo di Ba'lu*, II colonna, linee 25-27, in Baldacci, *La scoperta di Ugarit. La città-stato ai primordi della Bibbia*, cit., p. 276; Garbini, *Il Poema di Baal di Ilumilku* cit., p. 100; per il testo ugaritico, cfr. Smith e altri, *Ugaritic Narrative Poetry* cit., p. 108.

¹⁹ Cfr. Ch. Barth, *lā'ag*, in *GLAT* IV, 835.

²⁰ In *Mc* 15,29 e *Mt* 27,39, per «scuotendo il capo» κινούντες τὰς κεφαλὰς αὐτῶν; per 'farsi beffe' c'è il verbo ἐμπαίζω (*Mc* 15,31; *Mt* 27,41).

un'interessante teoria. In uno dei tre testi che si trovano nel pronao del tempio di Esna²¹, si parla della creazione degli dei e degli uomini ad opera del dio-demiurgo Khnum e della sua sposa Neith, che vengono talvolta considerati insieme come un essere androgino. Secondo i teologi di quel santuario, mentre la creazione degli uomini si ottenne con le lacrime di quella coppia divina, le divinità sorgono dalla loro risata²².

Non di meno fu l'Ellade, in cui le divinità esprimono di solito il riso lieto e sereno²³. Addirittura, è riservato ad Afrodite un attributo che divenne tradizionale, quello di Φιλομμειδής, 'amica del sorriso'²⁴, composto con il verbo μειδιάω. Le divinità greche e romane ridono anche degli uomini e se ne fanno beffe con le metamorfosi, cioè assumendo altre sembianze; anche gli uomini, però, ridono spesso di loro. Non si dimentichi poi Dioniso/Bacco. Gli esempi sarebbero molti, per cui rimandiamo alla letteratura specializzata²⁵.

Tornando ai testi biblici, risulta evidente che la risata di Dio ha una connotazione derisoria. Cominciando dal *Sal* 2 egli deride gli sforzi dei sovrani della terra di neutralizzare la sua volontà spodestando l'Unto (*mašî'aḥ*) posto da lui sul trono d'Israele. Il suo è un riso di superiorità che si manifesta sul volto e con sonorità, antropomorficamente parlando, mentre guarda dall'alto i complotti e le congiure di quei sovrani²⁶. Nella visione biblica Dio è il vero re, al di sopra dei re umani sottomessi alla contingenza dei fatti storici. La ribellione

²¹ È una città a 55 chilometri a sud di Luxor. Cf. M. Tosi, *Dizionario Enciclopedico delle Divinità dell'Antico Egitto*. II. *Luoghi di culto e Necropoli dal Delta alla Bassa Nubia*, Torino, 2006, pp. 284-285.

²² Cfr. J. Santos Saavedra – R. Fortea Bastart, *And Everything Began with Laughs and Tears... The Creation of the Gods According to Esna II*, 163, pp. 16-17; III, 206, 8-9 (§13) and III, 272, pp. 2-3: *Precedents, Interpretation and Influences*, in *Trabajos de Egiptología. Papers on Ancient Egypt*, 9, 2018, pp. 187-206; inoltre, A. Murashko, *Laughter, carnival, and religion in ancient Egypt*, in «The European Journal of Humour Research», 9, 2021, 2, pp. 26-35.

²³ Per una panoramica generale, cf. S. Halliwell, *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge, 2008.

²⁴ Cfr. *Inno orfico* 55,1; Esiodo, *Theogonia* 200 e 989, in C. Cassanmagnago, *Esiodo. Tutte le Opere e i Frammenti con la prima traduzione degli Scolii*, Milano, 2009, p. 126 e 174.

²⁵ Cfr. per esempio F. Boldrer, *Arguzia ed ironia nelle metamorfosi divine: dèi olimpici, Proteo e Vertumno in Omero e nei poeti augustei*, in *Fillide. Il sublime rovesciato: comico umorismo e affini*, 14/2017 (<https://hdl.handle.net/11393/238377>); S. Halliwell, *Imagining Divine Laughter in Homer and Lucian*, in M. Alexiou and D. Cairns (eds.), *Greek Laughter and Tears: Antiquity and After*, Edinburgh, 2017, pp. 36-53; E. M. Núñez – A.E.M. García, *Deus Ludens, Deus Ridens: nuevas lecturas del trickster*, in «Sociedad e Cultura», 16, 2, 2013, pp. 385-394; L. Lomiento, *The Laughter of the Gods. On Aesch. Eum. 560*, in «Mediterranean Chronicle. A Journal on Culture/s in the Mediterranean World» 11, 2021, pp. 3-9; H.P. Foley, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca and London, 1985; M. Wojciechowski, *Gods, Religion and Its Criticism in the Greek Aesopic Fables*, in «Studia Warمیńskie», 60, 2023, pp. 357-381; M. Bettini, M. Raveri, F. Remotti, a cura di, *Ridere degli dèi, ridere con gli dèi. L'umorismo teologico*, Bologna, 2020, pp. 59-102.

²⁶ Cf. V. Sasson, *The Language of Rebellion in Psalm 2 and in the Plaster Texts from Deir 'Alla*, in *Andrews University Seminary Studies* 24,2, 1986, pp. 147-154.

di questi ultimi contro di lui non può non essere coronata dall'insuccesso. D'altronde, come scrive l'autore di Qohelet, «sopra un'autorità veglia un'altra superiore e sopra di loro un'altra ancora più alta» (5,7). A sua volta, chi è stato minacciato può ridere senza problemi perché Dio lo protegge.

Una situazione simile è quella di *Sal* 59,9: si parla di generici e pericolosi nemici che non prevarranno, descritti come cani ringhianti che si aggirano per la città di sera con la bava alla bocca. Nonostante il loro aspetto tremendo, Dio se ne ride e così anche chi gli è fedele, perché sperimenta la sua protezione (v. 10: «perché Dio è la mia difesa [*mišgāb*, 'baluardo']») e vedrà dall'alto i suoi nemici (cf. v. 11). Sempre rivolto agli empi, grandi nemici del giusto, è il riso di *Sal* 37,13 e *Pr* 1,24-27: i malvagi pensano di essere i padroni della storia, ma non hanno fatto bene i loro conti, in quanto Dio già ride perché in grado di vedere il momento della loro fine.

Su tale registro troviamo anche il testo sapienziale di *Sap* 4,18, risalente al I secolo a.C., mentre soltanto in *Gb* 9,23 il personaggio, molto abbattuto per i disastri subiti, si permette di affermare: «Se un flagello uccide all'improvviso, della sciagura degli innocenti egli ride».

3. Si può scherzare con Dio?

Non ci si può fermare a qualche testo isolato con qualche verbo perché si farebbe torto a una prospettiva ermeneutica generale, da affrontare in maniera, per così dire, sistematica. Oltre a ricorrenze verbali, allora, è opportuno valutare dei contesti più ampi, nei quali dei personaggi entrano addirittura in competizione con Dio, osano dialogare con lui criticandolo e chiamandolo in causa su precise questioni, pur sapendo della sua onnipotenza e onniscienza. Alcuni studiosi hanno tentato questa strada, focalizzando l'attenzione su personaggi e racconti²⁷. Ne propongo un rapido e paradigmatico *excursus*.

1. *Giona cerca di evitare Dio*. Questo profeta aveva ricevuto l'ordine da Dio di recarsi a Ninive a predicare per salvarla dalla fine a causa dei loro peccati.

²⁷ Cfr., ad esempio, H.H. Friedman – L.W. Friedman, *The Humor of Divine Discourse in the Hebrew Bible and Rabbinic Literature*, in «International Studies in Humor», 4, 2015, 1, pp. 23-43, da cui prendiamo alcuni spunti; H.A.J. Kruger, *Laughter in the Old Testament: A hotchpotch of humour, mockery and rejoicing?*, in *die Skriflig* 48, 2014, 2, Art. #712, 10 pages. <http://dx.doi.org/10.4102/ids.v48i2.712>; W. Dörmers, *Shades of irony in the anti-language of Amos*, in «HTS Theologische Studien», 72, 2016, 4, a3292. <http://dx.doi.org/10.4102/hts.v72i4.3292>.

Giona s'imbarcò per andare dalla parte opposta, a Tarsis, ma venne inghiottito da un grosso pesce e vomitato su una spiaggia. Dovette andare a Ninive e la sua predicazione, composta da quattro parole in ebraico – «Ancora quaranta giorni e Ninive sarà distrutta ('ôd 'arbā'im jôm w'nînwēh nehpa'ket)» (Gn 3,4) – riscosse un successo superiore a quello dei grandi profeti che avevano impiegato migliaia di parole; perfino gli animali si convertirono alla sua predicazione.

2. *Caino incolpa Dio*. costui aveva ucciso il fratello Abele e Dio gli chiese: «Dov'è Abele tuo fratello?», sentendosi rispondere: «Non lo so. Sono forse io il custode di mio fratello?» (Gen 4,9). La risposta di Caino è alquanto sarcastica: egli sa bene che Dio conosce quale fine abbia fatto Abele, ma quasi lo incolpa per non essere stato custode di suo fratello impedendogli di ucciderlo. Un ragionamento simile fa Adamo quando si giustifica addossando a Dio la responsabilità della trasgressione del comando divino dicendogli: «La donna che tu mi hai posto accanto mi ha dato dell'albero e io ne ho mangiato» (Gen 3,12).
3. *La torre di Babele*. Questo è un racconto, in Gen 11,1-9, in cui si evince una carica ironica nel contrasto tra i propositi degli uomini – v. 4: «Venite, costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo, e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra» – e la necessità di Dio di dover “scendere” per osservare meglio ciò che essi stanno facendo, perché la loro costruzione era comunque ancora molto bassa. Così vanno intesi anche i vv. 6-7: «Ecco, essi sono un unico popolo e hanno tutti un'unica lingua; questo è l'inizio della loro opera, e ora quanto avranno in progetto di fare non sarà loro impossibile. ⁷ Scendiamo dunque e confondiamo la loro lingua, perché non comprendano più l'uno la lingua dell'altro».

Talvolta gli esseri umani si permettono di scherzare con la divinità, che glielo concede con condiscendenza, ben sapendo che essi conoscono e rispettano i propri limiti. È il caso di Abramo:

1. *Abramo contratta con Dio*. Umoristica è la scena in Gen 18,9-15, in cui Abramo, messo a parte del progetto divino di distruggere Sodoma, s'impegna in una lunga contrattazione: se vi sono almeno 50 giusti in quella città, potrà Dio distruggerla senza riguardo per loro? Poi gradualmente il patriarca abbassa la soglia del numero di giusti, fino ad arrivare a 10. Purtroppo, non si raggiunse nemmeno questo numero e vennero salvati soltanto il nipote Lot con la famiglia.
2. *Elia irride i profeti di Baal*. Un caso particolare è 1Re 18,16-46, durante la sfida di Elia con i 450 profeti di Baal sul monte Carmelo. Vennero prepa-

rate due pire, su ciascuna delle quali fu posto un giovenco. I profeti di Baal «presero il giovenco che spettava loro, lo prepararono e invocarono il nome di Baal dal mattino fino a mezzogiorno, gridando: “Baal, rispondici!”. Ma non vi fu voce, né chi rispondesse. Quelli continuavano a saltellare da una parte all'altra intorno all'altare che avevano eretto²⁷. Venuto mezzogiorno, Elia cominciò a beffarsi di loro dicendo: “Gridate a gran voce, perché è un dio! È occupato, è in affari o è in viaggio; forse dorme, ma si sveglierà”²⁸. Gridarono a gran voce e si fecero incisioni, secondo il loro costume, con spade e lance, fino a bagnarsi tutti di sangue²⁹. Passato il mezzogiorno, quelli ancora agirono da profeti fino al momento dell'offerta del sacrificio, ma non vi fu né voce né risposta né un segno d'attenzione» (18,26-29).

Il Talmud insieme con gli altri scritti della tradizione ebraica non mancano di narrare storie umoristiche riguardanti Dio²⁸. Il Nuovo Testamento, con le parabole evangeliche, sia in testi canonici sia gnostici²⁹, e la tradizione cristiana successiva conoscono bene l'umorismo, per quanto esso non venga apprezzato sempre: si pensi ad esempio al *risus paschalis*, il riso suscitato nell'assemblea liturgica dalle barzellette del predicatore nell'omelia del giorno di Pasqua, dopo il serio periodo della Quaresima³⁰.

4. Per concludere: può Dio essere un umorista?

Un complesso articolo, che si appella soprattutto a ragionamenti filosofici, di Rik Peels dell'Università di Amsterdam, cerca di rispondere a questo quesito³¹. Proverò a illustrare brevemente il suo ragionamento. In primo luogo, egli

²⁸ Cfr. R. Kiperwasser, *Divine mockery and laughing Rabbis*, in R. Dijkstra – P. van der Velde (eds.), *Humour in the Beginning. Religion, Humour and Laughter in Formative Stages of Christianity, Islam, Buddhism and Judaism*, Amsterdam, 2022, pp. 93-105; D. Waisanen – H.H. Friedman – L.W. Friedman, *What's So Funny About Arguing with God? A Case for Playful Argumentation from Jewish Literature*, in «Argumentation», 29(1), 2015, pp. 57-80.

²⁹ Cfr. B.W. Longenecker, *A Humorous Jesus? Orality, Structure and Characterisation in Luke 14:15-24, and Beyond*, in «Biblical Interpretation», 16, 2008, pp. 179-204; M. J. Nel, *He who laughs last – Jesus and laughter in the Synoptic and Gnostic traditions*, in «HTS Teologiese Studies/Theological Studies», 70, 1, 2014, Art. #2034, 8 pages. <http://dx.doi.org/10.4102/hts.v70i1.2034>. Per la terminologia neotestamentaria, cfr. K.H. Rengstorf, γελάω, in GLNT II, 379-390; R. Bultmann, ἰλαρός, in GLNT IV, pp. 943-950.

³⁰ Cf. C.T. Arieșan, *The Virtues of sympathetic Humour in the Languages of ancient, patristic and modern Christianity*, in M.M. Lintner (ed.), *God in Question. Religious Language and Secular Languages*, Verlag A. Weger, Brixen/Bressanone, 521-529; I. M. Resnick, *Risus Monasticus. Laughter and Medieval Monastic Culture*, in «Revue Bénédictine», 97, 1-2, 1987, pp. 90-100.

³¹ Cf. R. Peels, *Does God Have a Sense of Humor?*, in «Faith and Philosophy», 32, 3, 2015, pp. 271-292.

presenta quattro teorie secondo le quali in letteratura, in gran parte dei casi, si verifica l'umorismo:

1. la *teoria della superiorità*, per cui una persona, nell'assistere a comportamenti ridicoli di un'altra, si diverte sentendosi superiore;
2. la *teoria della discordanza*, secondo la quale si ride in occasione di determinati tipi di tensioni, fisiche o psicologiche; ciò si verifica specialmente in rapporto a scherzi riferentisi al sesso o alla violenza;
3. la *teoria dell'incongruenza*, quando si verificano situazioni di ambiguità, inadeguatezza, inappropriatezza o irrilevanza; queste violano lo schema mentale o le aspettative del pubblico con delle assurdità;
4. la *teoria del gioco*, appoggiata addirittura da Tommaso d'Aquino, il quale sostiene: «Huiusmodi autem dicta vel facta, in quibus non quaeritur nisi delectatio animalis, vocantur ludicra vel iocosa. Et ideo necesse est talibus interdum uti, quasi ad quandam animae quietem. Et hoc est quod Philosophus dicit, in IV *Ethic.*, quod in huius vitae conversatione quaedam requies cum ludo habetur: et ideo oportet interdum aliquibus talibus uti»³²; naturalmente, l'Aquinate invita a praticare tre cose: astenersi da azioni turpi o nocive; non perdere la serietà; l'appropriatezza del gioco alla persona, al tempo e al luogo, ossia l'εὐτραπεία aristotelica quale giusto equilibrio nel godimento dei piaceri³³. Peels espone poi gli argomenti sollevati *contra* e *pro* l'umorismo di Dio. Quanto ai tre *contra*, egli ritiene che non siano sostenibili. Infatti, alla prima obiezione secondo la quale, essendo l'umorismo un fatto soggettivo, non può interessare Dio, che è sommamente buono e onnisciente, egli oppone due ragioni: innanzitutto, benché la gente abbia differenti opinioni su ciò che è divertente, da questo non deriva che quanto è divertente sia automaticamente un fatto soggettivo; l'oggettività o la soggettività dell'umorismo, inoltre, non implica che Dio non abbia un senso di umorismo, mentre è più plausibile pensare che lo abbia, ma secondo una linea non conducente a sbagliare moralmente. Alla seconda obiezione, per la quale noi possiamo avere l'umorismo perché non siamo coscienti di tutto il male esistente nel mondo, mentre Dio lo è, perciò non

³² Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* IIa IIae, q. 168, art. 2, in *Somma di Teologia. 3. Seconda parte della Parte Seconda*, ed. it. a cura di F. Fiorentino, Roma, 2018, p. 1544: «Ora, simili parole o fatti, nei quali non si cerca il piacere dell'anima, sono detti *divertenti* o *giocosi*. E quindi, è necessario servirsi talvolta di tali cose, come per dare un riposo all'anima. Ed è questo quanto dice il Filosofo in *Et. Nic.* IV, 8, cioè che nel vivere quotidiano c'è un riposo che si ottiene per mezzo del gioco. E quindi, talvolta è necessario ricorrere a simili cose».

³³ Su questo termine, cf. C. Spicq, *Note di Lessicografia neotestamentaria*, Brescia, 1988, vol. I, pp. 713-717.

può 'ridere', Peels risponde che l'eternità di Dio gli ha consentito di 'divertirsi' all'origine della creazione, quando il male non c'era, e alla fine, quando il male sarà sconfitto; inoltre, essendo una *propensione*, non è detto che non possa egli divertirsi in determinate situazioni. La terza obiezione riguarda il fatto che l'onniscienza di Dio non gli consente di essere sorpreso dall'incongruenza. Anche in questo caso l'autore dell'articolo contesta ragionando sul significato di 'onniscienza' divina, che per alcuni filosofi è limitata, perché a Dio sarebbe ignoto quanto faranno le creature nel futuro: se è vero questo, allora Dio può essere sorpreso dalle incongruenze. In ogni caso, può la sorpresa essere la condizione necessaria per il divertimento? Un'incongruenza può divertire non solo la prima volta che si presenta, ma anche più volte. Non può accadere anche a Dio questo?

Peels presenta pure degli argomenti a favore, rifacendosi non soltanto alla Bibbia, che di per sé non ritiene sufficientemente convincente, ma anche a una riflessione proponendo tre ipotesi. La terza è quella per lo studioso più promettente, in quanto segue questo ragionamento: gli esseri umani posseggono il senso dell'umorismo; essi sono stati creati a immagine di Dio e se hanno qualche caratteristica né moralmente cattiva né effetto della loro naturale finitudine, allora tale caratteristica attiene al loro essere immagine di Dio e, pertanto, anche Dio ha il senso dell'umorismo. D'altronde, l'umorismo non è qualcosa di confinabile necessariamente nel regno della finitezza, per cui anche un essere infinito può sentirsi superiore, percepire l'incongruenza e mettersi a giocare. Potrebbe non sperimentare la 'discordanza', che suscita il riso soprattutto in situazioni scabrose, ma comunque avere un senso dell'umorismo scevro da ciò che è sbagliato dal punto di vista morale. Infine, a lui soltanto compete a pieno titolo praticare il senso dell'umorismo con superiorità.

Peels fa derivare da questo ragionamento alcune conseguenze che sono suscettibili di cambiare qualcosa nella nostra comune percezione di Dio. Infatti, se egli ha il senso dell'umorismo, diventa più amabile e molto meno lontano e distante. Come potremmo essere estranei a chi, avendoci creati a sua immagine, ci ha fatto condividere con lui anche il gusto dell'umorismo? E se nella teologia e nella liturgia si è sempre parlato 'seriamente' di Dio, a quale scopo continuare a ignorare sdegnosamente il suo umorismo?

Indubbiamente tali riflessioni sono stimolanti e inducono a riprendere non pochi momenti della letteratura biblica rivalutandone la sua carica umoristica e ironica; ciò è stato compiuto in parte esaminando specialmente alcuni racconti. Da parte mia, per ora credo sia opportuno meditare sulle belle parole del Libro dei Proverbi, quando si parla della Sapienza che crea il mondo

come se si trattasse di un gioco: «³⁰io ero con lui come artefice ed ero la sua delizia ogni giorno: giocavo davanti a lui in ogni istante (*m^eśaḥequet l^efānājw b^ek^ol-‘ēt*)³¹, giocavo sul globo terrestre (*m^eśaḥequet b^etēbēl ’arṣô*), ponendo le mie delizie tra i figli dell’uomo» (8,30-31).

Irrisio e risus nell'*Affektenlehre* di Christian Wolff

Gianluca Dioni*

Queste considerazioni mirano a delineare la peculiare natura dell'*irrisio* (scherno) e del *risus* all'interno dell'*Affektenlehre* wolffiana, ossia di due dei trentadue affetti¹, che Wolff analizza dopo l'invidia e prima della presunzione (*acquiescentia in seipso*) nella *Psychologia empirica*². A tale scopo, è prelimi-

* Professore associato di Filosofia politica, Università di Napoli Federico II.

¹ Premesso che École ne elenca venticinque (cfr. J. École, *Editoris Introductio* a C. Wolff, *Psychologia empirica, methodo scientifica pertractata*, Francofurti et Lipsiae, 1738, in G.W. [1968], II. 5, p. XXVII), colpiti da suggestioni letterarie (cfr. J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, trad. it. a cura di R. Caruzzi, Milano, 2006, I, XIII, p. 175), abbiamo calcolato in trentadue la loro somma complessiva, tenendo conto pure delle specificazioni di alcuni singoli affetti. È il caso, per esempio, del *metus*, che viene suddiviso da Wolff nella *desperatio*, nel *timor*, nel *terror* e nell'*horror* (cfr. *ivi*, §§ 820-830 e 837-840). I trentadue affetti dell'anima sono così: *gaudium* (cfr. *ivi*, § 614), *tristitia* (cfr. *ivi*, § 619), *amor* (cfr. *ivi*, § 633), *odium* (cfr. *ivi*, § 661), *commiseratio* (cfr. *ivi*, § 687), *invidia* (cfr. *ivi*, § 705), *irrisio* (cfr. *ivi*, § 730), *risus* (cfr. *ivi*, § 743), *acquiescentia in seipso* (cfr. *ivi*, § 749), *poenitentia* (cfr. *ivi*, § 755), *gloria* (cfr. *ivi*, § 765), *pudor* (cfr. *ivi*, § 774), *gratitudo* (cfr. *ivi*, § 784), *favor* (cfr. *ivi*, § 791), *spes* (cfr. *ivi*, § 796), *fiducia* (cfr. *ibidem*), *cupiditas* (cfr. *ivi*, § 805), *fuga mali* (cfr. *ivi*, § 813), *metus* (cfr. *ivi*, § 820), *timor* (cfr. *ivi*, § 823), *desperatio* (cfr. *ivi*, § 825), *terror* (cfr. *ivi*, § 827), *facillatio* (cfr. *ivi*, § 831), *horror* (cfr. *ivi*, § 837), *pusillanimitas* (cfr. *ivi*, § 841), *animositas* (cfr. *ivi*, § 847), *hilaritas* (cfr. *ivi*, § 855), *fastidium* (cfr. *ivi*, § 858), *ira* (cfr. *ivi*, § 862), *indignatio* (cfr. *ibidem*) e *cupiditas vindictae* (cfr. *ivi*, § 871). Considerato che nei secoli XVIII e XIX ritroviamo costantemente tale numerazione sia in testi letterari che filosofici (Cfr. A. Leitzmann, *Studien zum Urmeister*, in «Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft», hrsg. von H. Wahl, X Band (1947), Weimar, pp. 257-259), Albert Leitzmann, fondandosi sull'interpretazione dell'affetto quale vento dell'anima (cfr. *ivi*, p. 259), associa questa classificazione ad una particolare forma della rosa dei venti, quella, appunto, allora usuale a trentadue punte. In tale quadro teorico, se non è possibile indicare con certezza in Wolff il primo filosofo che abbia operato tale partizione, è sicuramente interessante notare come colui, che può essere considerato il padre dell'Illuminismo tedesco, abbia operato proprio tale classificazione nella sua *Affektenlehre*. Salvo diversa indicazione, le opere di Christian Wolff saranno citate secondo l'edizione dei *Gesammelte Werke*, a cura di J. École, H.W. Arndt, C. A. Corr, J. E. Hofmann, M. Thomann, Olms, Hildesheim. A tale edizione si riferisce la sigla G.W., seguita dall'anno di pubblicazione, dall'indicazione della sezione (I. *Deutsche Schriften*, II. *Lateinische Schriften*, III. *Materialien und Dokumente*) e del volume corrispondente.

² Il filosofo slesiano scrive una *Psychologia empirica*, ove svolge l'analisi delle facoltà dell'anima umana partendo dalla conoscenza storica, ovvero ricorrendo all'esperienza, e una *Psychologia rationalis*, che costituisce, invece, il tentativo di dedurre razionalmente e confermare quanto formulato empiricamente, imitando «in re l'astronomo, il quale dalle osservazioni ricava la teoria e, di nuovo, mediante le osservazioni prova la teoria dedotta, e così è indotto ad osservazioni, che, diversamente, non gli si sarebbero presentate alla mente»: *Psychologia empirica*,

narmente necessario prendere in esame la dialettica interna ai binomi concettuali *voluptas-taedium*, *perfectio-imperfectio* e *bonum-malum* per cercare di ricostruire, seppur sommariamente, l'idea wolffiana di affetto e la sua dipendenza dalla facoltà cognitiva³. Al riguardo, infatti, il filosofo slesiano afferma: «dalla conoscenza dapprima nasce il piacere, segue poi il giudizio sulla bontà dell'oggetto e infine da ciò nasce l'appetito. Nel caso opposto, invece, dalla conoscenza della cosa trae origine primariamente il disgusto, poi il giudizio, secondo cui la cosa è cattiva, dal quale, infine, deriva l'avversione»⁴.

In sostanza, nella psicologia wolffiana ogni percezione ha in sé *voluptas* o *taedium*, che, a loro volta, sono intimamente collegati rispettivamente all'idea intuitiva della perfezione o dell'imperfezione, completandosi, infine, con il giudizio sulla qualità buona o cattiva dell'oggetto conosciuto, ossia sulla sua disposizione a contribuire alla *perfectio* o all'*imperfectio* del soggetto conoscente. In particolare, il piacere e il disgusto «nascono da una percezione confusa della perfezione e dell'imperfezione»⁵, al punto che, proprio per tale ragione, è possibile confondere la *voluptas* vera⁶ con quella apparente⁷. Wolff lo afferma chiaramente quando rileva che la *voluptas* percepita risulta essere un *boni criterium fallax*⁸. «Giacché il piacere è percepito non solo da ciò che è buono, ma anche da ciò che appare essere buono, (...) non è possibile ritenere una cosa un bene, perché da essa percepiamo piacere. E in effetti, non è un

methodo scientifica pertractata, cit., prolegomena, § 5 (ora e di seguito tutti i brani in latino e in lingua straniera riportati in italiano sono stati tradotti – salvo diversa indicazione – da chi scrive).

³ «Gli affetti nascono da una rappresentazione confusa del bene e del male. Infatti, sono atti dell'anima più intensi dell'appetito e dell'avversione sensitivi e l'appetito sensitivo è originato dall'idea confusa di bene, l'avversione sensitiva, invece, dall'idea confusa di male. Di conseguenza, anche l'affetto nasce dall'idea confusa di bene e di male, vale a dire dalla loro rappresentazione», *ivi*, § 605.

⁴ *Ivi*, § 509.

⁵ *Ivi*, § 536.

⁶ A tale proposito, Hans Poser osserva che «la *voluptas vera* dipende dunque da una *cognitio intuitiva perfectionis verae*; la *perfectio vera* viene determinata come il caso nel quale può essere dimostrato che una cosa possiede effettivamente la propria *perfectio*. In una nota Wolff ricorda di avere sviluppato nell'*Ontologia* il concetto generale di *perfectio* in modo tale da poter dar luogo a pregiudizi e quindi ad errori sulla *perfectio*. Proprio qui, però, si radica la tesi che la vera felicità non è soltanto una condizione emotiva ma deve anche implicare una conoscenza scevra da errori. L'aspetto emotivo non è però una semplice aggiunta, perché «tutti sappiamo», scrive Wolff, «che traiamo la *voluptas* dalla rappresentazione»: H. Poser, *Philosophia practica come sistema. La scienza nuova dell'agire di Christian Wolff*, in G. Cacciatore, V. Gessa-Kurotschka, H. Poser e M. Sanna, *La filosofia pratica tra metafisica e antropologia nell'età di Vico e Wolff*, Atti del Convegno Internazionale, Napoli, 2-5 aprile 1997, Napoli, 1999, p. 11.

⁷ «Il vero piacere è quello che nasce dalla vera perfezione, è *apparente*, invece, quello che è prodotto da [una perfezione] *apparente*»: *Psychologia empirica, methodo scientifica pertractata* cit., § 514.

⁸ «Giacché il piacere non è percepito soltanto da ciò che è buono, ma anche da quello che appare buono, può accadere persino che anche da un vero bene si percepisca soltanto un piacere apparente. Non è possibile, perciò, giudicare buona qualcosa per il fatto che da questa proviamo piacere», *ivi*, § 560.

bene il bere esageratamente del vino, anche se, quanti si abbandonano a un bere smodato, ne traggono piacere»⁹.

Questo perché, affinché una rappresentazione possa generare la *voluptas*, non è necessario che la *cognitio* sia razionale, dato che anche una conoscenza confusa della perfezione, vera o apparente, produce piacere nell'anima. Di conseguenza, è essenziale la qualità dell'idea di perfezione, che informa sia il concetto di *voluptas*, sia la nozione di bene. Se il piacere, infatti, è «conoscenza intuitiva di una qualche perfezione, vera o apparente»¹⁰, tanto che la qualità del piacere percepito risulta essere direttamente proporzionale al grado della perfezione¹¹, vera o apparente, già nella *Deutsche Ethik* «è bene» – afferma Wolff – «ciò che rende perfetta la nostra condizione interiore ed esteriore»¹².

Di particolare importanza è, così, la distinzione tra bene vero e bene apparente, giacché, ogni «appetito è per natura dell'anima determinato al bene»¹³, tanto che «l'anima per la propria essenza e natura desidera il bene e rifugge dal male»¹⁴. In altri termini, «l'anima è determinata a desiderare il bene e a fuggire il male, perché essa tende solo a ciò che ritiene buono, e si allontana soltanto da quanto le appare male»¹⁵.

Wolff, inoltre, utilizza la qualità vera o apparente del bene riconosciuto tale, quale criterio per distinguere la parte inferiore da quella superiore della facoltà appetitiva. Infatti, dopo aver definito l'appetito come «l'inclinazione dell'anima verso un oggetto in ragione del bene percepito in esso»¹⁶ e l'*aversatio* quale *reclinatio* da un oggetto a causa del male colto in esso¹⁷, il filosofo individua nella qualità della rappresentazione delle idee di bene e di male il discrimine tra le due parti della facoltà appetitiva. Infatti, come l'appetito ra-

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, § 511.

¹¹ «Quanto maggiore sarà la perfezione, o almeno tale sembri, tanto maggiore sarà anche il piacere»: *ivi*, § 516.

¹² C. Wolff, *Vernünfftige Gedancken von der Menschen thun und lassen, zu Beförderung ihrer Glückseligkeit*, Frankfurt und Leipzig, 1733, in G.W. [1996], I. 4, § 3, p. 6. Analogamente, nella *Psychologia empirica* Wolff osserva che il *bonum* è ciò che «perfeziona noi e il nostro stato, vale a dire ciò che rende più perfetti il nostro stato interno e quello esterno»: *Psychologia empirica, methodo scientifica pertractata* cit., § 554.

¹³ C. Wolff, *Psychologia rationalis, methodo scientifica pertractata*, Francofurti et Lipsiae, 1740, in G.W. [1994], II, 6, § 520.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ J. École, *Editoris Introductio alla Psychologia empirica, methodo scientifica pertractata* cit., p. XXVIII.

¹⁶ Efficace, come sempre, l'esempio formulato al riguardo da Wolff. Tizio sente dire da Sempronio, suo medico, che un cibo contribuisce alla salute del corpo. Considerando la salute una perfezione del corpo, Tizio ritiene buono tale cibo e gli attribuisce un grado di bontà proporzionale alla qualità della perfezione, [da lui] assegnata alla salute del corpo (cfr. *ivi*, § 579).

¹⁷ Cfr. *ivi*, § 581.

zionale trae origine da una rappresentazione distinta del bene¹⁸, così l'appetito sensitivo nasce da una sua rappresentazione confusa¹⁹. Nella prospettiva wolffiana, ciò implica che l'appetito sensitivo trovi la propria ragione sufficiente²⁰ nel senso, nell'immaginazione e nella memoria²¹, vale a dire, nelle facoltà della parte inferiore della *facultas cognoscendi*. Ed è la qualità confusa delle rappresentazioni che originano l'appetito sensitivo a rendere l'uomo schiavo delle proprie pulsioni, perché incapace di riconoscere e orientarsi al vero bene. Essendo determinato dall'essenza dell'anima a desiderare il bene²², egli, difatti, risulta incapace di fondare i propri desideri su una conoscenza razionale del *bonum*, rimanendo condizionato dalle apparenze della propria sensibilità. «Poiché, ora, negli affetti l'uomo non riflette su quanto fa e quindi non ha più in suo potere le sue azioni, è costretto, per così dire, a fare o a omettere ciò che di solito non farebbe né trascurerebbe, se comprendesse distintamente che cosa esso è. Poiché gli affetti provengono dai sensi e dall'immaginazione, la signoria dei sensi, dell'immaginazione e degli affetti costituisce la *schiavitù* dell'uomo. Pertanto si chiamano *schiavi* coloro che si lasciano governare dai loro affetti, e che perseverano soltanto nella conoscenza confusa dei sensi e dell'immaginazione»²³.

Dopo aver precisato che i propri concetti di appetito e di avversione sensitivi possono corrispondere rispettivamente all'idea di *appetitus concupiscibilis*, quale «inclinazione dell'anima verso un bene percepito confusamente»²⁴ e a quella di *appetitus irascibilis*, come «reclinatio a malo confuse percepto»²⁵, Wolff afferma che: «[...] l'appetito sensitivo e l'avversione sensitiva hanno dei gradi. Poiché, infatti, l'appetito e l'avversione sensitivi sono facoltà dell'anima, vale a dire determinazioni, che possono essere comprese senza altro assunto, ossia per mezzo di una definizione contenente i [loro predicati] intrinseci, essi sono qualità dell'anima. Per tale ragione, poiché un appetito è più forte di un altro, e, rimanendo valida la definizione comune, [giacché un affetto] si

¹⁸ «È detto *razionale* l'appetito, che nasce dalla rappresentazione distinta del bene», *ivi*, § 880.

¹⁹ «È detto *sensitivo* l'appetito, che nasce da un'idea confusa del bene», *ivi*, § 580.

²⁰ «La rappresentazione del bene è la ragione sufficiente dell'appetito, quella del male la ragione sufficiente dell'avversione», *ivi*, § 586.

²¹ Cfr. *Psychologia rationalis, methodo scientifica pertractata* cit., § 497.

²² Cfr. *ivi*, §§ 520-521.

²³ C. Wolff, *Metafisica tedesca con le annotazioni alla metafisica tedesca*, trad. it. a cura di R. Ciafardone, Milano, 2003, § 491.

²⁴ *Psychologia empirica, methodo scientifica pertractata* cit., § 583.

²⁵ *Ibidem*.

differenzia in momenti diversi nello stesso soggetto, o i medesimi [affetti si diversificano] in più individui, sia l'appetito sensitivo che l'avversione sensitiva hanno dei gradi. Così, l'appetito e l'avversione ammettono una stima, anche se sinora non ne è stata trovata la misura. Qui, a noi basta sapere che esistono dei gradi nell'appetito e nell'avversione sensitivi, perché ciò è utile per comprendere la natura degli affetti»²⁶.

Come si evince da quest'ultima citazione, l'appetito e l'avversione ammettono una graduazione, che è direttamente proporzionale al piacere o al disgusto originati dalla rappresentazione. Più precisamente, la misura del piacere e del disgusto è il *discrimen internum* per valutare la natura degli affetti, quali «atti dell'anima, con i quali essa desidera veementemente una cosa, ovvero atti più intensi dell'appetito e dell'avversione sensitivi»²⁷.

Dalla definizione wolffiana di affetto risaltano, dunque, due predicati fondamentali, che ineriscono alla natura di tale *actus animae*. Il primo è rappresentato dall'intensità dell'anima, che *vehementer appetit*²⁸, vale a dire dal carattere smodato, che amplifica disarmonicamente un appetito o un'avversione; il secondo predicato, strettamente collegato e dipendente dal primo, è, invece, il *gradus* dell'affetto, ossia il suo *discrimen internum*²⁹, determinato in modo direttamente proporzionale alla quantità di piacere o di disgusto³⁰ derivante dalla rappresentazione, che genera l'affetto. «Se il bene ci sembra maggiore, allora maggiore è anche il piacere percepito e, al contrario, se il piacere percepito da una qualche cosa è maggiore, maggiore ci sembra il bene (...). Se il male ci sembra maggiore, allora maggiore è anche il disgusto percepito e, al contrario, se il disgusto percepito da una qualche cosa è maggiore, maggiore ci sembra il male»³¹.

Tuttavia, entrambi i predicati, a loro volta, riflettono per simpatia la qualità della *cognitio intuitiva* che genera ogni affetto, vale a dire, la *voluptas* e il *taedium*, tanto da poter concludere che «affectus esse voluptatem ac taedium

²⁶ *Ivi*, § 599.

²⁷ «Gli affetti sono azioni dell'anima, con i quali quest'ultima desidera o disdegna qualcosa più impetuosamente, vale a dire sono azioni più veementi dell'appetito e dell'avversione sensitivi», *ivi*, § 603.

²⁸ Cfr. *ibidem*.

²⁹ «Definiamo *grado* ciò in cui possono differire le stesse qualità, conservando l'identità, ovviamente in diversi soggetti nello stesso momento, o in momenti diversi nel medesimo soggetto. Più brevemente, il *grado* è la differenza interna delle stesse qualità, vale a dire l'unica differenza che conviene alle medesime qualità, senza venir meno all'identità»: C. Wolff, *Philosophia prima sive Ontologia, methodo scientifica pertractata*, Veronae, 1736, § 746.

³⁰ Cfr. *Psychologia empirica, methodo scientifica pertractata* cit., §§ 612-613.

³¹ *Ibidem*.

diversi mode modificata»³². Tale idea, secondo cui la natura dell'affetto derivi dall'essenza *diversi mode modificata* della *voluptas* e del *taedium*, è feconda di conseguenze.

Da una parte, pur constatando che «in ogni affetto sia insito un certo grado di piacere o di disgusto»³³, Wolff rimarca con forza che *voluptas* e *taedium* non possono essere considerati affetti³⁴. Ciò implica che gli affetti non sono una specificazione del piacere e del *taedium*, intesi quale loro genere³⁵. Dall'altra, invece, il filosofo utilizza piacere e disgusto quali criteri, secondo cui suddividere gli affetti. Wolff opera, infatti, una partizione tricotomica, distinguendo gli affetti *jucundi*, «che consistono nel desiderare, vale a dire sono collegati a un grande grado di piacere»³⁶, da quelli *molesti*, «che si caratterizzano per l'avversione, ossia sono uniti a un notevole grado di disgusto»³⁷, e dagli affetti *mixti*, «formati dall'unione di affetti piacevoli e molesti, vale a dire affetti nei quali si confondono piacere e disgusto»³⁸.

In tale prospettiva ermeneutica, l'*irrisio* è un affetto *jucundus*, giacché, osserva Wolff, «è detto *scherno* (*irrisio*) il gaudio»³⁹ percepito per qualcosa che, a nostro parere, può essere ascritto a vizio di un altro o che, ad ogni modo, ne danneggia la reputazione»⁴⁰.

