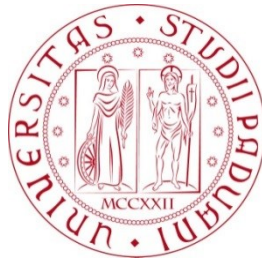


UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata

Corso di Laurea Triennale in
FILOSOFIA



Tesi di Laurea Triennale

COME SI RIDE?
SULLA PRAGMATICA NEL LINGUAGGIO UMORESTICO

Relatore:

Prof. Vittorio Morato

Laureando/a: Damiano Martin

Matricola: 2019397

Anno Accademico 2022-2023

INDICE

INTRODUZIONE	11
1. CHE COS'È L'UMORISMO? STORIA E TEORIE DELLA RISATA	16
1.1. In origine fu una risata	
1.2. Filosofia e Umoreismo: tra retorica e ontologia umoristica	19
1.3. Le "teorie umoristiche" attraverso la storia	21
1.3.1. La teoria della superiorità	22
1.3.2. La teoria dell'incongruenza	25
1.3.3. La teoria del sollievo	27
1.4. Dalla Psicologia alla Linguistica: lo Humor al giorno d'oggi	29
2. LA PRAGMATICA FILOSOFICA NEL LINGUAGGIO: AUSTIN, DONNELLAN E GRICE	33
2.1. Austin e Searle: gli atti linguistici e la loro forza	34
2.2. Keith Donnellan e le descrizioni definite	38
2.3. Paul Grice e il Principio di cooperazione: massime e implicature	41
3. VICTOR RASKIN: LA SEMANTIC-SCRIPT THEORY E L'APPLICAZIONE UMORISTICA	46
3.1. La <i>Semantic-Script Theory</i> : origine e sviluppo	47
3.2. Il concetto di <i>non-bona fide</i> nella SSTH	51
3.3. La SSTH e lo Humor: basi teoriche e applicazione	53
4. COME SI RIDE? PRAGMATICA E ANALISI UMORISTICA	57
4.1. L'ironia	59
4.1.1. Il sarcasmo	63
4.2. Il monologo umoristico (stand-up comedy)	66

4.3. Il black humor	70
4.4. Il fallimento umoristico	74
5. CONCLUSIONI	78
6. CASE STUDY: IL TEATRO D'IMPROVVISAZIONE E L'UMORISMO	82
RINGRAZIAMENTI	91
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	96

“Come stai?”

“In piedi.”

INTRODUZIONE

Ogni discussione filosofica riguardante le più piccole cose, o le più particolari, può sempre essere ricondotta ai grandi temi ontologici e universali come la morale, la giustizia, la verità. Quest'ultima è intrinsecamente correlata all'uso del linguaggio; "verità", secondo il Piccolo dizionario filosofico Morselli, "in senso rigoroso è il carattere dell'affermazione, espressa nel giudizio o nella proposizione, che ci costringa all'assenso, cioè ad accoglierla con fiducia, perché è suscettibile di verifica e di dimostrazione compiute con mezzi razionali. Il tipo di questa verità è da ricercarsi nelle matematiche¹". Affermazioni, proposizioni o giudizi rientrano nel più ampio spettro, se vogliamo primordiale, della narrazione, ovvero della capacità dell'essere umano di trasmettere informazioni ad altri suoi simili, i quali possono accettare o meno, in base appunto alla fiducia o alle loro capacità razionali, ciò che viene loro riferito. Raccontare una storia è una delle peculiarità dell'essere umano. Volendo portare a esempio la teoria dello storico Yuval Noah Harari, il primo scarto evolutivo nella storia dell'essere umano si è avuto con la Rivoluzione cognitiva dell'Homo Sapiens, tra i 70.000 e i 30.000 anni fa. Una rivoluzione (anche) comunicativa, dove i nostri antenati – molto più simili a noi di quanto potremmo immaginare – affinarono le loro capacità locutorie tanto da giungere all'abilità di "trasmettere informazioni su cose che non esistono affatto. Per quanto ne sappiamo, solo i Sapiens sono in grado di parlare di intere categorie di cose che non hanno mai visto, toccato o odorato²". È "verità" il racconto di qualcosa che non esiste affatto? Tra la "verità" e la "non-verità" quante finzioni narrative possono essere introdotte per veicolare un dato messaggio?

¹ Morselli E., 1946, *Piccolo dizionario filosofico*, Milano, ed. Signorelli, pag.97

² Harari Y. N., 2021, *Sapiens. Da animali a dèi*, Iolo, ed. Bompiani cap.2, p.36

Harari continua sostenendo che “Leggende, miti, dèi e religioni comparvero per la prima volta con la Rivoluzione cognitiva³”. Senza voler scomodare antiche divinità e culti secolari, limitandoci quindi alla finzione e alla fantasia, questi già di per sé sono campi narrativi dove l’umano ha allenato la sua abilità linguistica e comunicativa in base ai contesti, agli usi, alla disposizione delle parole, all’utilizzo delle figure retoriche. A proposito di queste ultime, lo storiografo Hayden White, nel suo saggio *Forme di storia: dalla realtà alla narrazione*, riporta il pensiero di Giambattista Vico, secondo il quale le rappresentazioni figurative del linguaggio sono principalmente quattro: la metafora, la sineddoche, la metonimia e l’ironia⁴. Prendendo in esame quest’ultima in particolare, enciclopedia Treccani alla mano, le sue definizioni vertono su “In origine, finzione (e insieme anche interrogazione): questo sign. si conserva solo nell’espressione *i. socratica*, con cui si riassume il procedere speculativo di Socrate⁵” e la seconda “Nell’uso com., la dissimulazione del proprio pensiero (e la corrispondente figura retorica) con parole che significano il contrario di ciò che si vuol dire⁶”. Con fare socratico e mantenendo fissa la seconda definizione riferita alla sua retoricità, l’ironia ci ingiunge quindi a sconfinare infine, nella sua accezione comune, nel campo dell’umorismo e del linguaggio umoristico.

