

## ПИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Pierre MARILLAUD<sup>1</sup>

UDC 821.131.1

### UNE APPROCHE DU RIRE DANS LA LITTÉRATURE ITALIENNE

<sup>1</sup> Docteur et HDR en Sciences du Langage,  
Inspecteur d'académie honoraire  
Chercheur associé au laboratoire Médiations Sémiotiques,  
Université Jean Jaurès (Toulouse, France)  
p.marillaud.cals@orange.fr

#### Avant-propos

Les Italiens ont fait rire le monde entier, que ce soit par leur théâtre, leur cinéma ou leur littérature. C'est ce rire dans la littérature italienne dont nous avons voulu faire une approche non exhaustive car il déborda souvent les frontières de la « botte » et marqua les littératures voisines et particulièrement la littérature française. Le poète latin Horace parlait de l'italium acetum (Satires 1-7-32) [15], car ce rire était souvent cruel. En Italie, pays où nous sommes souvent rendu pour raisons professionnelles et aussi pour le plaisir, on se moque de tout, y compris de ceux qu'on dit adorer, et c'est par le rire et la dérision que l'on triomphe du désenchantement et des désillusions.

Notre communication propose une approche de quelques auteurs italiens très célèbres, et ce depuis Boccace (1313-1375) jusqu'à l'immense Dario Fo, prix Nobel de littérature, dont le rire ravageur fait trembler tous ceux qui flirtent avec le fascisme et le nazisme, et au brillant romancier et sémioticien Umberto Eco qui n'hésite pas à se moquer d'intellectuels célèbres de ses contemporains, en les pastichant. Nous donnons un extrait du texte par lequel il pastiche un autre sémioticien, A. J. Greimas... !

---

**Citation:** Marillaud P. 2019. « Une approche du rire dans la littérature italienne ». Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 5, no 2, pp. 48-74.  
DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-2-48-74

---

### Mots-clés

Littérature italienne, rire, Boccace, Gianni Schicchi, Pirandello, Italo Calvino, Dario Fo, Umberto Eco.

DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-2-48-74

### Introduction

Le rire est un phénomène universel et, finalement, le rire des italiens ne se différencie pas à première vue du rire des autres peuples. Nous savons aujourd'hui que certains mammifères supérieurs, nos très proches cousins, rient. Ce qui d'ailleurs ne fait pas rire ceux qui s'attachent encore à l'adage très souvent cité « *Le rire est le propre de l'homme* » que Rabelais plaça en épilogue de son Gargantua :

*« Amis lecteurs, qui ce livre lisez,  
Despouillez-vous de toute affection,  
Et, le lisant, ne vous scandalisez :  
Il ne contient mal ni infection.  
Vray est qu'icy peu de perfection  
Vous apprendrez, sinon en cas de rire;  
Aultre argument ne peut mon cueur élire,  
Voyant le dueil qui vous mine et consomme :  
Mieux est de ris que de larmes escripre,  
Pour ce que rire est le propre de l'homme »* [20, p. 24].

Rabelais avait lu Aristote : ce dernier écrit dans le chapitre III, 10 de son ouvrage « *Les Parties des animaux* », alors qu'il vient de parler du diaphragme et des ramifications transmettant la chaleur :

*« Que lorsqu'elles (les ramifications) sont échauffées elles produisent rapidement une sensation manifeste, c'est ce qu'indique aussi, d'une certaine façon, le phénomène du rire. Car lorsqu'on est chatouillé on a vite fait de rire, du fait que le mouvement atteint rapidement ce lieu, et que bien qu'il l'échauffe lentement il le fait sentir (= il le rend manifeste) et meut la pensée contre tout choix réfléchi. La cause du fait que seul l'homme soit chatouilleux, c'est que sa peau est mince et qu'il est le seul animal qui rie. Le rire de chatouillement est obtenu par un tel mouvement de la partie située vers l'aisselle. On affirme que même pour les coups qu'on reçoit à la guerre dans le lieu situé au niveau des esprits, un rire se produit, du fait de la chaleur qui provient du coup »* [2, pp. 183-184].

Ainsi, Aristote n'associe pas le rire aux seules chatouilles, puisque la douleur peut avoir le même effet. Nous notons également qu'il définit l'homme comme faisant partie de l'espèce animale. On sait comment Derrida dans « *L'animal que donc je suis* » conteste à l'homme le droit de se considérer supérieur (pour dire vite) à l'animal, l'homme n'étant qu'une des espèces du monde animal.

Bien sûr, comment ne pas dire un mot sur « *Le Rire* » de Bergson. Nous nous contenterons de ne pas partager son avis sur le point suivant :

« *Signalons maintenant, comme un symptôme non moins digne de remarque, l'insensibilité qui accompagne d'ordinaire le rire. Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion* » [3, p. 16].

En venant au rire des Italiens dans leur littérature, nous sommes bien obligé de dire deux mots du rire, de l'humour et de l'ironie chez leurs ancêtres les Romains, de l'*Italum acetum* comme le désigne Horace (Satires 1-7-32) [15].

Quintilien parlant des Grecs reconnaissait que les Romains ne pouvaient être aussi délicats qu'eux, « *Non possumus esse tam graciles, simus fortiores* » (Quint. 12, 10, 36) [20, p. 319], mais il considérait que la satire est un genre proprement romain (*satura tota nostra est*). Disons que la satire est un genre où les Romains ne sont pas inférieurs aux Grecs. Les Romains aiment rire, mais ce rire est le plus souvent féroce, mordant, cruel. Tiennent-ils ce rire cruel des Étrusques dont la culture et la vie sociale accordaient une grande importance à la mort ? Cette question a fait couler beaucoup d'encre, et ce qui est sûr c'est que Lucilius et les satiriques romains se réclamaient d'Aristophane, or certains apports grecs aux Romains passèrent par les Étrusques. Horace s'inspira de Lucilius mais il en évita la crudité, voire la vulgarité. Cicéron, le tenant de l'*urbanitas*, et qui avait traité du rire, est capable de manier une ironie féroce, comme il le fit par exemple contre Claudius Pulcher, homme politique d'une riche famille romaine. Cicéron décrit avec férocité la scène au cours de laquelle Claudius, qui s'était déguisé en femme, pénétra dans les Mystères de la *Bona dea* exclusivement réservé aux femmes. La dernière phrase du propos est un exemple de son ironie mordante :

« *Mais, je le crois, quand on t'apporta un miroir, tu te rendis compte que tu étais loin de faire partie des belles.* » (Sed, credo, postquam speculum tibi allatum est, longo te a pulchris sensisti) [10, p. 23].

Il est vrai que Cicéron et sa vanité insupportable fut lui-même victime de l'humour cruel, par exemple celui de Catulle pour n'en citer qu'un.

La cruauté de l'humour latin raccourcit la distance entre le rire et la mort, pourquoi ? Dans un article intitulé « *Sei grande ! Sei un angelo ! Mœurs et latinité* » publié en 1986 dans le collectif « *Civilisation latine* » publié sous la direction de Georges Duby, Dominique Fernandez écrivait :

« *L'ironie : voilà une composante essentielle du savoir-vivre latin. Y a-t-il quelque chose sur la terre ou au ciel qui mérite d'être pris au sérieux ? Cette interrogation se lit au fond de toutes les prunelles. Les Italiens ne croient à rien, se moquent de tout, et quoiqu'il puisse leur arriver de désagréable et de pénible, ils en triomphent par le rire — quitte à souffrir de leur manque d'illusions et à se bercer dans l'amertume d'un éternel désenchantement* » [12, p. 81].

Certes, en Italie comme ailleurs, la dimension sociale du rire qu'avait remarquée Bergson, peut conduire à l'opposé de ce « croire à rien » des Italiens, et le régime fasciste utilisa le rire, comme tous les régimes autoritaires, pour ridiculiser l'adversaire, mais ce rire satisfait de la propagande n'atteignit jamais le degré d'intensité et d'efficacité qu'il atteignit dans d'autres régimes comme le régime nazi, le régime franquiste, celui de Pinochet, etc., car en Italie les donneurs de leçons ne sont pas appréciés. La propagande crée toujours la scission entre un *nous* et les *autres*, mais cette scission passe mal chez les Italiens. Contrairement à la France où la nation est une fabrique de l'État, l'Italie fut une nation avant d'être un état, et cela se traduit par des manières d'être de nos cousins latins très différentes des nôtres. Le scandale en Italie est moins dramatique qu'en France, et nul ne se retourne sur la prostituée qui passe un savon à une statue de la mère de Jésus, parce que le mauvais temps fait qu'elle n'a plus de clients comme nous l'avons vu à Gênes ! A Suza, alors que nous visitons une église, nous avons vu et entendu une très vieille dame vociférer avec rage contre Dieu, et si notre incompetence en Italien et la vitesse à laquelle elle s'exprimait nous empêchaient de comprendre ce qu'elle disait, ses gestes, la tonalité de sa voix et la façon qu'elle avait de lever la tête en fixant le crucifix nous permettent d'affirmer qu'elle ne complimentait pas Dieu. C'est en quelque sorte le symétrique du rire italien : on est à tu et à toi avec Dieu et l'on n'hésite pas à lui faire des reproches, surtout si l'on est une *mamma* qui a l'habitude de gouverner la famille et qui sait en particulier dominer ses garçons... Erri de Luca, un maoïste italien qui appartenait au mouvement *Lutta Continua*, jugé et condamné à la prison, écrivit en 1989 un très beau livre de souvenirs de son enfance adressé à sa mère, « *Non ora, non qui* », où l'on trouve ce propos :

« *Entre mère et fils le progrès n'existe pas, la civilisation n'évolue pas : les mots seront toujours réduits et ne seront que des mots rares, préservés. Ils ne remplacent rien, ni les coups ni les caresses.*

[...] *Si je suis resté catholique c'est parce que la religion parle d'un rapport entre mère et fils semblable à celui que j'ai connu avec toi durant toute mon enfance* » [9, pp. 128-129].