Illuminante, come di consueto, l'esempio svolto al riguardo dal filosofo sassone. Prova un sentimento di scherno nei confronti di Tizio, chi, venuta meno la speranza di conseguire una carica prestigiosa a lungo agognata, gode dell'ignominia che lo colpisce a seguito del suo insuccesso.

Deducendo poi due corollari dalla definizione di *irrisio*, Wolff distingue uno scherno originato da difetti fisici da quello conseguente a un danno o a una sorte avversa. Del resto, *se qualcuno ritiene ignominiosi i difetti fisici del corpo o quelli contratti casualmente in un incidente, prova un sentimento di*

³² *Ivi*, § 607.

³³ *Ibidem*.

³⁴ A tale proposito, il filosofo afferma: «piacere e disgusto sono erroneamente considerati una specie degli affetti», *ibidem*.

³⁵ Cfr. *ibidem*.

³⁶ «Sono piacevoli gli affetti che consistono nel desiderare, ossia sono collegati a un intenso grado di piacere», *ivi*, § 608.

³⁷ «Sono fastidiosi gli affetti che consistono nel provare avversione, ossia sono collegati con un notevole grado di disgusto», *ivi*, § 609.

³⁸ «Sono misti gli affetti che risultano da affetti piacevoli e fastidiosi, vale a dire nei quali si confondono piacere e disgusto», *ivi*, § 610.

³⁹ Wolff definisce il gaudio come «straordinario predominio dei piaceri» (cfr. *ivi*, § 614), vale a dire l'affetto «in noi originato dall'idea di un bene presente confusamente percepito, di sicuro non di poco conto», *ivi*, § 624.

⁴⁰ *Ivi*, § 730.

scherno nei confronti della vittima. Secondo il filosofo slesiano, niente di più comune degli esempi, che confermano la verità del presente corollario, può essere osservato nel comportamento del genere umano. «Poniamo che Tizio sia claudicante. Se Mevio considera questo difetto un vizio e se ha l'animo disposto a trarre piacere da quanto pensa possa essere considerato un vizio del prossimo, sicuramente proverà scherno nei confronti di Tizio, che zoppica»⁴¹.

Allo stesso modo, *se qualcuno ritiene ignominiosi un danno subito o la fortuna avversa, che perseguitano uno sventurato, a causa loro prova un sentimento di scherno nei suoi confronti*. Anche la verità di questo secondo corollario sarebbe confermata dall'esperienza. Ad esempio, se Tizio subisce una perdita di mille talleri perché il suo debitore non può rifondere il debito e se Mevio ritiene che il fatto possa essere attribuito all'imprudenza di Tizio, avendo Mevio l'animo disposto a provare piacere da ciò che può essere attribuito a vizio del prossimo, proverà senz'altro un sentimento di scherno verso Tizio. «Supponiamo inoltre che Sempronio non goda di una condizione tale, che gli consenta di mantenere un tenore di vita conveniente alla sua dignità. Se l'animo di Mevio è disposto a trarre piacere da quanto considera ignominioso per Sempronio, certamente proverà un sentimento di scherno nei suoi confronti»⁴².

La descrizione dei meccanismi psicologici, che generano l'affetto dell'*irrisio*, non implica tuttavia che ogni uomo sia necessariamente determinato a provare scherno verso il prossimo a causa dei suoi difetti fisici, di un danno o della fortuna avversa, che lo colpiscono. Con tale esame Wolff intende soltanto delineare le cause dell'*irrisio* all'interno della costellazione affettiva propria di un soggetto morale predisposto a provare sdegno nei confronti del prossimo, ma che non necessariamente darà atto a tale affetto. Se è infatti vero che gli affetti dipendono dall'essenza e dalla natura della psiche umana⁴³, «esiste comunque un qualche potere dell'anima sugli affetti come anche su ogni appetito sensitivo, grazie al quale s'impedisce loro di nuocere»⁴⁴. È ciò che avviene, per esempio, nel caso in cui il soggetto riesca ad armonizzare gli affetti con l'appetito razionale⁴⁵.

⁴¹ *Ivi*, § 731.

⁴² *Ivi*, § 732.

⁴³ *Psychologia rationalis, methodo scientifica pertractata*, cit., § 506.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Premettendo che il *consensus* di appetito sensitivo e appetito razionale fortifichi quest'ultimo (cfr. *Psychologia empirica, methodo scientifica pertractata* cit., §§ 912-913), ma che difficilmente se ne possa rinvenire a posteriori un esempio (cfr. *ivi*, § 909), nell'*Affektenlehre* wolffiana non solo l'affetto contribuisce, quale specie dell'appetito

All'interno di questa cornice teorica, Wolff analizza poi il motivo che, a suo avviso, inclina l'anima allo scherno, individuandolo nell'invidia⁴⁶, l'affetto preso in esame prima dell'*irrisio*. Sviluppando il principio secondo cui l'anima è determinata all'azione dal piacere, Wolff osserva come nessuno invidi il prossimo per qualcosa che egli stesso non vorrebbe avere, invidiando, invece, quanto lui stesso vorrebbe avere o quanto, se lo possedesse, gli darebbe piacere e gioia. Così, giacché ognuno desidera solo ciò che ritiene buono e considera buone le cose da cui ricava piacere, desidera necessariamente le cose che gli danno gioia⁴⁷. Per tale ragione, secondo il giusnaturalista, l'invidia è il fondamento della predisposizione allo scherno. «Se qualcuno, infatti, invidia la reputazione di un altro, la considera nel novero dei beni e, di conseguenza, la giudica pertinente alla stessa perfezione dello stato umano. Perciò, l'infamia o tutto ciò che è contrario alla reputazione è annoverato tra le imperfezioni dello stato [di una persona] e, di conseguenza, nel novero dei mali. Poiché, dunque, egli percepisce fastidio e prova tristezza per la buona reputazione del prossimo o, appunto, per quanto a suo parere è un bene per l'altro (...) e in lui genera piacere, allora, egli deve percepire piacere dal fastidio e dal male del prossimo. Chi invidia la buona reputazione del prossimo (...) prova piacere dall'infamia e da tutto ciò che è contrario alla sua reputazione. Infatti, chi prova gioia e, quindi, piacere per l'infamia del prossimo e per quanto è contrario alla sua reputazione, prova un sentimento di scherno nei suoi confronti.

sensitivo, al conseguimento dell'armonia con la volontà, ma può coesistere ed essere suscitato all'interno dello stesso appetito razionale. Difatti, se «l'armonia tra appetito sensitivo e appetito razionale è la disposizione di entrambi verso il medesimo oggetto» (*ivi*, § 908), è sicuramente possibile, osserva il pensatore, che noi ci rappresentiamo il bene per mezzo di una percezione, che ha in sé percezioni parziali confuse e percezioni parziali distinte (cfr. *ivi*, § 909). Ciò implica che nella maggior parte dei casi l'appetito razionale è permeato da percezioni confuse (cfr. *ivi*, § 910) e, dunque, anche da affetti. Del resto, il nostro intelletto non è mai puro, avendo in sé necessariamente, data la sua finitezza, percezioni confuse (cfr. *ibidem*). È il caso, ad esempio, di quando l'immaginazione, rappresentandosi confusamente un cibo per il sapore e il piacere che ha suscitato in noi, muove l'appetito sensitivo e genera l'affetto della *cupiditas*, come «il pregustare il piacere o la gioia per un bene assente, che vogliamo sia presente» (*ivi*, § 805). Quest'ultima, infatti, si armonizza con l'appetito razionale, che desidera tale pietanza, giacché, nella giusta quantità, contribuisce alla salute del corpo (cfr. *ivi*, § 908). In tal caso, «l'appetito sensitivo, [l'affetto della *cupiditas*,] e l'appetito razionale tendono allo stesso oggetto, e, così, sono detti armonizzarsi tra loro», *ibidem*.

⁴⁶ Wolff definisce l'invidia come «la tristezza percepita a causa della felicità altrui» (*ivi*, § 705), e «si origina se riteniamo il prossimo indegno del bene conseguito e goduto», *ivi*, § 714.

⁴⁷ «Se qualcuno invidia qualcosa a un altro, ritiene che ciò che invidia sia per l'altro un bene. Supponiamo che Mevio invidi le ricchezze di Tizio, significa che egli annovera le ricchezze tra i beni e le considera un bene presente per Tizio. Infatti, se invidia le ricchezze di Tizio, se prova disgusto o è del tutto afflitto da tristezza per esse, le riferisce alla felicità di Tizio e le considera nel novero delle cose che gli procurano piacere e, di conseguenza, le ritiene un bene presente per Tizio», *ivi*, § 733.

È chiaro, così, che chi invidia la buona reputazione del prossimo ha l'animo disposto a schernirlo o, che è lo stesso, è portato a schernirlo. Ciò è confermato naturalmente *a posteriori*. Esempi assai eclatanti si hanno tra gli eruditi che, spinti dall'invidia provata nei confronti degli altri, molto spesso additano quanti sono di gran lunga migliori di loro, per schernirli, e li irridono ogni volta che sembrano notare qualcosa di contrario alla loro reputazione»⁴⁸.

In sostanza, quest'ultima citazione conferma come Wolff individui nell'invidia l'affetto, che può dare atto allo scherno in un soggetto predisposto alla derisione. In altri termini, l'invidia sarebbe la ragione sufficiente dell'atto derisivo, qualora chi invidia osservi qualcosa di ignominioso nella reputazione dell'invidiato. Così, «*se qualcuno invidia la reputazione di un altro e, a parer suo, osserva in lui qualcosa di contrario alla sua reputazione, egli lo schernisce*. Infatti, se invidia la reputazione di un altro, è portato a schernirlo, e se osserva nell'altro qualcosa di contrario alla sua reputazione, anche solo secondo la sua opinione, esiste una ragione sufficiente per cui schernire l'altro e, di conseguenza, di solito lo schernisce»⁴⁹.

In tale cornice euristica, due sono quindi gli effetti particolari dello scherno. Il primo è l'invidia della reputazione del prossimo, che spinge chi prova tale affetto alla tristezza generata dalla felicità dell'altro. È il sentimento, secondo Wolff, di quelli che non tollerano che sia lodato nessun altro eccetto loro e sono caratterizzati da questa disposizione d'animo: «non parlano bene di nessuno, male di tutti e trasformano tutto in male e niente in bene»⁵⁰.

Il secondo effetto dello scherno, poi, si manifesta nel considerare indegno della propria reputazione la vittima dell'*irrisio*. Difatti, «*se qualcuno invidia un terzo, del quale considera i beni, lo giudica indegno del bene conseguito, e chi prova scherno verso un terzo, deve giudicarlo indegno della sua reputazione*»⁵¹.

Alla luce degli effetti dello scherno, Wolff individua il sintomo dell'*irrisio*: «*se qualcuno ritiene un altro indegno della sua reputazione, è portato a provare scherno verso di lui e, se osserva qualcosa contrario alla sua reputazione, lo schernisce*. Infatti, chi ritiene un altro indegno della sua reputazione, lo invidia. E se qualcuno invidia la reputazione di un altro, è portato a schernirlo. Pertanto, chi ritiene un altro indegno della sua reputazione, è portato a scher-

⁴⁸ *Ivi*, § 734.

⁴⁹ *Ivi*, § 735.

⁵⁰ *Ivi*, § 736.

⁵¹ *Ivi*, § 737.

nirlo, e se in lui osserva qualcosa che, a parer suo, è contrario alla reputazione dell'altro, lo schernisce»⁵².

Al riguardo, tuttavia, Wolff ammonisce che è doveroso prestare attenzione a non ritenere sinonimi il considerare l'altro indegno della propria reputazione e il giudicarlo non meritevole della fama di cui gode. È possibile, infatti, che qualcuno riconosca l'altro meritevole di una buona reputazione e ciononostante lo dichiari per altri motivi indegno della stessa. È dunque necessaria una certa dose di acume, per riconoscere quando diversi affetti si offrono come alleati allo scherno o quando più affetti, armonizzandosi, simulano un affetto simile all'*irrisio*. In effetti, negli affetti si confondono, miscelandosi, molto spesso predicati, che non si possono separare l'uno dall'altro, se non si tiene a mente e padroneggia la teoria dei singoli affetti, considerati in sé stessi. Ciò accade, per esempio, quando qualcuno sente come un proprio male il fatto che l'altro goda di una buona reputazione. «A tale proposito» – osserva Wolff – «non abbiamo a che fare con la verità, ma con le opinioni degli uomini, che molto spesso divergono dalla verità e contengono assurdità. I giudizi degli uomini, da cui dipendono gli affetti, non di rado scaturiscono da altri affetti»⁵³.

Individuato il sintomo, Wolff è ora in grado di rivelare il fondamento dell'*irrisio*. Del resto, *se qualcuno prova scherno verso il prossimo, lo ritiene degno di ciò che è contrario alla sua reputazione*. Se, infatti, qualcuno prova scherno verso un altro, prova piacere e gioia per ciò che è contrario alla sua reputazione, e ritiene tanto maggiore il bene che deriva dalla macchia impressa alla sua reputazione, quanto maggiore è il piacere che ne percepisce. Poiché apprezza più di ogni altra cosa che venga danneggiata la reputazione dell'altro, deve certamente ritenerlo degno di tutto quanto è contrario alla sua reputazione⁵⁴. Per lo stesso motivo, *se qualcuno ritiene l'altro degno di ciò che, secondo la propria opinione, è contrario alla sua reputazione, si origina lo scherno*⁵⁵.

Il filosofo prova la verità di quest'ultimo principio ricorrendo a un esperimento psicologico nella misura in cui, con l'attenzione rivolta alla nostra psiche, siamo capaci di osservarlo in noi stessi, come accade in generale riguardo a ogni affetto. In sostanza, osserviamo la genesi degli affetti più facilmente in

⁵² *Ivi*, § 738.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, § 739.

⁵⁵ *Ivi*, § 740.

noi stessi che negli altri, perché negli altri deve essere dedotta dalle azioni e dai cambiamenti del corpo e da altre cose che accadono esternamente, mentre in noi stessi la riconosciamo quasi intuitivamente, a patto che siamo sufficientemente acuti nel distinguere ciò che di vero è contenuto nelle idee confuse⁵⁶.

Diviene ora possibile formulare la definizione reale dell'*irrisio*, vale a dire, la definizione grazie alla quale «sia chiaro che la cosa definita è possibile»⁵⁷: «*lo scherno* è l'affetto che nasce da ciò per cui riteniamo l'altro degno di attributi che, secondo noi, ledono la sua reputazione, o che comunque la contraddicono»⁵⁸.

È opportuno rilevare che nella prospettiva wolffiana, sebbene lo scherno non sia comunemente inteso come un affetto ma come un'azione esterna, a cui si riferiscono sia il cambiamento dell'espressione del volto, sia gesti peculiari, l'*irrisio* trova origine in uno stato interno dell'anima e che senza tale atto interno non è possibile comprendere la vera natura delle azioni esterne ad esso corrispondenti. Al riguardo, Wolff afferma: «poiché in psicologia dobbiamo spiegare le cose, che riguardano l'anima, e distinguere tra loro i suoi singoli stati osservabili tramite le azioni e i cambiamenti del corpo, riconducendoli a nozioni distinte, dobbiamo spiegare quale stato interno dell'anima corrisponda a questo o quello stato del corpo. Né ci allontaniamo dall'uso corrente del linguaggio, se per indicare quello stato dell'anima adattiamo vocaboli, che dal popolo sono utilizzati per denotare uno stato del corpo, che non può esistere senza lo stato dell'anima e che non ammettiamo come vero, ma riteniamo una finzione laddove sia separato da quello stato dell'anima»⁵⁹.

⁵⁶ Cfr. § 741.

⁵⁷ C. Wolff, *Philosophia rationalis sive Logica, methodo scientifica pertractata. Praemittitur Discursus praeliminaris de Philosophia in genere*, Francofurti et Lipsiae, 1740, in G.W. [1983], II. 1.1, § 191.

⁵⁸ *Psychologia empirica, methodo scientifica pertractata* cit., § 741.

⁵⁹ Ivi, § 742. A tale proposito, è da rilevare che Wolff osserva che lo stesso Cartesio, nel *Trattato sulle passioni dell'anima*, definisce lo scherno *comes* del gaudium nato dal male altrui. In sostanza, come il popolo, il filosofo francese distinguerebbe diversamente da Wolff il gaudium nato dal male altrui dall'*irrisio*, limitando il significato dell'*irrisio* «agli atti esterni, con cui manifestiamo di considerare un altro degno del male che gli capita»: *ibidem*. In effetti, «la considerazione del bene presente eccita in noi la Gioia» – afferma Cartesio – «quella del male la Tristezza, quando si tratta di un bene o di un male che ci è rappresentato come appartenente a noi. Ma quando ci è rappresentato come riferito ad altri uomini, noi possiamo considerarli degni o indegni di ciò. E quando li consideriamo degni, ciò non suscita in noi altra passione che la Gioia, dato che per noi costituisce un bene vedere che le cose accadono come devono. C'è soltanto questa differenza, che la Gioia che viene dal bene è seria; mentre quella che viene dal male, è accompagnata dal Riso e dal Motteggio. Ma se li consideriamo indegni di ciò, il bene suscita l'Invidia, e il male la Pietà, che sono forme di Tristezza. E bisogna sottolineare che le stesse passioni che si rapportano ai beni o ai mali presenti, possono spesso essere riferite anche a quelli futuri, in quanto la convinzione che accadranno, li rappresenta come attuali»: Cartesio, *Passioni dell'anima*, Bompiani, Milano, 2010, parte II, articoli LXI-LXII.

Per corroborare quest'ultimo assunto, Wolff introduce l'analisi del riso, osservando che accompagna assai spesso lo scherno e che il vocabolo latino indicante tale affetto (*irrisio*) trae origine proprio dal *risus*⁶⁰. A tale riguardo, il filosofo formula la definizione reale di riso perché, a suo parere, non è facile rinvenirne una nominale e, allo stesso tempo, perché la definizione reale, indicando la possibile origine dell'affetto, permetterebbe di coglierne l'intimo legame con lo scherno. Secondo il filosofo sassone, «*il riso nasce da cose, che, secondo noi, sono assurde*». Se, ad esempio, Lucilia è un'esperta di economia e sente Mevio parlare di questioni economiche in modo assurdo o contrario alla ragione, proromperà in una fragorosa risata. Così, *se nel provare scherno verso il prossimo, uno ritiene assurdo ciò che pensa essere contrario alla reputazione dell'altro, il riso si unisce allo scherno*. Infatti, il riso nasce da cose che, secondo chi ride, sono assurde e, se nel provare scherno, uno considera assurdo ciò che ritiene contrario alla reputazione dell'altro, suole naturalmente collegare il riso allo scherno.

Se Mevio pensa che Tito abbia commesso un errore e pensa che l'errore sia contrario alla sua reputazione e lo ritiene degno di tale macchia, che lede la sua reputazione, egli lo schernisce e ingigantisce l'errore che gli imputa con parole, che rivelano sufficientemente ed eccessivamente la gioia ricavata dall'errore. Se poi, però, ritiene che tale errore sia del tutto assurdo, ride e al contempo dichiara audacemente che Tizio è degno di essere schernito, ammettendo che egli stesso non ha potuto trattenersi dal ridere⁶¹.

Allo stesso modo, *se qualcuno ritiene che quanto ha fatto un altro, ripugna alla sua dignità o persona, è portato a ridere*. Infatti, se giudica che ciò che un altro ha fatto è in contrasto con la sua dignità e persona, lo considera assurdo oppure lo annovera tra le cose ritenute di cattivo gusto e, pertanto, deve muoversi al riso. «Supponiamo che Tizio, nominato a una carica ecclesiastica, goda di grande autorità. Poniamo che, ubriaco di vino, durante un banchetto abbia baciato una giovane. Mevio, che vede tutto ciò, ne riderà. E se gli chiederai perché ride, non darà altro motivo se non che quanto ha visto non è conveniente con l'austerità, che dovrebbe essere associata alla dignità ecclesiastica. Egli, così, è mosso al riso, perché l'ubriacarsi di vino e il baciare una giovane è

⁶⁰ Cfr. *Psychologia empirica, methodo scientifica pertractata* cit., § 744.

⁶¹ *Ibidem*.

in contrasto con la dignità ecclesiastica (...) e, di conseguenza, perché ritiene che ciò che fa l'altro ripugni alla sua dignità e persona»⁶².

Nel concludere l'analisi dei due affetti, Wolff indica, infine, quale sia il grado massimo dello scherno associato al riso. «*Il grado più alto dello scherno si ha quando qualcuno trae gioia dall'infelicità di un altro, senza alcuna ragione apparente*. Sembra che alcuni uomini gioiscano assai spesso, scoppiando a ridere oltre ogni ragionevolezza, quando esperiscono che altri subiscono un qualche danno, anche se questi siano del tutto sconosciuti e non appaia alcuna ragione del loro comportamento o non esista alcuna causa di odio e di invidia. L'esperienza parla molto chiaramente. I Germani utilizzano un termine particolare, che impongono a tali uomini. Li chiamano, infatti, *Schadenfrohe*, vocabolo, che in forza dell'origine, significa colui che gode della disgrazia altrui. Ma non trovo un vocabolo latino, che abbia lo stesso significato»⁶³.

Tuttavia, il filosofo si affretta a precisare che, *se qualcuno gode dell'infelicità o dei danni altrui senza alcuna ragione, la ragione non è assente, ma solo nascosta* e si tratta, in genere, di soggetti proni all'ambizione, che si reputano superiori al prossimo⁶⁴. Dato che, infatti, non c'è niente che non abbia una ragione sufficiente del suo essere o non essere, è necessario che esista una ragione del perché qualcuno goda dei danni altrui o dell'infelicità di tutti senza distinzione.

Anche per altri affetti sembra che non esista una ragione sufficiente che li origini. È ad esempio il caso dell'amore, del quale Marziale osserva: «non ti amo, Sabidio, né posso dirti il perché: solo questo ti so dire: non amo te»⁶⁵.

Laconica la conclusione wolffiana: il fallimento del poeta nel rinvenire la ragione sufficiente dell'amore non può indurci a pensare che non ne esista una. Il filosofo acuto, scrutando l'interno della mente, vi troverà di certo la ragione nascosta.

⁶² *Ivi*, § 745.

⁶³ *Ivi*, § 746.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, § 748.

⁶⁵ Marziale, *Epigramma* 32, libro I.

«It's God, Isn't it?»
L'umorismo dissacrante di *Fleabag*
e il suo doppiaggio in italiano

Margherita Dore*

1. Introduzione

L'umorismo e la religione sono argomenti spesso considerati di nicchia all'interno di campi di ricerca più generali come la sociolinguistica, la filosofia, l'antropologia e via discorrendo. Tuttavia, vi è un legame non solo importante ma necessario tra il sacro e il comico.¹ Ritornerò su questo punto in seguito.

Pur non volendo prescindere da una discussione sul tema dell'umorismo nella religione, perché essa servirà a comprendere meglio il fenomeno e a gettare le basi per una solida analisi del caso di studio qui trattato, essa dovrà essere necessariamente circoscritta (si veda la sezione che segue). Infatti, il focus principale di questo lavoro è la trattazione in chiave umoristica, e in un certo qual modo dissacrante, della religione in un prodotto audiovisivo e nella sua traduzione. Per fare ciò, ci si concentrerà sulla seconda stagione della serie televisiva *Fleabag*, creata e interpretata da Phoebe Waller-Bridge tra il 2016 e il 2019. La protagonista *Fleabag*² si innamora di un prete cattolico (di cui non si saprà mai il nome) portando entrambi i personaggi a vivere situazioni che mettono in discussione la visione atea dell'una e la fede dell'altro. Le azioni e i dialoghi dei personaggi, oltre che i momenti in cui la protagonista si rivolge direttamente al suo pubblico, rompendo così la quarta parete, diventano strumenti di critica e riflessione sull'essere e non essere religiosi. Quindi, la serie offre importanti spunti di riflessione e ciò la rende un valido esempio del

* Professoressa associata di Lingua, Traduzione e Linguistica Inglese, Sapienza, Università di Roma.

¹ Cfr. C. Hyers (ed.), *Holy laughter. Essays on religion in the comic perspective*, New York, 1969.

² Quando in tondo «*Fleabag*» si riferisce al personaggio, quando in corsivo al titolo della serie TV. Il termine «*fleabag*» (lett. sacco di pulci) è un'espressione idiomatica che indica una persona o animale sgradevole, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fleabag> (ultimo accesso 07/03/2026).

modo un cui il tema della religione possa essere trattato in termini umoristici. Chiaramente, ognuno è libero di apprezzare o meno *Fleabag* sulla base delle proprie convinzioni, ma in questa sede si spera di poterne mostrare il rilievo a prescindere da inclinazioni personali.

Inoltre, e in considerazione del successo mondiale della serie, dovuto non solo alle tematiche su esposte, ma anche al doppiaggio e al sottotitolaggio messi a disposizione dai suoi produttori (BBC e Amazon Prime Video), diventa interessante esplorare il modo in cui l'umorismo dissacrante di *Fleabag* sia stato trattato in traduzione. Per questo studio, si è scelto di concentrarsi esclusivamente sul doppiaggio per due ragioni. *In primis*, perché, anche se la contrapposizione tra paesi che doppiano e paesi che sottotitolano è ormai obsoleta³, gli spettatori italiani continuano a preferire la visione di prodotti internazionali doppiati⁴. In secondo luogo, e cosa più importante, il doppiaggio è spesso stato strumento di «manipolazione ideologica», e cioè di censura di temi tabù quali la politica, la sessualità e la religione⁵. Ciò è dovuto al fatto che il doppiaggio presuppone la cancellazione e ricreazione del testo verbale nella lingua di arrivo facendo in modo che quest'ultimo sia sincronizzato con il testo non verbale (immagini, colonna sonora, effetti speciali, ecc.), che rimangono inalterati⁶. L'analisi comparata mira quindi a determinare se, e se sì, come umorismo e religione siano concepiti e trasmessi nel testo e nella cultura di partenza britannica. Si vuole altresì indagare il processo traduttivo verso l'italiano e se esso sia stato in qualche modo influenzato dal diverso modo di percepire questi fenomeni nella cultura di arrivo.

2. *Umorismo e religione*

Come anticipato in precedenza, in questa sezione si fornirà un breve excursus sugli studi dell'umorismo nella religione. Questo tema è diventato in tempi relativamente recenti oggetto di analisi da parte di diversi studiosi e

³ M. Dore, *Postfeminist humour from page to stage to screen and in translation: Fleabag as a case in point*, in *Trans-medial Perspectives on Humour and Translation*, a cura di L. Kostopoulou - V. Misiou, London, 2023, pp. 155-175.

⁴ E. Cornelio-Mari, *Watching Dubbed Television: Audiences in Italy and Mexico*, «Television & New Media», XXIII, 3, 2022, pp. 276-292. <https://doi.org/10.1177/1527476421989785>

⁵ J. Díaz-Cintas, *Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation*, «Meta», LVII, 2, pp. 279-293.

⁶ M. Dore, *Humour in Audiovisual Translation. Theories and Applications*, London, 2020, p. 165.

una discussione approfondita non può essere portata avanti in questa sede per motivi di spazio e opportunità.

Partendo dalla prima collettanea curata da Conrad Hyers nel 1969, che mirava a dimostrare il legame non solo importante ma necessario tra il sacro e il comico, vale la pena citare altri importanti opere. Ad esempio, il testo del 1999 di Morreall, dal titolo *Comedy, Tragedy and Religion* è fondamentale per la comprensione del comico (e del tragico) nella religione. In questo saggio, l'autore traccia le caratteristiche delle religioni monoteistiche più diffuse per poter determinare se queste tendano più al comico o al tragico. Un elemento di particolare interesse qui è quanto afferma Morreall nella sua categorizzazione tra eroi comici e tragici. Secondo lo studioso, gli eroi comici, diversamente da quelli tragici, accettano il mondo per quello che è e riescono a sopravvivere grazie al loro acume e alla loro sagacia⁷. La visione comica della vita e del mondo diviene superiore e quindi preferibile a quella tragica. Tuttavia, Graham suggerisce più cautamente che il comico offre una visione alternativa del mondo e la questione deve essere considerata nella sua complessità sfaccettata, che si rispecchia nel linguaggio, generi e registri del linguaggio dell'umorismo⁸. Ritornerò su questi concetti più avanti.

Nel suo volume monografico intitolato *God Mocks: A Religious History of Satire from the Hebrew Prophets to Stephen Colbert* del 2016, Lindvall analizza l'umorismo religioso all'interno della tradizione cristiana concentrandosi sulla satira e, in particolare, sulla sua dimensione morale. La satira religiosa è vista come espressione di sdegno morale espresso col riso, quindi una forma di critica «restaurativa» che mira a correggere abusi dottrinali o morali. L'opera di Lindvall parte da una discussione dei testi ebraici, passando a quelli del mondo greco-romano, per arrivare a quelli cristiani, fino alla riforma protestante, all'illuminismo e al contesto britannico e americano nel tentativo di comprenderne i modi in cui l'umorismo è usato con scopi di persuasione morale atti a correggere i comportamenti considerati sbagliati dei credenti⁹. Nel contesto di questa ricerca, appare calzante il capitolo dedicato alla satira moderna nei media con esempi come *Monty Python*, *The Onion*, Stephen Col-

⁷ J. Morreall, *Comedy, Tragedy and Religion*, New York, 1999, p. 21-39.

⁸ N. Graham, *Unraveling the seriousness fallacy: a case for (the study of) humor and religion*, «HUMOR: International Journal of Humor Research», Special Issue on Humour and Religion, a cura di P. Martin – N. Graham – C. Hempelmann, 37, 2, 2024, pp.181-198.

⁹ T. Lindvall, *God Mocks: A Religious History of Satire from the Hebrew Prophets to Stephen Colbert*, New York, 2015, p. 255.

bert (esempio di «satira indiretta»), che mostrano come le forme tradizionali di satira si adattino al pubblico di massa e alla TV¹⁰. Infatti, è interessante notare come il prete in *Fleabag*, durante alcune delle sue prediche, utilizzi l'umorismo, più che per persuadere, per coinvolgere gli astanti e proiettare un'immagine positiva di sé¹¹.

Gli ultimi anni hanno evidenziato una rilevante crescita degli studi dedicati all'umorismo e alla religione¹². In particolare, Graham ha offerto una dettagliata analisi degli studi di umorismo e religione dagli anni '60 passando per gli anni '90 del secolo scorso, fino ai giorni nostri.¹³ Nel 2024, Feltmate ha pubblicato una monografia dal titolo *Humour and Religion* che offre un'esautistica panoramica del fenomeno e discute i vari studi che vi si sono approcciati da un punto di vista comparativo, teologico, teorico, ma anche interdisciplinare¹⁴. Invece, la rivista scientifica internazionale HUMOR ha ospitato un numero speciale su umorismo e religione che offre profonde riflessioni sul tema e alcune di esse si riverberano in modo importante sulla presente discussione.

Come spiegano Martin, Graham e Hempelmann, vige spesso la convinzione che quando si affronta il tema dell'umorismo e della religione, si debba giustificare il merito e spiegare perché valga la pena volgere lo sguardo verso questa tematica¹⁵. Infatti, spesso si ritiene che tali temi siano incompatibili perché in diretta contrapposizione¹⁶, oltre che incompatibili¹⁷, poiché il primo si concentra su temi seri mentre l'altro su quelli non-seri. Schuurman la definisce «the seriousness fallacy» e spiega come questa visione sia profondamente radicata negli studi di religione¹⁸. Tuttavia, altri sottolineano quanto l'umorismo abbia svolto e continui a svolgere un ruolo importante nella reli-

¹⁰ *Ivi*, pp. 255-266.

¹¹ Cfr. *Fleabag*, seconda stagione, secondo episodio, min. 2.36.

¹² Cfr. a titolo di esempio: B. Schweizer – L. Molokotos-Liederman – Y. Amin (eds.), *Muslims and Humour. Essays on Comedy, Joking, and Mirth in Contemporary Islamic Contexts*, Bristol, 2022; R.A. Gardner, *Humour and religion: New directions?*, in *The Palgrave Handbook of Humour, History, and Methodology*, edited by D. Derrin – H. Burrows, Basingstoke, 2020, pp. 151-172; H. Geybels – W. Van Herck (eds.), *Humour and Religion: Challenges and Ambiguities*, London, 2011; E. McIntyre, *Religious Humour in Evangelical Christian and Mormon Culture*, London, 2019.

¹³ Graham, *Unraveling the seriousness fallacy* cit.

¹⁴ D. Feltmate, *Religion and Humour. An Introduction*, London, 2024.

¹⁵ Martin – Graham – Hempelmann, *Introduction to the Special Issue* cit., p. 169.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. J. Morreall, *Comedy* cit.; B. Sanders, *Sudden glory: Laughter as subversive history*, Boston, 1995 e G. Arbuckle, *Laughing with God. Humor, Culture and Transformation*, Collegeville, Minnesota, 2008.

¹⁸ P. Schuurman, *The subversive evangelical: The ironic charisma of an irreligious megachurch*, London, 2019, p. 157.

gione¹⁹. E, in effetti, l'analisi dei temi qui trattati sono il risultato di un gioco basato sulla logica liminale che provocatoriamente vuole sfidare la nostra mente ad andare oltre quella convenzionale²⁰. In quest'ottica, si può suggerire che una visione religiosa della realtà spesso mira a superare le incongruenze di questo mondo, risolvendole in una logica divina ancorata al mondo stesso e basata su un esame accurato del nostro essere semplici mortali. Tuttavia, il significato religioso stesso nasce da una logica incongrua che vuole rivelare verità trascendenti. Il concetto di opposizione, tipico delle teorie umoristiche cognitive basate sugli «script» e le loro opposizioni²¹, non si discosta quindi tanto dal dualismo religioso che oppone cose umane e divine. Questa visione diviene quindi un «kōan» irrisolvibile che rivela anche i limiti della ragione umana che allo stesso tempo la trascende. E ancora: se la verità religiosa spesso esige universalità, l'umorismo invece non ha verità, avvala e nega sempre entrambi i suoi significati essenziali giocando simultaneamente con loro²².

Prima di procedere con l'analisi dei dati, è importante anche soffermarsi brevemente sul concetto di risata legata all'umorismo e nel contesto religioso²³. Alcuni studiosi hanno suggerito che l'umorismo e la risata in diversi contesti possono promuovere la coesione sociale e la tolleranza, particolarmente quando si parla di tolleranza religiosa²⁴. In questo senso è anche interessante riportare il lavoro di Gilhus sul ruolo della risata in varie tradizioni religiose nel corso della storia. Secondo l'autrice, la risata è determinata dal nostro *background* culturale e comprendere quest'ultimo ci consente anche di comprenderne il posto che l'umorismo può avere nella religione, nei miti, nei rituali e nelle feste a essi connesse²⁵. Certamente, la risata come l'umorismo sono fenomeni di espressione umana che variano nel tempo, da cultura a cultura e da persona a persona; quindi, la comparazione interculturale e interlinguistica può aprire le porte a una maggiore comprensione dell'altro

¹⁹ Cfr. C. Hyers, *The comic vision and the Christian faith: A celebration of life and laughter*, Eugene Oregon, 1981; I.S. Gilhus, *Laughing Gods weeping virgins: Laughter in the history of religion*, London, 1997; J.A. Bussie, *The Laughter of the oppressed: Ethical and theological resistance in Wiesel*, London, 2007.

²⁰ Martin – Graham – Hempelmann, *Introduction to the special issue* cit., p. 171.

²¹ S. Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, 1994, Berlino, 2024, pp. 158-159.

²² Martin – Graham – Hempelmann, *Introduction to the Special Issue* cit., pp. 170-171.

²³ Per una dettagliata discussione riguardante il legame tra umorismo e risata, cfr. Attardo, *Linguistic Theories of Humor* cit. e Dore, *Postfeminist Humour* cit.

²⁴ M. Bellenger, *Rire et faire rire. Pourquoi l'humour change la vie*, Paris, 2008, p. 11; J. Ervine, *Humour in contemporary France. Controversy, consensus, and contradictions*, Liverpool, 2019, pp. 2-3.

²⁵ Gilhus, *Laughing Gods* cit., p. 22.

e del bagaglio culturale che ne forma e in un certo qual modo ne influenza l'esistenza, come vedremo a breve.

In un suo più recente saggio sulle pratiche monastiche che prescrivevano l'assenza di umorismo, Gilhus guarda in particolare alla condanna della risata come espressione di superiorità e la risata erotica nel contesto del monachesimo dell'antico Egitto. Secondo i dati analizzati, poiché soggetti a un regime molto rigido, i monaci venivano castigati se trovati a esprimere la prima e precettati a non usare la seconda perché ritenuta frivola²⁶. L'elemento erotico è chiaramente molto importante per quelle religioni che impongono l'astinenza dal sesso, come nel caso del cattolicesimo. In *Fleabag*, questo tema diventa centrale nel rapporto tra la protagonista e il prete e nelle loro discussioni. La risata erotica è spesso utilizzata più o meno inconsapevolmente dai due personaggi per smorzare la tensione sessuale ed emotiva fra di loro.

In considerazione di quanto esposto finora, nelle prossime sezioni si tratterà la seconda stagione della serie *Fleabag*, concentrandosi sul suo umorismo espresso spesso attraverso il turpiloquio mentre affronta un argomento tabù come è la religione. Come anticipato, si discuterà sia la versione originale che la sua traduzione in italiano.

3. *Fleabag*

Come suggerisce Graham, alcuni comici utilizzano l'umorismo per riflettere sulla propria fede.²⁷ In riferimento ad alcuni comici internazionali molto noti, si pensi ad esempio a Frank Skinner che spesso parla del cattolicesimo nei propri spettacoli, oppure a Guz Khan che sfida l'islamofobia attraverso l'umorismo oppure al noto comico Ricky Gervais che ridicolizza apertamente la religione deridendo l'uno o l'altro credo. Ciò dimostra il forte potere pedagogico che la commedia può assumere²⁸. Un altro aspetto interessante è che i comici spesso citati in letteratura sono uomini, e non è un caso. Il mondo del comico è sempre stato fortemente sbilanciato in termini di genere e le don-

²⁶ I. S. Gilhus, *Laughing and humor in ancient Egyptian monasticism*, «HUMOR: International Journal of Humor Research», Special Issue on Humor and Religion, a cura di P. Martin – N. Graham – C. Hempelmann, 37, 2, 2024, pp. 199-215.

²⁷ Graham, *Unraveling the seriousness fallacy* cit., p. 189.

²⁸ *Ibidem*.



Figura 1. Manifesto della seconda stagione di *Fleabag* e la rappresentazione del Sacro cuore di Gesù di Pompeo Batoni.

ne sono sempre state una minoranza²⁹. Risulta quindi oltremodo importante analizzare un caso di successo di un'artista donna.

Come anticipato sopra, la serie televisiva *Fleabag* è stata creata da Phoebe Waller-Bridge e prodotta dalla BBC e Amazon Original tra il 2016 e il 2019. La serie nasce su incoraggiamento dei produttori e come adattamento del monologo teatrale che l'artista aveva portato sui palcoscenici londinesi e al Fringe Festival di Edimburgo dove ha vinto il Fringe First Award nel 2013.³⁰

In breve, *Fleabag* è una giovane donna londinese che ha una vita problematica, dovuta a una famiglia disfunzionale, alle difficoltà economiche legate alla gestione di una caffetteria, che aveva aperto con la sua defunta migliore amica Boo, e alla sua instabile quanto frenetica vita sessuale e sentimentale. Nella seconda stagione, la vita di *Fleabag* si complica ulteriormente a seguito dell'incontro con un prete cattolico, di cui si innamora, venendone ricambiata.

Nel volere considerare il modo in cui Phoebe Waller-Bridge sfida le con-

²⁹ Cfr. S. Quirk, *Why stand-up comedy matters. How comedians manipulate and influence*, London, 2015, p. 6; A. Fiadotava, 'The path of the comedian is always going to be a lonely one': Comedians' mediation between family humour and public performance, «Journal of Ethnology and Folkloristics», XIV, 2, 2020, pp. 1-16; M. Keisalo, *Perspectives of (and on) a comedic self. A semiotics of subjectivity in stand-up comedy*, «Social Analysis», LVII, 1, 2018, pp. 116-35; O. Double, *Alternative comedy: 1979 and the reinvention of British stand-up*, London, 2020, pp. 10-11.