Consideriamo l’umorismo, in questa parte introduttiva, come tutto ciò che provoca un moto di divertimento, un picco di allegria, una risata. L’essere umano ha elaborato diversi modi comunicativi, e diversi metodi linguistici, per creare umorismo: la battuta, la freddura, i colmi, la barzelletta, il *black humor*, il monologo, la situazione teatrale. Molto del carico umoristico è veicolato dai significati di cui le varie parole o proposizioni vengono sobbarcate, in base ai retaggi culturali, le situazioni e i contesti. Da questi ultimi esempi si evince come vi sia una variabile modale, ovvero - per non addentrarci ancora nei tecnicismi linguistico-filosofici – una dipendenza da come il linguaggio umoristico viene

³ *Ibidem*

⁴ White H., 2003, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tortarolo, Roma, ed. Carocci, cap.1, pag.30

⁵ <https://www.treccani.it/vocabolario/ironia/#:~:text=Nell'uso%20com.%2C%20la,s'accorse%20dell'i>.

⁶ <https://www.treccani.it/vocabolario/ironia/#:~:text=Nell'uso%20com.%2C%20la,s'accorse%20dell'i>.

trasmesso dal parlante verso gli ascoltatori, e viceversa. In sintesi quindi, la domanda: *Come si ride?*

La presente tesi tenterà di rispondere a questa domanda prendendo in esame le teorie proposte nella pragmatica del linguaggio, ovvero all'interno di quella teoria strutturale che regola la comunicazione tra i parlanti laddove vi sia una ricognizione "umoristica". Si tratterà di esporre e utilizzare, in un secondo momento, il pensiero di tre filosofi del linguaggio che hanno attraversato il Novecento, i quali proposero tre diversi modi – partendo da tre diversi punti di vista – di veicolare il linguaggio, a seconda delle intenzioni con la quali si comunica, di ciò che si vuole comunicare o riferire e di quali siano gli accordi impliciti tra chi parla e chi ascolta/risponde, per far sì che un dialogo abbia un senso e un'efficacia. I tre filosofi in questione sono John L. Austin e la teorizzazione di atto locutorio, illocutorio e perlocutorio – con un breve lancio successivo alle considerazioni del suo allievo, John Searle – Keith Donnellan e l'uso referenziale o attributivo di una descrizione definita e infine Paul Grice, che teorizzò le implicature, il principio di cooperazione e le quattro massime categoriali di un dialogo. A loro si aggiungerà la *Semantic-Script Theory of Humor* proposta dal linguista Victor Raskin, convenzionalmente riconosciuta come un punto di approdo per le teorie umoristiche e al tempo stesso punto di inizio di quelli che, oggi, vengono considerati gli *humor studies*.

Il primo capitolo dell'elaborato getterà le basi storiche dell'umorismo, dalla sua origine ai pensieri dei grandi filosofi, che tentarono di carpirne il significato e di restringerlo a una definizione più o meno precisa, andando a sondare quali sono – o sono state – le tre grandi teorie umoristiche che hanno attraversato, in maniera implicita o meno, 2.500 anni di storia del ragionamento umano. Nel secondo capitolo verranno introdotte le teorie dei tre filosofi sopra citati – Austin, Donnellan e Grice – cercando di presentare nella maniera più esaustiva possibile le loro teorie in merito al linguaggio. Seguirà nel terzo capitolo una breve presentazione della SSTH di Raskin, con il duplice intento di riassumere la parte storica della teoria umoristica e di mostrare al contempo, come si ritiene rispettoso fare, la teoria sulla quale si è basato lo studio umoristico negli ultimi quarant'anni.

Stabiliti gli strumenti e i tecnicismi utili all'analisi linguistico filosofica, nel capitolo quattro si procederà alla disamina di alcuni pattern umoristici, per capire come tale significato venga veicolato secondo i contesti sociali e verbali, i modi di utilizzo delle parole e di come queste vengano utilizzate a discapito di altre per ottenere, si spera, la risata. Alle dovute conclusioni trattate nel capitolo finale seguirà un *case study* su una particolare modalità (non necessariamente) umoristica, ma che ritengo possa essere interessante esplorare per tentare di determinare, a livello linguistico, comunicativo, sociale e culturale, come si diffonde un significato umoristico. Il *case study* riguarderà il Teatro di improvvisazione, particolare forma nella quale gli attori salgono sul palco senza copione o canovaccio; la costruzione di uno spettacolo, in questo senso, è totalmente legata alla loro abilità. La storia si sviluppa nella relazione tra i presenti, negli input richiesti o lanciati dal pubblico (o dalla squadra avversaria, nella forma "competitiva" dell'improvvisazione teatrale), dal rispetto di quanto detto e dalla credibilità contestuale che viene ad esso dato. Il gioco – nonché idea embrionale di questa tesi, giunta poi a una più accademica dissertazione pragmatico-filosofica – sarà quello di analizzare secondo le teorie presentate nello svolgimento della tesi i *pattern* che governano un atto di improvvisazione teatrale. La conclusione di questo *case study* – nella speranza non risulti fin troppo improvvisata – tenterà anche in questo caso di rispondere alla domanda del titolo: come si ride?

A questo punto, il cerchio sarà chiuso. Allora sarà il momento di guardarsi indietro e a quanto fatto, tentando di dare un significato alle cose, seguendo quella "rivoluzione cognitiva" dell'essere umano che gli permette di trasmettere informazioni anche quando, forse, non ve ne sono. Questo cerchio si è aperto per la prima volta sedici anni fa, quando ho conosciuto l'improvvisazione – non solo teatrale; nel 2020 sono entrato a far parte dell'associazione Cambiscena, la quale eroga corsi annuali e organizza spettacoli legati a questa disciplina. Seguendo contemporaneamente le lezioni di Filosofia del Linguaggio all'Università degli Studi di Padova – e la Filosofia in generale, questa nuova, abbacinante passione – ho collegato queste due aree apparentemente distanti. Filosofia e teatro, teatro e Filosofia, e in mezzo l'umorismo e la risata: un

percorso lungo ventidue mesi la cui conclusione sarà il presente lavoro analitico, altresì detto “tesi di laurea”. L’auspicio è che l’intuito, per una volta e con una buona dose di intelletto, possa portare alla conoscenza. In caso contrario – e qui un lettore “improvvisato” mi potrà ben capire – non resterà che fare una piroetta, alzare le braccia e urlare “ancora!”.

E possibilmente, riderci sopra.

CAPITOLO 1

CHE COS'È L'UMORISMO? STORIA E TEORIE DELLA RISATA

1.1 In origine fu una risata

Fa quantomeno sorridere il pensiero che la filosofia e l'umorismo possano essere nati nello stesso momento, gemelli eterozigoti figli del medesimo episodio. L'illazione trova una base letteraria nel dialogo platonico *Teeteto*, il cui tema ruota attorno alla conoscenza e alla ricerca della verità; la via di percorrenza viene chiamata da Platone stesso "scienza". Qui viene riportato lo scambio tra Socrate e Teodoro; i due menzionano l'episodio di Talete, uno dei sette sapienti nonché mitologico iniziatore della filosofia come indagine intellettuale, e la famigerata "servetta di Tracia":

TEODORO: Che vuoi dire con ciò Socrate?