Ces remarques ne sont pas déterminantes pour caractériser le rire italien, mais elles permettent, nous semble-t-il, d'esquisser certains aspects du contexte dans lequel il faut situer la littérature italienne.

### 1. Le *Décameron* de Boccace (1313-1375)

Ce n'est pas faire preuve d'une grande originalité que de commencer par le chef d'œuvre de Boccace, mais le *Décameron* se trouve à un moment capital de la littérature italienne, celui qui voit émerger une culture qui est l'abandon de la pensée médiévale et l'évolution vers *les lumières* de la Renaissance. Débarrassé de la culpabilité à laquelle l'Église lie les plaisirs du corps, Boccace écrit dans sa préface : « *Si je parviens à mes fins — et Dieu veuille qu'il en soit ainsi ! Les jeunes femmes doivent remercier Amour, qui m'a libéré de mes chaînes, et me permet de m'adonner entièrement à leurs plaisirs* » [4, pp. 3-5]. Pour certains le *Décameron* est considéré comme

une première œuvre essentielle de la littérature italienne. En contradiction avec ce que nous venons de dire au sujet des mammas italiennes, Boccace, fils naturel d'un certain Boccacino, changeur toscan qui aurait séduit une jeune veuve, fut récupéré et élevé par son père et une marâtre. Cette dernière n'a sans doute pas rendu l'enfance de l'écrivain très heureuse. Il ne fut donc pas de ces Italiens « dévorés par leurs mammas » comme aurait dit Brancati...

Sans nous attarder sur la biographie de Boccace il est important de noter que cet ouvrage d'humour, souvent très érotique, est né pendant la terrible peste qui toucha Florence et toute l'Europe du Sud en 1348. Il en porte la marque. Disons que le plaisir et le rire y sont introduits par la mort car à la suite de la préface, les premières pages de l'introduction intitulée *Début de la première journée du Décaméron* constituent, comme l'ont dit certains critiques, un véritable « reportage à chaud » sur la peste à Florence :

« La peste mortelle aujourd'hui révolue, mais dont le souvenir est si pénible à tous ceux qui ont vu ou su par oui-dire ses ravages, tel est en effet le frontispice de mon livre. Mais je ne voudrais pas que l'effroi vous interdît d'aller plus avant. Gardez-vous de croire que cette lecture se poursuivra dans les larmes et dans les soupirs » [4, p. 3].

Après une dizaine de pages décrivant avec un réalisme saisissant la peste dans Florence, Boccace, par une sorte de *pont modulant*, comme ceux qui relient deux mouvements d'une symphonie, décrit deux jeunes femmes vêtues de l'habit de deuil, priant dans l'église Santa Maria Novella, l'une d'elle, Pampinée — nom qui convient « en tout ou partie à son caractère »<sup>1</sup> [4] — explique qu'il leur faut quitter Florence, et fuir la mort sans honte.

Ce sont au total sept jeunes femmes amies, avec quelques-unes de leurs servantes, et trois jeunes gens avec leurs valets, qui quittèrent Florence et se retirèrent

« au sommet d'une montagnette, d'où l'on était de partout assez loin des routes. [...] En haut de la colline se dressait un castel avec une belle et vaste cour intérieure. [...] Galeries, salles et chambres étaient chacune autant de merveilles ornées de fresques agréables qui attiraient le regard » [4, pp. 21-22].

C'est en ce lieu qu'ils vivront d'un cœur léger en oubliant les tristesses de la ville. Ils décident qu'à tour de rôle, chaque jour, l'un ou l'une d'entre eux *régnerait* et qu'en outre les dix raconteront chacun une histoire par journée. Les dix journées du séjour donneront donc lieu cent histoires plus une, d'où le titre composé de latin

<sup>1</sup> Pampinée vient sans doute du latin « pampinus » qui signifie le bourgeon de la vigne, la jeune pousse. Pampino = le pampre en italien. Comme le pampre signifie aussi les rameaux vrillés de la vigne, l'emploi métaphorique qui signifie « entortillé » peut évoquer le tempérament de la jeune femme. En anatomie le « plexus pampiniforme » désigne le plexus où s'entrelacent les veines ovariennes (et spermatiques). Il y a sans doute une allusion sexuelle dans le choix de ce nom.

et de grec de *Décameron*. Si nous considérons que le *Décameron* échappe déjà à la pensée médiévale c'est parce que la culpabilité n'y est pas développée par le narrateur et que le rire est souvent la sanction infligée aux auteurs des fautes et des péchés commis. Boccace dès le début écrit :

« *Que la peste fût l'œuvre des influences astrales ou le résultat de nos iniquités, et que Dieu, dans sa juste colère, l'eût précipitée sur les hommes en punition de nos crimes, toujours est-il qu'elle s'était déclarée, quelques années avant, dans les pays d'Orient, où elle avait entraîné la perte d'une quantité innombrable de vies humaines* » [4].

La vengeance de Dieu n'est donc qu'une des causes envisagées à cette épidémie. Tout lecteur du *Décameron* constate que les gens d'église ne sont pas ménagés par l'auteur, et d'ailleurs la première histoire racontée par Panfile traite de la fausse confession du notaire Giappelletto, qui avait été le pire des bandits toute sa vie, pilier de taverne et des mauvais lieux, et qui une fois mort fut sanctifié !

« *Il recherchait les femmes comme un chien les coups de bâton ; mais il était, plus que nul sodomite, porté au vice contre nature. Il aurait volé et pillé avec la conscience dont un saint homme témoigne dans ses offrandes. Avec cela glouton et buveur, au point d'en ressentir parfois les honteuses conséquences, et pipeur aux dés de grande envergure* » [4, p. 29].

Le rire est la conclusion d'une autre histoire, celle de la mésaventure du pauvre Chichibio, héros de la quatrième nouvelle de la sixième journée : Conrad Gianfigliuzzi, seigneur amateur de femmes, a aussi la passion des chiens et des oiseaux. Ayant tué une grue, il demande à son cuisinier Chichibio de la préparer et la cuire pour le repas du soir auquel participeront des invités. Chichibio s'exécute. La grue est juste cuite quand arrive Brunette qui, sentant la bonne odeur du plat préparé, demande à Chichibio de lui donner une cuisse de l'oiseau. Le cuisinier refuse, mais Brunette lui fait comprendre que s'il ne la lui donne pas il n'aura plus sa « chose » qui lui plaît tant. (*In fe di Dio, se tu non la mi dà, tu non avrai me cosa che ti piaccia*). Quand au dîner Chichibio sert la grue Conrad demande où est la deuxième cuisse de la grue. Chichibio répond que les grue n'ayant qu'une seule jambe, n'ont donc qu'une seule cuisse. Conrad ne veut pas faire de scandale devant ses invités mais promet au cuisinier qu'il ne perd rien pour attendre. Le lendemain matin Conrad en colère fait amener les chevaux et fait monter Chichibio sur un bidet. Conrad conduit Chichibio sur les bords de l'Arno où vivent des grues qui ont deux pattes. Mais à un moment

« [...] le premier Chichibio aperçoit sur la berge une douzaine de grues, toutes perchées sur un pied, selon leur habitude quand elles dorment. Il s'empresse de les montrer à Conrad en s'écriant :

— *Vous pouvez fort bien voir, Monseigneur, que je ne vous mentais pas, hier soir, en vous disant que les grues, ça n'a qu'une cuisse et un pied. Regardez donc celles qui se tiennent là-bas.*

Mais Conrad les apercevant :

— Attends ; je vais te montrer qu'elles en ont deux.

Et s'approchant un peu des grues, il se met à crier <<Oh Oh!>> (évidemment les grues s'envolent et montrent leurs deux pattes).

— Que t'en semble, glouton, crois-tu qu'elles ont deux pattes ?

Tout tremblant, et ne sachant lui-même d'où lui venait cette inspiration, Chichibio s'écrie :

— Oui ! Monseigneur. Mais vous n'avez pas crié <<Oh Oh !>> à celle de hier soir. Si vous aviez crié ainsi elle aurait lancé l'autre cuisse et l'autre pied, comme ont fait celles-là.

La réponse fut si plaisante à Conrad, que sa colère se tourna en un joyeux rire.

— Chichibio, tu as raison, j'aurais dû le faire » [4, p. 412].

Voilà qui donne tort à Bergson car Conrad était encore très en colère juste avant de rire de la réponse astucieuse de son cuisinier qui ne sera pas puni.

Remarquons qu'en italien il y a presque une homophonie qui met en parallèle au niveau du signifiant la « *coscia* » (la cuisse) de la grue, et la « *cosa* » (la chose) de Brunette.

Certes l'ordre social n'est pas remis en cause dans cette nouvelle (comme dans toutes les autres). Il y a Conrad, l'aristocrate qui est noble, généreux, bon chevalier, qui a des relations et des amis, qui a l'éducation de son rang (pas de scandale devant les invités) et face à lui Chichibio, ce pauvre « *menteur de vénitien* » (les Florentins avaient le plus grand mépris pour les Vénitiens), « *sot comme un panier* », ce sont les mots du narrateur. En outre il est faible devant Brunette, et comme domestique, il a tellement peur de la sanction de Conrad qu'il pense à prendre la fuite.

Sa répartie à la fin de la nouvelle pourrait donner de lui une image plus favorable, mais il n'est même pas considéré comme étant le véritable énonciateur de son mot d'esprit puisque le narrateur fait ce commentaire « *Tout tremblant et ne sachant lui-même d'où lui venait cette inspiration, Chichibio s'écrit...* » [4] etc.