³⁰ P. Waller-Bridge, *Fleabag. The Scriptures*, London, 2019.

venzioni e l'iconografia religiosa cristiana, appare interessante discutere anche brevemente un rilevante elemento paratestuale come il manifesto della seconda stagione di *Fleabag*. Come si può notare dall'Immagine 1, il manifesto mette in contrapposizione (o opposizione, per utilizzare la terminologia specifica delle teorie umoristiche cognitive)³¹ l'immagine irriverente della protagonista con la rappresentazione classica di Gesù Cristo figlio di Dio fatto uomo. Fleabag ha poco di religioso e anzi si professa atea durante una conversazione con il prete, sostenendo di essere una persona normale che non crede in Dio³². Altri elementi che rimandano sempre a tipiche immagini di Gesù sono l'aura che avvolge il capo di Fleabag e la posizione delle mani. Inoltre, Fleabag tiene in mano un criceto, suo animale di compagnia con importanti significati nella narrazione della serie, che si contrappone umoristicamente al cuore di Gesù, anch'esso elemento tipico nell'iconografia religiosa poiché Gesù offre il suo cuore e sé stesso per la salvezza nel mondo³³.

Waller-Bridge unisce le sue riflessioni sulla fede (e mancanza di essa) alle tematiche femministe a lei care, già presenti nella prima stagione e ulteriormente sviluppate nella seconda. In un precedente saggio, ho definito l'umorismo di Waller-Bridge e *Fleabag* come 'postfemminista',³⁴ sulla scorta dell'approccio offerto da Shifman e Lemish³⁵. Secondo queste studiose, l'umorismo postfemminista tende ad avere come bersaglio le debolezze di uomini e donne in eguale misura, divenendo così uno strumento di liberazione per le donne d'oggi. L'umorismo postfemminista non tenta di sfidare costantemente l'idea che «gli uomini sono superiori alle donne», preconetto sempre sotteso dall'umorismo sessista delle società patriarcali e combattuto da quello femminista³⁶. Piuttosto, vede sia uomini che donne come diversi ma ugualmente risibili per le loro debolezze. L'umorismo postfemminista critica l'ossessione delle donne per la bellezza esteriore, ottenuta però grazie a un potere d'acquisto che in passato veniva loro negato. Per contro, gli uomini vengono derisi per il loro parziale o totale disinteresse per la cura della persona. In ultimo, l'umorismo

³¹ Attardo, *Theories of Humor* cit., p. 138.

³² Cfr. *Fleabag*, seconda stagione, secondo episodio, min. 4.57.

³³ La rappresentazione del Sacro Cuore di Gesù di Pompeo Batoni è disponibile al seguente link: <https://www.diozcesidiroma.it/licona-romana-e-mondiale-del-sacro-cuore-di-gesu/#:~:text=Batoni%20ha%20rappresentato%20Cristo%2C%20vestito,una%20schiera%20infinita%20di%20santi> (ultimo accesso 07/03/2026).

³⁴ Dore, *Postfeminist Humour* cit., p. 159.

³⁵ L. Shifman – D. Lemish, *Between feminism and fun(Ny)mism*, «Information, Communication & Society», XIII, 6, 2010, pp. 870–91.

³⁶ Ivi, p. 872.

postfemminista vede le donne sessualmente attive, non se ne vergognano e ne hanno fatto uno strumento di *empowerment*. Tuttavia, entrambi i sessi possono essere oggetto di scherno perché hanno fatto del sesso un'ossessione³⁷.

Certamente, in quest'ottica si potrebbe obiettare che l'umorismo postfemminista vada contro le giuste battaglie portate avanti dal movimento femminista, considerando anche il fatto che l'umorismo succitato sfrutta visioni stereotipate di donne bisognose d'affetto e ossessionate dalla bellezza. È fondamentale però rimarcare che il messaggio dell'umorismo postfemminista è che tutti, uomini e donne, sono esseri perfettibili, anche se per ragioni diverse, e di ciò si può ridere in eguale misura³⁸. Per rendere più chiaro quanto affermato finora, e prima di procedere all'analisi contrastiva dei dati, si riporta un esempio significativo presente nel quarto episodio della seconda stagione³⁹. A sua insaputa, *Fleabag* viene portata dal prete a un incontro di quaccheri raccolti in contemplazione. Se lo spirito spinge la persona a farlo, chiunque in assemblea può alzarsi in piedi e dire ciò che sente. Anche se fortemente a disagio, alla fine *Fleabag* si alza e a voce alta dice: «A volte temo che non sarei così femminista se avessi le tette più grosse». Questo commento fortemente autoironico è anche una indiretta critica ai canoni di bellezza femminili delle società occidentali che presuppongono una femminilità esplosiva per essere attraenti e vuole opporsi a quello sguardo maschile, o «male gaze», che vede il corpo femminile come un oggetto sessuale⁴⁰. Non a caso, la telecamera inquadra il prete che sopprime una risata, guarda per terra e scuote la testa divertito. Seguendo Morreall⁴¹, la visione disincantata di *Fleabag*, a mio avviso, la rende un esempio di quegli eroi comici che, diversamente da quelli tragici, accettano il mondo per quello che è e riescono a sopravvivere grazie al loro acume e sagacia. Quanto detto verrà ulteriormente elaborato qui di seguito.

4. *Analisi*

In considerazione di quanto esposto qui sopra, l'analisi che segue mira a comprendere il modo in cui l'umorismo in *Fleabag* viene utilizzato per mette-

³⁷ Ivi, pp. 874-885.

³⁸ Dore, *Postfeminist Humour* cit., pp. 158-159.

³⁹ Cfr. *Fleabag*, seconda stagione, quarto episodio, min. 2.20.

⁴⁰ S. Lavin, *Women and comedy in solo performance: Phyllis Diller, Lily Tomlin, and Roseanne*, London, 2004. p. 84.

⁴¹ J. Morreall, *Comedy* cit., pp. 21-39.

re in discussione la visione atea di Fleabag e la fede del prete. Si discuteranno inoltre le strategie traduttive utilizzate per il doppiaggio in italiano della seconda stagione al fine di determinare se vi siano delle differenze apprezzabili nel modo in cui l'umorismo espresso nella serie e il tema della religione e i suoi precetti (l'uso di una lingua scevra da turpiloquio, il sesso e l'astinenza da esso, ecc.) siano stati trattati in traduzione, e se è ravvisabile una «manipolazione ideologica»⁴² del testo di partenza. Per completezza di informazione, il doppiaggio in italiano è stato affidato alla società romana 3CYCLE s.r.l.⁴³ Nonostante si sia cercato di entrare in contatto con l'azienda chiedendo la disponibilità a un'intervista, non è stato possibile discutere il processo creativo del doppiaggio di questa serie. Pertanto, le riflessioni e le ipotesi espresse qui di seguito si basano esclusivamente sull'analisi testuale. A causa dei limiti di spazio, sarà possibile analizzare solo pochi esempi, ma si spera che siano sufficienti a sostenere quanto suggerito fino a questo momento e in seguito.

Il primo esempio è tratto dal primo episodio (da qui in avanti gli episodi saranno contrassegnati con la dicitura E01, E02, ecc.) della seconda stagione, in cui il padre di Fleabag e la futura matrigna (nonché madrina della protagonista), invitano lei, la sorella Clare e il marito di lei, Martin, a cena in un ristorante poiché, avendo annunciato il loro imminente matrimonio, tra le altre cose voglio fare conoscere loro il prete cattolico che celebrerà il rito. La reazione di Fleabag al nuovo incontro è immediata. I pensieri della protagonista sono trasmessi al pubblico rivolgendosi direttamente alla telecamera e rompendo la cosiddetta «quarta parete».

E01- Sweary priest

Testo di partenza	Testo di arrivo
FLEABAG: [to the camera] Oh, God, he's their priest.	[Verso la telecamera] Oddio, è un prete.
PRIEST: You have nothing to fucking worry about.	Non avrai un cazzo di preoccupazione.
FLEABAG: [to the camera] Their cool, sweary priest.	[Verso la telecamera] Fico! Dice le parolacce.

⁴² Díaz-Cintas, *Clearing the Smoke* cit., p. 285.

⁴³ Il catalogo della società è disponibile al link <https://3cycle.it/it/portfolio/> (ultimo accesso 16/06/2025).

Sebbene nella serie, Fleabag sia probabilmente il personaggio che dice il maggior numero di parolacce⁴⁴, in questo caso è il prete che utilizza la parola «fucking», con gran sorpresa degli altri commensali poiché inaspettata da parte di un uomo di Chiesa. Il prete non solo dice le parolacce, ma ha una madre che «all'inizio era lesbica», genitori alcolisti e un fratello pedofilo. Tutte queste informazioni vengono sapientemente offerte al pubblico attraverso le incalzanti domande che i famigliari di Fleabag gli fanno perché non capiscono come mai un giovane e affascinante uomo abbia scelto di diventare un prete cattolico, specialmente considerando che il cattolicesimo impone il celibato. In una società profondamente laica, la cui chiesa anglicana non prevede il celibato per i suoi ministri del culto, la scelta del prete appare una curiosa stranezza. La compiaciuta reazione di Fleabag nell'E01 si esprime nella sua seconda battuta quando, con un sorriso, si rivolge alla telecamera e dice «Their cool, swearsy priest». Considerando che l'aggettivo «swearsy» in inglese è un termine molto informale che non ha un equivalente in italiano, si è preferito parafrasarlo traducendo la battuta con «Dice le parolacce». In generale, si può affermare che il testo italiano cerchi di compensare l'informalità dell'originale con la parola «Fico!», trasmettendo così l'idea di qualcosa di piacevolmente sorprendente.

Per quanto riguarda le parolacce nella versione inglese di Fleabag, esse sono perlopiù riferibili alla parola «fuck» e derivati, come in «fucking» nell'esempio sopra e quelli che seguiranno. Tali parole sono state tradotte in vari modi (cazzo, fottiti, ecc.) come tipico del doppiaggio italiano⁴⁵. È interessante riportare che, in una scena del secondo episodio, il prete fa cadere del tè che stava servendo a Fleabag e ripete due volte la parola «bastard», che viene trasferita direttamente con «bastardo» in italiano⁴⁶, che tuttavia poco naturale. Si può suggerire che questa sia una scelta dettata dalle costrizioni tecniche del doppiaggio come la sincronizzazione labiale, ma anche segno di un uso poco idiomático della lingua, o del doppiaggese riportato in letteratura, secondo cui il linguaggio dei film non rappresenta effettivamente quello parlato⁴⁷. L'analisi ha rilevato che, diversamente dalla prima stagione⁴⁸, le parolacce del

⁴⁴ Dore, *Postfeminist Humour* cit., p. 165.

⁴⁵ M. Pavesi – A.L. Malinverno *Usi del turpiloquio nella traduzione filmica*, in *Tradurre il cinema*, a cura di C. Taylor, Trieste, 2000, pp. 75–90.

⁴⁶ Cfr. *Fleabag*, seconda stagione, secondo episodio, min. 4.20.

⁴⁷ R. Baños-Piñero, F. Chaume, *Prefabricated orality. A Challenge in Audiovisual Translation*, https://www.intra-linea.org/specials/article/Prefabricated_Orality 2009 (ultimo accesso 23/06/2025).

⁴⁸ Dore, *Postfeminist Humour* cit., p. 165

testo originali sono state mantenute nel 98% dei casi e la manipolazione ideologica in questo caso specifico non è stata molto marcata. Sebbene non vi siano delle linee guida da parte di *Prime Video* riguardo al doppiaggio, poiché il lavoro viene probabilmente commissionato prima della distribuzione da parte di questo gigante dello streaming, quanto rilevato sembra essere in linea con le norme generali offerte da altre piattaforme come, ad esempio, Netflix che suggerisce la non censura del linguaggio scurrile e degli argomenti tabù⁴⁹.

Nell'E02, Fleabag e il prete discutono dell'opportunità o meno che Fleabag diventi cattolica. Dopo averla scoraggiata, il prete le spiega il modo in cui lei mette in dubbio la sua fede.

E02 – Celibato

Testo di partenza	Testo di arrivo
FLEABAG: Do you think I should become a Catholic?	Dovrei diventare cattolica?
PRIEST: No, don't do that. I like that you believe in a meaningless existence. You're good for me. You make me question my faith.	No, non lo fare. Mi piace che tu creda in un'esistenza priva di senso e mi fai bene. Metti in dubbio la mia fede.
FLEABAG: And?	E...?
PRIEST: I've never felt closer to God.	Mai stato più vicino a Dio.
FLEABAG: Fuck you. (...)	Fottiti. (...)
PRIEST: I'm sorry. Celibacy. Go.	Scusa. Celibato. Vai.
FLEABAG: I just couldn't give up sex forever. It's just too, it's too —	Io non riuscirei a rinunciare al sesso. È così... così...
PRIEST: Celibacy is a lot less complicated than romantic relationships.	Il celibato è molto meno complicato di una relazione amorosa.
(segue)	

⁴⁹ Sulla pagina dedicata alle linee guida di adattamento di Netflix si legge: «La nostra missione a livello di doppiaggio è quella di rispettare il più possibile l'intento creativo originale. I dialoghi (comprese le imprecazioni) devono essere resi nel modo più fedele possibile, senza utilizzare espressioni dialettali o termini che finirebbero per introdurre un livello di oscenità non implicito nel contenuto. Raccomandiamo agli adattatori di non attenuare o censurare le imprecazioni o le espressioni volgari usate nella versione originale (sempre nel rispetto delle leggi locali).» <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/10240540012819-Dubbing-Creative-Guidelines-Films-Series-Italian> (ultimo accesso 17/06/2025).

Testo di partenza	Testo di arrivo
FLEABAG: But what if you meet someone you like?	E se ti piace una donna ?
PRIEST: I talk and drink and laugh and give them bibles and hope they eventually leave me alone.	Le parlo, bevo, rido e le do una Bibbia nella speranza che mi lasci in pace.
FLEABAG: What if you meet someone you love?	E se ti innamori di una donna ?
PRIEST: We're not going to have sex.	Non faremo sesso.

La frase del prete «You're good for me. You make me question my faith» (mi fai bene. Metti in dubbio la mia fede), la battuta di Fleabag che chiede una spiegazione e la risposta «I've never felt closer to God» (mai stato più vicino a Dio) portano scaltramente al significato della fede e alle sue regole. Non a caso la discussione si muove sul discorso del celibato, ed è a quel punto che essa si polarizza: Fleabag che afferma che non potrebbe rinunciare al sesso e il prete che spiega che l'astinenza è meno complicata dei rapporti di coppia. Come si può notare, il testo di partenza in traduzione non presenta sfide particolarmente complesse. Tuttavia, un dato interessante (evidenziato in neretto nell'E02) è che il termine generico inglese «someone» (traducibile con «qualcuno» o «qualcuna») in entrambe le battute di Fleabag, accompagnate dal verbo «meet», è stato in entrambi i casi tradotto con la parola «donna». Considerando che in un'altra scena dell'E02, in cui Fleabag parla con la sua psicologa, il termine «someone» è stato tradotto con «uomo»,⁵⁰ queste scelte sembrano essere un tentativo più o meno cosciente di indirizzare la visione dell'amore e della sessualità sul tradizionale concetto binario di uomo e donna. Se da una parte è evidente che il prete è eterosessuale, è però altrettanto vero che Fleabag ha una sessualità più fluida, ravvisabile già dalla prima stagione e nell'esempio della conversazione con la sua psicologa, in cui Fleabag fa un apprezzamento neanche tanto velato nei confronti di quest'ultima. In virtù di ciò, forse si sarebbe potuto utilizzare il «qualcuno» neutro italiano e mantenere così il dualismo sotteso nell'originale.

Infine, il terzo e ultimo esempio riportato qui di seguito è particolarmente importante poiché, diversamente da quanto si era ripromesso il prete, alla fine i due hanno dei rapporti sessuali e ammettono di amarsi, ma ciò non cam-

⁵⁰ Cfr. *Fleabag*, seconda stagione, episodio 2, min. 16.00.

bierà lo stato delle cose. I personaggi siedono alla fermata dell'autobus dopo il matrimonio del padre di lei e della sua compagna.

E03 – Passerà

Testo di partenza	Testo di arrivo
PRIEST: They're really into each other, those two. It's nice.	Sono molti innamorati. Che carini.
FLEABAG: They really pulled it off.	Si sono trovati.
PRIEST: Was your sister OK? She seemed —	Tua sorella sta bene? Era...
FLEABAG: Yeah she – er – she – had to do a work thing ...	Sì.. Ehm, sta bene. Doveva lavorare.
PRIEST: – a bit on edge...Wow, dedicated!	Un po' nervosa. Wow. Zelante!
FLEABAG: Addicted... It's God, isn't it?	Osessionata. È Dio, non è così?
PRIEST: Yeah.	Sì.
FLEABAG: Damn... Damn... You know the worst thing is ... That I fucking love you... I love you... No, no, don't. Let's just leave that out there for a second on its own... I love you.	Cavolo... Cavolo... Sai, la cosa peggiore è che ti amo, cazzo. Ti amo... No, no, non farlo. Lasciamo tutto così, solo per un secondo... Ti amo.
PRIEST: It'll pass.	Passerà.
FLEABAG: This bus is not magically coming.	L'autobus non arriverà.
PRIEST: I think I'll walk.	Credo che andrò a piedi.
FLEABAG: Okay.	Okay.
PRIEST: See you on Sunday? I'm joking you are never ever allowed to my church again. [Fleabag laughs]... I love you, too.	Ci vediamo domenica? Sto scherzando. Non entrare più nella mia chiesa [Fleabag ride]... Ti amo anch'io.

La battuta di Fleabag «It's God, isn't it?» (è Dio, non è così?) ci fa capire che la protagonista sta chiedendo indirettamente al prete conferma che tra lei (e quindi l'amore terreno) e quello spirituale (per Dio) lui ha scelto il secondo; il «sì» del prete nella battuta successiva non lascia a Fleabag speranza. La confessione di lei di essere perdutamente innamorata di lui si scioglie in un laconico «It'll pass» (passerà) da parte del prete. Ciò sembra suggerire che, secondo

quest'ultimo, l'amore terreno è destinato a scemare, mentre quello divino a rimanere, anche se nella sua ultima battuta egli ammette di amare Fleabag. La scena e la stagione si concludono con Fleabag che, lasciata da sola alla fermata dell'autobus, prende atto della scelta del prete e, come una vera eroina comica, affronta la situazione senza farne una struggente tragedia.

5. Conclusioni

Nel suo recente articolo, Graham afferma che lo studio dell'umorismo nella religione ci consente di riconoscere l'uso del primo come mezzo di intrattenimento, come presenza nella cultura popolare, come arma (verbale), ma anche come modalità di esperienza religiosa e strumento pedagogico per acquisire saggezza spirituale.⁵¹ Sulla scorta di ciò, si può in conclusione affermare che la religione in *Fleabag* sembra essere utilizzata principalmente per evidenziare due visioni opposte e polarizzate dell'esistenza, quella atea di Fleabag e quella cattolica del prete. Tuttavia, queste visioni sono continuamente messe in discussione. Mentre Fleabag si chiede se la religione possa essere la risposta alle sue incertezze esistenziali e divenire una guida e un conforto nell'affrontare i propri demoni, il prete conosce bene la regola del celibato e si sforza per quanto possibile di tenervi fede, ma senza successo. Egli è un prete «moderno» che vive la realtà che lo circonda in modo dinamico e senza un falso bigottismo. Non si piega alla visione «tradizionale» del suo ruolo: dice le parolacce e beve, così a sottolineare il superamento di certi preconcetti. Questi messaggi sono prevalentemente trasmessi attraverso l'umorismo, rendendo l'argomento accattivante e confermando il successo della serie.

Oltre a ciò, il turpiloquio è un aspetto caratterizzante dei personaggi e della serie in generale e della seconda stagione in particolare. Questa caratteristica è praticamente sempre mantenuta nel doppiaggio italiano. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che *Fleabag* è una seria trasmessa su una piattaforma streaming non soggetta a fasce protette. Sebbene alcune scelte traduttive che sfociano in un italiano non idiomatico (o doppiaggese), come nel caso riferito sopra per il termine volgare «bastardo», esse sono probabilmente dovute a costrizioni tecniche come la sincronizzazione labiale.⁵²

⁵¹ Graham, *Unraveling the seriousness fallacy* cit., p. 193.

⁵² Díaz-Cintas, *Clearing the Smoke* cit., p. 285.

Ciò detto, il doppiaggio in italiano presenta ancora una (forse inconscia?) censura dell'amore, pensato fondamentalmente su uno schema binario basato su legami eterosessuali tra uomini e donne. Al contrario, il testo di partenza rimane più aperto in questo senso (si veda il caso di «someone»), come anche il personaggio Fleabag, che viene ricondotta al canone in traduzione. Questo studio si è limitato a esaminare il doppiaggio, ma sarebbe interessante analizzare comparativamente questa versione e quella sottotitolata per stabilire se vi siano delle differenze nel trattamento delle tematiche qui esaminate in modalità audiovisive diverse.

Umorismo e teologia. Il sacro spazio della benevolenza divina

Alessandro Gargiulo*

1. Introduzione

C'è uno spazio relazionale tra Dio e l'uomo che la rivelazione cristiana mostra nell'unicità della Incarnazione. Uno spazio di incontro nel tempio della divina benevolenza. Questo da solo basta a fare, dell'esistenza dell'uomo, un sacro sorriso.

Nell'umorismo si manifesta un atteggiamento di superiorità rispetto agli eventi della vita. Non si tratta di sottovalutazione, né di mera dissacrazione di quanto, in essa, si presenti di serio e di significativo. Piuttosto, si rende evidente il sotteso dell'esistenza, una percezione, intuitiva, della sua provvisorietà.

L'origine della parola *umorismo* è legata alla scienza medica, ma nel XVII secolo il termine incominciò ad avvicinarsi alla sfera semantica nella quale solitamente lo si ritrova usato oggi, esprimendo il carattere pressoché spirituale di una certa inclinazione non bassa, né aggressiva, al riso e al divertimento¹. L'umorismo, a differenza della dimensione comica, non fa oggetto del ridicolo altri, ma può, da una parte, essere vissuto in prima persona, quasi come una leggerezza che coglie i propri difetti e li rimarca con delicata capacità di sorriderne; dall'altra, però, esso si gioca nelle relazioni, divenendo, anche per la psicologia, una sorta di *marker* della maturità, un segno della sua consistenza nell'individuo veramente formato². Il linguaggio, nel *sense of humour*, rientra in un gioco di allusioni e di traslazioni di significati, manifestando capacità di esprimere molto di più dei dati letterali. Le ricerche di psicologia cognitiva hanno portato a considerare l'umorismo, nella sua dimensione personale,

* Docente di Teologia trinitaria presso la Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale, sezione S. Tommaso d'Aquino.

¹ D. Origlia – A. Antonietti, voce: «Umorismo», in *Enciclopedia Filosofica*, Milano, 2006, p. 11865.

² *Ibidem*.

come collegato alla sfera affettiva e integrato in quella cognitiva. Non è, però, l'unico carattere dell'umorismo, che può essere certamente di matrice affettiva, ma potrebbe anche rivelarsi, in maniera più asettica, come connotato di una certa forma intellettuale.

All'inizio del XX secolo, a distanza di pochi anni, H. Bergson e L. Pirandello pubblicarono due testi su argomenti affini. Nel 1900, infatti, il filosofo francese diede alle stampe il suo *Il riso. Saggio sul significato del comico*, dove metteva in evidenza il rapporto tra riso e umano.

«Ecco un primo punto degno di attenzione. “Non v'è nulla di comico al fuori di ciò che è propriamente *umano*”. Un paesaggio potrà essere bello, grazioso, insignificante o brutto; non mai ridicolo. Si riderà di un animale, perché si avrà sorpresa in esso una attitudine d'uomo od un'espressione umana. Si riderà di un cappello; ma non del pezzo di feltro o di paglia, bensì della forma che l'uomo gli ha data, del capriccio umano di cui esso ha preso la forma. Io mi domando come mai su un fatto, sì importante nella sua semplicità, non si sia più a lungo indugiata l'attenzione dei filosofi. Parecchi hanno definito l'uomo «un animale che sorride»; avrebbero potuto definirlo un animale che “fa” ridere, giacché se qualche altro animale o qualche altro oggetto inanimato vi perviene, è sempre per una rassomiglianza con l'uomo, per l'impronta che l'uomo vi imprime o l'uso che ne fa»³.

L'idea di H. Bergson è proprio, nella linea aristotelica, la dimensione umana del riso, il suo essere appropriabile unicamente all'uomo e a tutto ciò che riguarda la sfera delle sue relazioni, il suo mondo prossimo o ideale.

Nel 1908, il drammaturgo italiano pubblicò il suo saggio su *L'umorismo*. Pirandello considera l'umorismo come un frutto della riflessione, che viene fuori e si manifesta nel *sentimento del contrario*. In questa intuizione, si faceva largo significativamente una distinzione tra l'umoristico in senso proprio e ciò che si definisce *comico*.

«Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a

³ B. Placido, Prefazione a: H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Roma-Bari, 2009, pp. 4-5.

pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché, pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé, l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché, appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico»⁴.

Tenendo per buone le intuizioni di Bergson e di Pirandello, ci domandiamo: può l'umorismo inquadrare, in parte, la relazione tra Dio e uomo e tra uomo e Dio?

Sappiamo che l'argomento, di per sé, come annunciato nella citazione del filosofo francese, risulta essere delicato, se non altro perché una riflessione speculativa sull'umorismo non sempre è stata fatta. Per questo non è difficile trovare considerazioni che negano, in via di principio, il tema di questo intervento. La Sacra Scrittura dispone, attraverso i suoi molteplici generi, a considerare che la condizione esistenziale dell'uomo sia caratterizzata dalla qualità del rapporto che egli può stabilire con il suo Creatore. Secondo la Bibbia, una delle cifre distintive di questo dialogo è l'amicizia. Così, nel libro dell'Esodo, Dio parla con Mosè come un uomo parla con un altro (Es 33,11). Nel Nuovo Testamento, Gesù dichiara di considerare amici i suoi discepoli: «Non vi chiamo servi ma amici» (Gv 15,15). Sebbene l'amicizia richiami fortemente l'offerta della vita (Gv 15,13) è chiaro che essa si presenti, più propriamente, come lo spazio sacro dell'intimità, della compassione e della comprensione da parte di Dio amico dell'uomo e come lo spazio sacro della libertà che l'uomo ha di essere sé stesso davanti a Dio. È giusto, quindi, domandarci se l'umorismo possa essere un tratto capace di far emergere questa intimità nel cuore di questo incontro; se emerga e in che modo da quella che la fede chiama Rivelazione; se la teologia, come riflessione critica sui dati della fede, possa trovare nell'umorismo una chiave per aprire la relazione con Dio al positivo di una libertà e responsabilità costruttive.

⁴ L. Pirandello, *L'umorismo*, Milano, 1992, pp. 173-174.

2. La fatica di ridere: cenni per un'ermeneutica teologica

2.1. Del riso di Cristo

Uno dei dialoghi più iconici de *Il nome della rosa*, il romanzo che fu croce e delizia di Umberto Eco, si svolge nello *Scriptorio* della Abbazia e riguarda il tema del riso. Il Venerabile Jorge cui nell'ultima sequenza narrativa del racconto, Guglielmo da Baskerville rivolge una *felice notte* che fa trepidare il lettore, al culmine di una discussione che va al cuore della storia e del dramma della narrazione, afferma con sicurezza: «L'animo è sereno solo quando contempla la verità e si diletta del bene compiuto, e della verità e del bene non si ride. Ecco perché Cristo non rideva»⁵.

L'opera di Eco, in qualche modo, stimola lo studio di J. Le Goff, che, in uno dei suoi saggi, mette in evidenza il valore del riso nel Medioevo. Lo storico medievista sottolinea che l'intento di realizzare uno studio sul riso è nato dalla lettura di un testo non troppo conosciuto, di E. Curtius⁶. Questo autore, in un *excursus* sul riso nella Chiesa, ha evidenziato che, dall'epoca patristica fino al Medioevo, è ricorsa la domanda sull'eventualità che Cristo abbia riso o meno nella sua vita terrena⁷. Il tema, presente nell'omiletica, avrebbe avuto un certo peso nelle accademie. Nel XIII secolo, all'Università di Parigi, annualmente, infatti, si teneva un *Quodlibet* sull'argomento e, intanto, si diffondeva il *topos* della definizione aristotelica dell'uomo quale animale che ride (*homo risibilis*)⁸.

Il riso di Cristo non appare in maniera evidente dalle Sacre Scritture. Di esso parlano i testi doceti come il *Logos del grande Seth*, rinvenuto a Nag Hammadi, nel quale è Cristo stesso a dire: «Ridevo della loro ignoranza»⁹. In un altro testo, nell'*Apocalisse di Pietro* (135 ca.), si parla, invece, di un Gesù «sereno e sorridente» su di un albero, mentre il corpo di un sostituto veniva ferito e oltraggiato sulla croce. Il riso di Gesù, nella letteratura gnostica, sembra esprimere l'eresia doceta, cioè la semplificazione che evita lo scandalo della croce: il crocifisso non sarebbe il Verbo incarnato. In altri testi gnostici, tra i quali, la *Lettera di Pietro a Filippo* e la *Prima Apocalisse di Giacomo*, anch'essi trovati a Nag Hammadi, si manifesta la stessa eresia nella tensione che c'è tra

⁵ U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, 1989, p. 139.

⁶ E. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Roma, 2022.

⁷ J. Le Goff, *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, Bari, 2019, p. 145.

⁸ *Ibidem*.

⁹ G. Stroumsa, *Il riso di Cristo*, Brescia, 2014, p. 19.

*apparenza e irrisione*¹⁰. Cristo, infatti, in questi testi ride di coloro che credono che la morte abbia colpito la sua vita, che considerano vero ciò che invece è semplicemente un gioco di sostituzione. L'eresia doceta, nata come radicalismo della fede cristiana nella divinità del Cristo, è in realtà la neutralizzazione della croce come cuore rivelativo del mistero di Dio fatto uomo.

Sulla scorta di questo rapporto tra *riso/sorriso* di Cristo e visione doceta della sua persona nella letteratura gnostica e sulla scorta dell'assenza di un esplicito riferimento al sorriso di Cristo nel Nuovo Testamento, nascono le affermazioni di Giovanni Crisostomo (+407) nella sua *VI Omelia sul Vangelo secondo Matteo*¹¹ e nella *XV omelia sulla lettera agli Ebrei*¹², nonché quella di Ambrogio (339 o 340/397) nel suo *De officiis ministrorum* che si basa su Lc 6,25 («Guai a voi che ora ridete, perché sarete nel dolore e piangerete»)¹³. Per questi protagonisti del pensiero cristiano dei primi secoli, infatti, nella ortodossia della fede, non è possibile affermare che il riso appartenesse al Figlio di Dio.

La questione non è puramente accademica. In essa vi è la circolarità di due grandi sotto-questioni: se, da una parte, l'umano è *risibilis*, nel senso di essere disposto al riso, come è possibile che l'assunzione della natura umana, da parte di Cristo, non abbia contemplato l'attitudine al ridere? E se – dall'altra – il Cristo non ha riso, la esemplarità della sua umanità, contemplerebbe l'esclusione del riso come tensione verso la perfezione, dichiarando il risibile, di per sé, imperfetto¹⁴?

Nel corso del tempo, dalla diffidenza iniziale, la Chiesa sarebbe passata a distinguere tra *riso buono* e *riso cattivo*. Le opere di Alessandro di Hales e, quindi, di Alberto Magno e di Tommaso d'Aquino avrebbero impostato la vita di uomini come San Luigi, corrispondente al topos del *rex facetus* il quale, però, digiunava dal ridere il venerdì¹⁵. Il riso, infatti, di per sé, può avere cadute oscure.

Nella vita del monaco, il riso è il nemico più pericoloso subito dopo l'ozio. Di esso si parla fin dalle prime regole monastiche del V secolo, nell'orizzonte della *taciturnitas*, il silenzio di cui il riso è violenta e peggiore rottura¹⁶. Lo

¹⁰ *Ivi*, pp. 20-21.

¹¹ Giovanni Crisostomo, *Omellerie sul Vangelo secondo Matteo*, 6.6.

¹² *Id.*, *Omellerie sulla lettera agli Ebrei*, XV, 3.271.

¹³ Ambrogio, *De officiis ministrorum* 1, 23, 102.

¹⁴ J. Le Goff, *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale* cit., p. 146.

¹⁵ *Ivi*, p. 147.

¹⁶ *Ivi*, p. 148.

stesso Evagrio Pontico, autore de *Gli otto spiriti della malvagità*, nel quarto secolo, nelle *Sentenze alle vergini*, facendo una rassegna del catalogo dei vizi, arriva ad affermare che «il riso è cosa vergognosa» (*turpis risus*)¹⁷. Nel VI secolo, San Benedetto pone il tema del sorriso nell'orizzonte non più del silenzio ma della umiltà.

Molto tempo dopo, nel XVII secolo, l'abate Surin, nel suo manuale sulla vita spirituale, mette in evidenza la logica che guida il divertimento, domandandosi quali divertimenti convengano alle persone spirituali. Egli considera che gli unici ammissibili sono quelli compatibili con la grazia e la virtù¹⁸. Nello specifico, l'autore distingue tra divertimenti dannosi, neutri e vantaggiosi. In quest'ultima categoria ricadrebbero quei divertimenti che possono essere piegati alla bontà della virtù e al fine nel quale si ritrova il cammino spirituale. Niente deve essere così distante dalla vita spirituale da diventarne alieno, neanche il divertimento di una passeggiata o di una conversazione¹⁹.

2.2. *Del Cristo deriso*

Se è vero che nel Vangelo non ci sono tratti che aprano a una vera e propria questione *de risu Christi*, è pur vero che negli stessi Vangeli emerge la questione circa il *Cristo deriso*. L'arte ha avuto grande attenzione al tema. Si segnalano, tra le altre, le opere di Cimabue (1280), del Beato Angelico (tra 1438 e 1443), di Valentin De Boulogne (dopo il 1620) e, più recentemente, di Renato Guttuso (1968). In ambito di storia del cristianesimo, nel 1946, sulla rivista letteraria *Belfagor*, veniva pubblicato, postumo, un articolo dello storico Adolfo Omodeo dal titolo *Il Cristo deriso*. Nel testo, attraverso una analisi comparativa, l'autore proponeva l'idea che, quanto accaduto a Gesù, in qualche modo, trovasse eco nelle tradizioni orientali dei Sacei, dove era consueto associare il dileggio e l'oltraggio caricaturale a colui che veniva considerato reo di un certo tipo di colpe. L'oltraggio, poi, era associato all'imporre al malcapitato le insegne regali²⁰.

Il tema della derisione di Cristo, al centro dell'attenzione artistica e storica, dunque, rimane, però, assolutamente marginale nella riflessione cristologica. Eppure non mancano i testi che riferiscono questo. In Mt 27, 29-31, infatti, Gesù rivestito dei segni dello scherno, viene deriso più volte dalla soldataglia.

¹⁷ PL vol. 20, col. 1187A.

¹⁸ J.J. Surin, *Guida spirituale*, a cura di Michel de Certeau, Cinisello Balsamo, 1988, p. 261.

¹⁹ *Ivi*, p. 263.

²⁰ A. Omodeo, *Il Cristo deriso*, in «Belfagor», I.4, 1946, pp. 460-467.

Il verbo utilizzato è ἐνέπαιξαν. Lo stesso verbo, nella stessa forma, si ritrova in altre due ricorrenze. Nel passo parallelo di Mc 15,20 e in Lc 23,36, dove la derisione coglie Gesù nell'atto estremo della crocefissione, e accompagna il gesto di coloro che gli porgono l'aceto da bere. Il verbo di riferimento è ἐμπαίζω che significa proprio deridere (un'ulteriore ricorrenza è in Lc 22,63, dove si dice ἐνέπαιζον). Non sono solo questi, però, i punti in cui la derisione emerge. Possiamo leggere un altro passaggio significativo, sempre legato a un momento drammatico ma esterno alla dinamica della Passione. Nel brano della resurrezione della figlia di Giairo, nel capitolo 5 del vangelo secondo Marco, infatti, si dice che coloro che sono nella casa del capo della sinagoga, facevano trambusto, piangevano e gridavano forte. Sono gli stessi che, davanti alla espressione di Gesù («La bambina non è morta ma dorme») finiscono per deriderlo (κατεγέλων), così come riporta anche Mt 9,24 e Lc 8,53. In questo brano, si incrociano, da una parte, la forza *sdrammatizzante* della presenza di Cristo. In qualche modo, infatti, egli, senza deridere la sofferenza o il dramma che si vive in quella casa e che si esprime in atteggiamenti manifesti e rituali di lutto, fornisce una visione diversa, una lettura prospettica di un evento che egli non può non saper declinare nella sua realtà esistenziale: Gesù sa che la bambina è morta, altrimenti non andrebbe a risollevarla. Egli, però, prima di tutto, parla nei termini della vita eterna e non della vita naturale e così annuncia la non definitività della morte umana. Allo stesso tempo, con quelle parole, annuncia il suo intervento, la forza vivificante della sua presenza. Se la circostanza ci impedisce di considerare questo come un segno dell'umorismo di Dio, della forza rivelativa della sua lettura prospettica della realtà in cui l'uomo è drammaticamente immerso, la struttura logica di questo primo dialogo sembra, però, in un certo senso, ricalcare il modello di verità che emerge dal contrasto. Altra cosa, invece, è ciò che Egli subisce, la derisione, cioè, il dileggio. Lo stesso movimento, la dinamica che si accende dopo questa reazione degli astanti – caccia tutti fuori (ἐκβαλὼν πάντας), prende (παραλαμβάνει) il padre e la madre della bambina e, con loro, Pietro, Giacomo e Giovanni; entra (εἰσπορεύεται) dove è la bambina – è una sorta di riconoscimento della forza rivelativa della prospettiva di Dio che appare non direttamente contraddittoria del modo con il quale gli uomini percepiscono il mistero del dolore e della morte, ma, in qualche modo *sdrammatizzante*. Sembra dal passaggio biblico che coloro che si lasciano prendere per mano dal Signore e si lasciano accompagnare da Lui al centro del mistero del proprio dolore, vi entrino davvero dentro e vedano il compiersi della salvezza nell'esperienza di un incontro che risolleva (Τὸ κοράσιον, σοὶ λέγω, ἔγειρε).

Il tema della derisione ha un grande impatto nella coscienza cristiana dei primi secoli²¹. La derisione di Dio esprime una tale incidenza solo nel cristianesimo, perché essa non è semplicemente tracotanza, trasgressione prometeica e violenta verso la trascendenza. In qualche modo, essa è uno stare dentro il gioco della relazione con il Dio fatto uomo dalla prospettiva della ostilità, perché Dio stesso ha accettato di starvi dentro, fino al punto di parlarci di una compromissione e di un'umile esposizione a essa. La derisione, quindi, non è semplicemente un corollario degli eventi della Passione, bensì è un riflesso del mistero della croce quale compimento dell'Incarnazione.

3. *Al cuore di un ribaltamento semantico: l'eutrapelia in Tommaso d'Aquino*

Facciamo, ora, ma solo apparentemente, un passo indietro, per concentrarci su quanto ci viene consegnato dal Dottore Angelico, riferimento fermo del cammino della storia della teologia. Nella dimensione di ciò che è morale, Tommaso d'Aquino si lascia ispirare dal principio della *felicità*, intendendo, per essa – in modo da completare la visione di Aristotele nell'*Etica Nicomachea* – un tendere alla gioia eterna, conformandosi progressivamente alla bontà divina, perché felicità è «nell'assomigliare a Dio nella bontà»²².

Per Aristotele la vera felicità è nella contemplazione e il *gioco*, inteso come divertimento, si rassomiglia al riposo di cui l'uomo ha bisogno per maturare verso l'ottenimento di questo fine che è l'unica cosa che egli cerca per sé stessa, cercando le altre cose solo in vista di questa²³.