SOCRATE: Lo stesso che si racconta anche di Talete, Teodoro, il quale, mentre osservava le stelle e guardava in alto, cadde in un pozzo: una serva tracia, intelligente e graziosa, si prese gioco di lui, perché si affannava nel conoscere le cose celesti, ma si lasciava sfuggire quelle che gli stavano di fronte, tra i piedi.⁷

Talete, assorto nei suoi pensieri e nelle sue osservazioni "oltre" terrene, commette lo sbadato errore di cadere in un pozzo e la serva tracia non perde l'occasione di ridere a tale sbadataggine, come una qualsiasi amica di fronte alla disgrazia di una persona cara.

⁷ Platone, 2009, *Teeteto*, Milano, ed. I Classici Universale Economica Feltrinelli, pag. 123, fr. 174a -b

Coincidenza o destino, il fatto riportato da Platone rimane se non altro una delle prime attestazioni esplicite di carattere umoristico nella storia dell'essere umano. L'umorismo, infatti, preso atto che possa essere considerato come "tutto ciò che provoca una risata", si nasconde nelle storie in base ai racconti, ai loro contesti, alla cultura sopra la quale una narrazione, piuttosto che un'altra, poggia le proprie basi. Lo notò nello specifico il famoso umorista canadese Stephen Leacock, nel libro del 1935 *Humor. Its theory and technique with examples and samples*. Nel breve excursus sulla storia umoristica dell'essere umano, Leacock riporta l'osservazione di Mark Twain secondo il quale nella Bibbia vi fosse "at least one joke ('almeno uno scherzo')" quando, visitando personalmente Damasco, constatò che le strade non fosse affatto dritte come riportate nel testo sacro⁸. Leacock continua poi la sua esposizione menzionando prima l'aneddoto di un contadino – ai suoi tempi equiparabile all'agente di commercio in certi aneddoti suoi contemporanei – che portò alla fame un cavallo per constatare se potesse sopravvivere senza cibo ("just as he was learning to live without food he died"), poi uno scambio di battute dalla Commedia *Le Rane* di Aristofane, in cui parlano Dioniso travestito da Eracle e il servo Xantia. Due esempi questi di umorismo legato all'epoca in cui i due passaggi furono scritti. Leacock riporta infine una notizia telegrafica del suo tempo:

*"Elephant escaped from circus today. Chased two plumbers. Killed one. The other escaped. General regret."*⁹

notando che "In other words, translation of humor from one language to another, from one age to another, from one thought to another, is almost

⁸ Leacock S., 1935, *Humor. Its theory and technique with examples and samples*, Toronto, Doad, Mead & Company, cap. IX, pag. 221

⁹ Leacock S., 1935, *Humor. Its theory and technique with examples and samples*, Toronto, Doad, Mead & Company, cap. IX, pag. 224 ("Elefante scappato dal circo oggi. Inseguiti due idraulici. Ucciso uno. L'altro scappato. Rimpianto generale")

impossibile¹⁰". Secondo l'umorista canadese, tanto un greco antico non avrebbe mai potuto intendere uno scherzo ideato nel Novecento, quanto un gentleman americano avrebbe faticato a capire l'umorismo antecedente al proprio presente culturale.

L'umorismo in questo senso rimane qualcosa di "accidentale" nella produzione artistica dell'essere umano, spesso implicito – o almeno questa è l'ipotesi, non avendo dimestichezza con altre culture lontane nel tempo o nello spazio – e talvolta esplicito, sia nelle opere letterarie quanto nelle dissertazioni filosofiche. Le prime attestazioni di queste, provenienti dall'antica Grecia, riguardano la famigerata "ironia socratica". La figura retorica è da intendersi nell'etimologia greca di "finzione, dissimulazione", ovvero di quell'atteggiamento volto a "l'interrogare (dal gr. εἶρων «interrogante») fingendo di non sapere, o almeno esagerando, per reazione o per modestia, il proprio non sapere [...] Il carattere dell'i. contraddistingue anzitutto il procedere speculativo di Socrate, che dichiarandosi ignorante chiede lume all'altrui sapienza, per mostrare come quest'ultima si riveli in effetti inferiore al suo stesso sapere di non sapere¹¹". Nei dialoghi socratici riportati da Platone, spesso il filosofo di Alopece sembra prendersi gioco del proprio interlocutore, nel processo dialettico appunto di confutare il presunto sapere del suo avversario.

Non possiamo sapere se questo intento umoristico fosse voluto o meno; ciò a cui possiamo affidarci sono i testi e le interpretazioni che si sono susseguiti, e in base a queste affermare che il carattere umoristico non fosse uno dei topics fondamentali nella cultura umana. Piuttosto, un modo come un altro, o tecnicamente detto "figura retorica", per veicolare un significato con modalità diverse; a tal proposito Stephen Leacock sostiene, nel suo excursus storico, che fino all'Ottocento l'umorismo fosse qualcosa di grezzo e poco sviluppato, il cui essere estrapolato dal contesto culturale ne dilapidava la forza umoristica stessa.

¹⁰ Leacock S., 1935, *Humor. Its theory and technique with examples and samples*, Toronto, Doad, Mead & Company, cap. IX, pag. 226 ('in altre parole, la traduzione umoristica da un linguaggio all'altro, da un'età all'altra, da un pensiero a un altro, è quasi impossibile')

¹¹ https://www.treccani.it/enciclopedia/ironia_%28Dizionario-di-filosofia%29/

Nella sua analisi letteraria – tralasciando il mondo religioso, poco incline alla risata - sottolinea come il tratto umoristico fosse ad appannaggio dei giullari e dei trovatori medievali; il fatto poi che la loro espressione passasse per versi, cadenze e rime non facilita a noi l'intendere divertente dei loro passaggi. Da Chaucer a Shakespeare, fino a Milton e La Fontaine: secondo Leacock, tranne sporadici casi (come Falstaff nel *Macbeth*), l'umorismo non era particolarmente fine e spesso era limitato a qualche battuta, senza spingersi oltre nella complessità che oggi conosciamo; il cambio linguistico, sociale e culturale, in questo senso, non aiuta tuttavia alla reale comprensione del messaggio. Con l'industrializzazione e la crescita del benessere collettivo, sia qualitativo che quantitativo, l'essere umano ha iniziato a permettersi del 'tempo libero'. Questo ritrovato *otium* letterario ha fatto sì che la cultura umoristica si affinasse, diventando negli anni un pilastro fondamentale del tempo libero massificato: dai testi umoristici alle vignette, dalle barzellette fino agli spettacoli comici di generi diversi – sketch, monologhi e stand-up comedy – rendendo la risata e le sue forme una delle arti popolari più riconoscibili e popolari.