Nous voudrions ici ouvrir une petite parenthèse : De Socrate à Sartre, via Aristote, Descartes, Kant, Bergson, les philosophes ont beaucoup de mal à théoriser sur la liberté qu'ils opposent à la nécessité, **or quand on lit Boccace certes on ne trouve pas une théorie de la liberté mais on a l'impression de la respirer...**

Nous allons faire allusion, avant de quitter Boccace, à la dixième nouvelle de cette sixième journée : l'éloquence de frère Ciboule. C'est une critique sans méchanceté du comportement de l'Église à une époque où le pape n'a pas à demander pardon, comme aujourd'hui, pour les fautes qu'elle a commises, une véritable critique qui cependant nous fait rire comme nous ont fait rire au cinéma Don Camillo et Pepone.

« *Certaldo, vous avez pu l'entendre dire, [c'est Dionée qui parle] est un bourg de Valdesa, situé dans notre comté. C'est un petit pays, mais, à l'époque, déjà peuplé de notables fort à leur aise, un religieux de Saint-Antoine eut longtemps coutume d'y aller, une fois l'an, pour toucher toutes les aumônes que les sots font souvent au couvent* » [4, p. 424].

Le père Ciboule a décidé de montrer après le confiteor, une plume de l'ange Gabriel (en réalité une plume de perroquet) que ce dernier aurait laissée dans la chambre de la Vierge Marie « *quand il est descendu chez elle à Nazareth, lors de l'annonciation* » [4]. Pendant que frère Ciboule déjeunait au village chez un ami, deux jeunes gens du village, ayant repéré que le valet du bon père était attiré par *la paire de tétons* de la servante de l'aubergiste, en profitèrent pour monter dans la chambre du père, et, ouvrant sa boîte à reliques, les jeunes gens remplacèrent la plume par des morceaux de charbon. Quand plus tard, après avoir annoncé à tous ses frères et sœurs réunis qu'il allait leur montrer une plume de l'ange Gabriel, il ouvrit la boîte et constata qu'elle contenait des morceaux de charbon,

« [...] il s'écrie d'une voix forte, si forte que tous l'entendent :  
— Ô Dieu, bénie soit à jamais ta puissance ! » [4, p. 429].

Il explique alors ses aventures invraisemblables au cours desquelles il put récupérer *le doigt du Saint-Esprit aussi intact et ferme qu'il ne le fut jamais ; les boucles du Séraphin qui apparut à Saint-François ; un des ongles des Chérubins, etc.* La liste des reliques rencontrées, plus extravagantes les unes que les autres, dont la plume de l'ange Gabriel et les charbons sur lesquels a grillé le bienheureux martyr Saint Laurent, occupe presque trois pages de l'édition en notre possession.

Reconnaissant s'être trompé de boîte à reliques, il montre les charbons de Saint Laurent du gril, puis barbouille de croix les vêtements des fidèles en leur assurant que ces charbons diminués par l'usage qu'il vient d'en faire retrouveront, comme les autres fois, leur volume initial pendant la nuit.

Le Frère Ciboule récupéra plus d'aumône que d'habitude !

« *C'est ainsi que Ciboule servit au mieux ses intérêts, en couvrant de croix les gens de Certaldo, c'est ainsi que la souplesse de son invention laissa quinauds les voleurs de la plume, qui projetaient de le faire quinaud. En assistant au prêche, en écoutant l'étonnante répartie d'un homme qui remontait avec tant de dextérité au déluge, les deux compagnons avaient tellement ri qu'ils manquèrent de se décrocher les mâchoires. La foule une fois dispersée, ils allèrent trouver le frère, et, le plus gaiement du monde, avouèrent leur farce. Puis ils lui rendirent la plume dont il tira, l'année suivante, tout le profit que lui avaient valu en ce jour les charbons* » [4].

Quelques remarques pour en finir avec Boccace : notons que le pouvoir et le dire sont en harmonie, le pouvoir du frère Ciboule lui permettant de dire n'importe quoi. C'est le pouvoir magique du dire qui est décrit ici, alors que sur le plan énonciatif le narrateur use de l'ironie en montrant comment le peuple se laisse berner, et se laissera berner de nouveau l'année suivante ! Boccace ne considère donc pas que les choses pourraient s'améliorer : le père Ciboule restera un menteur et les habitants de Certaldo aussi niais... C'est une toile de fond très pessimiste sur laquelle se détachent tous les effets comiques. Cette fatalité se retrouve chez Machiavel qui, un peu moins de deux siècles plus tard décrira comme un des moteurs du fonctionnement de l'hu-

manité, l'utilisation des passions humaines et de toutes les illusions qu'elles nourrissent. Quant à *l'italum acetum* des Romains, on le retrouve aussi chez Boccace. Dans la sixième nouvelle de la sixième journée on discute pour savoir si les Baronci sont la plus ancienne donc la plus noble famille de Florence.

« [...] comparez les Baronci à qui vous voudrez. Les autres ont des visages réguliers, aux proportions exactes. Mais les Baronci ! Ici le visage est étroit et n'en finit plus, là il est d'une largeur indécente. Voyez ce nez qui s'allonge, et ce nez en pied de marmite. Voyez ce menton en galoche ; voyez ces mâchoires : on dirait celles d'un âne ; l'œil droit est plus gros que le gauche ; ailleurs il est plus bas. C'est ainsi que les enfants dessinent d'abord les visages quand ils reçoivent leurs premières leçons. Je le répète, et c'est l'évidence : Dieu a fait les Baronci quand il apprenait à peindre. Ils sont donc plus anciens que les autres, et, partant, plus nobles »<sup>1</sup> [4, pp. 416-417].

## 2. Dante (1265-1321), Giovacchino Forzano (1883-1970), Puccini (1858-1924) l'opéra en un acte Gianni Schicchi

*Il trittico* (le triptyque) de Puccini comporte trois courts opéras en un acte sur la thématique de la mort : *Il Tabarro*, (la HouPELLANDE) registre tragique, (livret de Giuseppe Adami écrit d'après une pièce de Didier Gold que Puccini avait vue à Paris), *Suor Angelica*, (Sœur Angélique) registre lyrique, et *Gianni Schicchi*, registre comique, les livrets de ces deux derniers étant de Giovacchino Forzano. *Gianni Schicchi* est le plus joué des trois, même s'il arrive que l'on donne les deux premiers en une seule séance.

Faisons d'abord un détour par le XXX<sup>e</sup> chant de la *Divine Comédie*, le chant du *Huitième cercle* dans lequel Dante rencontre en enfer les trompeurs, les faussaires, les simulateurs, les faux monnayeurs et les menteurs. Parmi les ombres, Dante avait rencontré au chant XXIX les alchimistes Grifolin d'Arezzo et Capocchio de Sienne, couverts de lèpre. Il est toujours en leur compagnie au chant XXX. Comme deux ombres sautent sur Capocchio,

« [...] l'une lui enfonça  
Ses crocs au nœud du cou, et si fort qu'en tirant,  
Elle lui fit racler du ventre le sol dur.  
Notre Aretin en demeura tremblant  
Et me dit : « Ce follet est Gianni Schicchi : » [1, p. 149].

Le véritable Grifolin d'Arezzo, faux monnayeur, fut envoyé au bûcher en 1272. Capocchio qui en réalité n'était pas de Sienne mais de Florence, fut un camarade étudiant de Dante. Il savait contrefaire les personnes au point de s'y méprendre, mais faussant aussi les métaux il fut brûlé à Sienne en 1293.

Quant à Gianni Schicchi c'était un membre de la famille des Cavalcanti de Florence. Simon Donati, dont l'oncle Buoso Donati venait de mourir, cacha le cadavre de celui-ci afin d'avoir le temps de trouver son testament. Le testament favorisant des

<sup>1</sup> La famille des Baronci à Florence était célèbre pour la laideur de tous ses membres.

moines, Simone Donati fit appel à son ami Schicchi, pour trouver une solution qui lui permettrait d'hériter. Schicchi se mit dans le lit à la place du mort, et Simone Donati fit venir le notaire. Schicchi imitant parfaitement l'oncle Buoso, dicta un nouveau testament Simone Donati fut le bénéficiaire, Gianni Schicchi s'attribuant une mule. Ce Simon Donati était sans doute le père de Corso Donati, le chef du parti politique des Noirs à Florence. Puccini et Forzano se sont emparés de cette anecdote de la vie de Florentins du XIII<sup>e</sup> siècle pour écrire un opéra de quarante minutes qui est à la fois un bijou de l'art lyrique et un morceau de choix de l'humour italien. L'action se passe en septembre 1299 à Florence, mais la version dont nous allons donner quelques très courts extraits est celle que donna l'Opéra de Los Angeles en 2015 avec une mise en scène de Woody Allen qui a situé l'action dans la Florence des années 1950-60 sans toucher au livret Giovacchino Forzano ; dans l'opéra Schicchi ne se contente pas d'une mule et s'attribue la presque totalité de l'héritage.

Le livret de Giovacchino Forzano est un petit chef d'œuvre et l'on rit sans retenue pendant cet acte unique où la farce style *commedia dell'arte* laisse cependant percer un moment de romantisme quand Lauretta, la fille de Schicchi, supplie son père de céder à la demande d'aide de ceux du clan qui le déteste comme Zita, la tante de Rinuccio (ex. *Oh ! Mio babbino caro... Oh, mon petit papa chéri*), car Lauretta et Rinuccio sont très amoureux l'un de l'autre.

Cette aria sublime pour soprano écrite par Puccini et chantée par Adriana Chuchman est aussi connue que les « grands airs » la Tosca ! et en particulier que le solo de l'acte 3 de Cavaradossi (*Le ciel luisait d'étoiles* en la mineur mi si do ré mi ré do si mi la).

Mais, puisque c'est le rire qui nous intéresse, en nous souvenant de ce « ne croire en rien » des Italiens évoqué par Dominique Fernandez, notons cette remarque de l'infâme Zita quand, au milieu de l'exaspération de tous, elle découvre en lisant le testament enfin trouvé... que Buoso les a tous déshérités au profit des moines du couvent de Signa :

« *Chi l'avrebbe mai detto  
che quando Buoso andava al cimitero  
si sarebe pianto per davvero !* »

(Qui l'eut jamais dit que quand Buoso s'en irait au cimetière nos pleurs seraient si sincères) [14].