Nella *Summa*, Tommaso considera la questione del riso nel passaggio sugli atteggiamenti del corpo. Ciò che l'Aquinate mette in evidenza è che la ragione dà senso e misura agli atteggiamenti del corpo, perché tempera le passioni di cui i moti esterni sono espressione. Il riso, però, non è un'espressione di per sé negativa, così il teologo domenicano considera gli *agelasti*, in quanto nemici del riso, peccatori contro la ragione, perché «mostrandosi sempre tristi erano difficili da sopportare e sgradevoli per gli altri»²⁴.

«Nelle cose umane tutto quello che va contro la ragione (*contra rationem*)

²¹ Cf. L. Padovese, *Lo scandalo della croce. La polemica anticristiana nei primi secoli*, Bologna, 2004.

²² C. De Marchi, *L'affabilitas nei rapporti sociali. Studio comparativo sulla socievolezza e il buon umore in Tommaso d'Aquino, Thomas More e Francesco di Sales*, Roma, 2010, p. 104.

²³ Aristotele, *Etica Nicomachea*, X, 6 1176b.

²⁴ G. Minois, *Storia del riso e della derisione*, edizione italiana a cura di M. Carbone, Bari, 2004, p. 277.

è peccaminoso (*vitiosum*). Ora, è contro la ragione essere di peso agli altri col non mostrarsi mai piacevoli (*onerosum*), o con l'impedire il divertimento altrui (*delectationes aliorum impedit*). Di qui l'ammonimento di Seneca: «Comportati con tale saggezza da non mostrarti intrattabile con nessuno, da non essere mai volgare». Ora, quelli che rispetto al gioco peccano per difetto (*in ludo deficiunt*) non dicono mai niente da ridere; e non tollerano che altri lo facciano; perché non accettano gli scherzi degli altri. Essi quindi sono in difetto e dal Filosofo sono denominati 'rustici' (*agrestes*). Siccome però il gioco è ordinato al divertimento e al riposo (*utilis propter delectationem et quietem*), e queste due cose non vanno cercate per sé stesse nella vita umana, ma per la (normale) attività", come dice Aristotele, peccare per difetto è nel gioco meno grave che peccare per eccesso (*defectus ludi minus est vitiosus quam ludi superexcessus*). Per questo il Filosofo afferma, che «pochi devono essere gli amici nel divertimento»; perché basta poco divertimento (*parum*) come per dar sapore alla vita; cioè come nel cibo basta un po' di sale»²⁵.

«Essere di peso agli altri», quindi, e «impedire il divertimento altrui», è contro la ragione. Tommaso chiarisce che anche presso gli antichi, l'intrattabilità e la volgarità erano viste come dei demeriti, qualcosa da eliminare. Ciò che è frutto di ragione, poi, ed è virtuoso, abita nel mezzo. Se da una parte si intravede la scarsità del gioco e dall'altra una abbondanza, infatti, ci si trova davanti a due eccessi che, per definizione, sono e rimangono atteggiamenti sbagliati. Il gioco è ordinato al divertimento e al riposo, quindi, di esso c'è bisogno, ma in una quantità giusta, come si usa il sale per condire una pietanza.

Nella stessa *quaestio*, però, più avanti, Tommaso precisa ulteriormente.

«La virtù dell'austerità non esclude tutti i divertimenti, ma solo quelli esagerati e disordinati (*superflus et inordinatus*). Essa quindi rientra nell'affabilità, che il Filosofo denomina amicizia: oppure rientra nell'eutrapelia, o gioivialità. Andronico però la denomina e la definisce come virtù affine alla temperanza (*ad temperantiam*), che ha il compito di moderare il piacere (*delectationes reprimere*)»²⁶.

Essere austeri, quindi, non significherebbe disprezzare il divertimento, ma scegliere di non cedere a quello smodato. Questo tipo di austerità, quindi, rientrerebbe nell'affabilità che, infatti, è il tono con il quale si presenta l'amica-

²⁵ S. Th, II-II, q.168, a.4, *Respondeo*.

²⁶ *Ibidem*, ad tertium.

lità. Seguendo, poi, Andronico, Tommaso introduce un nuovo elemento, che accosta la sua argomentazione al tema dell'umorismo: l'*eutrapelia*.

Eutrapelia è una virtù di moderazione «che si manifesta con una sana allegria per opposizione al riso aggressivo ed eccessivo della *bomolochia*, o sovrabbondanza. Tommaso paragona il riso dei *bomolochi* al volo dei nibbi sopra i templi per smembrare la carne delle vittime uccise; esso è quindi un riso predatore. All'altra estremità si trova l'*agroichia*, la rozza ferocia che rende l'uomo insopportabile. Il riso moderato è la resurrezione della virtù di *urbanitas*, il buon umore dell'uomo gioviale»²⁷.

Da questi accenni si comprende che, mentre Aristotele presenta una fenomenologia della virtù è possibile dire che Tommaso ce ne offra una criteriologia, presentandola secondo l'ordine e il valore di ragione e attribuendola alla sfera di competenza della temperanza²⁸.

Un'altra virtù, Tommaso desume da Aristotele. Si tratta della virtù che favorisce la convivenza civile, nella tensione che porta alla realizzazione di una società ideale fondata sull'amicizia. Si tratta della *affabilitas*, termine desunto dall'Aquinate dalla lettura nella Vulgata di Sir 4,7: «congregationi pauperum affabilem te facito»²⁹.

L'*affabilitas*, dunque, sarebbe – così si pronuncia Tommaso nella sua interpretazione dell'*Etica Nicomachea* – un secondo tipo di amicizia. Questa, infatti, non si esprimerebbe nella reciprocità di un rapporto tra amici, ma nel modo con il quale l'uomo si dispone al bene nel trattare con chiunque³⁰. Si tratterebbe, quindi, di una certa amicalità. Vi è poi un rapporto tra affabilità ed *eutrapelia*. Il riposo e lo scherzo, infatti, – come si è visto – sono importanti per alleggerire i carichi della vita.

«È interessante notare come il termine “eutrapelia” abbia subito, nella riflessione morale successiva ad Aristotele, un'evoluzione semantica che ha influenzato la concezione di questa virtù lungo la storia. Fin dall'epoca classica, il vocabolo assumeva spesso connotati negativi, che tendevano a sovrapporlo al vizio per difetto indicato dall'*Etica Nicomachea* (trivialità, rozzezza). Il

²⁷ Minois, *Storia del riso e della derisione* cit., pp. 277-278.

²⁸ C. De Marchi, *L'affabilitas nei rapporti sociali. Studio comparativo sulla socievolezza e i buon umore in Tommaso d'Aquino, Thomas More e Francesco di Sales* cit., p. 109.

²⁹ *Ivi*, p. 112.

³⁰ *Ivi*, p. 119. Cf. S. Th. II-II, q. 114, a.1, resp.: «Oportet autem hominem convenienter ad alios homines ordinari in communi conversatione, tam in factis quam in dictis, ut scilicet ad unumquemque se habeat secundum quod decet. Et ideo oportet esse quandam specialem virtutem quae hanc convenientiam ordinis observet. Et haec vocatur amicitia sive affabilitas».

Nuovo Testamento e i Padri conoscono solo il significato negativo del termine greco *eutrapelia*: quasi tutta la letteratura orientale e monastica tende a condannare le burle, i passatempi e spesso perfino il sorriso»³¹.

L'idea di Tommaso, quindi, è una messa in discussione del concetto monastico e patristico che assume l'*humus* neotestamentario della negatività della *eutrapelia*. Per il *Doctor Angelicus*, infatti, il cristiano è l'unico che, avendo chiara percezione del rapporto che c'è tra il mondo e Cristo, possa davvero presentarsi come l'*homo ludens*³². Per Tommaso, poi, il divertimento deve essere adeguato a persone, situazioni e tempo. Non deve essere irridente, perché l'irrisione del motteggio tende all'umiliazione ed è più pericolosa dell'oltraggio che spinge a ridere di un male conosciuto.

«L'irrisione ha sempre di mira un male o un difetto. Ora, se un male è grave, esso va preso non in scherzo, ma sul serio. Perciò se si volge in scherzo o in riso (di qui i termini di irrisione e di scherzo), si fa perché si prende come cosa da poco. Ora, un male si può considerare come da poco in due maniere: primo, per sé stesso; secondo, per la persona interessata. Ma quando uno prende a scherzare e a ridere sul male o sui difetti altrui, perché realmente il male è da poco, si ha un peccato che nella sua specie è veniale, ossia leggero. – Invece quando un male si prende per cosa da poco a motivo della persona interessata, come si è soliti fare per le lagnanze dei bambini e degli scemi, allora schernire o irridere qualcuno significa disprezzarlo, e ritenerlo così da poco da non doversi preoccupare del suo male, ma da potersi prendere in scherzo. Allora la derisione è peccato mortale. Ed è più grave dell'insulto aperto: poiché chi insulta mostra di prendere sul serio le altrui miserie, mentre chi deride le prende in scherzo»³³.

4. Risus theologicus: *umorismo e Scrittura*

È giusto porre, ora, l'attenzione sull'arguzia e l'umorismo nei testi sacri. Non si tratta semplicemente di comprendere quale possibilità ci sia di usare i testi Sacri per motteggi, facezie, etc... L'umorismo ebraico – e non solo – ci ha mostrato ampiamente questa possibilità, facendo emergere, attraverso le pagine sacre, una via del sorriso che spesso porta a una loro più specifica com-

³¹ *Ivi*, p. 152.

³² *Ivi*, pp. 152-153.

³³ S. Th., II-II, q. 75, a.2.

prensione. Si tratta, però, di comprendere come la lettera della Rivelazione giudaico-cristiana, abbia in sé impastato a tal punto il messaggio con la vita da rivestirsi dell'umanità fino a prenderne i tratti. Non è possibile affrontare in questa sede il tema specifico dell'umorismo ebraico. Si tratta di un capitolo ampio e complesso, relegato, comunque, per il nostro tema, a riferimenti biblici veterotestamentari³⁴. Prezioso, però, appare il riferimento alla categoria del ridere nella Scrittura, specialmente per come esso viene fuori dalla Sacra pagina³⁵. Se l'immagine di un Dio agelasta, formalmente o letterariamente si addice al Dio biblico, allo stesso tempo, però, vale la pena specificare che l'umorismo non è estraneo alla sua relazione con l'uomo. Il sorriso di Dio è sempre un'apertura al bene, anche quando si manifesta come reazione all'empietà degli uomini. Il Signore, per esempio, ride di coloro che tramano contro colui che ha prescelto e inviato (Sal 2,5) e degli empi in generale (Sal 37,13). In questo stile, accenna al ridere di Dio anche il Talmud. Non si tratta di un deridere l'uomo, ma di manifestare l'inefficacia della sua empietà rispetto alla volontà dell'Altissimo che individua e persegue il bene.

Nell'Antico Testamento, sembra che siano essenzialmente due i termini che indicano il riso, in due accezioni diverse: il riso gioioso (*sâkhaq*, סָחַק) e il riso denigratorio (*lâag*, לָאָג)³⁶.

Eppure, il libro della Genesi apre la parte del suo racconto storico con il riso di Dio. L'umorismo, in qualche modo, fa parte della narrazione biblica, visto che la storia, in ebraico *toledot*, è un racconto generativo, che produce storia.

Ricordiamo la scena narrata dal capitolo 18, lì dove la promessa dei tre visitatori di Mamre produce il riso interiore di Sara (18,11). In quel riso c'è il senso della rassegnazione di Sara, il suo essersi arresa ai *no* della vita. Ella non ha verso quei visitatori, l'atteggiamento accogliente e speranzoso di Abramo. A questo punto, il Signore domanda al patriarca il perché di quel riso, che, avvenuto

³⁴ Cfr. M.A. Ouaknin, *E dio rise. La Bibbia dell'umorismo ebraico da Abramo a Woody Allen*, Milano, 2023. Nella presentazione del volume, Moni Ovadia scrive: «L'umorismo ebraico è a mio parere, una delle più grandi manifestazioni della mente umana che si erge contro le derive della violenza, della stupidità, del pregiudizio. Per essere esercitata nella pienezza delle proprie prerogative, questa capacità richiede all'umorista di saperlo usare anche nei confronti di sé stessi, anzi soprattutto nei confronti di sé stessi».

³⁵ Cfr. O. Battaglia, *Il Dio che sorride. Il sorriso nella Bibbia*, Assisi, 2007; *Riso, ironia, umorismo nel Nuovo Testamento*, in Id., *Riso e comicità nel cristianesimo antico. Atti del Convegno di Torino, 14-16 febbraio 2005*, a cura di C. Mazzucco, Alessandria, 2007, pp. 162-164; G. Benassi, *La gioia nascosta. Alla ricerca della felicità di Gesù*, Assisi, 2003; J. Martin, *Anche Dio ride. Perché gioia, umorismo e riso sono al centro della vita spirituale*, Cinisello Balsamo, 2019.

³⁶ C. De Marchi, *L'affabilitas nei rapporti sociali. Studio comparativo sulla socievolezza e il buon umore in Tommaso d'Aquino, Thomas More e Francesco di Sales cit.*, p. 152.

dietro la tenda e, soprattutto, interiormente, non avrebbe dovuto provocare scalpore. La promessa è fatta ad Abramo e si rafforza: di lì a un anno, Sara avrà un figlio³⁷. Sara, a questo punto, nega di aver riso e viene smentita. Sembra che non ci sia niente di cui ridere, che tutto sia davvero serio, eppure, a suo tempo, quando la storia maturerà nel solco della volontà di Dio, nascerà Isacco (Gn 21,1) «motivo di lieto riso» (Gn 21,6) dato da Dio a Sara, che chiude il cerchio di questa vicenda dialettica nel rapporto con il Signore, affermando: «chiunque lo saprà riderà lietamente di me» (*ibidem*). Il figlio di Abramo e di Sara si chiama Isacco (יִשְׁחָק) che significa proprio «egli ride/riderà», oppure, più concretamente, «sorriso». Alcuni esegeti riferiscono a Dio stesso il sorriso, ritenendo che il nome Isacco fosse la forma abbreviata di *yishāq'el* («possa Dio sorridere»). Al sorriso di Dio, farebbe eco il sorriso di Sara, gioiosa in 21,6. È lui che sorride, fino al punto di pensare – e ne sarà una chiave di lettura il brano della legatura – che il riso di Dio è terribile, perché segno della sua vittoria sull'uomo che non crede nella possibilità che assume in lui ogni umana impossibilità.

Il riso di Abramo, commenta Rashi, è una parola formata da cinque consonanti che, traslitterate, si leggono YTSHQ. Secondo la *ghematria*, cioè lo studio che dà valore numerico alle lettere dell'alfabeto ebraico, si può rilevare questa equivalenza. Y equivale a 10, il numero delle prove che Abramo deve sostenere e dei dieci anni trascorsi prima di generare Isacco; TS equivale a 90, che è l'età di Sara alla nascita di Isacco. H è uguale a 8, l'ottavo giorno, quello della circoncisione; Q, invece, è 100, il numero che identifica l'età di Abramo alla nascita di Isacco. Nella lettura della *ghematria*, sembra che le affermazioni di Dio, promesse nell'equivalenza delle lettere ai numeri, abbia corrispondenza in una contraddizione con la realtà. Alla promessa di un figlio dopo 10 anni, risponde l'età di Sara; alla promessa della circoncisione, si oppone l'età di Abramo. Il riso è nei giochi delle parole³⁸.

Se si legge tutta la ricchezza del racconto della promessa e della nascita di Isacco, ci si rende conto di come esista una sorta di gioco nel dialogo tra l'uomo e Dio. Un gioco che è di manifestazione e di nascondimento. Per quanto

³⁷ Gn 18,9-15: «Poi gli dissero: "Dov'è Sara, tua moglie?". Rispose: "È là nella tenda"¹⁰. Riprese: "Tornerò da te fra un anno a questa data e allora Sara, tua moglie, avrà un figlio". Intanto Sara stava ad ascoltare all'ingresso della tenda, dietro di lui¹¹. Abramo e Sara erano vecchi, avanti negli anni; era cessato a Sara ciò che avviene regolarmente alle donne¹². Allora Sara rise dentro di sé e disse: "Avvizzita come sono, dovrei provare il piacere, mentre il mio signore è vecchio!"¹³. Ma il Signore disse ad Abramo: "Perché Sara ha riso dicendo: "Potrò davvero partorire, mentre sono vecchia?"¹⁴. C'è forse qualche cosa d'impossibile per il Signore? Al tempo fissato tornerò da te tra un anno e Sara avrà un figlio"¹⁵. Allora Sara negò: "Non ho riso!", perché aveva paura; ma egli disse: "Sì, hai proprio riso".

³⁸ M.A. Ouaknin, *E dio rise. La Bibbia dell'umorismo ebraico da Abramo a Woody Allen* cit., pp. 17-18.

riguarda il Nuovo Testamento, basterebbe lo studio del Vangelo secondo Giovanni, per evidenziare come, attraverso la tecnica del fraintendimento e della ironia, la Scrittura metta in luce i significati nascosti al lettore in una considerazione meramente narrativa della pagina³⁹.

Ignace De La Potterie, per esempio, considera in questo binomio, la dinamica di Gv 4, ovvero il passaggio del quarto vangelo sull'incontro di Gesù con la Samaritana⁴⁰. Questa considerazione è estremamente importante, perché la Sacra Scrittura non rappresenta semplicemente una letteratura religiosa per il credente. Essa è il luogo manifestativo di un darsi della verità divina personale in reciprocità di relazione⁴¹.

Le forme del linguaggio non possono, quindi, essere viste come meri generi letterari, ma, nella struttura dei generi letterali, si può intravedere un passaggio fondamentale di quella dimensione della verità, del buono e del giusto che, dalla Rivelazione giudaico-cristiana passa alla visione teologico-morale come si è rappresentata a noi negli autori che abbiamo considerato. «L'ironia giovannea, dunque, è una strategia di linguaggio, modellata apposta per rivelare, giudicare e invitare. La stessa carica esistenziale, già così forte nelle pagine di Giovanni, si trova ulteriormente potenziata dal procedimento dell'ironia. E ciò sia detto per amore di verità e non per la moda di un "esistenzialismo-pop". In Giovanni, anche l'ironia e verità»⁴².

Secondo l'esegeta Klaus Berger, è possibile parlare di un vero e proprio *umorismo di Gesù*⁴³. Nella prospettiva di questo autore, Gesù è attento all'uso dell'umorismo quando si presenta nella sua dimensione esegetica, quando, cioè, interpreta le Scritture. In questa versione, egli agisce perché la realtà si mostri nella sua profondità e manifesti la sua reale consistenza. Per questo motivo, *distorce* la realtà facendo sì che un *cammello passi per la cruna di un ago* (Mt 19,24); che una vedova povera ma generosa, diventi quella che ha dato più di tutti nel tesoro del tempio (Lc 21,2-3); che un morto sia ritenuto semplicemente uno che dorme (Lc 11,11-12; Mc 5,39); che un bambino diventi metro di misura dell'umanità ben riuscita (Mt 18,3).

«Solo in un paio di vangeli apocrifi Gesù ride. Di solito è lui a far ridere

³⁹ V. Mannucci, *Giovanni il Vangelo narrante. Introduzione all'arte narrativa del quarto vangelo*, Bologna, 1993, pp. 57-81.

⁴⁰ I. De La Potterie, *La Passione di Gesù secondo il Vangelo di Giovanni*, Cinisello Balsamo, 1988, p. 9.

⁴¹ Cf. A. Gargiulo, *Teologia nella relazione*, Roma, 2023.

⁴² V. Mannucci, *Giovanni il Vangelo narrante. Introduzione all'arte narrativa del quarto vangelo* cit., p. 68.

⁴³ K. Berger, *Un cammello per la cruna di un ago? L'umorismo di Gesù*, Brescia, 2022.

gli altri. Li libera dal labirinto dei loro travimenti. È un riso liberatorio, un accesso nuovo e particolare a Gesù stesso, che stimola la fantasia e risveglia l'interesse, ama gli animali, è a tratti grottesco, ma mai offensivo, talvolta beffardo, ma non distruttivo, bensì illuminante. Perché l'umorismo di Gesù è il padre di tutta la sapienza»⁴⁴.

Berger afferma di aver considerato i testi del Nuovo Testamento cercando di trovare in essi tutto ciò che veniva da Gesù e si scontrava con la mentalità del suo tempo, costituendosi come suo ribaltamento. Si tratta di vedere, cioè, per l'autore, il passaggio della sapienza che scompagina il buon senso e porta a comprendere la novità, l'emergere della realtà dalla superficie degli argomenti e dei ragionamenti abusati. L'esegeta, quindi, afferma che da questa indagine egli ha sentito che una maggiore prossimità maturasse tra lui e il Cristo, una sorta di legame più esistenziale che speculativo:

«Il criterio dell'umorismo, perciò, non è teologico, ma logico-formale: l'assurdità o la mancanza di coerenza (per l'uditore) tra la causa e l'effetto, tra azione e risultato, tra obiettivo ed esito, tra apparenza e realtà ecc. Questo riguarda soprattutto lo svolgimento prevedibile del processo che sta tra l'inizio e la fine. Tali percezioni sono in ciascun caso condizionate culturalmente»⁴⁵.

Su quest'ultima affermazione, però, conviene soffermarsi. Prendiamo ad esempio un passaggio del Vangelo secondo Matteo⁴⁶, lì dove è presentato l'episodio del tributo, magnificamente rappresentato da Masaccio nella Cappella Brancacci nella Chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze.

«Allora i farisei se ne andarono e tennero consiglio per vedere come coglierlo in fallo nei suoi discorsi¹⁶. Mandarono dunque da lui i propri discepoli, con gli erodiani, a dirgli: “Maestro, sappiamo che sei veritiero e insegna la via di Dio secondo verità. Tu non hai soggezione di alcuno, perché non guardi in faccia a nessuno¹⁷. Dunque, di' a noi il tuo parere: è lecito, o no, pagare il tributo a Cesare?”¹⁸. Ma Gesù, conoscendo la loro malizia, rispose: “Ipocriti, perché volete mettermi alla prova?¹⁹. Mostratemi la moneta del tributo”. Ed essi gli presentarono un denaro²⁰. Egli domandò loro: “Questa immagine e l'iscrizione, di chi sono?”²¹. Gli risposero: “Di Cesare”. Allora disse loro: “Rendete dunque a Cesare quello che è di Cesare e a Dio quello che è di Dio”²². A queste parole rimasero meravigliati, lo lasciarono e se ne andarono».

⁴⁴ *Ivi*, p. 7.

⁴⁵ *Ivi*, p. 9.

⁴⁶ Mt 22,15-21.

In questo passaggio si mostra lo scontro tra la logica del Vangelo e quella umana, che vanno tenute separate e che, invece, proprio chi appare così attento alle questioni della verità contraddice: coloro che hanno proposto a Gesù la questione del tributo e quindi della sudditanza all'impero, questione ambigua, sono perfettamente integrati nel sistema stesso. Essi portano in tasca le monete con l'immagine idolatrica di Cesare («Mostratemi la moneta del tributo»). S. Ilario così commenta in *In Mattheum* 23: «La moneta di Cesare è fatta di oro e in essa è incisa la sua immagine; la moneta di Dio è l'uomo, nel quale è raffigurata l'immagine di Dio; pertanto, date le vostre ricchezze a Cesare e riservate a Dio la consapevolezza della vostra innocenza».

La logica del Vangelo non è formale e, per questo, smaschera la logica umana fino al punto di manifestarne, se non la falsità, l'inadeguatezza. È lo scontro tra una logica non formale e una logica formale che rende il risultato umoristico, se si vuole, ma come spazio di intimità e di apertura reso all'uomo dalla benevolenza di Dio che si rende possibile nella Incarnazione e nella Rivelazione. È da questo fondamento del rapporto tra uomo e Dio che nasce la possibilità di esprimere l'umorismo nella loro relazione.

Agostino di Ippona, si pone in ascolto del libro della Genesi e, commentandolo, proprio nelle prime battute, si chiede come mai nel racconto biblico figure prima la creatura e poi venga citato lo Spirito di Dio. Il caos della terra e le tenebre sopra l'abisso preparano l'incontro con lo Spirito aleggiante sulle acque. La sua risposta è sorprendente ma si presenta in una nuova domanda, retorica, quasi come un'evocazione di una risposta che non emerge direttamente dal testo ma che il testo, in qualche modo, prefigura.

«Forse perché l'amore indigente e bisognoso [delle cose amate] (*egenus et indigus amor*) ama in modo da rimanere soggetto (*subiciatur*) alle cose che ama, perciò quand'era menzionato lo Spirito di Dio, nella cui persona si lascia intendere la sua santa bontà e amore (*in quo sancta eius benevolentia dilectioque intellegitur*), la Scrittura dice che si portava al di sopra (*superferri dictus est*), perché non si pensasse che Dio fosse portato ad amare le opere, che avrebbe fatto, per la necessità del bisogno (*per indigentiae necessitatem*) anziché per la sovrabbondanza della sua bontà? (*potius quam per abundantiam beneficentiae Deus amare putaretur?*)»⁴⁷.

Lo Spirito di Dio, quindi, sovrasta ogni cosa. La sua potenza è una potenza divina e – continua Agostino – forse proprio per far comprendere che non

⁴⁷ Agostino, *De Genesi ad litteram*, 1.7.13.

si confonde con le cose create, è stato messo in evidenza il suo stare sopra le acque. In questa superiorità, poi, riposa la libertà e la meravigliosa consistenza dell'amore divino. Esso non è un amore che risponde ai criteri di povertà e bisogno. Esso non cerca di unirsi a ciò che ama per non essere nella indigenza, ma si manifesta sovremenente, come afferma anche Paolo (*Supereminenter, inquit, scientiae caritatem Christi*)⁴⁸ e sovrabbondante rispetto al dono di sé, che è pura benevolenza. Per questo, la sua superiorità rispetto a ciò che ha avuto inizio nel tempo è data non dal luogo (*non enim loco*) in cui si pone (il *sopra* le acque), bensì dalla sua potenza capace di superare ed eccellere su ogni cosa (*sed omnia superante ac praecellente potentia*)⁴⁹.

Lo Spirito di Dio, quindi, è la sua benevolenza, nello spazio sacro di una divina condiscendenza e di un dono sovrabbondante che investe la creazione. In questo spazio, quindi, si mostra e vive la forza dell'amore divino che incontra in modo non distruttivo la fragilità del mondo, ma, in realtà, appare come impegnato in una forma di custodia. È dalla presenza dello spirito, del vento di Dio, che è possibile pensare all'armonia lì dove è il caos.

Nel linguaggio di Agostino, quindi, lo Spirito di Dio è legato alla *benevolenza* di Dio. Agostino non definisce la parola benevolenza. Sarà Tommaso d'Aquino a farlo nella *Summa*. Per il *Doctor Angelicus*, che richiama la definizione di Aristotele, la benevolenza è inserita nell'amore senza identificarsi con esso. Nell'amore, infatti, non si può non essere benevolenti con l'amato, eppure la benevolenza può nascere anche all'improvviso, senza carico affettivo, perché attiene all'appetito volitivo. Per questo, volere il bene dell'altro, può riguardare anche persone senza legame affettivo. La benevolenza – dice Tommaso – può prendere uno spettatore che, improvvisamente, si accorge, davanti a un incontro di pugilato, di desiderare la vittoria di un pugile piuttosto che dell'altro. Nell'amore, al desiderio del bene altrui, si unisce un carico affettivo che tende alla comunione⁵⁰.

Nella lettera agli Efesini, Paolo eleva un inno di ringraziamento e di lode per la volontà di Dio secondo il disegno della sua benevolenza (Ef 1,9: κατὰ τὴν εὐδοκίαν). Questa considerazione fa in modo che ogni avvenimento legato all'umano – dalla creazione alla redenzione e alla ricapitolazione in Cristo – si mostri nella sua espressione piena, di custodia di un legame di figlio-

⁴⁸ Ef 3,19.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ S. Th., II-II, q.27, a.2, resp.

lanza ispirato da compassione e misericordia. Ciò vuol dire che l'uomo non è nato dal caso, ma da una volontà benevola figlia di un mistero d'amore (Ef 1,5: κατὰ τὴν εὐδοκίαν τοῦ θελήματος αὐτοῦ).

Così Benedetto XVI in udienza, durante l'anno della fede: «Questo 'disegno di benevolenza' non è rimasto, per così dire, nel silenzio di Dio, nell'altezza del suo Cielo, ma Egli lo ha fatto conoscere entrando in relazione con l'uomo, al quale non ha rivelato solo qualcosa, ma Sé stesso. Egli non ha comunicato semplicemente un insieme di verità, ma si è auto-comunicato a noi, fino ad essere uno di noi, ad incarnarsi (...). Dio rivela il suo grande disegno di amore entrando in relazione con l'uomo, avvicinandosi a lui fino al punto di farsi Egli stesso uomo». Il Concilio continua: «Il Dio invisibile nel suo grande amore parla agli uomini come ad amici (cfr *Es* 33,11; *Gv* 15,14-15) e vive tra essi (cfr *Bar* 3,38) per invitarli e ammetterli alla comunione con Sé» (*ibidem*). Con la sola intelligenza e le sue capacità l'uomo non avrebbe potuto raggiungere questa rivelazione così luminosa dell'amore di Dio; è Dio che ha aperto il suo Cielo e si è abbassato per guidare l'uomo nell'abisso del suo amore»⁵¹.

Il papa teologo intensifica il tema rilevando che la salvezza operata da Dio non si sovrappone all'essere dell'uomo, bensì «è il compimento delle aspirazioni più profonde, di quel desiderio dell'infinito e di pienezza che alberga nell'intimo dell'essere umano, e lo apre a una felicità non momentanea e limitata, ma eterna»⁵². Nello stesso testo, Papa Benedetto XVI cita San Giovanni Paolo II in *Fides et ratio* 14: «La Rivelazione immette nella storia un punto di riferimento da cui l'uomo non può prescindere, se vuole arrivare a comprendere il mistero della sua esistenza; dall'altra parte, però, questa conoscenza rinvia costantemente al mistero di Dio, che la mente non può esaurire, ma solo accogliere nella fede». Quando l'uomo sceglie di mettersi nella prospettiva di Dio, di posizionarsi nel punto di riferimento posto da Dio nella storia egli si considera e si guarda nella prospettiva di Dio.

«Tutto questo porta ad un cambiamento fondamentale del modo di rapportarsi con l'intera realtà; tutto appare in una nuova luce, si tratta quindi di una vera 'conversione', fede è un "cambiamento di mentalità", perché il Dio che si è rivelato in Cristo e ha fatto conoscere il suo disegno di amore, ci afferra, ci attira a Sé, diventa il senso che sostiene la vita, la roccia su cui essa può tro-

⁵¹ https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/it/audiences/2012/documents/hf_ben-xvi_aud_20121205.html [ultima consultazione 20.XII.2024].

⁵² *Ibidem*.

vare stabilità. Nell'Antico Testamento troviamo una densa espressione sulla fede, che Dio affida al profeta Isaia affinché la comunichi al re di Giuda, Acaz. Dio afferma: «Se non crederete – cioè se non vi manterrete fedeli a Dio – non resterete saldi» (*Is* 7,9b). Esiste quindi un legame tra lo *stare* e il *comprendere*, che esprime bene come la fede sia un accogliere nella vita la visione di Dio sulla realtà, lasciare che sia Dio a guidarci con la sua Parola e i Sacramenti nel capire che cosa dobbiamo fare, qual è il cammino che dobbiamo percorrere, come vivere. Nello stesso tempo, però, è proprio il comprendere secondo Dio, il vedere con i suoi occhi che rende salda la vita, che ci permette di “stare in piedi”, di non cadere»⁵³.

Il legame che intercorre tra *stare* e *comprendere*, dunque, è davvero il cuore della metamorfosi che la benevolenza di Dio rende possibile. Si tratta di un vero e proprio ribaltamento di prospettiva che fa emergere la verità dal suo contrario.

5. *La tensione nell'eutrapelia: dal sospetto del riso, al carisma dello humour*

Uno dei più grandi teologi morali del XX secolo, Bernard Häring, nella sua opera, tratta direttamente del tema dello *humour*⁵⁴. Il teologo considera lo *humour* come un aspetto nobile della gioia. Egli cita il lavoro di Esmund Bergler, che distingue circa ottanta tipologie di *humour*⁵⁵. Per Häring, lo *humour* è legato direttamente alla gioia, senza la quale non vi può essere discernimento efficace tra spirito di Dio e spirito del mondo. Lo *humour*, infatti, è secondo quanto Häring prende da Theodor Haecker, una sorta di ambiente, ciò che è più spazioso e nobile nell'umano.

«Il riso dello *humour* è cordiale e sensibile, è sempre segno della cultura umana. Non sgorga da un istinto primitivo, ma si trova al livello di un'esatta valutazione dell'esistenza. Il senso dello *humour* si permette qualche pazzia, ma è sempre la pazzia del saggio, un meraviglioso composto di sé e di partecipazione simpatica»⁵⁶.

L'esempio portato da Häring è quello dello scritto di Erasmo da Rotterdam, dedicato all'amico Tommaso Moro, *Elogio della pazzia*. Il termine paz-

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ B. Häring, *Liberi e fedeli in Cristo. Teologia morale per preti e laici*, Cinisello Balsamo, 1989, pp. 185-189.

⁵⁵ E. Bergler, *Laughter and Sense of humour*, New York, 1957, p. 185.

⁵⁶ Häring, *Liberi e fedeli in Cristo. Teologia morale per preti e laici* cit., p. 186.

zia, infatti, nell'originale è assonante con il cognome dell'autore di *Utopia*. L'atteggiamento di Erasmo non è da considerarsi satirico, perché egli non si sente di attaccare dall'esterno i comportamenti della curia romana. Egli si sente pienamente parte di ciò che critica e approfitta di una pazzia sapiente, per esprimere una partecipazione simpatica. «Combinando un massimo di partecipazione con un minimo di autoaffermazione, il suo 'spirito' non è mai distruttivo, ma piuttosto è l'espressione ultima della sua fiducia che noi non siamo dei pazzi senza speranza. L'uomo saggio sa che anche in lui c'è una qualche dose di pazzia e perciò può ridere con garbo e allegria della pazzia degli altri, fra i quali comprendere sempre sé stesso»⁵⁷.

L'umorismo, quindi, si configura come un *saper ridere nonostante tutto*, mentre la satira – per esempio – ha una forza graffiante.

Il pensiero di Häring, qui, fa sintesi dei brevi accenni. Il buon umore può essere considerato un dono naturale, mentre l'umorismo è davvero un dono di maturità che può diventare un carisma, una sorta di arricchimento del proprio patrimonio di doni personali da mettere a frutto per l'arricchimento della vita del prossimo. Si tratta, quindi, di un dono capace di manifestare una forza di sintesi personale, una integrazione della vita, tale da poter consentire al saggio anche di vestirsi da pagliaccio senza perdere il senso delle cose, ma, anzi, manifestandolo ancora di più col sorriso⁵⁸.

Per Häring l'umorismo è il sorriso dell'amore. Non è l'amore, ma lo esprime, in qualche modo, perché non può esistere in quel cuore che non ama. Da qui nasce la forza espressiva dell'umorismo, che mette in gioco le virtù che sono la custodia della relazione, ovvero il senso della pace e la prudenza: «quando però la finezza del senso dello *humour* si aggiunge all'amore genuino, noi possiamo svolgere il ruolo di pacificatori in molte situazioni difficili, e nelle ore della tentazione possiamo proteggere l'amore di Dio e del prossimo»⁵⁹.

Nella visione teologico-morale di Bernard Häring, l'umorismo può essere un equilibratore nelle imperfezioni delle gioie del mondo. La gioia, vissuta in questo modo, è un segno di redenzione. Citando Ratzinger, Häring afferma che vi è un contro-movimento che la gioia cristiana può imporre alla mortificazione che la durezza tecnocratica sta compiendo rendendo l'uomo un ingranaggio funzionale ai sistemi. L'umorismo nasce dalla prospettiva della accet-

⁵⁷ *Ivi*, p. 186.

⁵⁸ *Ivi*, p. 187.

⁵⁹ *Ibidem*.

tazione che l'uomo redento sente di vivere nel cuore di Dio. In questo spazio di relazione, la benevolenza divina, che si è manifestata nell'offerta della vita di Cristo, diventa opportunità che spalanca il sorriso condiviso del creatore e della sua creatura. L'umorismo, quindi, – e qui Håring cita Philip Lersch – è la condizione di apertura a Dio sul sentiero della gratitudine.

«Anche se la persona che ne è dotata si considera non credente, nondimeno essa possiede una fede profonda nel significato ultimo della vita e della vittoria del bene»⁶⁰.

Nel cuore dell'umorismo vi è, quindi, la speranza come risposta di verità, nella relazione con l'uomo, il mondo e la storia, che emerge come rimedio. L'umorismo, infatti, ha questo tratto evidente: esso si presenta con la qualità del rimedio, della forza equilibrante e riconciliante, della emersione del senso dalle faglie nascoste e contorte della complicazione della storia.

Volendo concludere con questa breve ricognizione culminata nella riflessione di B. Håring, possiamo dire che, se è vero che il *riso* in quanto manifestazione di una perdita di freno nella vita virtuosa, può essere letto, nella tradizione cristiana, in modo altalenante e ambivalente, l'*umorismo* manifesta, invece, la sua ricchezza e la sua dimensione addirittura carismatica. L'umorismo, in quanto senso del tutto imperfetto di cui si fa parte nella condizione di uomini e donne redenti, può essere vissuto come l'espressione di un segno della *dialogicità* umano divina, colta anche in forma implicita, in gratitudine e nell'orizzonte riequilibrante dell'amore. La chiave di tutto, quindi, è la benevolenza divina⁶¹, lo spazio sacro in cui l'economia salvifica ha ristabilito il dialogo violato dalla rottura adamitica in forza di una volontà salvifica del creatore e di un ritrovato potenziale di corrispondenza che l'uomo ha visto emergere dall'Evento Pasquale. Si tratta, quindi, come anticipato dalla cita-

⁶⁰ *Ivi*, p. 188.

⁶¹ «Benedetto Dio, Padre del Signore nostro Gesù Cristo, che ci ha benedetti con ogni benedizione spirituale nei cieli in Cristo. 4In lui ci ha scelti prima della creazione del mondo per essere santi e immacolati di fronte a lui nella carità, 5predestinandoci a essere per lui figli adottivi mediante Gesù Cristo, secondo il disegno d'amore della sua volontà, 6a lode dello splendore della sua grazia, di cui ci ha gratificati nel Figlio amato. 7In lui, mediante il suo sangue, abbiamo la redenzione, il perdono delle colpe, secondo la ricchezza della sua grazia. 8 Egli l'ha riversata in abbondanza su di noi con ogni sapienza e intelligenza, 9facendoci conoscere il mistero della sua volontà, secondo la benevolenza che in lui si era proposto 10per il governo della pienezza dei tempi: ricondurre al Cristo, unico capo, tutte le cose, quelle nei cieli e quelle sulla terra. 11In lui siamo stati fatti anche eredi, predestinati – secondo il progetto di colui che tutto opera secondo la sua volontà – 12a essere lode della sua gloria, noi, che già prima abbiamo sperato nel Cristo. 13In lui anche voi, dopo avere ascoltato la parola della verità, il Vangelo della vostra salvezza, e avere in esso creduto, avete ricevuto il sigillo dello Spirito Santo che era stato promesso, 14il quale è caparra della nostra eredità, in attesa della completa redenzione di coloro che Dio si è acquistato a lode della sua gloria» (Ef 1,3-14).

zione di Theodor Haecker, di una dimensione spaziale, una sorta di ambiente in cui, in forza di un dono gratuito di amore che ha ricostituito la condizione della libertà nell'uomo, di un recinto di reciprocazione in cui si manifesta, nella fiducia, l'incontro. Solo in questo mistero di comunione ritrovata è possibile cogliere la possibilità che anche l'uomo e Dio si rapportino alla fragilità e al rifiuto con la *eutrapelia* che viene dalla certezza della salvezza. L'umorismo è nello spazio della verità che si presenta, in esso, spesso *sub contrario*, ma in modo maggiormente patente.

6. *Divino umorismo: la sapiente opera della benevolenza di Dio*

Prendiamo spunto dalle circostanze in cui è Gesù a usare una dimensione umoristica o arguta. In quei frangenti si stabilisce un rapporto aporetico tra l'esistenza *assoluta* umana con la sua logica e l'esistenza *cum Deo*. La logica del Vangelo è *kerygmatica* e, per questo, essa si assume da un *Logos* cui non basta, a causa della natura *lapsa* dell'uomo, rifarsi all'impronta razionale di sé che rende comprensibile la creazione in quanto tale. Vi è una logica di questo mondo, cui comunque siamo soggetti e una logica del Regno, alla quale dobbiamo prestare la nostra adesione, che sconfessa la prima in ordine al valore di coerenza e verità.