1.2 Filosofia e Umore: tra retorica e ontologia umoristica

Ritornando gli albori della filosofia e a Socrate, chi ha notato questo connubio apparentemente insolito tra Filosofia e Umore è John Morreall, filosofo e professore emerito di *Religious studies* al William and Mary college di Williamsburg, Virginia. Nel suo libro *Comic relief: a comprehensive Philosophy of Humor* individua otto caratteristiche che accomunano gli *stand-up comedians* a Socrate e al suo dialogo. In breve, queste peculiarità comuni sono 1. Il carattere dialogico, 2. Le riflessioni quotidiane oggetto di entrambe le 'pratiche', 3. L'abitudine a iniziare un dialogo tramite una domanda all'interlocutore, 4. L'esplorare i dilemmi quotidiani da una prospettiva diversa, solitamente più alta, rispetto al filosofo/comico, 5. La ricerca di nuovi punti di vista, 6. La peculiarità di pensare in maniera critica, 7. Nessuna sacralità, soprattutto nei confronti di

argomenti scomodi come la politica e la religione e infine 8. Filosofi e comici pensano in maniera controfattuale¹². L'ovvia deduzione a cui potremmo giungere, alla luce di questi spunti, è appunto la stretta correlazione tra le due 'discipline', senonché il rapporto è stato, almeno fino al Novecento, né idilliaco, né così interessato, da parte della filosofia, all'umorismo e alle riflessioni in merito.

Assodato che i Greci furono i primi a interessarsi teoreticamente alla questione, così come osservato da Attardo in *Linguistics of Humor*¹³, già Platone si dimostrò ostile all'umorismo e alla risata. Come riportato da Morreall, il filosofo greco sosteneva come la risata fosse una dissimulazione dalla realtà, una distrazione e un viatico per l'anarchia: "saw it as an emotion that overrides rational self-control¹⁴". Lo esplicita chiaramente nel passo della Repubblica dove dialogano Socrate e Adimanto; qui il maestro sostiene che "non bisogna nemmeno essere troppo facili al riso. Infatti, quando uno prorompe in una risata violenta, generalmente in lui si produce un violento mutamento d'animo.¹⁵". Il contesto generale del passo è volto a sottolineare come ogni persona coinvolta nell'organizzazione statale abbia precisi compiti e debba rispettare determinate virtù. La prima reale trattazione ontologica sull'umorismo e sulla risata si deve ad Aristotele, così come riconosciuto da Celentano¹⁶: sia nella *Poetica* (nel secondo libro perduto, il quale avrebbe dovuto trattare la commedia) che nella *Retorica*, lo Stagirita tratta della risata, riconoscendone una utilità e individuando "involontariamente" un primo principio di incongruenza per il quale lo scivolamento dei significati genera un cambio umorale (libro III del secondo libro menzionato).

¹² Morreall J., 2009, *Comic Relief: a comprehensive Philosophy of Humor*, Southern Gate, Chichester, West Sussex, PO19 8SQ, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, The Atrium, cap. 7, pagg. 126-128

¹³ Attardo S., 2020, *The Linguistic of Humor: an introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press, cap.1.2, pag. 18

¹⁴ Morreall J., 2009, *Comic Relief: a comprehensive Philosophy of Humor*, Southern Gate, Chichester, West Sussex, PO19 8SQ, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, The Atrium, cap.1, pag.4

¹⁵ Platone, 1990, *Repubblica*, a cura di Nino Marziano e Giorgio Verdi, Ugo Mursia Editore, Varese, libro III, pag.75, fr. 388e

¹⁶ https://www2.classics.unibo.it/eikasmos/eik_pdf/1995/Celentano_95.pdf

A succedere ai greci, da un punto di vista pragmatico, sulla questione del riso e del ridicolo, fu Cicerone nel *De Oratore* – dove riporta, tra le altre cose, la figura di Democrito come studioso del fenomeno umoristico dal punto di vista della comprensione, della volontà e del corpo. Nel contesto della trattazione oratoria, lo scrittore latino toccò la questione umoristica tramite le parole di Cesare Strabone, dividendo l'argomento in cinque punti essenziali: “primo, che cos'è; secondo, qual è la sua origine; terzo, se sia conveniente all'oratore suscitare il riso; quarto, entro quali limiti; quinto, quali siano le specie del ridicolo¹⁷”. Cicerone da qui continuò la sua dissertazione tralasciando i primi punti e sostenendo la convenienza del riso dal punto di vista retorico, stabilendone i confini entro i quali sia utile o meno farne uso. La medesima questione verrà poi ripresa, come constatato da John Morreall nel saggio *A new theory of laughter*, nel primo secolo d.C. da un altro oratore latino, Quintiliano, il quale si chiese perché nessuno ancora avesse spiegato che cos'è la risata¹⁸ (Morreall specifica come ancora al giorno d'oggi la questione rimanga irrisolta).

1.3 Le “teorie umoristiche” attraverso la storia

Si potrebbe quindi considerare il periodo antico e tardo-antico come un lungo preludio alla questione umoristica, una gestazione a cui seguirono altri mille anni di intermezzo; una sceneggiatura di certo originale. Risulta difficile infatti, dall'alba del Cristianesimo in poi, trovare passaggi a scritti o saggi che rimandino al problema dell'umorismo o della risata, così come sottolinea Attardo nel suo excursus storico – durante il Medioevo le persone avevano altro a cui pensare, tra le ingerenze della Chiesa cattolica e la peste nera¹⁹. Il primo a fare esplicito

¹⁷ M.T.Cicerone, 2015, *De Oratore*, a cura di P. Li Causi, R. Marino, M. Formisano, ed. Dell'Orso, Milano, libro II [235], pag. 215

¹⁸ Morreall J., 1982, *A new theory of Laughter*, da *Philosophical Studies: an international journal for Philosophy in the Analytic tradition*, vol. 42, n.°2 (sett.), ed. Springer, pagg. 243-254

¹⁹ Attardo S., 2020, *The Linguistic of Humor: an introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press, cap.1.2, pag. 19

riferimento, e in senso positivo, alla questione fu Tommaso D'Aquino. Il frate domenicano, perseguendo l'idea aristotelica in merito, discusse nella Questione 168 della *Summa Theologiae* dell'umorismo come un gioco, secondo tre articoli: la virtù nelle azioni prodotte dal gioco, la colpa nel giocare troppo e la stessa nel farlo troppo poco. La sua considerazione in merito decreta come l'umorismo, e il gioco in generale, siano necessari all'uomo per riposare di tanto in tanto dalle attività più serie della quotidianità²⁰.