C'est-à-dire que les premières lamentations auxquelles s'étaient livrés les héritiers de Buoso au début de la scène, quand ils pensaient pouvoir hériter, n'étaient pas sincères.

Quand à la fin de l'opéra Schicchi revient sur la scène en montrant au public Lauretta sa fille et Rinuccio le neveu de Zita en train de s'embrasser, il tient un propos dans lequel le peu de culpabilité est balayé en se justifiant par le divertissement donné au public, dont on peut affirmer qu'il a bien ri et qu'il est son complice :

« *Dites-moi, Messieurs,  
Si les biens de Buoso  
pouvaient mieux finir que comme ça !  
Pour cette folle aventures*

*On m'a chassé vers l'enfer. . . . soit !  
Mais avec l'autorisation de Grand-Père Dante  
si ce soir vous vous êtes divertis  
vous, accordez-moi (il fait le geste d'applaudir)  
des circonstances atténuantes. »*  
(Dernières paroles de l'opéra Gianni Schicchi, musique de Puccini, livret de  
Giovacchino Forzano.)

Ce petit Opéra décrit la malice et l'incrédulité des Italiens sur la grande et sublime musique de Puccini qui avait dit vouloir s'amuser.

### 3. Pirandello (1867-1936)

Pirandello disait qu'il avait le malheur d'appartenir à la catégorie des écrivains de nature plus proprement philosophique contrairement à ceux qui se contentent de représenter

*« [...] une figure d'homme ou de femme, si exceptionnelle et caractéristique qu'elle fût, pour la seule envie de la représenter ; ou de conter une histoire particulière, gaie ou triste, pour la seule envie de la conter ; ou de décrire un paysage pour la seule envie de le décrire » [19, p. 9].*

Par ailleurs il définit par le terme « humorisme » des scènes qui se caractérisent par la conjugaison d'éléments contraires, mais il n'assimile pas le comique à l'humorisme. Il était persuadé que chaque représentation cachait son contraire et que cette coexistence des contraires créait des effets humoristiques lorsque ces éléments devenaient perceptibles, visibles. Dans « *Six personnages en quête d'auteur* » l'effet humoristique tient au fait que l'illusion théâtrale n'est plus possible, qu'il n'y a plus de frontière entre la scène et la salle, que les spectateurs disparaissent puisque niés par les personnages, qui, par ailleurs, jouent une scène qui diffère de celle proposée par les acteurs. Pirandello poussa très loin sa théorie de l'humorisme qui va jusqu'à dépasser le tragique par le rire, et en ce sens on peut dire qu'il pousse à l'extrême le scepticisme ironique qui caractérise l'humour italien.

*« Même une tragédie, quand on dépasse par le rire le tragique lui-même, découvrant ainsi tout le ridicule du sérieux, et partant tout le sérieux du ridicule, peut devenir une farce » [19, p. 137].*

Dans les nouvelles on retrouve ce même scepticisme, ce même dédain de la faute et de la culpabilité. Nous n'en citerons qu'une : « *Le bonnet de Padoue* ».

Don Marcuccio de La Vela, surnommé « Cirlincio » (la buse), chapelier à Gigen-ti en Sicile, se faisait rouler par tout le monde.

*« [...] il n'avait nulle raison de se plaindre ni de s'en prendre à qui que ce fût ; puisque si d'une part les hommes l'avaient toujours dindonné, il était d'autre part indéniable que Dieu, en compensation, lui avait toujours porté aide. Il avait en effet une mauvaise femme, indolente, malade et panier percé : il s'en*

*était vite libéré ; une armée d'enfants et tous en très peu de temps, il avait réussi à les caser. A cette heure, certes, et gratuitement il était le pourvoyeur en bonnets de toute la parenté devenue grande, mais il pouvait être certain qu'en occurrence, elle ne le laisserait pas mourir de faim. Qu'est-ce qu'il souhaitait de plus? »* [18, p. 619].

Mais notre héros, (comme dirait Stendhal), dont les bonnets s'envolaient de sa boutique comme s'ils avaient eu des ailes, décidait de ne plus se laisser faire et

*« [...] jurait ses grands dieux qu'il ne voulait plus vendre à crédit :  
— Pas même à Jésus-Christ, s'il en avait eu besoin »* [18, p. 620].

Il cédera cependant devant les arguments de Lizio Gallo, un beau-parleur endetté, en lui accordant trois jours pour payer un magnifique bonnet de Padoue.

Au bout de deux jours Lizio Gallo se fait passer pour mort. Cirlincio, après avoir beaucoup pleuré, va consoler sa veuve, puis se rend dans la petite église de Santa Lucia où le mort, comme c'est la coutume, passe la dernière nuit avant d'aller sous terre. Il constate alors que le beau bonnet padouan est sur la tête du mort, et en déduit qu'il finira sous terre ou sur la tête d'un croque-mort. Penchant pour la deuxième hypothèse il décide de récupérer le bonnet à la fin de la cérémonie quand l'église sera vide. Mais le sacristain dans l'obscurité devança Cirlincio sans que ce dernier s'en aperçut, et les croque-morts, qui eux aussi visaient le bonnet. Quand chacun de leur côté les trois voleurs de bonnet s'approchèrent du faux mort, celui-ci se redressa, invectiva les trois hommes et fonça tempêter à la porte de la sacristie.

Le sacristain :

*« [...] parut presque aussitôt en chemise et caleçon, lanterne au poing, bouleversé.  
Lizio Gallo l'attrapa par les épaules  
— Va le rechercher mon bonnet, illico, graine de voleur !  
— Don Lizio, cria l'autre, sur le point de s'évanouir.  
Gallo le maintint debout, le secouant comme un prunier.  
— Mon bonnet te dis-je, immonde cochon ! Et arrive m'ouvrir la porte...., je ne suis plus mort, c'est fini »* [18, p. 625].

Ainsi se termine cette nouvelle dont le narrateur se garde de bien de tirer une conclusion...

Ce qui nous intéresse dans ce texte, comme dans la majeure partie des nouvelles de Pirandello, c'est, là encore, l'absence de l'expression du sentiment de culpabilité. Malgré le poids que la religion chrétienne exerce sur la petite ville de Sicile, les habitants, et le narrateur, qui ne prend jamais position contre eux, considèrent comme des choses normales la déconsidération de Marcuccio, les abus dont il est victime et qui prêtent à rire. Chez Pirandello comme chez Boccace les travers des hommes sont décrits avec une « férocité indulgente », nous voulons dire par là que les travers de l'humanité y sont marqués, grossis, caricaturés, ridiculisés, mais que l'auteur ne veut

surtout pas donner de leçon. La trame sur laquelle les humoristes italiens décrivent les défauts et les méfaits des hommes est dramatique, tragique même, mais c'est pour en faire jaillir un comique qui, dans la perspective des contraires co-présents dans la conscience, signifie à la fois l'acceptation de ce que certains appellent le destin, et la nécessité d'en rire, en toutes circonstances. Certes on ne rit pas toujours dans les nouvelles de Pirandello, et certaines sont tragiquement cruelles, comme celle intitulée « *Dans le tracé* » dont l'héroïne, Rafaella Osimo, pauvre fille Calabraise qui a vu son père assassiné par un tueur à gages, qui n'a donc pas pu faire d'études (elle voulait devenir institutrice) qui se laissa séduire, fit une fausse couche, et finit par s'enfoncer un stylet dans le cœur là où une étudiante en médecine l'avait dessiné... etc. Elle voulait se prêter comme malade à la leçon de sémiotique du professeur de l'hôpital. Cet état d'esprit se retrouve partout en Italie : souvenons-nous qu'au cours de l'été 2015, eurent lieu les obsèques religieuses du chef de la Mafia de Rome : convoi de Rolls et autres voitures de grand luxe, cortège de hautes personnalités civiles et religieuses, de personnes très richement vêtues, hélicoptères survolant le cortège et jetant des pétales de roses sur la foule. Le grand chef maffieu décédé avait même fait figurer sur son cercueil l'inscription suivante : « *J'ai fait ici-bas la conquête du Vatican, il ne me reste plus qu'à faire celle du paradis.* » (sic)<sup>1</sup>. Ces obsèques provoquèrent certes des protestations et ce d'autant que la police fut impliquée dans l'affaire, et quoique m'ait écrit tout récemment notre collègue Mariagrazia Margarita Santinato, professeur de linguistique à l'université de Turin, qui tint à me faire remarquer que l'affaire continue à faire du bruit en Italie, de telles obsèques étaient impensables en France, et nul doute que l'épithète du chef maffieux de Rome aurait pu faire la chute d'une nouvelle de Pirandello.

Il est difficile de parler de Pirandello en passant sous silence son soi-disant flirt avec le fascisme. Un ami italien de Turin, trop tôt disparu, le comte Cavallo Di Paoli, architecte, homme de gauche, avait lu tout Pirandello, et nous démontra que si Pirandello avait eu quelques relations avec le fascisme pour raison de demandes de subventions de théâtre, le prestigieux auteur n'était fasciste ni dans sa langue et son discours, ni dans sa littérature. Il est vrai qu'on ne trouve aucune trace de la pensée fasciste dans l'œuvre de celui qui fut prix Nobel de littérature en 1935.

Dans l'ouvrage « *Vie et œuvre* » qui fait suite à la postface de Georges Piroué dans la dernière édition précitée des « *Nouvelles complètes* », on trouve ce propos : « *Il avait eu le temps de rédiger ses dernières volontés, embarrassantes et provocantes aussi bien à l'égard de l'Église que du Parti Fasciste (le représentant du gouvernement ne s'y trompe pas : " Il est parti en claquant la porte " dit-il)* » [18, p. 2219].