Nell'opera di Dante è possibile trovare motivi per una sintesi del nostro percorso. Il *sommo poeta*, nel *Convivio*⁶², parla della *eutrapelia* come la virtù moderatrice degli uomini e, nella *Commedia*, presenta due episodi collegati in due cantiche diverse che ci rappresentano il ribaltamento della logica del riso dal sarcasmo diabolico all'umorismo divino. A questi due ultimi passaggi, affido l'attenzione conclusiva di questo lavoro.

Nella *Divina Commedia*, in Inf. XXVII, celebri versi richiamano, in forma comica, questa differenza:

Francesco venne poi com'io fu' morto,
per me; ma un d'i neri cherubini
li disse: "Non portar: non mi far torto.
Venir se ne dee giù tra ' miei meschini
perché diede 'l consiglio frodolente,
dal quale in qua stato li sono a' crini;

⁶² Dante, *Convivio*, IV,17.6: «L'ottava (*virtù*, ndr.) si è Affabilitade, la quale fa noi ben convivere colli altri. La nona si è chiamata Veritade, la quale modera noi dal vantare noi oltre che siamo e dallo diminuire noi oltre che siamo, in nostro sermone. La decima si è chiamata Eutrapelia, la quale modera noi nelli sollazzi, faccendo quelli [e] usando debitamente. La undecima si è Giustizia, la quale ordina noi ad amare e operare dirittura in tutte cose».

ch'assolver non si può chi non si pente,
né pentere e volere insieme puossi
per la contradizion che nol consente".
Oh me dolente! come mi riscossi
quando mi prese dicendomi: "Forse
tu non pensavi ch'io loico fossi!"

Guido da Montefeltro è costretto a subire il sarcasmo del diavolo, che, pur non agendo secondo la logica del Regno la conosce e la usa, per prendersi gioco di chi si *illude* da solo di poter aggirare con vani ragionamenti formali la verità sostanziale. Il diavolo si prende gioco di chi (Guido) ha lasciato che di lui ci si prendesse gioco (Bonifacio VIII) fino a illudersi che la verità potesse cambiare faccia per autorità di potere umano, convincendosi a dare il consiglio fraudolento (*lunga promessa con l'attender corto*). Il tema della logica viene messo in evidenza come una sorta di *loop* dannoso, in cui si manifesta il sarcasmo nel tragico, che si riversa su quella che Agostino avrebbe chiamato la falsa speranza.

Altro demonio, però, sarà costretto a vedere lo spazio sacro della benevolenza di Dio e a comprendere che la logica di Dio non è razionale ma agapica. La circostanza riguarda la sorte eterna del figlio di Guido, Bonconte da Montefeltro. Questi, pur non avendo terminato la vita nella forma religiosa – a differenza di Guido – riesce a guadagnare salvezza per la sua preghiera, per il suo rivolgersi a Maria. In Pg V, 87 così è detto:

Io fui di Montefeltro, io son Bonconte;
Giovanna o altri non ha di me cura;
per ch'io vo tra costor con bassa fronte». (...)
Quivi perdei la vista e la parola;
nel nome di Maria finì, e quivi
caddi, e rimase la mia carne sola.
Io dirò vero e tu 'l ridi tra ' vivi:
l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava: "O tu del ciel, perché mi privi?
Tu te ne porti di costui l'eterno
per una lagrimetta che 'l mi toglie;
ma io farò de l'altro altro governo!"

L'umorismo di Dio è nello spazio della sua benevolenza, che spinge il sarcasmo del demonio contro lo stesso. Tra Dio e l'uomo vi è uno spazio sacro di benevolenza che rende significativo anche l'umorismo come sorriso del bene, che diventa, per questo, il segno della amicizia. Il demonio banalizza il senso della conversione di Bonconte, ridimensionando e svilendo il valore della sua preghiera, considerandola *lagrimetta* a fronte di tanto peccato. Ancora una

volta, la rigidità del giudizio logico non lascia spazio alla consapevolezza delle ragioni del Regno, che sono formate alla dimensione della verità che è nella realtà, con la forza ermeneutica della misericordia quale fonte di ogni benevolenza. Il demonio non può comprendere quanto il pentimento sia davvero un'opportunità di salvezza indiscutibilmente più forte della controstoria del peccato. La dimensione drammatica presenta poi un contrasto grottesco che si presenta come un ammonimento: da una parte, c'è Guido, il padre, di cui non si è perduto il corpo ma di cui è perduta l'anima; dall'altra il figlio, di cui è perduto il corpo ma è salva l'anima. La rinuncia al mondo e l'attaccamento al mondo, appaiono, in controluce, come i poli della tensione nei quali si compie l'esistenza e la storia di ogni uomo.

Arguzia e umorismo nella Bibbia: prospettive storiografiche e metodi di analisi

Cristina Pennarola*

1. Introduzione

Lo studio dell'umorismo nella Bibbia ha una storia relativamente recente. Uno dei primi studiosi che ha messo in evidenza gli aspetti comici che caratterizzano il Vecchio e il Nuovo Testamento è il reverendo Marion D. Shutter che, alla fine dell'Ottocento, pubblica un articolo e, successivamente, un libro dal titolo provocatorio, *Wit and Humor of the Bible. A Literary Study*. Con molta cautela e una punta di ironia, l'autore si difende dalle possibili accuse di irriverenza e sacrilegio, mettendo in evidenza come le Sacre Scritture raccontino la vita di uomini e donne in altre epoche storiche ed esprimano tutta l'ampia gamma di sentimenti ed emozioni che caratterizzano l'esperienza umana, inclusa la capacità di ridere. L'umorismo non viene definito in modo preciso ma, secondo una valutazione basata sul senso comune, viene identificato con «tutte le forme di giocosità, grottesco, buffo, sarcasmo, ironia, ridicolo», che suscitano una risposta divertita¹. In questo contributo, esamino l'uso dell'arguzia e dell'umorismo nella Bibbia secondo una prospettiva storiografica, attenta a cogliere l'evoluzione negli approcci adottati accanto alle specificità dei metodi di analisi proposti. In particolare, analizzo le principali teorie sul comico alla luce degli *humour studies*² e illustro come queste teorie

* Professoressa associata di Lingua, Traduzione e Linguistica Inglese presso l'Università di Napoli Federico II.

¹ M.D. Shutter, *The element of humor in the Bible*, «Baptist Quarterly Review», 7, 28, 1885, pp. 443-453; M.D. Shutter, *Wit and Humor of the Bible. A Literary Study*, 1893, ed. it. *Arguzia e umorismo nella Bibbia. Uno studio letterario*, traduzione e cura di C. Pennarola, Napoli, 2022.

² Gli studi sull'umorismo hanno una tradizione consolidata in ambito anglosassone: già dal XVIII secolo, sulla base di analisi sistematiche e osservazioni empiriche, sono state elaborate delle ipotesi sul significato e funzionamento dello 'humour' (cfr. M. Billig, *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*, London, 2005). In particolare, per *Humour Studies* si fa riferimento al filone di ricerca iniziato con la prima conferenza sull'argomento tenutasi all'Università di Cardiff nel 1976, cui fa seguito la fondazione della International Society

possano essere adattate per esaminare i testi sacri e l'interazione tra umano e divino. Nel tracciare una sintesi di tali approcci, cercherò di rispondere ad alcune domande che possono guidare l'esplorazione dell'umorismo nella Bibbia e la sua interpretazione secondo una dimensione linguistica e socioculturale:

- a) quale spazio viene riservato allo studio dell'umorismo nei contesti laici e religiosi;
- b) come viene percepito e concettualizzato l'umorismo nel contesto biblico e come si possa conciliare con la tradizione esegetica;
- c) quali strumenti di analisi possono essere utilizzati nell'esaminare le possibili tracce di una lettura umoristica della Bibbia.

In particolare, prendendo spunto dallo studio di Marion D. Shutter, estendendo lo sguardo al filone di studio sull'umorismo religioso che inizia a svilupparsi nel XIX secolo e, attraverso una breve analisi di un testo biblico paradigmatico, la torre di Babele (Genesi 11: 1-9), illustro come si caratterizza l'uso dell'umorismo nelle Sacre Scritture. Questo breve esempio di analisi testuale vuole ricondurre la vasta polifonia della Bibbia a quello che mi è più familiare, un sistema di riferimento linguistico-culturale, uno dei tanti possibili nella pluralità di lingue e percorsi di senso in cui la Bibbia è stata letta e meditata.

2. Studi sull'umorismo: angolazioni temporali ed epistemologiche

L'umorismo è un concetto complesso e difficile da definire, il cui studio abbraccia molteplici ambiti, linguistico, culturale, filosofico, psicologico, letterario, politico, sociologico (solo per nominarne alcuni)³. In effetti, molti degli studi che se ne occupano non offrono una definizione, in quanto viene considerata semplicistica e riduttiva rispetto alla complessità del fenomeno; quelli che la propongono, invece, includono nella stessa macrocategoria diverse manifestazioni tra cui giochi di parole, battute, barzellette, parodie, e così via⁴. Secondo la definizione fornita dal dizionario Treccani online, l'u-

of Humor Studies nel 1987. Si consultino, al riguardo: S. Attardo (ed.), *Encyclopedia of Humor Studies*, Thousand Oaks, 2014 e S. Attardo, *Stabilità e cambiamento nello studio dell'umorismo*, «Rivista Italiana di Studi sull'Umore RISU», 1, 1, 2018, pp. 4-14.

³ Cfr. J.M. Davis, *Taking humour and laughter seriously: The multi-disciplinary field of humour studies*, «Journal & Proceedings of the Royal Society of New South Wales», 154, 2, 2021, pp. 182-200.

⁴ Cfr. S. Attardo, *The Linguistics of Humor. An Introduction*, Oxford 2020 e D. Derrin *Introduction*, in *The Palgrave Handbook of Humour, History, and Methodology*, edited by D. Derrin – H. Burrows, Basingstoke, 2020, pp. 3-18.

umorismo indica «la capacità di cogliere e rappresentare gli aspetti più curiosi e divertenti della realtà, che possono suscitare il riso o il sorriso, con umana partecipazione, comprensione e simpatia, e non per puro divertimento o piacere intellettuale o indignazione morale, che sono invece i caratteri specifici, rispettivamente, della comicità, dell'arguzia e della satira»⁵.

In realtà, poiché distinguere in modo netto i confini tra diversi generi umoristici si rivela un'impresa ardua, e per di più irrilevante ai fini dello studio dell'umorismo nella Bibbia⁶, ho deciso di evitare demarcazioni rigide quanto controverse tra generi considerati affini, e prendere in esame l'umorismo biblico come un ambito a sé, in cui si manifestano tante forme diverse, sia lievi e giocose, sia sarcastiche e denigratorie.

2.1. *Teorie sull'umorismo*

Nell'antichità l'umorismo è stato studiato sotto il nome di 'riso', che propriamente ne è l'esito e manifestazione, e come 'commedia', annoverata tra i generi letterari. Il suo significato cambia nel tempo, attraverso l'evoluzione dei costumi e della società, riflettendo il contesto storico, politico e culturale delle comunità che usano l'umorismo per le finalità più diverse, e spesso per nessun fine utilitaristico, ma per puro piacere.

Nell'affrontare l'umorismo in quanto oggetto di studio, è necessario distinguere due livelli di analisi complementari, ovvero la produzione e la ricezione del fatto comico, da cui derivano l'intrinseca soggettività e il relativismo interpretativo⁷. L'atto di produzione del comico si manifesta attraverso scelte linguistiche, schemi narrativi e riferimenti culturali e situazionali, basati su codici espressivi codificati e condivisi. La risata ha un valore squisitamente sociale, in quanto non l'individuo ma la comunità ratifica il successo di una battuta o di una situazione comica e vi attribuisce un effetto positivo o negativo in quanto strumento di coesione sociale o, al contrario, di conflitto ed emarginazione⁸.

⁵ <https://www.treccani.it/vocabolario/umorismo/> (ultimo accesso 30 giugno 2025).

⁶ Secondo Salvatore Attardo (*The Linguistics of Humor* cit.), la difficoltà nel distinguere categorie di umorismo riscontrata in circa 2500 anni di storia è prova evidente di quanto elusivo e complesso sia questo ambito di studio. In particolare, per gli studiosi della Bibbia le suddivisioni in generi umoristici possono apparire futili e marginali ai fini dell'esegesi, come sostiene A. Radday (*On missing the humour in the Bible: An Introduction*, in *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible*, edited by Y.T. Radday – A. Brenner, Sheffield, 1990, pp. 21-37).

⁷ Cfr. V. Tsakona, *Humor research and humor reception: Far away, so close*, in *Humorous Discourse*, edited by W. Chłopicki – D. Brzozowska, Berlin, 2017, pp. 179-201.

⁸ Cfr. Billig, *Laughter and Ridicule* cit.

Come l'atto creativo del comico è condizionato dal contesto storico-sociale e dai codici culturali, così l'orizzonte di attese del pubblico è influenzato dal repertorio culturale, dalle conoscenze pregresse, dalla sensibilità etica ed estetica, oltre che dallo stato emotivo contingente dei destinatari. Quello che può risultare divertente per qualcuno, per qualcun altro può apparire insignificante, incomprensibile o addirittura offensivo. Questa estrema variabilità nell'interpretazione dell'umorismo attesta che il comico (come qualsiasi fenomeno sociale) non consiste in una realtà a sé, ma prende forma nel dialogo tra emittenti e destinatari, e nella dinamica tra un'intenzione comica e una risposta divertita o scettica.

La compresenza di questi due livelli – produzione e ricezione – rende l'umorismo un fenomeno complesso, elusivo, condizionato da fattori collettivi e individuali, e dall'evoluzione della società nel tempo. Basti pensare come dal ruolo marginale – se non apertamente negativo – che il comico riveste nell'antichità e fino all'età moderna, si sia passati all'elogio obbligato dell'umorismo come preziosa qualità spirituale e risorsa per il benessere fisico e psicologico che caratterizza l'epoca contemporanea: Michael Billig, nella sua critica dell'umorismo, descrive molto bene il positivismo ideologico della società attuale, che si manifesta nella tendenza ad esaltare gli aspetti positivi della comicità e ad ignorarne gli aspetti più problematici, quali la denigrazione, l'emarginazione e il vilipendio⁹.

Questa premessa sulle varie e imprevedibili dinamiche di costruzione di senso che coinvolgono emittenti e destinatari del discorso umoristico è tanto più necessaria quando l'umorismo riguarda la religione e aspetti del sacro, visto che oltre alle sensibilità, conoscenze pregresse, repertori culturali e percezioni contingenti di ogni individuo, entrano in gioco i sistemi dottrinali e le pratiche di fede, che accentuano il relativismo cognitivista e interpretativo, suscitando reazioni opposte, dal sorriso all'accusa di blasfemia (si vedano i contributi di Giuseppe Balirano, Flavia Cavaliere, Margherita Dore e Anna Romagnuolo in questo volume).

Appare quindi estremamente importante, in una società sempre più globalizzata ma anche frammentaria, esplorare i significati e gli esiti di un fenomeno sfaccettato, ambivalente e controverso. Come suggeriscono gli autori di *Ridere degli dei, ridere con gli dei*, «Anziché abbandonare lo scherzo in zone

⁹ Cfr. Billig, *Laughter and Ridicule* cit., e J. Morreall, *Comic Vices and Comic Virtues*, «HUMOR: International Journal of Humor Research», 23, 1, 2010, pp. 1–26.

marginali e trascurabili della vita e della cultura, non sarebbe male riflettere sui motivi e sulle modalità con cui diverse società lo istituzionalizzano e lo fanno diventare un vero e proprio meccanismo sociale, ovvero un espediente con cui regolare differenze, disparità, asimmetrie, tensioni, conflitti»¹⁰.

Sono due illustri filosofi, Platone e Aristotele, a delineare una teoria del riso, esaminando la comicità nelle sue implicazioni politiche e etiche. Per Platone, proprio gli aspetti meschini e volgari messi in scena nelle commedie con grande dovizia di particolari grotteschi rappresentano una pericolosa minaccia all'ordine pubblico e una forma di irrazionalità deleteria, che si manifesta con la risposta emotiva della risata da parte del pubblico. Pur mettendo in risalto l'aspetto ridicolo delle situazioni e dei personaggi comici, Aristotele, a differenza di Platone, considera positivamente il modo in cui la commedia mette in evidenza gli errori umani e, ridicolizzandoli, li rende innocui. Infatti, i personaggi comici delineati da Aristotele, archetipi dei vizi principali, dall'avarizia alla lussuria, possono riscattarsi attraverso una catarsi comica¹¹.

La critica del divertimento provocato dalla rappresentazione dei vizi umani, espressa da Platone e Aristotele in più punti nei loro scritti, viene generalmente considerata alle origini della teoria della superiorità, secondo cui la risata nasce da un sentimento della superiorità degli osservatori rispetto al malcapitato che si trova ad affrontare situazioni imbarazzanti. In questo caso, l'umorismo nasconde un lato oscuro che si manifesta come denigrazione di un individuo ed esercizio di censura e controllo sociale¹² (si veda il contributo di Carmela Bianco in questo volume).

Nell'antichità spiccano poche voci che mettono in risalto i benefici del riso e della commedia in contrasto con la visione dominante: ad esempio, Cicerone e Quintiliano sottolineano la funzione persuasiva della risata nel discorso politico¹³, mentre Tommaso d'Aquino valorizza l'aspetto lieve, giocoso e ricreativo della commedia e ne sottolinea l'importanza per il ristoro dell'anima¹⁴. Anche nei primi secoli della civiltà medioevale, a causa delle caute raccoman-

¹⁰ F. Remotti, *Introduzione*, in *L'umorismo teologico. Ridere degli dei, ridere con gli dei*, a cura di M. Bettini – M. Raveri – F. Remotti, Bologna, 2020, pp. 7-54.

¹¹ Golden, *Aristotelian Theory of Humor*, in *Encyclopedia of Humor* cit., pp. 61-62.

¹² Cfr. Billig, *Laughter and Ridicule* cit. e J. Morreall, *Humor as Cognitive Play*, «Journal of Literary Theory», 3, 2, 2009, pp. 241-260.

¹³ Cfr. M.S. Celentano, *Comicità, umorismo e arte oratoria nella teoria retorica antica*, «Eikasmos», VI, 1995, pp. 161-174.

¹⁴ Cfr. J. Morreall, *Philosophy and religion*, in *The Primer of Humor Research*, edited by V. Raskin, New York, 2008, pp. 211-242.

dazioni dei padri fondatori della Chiesa cristiana, venivano sottolineati gli aspetti deteriori associati alla risata, ossia i vizi e le debolezze umane, oggetto di ilarità nelle commedie destinate a un intrattenimento popolare. Tuttavia, l'ampia diffusione nell'Europa medioevale di parodie religiose e poemetti irriverenti scritti in latino attesta che non è solo il popolo incolto e analfabeta ad apprezzare la comicità irriverente, ma anche gli uomini di chiesa amano indulgere in forme di divertimento licenzioso, sia pure in una forma privata e riservata ai membri della categoria¹⁵.

Sebbene si faccia risalire a Platone e ad Aristotele la cosiddetta teoria della superiorità, un'attenzione specifica all'umorismo e al comico inizia a svilupparsi solo molto dopo, con l'evoluzione della società dall'ascetismo medioevale alla valorizzazione edonistica dell'individuo e dei piaceri terreni che si afferma nell'Umanesimo¹⁶. *L'elogio della Follia* (1511) di Erasmo da Rotterdam, con la sua esplicita sovversione dell'ordine costituito e l'esaltazione del riso liberatorio e ribelle, di cui si fa portavoce la Follia, può essere considerato una tappa importante nella storia della civiltà rinascimentale e nella rivalutazione del riso. In questa brillante satira che adatta la tradizione classica del poema eroicomico, la Follia prende la parola e si presenta come un'abile oratrice che si vanta di governare tutte le faccende umane, dall'amministrazione alla politica, dalla cura delle anime alla ricerca della conoscenza, grazie al modo in cui lusinga le creature umane nell'illusione delle proprie virtù¹⁷. Pur essendo presentato da Erasmo come uno 'scherzo' o 'facezia', l'*Elogio* trasmette un contenuto profondamente serio e delle scomode verità, usando la figura ambivalente del folle, «peccatore irresponsabile da un lato e trionfatore sulla supposta saggezza del mondo dall'altro»¹⁸. Ispirandosi al Carnevale medioevale e alle feste dei folli, in cui grazie all'anonimato garantito dalle maschere, l'ordine costituito veniva capovolto in un mondo alla rovescia dissacrante e liberatorio¹⁹, Erasmo presenta una sintesi *ante litteram* dell'umorismo, con la sovrapposizione ambigua di discorsi antitetici: da un lato, la satira politica rivoluzionaria e, dall'altro, lo scherzo senza importanza e senza effetto per-

¹⁵ Cfr. Bayless, *History of Humor: Medieval Europe*, in *Encyclopedia of Humor Studies* cit., pp. 299-302.

¹⁶ Secondo Billig, in *Laughter and Ridicule* cit., lo studio dell'umorismo si afferma con il pensiero psicologico moderno e, in particolare, con Thomas Hobbes e la sua teoria sulle intime motivazioni umane, esposta in *Leviathan* (1651).

¹⁷ Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia*, ed. it. con *Introduzione* di S. Cavallotto, Milano, 2004.

¹⁸ *Ivi*, p. 58.

¹⁹ Cfr. M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Texas, 1982 e C.H. Miller, *Some Medieval Elements and Structural Unity in Erasmus' "The Praise of Folly"*, «Renaissance Quarterly», 27, 4, 1974, pp. 499-511.

ché allineato con il potere. È proprio in questo continuo gioco di allusioni e sottintesi che si manifesta l'ambivalenza suprema dell'umorismo, ossia l'oscillazione di senso tra quanto viene dichiarato e quanto viene sottinteso o rettificato, tra l'intenzione satirica e il 'semplice' scherzo innocuo. Come si può prendere sul serio quello che dice la Follia? Eppure, è proprio la Follia a indicare una strada sensata in opposizione alla finta sapienza dei teologi e alle futili interpretazioni dottrinali di cristiani formalisti e cavillosi: «E ora torno finalmente a Paolo il quale, parlando di sé, dice: *I folli li sopportate volentieri*; e un'altra volta: Accettatemi come un folle, e *non parlo per ispirazione divina, ma quasi come in stato di follia*. Ancora, in un altro punto, dice: *Noi siamo folli a causa di Cristo*. Avete sentito da quale autorità provengono simili elogi alla Follia! Che dire, poi, del fatto che lo stesso san Paolo indica manifestamente nella follia qualcosa di primariamente ed assolutamente necessaria per la salvezza? *Chi fra di voi si crede un sapiente, si faccia stolto per diventare sapiente*. Nel Vangelo di Luca, Gesù chiama stolti i due discepoli ai quali si era unito per la strada. Non so se ci si debba meravigliare, visto che san Paolo attribuisce un pizzico di follia anche a Dio: La follia di Dio, dice, è *più saggia degli uomini*»²⁰.

La conclusione, inaspettatamente, ribalta quanto era stato dichiarato proprio nella dedica iniziale, ossia che la Follia è, per sua natura, dissennata e che quanto afferma può essere solo accolto come uno scherzo e un'occasione di riso. Nell'andamento intricato di tale elogio, le dichiarazioni e le confutazioni della credibilità e autorevolezza della Follia si susseguono e si annullano reciprocamente, mettendo bene in evidenza l'ambivalenza del discorso umoristico, apparentemente sovversivo ma anche conservatore: se la satira è uno scherzo destinato a suscitare una semplice ilarità ma nessun cambiamento radicale e il suo esito è una risata amara, la sua funzione diventa quella di rinforzare lo *status quo*.

Alla fine del XVI secolo, grazie al noto scrittore e commediografo Ben Jonson, si sviluppa la *comedy of humours*, un genere teatrale con un chiaro riferimento alla teoria degli umori di Ippocrate, secondo cui le emozioni – tra le quali viene annoverata la risata – sono riconducibili a fluidi (chiamati anche 'umori'), che circolano nell'organismo umano e risentono del funzionamento fisiologico piuttosto che degli stimoli ambientali. Nel 1711 viene utilizzata per la prima volta la parola 'humour' con il moderno significato di 'umorismo' nel saggio *The Freedom of Wit and Humour* del conte di Shaftesbury. In questo

²⁰ Erasmo, *Elogio della follia* cit., pp. 277-278.

trattato si possono identificare le origini della teoria del sollievo, che mette in evidenza la funzione liberatoria dell'umorismo e la sua capacità di alleviare il nervosismo, le energie destabilizzanti, e gli impulsi negativi attraverso la risata²¹. Tale teoria conosce diversi sviluppi, tra cui il famoso studio di Sigmund Freud sui motti di spirito e la loro relazione con l'inconscio, secondo cui l'umorismo e il senso del comico svolgono un'importante funzione di controllo degli impulsi passionali e aggressivi, che vengono risolti attraverso la risata. È interessante notare come, nell'arco di circa due secoli, l'umorismo evolva da strumento di emancipazione dalle convenzioni e dai freni sociali – come sottolineato da Shaftesbury – a strumento per reprimere emozioni negative e impulsi asociali secondo Freud. In realtà, entrambi gli aspetti sono inclusi nell'umorismo ed è proprio questa ambivalenza, questo essere in bilico tra funzioni opposte (liberatoria e repressiva), che costituisce un'ulteriore complessità di quest'area di studio.

Nel XVIII secolo, grazie alle riflessioni di Kant, si sviluppa la forma più compiuta della cosiddetta teoria dell'incongruenza, accennata anche da altri studiosi nel corso dei secoli, secondo la quale l'umorismo nasce dalla giustapposizione di due oggetti o eventi in contraddizione tra loro che capovolge le attese degli osservatori.

La spiegazione che ne dà William Hazlitt sottolinea la casualità e l'incoerenza nell'abbinamento di concetti o avvenimenti: «The essence of the laughable then is the incongruous, the disconnecting one idea from another, or the jostling of one feeling against another. The first and most obvious cause of laughter is to be found in the simple succession of events, as in the sudden shifting of a disguise, or some onlooked for accident, without any absurdity of character or situation»²². Ad esempio, nel poema eroicomico *Hudibras* di Samuel Butler, il graduale passaggio dalla notte al giorno viene paragonato al cambiamento di colore di un'aragosta bollita²³.

Le tre principali teorie della superiorità, del sollievo e dell'incongruenza, succintamente esposte in questa sezione, cercano di spiegare la natura dell'umorismo, i suoi meccanismi di funzionamento, le finalità implicite e dichia-

²¹ Cfr. J. Morreall, *Philosophy of Humor*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by E. N. Zalta – U. Nodelman, 2024, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2024/entries/humor/> (ultimo accesso 30 giugno 2025).

²² W. Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers*, London, 1819, p. 6: «L'essenza del riso è quindi l'incongruenza, un'idea disgiunta da un'altra, oppure un sentimento opposto a un altro. La prima e più ovvia causa della risata risiede nella semplice successione di eventi, come nella rivelazione improvvisa di un travestimento, o in qualche incidente inaspettato, senza alcuna assurdità nel personaggio o situazione».

²³ *Ivi*, p. 23.

rate, e gli esiti in vari periodi storici. Sebbene siano state applicate soprattutto ai contesti laici, si prestano ad essere applicate anche ai contesti religiosi, offrendo interessanti spunti interpretativi. Nell'*Elogio della follia* si intrecciano, ad esempio, le grandi teorie dell'umorismo: gli uomini potenti ed eruditi si rivelano, grazie al tocco lieve della Follia, inetti, corrotti, arroganti, e ipocriti, assai distanti dall'ideale rinascimentale di virtù e decoro (teoria dell'incongruenza), suscitando negli osservatori un distanziamento sia critico (teoria della superiorità) sia ristoratore (teoria del sollievo). L'umorismo alleggerisce la critica dei costumi e sdrammatizza le ansie morali e religiose dell'età rinascimentale e dei giorni nostri.

3. *Umorismo e religione*

L'umorismo nei contesti religiosi è stato a lungo stigmatizzato per motivi facilmente intuibili: l'aspetto deterioro del comico che presenta le debolezze e i difetti umani come caratteristiche fisse e non emendabili di ognuno, il suo porsi in antitesi alla dimensione sacra che esalta le virtù e l'inesauribile perfettibilità degli esseri umani e, non da ultimo, anche l'emotività associata alla risata insieme al suo potere liberatorio da freni inconsci²⁴. Inoltre, come sottolineato da Saroglou, l'umorismo significa anche la trasgressione dell'ordine costituito e una possibile anarchia di significati svincolati da considerazioni etiche²⁵. Tuttavia, osserva sempre Saroglou come l'umorismo sviluppi l'autocritica, la riflessività e la saggezza, e possa favorire sentimenti di gioia e benessere in linea con la moderna spiritualità.

Recentemente, è stato rivalutato il ruolo che l'umorismo può assumere all'interno della religione, sia come espressione di una logica alternativa sia come uno strumento di evoluzione sociale e politica²⁶; lo schiacciante tabù

²⁴ In realtà, osserva Bettini che l'atteggiamento sospettoso nei confronti dell'umorismo è tipico delle religioni monoteistiche come la religione cristiana in cui Dio, oltre ad essere il supremo amministratore del mondo, ha delle qualità a sé, distinte dalle creature umane (ad esempio, verità, onniscienza, eternità); invece, quelle politeistiche, che identificano nei loro dei le stesse caratteristiche e comportamenti degli esseri umani, sono inclini a considerarli con ironia e disincanto. M. Bettini, *Ridere degli dei*, «Between», VI, 12, 2016, pp. 1-37. Si veda, anche: N. Graham, *Unraveling the seriousness fallacy: a case for (the study of) humor and religion*, «HUMOR: International Journal of Humor Research», Special Issue on Humour and Religion, edited by P. Martin – N. Graham – C. Hempelmann, 37, 2, 2024, pp. 181-198.

²⁵ Saroglou, *Religion*, in *Encyclopedia of Humour* cit., pp. 637-641.

²⁶ Cfr. P.S. Martin – N. Graham – C.F. Hempelmann, *Introduction to the special issue: Humour and religion, 'you must be joking?!'*, «HUMOR: International Journal of Humor Research», 37, 2, 2024, pp.169-179.

che condannava il comico nell'ambito sacro è stato non solo messo in discussione ma anche abbandonato per adottare approcci religiosi e teologici molto più inclusivi e inclini al sorriso²⁷. Alcune raccolte di saggi hanno indagato i modi sorprendenti in cui la religione e l'umorismo si intersecano e arricchiscono reciprocamente, nonostante siano stati spesso considerati come mondi incompatibili in cui il dogmatismo e la morale dell'una si scontrano con il relativismo e la tolleranza (o cinismo) dell'altra²⁸.

Nella raccolta di saggi, *Holy Laughter: Essays on Religion in the Comic Perspective*, Conrad Hyers mette in evidenza il rapporto dialettico tra sacro e comico come elemento fondante della società umana nelle sue manifestazioni, specialmente quelle religiose: è la capacità di scherzare che impedisce qualsiasi forma di eccesso, fanatismo e sopruso, assicura un'intima armonia in tutte le faccende umane, e favorisce atteggiamenti di apertura mentale, sfidando lo zelo bellicoso e missionario di ideologie e dogmi²⁹.

La dicotomia commedia-tragedia viene utilizzata anche in altri studi che affrontano l'umorismo nella religione, ispirandosi agli strumenti della critica letteraria ma anche alla tradizione retorica classica, ripresa da Northrop Frye nelle sue analisi del mito e delle strutture narrative della commedia e della tragedia³⁰. La visione comica viene identificata con un atteggiamento distaccato, flessibile e giocoso, ed è espressa tramite storie complicate ma con un esito positivo e colmo di promesse per i personaggi coinvolti; la visione tragica riflette un atteggiamento serio, normativo, impegnato, individualistico e si manifesta con delle storie che si concludono in modo drammatico con la sconfitta dell'eroe³¹.

Gardner illustra le varie direzioni in cui si stanno sviluppando gli studi sull'umorismo nei contesti religiosi – filosofica, teologica, antropologica, psicologica – e offre una sintesi delle interpretazioni più significative, tra cui l'approfondimento delle narrazioni mitologiche, e la rivisitazione del sacro attraverso le lenti dell'organizzazione sociale e dei repertori culturali³². La sua ampia rassegna si conclude con la proposta di considerare la dialettica tra

²⁷ Cfr. M.C. Hyers (ed.), *Holy Laughter: Essays on Religion in the Comic Perspective*, New York, 1969.

²⁸ Cfr. Derrin – Burrows, *The Palgrave Handbook of Humor* cit. e H. Geybels – W. Van Herck (eds.), *Humour and Religion. Challenges and Ambiguities*, London, 2011.

²⁹ Cfr. Hyers, *Holy Laughter* cit., p. 13.

³⁰ Cfr. N. Frye, *Fables of identity. Studies in Poetic Mythology*, Harcourt, 1963.

³¹ Cfr. J. Morreall, *The Comic and Tragic Visions of Life*, «HUMOR: International Journal of Humor Research», 11, 4, 1998, pp. 333-355 e J. Morreall, *Comedy, Tragedy and Religion*, New York, 1999.

³² Gardner, *Humour and religion: New directions?* cit., pp. 151-172.

congruenza e incongruenza come l'elemento essenziale che può contribuire a chiarire l'interazione tra umorismo e religione. Per congruenza, Gardner intende l'allineamento tra la fede e il sistema dottrinale secondo un ordine cosmico ideale e futuribile, mentre per incongruenza intende tutto quanto si oppone a tale mondo ideale, che si manifesta negli incidenti, tragici o comici che siano. Tale visione dialettica, che viene applicata da Gardner non solo alle religioni monoteiste ma anche ai miti e a forme di spiritualità moderna, è una rivisitazione della teoria dell'incongruenza adattata alla visione dualistica dell'ordine cosmico e del caos tipica dei sistemi religiosi.

4. *Umorismo nella Bibbia*

Nella prima metà del XIX secolo, Soren Kierkegaard aveva identificato nella religione cristiana alcune incongruenze paradossali come l'incarnazione di un dio che è anche uomo e ne aveva esaltato una visione del mondo intimamente umoristica. Secondo John Morreall, è proprio tale tardiva riabilitazione degli aspetti umoristici nella dottrina cristiana che apre la strada ai moderni studi sul ruolo dell'umorismo nella Bibbia e favorisce approfondimenti storici, filosofici e teologici non convenzionali, come viene illustrato da Vincenzo Rapone in questo volume³³.

4.1. *L'umorismo biblico secondo Marion D. Shutter*

Marion D. Shutter è stato un precursore degli studi sull'umorismo nella Bibbia, che ha voluto esplorare attraverso la letteratura, utilizzando le teorie e le opere di scrittori molto noti, ma non sempre interessati ad approfondire il rapporto tra umorismo e sacro. Gli scrittori citati da Marion D. Shutter per le loro riflessioni sul comico – tra i quali William Hazlitt, R. W. Emerson, E.P. Whipple, A. G. K. L'Estrange, J. H. Shorthouse, Heinrich Heine³⁴ solo

³³ Morreall, *Philosophy and Religion* cit.

³⁴ William Hazlitt (1778 – 1830), scrittore, filosofo e pittore inglese, considerava l'umorismo un'energia positiva nella società per la sua capacità di mettere in evidenza gli errori umani in modo lieve e giocoso. Heinrich Heine (1797 – 1856), poeta e romanziere tedesco, denunciò l'ipocrisia della società e la corruzione politica con graffiante ironia, chiarendo il ruolo centrale dell'umorismo e della satira politica come espressione della verità. Ralph Waldo Emerson (1803 – 1882), filosofo e saggista americano, considerava l'umorismo come una forza spirituale liberatoria, che portava la società umana ben oltre il suo meschino orizzonte quotidiano. Edwin Percy Whipple (1819 – 1886), saggista e critico americano, riteneva che l'umorismo fosse essenziale alla vita morale di ogni individuo e nascesse da una comprensione empatica delle debolezze umane. Alfred Guy King L'Estrange (1832 – 1915), storico e critico letterario irlandese, scrive uno dei primi studi sistematici sulla letteratura comica inglese, *The*

per nominarne alcuni – presentano concezioni dell'umorismo diverse: a volte, catartico strumento di autoconsapevolezza e critica rigenerante, altre volte modalità di rappresentazione dei lati oscuri degli esseri umani. Alcuni autori, compreso lo stesso Shutter, ravvisano nell'utilizzo dell'umorismo un modo delicato e gentile di correggere ed educare; altri mostrano una visione più cupa del riso, che esprime una severa condanna nei confronti delle debolezze umane.

L'approccio utilizzato dal reverendo Shutter nell'avvicinarsi a dei temi importanti e delicati come arguzia e umorismo nella Bibbia è quello della critica letteraria e consiste in sorprendenti paragoni con autori e testi della letteratura inglese: personaggi e situazioni nella Bibbia riportano alla mente personaggi e situazioni di altre epoche storiche e nei mondi immaginari tratteggiati da Shakespeare, Fielding, Dickens e da altri scrittori. Tale abbondanza di richiami intertestuali viene segnalata da Marion D. Shutter attraverso le virgolette delle citazioni e sottili allusioni agli autori, di cui mancano spesso i nomi. Ad esempio, le numerose citazioni shakespeariane sono quasi sempre mimetizzate nel testo sebbene facilmente riconoscibili per un lettore colto e amante della letteratura inglese, che sa apprezzare, ad esempio, il paragone tra Falstaff, in *Le Allegre Comari di Windsor* e i farisei denunciati da Gesù come ipocriti e stolti: «E quando i farisei ebbero udito la sua parabola, si resero conto che parlava di loro». Tutto ciò non ci ricorda prepotentemente Falstaff, quando le fate nella foresta gli si rivelano creature di carne e ossa: “Comincio a rendermi conto che sono proprio un asino”?³⁵.

Guidato dagli episodi biblici che riassume nel suo libro, Shutter finisce col delineare un percorso di lettura biblica divertente e ironico, dalla Genesi agli Atti degli Apostoli, con frequenti richiami intertestuali ai classici della letteratura e al loro diverso modo di intrattenere i lettori.

Ad esempio, l'autore paragona il figliol prodigo nella famosa parabola evangelica a Tom Jones, lo scapestrato personaggio in un noto romanzo di Henri Fielding³⁶: «Quali tocchi di natura, se non di umorismo», per usare ancora le parole di Addison, possiamo trovare nella storia, ad esempio, del figliol pro-

History of English Humour (1878), in cui traccia l'evoluzione dell'umorismo inglese passando in rassegna aspetti del comico secondo gli antichi greci e romani. Joseph Henry Shorthouse (1836 – 1903), scrittore e saggista inglese, considerava l'umorismo come un efficace correttivo sociale che, con gentilezza, sollecitava le persone a riflettere su questioni morali ed emendare i loro comportamenti.

³⁵ Shutter, *Arguzia e umorismo* cit., p. 133.

³⁶ H. Fielding, *The History of Tom Jones. A Foundling*, London, 1749. Questo classico della letteratura inglese e del romanzo picaresco è ancora oggi molto popolare.

digo? Cosa ne verrà fuori, alla luce della moderna concezione dell'umorismo? Qui, sicuramente, non manca la vita reale, persino quella dei bassifondi. Ecco un giovane furfante insofferente, tanto simile a Tom Jones come il cuore potrebbe desiderare. Ecco l'ingratitude, i genitori abbandonati, la vita sfrenata, le taverne, le prostitute, cos'altro? Poi mendicare, dare da mangiare ai maiali e vivere di bucce. Infine, quando si scopre che una vita malvagia non soddisfa, la penitenza, come Tom Jones di nuovo. [...] Tuttavia, suo padre lo riconobbe, «e corse e gli si buttò al collo». Non ha atteso alcun accento di pentimento, né ha imposto alcun precetto morale che potesse avvantaggiare i posteri. «Gli si è buttato al collo e lo ha baciato». Sciocco di un padre! Tom Jones viene portato in casa. Fa il bagno. La familiare sensazione di lusso lo assale ancora una volta. È vestito di lino leggero, e ha un anello d'oro al dito, il passato sembra un sogno malvagio»³⁷.