È con il Rinascimento che si iniziano a definire le prime linee guida, in un campo di analisi prettamente teoretico. A far la differenza, l'aumento di produzione scritta relativa all'umorismo, alla sua origine e ai suoi effetti, al discernimento tra bene e male, che consentono di delineare una traccia via via sempre più specifica fino ai giorni nostri. Il primo trattato sul riso – *Traité du ris* – è datato 1579, per mano di Laurent Joubert; vent'uno anni dopo Ben Johnson scrisse *Every man in his humor*; un anno dopo è la volta di George Chapman e il suo *An humorous day's mirth*²¹. Sono i primi scritti dove si usa esplicitamente la parola "humor", intesa sia con accezione moderna che in quella antica di sostanza liquida, come definì e classificò Ippocrate nel IV secolo a.C.; una terminologia ripresa dalla iatromeccanica cartesiana nel 1649, quando René Descartes spiegò il riso dal punto di vista psico-fisiologico. Negli stessi anni, in Inghilterra, uno dei padri del giusnaturalismo spendeva alcune considerazioni in merito allo humor, divenendo postumo uno degli esempi maggiormente utilizzati per spiegare una delle tre teorie fondamentali sulle quali si sono poggiate le considerazioni umoristiche, almeno fino alla Linguistica degli anni Ottanta del Novecento.

1.3.1 La teoria della superiorità

Thomas Hobbes fu, dal punto di vista umoristico, un normale "prosecutore" di ciò che era stata dissertato nei secoli precedenti, in primis da Platone, come già citato in introduzione alla storia dello humor. Il suo pensiero era

²⁰ Morreall J., 2009, *Comic Relief: a comprehensive Philosophy of Humor*, Southern Gate, Chichester, West Sussex, PO19 8SQ, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, The Atrium, cap.1, pag.23

²¹ Attardo S., 2020, *The Linguistic of Humor: an introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press, cap.1.2, pag. 19

presumibilmente frutto di una visione e di una serie di giudizi perlopiù di carattere etico, volti a disaminare la relazione tra individui e la comparazione tra un modo di essere, legato allo *humor*, e un ideale più alto e perfetto di comportamento sociale (secondo le virtù etiche di stampo greco). L'allievo di Socrate e – in parte – Aristotele, basando i loro commenti sulla Commedia greca, notarono il carattere derisorio ed eccessivo della risata²²; per lo Stagirita – che pure ne aveva riscontrato dei valori positivi nella *Retorica* (Celentano, 1995) – la commedia era “una imitazione inferiore alla media” e uguale nel ridicolo alla tristezza²³.

Hobbes tratta della risata sia nel trattato *Human Nature* (1640²⁴) sia nel *Leviatano* (1651). Come riportato da Larkin-Galiñanes (2017), le parole del filosofo riferiscono di una:

“Sudden Glory, [is] the passion which maketh those Grimaces called ‘laughter’; and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves. And it is incident most to them, that are conscious of the fewest abilities in themselves; who are forced to keep themselves in their own favour, by observing the imperfections of other men.”²⁵

L’opinabile affermazione di Hobbes in merito al riso, suscitata, a quanto sembra, non da una superiorità effettiva, bensì presunta, sembra in realtà discostarsi da ciò che si potrebbe considerare come prettamente umoristico. Ciò che si nota però, in particolare, è la relazione tra chi parla, ovvero di colui che si pone in uno

²² Larkin-Galiñanes C., 2017, *An overview of Humor Theory*, saggio compreso all’interno di Attardo S. (edited by), 2017, *The Routledge handbook of language and humor*, New York; London, Routledge, cap.2, pag.5

²³ *Ibidem*

²⁴ <https://www.treccani.it/enciclopedia/thomas-hobbes>

²⁵ Hobbes T., 1651, *Leviathan*, a cura di Raffaella Santi (testo a fronte), ed. Bompiani – Il pensiero occidentale, pt.1, cap.6, pag.96

status più alto, e chi ascolta, o il deriso (il quale ha, in questo caso, una condizione sociale più bassa). L'atteggiamento di superiorità pone una discrepanza nel legame sociale che può portare, potenzialmente, all'umorismo e alla risata. A notare, tra gli altri, questa condizione di superiorità di una parte rispetto all'altra fu Bergson nel suo saggio di inizio Novecento *Il riso. Saggio sul significato del comico*, dove riconobbe nell'umorismo un'attività sociale e comunitaria volta a tenere lo stesso gruppo coeso secondo una normalità riconosciuta e accettata, e ostracizzando quindi tramite lo scherzo il bersaglio prescelto²⁶. Una peculiarità "ostile" sottolineata anche da Freud nel saggio del 1905 *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, dove osservò come l'umorismo viene attuato come una liberazione dagli istinti primari di aggressione²⁷. Nel corso degli anni, gli studi umoristici relativi alla teoria della superiorità hanno continuato il loro corso, come riassunto brevemente da Attardo (2020), menzionando i lavori di Gruner (1978, 1997) o Zillmann (1983)²⁸; tuttavia, è sempre Attardo a portare un esempio volto a confutare la parzialità della teoria, proponendo la seguente battuta:

Why did the chicken cross the road?