Il mourut le dix décembre 1936, et ses dernières volontés auxquelles la citation précédente fait allusion, sont les suivantes :

*« I. Que ma mort soit passée sous silence. A mes amis comme à mes ennemis, prière non seulement de n'en rien dire dans la presse, mais même d'y faire allusion. Pas de faire-part ni de condoléances.*

<sup>1</sup> Citation donnée par plusieurs journaux italiens.

II. *Quand je serai mort qu'on ne m'habille pas. Qu'on m'enveloppe, nu, dans un linceul. Pas de fleurs sur le lit, pas de cierges ardents.*

III. *Un corbillard de la dernière classe, celui des pauvres. Sans aucun parement. Et que nul ne m'accompagne, ni parents, ni amis. Le corbillard, le cheval, le cocher, c'est tout.*

IV. *Brûlez-moi. Que mon corps aussitôt incinéré soit livré à la dispersion ; car je voudrais que rien, pas même la cendre, ne subsiste de moi. Si la chose se révèle impossible, que mon urne cinéraire soit transportée en Sicile et murée dans quelque grossier bloc de pierre de la campagne d'Agrigente, où je suis né » [18].*

Chez les écrivains italiens plus particulièrement, ou plus régulièrement, les pleurs et le rire naissent de la même convulsion au pont que très souvent ils finissent par former une seule et même chose.

#### 4. Italo Calvino (1923-1985)

Ce grand écrivain italien a joué un rôle important en France : il fut l'un des fondateurs de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, L'OULIPO, avec des écrivains, des poètes, des mathématiciens, des logiciens, dont les plus connus sont Noël Arnaud, Georges Perec (1936-1982), Raymond Queneau (1903-1976), Marcel Duchamp (1887-1968), le mathématicien François Le Lionnais (1901-1984), l'historien Marcel Benabou (né 1939).

Les Oulipiens pensent que les contraintes imposées à l'écriture et par l'écriture, mais aussi par des jeux, par des axiomes, voire des règles mathématiques, etc., permettent de produire des textes. Un texte de Perec est très connu, « *La Disparition* » un roman qui est un très long lipogramme en « e ».

Dans le chapitre V intitulé « *Quelques œuvres oulipiennes* » de l'*Atlas de littérature potentielle* [17, p. 346] Italo Calvino explique qu'il est très difficile de réaliser en Italien ce que Perec a fait en français avec son « *Petit abécédaire illustré* » car « *le rapport entre la phonétique et l'orthographe dans la langue italienne ne permet que des variantes minimales ; on observe aussi que les mots monosyllabiques sont plus rares et surtout que très peu de mots finissent en U* » [17, pp. 319-331]. Dans ce même tome II, il fait une démonstration éblouissante des limites de l'usage de l'ordinateur pour écrire de la prose.

Ce goût de la contrainte, le littéraire Italo Calvino l'avait car il avait aussi la veine scientifique puisqu'il commença par faire des études d'agronomie, études qui furent arrêtées par l'éclatement de la deuxième guerre mondiale. Enrôlé de force dans les brigades fascistes, il s'en échappa, entra dans la Résistance, puis au Parti communiste. Ses parents (son père était agronome, sa mère biologiste) lui avaient donné une éducation laïque et antifasciste. Toute son œuvre, depuis « *Le sentier des nids d'araignée* » (1947), en passant par « *Le Vicomte pourfendu* » (1952) et « *Le Baron perché* » (1957), jusqu'à « *Palomar* » (1983) et « *Ermite à Paris* » (1994), est imprégnée de générosité et en même temps d'ironie, d'autodérision et de désillusion, même si, comme chez presque tous les écrivains italiens, l'important est de bien vivre le présent.

Dans la deuxième nouvelle du livre inachevé « *Sous le soleil jaguar* », qui sous sa forme complète se serait intitulé « *Les Cinq Sens* », mais n'en comporte que trois, il est question d'un couple qui ne communique que sur les saveurs de la cuisine mexicaine...

*« Je me concentrais pour dévorer en chacune de ces boulettes de viande toute la fragrance d'Olivia à travers une mastication voluptueuse, une extraction vampiresque des sucs vitaux, mais je m'apercevais qu'un quatrième élément, qui prenait un rôle majeur, s'insérait dans ce qui aurait dû être un rapport à trois moi-boulette-Olivia : c'était le nom même de ces boulettes. C'était ce nom, gorditas pellizcadas con manteca, que je savourais surtout, et assimilais et possédais »* [6, p. 52].

Dans un autre ouvrage inachevé, « *La route de San Giovanni* », l'humour, l'ironie, la tension dramatique, la philosophie interfèrent, et la nouvelle intitulée « *La poubelle agréée* » est un chef d'œuvre du genre :

*« Parmi les soins du ménage, l'unique dont je m'acquitte avec une certaine compétence et quelque satisfaction c'est celui de sortir la poubelle. L'opération se divise en plusieurs phases : prélèvement de la poubelle de la cuisine et vidage dans le récipient plus grand qui se trouve dans le garage, puis transport dudit récipient sur le trottoir devant la porte de la maison, où il sera ramassé par les éboueurs et vidé à son tour dans leur camion »* [7, p. 119].

Les dernières lignes de la nouvelle ne sont sûrement pas celles qu'attendait le lecteur quand il commença à lire ce texte :

*« Il ne me reste et ne m'appartient qu'une feuille constellée de notes éparses, où pendant des années j'ai marqué sous le titre La Poubelle agréée les idées qui me venaient à l'esprit et que je me proposais de développer en écrivant tous les détails, thème de la purification des scories le fait de jeter est complémentaire de l'appropriation enfer d'un monde où rien ne serait jeté on est ce qu'on ne jette pas identification de soi-même ordures comme autobiographie satisfaction de la consommation défécation thème de la matérialité, du 'se refaire', monde agricole la cuisine et l'écriture autobiographie comme ordures transmettre pour conserver et d'autres notes encore dont je n'arrive plus à reconstruire le fil, le raisonnement qui les liait, thème de la mémoire expulsion de la mémoire mémoire perdue garder et perdre ce qui est perdu ce qu'on n'a pas eu ce qu'on a eu en retard ce que nous portons en nous ce qui ne nous appartient pas vivre sans rien porter avec soi (animal) : peut-être porte-t-on davantage avec soi vivre pour l'œuvre : on se perd : il y a l'œuvre inutilisable, et moi je n'y suis plus. Paris, 1974-1976 »*<sup>1</sup> [7, pp. 157-158].

<sup>1</sup> Ibid. pp. 157-158. (Nous avons respecté la ponctuation de l'auteur ainsi que les blancs qu'il laisse entre les groupes de mots dont certains sont en italiques.)

Italo Calvino déclenche moins le rire du lecteur qu'il ne rit de lui-même car toute son œuvre est imprégnée d'éléments autobiographiques et c'est en lisant « *Palomar* » qui est en réalité une sorte d'autoportrait plus ou moins caricaturé et masqué que l'on retrouve tous les problèmes qu'il aborde dans son œuvre. Quoiqu'il fasse, Palomar échoue. Ainsi au début de la nouvelle il étudie les vagues mais il se rend compte qu'il ne peut déterminer où se situe le commencement d'une vague et la fin de celle qui la précède. Sa volonté de maîtriser le processus d'articulation des choses se traduit donc par un échec. Plus tard sur une plage déserte il découvre ce qu'il ne veut pas voir, à savoir le sein nu de la seule baigneuse de l'endroit. Il ne voulait pas le regarder, mais l'ayant quand même vu, il se dit qu'il avait tort de

*« [...] reléguer le sein dans la pénombre où on l'a tenu pendant des siècles de pruderie maniacosexuelle et de péché de concupiscence... Cette interprétation va à l'encontre des meilleures intentions de Palomar, qui, tout en appartenant à une génération pour laquelle la nudité de la poitrine était encore associée à l'idée d'intimité amoureuse, salue cependant favorablement ce changement de mœurs : aussi bien pour ce qu'il signifie en tant que reflet d'une ouverture des mentalités que parce que cette vue en particulier lui était agréable »* [5, p. 18].

Revenant sur ses pas, Palomar décide de regarder la baigneuse en lui faisant comprendre qu'il n'a aucune intention de séduction.

*« La baigneuse se lève d'un bond, se recouvre, bougonne, s'éloigne avec des haussemens d'épaules agacés, comme si elle échappait aux insistances importunes d'un satyre »* [5, p. 18].

Après une longue succession d'échecs, Palomar prend la décision de faire comme si il était mort pour voir comment va le monde sans lui. Il éprouve une sorte de soulagement dans la mesure où le monde n'a plus à se soucier de lui. Il s'attend à trouver le calme, la sérénité, malheureusement attendre de savourer ce calme le plonge dans l'anxiété.

*« Bref, être mort est moins facile que ce qu'il peut sembler. Tout d'abord, il ne faut pas confondre être mort avec ne pas être là, condition qui recouvre aussi bien l'étendue illimitée de temps qui précède la naissance, et qui est en apparence symétrique de celle tout aussi illimitée qui fera suite à la mort »* [5, p. 118].

Échouant dans son projet et finissant par devenir un mort hargneux, qui supporte mal d'être condamné à rester ce qu'il est, Palomar décide d'écrire chaque instant de sa vie, ce qui n'est pas sans nous rappeler « *Vie et opinions de Tristram Shandy* » (publié entre 1760 et 1766) de Sterne ! : « *Il décide qu'il se mettra à écrire chaque instant de sa vie et, tant qu'il ne les aura pas tous décrits, il ne pensera plus qu'il est mort. A ce moment-là il meurt* » [5, p. 123].