Questi inaspettati paralleli tra il mondo biblico e il mondo moderno occidentale, con improvvisi stacchi tra piani narrativi diversi, mettono in risalto gli elementi comuni a delle società distinte per storia, lingua e cultura e hanno il pregio di evidenziare le vicende umane nella Bibbia, cristallizzata nella sua dimensione sacrale in quanto espressione della sapienza di Dio. Nonostante la lontananza spaziotemporale e l'apparente diversità dei caratteri e delle situazioni, gli accostamenti tra la società ebraica raccontata nella Bibbia e la società occidentale descritta dagli autori citati da Shutter risultano reciprocamente rivelatori: «[...] le persone dei tempi biblici sono separate dalle persone di oggi da un baratro troppo ampio e profondo. Siamo stati abituati a considerarli come appartenenti a un'altra razza, quasi a un altro mondo. È difficile credere che erano "uomini con passioni simili alle nostre". Sembra quasi un sacrilegio dichiarare che avevano le loro follie e debolezze; che facevano cose assurde e ridicole, e talvolta andavano oltre e facevano cose meschine e malvagie. Vi era una grande quantità di natura umana in quei personaggi sublimi»³⁸.

Ispirato dalle sottili somiglianze tra personaggi e storie del Vecchio e del Nuovo Testamento e personaggi e storie moderne, Marion D. Shutter può concludere che è possibile apprezzare la Bibbia proprio grazie ai racconti delle disavventure e fragilità umane che contiene: «Considerata semplicemente come un'opera letteraria, la Bibbia è la più interessante dell'intero universo letterario. Diventa sempre più interessante, man mano che vengono ricono-

³⁷ Shutter, *Arguzia e umorismo* cit., pp. 89-90.

³⁸ *Ivi*, p. 73.

sciuti i suoi grandi elementi umani. Nella storia, nella biografia e nei discorsi più seri, gioca i tenui bagliori di un sano umorismo e i colpi fulminanti del sarcasmo e dell'arguzia. Il libro tocca la natura umana in tutti i punti. Più la vediamo come "letteratura", meno come "dogma", più salda diventerà la sua presa sul cuore umano. Che questi studi frammentari possano aiutare qualcuno ad apprezzare meglio la Bibbia e a gustarla di più, è il desiderio dello Scrittore»³⁹.

Il valore umano e letterario della Bibbia sovrasta quello dottrinale e dogmatico, come numerosi altri studiosi sosterranno dopo Shutter, esaminandone la complessità strutturale e tematica, la ricchezza di temi e forme letterarie⁴⁰, e la massiccia influenza sulla storia della civiltà⁴¹.

4.2. *L'umorismo biblico come area di studio*

L'approccio letterario di Marion D. Shutter viene adottato anche dal suo contemporaneo e connazionale M.C. Hazard, studioso e traduttore della Bibbia. In un suo breve articolo, dopo avere constatato che il contenuto serio della Bibbia e la stessa deferenza dei suoi lettori impediscono di notare gli spunti di umorismo che contiene, Hazard esamina alcuni esempi di umorismo nell'Antico e nel Nuovo Testamento, tutti riconducibili all'ironia e all'arguzia, e sottolinea che gli aspetti comici non compromettono affatto il valore etico della Bibbia⁴². Episodi tratti dalla Genesi o dai Vangeli vengono riassunti e viene dato rilievo alla loro conclusione ironica, con un duplice obiettivo: a) mettere in ridicolo personaggi arroganti e vanitosi e b) incoraggiare nei lettori atteggiamenti e comportamenti umili e genuini. Ad esempio, la parabola della vedova che ottiene giustizia dal giudice grazie alla sua estrema insistenza viene usata da Gesù per portare a segno il messaggio che pregare ottiene risultati. Lo scrittore commenta argutamente che presentare la vedova assillante come un modello di preghiera è un paragone inaspettato e divertente, ma anche molto efficace.

Come in questo esempio, è la predicazione di Gesù che, grazie allo stile comunicativo ricco di metafore, esagerazioni e battute ironiche, sembra meglio riflettere la tendenza umoristica nascosta nelle Sacre Scritture. Lo studio di Terri Bednarz ricostruisce meticolosamente circa 150 anni di ricerche e inter-

³⁹ *Ivi*, pp. 163-164.

⁴⁰ Cfr. L. Ryken, *A Complete Handbook of Literary Forms in the Bible*, Wheaton, Illinois, 2014.

⁴¹ Cfr. R. Alter – F. Kermode (eds.), *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge, Massachussets, 1987.

⁴² M.C. Hazard, *Humor in the Bible*, «The Biblical World», 53, 5, 1919, pp. 515-519.

pretazioni del personaggio pubblico di Gesù (dal 1862 al 2010), che mettono in evidenza come la sua predicazione spesso utilizzi strategie umoristiche disorientanti e di grande impatto sul popolo⁴³. La copiosa letteratura sintetizzata nello studio affronta anche questioni di metodo e, in particolare, i seguenti aspetti: come sia possibile identificare esempi di umorismo nei Vangeli; quali siano le manifestazioni e le funzioni dell'umorismo usato da Gesù. Le risposte date dagli studiosi tra la fine del XIX secolo e l'inizio del secondo millennio, pur nella loro varietà di approcci, convergono nel riconoscere Gesù maestro autorevole e guida carismatica, incline a usare figure retoriche ma anche effetti defamiliarizzanti per catturare l'attenzione e farsi comprendere dalla grande folla che lo seguiva.

Rispetto ai Vangeli, l'umorismo nell'Antico Testamento sembra più problematico e controverso, probabilmente per gli aspetti legati alla conoscenza della lingua, cultura e società ebraica. La dialettica tra una visione comica e una visione tragica, che era stata applicata all'analisi della religione da Conrad Hyers e altri studiosi (cfr. paragrafo 3), può diventare uno strumento euristico per esplorare anche la Bibbia, e dare rilievo ai tanti contraddittori aspetti della vita umana, dal ridicolo al comico, dall'eroico al sacro⁴⁴.

Nella raccolta di saggi *On humour and the comic in the Hebrew Bible*, vengono messi in evidenza numerosi esempi di umorismo biblico, e si sottolinea il loro valore ai fini dell'esegesi. Sebbene non vi sia formulata una teoria dell'umorismo biblico (ma vengono proposti numerosi approcci diversi), viene sollevata una questione importante ai fini della comprensione e dell'interpretazione dell'umorismo nelle Sacre Scritture, ovvero la dialettica tra l'intenzionalità del testo e la risposta dei lettori⁴⁵. Questo aspetto diventa cruciale nel caso di un testo come la Bibbia, che non solo non è dichiaratamente comico ma è posizionato come 'parola di Dio'. I curatori della raccolta offrono diversi esempi di interpretazioni che hanno travisato l'intenzione comica negli episodi biblici, identificandola là dove non era presente, oppure non riconoscendola dove era presente. Tali imbarazzanti esempi di interpretazioni erranee invitano alla cautela, sensibilizzando i lettori contemporanei – anche quelli

⁴³ T. Bednarz, *Humor in the Gospels. A Sourcebook for the Study of Humor in the New Testament, 1863-2014*, London, 2015.

⁴⁴ Cfr. C. Exum, *Tragedy and Comedy in the Bible, Special Issue*, «Semeia. An Experimental Journal for Biblical Criticism», 32, 1985; C. Hyers, *The Comic Vision and the Christian Faith. A Celebration of Life and Laughter*, Eugene, Oregon, 1981; J.W. Whedbee, *The Bible and the Comic Vision*, Cambridge, 1998.

⁴⁵ Y.T. Radday – A. Brenner, *Between Intentionality and reception: Acknowledgement and application (a preview)*, in *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible* cit., pp. 13-19.

più eruditi ed esperti di esegesi biblica – ai rischi di forzature interpretative dovute allo scarto temporale, linguistico e socioculturale tra comunità di parlanti profondamente diverse.

Rimane la questione cruciale: come e secondo quali criteri è possibile stabilire l'intenzione umoristica dei testi biblici e decidere che una risposta divertita sia appropriata al testo biblico esaminato o, al contrario, infondata? Questa domanda è particolarmente significativa sia per l'importanza attribuita alla Bibbia come testo sacro per diverse comunità di credenti sia per la difficoltà nello stabilire l'intenzione umoristica di testi affidati alla trasmissione orale e scritti in epoche remote da autori anonimi. La risposta che offre Yehuda T. Radday è chiara e consiste in tre criteri che permettono di stabilire l'attendibilità di una determinata interpretazione: la conoscenza che l'interprete ha della lingua originale; il contesto di riferimento immediato ed esteso; lo stile e scopo complessivo del testo esaminato⁴⁶.

Può essere utile applicare questi criteri alla *querelle* tra Hershey H. Friedman e John Morreall, riguardo alla presenza o assenza di umorismo nella Bibbia⁴⁷. La tesi di Friedman che l'Antico Testamento sia interamente permeato da una comicità sottile, spesso basata sul sarcasmo, viene criticata da Morreall, che contesta molti esempi di comicità analizzati nell'articolo, in particolare negando la comicità sia delle risposte sarcastiche, sia delle macabre disavventure che capitano a coloro che si ribellano a Dio.

Friedman ribatte elencando quattro fattori che possono influenzare la percezione dell'umorismo nella Bibbia: 1. l'uso del testo originale o di una traduzione che ne conservi lo stile e la retorica; 2. le aspettative del lettore e interprete; 3. la conoscenza dell'intera Bibbia; 4. la disponibilità a cogliere elementi comici anche nell'umorismo macabro, ad esempio, nelle sventure e punizioni esemplari che gli stolti e malvagi attirano su di sé con la loro condotta⁴⁸. Gli esempi e le argomentazioni negli articoli di Friedman e nell'articolo di Morreall portano a conclusioni opposte: per Friedman, la comicità colma di sarcasmo e ironia avvicina Dio alle sue creature mostrandolo in una luce profondamente umana; per Morreall, la Bibbia è, al contrario, priva di comicità.

⁴⁶ Radday, *On missing the humour in the Bible* cit.

⁴⁷ H.H. Friedman, *Humor in the Hebrew Bible*, «HUMOR: International Journal of Humor Research», 13, 3, 2000, pp. 257-285; J. Morreall, *Sarcasm, irony, wordplay, and humor in the Hebrew Bible: A response to Hershey Friedman*, «HUMOR: International Journal of Humor Research», 14, 3, 2001, pp. 293-301.

⁴⁸ H.H. Friedman, *Is there humor in the Hebrew Bible? A rejoinder*, «HUMOR: International Journal of Humor Research», 15, 2, 2002, pp. 215-222.

Questo scambio di idee tra due autorevoli studiosi dimostra: a) quanto sia problematico e controverso lo studio della Bibbia in relazione agli aspetti comici e umoristici e b) come sia importante definire questo territorio largamente inesplorato usando criteri che integrino i fattori soggettivi legati alla ricezione con elementi oggettivi legati alla codificazione testuale e al contesto storico-culturale. Ad esempio, i criteri di Friedman sono simili a quelli indicati da Radday, con alcune differenze: il primo criterio viene esteso da Friedman anche alla lettura della Bibbia tramite una traduzione sensibile a catturare la retorica dell'originale⁴⁹, mentre gli altri due criteri corrispondono alla conoscenza approfondita e integrale della Bibbia. Le aspettative del lettore e la sua disposizione ad accogliere sarcasmo e umorismo macabro come esempi di comicità riguardano la ricezione, e rappresentano un ulteriore e valido criterio in aggiunta ai tre indicati da Yehuda T. Radday.

Il cristianesimo moderno ha mostrato un interesse verso le sottili interazioni tra umorismo e pratiche religiose rispetto al passato (si vedano anche gli interventi di Gaetano Di Palma e Alessandro Gargiulo in questo volume). Non solo l'esegesi biblica ha messo in evidenza giochi di parole e figure retoriche che inducono al sorriso, ma ha anche iniziato a rivolgersi a un più vasto pubblico, che include persone prive delle conoscenze specifiche della lingua e cultura ebraica, e greca neo-testamentaria, al quale offre la cosiddetta teologia ridente, *theology of laughter*. Partendo dalla concezione che la Bibbia sia un racconto di avvenimenti umani in determinate epoche storiche e di come questo racconto si intersechi con il divino, una parte della teologia contemporanea interpreta gli equivoci e i disastri in modo benevolo e divertito come un'opportunità per le creature umane di acquisire consapevolezza delle proprie debolezze e rallegrarsi per l'azione risolutiva di Dio, che riscatta i fallimenti del mondo⁵⁰.

⁴⁹ L'importanza di una traduzione esperta e sensibile che sappia riprodurre lo spirito e la lettera del testo originale rimane, indubbiamente, uno degli elementi fondanti della lettura biblica, come segnalato da diversi studiosi, tra cui: E. Nida, *The Sociolinguistics of Translating Canonical Religious Texts*, «Traduction, terminologie, redaction», 7, 1, 1994, pp. 191-217, e R. Alter, *The Art of Bible Translation*, Princeton, 2019.

⁵⁰ Si consultino i seguenti testi: G.A. Arbuckle, *Laughing with God. Humor, Culture and Transformation*, Collegeville, Minnesota, 2008; H.R. Macy, *Discovering Humor in the Bible. An Explorer's Guide*, Eugene, Oregon, 2016; B. Edgar, *Laughter and the Grace of God: Restoring Laughter to its Central Role in Christian Faith and Theology*, Cambridge, 2019.

5. Un esempio di analisi

Per esemplificare l'evoluzione degli studi sull'umorismo biblico, esaminerò un noto passo della Bibbia attraverso gli strumenti di analisi che sono stati presentati nei paragrafi precedenti e alla luce della teoria generale dell'umorismo verbale (*General Theory of Verbal Humour*) elaborata da Victor Raskin e Salvatore Attardo⁵¹.

Come è noto, l'espressione 'torre di Babele', o semplicemente, 'Babele' indica una moltitudine di lingue parlate e si riferisce una situazione di incomunicabilità, in cui ogni individuo parla una lingua diversa rispetto agli altri e non riesce né a capire né a farsi capire. Sebbene tragga le sue origini dalla Bibbia e da un particolare avvenimento raccontato nella Genesi, ha perso la sua connotazione religiosa e viene utilizzata nei contesti più diversi, come tante altre espressioni bibliche diventate proverbiali e adottate nel linguaggio comune. Ecco il racconto: «Tutta la terra aveva una sola lingua e le stesse parole. Emigrando dall'oriente gli uomini capitarono in una pianura nel paese di Sennaar e vi si stabilirono. Si dissero l'un l'altro: "Venite, facciamoci mattoni e cuociamoli al fuoco". Il mattone servì loro da pietra e il bitume da cemento. Poi dissero: "Venite, costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra". Ma il Signore scese a vedere la città e la torre che gli uomini stavano costruendo. Il Signore disse: "Ecco, essi sono un solo popolo e hanno tutti una lingua sola; questo è l'inizio della loro opera e ora quanto avranno in progetto di fare non sarà loro impossibile. Scendiamo dunque e confondiamo la loro lingua, perché non comprendano più l'uno la lingua dell'altro". Il Signore li disperse di là su tutta la terra ed essi cessarono di costruire la città. Per questo la si chiamò Babele, perché là il Signore confuse la lingua di tutta la terra e di là il Signore li disperse su tutta la terra» (Genesi 11, 9-11).

Questo racconto, come molti racconti biblici, è semplice e breve: uomini che viaggiano arrivano in un posto e inventano una nuova tecnica di costruzione, il mattone. Decidono, allora, di costruire una torre alta fino al cielo e il Signore, che li osserva, lo impedisce «confondendo la loro lingua»; così, cessano di costruire la città e vengono dispersi su tutta la terra. Si possono notare alcuni dettagli mancanti: non viene specificato il motivo per cui gli uomini

⁵¹ S. Attardo – V. Raskin, *Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model*, «HUMOR: International Journal of Humor Research», 4, 3–4, 1991, pp. 293–347.

si spostano dall'Oriente; non viene indicato il loro nome sebbene sia proprio il loro nome che vogliono rendere immortale. Diversi studiosi hanno fornito un contesto più preciso e hanno ricostruito la storia degli uomini che fondano la città di Babele, popolo guidato da Nimrod, un potente guerriero che stabilisce un regno per sé e per i suoi a Babilonia (anche chiamata Babel), Uruk e Akkad⁵²; la loro potente tecnologia del mattone e del bitume li può rendere ancora più forti e avidi di compiere nuove grandi imprese; dal momento che nei tempi antichi le grandi imprese si traducono in vittorie militari e conquiste di altre terre, si comprende bene che i popoli vicini possano sentirsi minacciati e il Signore ritenga opportuno fermare il loro progetto.

Questa semplice storia sospesa nel tempo è stata interpretata come il racconto di un atto di superbia umana che ha ricevuto una punizione esemplare: gli uomini, grazie al loro ingegno e al mattone che hanno appena inventato, si propongono di costruire una torre così alta da raggiungere il cielo; il Signore non solo impedisce l'attuazione del loro progetto ma, imbrogliando le loro lingue, erode il senso di coesione di un popolo che parla (e pensa) allo stesso modo e li disperde per il mondo. Accanto a questa interpretazione comunemente adottata dalla chiesa, altre interpretazioni sottolineano altri aspetti diversi e suggestivi: ad esempio, la clemenza del Signore che, invece di distruggere la società umana per la sua arroganza, si limita a rendere il loro comune progetto irrealizzabile per la mancanza di una lingua comune; la contrapposizione parodistica tra la distopica Torre di Babele e la scala verso il cielo nella visione di Giacobbe (Genesi 28, 10-18). Osserva Northrop Frye: «The demonic tower signifies the aspect of history known as imperialism, the human effort to unite human resources by force that organizes larger and larger social units, and eventually exalts some king into a world ruler, a parody representative of God»⁵³.

La storia si apre con un'immagine di unione (una sola lingua e le stesse parole) e si conclude con l'immagine opposta, una confusione di lingue e una dispersione di uomini. Il contrasto tra l'inizio e la fine della storia, le mire am-

⁵² Cfr. B.B. Beitzel (ed.), *Biblica. The Bible Atlas: A Social and Historical Journey Through the Lands of the Bible*, New York, 2007; R. Bell, *What Is the Bible? How an Ancient Library of Poems, Letters, and Stories Can Transform the Way You Think and Feel About Everything*, San Francisco, 2017; J.P. Isbouts, *Atlas of the Bible. Exploring the Holy Lands*, Washington, 2018.

⁵³ N. Frye, *Words With Power: Being a Second Study of The Bible and Literature*, San Diego, 1990: «La torre demoniaca significa l'aspetto della storia conosciuto come imperialismo, lo sforzo umano di unire le risorse umane con la forza, organizzando unità sociali sempre più grandi e, infine, celebrando un qualunque re come sovrano del mondo intero, un'imitazione parodica di Dio».

biziose ed espansionistiche degli uomini e la loro umiliazione pubblica, può essere considerata divertente per una serie di motivi: prima di tutto, l'incongruenza nella sequenza narrativa che culmina nel capovolgimento delle aspettative iniziali; in secondo luogo, il senso di superiorità che proviamo rispetto agli uomini ambiziosi e alla loro disavventura; infine, il sollievo per l'esito, in definitiva, innocuo del giudizio divino, che non ha comportato nessuno spargimento di sangue ma un semplice movimento di confusione e dispersione. In particolare, al movimento ascensionale della torre che gli uomini vogliono elevare fino al cielo corrisponde una nuova traiettoria che si articola sul piano orizzontale e che ridimensiona le ambizioni umane indirizzandole verso altre terre, non più verso il cielo.

Appare chiaro che la drammaticità della storia si accompagna a un nucleo comico: la minaccia di un popolo tecnologicamente avanzato e in grado di costruire una torre alta fino al cielo viene stemperata dall'intervento del Signore; invece di una punizione esemplare e letale come il diluvio (verificatosi nel capitolo precedente, Genesi, 10), Dio capovolge il progetto degli uomini di farsi un nome che li consacri forti e potenti e confonde tutte le loro parole. Come viene suggerito da Anidja⁵⁴, questa sequenza di eventi potrebbe essere interpretata come una burla divina; tuttavia, in linea con schemi mentali consolidati e la diffusa concezione religiosa di un dio guardiano dell'ordine e delle distanze gerarchiche tra terra e cielo, è stata interpretata come la storia di un castigo divino.

Nei generi caratterizzati da un intento umoristico – dalla commedia alla satira, dalla barzelletta agli spettacoli comici – gli elementi linguistici e discorsivi che innescano la reazione divertita del pubblico possono essere diversi: figure retoriche; battute fulminanti; forme di incoerenza testuali; un vocabolario eccessivamente sofisticato o, al contrario, troppo umile per l'argomento trattato e così via. Secondo la Teoria generale dell'umorismo verbale⁵⁵, si possono identificare sei risorse conoscitive che permettono di identificare l'umorismo e studiarlo a fondo: il linguaggio (che include ambiguità, polisemia insieme ad altri aspetti), la strategia narrativa (ad esempio, una conversazione, una storia, filastrocca o un indovinello come cornice dell'evento comico), il bersaglio (chi o cosa viene preso di mira), la situazione (ossia il contesto e la rappresentazione mentale dell'evento umoristico), il meccanismo logico sul

⁵⁴ G. Anidja, *The Religion of Translation*, in *The Routledge Handbook of Translation and Religion*, edited by H. Israel, London, 2022, pp. 81-99.

⁵⁵ Attardo, *The Linguistics of Humor* cit.

quale si basa la comicità (che coincide con la spiegazione degli aspetti umoristici identificati nel testo), e due copioni in opposizione, ossia rappresentazioni stereotipiche e antitetiche di una determinata azione, ad esempio l'elemosina come pratica devota e gesto caritatevole oppure come ostentazione della propria ricchezza ed espressione di vanità, come spesso evidenziato dai Vangeli.

Nel breve racconto biblico, gli indizi del discorso umoristico consistono nel parallelismo di alcune parole e frasi antitetiche:

1. «Facciamoci un nome» in opposizione a «confondiamo la loro lingua»: la prima frase si riferisce al peso della reputazione nel tempo e a come il valore di un individuo e di un popolo venga trasmesso tramite le parole tramandate di generazione in generazione a sfidare gli esigui confini temporali della breve esistenza umana; la seconda frase, «confondiamo la loro lingua», enunciata da Dio, si riferisce alla capacità divina di controllare e confondere il potere umano legato alla parola.
2. L'intento degli uomini di «Non disperderci per tutta la terra» viene rovesciato nelle parole e nell'azione di Dio: «Il Signore li disperse di là su tutta la terra». È interessante notare che la parola degli uomini riflette la considerazione altrui (il 'nome') e ha una funzione relazionale, mentre la parola di Dio agisce e porta a risultati concreti e visibili. Nel momento in cui il Signore dice: «Scendiamo dunque e confondiamo la loro lingua, perché non comprendano più l'uno la lingua dell'altro», si manifestano dei cambiamenti: «il Signore confuse la lingua di tutta la terra e di là il Signore li disperse su tutta la terra». Non solo gli uomini non riescono più a farsi un nome (in effetti, già dall'inizio della storia non vengono nominati), ma le loro parole vengono confuse e perdono i loro significati.

Applicando la teoria generale dell'umorismo verbale al racconto biblico, si possono identificare altre interessanti risorse conoscitive. La strategia narrativa è quella del racconto eziologico, che spiega il motivo per cui Babele è stata chiamata in questo modo con riferimento all'ebraico 'balal' che significa confusione: il racconto delle origini del nome Babele presenta un retroscena ironico visto che gli uomini che volevano farsi un nome non vengono per niente nominati mentre la città dove ha inizio la loro dispersione è ricordata nei secoli. Il bersaglio è il gruppo di uomini costruttori per la loro ambizione di realizzare una torre che arrivi fino al cielo, ambizione che suggerisce copioni contraddittori: il desiderio umano di elevarsi spiritualmente e il desiderio altrettanto umano di controllare la terra e il cielo, sfidando il potere divino. Il meccanismo logico che innesca la situazione comica è la confusione di lingue che determina anche una confusione di idee e obiettivi: gli uomini, non com-

prendendo più la lingua gli uni degli altri, smettono di costruire la torre e si disperdono per tutta la terra.

Il capovolgimento delle aspettative dell'anti-eroe è uno dei *topoi* ricorrenti della letteratura comica e le commedie abbondano di tipi sciocchi, violenti e vanitosi i cui sogni di gloria miseramente falliti alimentano il riso degli spettatori. Questo episodio biblico usa lo stesso meccanismo umoristico della commedia degli equivoci, ovvero il pubblico ludibrio degli stolti. Tuttavia, la sua collocazione nelle Sacre Scritture e la sua interpretazione classica come atto di punizione divina ha inibito una lettura lieve, sensibile agli aspetti comici ma anche al grande potenziale di quello che a una prima lettura appare un disastro. In realtà, l'improvvisa moltitudine delle lingue, che rende necessaria la traduzione e mediazione tra più lingue, può essere considerata positivamente come una tappa significativa del percorso evolutivo umano, da cui traggono origine il multilinguismo e il multiculturalismo: modi diversi di codificare il pensiero e le emozioni, di rappresentare verbalmente l'esperienza e la conoscenza, di interagire con gli altri, e di stabilire il proprio controllo sul mondo.

6. *Riflessioni conclusive*

Questo contributo ha tracciato lo sviluppo dello studio dell'umorismo nella Bibbia all'interno della macro-area degli studi sull'umorismo, e ha messo in evidenza i seguenti elementi:

- a) l'atteggiamento deferente nei confronti della Bibbia ha per molti secoli impedito di esplorarne gli aspetti umoristici;
- b) l'interesse in quest'ambito manifestato alla fine dell'XIX secolo attesta un cambiamento di sensibilità religiosa, con un'enfasi sul dialogo tra umano e divino e sugli aspetti umoristici che possono avvicinare Dio alle sue creature (teologia ridente);
- c) la tensione tra la produzione e la ricezione dell'evento umoristico aggiunge ulteriore complessità all'analisi della Bibbia in chiave umoristica, sia perché l'intenzione umoristica degli autori non può essere accertata sia perché la risposta dei lettori dipende da molte variabili soggettive e contingenti;
- d) le principali teorie dell'umorismo – superiorità, sollievo e incongruenza – esplorano aspetti legati alle sfere affettiva, emotiva e cognitiva e possono essere adattate a un quadro di riferimento religioso, come nell'esempio della Torre di Babele;
- e) il metodo di analisi più utilizzato è quello della critica letteraria secondo

alcune varianti: stabilendo dei paralleli tra situazioni narrative nella Bibbia e in altre opere letterarie; identificando gli aspetti comici accanto a quelli tragici nelle storie bibliche; analizzando forme di ironia, sarcasmo e umorismo macabro in alcuni episodi biblici; analizzando l'ampia gamma di generi letterari e figure retoriche usate nella Bibbia;

- f) la teoria generale dell'umorismo verbale di Raskin e Attardo presenta il vantaggio di esaminare dati linguistici oggettivi sui quali fondare un'interpretazione testuale possibilmente svincolata dalla soggettività cognitiva ed emozionale che emerge nelle principali teorie (superiorità, sollievo, incongruenza).

Grazie alla stratificazione millenaria di riflessioni e interpretazioni, la Bibbia resta un testo aperto e continuamente autorigenerato tanto nel rapporto con il passato – manoscritti e reperti archeologici – quanto nel rapporto con la società contemporanea rappresentata dalle tante lingue (e culture) di destinazione. Come sottolinea Robin Bell⁵⁶, paragonando la Scrittura a una gemma dalle molteplici sfaccettature, ogni interpretazione, per quanto consolidata, non esaurisce tutte le potenzialità di significato del testo, che viene continuamente rimesso in gioco da nuove prospettive, metodi di analisi e traduzioni. Un semplice passo può avere tanti significati diversi, come dimostrano le interpretazioni divergenti e sovrapponibili di passi delle Sacre Scritture e la copiosa e inesauribile letteratura biblica⁵⁷. È importante che tale ricchezza di significati venga esplorata e valorizzata, ovunque ci porti, anche negli adattamenti moderni e nelle interpretazioni umoristiche che sfidano la concezione antiquata di un Dio severo guardiano dell'ordine costituito, capace di giudicare e castigare ma incapace di cogliere gli aspetti ridicoli, patetici ed esilaranti delle nostre disavventure umane.⁵⁸

⁵⁶ Bell, *What is the Bible* cit., p. 79.

⁵⁷ Un esempio affascinante è costituito dalla raccolta di saggi curata da Lawrence Kushner che, ognuno in modo diverso, interpretano il passo biblico «Surely GOD was in this place and I, I did not know» (Genesi 28: 11): L. Kushner, *God Was in This Place and I, I Did Not Know: Finding Self, Spirituality and Ultimate Meaning*, Woodstock, 1993.

⁵⁸ Le riflessioni di un cristiano agnostico sulla piattaforma Reddit appaiono rivelatrici delle contraddittorie rappresentazioni di Dio che circolano comunemente: «Da quello che ho visto e da quello che mi è stato raccontato, il Dio cristiano mi spaventa. Mi è stato detto che è amore incondizionato, ma a me è sempre sembrato condizionato. Devi donare tutto il tuo amore o la tua fede ad un essere sconosciuto, altrimenti vieni condannato alla dannazione e alla punizione eterne. Mi sembra malevolo. Ho sentito dire che l'inferno è semplicemente la 'separazione' da Dio. Dio è tollerante nei confronti del libero arbitrio degli esseri umani che non credono. Ma come può essere tollerante se l'alternativa è così terrificante? Quindi quello che vorrei chiedere è: nei testi religiosi o nelle scritture, Dio (o Gesù) ha il senso dell'umorismo? Ridono? O hanno fatto ridere gli altri? Mi spaventerebbe trovarmi nel regno di un dio privo di umorismo.» https://www.reddit.com/r/AskAChristian/comments/1njmzk2/does_god_have_a_sense_of_humor/ (ultimo accesso 9 marzo 2026).

Ironia e umorismo nel Libro Sacro: le coordinate teoriche di un orientamento di lettura

Vincenzo Rapone*

1. *Umanizzare il riso di Dio sull'uomo?*

*Arguzia e umorismo nella Bibbia*¹ di Marion D. Shutter, proposto al lettore italiano grazie al lavoro di traduzione di Cristina Pennarola, è rilevante non solo per i suoi contenuti – vi si promuove, infatti, formalizzandola esplicitamente, l'idea che la Bibbia abbia un valore essenzialmente letterario – ma costituisce anche un documento significativo dal punto di vista dell'orientamento culturale, rispecchiando in questo senso un deciso cambiamento di orientamento nei confronti del testo sacro.

Le riflessioni del reverendo Shutter (1853-1939) non sono solo frutto di un esercizio legato alla dimensione estetica: esse si innervano sul tronco di un movimento complessivo, la cui natura è storica e politica al tempo stesso: inerenti al ruolo che la sua lettura ha avuto nell'ambito del dibattito, teologico e politico, europeo e non, le problematiche legate all'arguzia² e alla comicità nella Bibbia sono da inquadrarsi nell'ambito delle tensioni che scuotono in quel periodo la cultura mitteleuropea e nordamericana, tensioni cui non sono estranei specifici aspetti politico-istituzionali. Bisogna rimarcare la circostanza, in virtù della quale Shutter è stato membro della *Society of Universal*

* Professore associato di Filosofia del diritto, Università di Napoli Federico II.

¹ Marion D. Shutter, *Wit and Humor of the Bible. A Literary Study* (1893), trad. it., *Arguzia e umorismo nella Bibbia. Uno studio letterario*, traduzione e cura di C. Pennarola, Napoli, 2022. Marion D. Shutter (1853-1939) è stato pastore nella prima chiesa universalista a Minneapolis, dove si è distinto anche per il suo attivismo a vantaggio delle comunità, e, in particolare, per la creazione di parchi-gioco. Ha insegnato letteratura biblica presso il *Lombard College*, dando un significativo contributo al superamento del dogma battista, in virtù del quale solo i battezzati avrebbero con sé il segno della salvezza. È stato autore di vari saggi di carattere teologico, storico e politico, tra cui *The citizen and political socialism in Minneapolis* (1918).

² Il termine anglosassone *wit*, omologo del tedesco *Witz*, può essere tradotto anche, come è stato fatto nel caso del saggio di Freud, motto o battuta di spirito.

Baptists – fondata nel 1781 da Elhanan Winchester e autorizzata in occasione della sua costituzione a riunirsi in un'aula dell'Università di Filadelfia – ed ha legato il suo destino di studioso e di uomo di fede ad un progetto, la cui cifra teorica può essere riassunta nell'idea che la salvezza sia questione che inerisce all'uomo in quanto tale, naturalisticamente inteso, indipendentemente da quel taglio sul vivente di cui la Chiesa si fa portatrice e che, nella teologia cristiana, costituisce l'asse privilegiato del rapporto tra l'uomo e Dio. Il reverendo Shutter ha aderito inizialmente ad una particolare confessione, il Battismo, per poi far parte di un movimento che ne negava il nucleo essenziale – la salvezza attraverso la pratica battesimale – per aprirsi ad un universalismo fraternizzante, cui, peraltro, non era estranea una specifica vocazione politica di matrice socialista. Questa circostanza conferisce vigore alla tesi in virtù della quale la sua lettura della Bibbia, così come l'analisi dell'ironia e dell'arguzia nel testo sacro, debbano intendersi nel quadro più ampio della teologia protestante e del suo sviluppo teorico. A parere di chi scrive, *Arguzia e umorismo nella Bibbia* va collocato sullo sfondo dello sviluppo della teologia protestante, corrente costitutiva e parte integrante della modernità filosofico-giuridica, che si fonde col processo, univoco, ma dalle così tante declinazioni (politica, politico-giuridica, letteraria, musicale, iconico-figurativa), nell'ambito del quale l'umanesimo rinascimentale trasborda nei secoli XVII, XVIII e XIX.

Per quanto, su questo punto, si diano varie interpretazioni, tra cui quelle di Ernst Troelsch³ e Karl Barth⁴, possiamo dire, seguendo la linea fatta sua da quest'ultimo nel *Commento all'Epistola ai Romani*, che Pietismo, Battismo, Calvinismo, Puritanesimo si siano fusi in un unico movimento, il cui minimo comune multiplo è l'individualismo, di cui l'assolutismo politico e il monismo giuridico possono esser considerati il risvolto istituzionale. Ci chiediamo: esiste un rapporto tra questo pluralismo confessionale e la cultura dei diritti, che ha permeato di sé la costruzione democratica dell'Occidente? Questo interrogativo può essere incluso in una questione di carattere più generale: qual'è, ci chiediamo a questo punto, l'origine della cultura dei diritti costituzionali, che, ancor oggi permea di sé la pretesa di superiorità dell'Occidente laico rispetto alle altre culture politico-giuridiche, ritenute ancora pesantemente inficiate dal carattere di confessionalità dei loro regimi?

³ Cfr. E. Troelsch, *Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt*, trad. it., *Il protestantesimo nella formazione del mondo moderno*, Firenze, 1974.

⁴ Cfr. K. Barth, *Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert*, trad. it., *La teologia protestante nel XIX secolo*, Milano, 2013.

Con specifico riferimento alle sue origini (intese nel senso dell'*Ursprung*, cioè dell'origine concettuale), della modernità, intesa in senso filosofico e politico-giuridico, si sono date diverse declinazioni. Sono molteplici, infatti, le risposte che sono state date ad un interrogativo, importante in un regime, la modernità, che, probabilmente per la prima volta nella storia, non gode della facoltà di potersi autocomprendere in senso filosofico: la celeberrima dissertazione kantiana, la risposta al quesito *Was ist Aufklärung?*, la si può pensare infatti all'interno di un dibattito, la cui *ratio* è, in ultima istanza, la "non-conoscenza" dell'essenza spirituale e del soggetto politico costitutivo del proprio tempo. La modernità, in altri termini, mancando costitutivamente di autocoscienza, necessiterebbe di un lavoro critico, che ne definisca le linee, se non *a-posteriori*, quanto meno contemporaneamente al suo svolgimento. Sono state date varie risposte: con riferimento alla politica della modernità post-rivoluzionaria si è fatto, innanzitutto, riferimento alla centralità del soggetto filosofico-giuridico cartesiano, contestualizzato all'interno della questione della declinazione tecnico-scientifica, che ha per oggetto il rapporto io-mondo, problematizzato e risolto in senso soggettivo, all'interno dell'equazione pensiero-essere. A questa lettura, si affianca quella che vede nell'irruzione delle masse sulla scena della storia – con tutto il suo correlato, legato al conflitto di classe, e più in generale, al tema della 'questione sociale' – il nucleo filosofico-politico della società moderna, in una prospettiva nella quale è centrale l'intreccio tra l'affermazione della classe borghese da un lato e le prospettive di emancipazione delle classi lavoratrici, indotte dall'affermazione del modello industriale di produzione, dall'altro. A queste prospettive si aggiunge, infine, l'ipotesi, formulata in senso squisitamente, ma non esclusivamente, anti-materialista da Weber⁵ e ripresa da Jellinek⁶, relativa al ruolo che la libertà religiosa e il poliverso che caratterizza il mondo riformato, che, notoriamente, non si costituisce in senso unitario, avrebbero giocato nella costituzione della civiltà dei diritti individuali e del pluralismo democratico.

Questa lettura della modernità è anche quella che fornisce le coordinate del soggetto filosofico che legittima teoricamente una lettura della Bibbia quale opera letteraria. Nell'interpretazione di Karl Barth, la cultura protestante avrebbe costituito l'asse della costituzione moderna del sistema dei diritti, fa-

⁵ Cfr. M. Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, trad. it., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Firenze, 1989.

⁶ G. Jellinek, *Die Erklärung der Menschen und Bürgerrechte. Ein Beitrag zur modernen Verfassungsgeschichte*, trad. it., *La dichiarazione dei diritti dell'Uomo e del Cittadino*, Roma, 2002.

vorendo l'umanizzazione della teologia, all'interno di un processo che avrebbe investito i seguenti ambiti: 1) statualizzazione, nel senso di compatibilità con la fondazione del potere temporale; 2) costituzione della borghesia quale classe universale, ossia la sua compatibilità con il fiorire della borghesia stessa e di stili vita e di rappresentazione dell'uomo radicalmente discontinui col passato; 3) autonomizzazione del soggetto scientifico, emancipatosi da ogni subordinazione 'ancillare' non solo alla teologia, ma anche alla filosofia; 4) approfondimento della vita psichica dei soggetti e interiorizzazione dei rapporti di potere, in virtù di un processo nel cui ambito all' 'autorità del culto' si sostituisce il 'culto dell'autorità' (K. Marx).

Alla luce di queste considerazioni, la 'presa in carico' della questione dell'umorismo e dell'ironia della Bibbia è possibile sulla base di un *a priori* di natura squisitamente materiale, dagli importanti risvolti filosofico-giuridici e politici: di fronte al processo di riscrittura della storia e del sapere filosofico e scientifico in chiave umanistica, il testo biblico, al pari, in un certo senso, della stessa teologia cattolica, ritenuta non più in grado di essere fonte di un sapere all'altezza della complessità crescente, si costituisce come un semplice 'resto' concettuale di un'operazione di universalizzazione dell'umano. Pensiamo, in questo senso, all'affermazione del darwinismo, del concetto di evoluzione, e delle loro declinazioni filosofico-politiche, legate al primato della *struggle for life*, con tutte le sue implicazioni: l'affermazione di questi importanti orientamenti di pensiero provoca una deprivazione del valore teologico-dogmatico del libro sacro, la cui ricezione, ad un certo punto, finisce per configurarsi come quella di un puro testo letterario.