*To get the other side.*²⁹

In questo caso la domanda è: dove sta la violenza della battuta? Si potrebbe rispondere nella mancata violenza della battuta stessa, o nella prospettiva di

²⁶ Larkin-Galiñanes C., 2017, *An overview of Humor Theory*, saggio compreso all'interno di Attardo S. (edited by), 2017, *The Routledge handbook of language and humor*, New York; London, Routledge, cap.2, pag.8

²⁷ Larkin-Galiñanes C., 2017, *An overview of Humor Theory*, saggio compreso all'interno di Attardo S. (edited by), 2017, *The Routledge handbook of language and humor*, New York; London, Routledge, cap.2, pag.9

²⁸ Attardo S., 2020, *The Linguistic of Humor: An Introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press, cap.3.5, pagg.64-65

²⁹ Attardo S., 2020, *The Linguistic of Humor: An Introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press, cap.3.5, pag.65

vedere delle galline investite dal traffico stradale; ma appunto, ciò implica l'entrata in gioco di altre teorie umoristiche e considerazioni filosofiche che verranno prese in esame più avanti.

1.3.2 La teoria dell'incongruenza

Da una paternità concettuale – e nazionale – all'altra, è nella lingua tedesca che la concettualizzazione umoristica mosse un altro piccolo passo verso una sua emancipazione teorica. Discostandosi dalle teorie suprematiste di Hobbes, saranno Kant prima e Schopenhauer poi a esprimere una concezione diversa riguardante la risata, determinata infatti da uno scostamento dei significati determinati da un mondo preordinato e ragionevolmente categorizzato. Come riportato da Larkin-Galiñanes (2017), nell'antichità post-aristotelica chiunque trattò di linguaggio retorico sottolineò, tramite l'espressione generalmente di figure retoriche, come il significato delle parole e dei concetti potesse essere "diversamente" interpretato. Dopo il millennio medievale, il tema dell'umorismo come incongruenza linguistica venne ripreso da alcuni letterati e filosofi, i quali si interrogarono maggiormente su quali fossero i meccanismi di incongruenza³⁰ (e attingendo quindi, consapevolmente o meno, anche dalle altre due teorie umoristiche). Il primo filosofo a usare la parola *incongruous* fu James Beattie, il quale notò come la risata seguisse "un sentimento o emozione creata nella propria testa in conseguenza a oggetti o idee posti di fronte [...] suscitata dalla vista di cose incongruenti unite nel medesimo assemblaggio"³¹.

Contemporaneo di Beattie, Immanuel Kant esponeva e dava spiegazione al problema utilizzando altre parole, in un riflesso incongruente tra corpo e mente³², attribuendo al riso una peculiarità fisica che poco ha a che fare con l'intelletto: "il riso è un affetto che sorge dall'improvviso trasformarsi in nulla

³⁰ Larkin-Galiñanes C., 2017, *An overview of Humor Theory*, saggio compreso all'interno di Attardo S. (edited by), 2017, The Routledge handbook of language and humor, New York; London, Routledge, cap.2, pagg.12-13

³¹ <https://plato.stanford.edu/entries/humor/#IncThe>

³² *Ibidem*

della tensione di un'aspettativa³³". Come nota Mori (2013), riportando sempre le parole di Kant, l'umorismo può indurre – nonostante il suo essere assurdo e illusorio perché a-intellettivo – a valutare qualcosa in modo diverso, se conforme a certi principi razionali, offrendone una "esibizione vivace per mezzo di un contrasto³⁴". Ma l'affermazione migliore data in epoca prelinguistica è stata forse quella di Schopenhauer nel libro *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, dove definì la causa della risata come "the sudden perception of the incongruity between a concept and the real objects which have been thought through it in some relation, and laughter itself is just the expression of this incongruity³⁵".

La teoria dell'incongruenza diverrà, un secolo dopo, la pietra d'angolo su cui poggerà Victor Raskin per la sua *Semantic Script-Theory* (1985 – la teoria verrà affrontata nel terzo capitolo della presente tesi); lo stesso Raskin, nel capitolo dedicato all'incongruenza stessa, noterà due categorie fondamentali: possibilità e impossibilità dell'incongruenza – riportando gli esempi di una caduta su di una buccia di banana o un biscotto piangente – e la completa o incompleta risoluzione dell'incongruenza stessa – nel secondo caso una situazione che "rimane impossibile"³⁶. La risoluzione dell'incongruenza è stato oggetto per altre teorie sviluppatesi negli ultimi quarant'anni negli studi linguistici, come ricorda sempre Attardo (2020). A una "incongruenza", infatti, si vorrebbe rispondere con una "risoluzione" del conflitto, così come sottolineato da Raskin, in questo caso semantica – sottolineando che semantico non significa necessariamente linguistico; da qui l'elenco alle teorie della risoluzione di Freud, Aubouin, Ziv,

³³ Kant I., 2004, *Critica del Giudizio*, introduzione, traduzione note e apparati di Massimo Marassi, Varese, ed. Bompiani – Il Pensiero Occidentale, pagg.362-363, §54

³⁴ Mori L., 2013, *Il "ridere" come rottura nelle cornici di senso: esplorazione filosofica a partire da un chiasma platonico*, Itinera n.°6, pagg.165-166

³⁵ <https://plato.stanford.edu/entries/humor/#IncThe>

(l'improvvisa percezione di incongruenza tra un concetto e l'oggetto reale che è stato pensato in relazione, e la risata è solo l'espressione di tale incongruenza)

³⁶ Raskin V., 1985, *Semantics mechanism of Humor*, Purdue University, ed. D. Reidel Publishing Company, cap.1, pagg.32-33

Forabosco, Oring³⁷, perlopiù di carattere psicologico (campo di studi dal quale derivano quasi tutti i sopracitati). Attardo precisa come “risoluzione” non sia intesa come cancellazione dell’incongruenza, bensì come un tentativo di spiegare quali sia la sorta di “pezzo mancante” che andrebbe a completare il significato reale dell’atto linguistico, e quindi di conseguenza mostrare quale sia il meccanismo umoristico che porta alla risata. Le teorie, brevemente menzionate in Attardo (2020), sono: la teoria neurolinguistica, la teoria evoluzionista, l’anti-essenzialista e le teorie mista, parziale e non-teorica³⁸.