---

Calvino ne méprisait ni la science ni la culture, mais il ne croyait pas en leur possibilité d'améliorer le sort de l'homme, et c'est par l'humour qu'il traitait le tragique du destin de l'homme. Finalement il ne croyait en rien, mais il ne fut pas indifférent du sort de l'humanité puisqu'il fut résistant pendant la deuxième guerre mondiale, fut engagé politiquement auprès du parti communiste qu'il quitta dès l'entrée des chars russes en Hongrie le 4 novembre 1956.

### 5. Dario Fo (1926-2016)

Comme le précisa Colette Godard dans la rubrique nécrologique publiée dans le Monde du 14 octobre 2016, s'il était quelqu'un qui ne s'attendait pas, en 1997, à recevoir le prix Nobel de littérature, ce fut bien Dario Fo lui-même, qui en fut très surpris, et le monde entier avec lui. S'il est un auteur qui riait et faisait rire ce fut lui. Son rire est un rire ravageur, un rire qui, en outre, fait trembler tous ceux qui flirtent avec le fascisme, le nazisme, et on le lui fit payer cher puisque Franca Rame, son épouse, aussi célèbre que lui, fut enlevée et violée par un groupe de cinq militants d'extrême droite en 1973 ; elle ne dira la vérité, y compris à son mari, que quelques années plus tard. Les coupables ne furent jamais arrêtés, et l'on peut penser que ce n'est pas dû au hasard car des carabinieri furent soupçonnés d'avoir plus ou moins préparé ou facilité l'enlèvement de l'actrice. Les faits ont été prescrits en 1998.

Il faut considérer qu'une part du prix Nobel revient à Franca Rame car elle participa à l'écriture de nombreuses des pièces de Dario et fut une critique implacable ; c'est lui qui l'affirma.

Avant de revenir au rire, il nous faut quand même dire un mot du tragique car Dario et Franca adaptèrent la Médée d'Euripide. Nul doute que malgré la réputation de misogynie qui fut faite à Euripide, surtout par des Macédoniennes, Dario et Franca avait perçu dans la tragédie d'Euripide le réalisme de ce dernier qui fit dire à Sophocle **qu'Euripide avait peint les hommes tels qu'ils sont**. Or Euripide n'hésite pas à décrire la triste condition des femmes dans le monde réellement misogynie de son époque. C'est avec le regard italien qui veut comprendre avant de condamner, ou qui comprend en même temps qu'il condamne (comme chez Boccace et Pirandello) que Dario Fo et Franca Rame mettent en scène une Médée dans laquelle ils dénoncent la condition de la femme, et particulièrement de la femme mariée. **N'oublions pas que dans la tragédie d'Euripide, lorsque Médée dénonce la condition de l'épouse, le chœur l'approuve, mais cherchera en vain à la persuader de ne pas tuer ses enfants.**

Cette remarque avait pour fin de faire comprendre l'arrière plan du rire énorme de Dario Fo, ce rire dévastateur qui lui valut, ainsi qu'à Franca, 15 ans d'interdiction de la RAI ! « *La mort accidentelle d'un anarchiste* » est sans doute la pièce la plus connue de lui. Elle fut jouée dans le monde entier. La pièce s'inspire de deux faits divers : la mort de l'anarchiste italien Salsedo qui, en 1921, tomba du 14<sup>ème</sup> étage du Commissariat Central de New-York, et, une nuit de décembre 1969, la mort du cheminot anarchiste, Pinelli, qui tomba du quatrième étage de la préfecture de police de Milan. Le doute subsista : suicides, accidents ou défenestrations ? Dario Fo va s'en

donner à cœur joie pour tourner en dérision tous les arguments avancés par la police et la justice. La politique, la mort, le rire, et l'absurde sont subtilement entremêlés dès le début de la pièce, quand un fou est interrogé par un commissaire. Le fonctionnaire de service reproche au soi-disant fou de changer sans cesse d'identité et de profession. Le discours du fou prouve qu'il connaît toutes les astuces de la rhétorique qui vont lui permettre d'inverser les valeurs du langage traditionnelle. Le fou ayant su se déguiser en empruntant un vêtement au porte-manteau du bureau de celui qui l'interroge, va se faire passer auprès d'un commissaire sportif pour le professeur Marco Maria Malipiero, premier conseiller à la Cour de cassation, et toute la pièce va se dérouler sur des quiproquos : la contre-enquête menée par le fou-magistrat reprend à zéro l'enquête sur le suicide de Pinelli. Il joue à plus corrompu que les corrompus eux-mêmes, et fait semblant de vouloir les défendre, mais leur montre à quel point c'est difficile. Un policier avait affirmé qu'il avait voulu empêché Pinelli de se suicider, qu'il l'avait attrapé par un pied au moment où il avait sauté par la fenêtre mais que seule la chaussure lui était restée dans les mains. Le fou-magistrat veut bien croire à cette thèse, qui avait été reprise par le *Corriere della sera* mais comment la défendre quand on sait que le journal *L'Unita* signala que des reporters avaient constaté que Pinelli avait bien ses deux chaussures quand il gisait sur le sol. Le commissaire explique devant le Préfet qu'il ne comprend pas. Le fou-magistrat lui répond :

« — *Moi non plus ! A moins que cet agent, particulièrement rapide, ait eu le temps de dégringoler l'escalier, atteindre le pallier du deuxième étage, se mettre à la fenêtre avant le passage du suicidaire, lui enfiler sa chaussure au vol et remonter comme un bolide au quatrième étage, au moment où le malheureux atteignait le sol.*

*Le préfet — Voilà que vous recommençait à faire de l'ironie.*

*Le fou — C'est plus fort que moi... Je vous demande pardon. Donc trois chaussures... Pardon, vous rappelez-vous si par hasard il n'était pas tripède ?*

*Le Préfet — Qui ?*

*Le fou — le cheminot suicidaire... Si par hasard il avait eu trois pieds, il aurait logiquement porté trois chaussures.*

*Le préfet irrité — Non, il n'était pas tripède.*

*Le fou — Ne vous fâchez pas, je vous en prie... de la part d'un anarchiste, vous savez, on peut s'attendre à tout et au reste.*

*L'agent — ça c'est vrai !*

*Le Préfet — Silence ! » [13, p. 92].*

Et ainsi de suite. On rit mais le discours du fou est un discours où apparaît l'amour de l'humanité et le plaisir de vivre.

Dans une autre pièce, très célèbre elle aussi, « *Faut pas payer !* » (*Non si paga ! Non si paga !*) un des personnages, Giovanni, exprime ce désir et ce plaisir de bien vivre.

« [...] *Alors, oui, le monde serait beau. Il y aurait sans doute moins de vitrines illuminées, moins d'autoroutes... mais il n'y aurait pas non plus toutes ces manigances de couloir. Moins de voleurs aussi... je parle des vrais... les petits, les ventrus, les bossus et les emplumés. Un monde avec une vraie justice... Où*

*ceux qui ont commencé par tirer la charrette pour les autres commenceraient à la tirer pour eux. On construirait des maisons pour nous... on inventerait une vie pour nous. Une vie de gens heureux. Où l'envie de rire éclaterait comme une fête..., l'envie de jouer, de s'amuser. Où on serait même content de travailler... comme des êtres humains, des hommes et des femmes, et non comme des bêtes abruties, sans joie ni imagination » [13, p. 224].*

L'énorme rire de Dario Fo est un rire détergent et engagé, mais aussi un rire tendre, celui qui part du cœur.

### 6. Gianni Celati (né en 1937)

Ami d'Italo Calvino, l'écrivain Gianni Celati est lui aussi un universitaire. Dans la troisième des « *Quatre nouvelles sur les apparences* », il raconte qu'un étudiant, sorti d'un lycée professionnel, ne comprenait rien à ce que racontait les professeurs de l'université. Un jour il rencontre quatre étudiants napolitains, qui, à force de traîner d'échecs en échecs ont l'air d'avoir saisi le fonctionnement des amphithéâtres. S'étant adressé à eux pour leur demander comment ils s'y prenaient, ils lui firent la réponse suivante :

*« A l'université, lui ont-ils dit, chaque professeur ne fait que se vanter d'avoir très bien compris les livres qu'il a lus, et les étudiants doivent simplement apprendre à faire la même chose.  
[...] d'un livre il suffisait d'extraire quelques phrases clés pour pouvoir opposer une idée à une autre et montrer qu'on avait tout compris. Il y avait même, selon eux, une méthode encore meilleure qui consistait à tirer les phrases non pas du livre, mais de l'introduction qui explique de quoi parle ce livre.  
En mettant en pratique ces conseils, l'étudiant a effectivement réussi à passer brillamment quelques examens. Ce qui ne l'a pas empêché d'être pris d'un doute qui l'a troublé et tracassé pendant plusieurs mois : si on admet que les professeurs ne parlent pas pour vanter ce qui est écrit dans les livres mais pour se vanter eux-mêmes de les avoir compris, que pouvait-on en conclure sur le contenu des livres, et de quoi parlait-il lui-même quand pour un examen il se vantait de les avoir compris ? » [8, pp. 78-79].*

Celati ironise sur son métier d'universitaire avec beaucoup de subtilité, mais, à la fin de la nouvelle il ne condamne ni l'étudiant, ni les professeurs.

### 7. Umberto Eco (1932-2016)

Comment ne pas dire deux mots sur Umberto Eco ? Il avait écrit un « *Traité général de sémiotique* » en 1975 et pourtant il n'hésite pas à se moquer des sémioticiens, en particulier des greimasiens et de leur jargon, mais aussi des gens de l'OULIPO, des grands noms du structuralisme, qu'il présente ironiquement comme réagissant contre l'hypersimplification des écoles anglo-saxonnes dans « *Pastiches et postiches* » [11, pp. 105-119].