Da un lato, dunque, è palese l'insufficienza della Bibbia a rendere ragione dei nuovi orizzonti aperti dalla rivoluzione scientifica. Dall'altro, però, parlare di ironia e di arguzia nella Bibbia significa situarsi, giocoforza, all'interno di un processo di allargamento generalizzato del concetto di umano, inteso oltre ogni contesto sociale determinato, legato, conseguentemente, alla definizione del primato tanto della 'fratellanza' sulla 'solidarietà' di classe, quanto di quello della *societas* sull'*ordo*, cui corrisponde un'universalizzazione del dettato teologico, che si configura ben oltre le sue coordinate concettuali originarie. Se, fino al XVII secolo il Dio della tradizione giudaico-cristiana è universale solo in potenza, nella precisa consapevolezza che le restanti popolazioni, non battezzate, sarebbero state da convertire, a Filadelfia, nel 1781, pochi anni prima della Rivoluzione del 1789, ad essere istituito è un nuovo paradigma, perché il Dio della tradizione cristiana si configura, come l'«uno per tutti», in un orizzonte naturalisticamente inteso. L'universale dell'appartenenza teologica

collassa sul generale dell'umano naturalisticamente inteso, quale essere biologico. Superando infatti la barriera costituita dal battesimo, sono considerati equivalenti l'insieme degli umani quali fratelli in Cristo e quello degli umani inteso come entità definita in modo semplicemente antropologico: così, la *fraternité* predicata dalla rivoluzione francese diventa universale, non senza una certa consonanza con l'insegnamento di Paolo, che aveva già universalizzato il dettato veterotestamentario, negando che la circoncisione fosse il segno distintivo dell'alleanza tra Dio e l'uomo.

Se la *Society of Universal Baptists* si costituisce nella prospettiva del superamento della prospettiva battesimale: ne consegue che ad essere salvato in Cristo non è solo il battezzato, ma l'uomo in quanto tale: l'orizzonte di comprensione e di regolazione dell'umano è conferito, allora, alla scienza: la Bibbia sarà letta come una semplice opera letteraria. Ad un certo punto dello sviluppo della civiltà occidentale, come sostiene ancora Barth: «Non si può più comprendere la dottrina di una parola di Dio che giunge all'uomo con una autorità esterna, e di una testimonianza dello Spirito Santo che gli si presenta con interiore potenza, perché autorità e potenza sono chiaramente concetti molto amorali, perché quella dottrina dice proprio il contrario di quello che pensa, che quello che importa consiste tutto nel raggiungere, con l'aiuto di Dio, autorità e potere su se stessi. *Per questo* non ci si può più servire di questa dottrina. In particolare non si può più iniziare con la dottrina della normatività di tutta la Sacra Scrittura, perché quante cose semplicemente storiche contiene questo libro, e tra queste cose storiche, specialmente nell'Antico Testamento, quante sono chiaramente scandalose sul piano morale e tali da ricordare in modo penso il secolo XVII e il Medioevo»⁷.

Nella misura in cui l'essenza della dottrina cristiana è stata legata al 'signoreggiamento' di sé, al conseguimento, cioè, di una compiuta autorità e di un definitivo potere su sé stessi, e, di conseguenza, sul mondo delle relazioni comunitarie nel cui ambito l'uomo si rappresenta, una volta consolidato questo assunto, saranno altri gli apparati teorici e i dispositivi prassici ad essere funzionali al raggiungimento di questa stessa finalità, legati ad una nuova immagine del mondo in cui l'uomo è considerato al centro del creato. L'indagine scientifico-naturalistica mette 'di lato' la scrittura biblica, ricondotta nei limiti di un approccio storico-critico, depurato anche della problematica del «miracolo», la credenza nel quale avrebbe minato alla base la costruzione scientifica

⁷ K. Barth, *La teologia protestante nel XIX secolo* cit., pp. 153-154.

del cosmo, ormai reso autonomo e impermeabile all'accesso del trascendente. Inoltre, l'innesto del Protestantismo e delle correnti riformate sul pensiero filosofico moderno ha, di fatto, eliminato la tensione scettica, che pure alberga tra le pieghe del razionalismo: Descartes, con la sua teoria della creazione continua del mondo da parte della divinità, che minerebbe alla base la deducibilità dell'essere dal pensiero, anche senza prendere in considerazione il *Trattato sulla natura umana* di David Hume, che mette duramente in discussione le potenzialità dell'induzione e del principio di causalità. Così, l'approccio alla Bibbia, intesa come genere letterario tra i tanti, nonché dell'ironia come un effetto dell'umanizzazione del trascendente, viene, dunque, alla fine di una seria messa in dubbio dei capisaldi che avevano puntellato una lettura essenzialmente dogmatica del Libro Sacro. Ad essere accentuata è l'umanizzazione del dettato cristiano, perseguita attraverso la rivendicazione del primato attribuito alla dimensione della coscienza: contemporaneamente, si dubita, contro la dottrina tradizionale, della possibilità che natura umana e divina contemplino un vero e definitivo livello di unificazione: la sfera dell'umano sarà governata dalla scienza, privata di ogni venatura scettica, mentre il sovrasensibile diviene oggetto di un approccio di carattere puramente letterario.

La messa in discussione della Chiesa come vettore istituzionale del sacro e della salvezza costituisce, allora, il correlato dell'affermazione in sede teologica dell'assenza di mediazione tra un'entità trascendente, non personale, e l'uomo: contro l'idea della rivelazione quale evento unico, si afferma progressivamente un pensiero che si muove in spazi e tempi infiniti, secondo quanto messo magistralmente in evidenza da Koyré⁸, che nega la natura puntuale della rivelazione stessa in Cristo, intesa come evento, così come nega il valore istituzionale della Chiesa quale vettore della salvezza divina. Il processo di umanizzazione del Cristianesimo attraverso il primato della dimensione della coscienza trova un'importante sponda nel pietismo, la cui cifra essenziale è costituita, ancora, dall'individualismo, declinato nel senso della presa "sul serio" di sé stessi in una dimensione che è quella della riduzione dell'altro da sé al medesimo, nonché dell'interiorizzazione di quegli elementi del credo che attesterebbero, invece, della differenza radicale tra credente e culto.

Scriva ancora Barth: «Un tale eterogeneo, che il pietista originario vuol trasmutare in omogeneo, nel cristianesimo è anzitutto il fatto centrale della

⁸ A. Koyré, *Les philosophes et la machine. Du monde de l'«à-peu-près» à l'univers de la précision*, trad. it. *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Torino, 1967.

chiesa cristiana e del suo credo: la incarnazione della parola di Dio in Gesù Cristo. Questo fatto, per l'individualista, è un eterogeneo insopportabile, un dato esterno, nella misura in cui si pone, nella distanza temporale del nostro tempo degli anni 1-30, come un *illic et nunc*. Come tale egli deve superarlo [...]. L'autentica nascita di Cristo è quella che si produce nel nostro cuore, la sua autentica morte salvifica è quella che vediamo compita in noi stessi, e che noi stessi dobbiamo compiere; la sua autentica resurrezione è il suo trionfo in noi quali credenti in lui»⁹.

Il 'pietista originario' si sente chiamato anche a superare il secondo elemento di eterogeneità che nel Cristianesimo ha piena tematizzazione: quello della comunità. Per il pietismo, l'assimilazione del Cristianesimo, da questo punto di vista, ha il significato dell'inglobamento, del superamento, dell'assimilazione, se non della neutralizzazione, del *socius*. Ma questa neutralizzazione dell'alterità, che apre all'introspezione introspettiva e individuale del rapporto con l'autorità, è anche, *in nuce*, la neutralizzazione di Dio stesso e della sua onnipotente sovranità.

Si aprono così le porte al dubbio che il Dio del credo ebraico-cristiano sia solo una delle manifestazioni storiche di entità non-personali, che gli sarebbero temporalmente e assiologicamente anteposte: la ripresa delle divinità egizie, che nascono in questo contesto, è del tutto funzionale a questo contesto, di cui l'ecumenismo è solo una delle propaggini.

Questo complesso processo, di natura storico-politica, ha quale suo sbocco naturale nell'ambito della critica letteraria l'adozione di strumenti concettuali legati all'astrazione tipologica: Northorp Frye, con riferimento alla teoria linguistica della c.d. Scuola di Praga, e, in particolare alla figura di Jakobson, pensa l'evoluzione del linguaggio all'interno della cultura occidentale come il progresso di un sistema essenzialmente metonimico, che ha in Dio il solo punto, metaforico, di eccezione. Con esplicito riferimento a Vico, si scorge nell'evoluzione del pensiero occidentale il passaggio da una metonimia che lavora per immagini e similitudini ad una metonimia in cui il primato è dell'oggetto; per Frye: «Il significato metaforico, nel mio uso del termine, ha per me, come il mito, un senso primario e uno derivato: quello primario è così esteso da essere veramente una tautologia. Tutte le strutture verbali hanno un aspetto centripeto e uno centrifugo, e possiamo definire centripeto il loro aspetto letterario. In questo senso, tutte le strutture verbali di qualsiasi gene-

⁹ K. Barth, *La teologia protestante nel XIX secolo* cit., p. 163.

re possiedono un aspetto letterario, anche se normalmente non parliamo di letteratura, a meno che non sia assente uno schema di riferimento descrittivo continuo. Il significato primario e letterale della Bibbia, allora, è il suo significato centripeto o poetico. È solo quando ci disponiamo alla lettura con un atteggiamento simile a quello con cui leggiamo la poesia che possiamo prendere sul serio l'aggettivo 'letterale', accettando senza discutere ogni parola che ci viene data»¹⁰.

Si distinguono tre accezioni di 'metonimia': 1) una figura retorica nella quale un'immagine è posta per un'altra immagine: si tratta di una specie di metafora; 2) una modalità di pensiero e scrittura fondamentalmente analogici in cui l'espressione verbale 'è posta per' qualcosa che per definizione trascende ogni espressione verbale; 3) una modalità di espressione verbale in cui la parola 'è posta per' l'oggetto che descrive.

La funzione metaforica 'Dio', nella prospettiva di Frye, presiede integralmente a tutte e tre queste declinazioni, che vanno anche considerate, ancora una volta con Vico, il riflesso di precise scansioni della storia dell'umano, strutturata nella forma di 'corsi e ricorsi', di cui l'ultima coincide con l'umanizzazione del dettato teologico, che procederebbe di pari passo con l'affermazione del contenuto positivo delle scienze. In quest'accezione, l'elemento metaforico funziona solo ed esclusivamente come il supporto necessario ad un'interrogazione relativa all'esistenza empirica dell'oggetto, propria del realismo scienziato, realismo strutturato in questo senso in modo opposto al mito.

Contro quest'ipotesi, che circoscrive la potenza di significazione della metafora, il riferimento a Jacques Lacan è essenziale: lo psicoanalista francese, pur avendo anch'egli Roman Jakobson quale riferimento teorico, dà una lettura completamente diversa del rapporto tra metonimia e metafora: associando queste figure, rispettivamente, alle categorie freudiane di spostamento e di condensazione, Lacan identifica il 'motto di spirito', considerato nella sua struttura pari al lavoro onirico, alla creazione metaforica, considerata a sua volta la 'via regia' dell'accesso all'inconscio. In questo modo, la metonimia è rivista alla luce di un certo primato della metafora, luogo dell'irruzione della potenza significante e dell'*Unheimlich* nel quadro delle identificazioni metonimiche: con questa strategia concettuale, lo spazio del riso e del 'motto di

¹⁰ N. Frye, *The Great Code: The Bible and the Literature* (1982), trad. it., *Il grande codice. Bibbia e letteratura*, con una *Presentazione* di P. Boitani, Milano, 2018, pp. 84-85.

spirito' si costituiscono come irruzione dell'altro nell'identico, dell'incommensurabile nel commensurabile, contrastando quell'effetto di soppressione dell'alterità proprio del movimento teologico-politico, di cui si sono tracciate le linee concettuali e le connessioni con la sfera politico-istituzionale.

2. *Del riso, oltre il 'serio'*

«Ride bene chi ride ultimo»: assai più dell'offesa, il riso ha il potere di indisporre chi lo patisce, soprattutto se quest'ultimo è in una situazione di oggettiva difficoltà. Perché? Nell'offesa quella che si instaura è una certa orizzontalità: colui che offende si pone sullo stesso piano di chi è offeso, assumendosi la responsabilità del proprio agire. Chi ride, invece, lo fa quasi al riparo dello sguardo del deriso, manifestando un supposto, quanto malcelato, senso di superiorità. Il riso, nelle sue manifestazioni più radicali, è il prodotto di una differenza quasi ontologica tra chi ride e chi è a valle di quest'atto. Vi è una specifica necessità che il riso, al pari della compassione e di qualsivoglia approccio empatico al reale, manifestazioni solo apparentemente paritarie, tenga sempre come reale la differenza radicale tra i soggetti in questione, che fa il paio con quella tra essere ed ente. Il riso, nella sua forma più potente e liberatoria, in altri termini, non si presta ad essere riportato all'interno di quella dialettica di essere e fenomeno, che accomuna, nella sfera teoretica, Cristianesimo ed hegelismo. Se il Cristianesimo trasforma il tragico dell'esistenza in commedia, nella misura in cui quest'ultima, in virtù della conciliazione finale, stando alla lezione aristotelica, 'finisce bene', la tragedia fa vivere nell'eroe la coscienza che la cosa più desiderabile, per l'uomo, sia: «Non essere nato, non essere, essere niente». Quest'ultima, è la risposta che Sileno, mentore di Dioniso, interrogato, dà perentoriamente al re Mida, quando lo interroga sul punto in questione. In questo senso, il riso non è ascrivibile al genere della commedia. Hegel risolve la paura dell'alterità radicale, e, quindi, del futuro e della morte, annegandola nella 'serietà' del lavoro e della cultura: il destino della risata, nell'impianto dialettico, è interno a questo processo, risolto com'è alla luce del primato del lavoro, che è ascritto alla dimensione della serietà. Per il filosofo di Francoforte: «Ma il sentimento della potenza assoluta in generale e, in particolare, quello del servizio è soltanto la risoluzione *in sé*; e sebbene la paura del signore sia l'inizio della sapienza, pure la coscienza è quivi *per lei stessa*, ma non è l'essere *per sé*; ma, mediante il lavoro, essa giunge a *sé stessa*. Nel momento corrispondente all'appetito nella coscienza del signore, sembra-

va bensì che alla coscienza servile toccasse il lato del rapporto inessenziale verso la cosa, perché quivi la cosa mantiene la sua indipendenza. L'appetito si è riservata la pura negazione dell'oggetto, e quindi l'intatto sentimento di sé stesso. Ma tale appagamento è esso stesso soltanto un dileguare, perché gli manca il lato *oggettivo* o il *sussistere*. Il lavoro, invece, è appetito *tenuto a freno*, è un dileguare *trattenuto*; ovvero, il lavoro *forma*. Il rapporto negativo verso l'oggetto diventa *forma* dell'oggetto stesso, diventa *qualcosa che permane*; e ciò perché proprio a chi lavora l'oggetto ha indipendenza. Tale medio *negativo* o l'*operare* formativo costituiscono in pari tempo la *singularità* o il puro essere per sé della coscienza che ora, nel lavoro, esce fuori di sé nell'elemento del permanere; così, quindi, la coscienza che lavora giunge all'intuizione dell'essere indipendente *come di sé stessa*»¹¹.

Per quanto quest'analisi non sia definitiva – la cultura servile, infatti, ‘manca’, nella *Fenomenologia dello Spirito*, il compito storico della propria realizzazione attraverso il lavoro e la sua serietà – Hegel conferisce dignità concettuale alle attività strettamente connesse all'economia mercantile e capitalistica, il lavoro (*Arbeit*) e la cultura (*Bildung*), elevandole a dignità filosofica, riconducendole alla sfera dell'eticità e inglobando la negatività all'interno del movimento dialettico, con la pretesa di addomesticarla. In maniera non troppo differente, la religione cristiana ha legittimato l'universalità della Chiesa quale istituzione nell'ambito di un movimento che rende funzionale la negatività alla salvezza.

In questa chiave di lettura, il riso è più serio della pretesa serietà del lavoro (*Arbeit*) e della cultura (*Bildung*), rilevando del sacro, indice di un'irriducibile dissimmetria, che la dialettica non può mediare, in misura più significativa di quanto accada per la santità. Sembra dunque essenziale che colui che ride debba tenersi in posizione di totale alterità rispetto all'interlocutore, perché, diversamente, rischierebbe di collassare su di un piano d'immanenza nel quale la potenza del riso perderebbe la sua valenza sacra, rendendo impossibile la distinzione tra chi ride e chi è oggetto del riso: affermando l'umanità della risata di Dio sull'uomo, il Cristianesimo dà di sé stesso una declinazione quasi parodistica, allo stesso modo in cui la ‘serietà’ del lavoro (*Arbeit*) e della cultura (*Bildung*), rivendicata da Hegel, si costituisce alla stregua della parodia del

¹¹ G.W.F. Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes* (1807), ed. it., *La Fenomenologia dello spirito*, traduzione di E. De Negri, vol. I, Firenze, 1993, p. 156.

movimento illuministico e borghese, la cui radice ultima, più che nel serio, è nell'interesse.

Per George Bataille (1897-1962), filosofo e intellettuale francese, il riso è molto più serio della pretesa serietà del lavoro e della cultura, ma anche molto più serio della trasmissione del divino per il tramite del culto. Per il filosofo francese, bisognerebbe distinguere due tipi di riso: uno *minore* e uno *maggiore*. Il primo è connesso ai processi di costituzione dell'identificazione sociale, rappresentando, in fondo, una reazione di difesa di fronte a ciò che potrebbe comprometterne la superiorità: possiamo definirlo a tutti gli effetti un altro sintomo della 'costruzione paranoica' dell'io, della tendenza ossessiva di quest'ultimo a difendersi dall'alterità: come sostiene il poeta: «ride chi ha nel cuore l'odio e nella mente la paura». In questo senso, ad essere riaffermato, nel riso minore, è il primato del valore della serietà fondamentale del lavoro e della cultura: questo riso «non è che un riposo nel corso di una vita dominata dal serio, il quale conta sempre infinitamente più del gioco»¹².

Declinato, invece, nella sua 'forma maggiore', il riso manifesta dell'irruzione dell'alterità radicale all'interno della trama dei rinvii metonimici, testimoniando di una dissimmetria radicale tra chi ride e chi è deriso.

Stringendo sul punto, considerare il riso di Dio all'interno di quel movimento di umanizzazione del Cristianesimo che non a caso tiene fuori il nocciolo duro della teologia così come l'alea di scetticismo che accompagna come un'ombra la fondazione del soggetto filosofico-giuridico contemporaneo, considerare, conseguentemente, il comico nella Bibbia internamente al processo culturale in virtù del quale è considerata un'opera letteraria, significa rendere definitiva l'affermazione della fine della storia e il conseguente passaggio ad una società omogenea, conflittuale ma al tempo stesso priva di conflitti legati a diverse 'visioni del mondo', in cui niente di nuovo è realmente possibile. In questo senso, questo movimento di assimilazione del 'radicalmente altro' sembra parte di quella realtà, connotata in senso squisitamente servile, nella quale l'uomo da un lato esalta l'oggetto, perché questo simbolizza il suo stesso movimento di reificazione, dall'altro tiene fuori la morte dal suo orizzonte esistenziale: infatti si è costituito come tale, cioè come servo, nella misura in cui ha preferito la servitù (servo è colui che si *conserva*), e, quindi, il lavoro alla morte. In un certo senso, l'origine del lavoro servile è dunque connessa con

¹² Cfr. G. Bataille, *Sommes-nous là pour jouer ou pour être sérieux?*, in «Critique», n. 49, giugno 1951 e nn. 51-52, agosto-settembre 1951, p. 740.

una viltà fondamentale, continuamente ribadita. La reificazione, la riduzione dell'uomo a cosa, non equivale all'esperienza della morte quale forma di alterità radicale; piuttosto, essa segnerebbe l'avvento della generalizzazione della dimensione strumentale, propria di una società in cui i mezzi hanno sostituito i fini, questo movimento consistendo nel perenne rinvio ad una positività futura, ad un mondo a venire.

Nella *società omogenea*, che è una forma di società servile generalizzata, l'esclusione della morte è tangibile, e la sopravvivenza ha l'aspetto di una ripetizione metonimica e compulsiva di forme di esistenza già apparse, che, per questo, assumono lo statuto di forme originarie. La loro imitazione si traduce in forme già addomesticate e private della loro alterità, costituendosi alla stregua del simulacro di ciò che furono nella forma di originari. In questo senso, il rischio di una considerazione del riso interna al movimento culturale che ha portato alla declinazione della Bibbia come opera letteraria è quello della sua assimilazione a quel sapere assoluto e generalizzato che della fine della storia è il correlato culturale, e dell'ecumenismo quello religioso.

Il riso di Dio sull'uomo, allora, non può che essere, giocoforza, un riso *maggiore*, segno della sua irriducibile alterità.

Al fine di custodire la dimensione della trascendenza dal rischio della sua implosione, è necessario estrarre il riso dal dispositivo concettuale così esattamente distinto da Northrop Frye, la cui cifra definitiva è una volgarizzazione del dettato biblico, che molti declinano come sua umanizzazione. Si tratta di una strategia, per il cui tramite il Cristianesimo può evitare di finire vittima del processo cui lui stesso ha dato vita. Non sarà, allora, la 'serietà' del borghese, ma la considerazione dell'estraneità all'uomo del riso di Dio sull'uomo a garantire quel 'piccolo resto', che, secondo Benedetto XVI, in una prospettiva escatologica, sarà l'unica forma in cui i credenti potranno coltivare il culto in un Dio trascendente. Il riso, la cui dimensione di alterità nei confronti dell'uomo va preservata deve poter consistere nella negazione del primato del noto sull'ignoto, materializzando, piuttosto, il passaggio dal dominio del conosciuto e del prevedibile a quello dello sconosciuto e dell'imprevedibile, dall'ambito dell'identico a quello di ciò che differisce. Questo riso, che Bataille definisce 'maggiore', deve poter consistere nella contestazione radicale di ogni certezza e nella rottura di ogni identità: deve poter riaffermare, in altri termini, la differenza ontologica tra essere ed ente. Tra l'esperienza di chi ride e l'esperienza di chi muore si dà una sostanziale identità, data dalla partecipazione ad un unico movimento, che sospende l'identificazione soggettiva tra certezza e verità: l'identità stessa è oltrepassata nella

direzione di una sovranità che non è onnipotenza, quanto, piuttosto, indipendenza da ogni positività futura.

L'esperienza del riso è quindi quella di una sospensione, della quale è la psicoanalisi a fornirci ulteriori, importanti, coordinate, a partire dal saggio di Freud¹³, per l'appunto dedicato al 'motto di spirito'. Come rileva Jacques Lacan, Freud, dopo aver specificato che il motto di spirito è la chiave d'accesso alla dimensione inconscia, parte e dipana la sua analisi sul filo della tecnica del significante: il primo esempio citato dallo psicoanalista viennese rimane paradigmatico: è tratto dalle *Impressioni di viaggio* di Heinrich Heine¹⁴. Si tratta di un'espressione molto colorita, proferita da Hirsch-Hyacinth, ebreo tedesco originario di Amburgo, impiegato di una ricevitoria del lotto, che Heine incontra a Lucca, in una stazione balneare. Hirsch-Hyacinth dice ad Heine, ad un certo punto, di essere stato trattato da un esponente della famiglia Rothschild «con modi molto *familonari*»¹⁵. Freud commenta il motto di spirito, che in questo caso è creazione metaforica di un nuovo termine: «Prescindendo da questa forza di comprensione che ci è affatto ignota, il modo in cui si è svolta la formazione del motto, cioè la tecnica arguta, si può descrivere come una condensazione con formazione sostitutiva: la formazione sostitutiva nel nostro esempio consiste nella formazione di una parola mista. Questa parola mista, *familonari*, di per sé incomprendibile, ma, nel contesto in cui si trova, subito compresa e riconosciuta densa di significati, è il veicolo dell'effetto incoercibile d'ilarità del motto; tuttavia, per la scoperta della tecnica arguta, il meccanismo di tale effetto non diventa affatto più chiaro. In che modo un processo linguistico di condensazione, con formazione sostitutiva mediante una parola mista, può darci piacere e costringerci al riso?»¹⁶.

Il termine 'familonario' – è lecito chiedersi – come va classificato? Come un neologismo, un lapsus o una battuta di spirito? È certamente una battuta di spirito, ma l'apertura significante che induce, ci introduce nella dimensione del significante a livello dell'inconscio. «Un tale messaggio è completamente incongruo, nel senso che non è ammesso, non si trova nel codice. È tutto qui. Certo il messaggio è fatto, in generale, per stare in un certo rapporto di di-

¹³ S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), trad. it., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in S. Freud, *Opere complete*, vol. V, Torino, 1989, pp. 7-211.

¹⁴ Cfr. H. Heine, *Reisebilder* (1947), trad. it., *Impressioni di viaggio*, Milano, 2002.

¹⁵ S. Freud, *Il motto di spirito nella sua relazione con l'inconscio* cit., pp. 16-17.

¹⁶ *Ivi*, p. 17.

stinzione con il codice, e che esso assume, per il tramite di tale differenza e distinzione, valore di messaggio»¹⁷.

Il messaggio, allora, è del tutto differente dal codice, differenza che nel 'motto di spirito' non può che essere sancita dal rapporto con un'entità 'terza', che rende disomogenei i soggetti chiamati in causa, spaiano ogni presunta simmetria. Ancora per Lacan, da ciò deriva l'essenziale differenza tra 'motto di spirito' e comicità, iscritta nell'ambito del rapporto tra comico e tragico di cui si è detto prima: il comico fa a meno dell'estraneità, della 'pre-potenza' dell'Altro, luogo che custodisce il «tesoro di tutti i significanti», il riferimento al quale è il solo in grado di iscrivere il motto di spirito nella dimensione dell'effettuale (*Wirklich*). In questo senso: «Ad esempio – sostiene ancora Lacan – Freud ci sottolinea in continuazione la differenza fra la battuta di spirito e il comico, consistente nel fatto che il comico è duale. Il comico è la relazione duale, e occorre l'Altro come terzo perché ci sia la battuta di spirito. La sanzione dell'Altro come terzo, che sia questi supportato o meno da un individuo, è qui essenziale. L'Altro rinvia la palla, colloca il messaggio nel codice in quanto battuta di spirito, dice nel codice – *Questa è una battuta di spirito*. Se nessuno lo fa, non c'è battuta di spirito. Occorre dunque che l'Altro la codifichi come battuta di spirito, che venga iscritta nel codice tramite l'intervento dell'Altro»¹⁸.

La 'battuta di spirito' – Lacan preferisce quest'espressione al freudiano 'motto di spirito' – intrattiene dunque un rapporto privilegiato con l'inconscio: ha, infatti, la stessa struttura formale del processo onirico, che Freud definisce come «la via regia di accesso» all'inconscio stesso. Quest'affermazione va messa in serie con quella in virtù della quale l'ateismo, nella sua forma radicale, non è tanto negazione dell'esistenza di Dio, quanto, piuttosto, conseguenza dell'affermazione che «Dio è inconscio». Il 'motto di spirito', o, nella sua versione lacaniana, la 'battuta di spirito', allora, chiama in causa qualcosa dell'irriducibile alterità tra Dio e uomo, alterità che non può che permanere e che nessuna simmetria può cancellare: la definizione che Kant dà dell'ironia nella sua *Critica del giudizio*, posta in essere da un autore sul quale il pietismo ha influito in maniera determinante, sembra tenere assieme la teoria del riso in Bataille e quella del motto di spirito in Freud. Per Kant, infatti: «Das

¹⁷ J. Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre V. Les formations de l'inconscient* (1957-58), trad. it., *Il Seminario. Libro V, Le formazioni dell'inconscio* (1957-1958), Torino, 2004, p. 21.

¹⁸ *Ibidem*.

Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts»¹⁹.

Ritornando a Shutter, nella misura in cui il reverendo – è un esempio ma se ne potrebbero fare altri – rilegge la narrazione biblica del peccato originale e della conseguente cacciata dall'Eden, sottolineando come Adamo ed Eva tentino in modo maldestro di 'giocare a scaricabarile', all'interno di un processo di slittamento metonimico che fa capo in ultima istanza al serpente, che è il punto di caduta di tutti questi rimandi, siffatta declinazione 'umana, troppo umana' del mito dell'origine vela e rende inaccessibile la possibile interpretazione realistica della genesi antropologica del senso della colpa, che nel racconto biblico sarebbe all'origine dell'umanità. Ascrivere alla critica letteraria il testo biblico significa dunque interdirne ogni interpretazione volta a coglierne coordinate razionali. La considerazione della Bibbia come opera letteraria rende il Libro Sacro un'opera mitologica; scrive Shutter: «Un'altra ulteriore rimozione dell'epicentro della responsabilità. Se riusciamo a dimenticare tutto ciò che la teologia ha messo in questa storia e a considerarla semplicemente una pagina di letteratura, appare una descrizione incantevole del modo in cui noi mortali rifiutiamo di essere considerati responsabili delle nostre azioni»²⁰. Umanizzazione del dettato biblico, lettura del Testo Sacro quale opera letteraria costituita attraverso una successione di rimandi metonimici, iscrizione nell'ambito del mito, reperimento di un unico momento metaforico, ascritto a Dio, scandiscono un progetto teorico il cui nerbo è la liberazione del testo da quella che si ritiene una semplice sovrastruttura teologica.

Questa linea interpretativa ha finito per imporsi finanche nell'attualità: Luciano Manicardi, ad esempio, conclude un lavoro, che ha quale soggetto la comicità nella Bibbia, citando un proverbio ebraico, che recita: «L'uomo pensa, Dio ride»²¹. Per sopportare il riso di Dio senza sentirsi umiliato per questo, e senza per questo esserne risentito, senza rispondere a sua volta col riso all'evento della 'morte di Dio', l'uomo deve poter pensare al divino come 'totalmente altro'. Per conferire alla Bibbia lo spessore teologico che le compete, la questione dello statuto dell'umorismo, dell'arguzia e della battuta di spirito, allora, è importante. È possibile, in questo senso, considerare il riso come un anticorpo ideologico a quella linea critica di umanizzazione integrale del det-

¹⁹ «Il riso è un affetto che scaturisce all'improvviso trasformarsi in nulla della tensione di un'aspettativa», I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), trad. it., *Critica della capacità di giudizio*, Milano, 1998, vol. I, p. 493.

²⁰ Marion D. Shutter, *Arguzia e umorismo nella Bibbia* cit., p. 64.

²¹ L. Manicardi, *La comicità nella Bibbia*, Magnano, 2021, p. 36.

tato della fede, che, si noti bene, fa comunque capo ad un'entità trascendente in grado di sovrastare e legittimare questo processo: con buona pace di Northorp Frye, in definitiva, è possibile asserire come la risata, l'arguzia, il motto di spirito segnino più un limite nell'ambito del processo di 'umanizzazione generalizzata', da cui consegue la considerazione della Bibbia come opera letteraria, che non il supporto teorico-concettuale dell'ipotesi che sostiene il suo testo.

God and Humor in Films: Sacred Subversion and Theological Reimagination

*Anna Romagnuolo**

The sacred has long been cast in registers of gravity, veneration, awe, and fear. Traditional theology generally represents God as omnipotent, transcendent and male, cloaked in authority and mystery, described as a distant creator, a stern judge, a sovereign lawgiver. Especially in early and medieval Christian interpretations, he is also depicted as vengeful and prone to wrath, which, being directed at sin, disobedience, and moral transgression, is a central motivator for repentance and obedience. Humor, by contrast, has been considered irreverent, disruptive, and often secular or profane. Religious humor, in particular, has been treated as heretical because it threatens doctrinal authority with ambiguity and play¹. Yet in its very subversion, humor may function as an alternate mode of theological investigation, one that contemporary cinema increasingly embraces through ironic and comedic portrayals of the divine.

If early cinematic portrayals of God were marked by awe and solemnity, more recent works – particularly since the late twentieth century – have used parody, absurdity, and satire as means of theological inquiry. These representations, far from mocking the divine, often function as critical tools that expose institutional hypocrisy, dismantle patriarchal tropes, and offer new imaginative possibilities for conceiving God². The figure of the comic God has emerged not as an act of blasphemy but as a rhetorical and narrative strategy capable of reconfiguring theological assumptions and inviting a more pluralistic engagement with the sacred.

* Professoressa associata di Lingua, Traduzione e Linguistica inglese, Università di Napoli L'Orientale.

¹ Cf. B. Schweizer, *Religion and Humour: The Big Picture*, in *Humour in the Beginning. Religion, Humour and Laughter in Formative Stages of Christianity, Islam, Buddhism and Judaism*, edited by R. Dijkstra – P. van der Velde, Amsterdam, 2022, pp. 11-16.

² Cf. C. Marsh, *Cinema and Sentiment: Film's Challenge to Theology*, Milton Keynes, 2004. Equally useful, S. B. Plate, *Religion and Film. Cinema and the Re-Creation of the World*, London, 2008.

Understanding this shift requires some conceptual clarity about what humor entails. Despite the difficulty in drawing its limits both in terms of the discipline involved (for example, literature, philosophy, psychology) and in terms of its many variations (comedy, irony, satire, parody, sarcasm, to name but a few), humor is generally understood as arising from an appropriate incongruity³ or deviation from what is expected⁴. While the term encompasses a wide array of styles – ranging from slapstick to sarcasm – situational humor is particularly salient to this discussion. Situational irony arises when expectations are subverted by contextually grounded events, producing incongruity not through language alone but through visual, narrative, and symbolic means⁵. In films, this often involves juxtapositions between character and setting, role reversals, and a rethinking of religious authority.

This paper explores how contemporary films use humor to reimagine the

³ According to Elliott Oring, «the perception of an appropriate relationship between categories that would ordinarily be regarded as incongruous». (Cfr. E. Oring, *Engaging Humor*, Urbana, 2003, p. 1) Hence, humor is context dependent and socially created, as observed by Feltmate, «a socially created phenomenon in which a person who comes from a particular worldview directs their audience toward a perceived absurdity in another worldview». (Cf. D. Feltmate, *Religion and Humour: An Introduction*, London, 2024, p. 5).

⁴ Cf. J. M. Suls, *A Two-Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis*, in *The Psychology of Humor*, ed. J. H. Goldstein & P. McGhee, New York, 1972, pp. 81100; J. Morreall, *Taking Laughter Seriously*, New York, 1982; V. Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht–Boston, 1985; S. Attardo – V. Raskin, *Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model*, in «Humor: International Journal of Humor Research», IV, 3–4, 1991, pp. 293–347; N. M. Lear, *A Theology of Humour*, Honours dissertation, University of Wales, 1993; J. Hay, *Gender and Humour: Beyond a Joke*, Master's thesis, Victoria University of Wellington, 1995; S. Attardo, *The Semantic foundations of cognitive theories of Humor*, in «Humor», 10, 4, 1997, pp. 395–420; E. Oring, *Engaging Humor* (cit). These works collectively propose a broadly shared view of humor as emerging from semantic or cognitive pragmatic incongruity or deviation from expectation: Suls offers a two-stage psychological model of humour appreciation (incongruity detection + resolution), later developed by Raskin's Semantic Script Theory of Humor (SSTH), a linguistic model of humor arising from overlapping and opposite semantic scripts, and by the more comprehensive General Theory of Verbal Humor (GTVH), codeveloped with Attardo. In an attempt at integrating multiple approaches, Morreall emphasizes laughter's philosophical and existential significance as a non-serious reaction to conceptual shifts; Lear, while focusing on reconciling humor and Christian theology, also treats incongruity – particularly in the form of irony and paradox – as central to understanding the comic. Similarly, Hay examines humor from a sociolinguistic and gender-aware perspective, yet retains incongruity as the fundamental principle of comic effect. Oring offers a broader cultural theory of humor that critiques overly formal models but ultimately considers contextual and semantic incongruity as essential to humorous perception. Although rooted in cognitive linguistics rather than in script-based semantics, the *Conceptual Integration Theory*, more commonly known as *Blending Theory*, likewise, sees humor as a result of incongruity. It explains humorous effects through the mental integration of elements from different cognitive domains («input spaces») into a single «blended space.» In humorous instances, this blend generates surprise or incongruity by fusing seemingly incompatible scenarios or conceptual frames, thus producing a novel comic perspective. For an overview of this and other theories, also in the fields of psychology and narrative analysis, see E. Oring, *Joking Asides: The Theory, Analysis, and Aesthetics of Humor*, Logan, 2016.

⁵ Cf. J. M. Lucariello, *Situational irony. A concept of events gone awry*, in «Journal of Experimental Psychology: General», CXXIII, 2, 1994, pp. 129-145.

divine, particularly through gendered portrayals of God. After surveying recent scholarship on divine humor in theology and film studies, it turns to cinematic examples where God is portrayed comically. The focus then narrows to three films – *Dogma* (1999), *The Brand New Testament* (2015), and *God Exists, Her Name Is Petrunya* (2019) – to argue that humor is not only used for a critical engagement with patriarchal constructions of the divine and not just to portray a laughing God. Especially when humor is combined with a feminized version of God, the divine is reconstituted in ways that suggest alternative moral orders, and a vision of the world healed by grace and laughter.

2. *The Sacred, the Comic and the Movies*

The relationship between religion and humor has long been characterized by tension. Traditional theological perspectives, mostly rooted in the realm of Western monotheistic religions, have viewed laughter as incompatible with spiritual depth⁶. As Karl-Josef Kuschel notes, for centuries, humor was relegated to the margins of theological discourse, associated more with folly and irreverence than with divine insight⁷. This suspicion toward laughter is reflected in early sociological and anthropological accounts as well. In 1912, Emile Durkheim famously insisted on a strict boundary between the sacred and the profane, a dichotomy that left little space for comedy within the religious sphere. Laughter – firmly aligned with the profane – had no right-

⁶ For a historical overview of the critical discourse on laughter in Christian and Hellenistic culture, see J. S. Gilhus, *Laughing Gods, Weeping Virgins*, London, 1997. For a discussion of the role of humor in various religions, and their evolving, ambivalent relationship, in which religion is at times the target of humor and at other times incorporates it in ritualized forms, see Geybels and Van Herck, eds, *Humour and Religion: Challenges and Ambiguities*, London, 2011. For a focus on the early phases of religious traditions, showing the presence of comic elements ranging from anthropomorphic irreverence to parody and inversion, see Roald Dijkstra and Paul van der Velde, eds., *Humour in the Beginning. Religion, Humour and Laughter in Formative Stages of Christianity, Islam, Buddhism and Judaism*, Amsterdam, 2022. Equally interesting is D. Reyburn's *Laughter and the between: G.K. Chesterton and the reconciliation of theology and hilarity*, in «Radical Orthodoxy: Theology, Philosophy, Politics», 3, 1, 2015, pp. 18-51, which offers an overview of references to jollity in Christian theology, from Clement of Alexandria to modern scholars, with a particular focus on G. K. Chesterton's theology of joy and humor. For a concise but extensive analysis of the development of systematic studies of humor and religion since their emergence in the 1960s with Heyer's collection of essays, see N. Graham, *Unraveling the seriousness fallacy: a case for (the study of) humor and religion*, in «Humor», 37, 2, 2024, pp. 181-198. Also useful is David Feltmate's 2024 attempt to map the intersection of religion and humor studies with a culturally critical and comparative religion approach. (Cfr. Feltmate, *Religion* cit.).

⁷ Cf. K. Kuschel, *Laughter: A Theological Reflection*, London, 1994.

ful place within the rituals and solemnities of religious life⁸. Similarly, a few years later, Rudolf Otto conceptualized the sacred as the “numinous” (from the Latin word ‘numen’) – an experience marked by awe, wonder, mystery and overwhelming power, evoking fascination and fear, which could leave little room for laughter⁹. Building on Otto’s modalities of religious experience (*mysterium tremendas, majestas and mysterium fascinans*), Mircea Eliade distinguished between *homo religious* and the non-religious man and between sacred time/space and profane time/space, associating the sacred with rituals, cosmic order, and hierophanies (both manifestations and human awareness of the divine)¹⁰. His analysis allows for multiple possibilities of encountering the sacred, including symbolic inversion and mythic narrative structures, which may be imbued with irony, paradox, and even humor. This creates the conditions for humor to act as a symbolic mediator, a way of acknowledging the absurdity of existence while simultaneously connecting to deeper spiritual truths.

Indeed, the relationship between the sacred and the comic has not necessarily been adversarial. In Christian contexts, as early as 1908, G.K. Chesterton claimed that joy is the “gigantic secret of the Christian” and that humor is an essential and profound aspect of human experience. He later argued that humor is a mark of humility, insight, and the ability to see ourselves and the world with perspective¹¹. Hence, humor is not antithetical to faith, but intrinsic to it, capable of conveying self-knowledge and a sense of the absurdity of human pretension before God.