1.3.3 *La teoria del sollievo*

Rimanendo nel campo psicologico, predominante a inizio Novecento, vi è un’ultima teoria che va a completare il campo ideologico riguardante l’umorismo. Come menzionato da Attardo (2020), la teoria del sollievo ha a che fare con il rilascio dell’energia mentale tramite l’umorismo. Seguendo la linea tracciata da Larkin-Galiñanes (2017), questa teoria, nel suo sviluppo storico, ha avuto una certa vicinanza con la salute psico-fisica dell’essere umano: tralasciando la vicinanza semiotica tra gli umori di Galeno e l’umorismo nel senso odierno, si menzionano – ancora – Platone, Aristotele, Cicerone, Plinio il Giovane e le loro considerazioni su come la risata potesse apportare sollievo e rilassamento. Una positività riconosciuta anche da Clemente di Alessandria (III sec. d.C.) e Tommaso D’Aquino, i quali riconobbero un influsso positivo dell’umorismo nel corpo e nella mente; a Galeno si ricollegano le osservazioni di Ippocrate sulla qualità del sangue³⁹. Nello spirito iatromeccanico rinascimentale, prima Laurent Joubert e poi René Descartes in *Le passioni dell’Anima* (1649)

³⁷ Attardo S., 2020, *The Linguistic of Humor: An Introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press, cap.4.2, pag.82

³⁸ Attardo S., 2020, *The Linguistic of Humor: An Introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press, cap.3.7, pagg.67-70

³⁹ Larkin-Galiñanes C., 2017, *An overview of Humor Theory*, saggio compreso all’interno di Attardo S. (edited by), 2017, *The Routledge handbook of language and humor*, New York; London, Routledge, cap.2, pag.9

riprendono proprio dalla correlazione tra corpo e mente per dare spiegazioni 'umoralì' alla risata, ovvero del motivo per il quale questa si scatena. Anche Kant, nella *Critica del Giudizio* (1790) – nonostante sia tra i primi a notare nell'umorismo una discrepanza tra i significati delle parole – sottolinea la "sensazione di benessere che fa salire il sentimento di gratificazione" dato dalla risata⁴⁰. La definizione verrà ripresa settant'anni più tardi da Herbert Spencer nelle sue considerazioni tra sistema ed energia nervosa all'interno del corpo, portando la riflessione in un campo "più scientifico". Fino ad arrivare a Sigmund Freud, nel 1905, il quale diede una "patria" definitiva alla teoria del sollievo, traendo ispirandosi a sua volta da Spencer e donandole la dimensione psicologica sulla quale gli studiosi moderni concordano. Nel capitolo 6 (de // *motto di spirito*) riguardante "La relazione del motto con il sogno e con l'inconscio" lo psicologo austriaco notò come, sia nel caso di un movimento corporeo quanto di una espressione verbale, la risata sia una sorta di eccesso d'energia rilasciato da chi compie l'atto comico; in aggiunta, ciò avviene solo sulla base di un confronto tra un'aspettativa, o una normalità propria, e il comportamento bizzarro dell'altra persona. Tra le osservazioni di Freud, "il piacere comico e l'effetto che lo rende riconoscibile, cioè il riso, possono prodursi solo se questa differenza diventa inutilizzabile e suscettibile di essere scaricata⁴¹".

In generale, la teoria del sollievo (o del rilascio, per una corretta traduzione dall'inglese che probabilmente amplia le casistiche di osservazione) è un concetto che si basa più propriamente come conseguente alla risata e da cosa viene scaturita; sarebbe forse più propriamente corretto parlare di "teoria della risata" piuttosto che di teoria umoristica⁴². Tuttavia, tiene conto di almeno di due

⁴⁰ Larkin-Galiñanes C., 2017, *An overview of Humor Theory*, saggio compreso all'interno di Attardo S. (edited by), 2017, *The Routledge handbook of language and humor*, New York; London, Routledge, cap.2, pag.10

⁴¹ Freud S., 1905, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, ed. Novalito (1981), cap.6, pag.194

⁴² Larkin-Galiñanes C., 2017, *An overview of Humor Theory*, saggio compreso all'interno di Attardo S. (edited by), 2017, *The Routledge handbook of language and humor*, New York; London, Routledge, cap.2, pag.12

aspetti fondamentali non considerati dalle altre due osservazioni teoriche sullo *humor*: a differenza della teoria della superiorità, questa è incentrata sul ricevente del messaggio comico, su come il motto umoristico viene recepito; inoltre, giustifica a livello psico-fisico la teoria dell'incongruenza, data la consequenzialità della risata dopo l'atto comico in sé, e a prescindere dalla sua natura o origine.

1.4 Dalla psicologia alla linguistica: lo Humor al giorno d'oggi

Da questo excursus storico e filosofico si evince dunque come l'umorismo, inteso come argomento a sé stante degno di essere pensato e concettualizzato, sia materia di studio da poco più di cento anni. Nel 1900 il già citato Bergson, nel saggio sul riso, iniziò ponendo la domanda: "Che cosa significa il riso?⁴³", esplicitando qualche riga dopo che "non aspiriamo anzi tutto a chiudere la fantasia comica in una definizione⁴⁴; ciò denota come Bergson, perseguendo secondo una visione anche superficiale il pensiero "psicologista" del tempo, si concentrò sulle modalità della risata, sulle sue cause, attribuendogli la caratteristica di "anestesia momentanea del cuore: si dirige alla pura intelligenza⁴⁵" senza avventurarsi in un tentativo ontologico della risata. La difficoltà di tale impresa sarà sottolineata circa settant'anni più tardi da Umberto Eco, come riportato nella prefazione dello stesso saggio bergsoniano da Beniamino Placido "I più grandi pensatori sono scivolati sul comico. Sono riusciti a definire il pensiero, l'essere, Dio, ma quando sono arrivati a spiegarci perché un signore che scende le scale e improvvisamente scivola ci fa morire dal ridere, si sono avvolti in una serie di contraddizione e ne sono usciti, dopo immensi sforzi,

⁴³ Bergson H., 1900, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari, ed. Economica Laterza, cap.1, pag.3

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ Bergson H., 1900, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari, ed. Economica Laterza, cap.1, pag.6

con risposte esilissime⁴⁶". Un tentativo portato avanti, tornando a inizio secolo, da Luigi Pirandello, durante le sue lezioni umoristiche tenute a Roma, il cui saggio di riferimento uscì nel 1908 in una prima edizione e nel 1920 in seconda istanza. Nella traduzione di Teresa Novel, Pirandello sostiene, al termine dello scritto, che l'umorismo è "*the feeling of polarity aroused by that special activity of reflection which doesn't hide itself, which doesn't become, as ordinarily in art, a form of feeling, but its contrary, following the feelings step by step, however, as the shadow follows the body*"⁴⁷". Una definizione che parzialmente risponde al quesito sopra l'essenza della risata e che durante il Novecento, soprattutto grazie all'evoluzione della disciplina linguistica, ha portato pensatori e intellettuali ad interrogarsi sulla natura dell'umorismo e su cosa spinge le persone a ridere.