Dans le chapitre intitulé « *Chouettes sur la commode* » faisant partie des analyses se référant à Le Goff, Jakobson, Lévi-Strauss, Lacan, Chomsky, Searle, etc., et se

terminant par le pastiche du discours greimasien, il est question d'un séminaire qui traite d'un sixain très ancien qui pose une grande question : *De qui était la fille sur la commode?* :

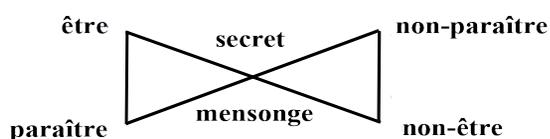
Il s'agit d'analyser ce sixain qui ne peut être daté d'une période antérieure à la fondation de l'université de Bologne, car, sinon, on ne voit pas comment la fille pourrait être appelée fille du docteur.

*« Ambaraba cicci cocco  
trois chouettes sur la commode  
qui faisaient l'amour  
avec la fille du docteur.  
Mais la maman les appela...  
Ambaraba cicci cocco »* [11, p. 105].

*« Il est pourtant vrai que, dans sa superbe étude des variantes du poème, Contini a fait ressortir que, sur un manuscrit plus ancien, le troisième vers ne dit pas “ qui faisaient l'amour ” (amore), mais “ qui faisaient l'erreur ” (errore). Même si la connotation sexuelle du crimen n'est absolument pas atténuée, mais se trouve au contraire renforcée par l'allusion subtilement moralisante, il n'est personne qui ne voie que c'est seulement dans la version postérieure que l'Anonyme, en substituant amour à erreur, a réalisé l'admirable paronomase avec le chamado du cinquième vers, créant ainsi une antithèse métaplastique (riche en possibilités sémémiques, même au niveau de structures actantielles) entre l'amour anxieux et protecteur de la mère et l'amour possessif et irréfléchi des trois chouettes »* [11, p. 107].

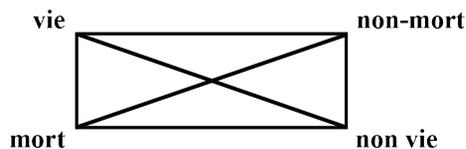
La conclusion de l'analyse pastichant Greimas en usant de la formulation des programmes narratifs et de la mise en évidence des structures profondes par le carré sémiotique, donne ceci :

*« Le premier F [S1 → (S1 Ω Ov)] où les chouettes se combinent avec l'objet de valeur fille, et le second F [S2 → (S1 U Ov)] où la mère disjoint les chouettes de son objet de valeur. Au cours du premier programme, étant donné un carré de modalités telle que :*



*la fille (qui ne sait pas ce que les chouettes lui font) semble jouer, mais ne joue pas (et elle est victime du mensonge des chouettes), alors que les chouettes se trouvent être les destinataires d'un secret (elles font l'amour, mais elles n'en ont pas l'air, et elles font semblant de jouer au docteur avec la fille). Au cours du second programme narratif, la mère découvre la vérité et identifie le paraître avec l'être des chouettes.*

*Laissons de côté les passages intermédiaires de la passionnante analyse greimasienne, au terme de laquelle l'auteur découvre que les oppositions profondes du poème peuvent être inversées sur le carré de la façon suivante :*



*Cependant (et c'est là que se situe le punctum dolens de cette lecture au demeurant très pénétrante), l'auteur ne sait plus à la fin où placer la comode et décide d'en faire cadeau à l'Armée de Salut » [11, pp. 117-118].*

Dans le plus connu de ses romans, *Le Nom de la Rose*, Eco d'une part fait allusion au rire et ironise sur le danger qu'il présenterait dans certaines situations pour les moines, mais le sémioticien laisse aussi sa trace en montrant comment, à partir du fonctionnement des signes, se dégagent des symboles qui à leur tour structurent la société.

Eco n'hésite pas à nous faire rire en se moquant du discours des sémioticiens greimasien, et il faut reconnaître que son propre discours, même quand il théorisait, restait clair, sans doute parce qu'il était capable de prendre la distance nécessaire avec la science qu'il enseignait, ce qui n'était pas toujours le cas de certains sémioticiens qui restaient persuadés que leur science transcendait toutes les autres.

### Conclusion

A bien y réfléchir, malgré l'influence de la pensée judéo-chrétienne, il reste chez les humoristes italiens évidemment quelque-chose des Romains, mais aussi des Grecs, et en particulier des penseurs pré-socratiques comme Héraclite, Thalès, Zénon, Empédocle, Démocrite, etc., non que ces philosophes soient des humoristes, mais parce qu'ils avaient en commun cette idée que l'homme n'était pas une créature particulière de l'univers, qu'il n'en était qu'un élément parmi tous les éléments qui le constituent.

Lucrèce, ce latin qui pense comme un grec, dans le cinquième livre du « *De natura rerum* », après avoir fait un nouvel éloge d'Épicure, explique la formation de l'univers et de l'homme. Au cours d'une immense fresque il explique que la nature est trop imparfaite pour être l'œuvre des dieux, que l'univers, dont il décrit la naissance des différentes parties, est mortel. Dans cette séquence où rien n'est oublié, depuis la naissance de la terre jusqu'aux progrès des activités de l'homme, jusqu'à l'origine de l'écriture et de la poésie, jusqu'aux lents progrès de la science et des arts, le poète n'oublie pas le rire : il parle des plaisirs de nos lointains ancêtres de la préhistoire, car, une fois leur faim rassasiée, tout leur devenait agréable.

*« Aussi, souvent étendus entre amis sur un tendre gazon, au bord d'une eau courante, sous la ramure d'un grand arbre, ils pouvaient sans grands frais se donner du plaisir, surtout quand le beau temps souriait et que la saison émaillait*

*de fleurs les herbes verdoyantes. C'était l'instant des badinages, des causeries, des doux éclats de rire, car la Muse agreste pouvait alors se donner libre cours »* [16, p. 241].

*« Saepe itaque inter se prostati in gramine molli  
Propter aquae rivum, sub ramis arboris altae,  
Non magnis opibus jucunde corpora habebant,  
Praesertim cum tempestas ridebat, et anni  
Tempora pingebant viridantes floribus herbas.  
Tum joca, tum sermo, tum dulces esse cachinni  
Conseruant : agrestis enim tum musa vigebat »* [16].

Le sens de la réalité des Romains ne vient-il pas tout particulièrement d'Homère qu'ils ont lu et relu, des chants de l'Iliade et de l'Odyssée qui leur ont appris comme ils nous l'apprennent encore, à accepter la réalité telle qu'elle est, avec ses joies et ses massacres, avec ses plaisirs réels ou imaginés (le mythe de Calypso ou l'âge d'or des Phéaciens) ? Malgré le développement de la civilisation judéo-chrétienne, qui apprend à mépriser le corps et à le cacher comme dans toutes les traditions de l'Orient, la pensée gréco-latine s'est prolongée dans la littérature et c'est comme une résurgence de l'esprit de l'antiquité qui s'est produite dès le XII<sup>e</sup> siècle, particulièrement en Italie, et qui aujourd'hui encore n'hésite pas à mêler les rires du plaisir d'être avec les ombres de la mort.

La littérature italienne plonge ses racines dans une pensée à la fois grecque et latine, pensée si bien analysée par Paul Veyne dans un ouvrage qui fait autorité : *« L'Empire gréco-romain »* [22]. Veyne cite le poète comique grec Philémon et c'est sur cette citation que nous concluons, car l'esprit en imprègne tous les textes dont nous venons de parler : *« Crois aux dieux, honore — les, mais ne te pose pas sur eux de vaines questions, ne te demande pas s'ils existent ou non »* [22, p. 509].

## RÉFÉRENCES

1. Alighieri D. 1999. « L'enfer », ch. 30. In : La Divine Comédie. Paris : Classiques Garnier.
2. Aristote. 2011. Les Parties des Animaux. Le livre de poche, Classiques Philo.
3. Bergson H. 2015. Le Rire : Essai sur la Signification du Comique, ch. 1, p. 16. Arvensa.
4. Boccace. 1967. Le Décaméron. Traduction par J. Bourciez. Paris : Garnier Frères.
5. Calvino I. 1983. Palomar. Traduction française par J.-P. Manganaro. Paris : Seuil.
6. Calvino I. 1990. Sous le Soleil Jaguar. Traduction par J.-P. Manganaro. Paris : Seuil.
7. Calvino I. 1991. La Route de San Giovanni. Traduction française. Paris : Seuil.
8. Celati G. 1987. Quatre Nouvelles sur les Apparences. Traduction française. Paris : Flammarion.
9. De Luca E. 2012. Pas Ici, pas Maintenant. Traduction par D. Valin. Paris : Folio bilingue, Gallimard.

10. Delarue F. 2009. « Italum acetum ». Actes du 29<sup>ème</sup> Colloque d'Albi Langages et Signification « Humour, ironie et discours ». Toulouse : Université de Toulouse-le-Mirail, CALS /CPST.
11. Eco U. 1988. Pastiches et Postiches. Paris : Messidor.
12. Fernandez D. 1986. Civilisation Latine. Sous la dir. de Georges Duby. Paris : Olivier Orban.
13. Fo D. 1997. Mort Accidentelle d'un Anarchiste. Faut pas Payer. Paris : Dramaturgie.
14. Gianni Schicchi Libretto. URL: <https://www.opera-arias.com/puccini/gianni-schicchi/libretto/>
15. Horace. 1868. Satires et épîtres. Traduites en vers français avec texte Latin par le Docteur Adrien Rey. Marseille : Ve Marius Olive.
16. Lucrèce. 1958. De Natura Rerum. Perfect et traduction de Mario Meunier. Paris : Union latine d'éditions.
17. Oulipo. 1981. l'Atlas de Littérature Potentielle, tome 2. Idée, Gallimard.
18. Pirandello L. 2000. Nouvelles Complètes. Quarto, Gallimard.
19. Pirandello L. 2006. Six Personnages en Quête d'Auteur. Folioplus classiques, Gallimard.
20. Quintilian M. F. 1822. De Institutione Oratoria, Libri Duodecim, Livre 12, ch. 10. Sumptibus Rodwell et Martin [et. al.].
21. Rabelais F. 1942. « Gargantua ». In : Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, NRF.
22. Veyne P. 2005. L'Empire Gréco-romain. Paris : Seuil. DOI: 10.14375/NP.9782020577984

**Pierre MARILLAUD<sup>1</sup>**

**UDC 821.131.1**

## **AN APPROACH TO LAUGHTER IN ITALIAN LITERATURE**

<sup>1</sup> Dr. of Linguistics, Inspector of the Honorary Academy,  
Associate Researcher of the Laboratory “Semiotics Mediation”,  
University Toulouse-Jean Jaurès (France)  
p.marillaud.cals@orange.fr

### **Abstract**

The Italians made the whole world laugh, whether with their theater, their cinema or their literature. It is this laughter in Italian literature that we wanted to make a non-exhaustive approach, because it often overflowed the boundaries of the “bottom” and influenced to a great extent the neighboring literature, particularly French literature.