It is a line of thought that has inspired research into the possibility of a God who laughs. In *Holy Laughter*, Conrad Hyers argued that humor is not only compatible with faith but integral to a full expression of the divine-human relationship¹². In this framing, laughter signals both the humility of creation and the joy of divine play. His work fostered prolific research on humor in the sacred texts such as the writings of Trueblood and Jónnson, to name a few¹³. It is, however, only in the 1980s and the 1990s, that a more substantial body

⁸ E. Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*, London, 1915 (translated from its 1912 French edition).

⁹ R. Otto, *The Idea of the Holy, An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*, London, 1923 (translated from its first 1917 German edition).

¹⁰ Cf. M. Eliade, *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, New York, 1959. (Translated from the original work published in French in 1957).

¹¹ Cf. G. K. Chesterton, *Orthodoxy*, London, 1908; *The Common Man*, New York, 1950.

¹² Cf. C. Hyers (ed.), *Holy Laughter: Essays on Religion in the Comic Perspective*, New York, 1969.

¹³ Cf. E. Trueblood, *The Humour of Christ*, London, 1964; J. Jónnson, *Humour and Irony in the New Testament*,

of scholarship on religion and laughter seems to emerge. This coincides with the development of humor studies¹⁴ and the subsequent involvement of theological research, mainly interested in challenging what Peter Schuurman calls «the seriousness fallacy»,¹⁵ questioning the assumption that religious experience must always be solemn and devoid of laughter¹⁶. As Graham observes¹⁷, much of the ensuing literature can be categorized as research on the history of religious attitude towards humor, and research on humor in religion¹⁸. This trend parallels a movement in theological study where laughter is not only appropriate but essential to a healthy spiritual life, saving men from pretentiousness and pomposity, helping them cope with the tragic experiences of life, and opening up to playfulness and joy, which are a feature of the creation. Finally, it can be subversive, becoming a form of resistance against oppressive structures, ecclesiastical rigidity, or narrow orthodoxy¹⁹.

This evolving theological landscape has influenced how religious themes are approached in contemporary cinema. Films that once used to deal with existential issues and human suffering (e.g. *Diary of a Country Priest* in 1951, *The Seventh Seal* in 1957, *Tender Mercies* in 1983, *The Apostle* in 1997, *The Third Miracle* in 1999) and which treated the divine figures with awe or as

Leiden, 1965; C. Hyers, *The Comic Vision and the Christian Faith: A Celebration of Life and Laughter*, Eugene, 1981; C. Hyers, *The Laughing Buddha: Zen and the Comic Spirit*, Oregon, 1989.

¹⁴ See, for example, P. Berger, *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*, New York, 1997; and G. Arbuckle, *Laughing with God: Humour, Culture, and Transformation*, Minnesota, 2008.

¹⁵ Cf. P. Schuurman, *The Subversive Evangelical: The Ironic Charisma of an Irreligious Megachurch*, London, 2019.

¹⁶ On the revival of humor and religion studies in the late 20th century, see also Harvey Cox, *The Feast of Fools: A Theological Essay on Festivity and Fantasy*, Cambridge, MA, 1969. In this seminal work, Cox explores the role of festivity, play, and fantasy in Christian theology, arguing that the sacred is not incompatible with joy, theatricality, and subversive laughter, and that genuine revelry and joyous celebration, like in the Feast of Fools, can rejuvenate modern spirituality. His approach paved the way for later theological readings of humor by reclaiming the carnivalesque and celebratory aspects of religious ritual. See also Hyers, *The Comic Vision* cit.; D. K. Donnelly, *Divine folly: being religious and the exercise of humor*, in «Theology and Religious Studies», 64, 1992, http://collected.jcu.edu/theo_rels-facpub/64; K. Kuschel, *Laughter*, cit.; and J. Martin, *Between Heaven and Mirth: Why Joy, Humour, and Laughter Are at the Heart of the Spiritual Life*, New York, 2011.

¹⁷ Cf. Graham, *Unravelling* cit.

¹⁸ On historical attitude studies: F. D. Layman, *Theology and humor*, in «The Asbury Seminarian», 38, 1, 1982, pp. 3-25; H. Geybels – W. Van Herck, *Humour and Religion* cit.; B. Schweizer, *The Heresy of Humor: Theological Responses to Laughter, in Reading Heresy. Religion and Dissent in Literature and Art*, edited by G. Erikson – B. Schweizer, Berlin, 2017, pp. 135-144; and, by the same author, *Christianity and the Triumph of Humor: From Dante to David Javerbaum*, London, 2019. On humor as embodied religious phenomenon: P. Laude, *Divine Play, Sacred Laughter, and Spiritual Understanding*, New York, 2005; G. Tamer, *The Qur'an and Humour*, in *Humour in Arabic Culture*, edited by G. Tamer, New York, 2009, pp. 3-28; T. Lindvall, *God Mocks: A History of Religious Satire from Hebrew Prophets to Stephen Colbert*, New York, 2015; E. McIntyre, *Religious Humour in Evangelical Christian and Mormon Culture*, London, 2019.

¹⁹ Cf. Schweizer, *The Heresy* cit.

taboo, as in biblical epics (e.g. *Ben-Hur* in 1959, *The Gospel according to St Matthew* in 1964, *The Passion of the Christ* in 2004), now frequently render them with irony, absurdity, or affection.

The study of humor and religion in film mirrors the broader trajectory of scholarship at the intersection of theology and humor theory. Film studies tend to follow two primary directions. The first focuses on works that include explicit or implicit religious themes, identifying films that encourage theological engagement through narratives of reconciliation, redemption, or moral awakening. Catherine M. Barsotti and Robert K. Johnston's *Finding God in the Movies*²⁰, Robert Richard Leonard's *Movies that Matter*²¹, and Johnston's *Reel Spirituality*²², for example, identify films where the viewer can encounter the divine through stories of racial reconciliation, forgiveness and redemption. These studies are part of a wider trend that examines how popular cultural products – including TV shows, advertisements, music and video games, in addition to films – reflect and shape religious worldviews²³.

²⁰ C. M. Barsotti and R. K. Johnston's *Finding God in the Movies* (Grand Rapids, 2004) offers a pedagogical guide to exploring Christian themes through thirty-three mainstream films. Designed especially for church groups and educators, the book pairs each film with scene-by-scene commentary, theological reflections, Scripture passages, and discussion questions, positioning cinema as a tool for collective spiritual engagement.

²¹ R. Leonard's *Movies that Matter: Reading Film through the Lens of Faith*, Chicago, 2006, similarly explores the presence of spiritual and moral themes in contemporary cinema, but with a broader international scope and a more reflective, literary tone. Covering a wider range of genres and including international and arthouse cinema (*Babette's Feast*, *City of God*, *The Name of the Rose*), Leonard approaches film as a medium for contemplating human dignity, suffering, and transcendence, often appealing to readers interested in theological reflection.

²² R. K. Johnston's *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue* (Grand Rapids, 2006) blends theological inquiry with film theory, presenting cinema as a life-shaping force akin to religious experience. Tracing the historical evolution of Church responses to film – from avoidance and suspicion to appropriation – Johnston argues for a dialogical approach in which films serve as vehicles for encountering the divine, cultivating moral imagination, and participating in spiritual formation.

²³ On how popular cultural products shape and reflect religious worldviews, see: M. R. Miles, *Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies*, Boston, 1996, an exploration of religious and social values related to gender, race, class and sexuality in 15 popular movies of the 1980s and 1990s, with a focus on representations of Islam and Judaism in Christian societies and Christian fundamentalism; A. M. Greeley, *Images of God in the movies*, in «Journal of Religion & Film», 1997, pp. 1-10, an analysis of filmic representations of the divine, especially in American cinema; B. Stone, *Faith and Film. Theological Themes at the Cinema*, St. Louis, 2000, a reflection on the power of film and television to influence faith, values and behavior, and on how theological themes manifest in popular culture as explored in different films – from *Contact* to *Showshank Redemption*. A similar approach is applied by J. C. Lyden in *Film as Religion. Myths, Morals, and Rituals*, New York, 2003. He sees the relation between films and religion as an interreligious dialogue, which he examines in different film genres – from action movies and romantic comedies to Sci-fi. Theological currents in contemporary culture are also highlighted by C. Decay, in *Faith in Film: Religious Themes in Contemporary Cinema*, Aldershot, 2005, through an analysis of film case studies as diverse as *Groundhog Day*, *Billy Liar*, *Fight Club*, *Nobody's Fool*, and *The Passion of Christ*. Equally interesting is C. Marsh, *Cinema and Sentiment: Film's Challenge to Theology*, Milton Keynes, 2004, which draws a provocative comparison between watching films and worship, supported by viewer-response data, and suggests

The second direction explores comedy films and comedy television shows that use humor either to reinforce moral and religious boundaries or to challenge misogyny, bigotry, and institutional rigidity²⁴. The monograph *Divine Film Comedies* offers a comprehensive analysis of religious themes in comedy films. It illustrates how comic portrayals of God across different film genres – from early slapstick and *film blanc* to transgressive, ensemble comedy and mockumentary – combine whimsy with moral seriousness. These depictions often domesticate the divine, aligning it with therapeutic individualism, while also allowing for comic reversals of traditional religious authority. The tension between reverence and irreverence, at the heart of these cinematic narratives, makes them fertile ground for theological reflection.

Yet, despite growing interest in humor and religion in cinema, few studies have explored how divine humor intersects with gender politics. Recent contributions by Sjö and Globan begin to fill this gap²⁵. This paper continues that trajectory by analyzing how feminine portrayals of God in satirical and humorous films challenge patriarchal constructs and open space for alternative sacred imaginaries. These portrayals invite a reconsideration of divine agency, theological anthropology, and the performative dimensions of faith.

that cinema may revitalize liturgical practices while inviting deeper theological reflection. Finally, see authors as Craig Detweiler, with his *Into the Dark: Seeing the Sacred in the Top Films of the 21st Century*, Grand Rapids, 2008, and R. W. Santana and G. Erickson, with their *Religion and Popular Culture: Rescripting the Sacred*, Jefferson, NC, 2008. They study how Hollywood and American mass media reinterpret traditional religious symbols and narratives. On the interpretation of the cinematic experience as a moment for theological reflection and spiritual engagement, also read S.B. Plate, *Religion and Film. Cinema and the Re-Creation of the World*, New York, 2017, which shows how the cinematic experience relies on similar aesthetic devices (sight, sound, the body, the communal experience) on which religious rituals have long relied; and J. Lorenz, *The Theological Power of Films*, New York, 2024, which explores how cinema transcends its function as a storytelling medium to become for its intrinsic nature – its visual style, temporal nature, and embodied experience – a *locus theologicus*.

²⁴ See S. J. Nayar, *Media review: Bollywood religious comedy: an inaugural humor-neutics*, in «Journal of the American Academy of Religion», 83, 3, 2015, pp. 808-825; D. Feltmate, *Drawn to the Gods: Religion and Humor in the Simpsons, South Park, and Family Guy*, New York, 2017; S. Schweizer, *Christianity and the Triumph of Humor. From Dante to David Javerbaum*, London, 2019.

²⁵ Cf. S. Sjö, Sofia, *Beyond cinematic stereotypes. Using religion to imagine gender differently*, in «Journal for Religion, Film and Media», 2, 2016, pp. 123-40, and I. Sever Globan, *Is God a woman? Female faces of God in contemporary cinema*, in «Religions», 15, 2024, pp. 1-23.

3. *Dogma: Comic Reimagination of the Sacred*

Kevin Smith's *Dogma* (1999) is a theological fantasy comedy, which combines irreverent humor with road-movie tropes²⁶. Matt Damon and Ben Affleck play two fallen angels, Loki and Bartleby respectively, who have been exiled from Heaven for insubordination and banished to Wisconsin. They come into the movie at an airport, where Loki is seen while offering a nun an elaborate and cynical allegorical reading of Lewis Carroll's poem, equating the Walrus and the Carpenter with the Buddha, Lord Ganesha, and Jesus Christ. He argues that religious belief systems, represented by these figures, manipulate followers into submission, only to exploit or destroy them. This deliberate misreading of a children's poem functions as both blasphemous parody and rhetorical subversion.

The nun's response – shocked disillusionment – is the punchline to the scene's ironic structure. In a moment that borders on absurdist comedy, she renounces her vocation on the spot («What have I been doing with my life?») and accepts Loki's suggestion to use the donation money she has been collecting to have some fun in life (He tells her: «Poverty is for the gullible – it's another way the church is trying to control you. You take that money you've been collecting for your parish reconstruction and go get yourself a nice piece of ass»).

The scene carries multiple layers of verbal and situational irony besides theological satire: the speed of the nun's change of mind is a symptom of her profound naivety but also of her shallow faith, which can be easily manipulated; the instrument of deconversion and of a broader critique of organized religion is played by an angel, albeit fallen, who identifies himself as an atheist for rhetorical amusement and vengeance against a system of belief that has exiled him. This functions as the setup phase of verbal humor²⁷: Loki's speech

²⁶ The film has been recently remastered in 4 K and branded as «DOGMA: Resurrected!» for its 25th Anniversary Celebration, to be released from September through November 2025 across the U.S., UK/Ireland and Australia.

²⁷ I am referring here to the previously mentioned SSTH, further developed by Attardo into the three-stage SIR model (Setup – Incongruity – Resolution), in which humor occurs when an initial narrative or semantic schema (setup) is disrupted by an incongruity, then reinterpreted or resolved in a surprising yet coherent way. Additionally, the humor in this scene can be further illuminated by Giora's cognitive-linguistic account, which suggests that humor often results from a sudden increase in informational salience following the resolution of semantic ambiguity – a shift that forces the audience to rapidly reframe their understanding in light of unexpected or suppressed meanings. Cfr. Attardo, *The semantic foundations of cognitive theories of humor* cit., and R. Giora, *On Our Mind. Salience, Context, and Figurative Language*, Oxford, 2003.

and demeanor frame him as a disillusioned skeptic, aligned with secular rationalism; however, in a moment of humorous and cognitive dissonance, this schema is upended when Bartleby reveals he has seen and spoken to God. Bartleby's reproach («You know for a fact that there is a God. You've been in his presence, he's talked to you personally») corresponds to the incongruity discovery phase, which prepares the humorous collapse of ontological categories – the unbeliever is literally part of the divine order he claims to reject. Loki's reply to Bartleby's comment («C'mon man – you know I don't believe any of that shit I was telling her. I just like to fuck with the clergy; keep 'em on their toes. When her head stops spinning, she'll be facing the way of the Just again. But oh, will she have a bunch to confess») marks the resolution phase, where the seeming incongruity is retroactively explained. Crucially, this scene also establishes a longer-term comedic setup, whose payoff arrives at the film's climax. Throughout the film, Bartleby and Loki consistently refer to God as "He," reinforcing traditional patriarchal theological language. Yet the audience is ultimately confronted with an ironic reversal: God is revealed to be a woman, played by the ethereal and silent Alanis Morissette.

The airport scene continues with Loki explaining to Bartleby that he has found a theological loophole that might help them go back home: if they pass through the archway of a New Jersey church celebrating its rededication during which a plenary indulgence (a complete remission of punishment for sins) will be granted, they will be absolved of all sin and allowed reentry into Heaven. However, this would contradict God's divine decree and unmake all existence, thus triggering the apocalypse.

To prevent this, Bethany Sloane (played by Linda Fiorentino), a disillusioned Catholic working in an abortion clinic and unknowingly the last living descendant of Jesus, is chosen to stop them. She is guided, rather reluctantly, by Metatron²⁸ (played by Alan Rickman), the 'voice of God', who delivers divine messages with bureaucratic exhaustion and sardonic wit, complaining of having no genitals («I'm as anatomically impaired as a Ken doll») when the woman fears being raped by a stranger who has inexplicably appeared in her

²⁸ Metatron is an angelic figure in Judaic mystical tradition, often described as a celestial scribe who acts as God's intermediary with the world. In *Dogma*, this lofty role is humorously undercut when Bethany, upon hearing his name, mistakes him for *Megatron* from the movie *Transformers*, confusing sacred tradition with pop culture. The joke underscores the film's recurring theme: the erosion of theological literacy in contemporary culture and the absurd collisions between the sacred and the secular, confirming Richard W. Santana and Gregory Erickson's highlight of the reduction of God to «considerably less holy, more mundane, flawed, and human» in contemporary films. Cfr. Santana – Erickson, *Religion and Popular Culture* cit.

bedroom. His presence introduces one of the film's central comedic tensions: celestial authority filtered through human exasperation.

Alongside Bethany are two improbable prophets: the foul-mouthed, cannabis-fueled duo Jay and Silent Bob, whose irreverence persistently undermines the gravity of their supposed divine mission. They meet Bethany after rescuing her from three teenage delinquents – later revealed to be souls condemned to Hell, enlisted by Azrael, a fallen muse-turned-demon determined to sabotage creation by helping the angels exploit the loophole. Despite this heroic moment, Jay and Silent Bob remain fixated on their crude, earthly ambition: getting laid. Their relentless vulgarity becomes a form of comic counterpoint to the film's cosmic drama, illustrating Smith's theological irony – that divine purpose can be enacted through the most profane and reluctant of vessels.

Their journey is later joined by Rufus (played by Chris Rock), the thirteenth apostle, who claims he was erased from scripture because he was Black – a subversive critique of canonical selectivity and the racial sanitization of Christian tradition. Together, this mismatched fellowship embodies *Dogma's* central paradox: salvation history re-enacted as farce, where grace moves through irony and the sacred is refracted through the absurd.

Meanwhile, Loki's own spiritual crisis deepens the film's satirical critique of divine justice. Formerly the Angel of Death, he now denounces his past acts, including the annihilation of Sodom and Gomorrah, as 'mass genocide', revealing a moral awareness at odds with divine command. In contrast, Bartleby's bitterness flows out into pride and rage. His rebellion against God becomes indistinguishable from the authoritarian logic he condemns. The result is tragicomic: two angels seeking redemption through a loophole that would destroy creation itself.

The film's absurd universe reaches its culmination when God, finally revealed to be a woman, appears in flip-flops, wearing a shimmering metallic jacket paired with a white tutu-like skirt. Her attire evokes a playful, whimsical quality, blending celestial radiance with childlike charm. She does a handstand – and topples over – just as Metatron is extolling Her divine powers. These, however, are not expressed through thunder or wrath. Instead, God destroys Bartleby, who has slaughtered dozens outside the church, with nothing more than a musical tone. She forgives Loki, who shows repentance, and resurrects Bethany who has sacrificed herself. The miracle functions as a symbolic correction of theological tropes. God rolls up Her sleeves and claps Her hands together before placing them over Bethany's lifeless body – a gesture reminiscent of Mister Miyagi's healing technique in *The Karate Kid*, a visu-

al reference reinforced by Metatron's playful interjection, «Wax on, wax off». This scene underscores the film's blending of sacred themes with pop culture parody. God's playful, silent demeanor stands in sharp contrast to Bartleby's self-righteous fury and the church's rigid legalism on the one side and commodification of the divine, on the other, represented by the archbishop's 'Catholicism Wow Campaign' and the Buddy Christ (a statue of Jesus winking and giving thumbs-up), suggesting that divine authority is not retributive but redemptive, and that joy, not fear, is the truest expression of the sacred. When asked by a resurrected Bethany about the meaning of life, God pokes the woman on the nose, which Metatron comments: «Didn't I tell you She was funny?».

4. *The Brand New Testament: Female Agency and the Reconfiguration of the Sacred*

Jaco Van Dormael's *The Brand New Testament*²⁹ (2015) offers one of the most daring comic portrayals of the divine in recent cinema. Opening with the irreverent declaration, «God exists. He lives in Brussels. He's an asshole. He's horrible to his wife and daughter», the film immediately dismantles traditional theological conceptions. God is portrayed by Benoît Poelvoorde as a bitter, petty, and abusive patriarch who lives in a shabby three-room apartment. He loafs around in slippers, a stained undershirt, and a worn flannel bathrobe, evoking the image of a fallen deity – disheveled, unkept, and stripped of grandeur.

His divine duties consist of a sadistic routine: from a dingy, dark office barred to his family, he manipulates humanity using a decrepit PC and scale models of towns, causing random suffering —airplane crashes, thunderstorms, fires – out of sheer boredom.

He also composes arbitrary rules such as «Law 2218: The next line always moves faster», «Law 2125: A slice of bread always falls jam-side down», or

²⁹ Internationally released as *The Brand New Testament* and in Italian as *Dio esiste e vive a Bruxelles, Le Tout Nouveau Testament* is a Franco-Belgian-Luxembourgian fantasy black comedy written and directed by Jaco Van Dormael. It premiered in the Directors' Fortnight at the 2015 Cannes Film Festival and was selected as Belgium's official entry for the Best Foreign Language Film at the 88th Academy Awards, making it to the December shortlist. At the 2016 Magritte Awards, it received ten nominations and won four, including Best Film and Best Director for Van Dormael. It has since gained cult status.

«Law 2127: The quantity of sleep needed is always ten more minutes»³⁰. The portrayal borders on the grotesque: God is a cosmic bureaucrat, delighting in the power to torment. Yet this absurdity, a hallmark of situational humor, opens the door for a biting satirical critique of divine authority.

The narrative's theological hinge is Ea (played by Pili Groyne), God's young daughter and sister to JC, a silent Christ figure who has hidden himself from his Father by retreating into a small decorative figurine on a sideboard, strategically positioned beneath a painting of the Last Supper. Ea rebels by breaking into God's office, hacking into his computer, and leaking the exact death dates of everyone on Earth via text message. This act of comic rebellion unravels divine control and restores human agency, exposing how the fear of death functions as an oppressive religious mechanism. The comic irony lies in the reversal of power: the omnipotent is technologically incapacitated, and existential terror is replaced by absurdity. People respond unpredictably – some commit crimes, others fulfill long-delayed dreams – highlighting the irrationality of human behavior when confronted with foreknowledge of death.

God's exasperated rant to his wife (played by Yolande Moreau) becomes a meta-theological confession: «Before... I had people by the balls, 'cause they didn't know when they'd die. [...] But now, they know. They won't be shat on anymore. They can decide what to do with the rest of their lives.» His power is rooted in secrecy and control, and once knowledge is shared, that power dissolves. The sarcastic reference to JC's miracles, dismissed as «tricks with glasses of milk», reveals God's narcissism and his disdain for charismatic reformers, hinting at institutional religion's suspicion toward subversion. As in *Dogma*, the film uses satirical irreverence to deconstruct patriarchal models of the divine.

After triggering the data leak, Ea escapes into the world through a washing machine, a symbolic passage that subverts the transcendence of religious epiphany with domestic absurdity. Her mission is to find six new apostles to write a 'Brand New Testament'. Each of her choices privileges an outsider, a misfit, or a marginalized figure: a one-armed woman afraid of being unlovable; a sex-obsessed man who becomes a porn actor; a serial killer who falls in

³⁰ These pseudo-commandments, which echo Murphy's Laws, ironically collapse the boundary between the sacred and the mundane, exemplifying the film's satirical blending of religion and popular culture (Cf. Santana and Erikson, *Religion and Popular Culture* cit.). Their familiarity is likely to resonate with American audiences, particularly given the widespread recognition of Murphy's Laws in the U.S., where they have even been included in sources such as the Funk & Wagnalls Standard College Dictionary.

love; an elderly woman who finds happiness with a gorilla; a dyslexic homeless man, who becomes the gospel writer; a transgender child who decides to live as a girl in his final days. These stories blend pathos and absurdity, reframing the sacred not as transcendent purity, but as broken, fragile humanity, while echoing Christ's message of compassion for the outcast. Ea's apostles are not moral exemplars but symbols of freedom and approachable vulnerability, suggesting that intimacy, not distant omnipotence, is the true mark of the divine.

Visually and narratively, the film's most subversive element lies in its gendered critique of divine power. Ea, as a rebellious girl-child, becomes the new mediator of sacred narrative, while her silent, submissive mother, a seemingly irrelevant domestic figure, ultimately reboots the divine system stopping human life countdowns. When God leaves in search of Ea, he is hit by a car, arrested for lacking ID and deported to Uzbekistan. Here, he ends up working in a washing machine factory, obsessively inspecting machine drums for a way home. His abusive authority is not overthrown through violence but quietly deleted by female presence and memory.

The moment when God's wife restarts the computer is revealing. Greeted by «Hello Goddess, I'm glad to see you again», the machine itself recalls a primordial feminine authority, erased but not forgotten. Her selection of a floral desktop background, which floods the sky with blossoms, is both a literal change to the divine interface and a symbolic transformation of the world. «Excellent choice, Goddess», the computer comments, affirming a new aesthetic of the sacred – light, joy, and care, in place of wrath, fear, and control.

The implication is profound: regardless of whether the divine was originally feminine, the film imagines a re-enchanted world where God is not solemn and punitive but playful, reimagined, and radically humane. The comic inversion does not trivialize theology: it revitalizes it.

5. *God Exists, Her Name is Petrunya: Feminist Resistance and the Right to the Sacred*

Teona Strugar Mitevska's *God Exists, Her Name is Petrunya*³¹ explores gender, sacred ritual, and institutional authority through a sharply critical yet

³¹ *Gospod postoi, imeto i e Petrunija* is a Macedonian film distributed internationally on Prime Video under the title *God Exists, Her Name is Petrunya*, which has been released with the Italian title *Dio è donna e si chiama*

quietly humorous lens. Set in Stip, a small Macedonian town, the film centers on Petrunya (played by Zorica Nusheva), an unemployed woman in her thirties, who impulsively jumps into an Epiphany ritual traditionally reserved for men. According to Orthodox Christian custom, a priest throws a wooden cross into the river, and men dive in to retrieve it – a symbolic enactment of spiritual courage and divine favor, since the cross is believed to bring a year of good fortune to those who possess it. Petrunya's spontaneous and successful dive disrupts religious decorum and social order.

The humor here is primarily situational. As theorized by Lucariello³², such humor arises when characters deviate from culturally embedded expectations. Petrunya's intrusion into an all-male ritual produces a comic violation of normative gender scripts. The men's frantic attempts to reclaim the cross are both farcical and tragic, exposing the fragility of patriarchal authority.

Yet the moment is rooted in deeper psychological and sociopolitical tensions. Earlier that day, Petrunya attends a job interview at a garment factory, only to face humiliation and sexual harassment. The employer first touches her under the pretense of professional assessment, then mocks her appearance: «No work experience. Never worked in an office. You also look awful. I wouldn't even fuck you». This degrading encounter robs her of agency. She is too old for conventional femininity, too educated for manual labor, and too unattractive to be exploited.

In this light, her dive becomes a symbolic act of reclamation. The cross, pursued as a mark of divine favor and masculine triumph, becomes a vehicle for subverting the gendered codes that have marginalized her. Wearing a floral dress, a bulky jacket and shoes, Petrunya dives into the icy rivers and retrieves a cross that a group of young men in swimsuit, trained for the ritual, are not able to catch. Situational irony amplifies the reversal of power and transforms a sacred tradition into a site of feminist resistance. A woman dismissed by society becomes the only true faithful figure in a questionable religious ritual.

Petrunya. The film is based on a true story, which inspired director Teona Strugar Mitevska, as she explained during a press interview at the 2019 Berlin Film Festival (available at the link: <https://youtu.be/Glic-IOJDIA>). During the same conference, producer Labina Mitevska recounted the production challenges, particularly the refusal of a local church to allow filming. In the rejection letter, the religious authority declared: «Dear Crew, we don't want to have (sic) to do with this film. God exists and he is a man.» The film has received critical acclaim and many international prizes, including the 2019 LUX Prize, an honor bestowed by the European Parliament to recognize European cinematic works that tackle pressing socio-political issues.

³² J. M. Lucariello, *Situational irony. A concept of events gone awry*, in «Journal of Experimental Psychology: General», CXXIII, 2, 1994, pp. 129-145.

Though God is not visually represented, the film's title and symbolic structure provoke theological reflection. Petrunya, whose name echoes 'Petra' (stone or foundation), becomes a Christ-like figure. Her act of claiming the cross scandalizes religious authorities and reclaims the sacred for the excluded. She is neither saint nor sinner, not devout or prophetic, and yet her action unleashes moral panic. Moreover, she is socially awkward and utterly mundane – she wears simple clothes, no makeup, and shows discomfort in her body. Her unassuming and modest appearance contrasts sharply with her symbolic power, intensifying the irony that an ordinary woman becomes the focus of both theological controversy and institutional hostility.

Much of the film's humor is deadpan, emerging from the exaggerated responses of townspeople and institutions. The police, clergy, and media descend into panic, unable to articulate why Petrunya's act is unacceptable and metaphysically offensive beyond vague appeals to tradition. Their overreaction performs what Attardo calls a 'script opposition'³³: between sacred hierarchy and egalitarian intrusion. The comic situation also channels the carnivalesque as theorized by Bakhtin³⁴, a temporary inversion of social and religious hierarchies through laughter, parody and grotesque imagery. Indeed, the police, clergy, and media become ridiculous in their efforts to contain what is essentially an accidental rebellion.

The most incisive scenes occur during her detainment at the police station under the threat of potential criminal charges for inciting nationalism and racial religious hatred. There, she stoically endures verbal slurs: 'whore,' 'bitch,' 'stupid cow,' 'spoiled snob,' 'Lucifer in the flesh,' 'boorish, frustrated spinster,' and 'mad woman'. These insults, issued by men both inside and outside the station, are more than abuse: they function as discursive mechanisms for excluding women from the sacred, attempting to reassert control over a disrupted symbolic framework.

A turning point comes when the priest who had officiated the Epiphany ritual visits her in custody and asks for the cross, arguing that his role is to ensure the happiness of the community. Petrunya replies, «What about me? Haven't I got the right to be happy?» Her calm but pointed question reframes the conflict, shifting focus from communal conformity to individual legitimacy. It resonates with the chief of police, subtly altering the dynamics of power.

³³ S. Attardo, *The Semantic Foundations* cit.

³⁴ M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, Bloomington, 1984 (translated from the original work published in 1968).

Petrunya is released soon after. Only then, on her own terms, does she return the cross to the priest. This gesture is not defeat but affirmation. The cross has fulfilled its symbolic function: it has restored her sense of worth. «I don't need it», she says, confirming that value lies not in possession but in self-recognition and visibility.

Her story has gone viral; footage of her dive circulates widely. She is emotionally supported by a young police officer who treats her with empathy and respect. Before she departs, he promises, «We'll stay in touch», an act of connection made possible by her defiant act, and one that subtly affirms the cross's capacity to heal and restore, not just socially but emotionally. Thus, she does not dismantle the sacred but reclaims it as a space open to difference. She leaves smiling while the priest wishes her «God Luck», and the film viewers are left pondering a central, resonant question, posed twice during a journalist's interview with those who know Petrunya: «What if God were a woman?»

6. Conclusion

Humor and the sacred may seem uneasy companions, yet in the hands of contemporary filmmakers, their union becomes a powerful site of theological critique and creative reimagination. The comic God, especially when embodied in female form, unsettles hierarchies of power, disarms traditional representations of divinity, and invites a more inclusive, relational, and joyful vision of the sacred.

Taken together, *Dogma*, *The Brand New Testament*, and *God Exists, Her Name is Petrunya* trace a progression in the cultural imagination of the divine: from ironic reversal (*Dogma*), to redemptive disruption (*The Brand New Testament*), to embodied resistance (*Petrunya*). Each film stages humor not merely as entertainment, but as a theological intervention – a way to challenge the austerity and patriarchal exclusivity often associated with religious authority.

These narratives do not trivialize the sacred. They liberate it from excessive, institutionalized solemnity, rigid pedantry, repressive and dehumanizing dogmatism, and intolerant fanaticism, which risk obliterating the joyful, caring, compassionate and inclusive aspects of religious life. These movies suggest that holiness need not be serious, that power need not be punitive, and that God may very well laugh – and be female.

Theologically, this aligns with feminist critiques of monotheistic tradition, which call for alternative divine imaginaries – ones that celebrate care, grace,

generosity, optimism, and shared humanity. In this light, divine humor is neither heresy nor merely a response to the absurdity of life but a pathway to spiritual wisdom³⁵.

This paper suggests that humorous portrayals of God – especially in feminine forms – offer a vital and underexplored path for reimagining theology in the cinematic age. Further research might explore how other marginalized identities, such as queer, disabled and postcolonial ones, interact with divine comedy, or how ritual, doctrine, and popular spirituality respond to these representations.

³⁵ Hyer, *Holy Laughter* cit., p. 7.

Università degli Studi di Napoli Federico II
Scuola delle Scienze Umane e Sociali
Quaderni

1. *Studi e ricerche di scienze umane e sociali*, a cura di Roberto Delle Donne, prefazione di Lucio De Giovanni
2. Raffaele Carbone, *Medicina e scienza dell'uomo. Paul-Joseph Barthez e la Scuola di Montpellier*
3. Wilhelm Dilthey, *Materiali per il secondo volume della Introduzione alle scienze dello spirito. Scritti inediti (1880-1893)*, a cura di Giovanni Ciriello
4. Richard Avenarius, *Osservazioni sul concetto di oggetto della psicologia*, a cura di Chiara Russo Krauss
5. *Agli inizi della storiografia medievistica in Italia*, a cura di Roberto Delle Donne
6. Antonella Venezia, *La Società Napoletana di Storia Patria e la costruzione della nazione*
7. *Le strane vicende di mia vita – Il carteggio di Giuseppe De Blasiis*, a cura di Antonella Venezia
8. *Il carteggio fra Robert Michels e i sindacalisti rivoluzionari*, a cura di Giorgio Volpe
9. *Erudizione e cultura storica nella Sicilia del XIX secolo. Il carteggio tra Michele Amari e Raffaele Starrabba (1866-1900)*, a cura di Serena Falletta
10. *La Fenomenologia dello spirito di Hegel: problemi e interpretazioni*, a cura di Alessandro Arienzo, Francesco Pisano, Simone Testa
11. *ASMOD 2018. Proceedings of the International Conference on Advances in Statistical Modelling of Ordinal Data*, editors Francesca Di Iorio, Rosaria Simone, Stefania Capecchi
12. *GRETL 2019. Proceedings of the International Conference on the Gnu Regression, Econometrics and Time-series Library*, editors Francesca Di Iorio, Riccardo Lucchetti
13. *Ontologia relazionale. Ricerche sulla filosofia classica tedesca*, a cura di Antonio Carrano e Marco Ivaldo

14. Essere e Tempo novanta anni dopo: attualità e inattualità dell'analitica esistenziale, a cura di Anna Pia Ruoppo
15. *Il Segretario, lo Statista. Aldo Moro dal centro-sinistra alla solidarietà nazionale*, a cura di Alessandro Sansoni, Pierluigi Totaro, Paolo Varvaro
16. Chiara Russo Krauss, *Dall'empiriocriticismo al positivismo relativistico. Joseph Petzoldt tra l'eredità di Mach e Avenarius e il confronto con la relatività einsteiniana*
17. Mario Cosenza, *All'ombra dei Lumi. Jacques-André Naigeon philosophe*
18. *Immagine e immaginazione*, a cura di Leonardo V. Distaso, Anna Donise, Edoardo Massimilla
19. *Le aporie dell'integrazione europea. Tra universalismo umanitario e sovranismo: idee, storia, istituzioni*, a cura di Anna Pia Ruoppo e Irene Viparelli
20. *Ragione, razionalità e razionalizzazione in età moderna e contemporanea*, a cura di Maurizio Cambi, Raffaele Carbone, Antonio Carrano, Edoardo Massimilla
21. Antonio Carrano, *Questioni kantiane*
22. *La Russia e l'Occidente (Россия и Запад)*. Atti della Giornata di studio (Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Studi Umanistici, 9 giugno 2022), a cura di Giovanna Cigliano e Teodoro Tagliaferri
23. Fortunato Maria Cacciatore, *Miseria della critica. Spengler redivivo*
24. *Κατ' ἐπιστήμην καὶ εὐνοίαν. Scritti scelti di Giovanni Indelli*, a cura di Giancarlo Abbamonte, Giuliana Leone e Francesca Longo Auricchio
25. Bernhard Arnold Kruse, *Introduzione a Siddhartha di Hermann Hesse*
26. Johann Gottfried Herder, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità. Libro XIV*, introduzione, traduzione e note a cura di Eliodoro Savino
27. *Le parole della filosofia. Le metamorfosi del vocabolario del pensiero nella storia*, a cura di Anna Motta e Lidia Palumbo
28. Marica Magnano San Lio, *Psichiatria e filosofia. Le radici epistemologiche della Allgemeine Psychopathologie di Karl Jaspers*
29. *Eleatic Ontology from the Hellenistic Period to Late Antiquity*, edited by Anna Motta & Christopher Kurfess
30. *Profili dell'aristotelismo medievale. In ricordo di Valeria Sorge*, a cura di Fabio Seller e Roberto Melisi

31. *Transizione in questione. Dialettica, struttura, differenza*, a cura di Marco Rampazzo Bazzan, Fabrizio Carlino, Anna Pia Ruoppo, Irene Viparelli
32. *Lingue, scritture e società nell'Italia longobarda. Un percorso di sociolinguistica storica*, a cura di Elisa D'Argenio, Roberto Delle Donne, Rosanna Sornicola (in preparazione)
33. Giovanni Savino, *Traiettorie della destra politica russa nel Novecento*
34. *Nations in the Empire. The Many Faces of Indian Nationalism*, Proceedings of the International Conference held in Naples, Federico II University – Department of Political Sciences, 20-21 June 2023, edited by Maurizio Griffo, Diego Maiorano, Teodoro Tagliaferri
35. *Genealogie della modernità: prospettive critiche*, a cura di Raffaele Carbone e Luca Scafoglio
36. Filomena Fera, *Max Weber e il liberalismo russo. Il dibattito sui diritti fondamentali dell'individuo tra Oriente e Occidente*
37. *Platone e i platonismi (I). Fisica e metafisica in età imperiale e tardoantica*, a cura di Anna Motta e Chiara Cappiello
38. *Europa-Italia-Russia. Relazioni estere e orizzonti geopolitici*, a cura di Giovanna Cigliano
39. *Die moderne Subjektivität als ein Fragmentenmosaik. Festschrift für Bernhard-Arnold Kruse*, herausgegeben von Gianluca Esposito und Daniela Liguori
40. *Discorsi di delegittimazione. Percorsi dell'antispagnolismo nell'Europa moderna*, a cura di Giovanni Scarpato e Teodoro Tagliaferri
41. *Schiller e le sue fonti neo/Platoniche*, a cura di Claudia Lo Casto e Chiara Russo Krauss
42. *Nation – Migration. Philosophische, linguistische und literarische Erkundungen. Akten der internationalen Tagung in Neapel vom 29. September bis 1. Oktober 2023*, Herausgegeben von Giancarmine Bongo, Bernhard Arnold Kruse und Matthias N. Lorenz
43. *Lumorismo tra sacro e profano. Attualità e prospettive di ricerca*, a cura di Cristina Pennarola e Vincenzo Rapone



Se il nostro tempo appare segnato dall'«eclisse del sacro» e da una crescente indifferenza, se non latente ostilità, nei confronti della religione, è altrettanto vero che l'attuale congiuntura consente un'apertura ermeneutica tale, da rendere possibili incursioni inedite e nuove prospettive di lettura in spazi fino a ieri interdetti. In dialogo critico con le interpretazioni tradizionali della sfera del sacro, teologi, linguisti, storici e studiosi di filosofia sono stati invitati a ricostruire la trama del delicato rapporto tra umorismo e trascendenza, delineando nel riso il vettore bidirezionale del rapporto tra uomo e Dio.

I saggi raccolti nel presente volume mostrano come riso e umorismo non siano elementi marginali o sovversivi rispetto al sacro, capaci come sono di illuminare la relazione tra l'umano e il divino. Dal «Dio che ride», intravisto nella comparazione con il mondo antico, all'umorismo come linguaggio dell'amicizia tra Dio e l'uomo, fino alla riscoperta moderna delle forme comiche nella Bibbia, emerge un tratto condiviso: l'umorismo come strumento conoscitivo.

Cristina Pennarola è professoressa associata di Lingua, Traduzione e Linguistica Inglese presso il Dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Napoli Federico II.

Vincenzo Rapone è professore associato di Filosofia del Diritto presso il Dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Napoli Federico II.

ISBN 978-88-6887-423-0



9 788868 874230