The Latin poet Horace spoke of *italium acetum* (Satires 1-7-32), because this laugh was often cruel. In Italy, the country where people often go for professional reasons and also for pleasure, everything is made fun of, including beloved ones, and it is through laughter and derision that the Italians triumph disenchantment and disillusionment.

Our article proposes an approach to some very famous Italian authors, starting with Boccaccio (1313-1375) up to immense Dario Fo, the laureate of the Nobel Prize in Literature, whose devastating laugh makes tremble all those who flirt with the fascism and the Nazism, and the brilliant novelist and semiotician Umberto Eco who did not hesitate to make fun of famous intellectuals of his contemporaries, by pastichant. We give an excerpt from the text in which he mocked another semiotician, A. J. Greimas...!

### **Keywords**

Italian literature, laugh, Boccace, Gianni Schicchi, Pirandello, Italo Cawino, Dario Fo, Umberto Eco.

**DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-2-48-74**

---

**Citation:** Marillaud P. 2019. “An approach to laughter in Italian literature”. Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 5, no 2, pp. 48-74.  
DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-2-48-74

---

## REFERENCES

1. Alighieri D. 1999. "L'enfer", ch. 30. In: La Divine Comédie. Paris: Classiques Garnier. [In French]
2. Aristote. 2011. Les Parties des Animaux. Le livre de poche, Classiques de Philoso. [In French]
3. Bergson H. 2015. Le Rire: Essai sur la Signification du Comique, ch. 1, p. 16. Arvensa. [In French]
4. Boccace. 1967. Le Décaméron. Translated by Jean Bourciez. Paris: Garnier Frères. [In French]
5. Calvino I. 1983. Palomar. Translated into French by J.-P. Manganaro. Paris: Seuil. [In French]
6. Calvino I. 1990. Sous le Soleil Jaguar. Translated by J.-P. Manganaro. Paris: Seuil. [In French]
7. Calvino I. 1991. La Route de San Giovanni. Translated into French. Paris: Seuil. [In French]
8. Celati G. 1987. Quatre Nouvelles sur les Apparences. Translated into French. Paris: Flammarion. [In French]
9. De Luca E. 2012. Pas Ici, pas Maintenant. Translated by D. Valin. Paris: Folio bilingue, Gallimard. [In French]
10. Delarue F. 2009. "Italum acetum". Proceeding of the 29<sup>th</sup> Colloquium of Albi Languages and Meaning "Humour, ironie et discours". Toulouse: Université de Toulouse-le-Mirail, CALS / CPST. [In French]
11. Eco U. 1988. Pastiches et postiches. Paris: Messidor. [In French]
12. Fernandez D. 1986. Civilisation Latine. Under the dir. of Georges Duby. Paris: Éditions Olivier Orban. [In French]
13. Fo D. 1997. Mort Accidentelle d'un Anarchiste. Faut pas Payer. Paris: Dramaturgie. [In French]
14. Gianni Schicchi Libretto. URL: <https://www.opera-arias.com/puccini/gianni-schicchi/libretto/> [In French]
15. Horace. 1868. Satires et épîtres. Traduites en vers français avec texte Latin par le Docteur Adrien Rey. Marseille: Ve Marius Olive. [In Italian]
16. Lucrèce. 1958. De Natura rerum. Translated by M. Meunier. Paris: Union latine d'éditions. [In French]
17. Oulipo. 1981. L'Atlas de Littérature Potentielle. Vol. 2. Idée, Gallimard. [In French]
18. Pirandello L. 2000. Nouvelles Complètes. Quarto, Gallimard. [In French]
19. Pirandello L. 2006. Six Personnages en Quête d'Auteur. Folioplus classiques, Gallimard. [In French]
20. Quintilian M. F. 1822. De Institutione Oratoria, Libri Duodecim, book 12, ch. 10. Sumptibus Rodwell et Martin [et. al.].
21. Rabelais F. 1942. "Gargantua". In: Œuvres complètes. Bibliothèque de La Pléiade, NRF. [In French]
22. Veyne P. 2005. L'Empire Gréco-romain. Paris: Seuil. DOI: 10.14375/NP.9782020577984 [In French]

Пьер МАРИЙО<sup>1</sup>

УДК 821.131.1

## ПОДХОД К СМЕХУ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

<sup>1</sup> доктор лингвистики, член Почетной академии, ассоциированный исследователь лаборатории «Семиотическая медиация», Университет Тулузы им. Жана Жореса (Франция)  
p.marillaud.cals@orange.fr

### Аннотация

Итальянцы заставили смеяться весь мир, используя для этих целей либо свой театр, либо свой кинематограф, либо свою литературу. Именно смех в итальянской литературе становится предметом нашего исследования, потому что он часто выскальзывал за границы узконационального и оказывал влияние на соседние литературы, в частности на французскую. Латинский поэт Гораций говорил об итальянском укусе (*italium acetum* (*Satires 1-7-32*)), потому что этот смех зачастую бывал жестоким. В Италии, куда люди ездят с деловыми целями или ради удовольствия, подвергают смеху абсолютно все и всех, включая самых обожаемых. Именно через смех итальянцы избавляются от разочарования и иллюзий.

В нашей статье мы рассмотрим подходы к смеху самых известных итальянских писателей, начиная с Джованни Бокаччо (1313-1375) и до великого смехотворца Дарио Фо, лауреата Нобелевской премии, чей разрушающий смех заставляет дрожать всех, кто флиртует с фашизмом или нацизмом. Мы также обратимся к работам великолепного романиста и семиотика Умберто Эко, который иронизировал над великими интеллектуалами, своими современниками. В статье мы анализируем отрывок из его текста, где он подшучивает над А. Греймасом.

### Ключевые слова

Итальянская литература, смех, Бокаччо, Джанни Скикки, Итало Кальвино, Дарио Фо, Умберто Эко.

DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-2-48-74

**Цитирование:** Марийо П. Подход к смеху в итальянской литературе / П. Марийо // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 5. № 2. С. 48-74.

DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-2-48-74

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Alighieri D. L'enfer / D. Alighieri // La Divine Comédie. Paris: Classiques Garnier, 1999. Ch. 30. P. 149.
2. Aristote. Les Parties des animaux. Le livre de poche, classiques de philosophie / Aristote. Classiques Philo, 2011.
3. Bergson H. Le Rire: essai sur la signification du comique / H. Bergson. Arvensa, 2015. Ch. 1. P. 16.
4. Boccace. Le Décaméron / Boccace; traduction par J. Bourciez. Paris: Garnier Frères, 1967.
5. Calvino I. Calomar / I. Calvino; traduction française par J.-P. Manganaro. Paris: Seuil, 1983.
6. Calvino I. Sous le Soleil Jaguar / I. Calvino; traduction par J.-P. Manganaro. Paris: Seuil, 1990.
7. Calvino I. La Route de San Giovanni / I. Calvino; traduction française. Paris: Seuil, 1991.
8. Celati G. Quatre Nouvelles sur les Apparences / G. Celati; traduction française. Paris: Flammarion, 1987.
9. De Luca E. Pas Ici, pas Maintenant / E. de Luca; traduction par D. Valin. Paris: Folio bilingue, Gallimard, 2012.
10. Delarue F. Italum acetum / F. Delarue // Actes du 29ème Colloque d'Albi Langages et Signification «Humour, ironie et discours». Toulouse: Université de Toulouse-le-Mirail, CALS/CPST, 2009.
11. Eco U. Pastiches et postiches / U. Eco. Paris: Messidor, 1988.
12. Fernandez D. Civilisation latine / D. Fernandez; sous la dir. de G. Duby. Paris: Olivier Orban, 1986.
13. Fo D. Mort Accidentelle d'un Anarchiste. Faut pas Payer / D. Fo. Paris: Dramaturgie, 1997.
14. Gianni Schicchi Libretto. URL: <https://www.opera-arias.com/puccini/gianni-schicchi/libretto/>
15. Horace. Satires et épîtres. Traduites en vers français avec texte Latin par le Docteur Adrien Rey / Horace. Marseille: Ve Marius Olive, 1868.
16. Lucrèce. De Natura rerum / Lucrèce; traduction de Mario Meunier. Paris: Union latine d'éditions, 1958.
17. Oulipo. L'Atlas de littérature potentielle / Oulipo. Gallimard, 1981. Tome 2. P. 346.
18. Pirandello L. Nouvelles Complètes / L. Pirandello. Quarto, Gallimard, 2000.
19. Pirandello L. Six Personnages en Quête d'Auteur / L. Pirandello. Folioplus classiques, Gallimard, 2006.
20. Quintilian M. F. De Institutione Oratoria, Libri Duodecim / M. F. Quintilian. Sumptibus Rodwell et Martin [et. al.], 1822. Book 12. Ch. 10.
21. Rabelais F. Gargantua / F. Rabelais // Œuvres complètes. Bibliothèque de La Pléiade, NRF, 1942.
22. Veyne P. L'Empire Gréco-romain / P. Veyne. Paris: Seuil, 2005.