Ma perché la linguistica "attese" fino agli inizi del Novecento per iniziare ad occuparsi di umorismo? Perché semplicemente non esisteva ancora come disciplina a sé stante. In commistione ancora con la filosofia, la letteratura critica, la storia e l'antropologia, la linguistica deve i natali a Ferdinand de Saussure, quando nel 1916 pubblicò *Cours de Linguistique Générale*⁴⁸. La linguistica, per definizione, si occupa del linguaggio sia scritto che parlato, ed è un sottogruppo della semiotica (da distinguere quindi dalla semantica e da tutto ciò che concerne lo studio dei significati: una distinzione difficile da mantenere chiara quando si parla di umorismo). Da qui la sua evoluzione portò, circa sessant'anni dopo e ricerche a sé stanti, alle prime questioni importanti a livello linguistico sullo humor. Il campo di lavoro venne circoscritto a metà degli anni Settanta, grazie al libro di Goldstein e McGhee (*The psychology of humor: theoretical*

⁴⁶ Bergson H., 1900, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari, ed. Economica Laterza, prefazione a cura di Beniamino Placido riportante l'articolo di Umberto Eco *Il nemico dei filosofi*, dall'Espresso del 13 agosto 1967

⁴⁷ Pirandello L., Novel T., 1966, *On Humor*, The Tulane Drama Review, vol.10, n.°3, pagg.46-59, ed The MIT Press, pag.59 ("il sentimento della polarità che sorge da una speciale attività di riflessione che non nasconde sé stessa, che non diventa, come l'arte ordinaria, una forma del sentire, ma al contrario segue il sentire stesso passo dopo passo, come l'ombra segue il corpo")

⁴⁸ Attardo S., 2020, *The Linguistic of Humor: an introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press, cap.1.2, pag. 21

perspectives and empirical issues, 1972) e alla prima conferenza del 1976 a Cardiff, in Galles, fino a giungere al lavoro di Victor Raskin, il quale portò la Linguistica a ruolo centrale negli studi umoristici⁴⁹ negli anni Ottanta.

Il già citato Raskin, professore di linguistica alla Purdue university dal 1979 al 1999, oltre a essere padre della *Semantic-Script Theory*, fondò nel 1986 il laboratorio di *Natural Language Processing*, dove si occupa ancora di computazione linguistica e ontologia semantica. L'umorismo come disciplina è tra i suoi campi di studio. Nel 1988 Raskin co-fondò l'*International Society for Humor Studies*, la quale raccoglie le ricerche inerenti al tema e pubblica *Humor*, la rivista scientifica affiliata. Succeduto al *World Humor and Irony Membership* del 1982, fondato da Don and Alleen Nilsen nell'università dell'Arizona, il ISHS è il punto di riferimento, oggi, degli studi umoristici: l'istituzione accademica e professionale si occupa di avanzare nella ricerca umoristica, radunando professori universitari delle discipline artistiche e umanistiche, nonché biologiche, delle scienze sociali e educative. Alla pubblicazione di *Humor* sono succedute, negli anni, altre riviste specializzate di carattere nazionale: la coetanea rivista di CORHUM – the Centre de Recherche sur le Comique et l'Humor – quella israeliana, la versione europea e il giornale italiano (la cui prima pubblicazione è datata 2017). L'insieme di queste iniziative, insieme ad altre pubblicazioni quali la *Encyclopedia of Humor Studies* (2015) e *The Handbook of Language and Humor* (2017), tra le altre, ha consolidato gli studi umoristici come campo di ricerca autonomo e a sé stante, legittimandolo tra le altre discipline⁵⁰.

Perché è necessario un campo di studi, si chiede Salvatore Attardo? Il motivo da lui espresso, richiamando il concetto di “scienza normale” espresso da Thomas Kuhn, è la creazione di un paradigma, di una comunità scientifica solida, di insegnamenti che vengano perpetrati alle nuove generazioni. Pubblicazioni e conferenze annuali, con i conseguenti contatti tra i vari professori e ricercatori, non fanno che aumentare le occasioni per conseguire nuovi risultati – e

⁴⁹ Attardo S., 2020, *The Linguistic of Humor: an introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press, cap.1.2, pag.21

⁵⁰ Attardo S., 2020, *The Linguistic of Humor: an introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press, cap.1.2, pagg.22-23

aggiungere o rivedere concetti – alla disciplina. Una continua ricerca, per la quale, ironicamente o meno, si pongono le medesime domande relative all'umorismo e alla risata: che cos'è l'umorismo? Perché si ride? Che cosa veicola una risata?

Domande a cui si tenterà di dare una risposta grazie agli strumenti esposti nei prossimi due capitoli. Si tratta delle teorie pragmatiche sviluppatesi tra gli anni Cinquanta e Settanta, per giungere poi alla STH di Raskin, così da avere un quadro teorico chiaro con il quale analizzare, infine, diversi pattern umoristici: l'ironia e il sarcasmo, il monologo comico, il *black humor* e il fallimento umoristico.

CAPITOLO 2

LA PRAGMATICA FILOSOFICA NEL LINGUAGGIO: AUSTIN, DONNELLAN E GRICE

Gettate le basi storiche e “prototeoriche” dell’umorismo, sia in senso stretto che dal punto di vista linguistico, tocca dunque alla filosofia e alle sue interrogazioni sul linguaggio farsi strada, per giungere a quella che sarà l’analisi vera e propria dell’atto umoristico. Prima di procedere però, servono gli strumenti adatti a una analisi quantomeno primaria – rispetto alla vastità dell’argomento – con i quali procedere. Gli strumenti verranno forniti dalle teorie filosofico linguistiche elaborate tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta del secolo scorso. Seguendo l’ordine cronologico di presentazione, il primo passo sarà compiuto verso John Langshaw Austin e alla teoria degli atti linguistici performativi, seguita da un accenno a John Searle, suo allievo e prosecutore; il secondo passo sarà la presentazione dell’approccio del filosofo americano Keith Donnellan, il quale mosse dalle teorie russelliane delle descrizioni definite per distinguere tra gli usi referenziali e attributivi del linguaggio. Si giungerà, infine, al filosofo inglese Paul Grice, il quale enunciò il concetto di principio di cooperazione nel linguaggio, le quattro massime categoriali che normalmente vengono rispettate durante un dialogo e il concetto di implicature, ovvero ciò che viene sotteso – differentemente dalle implicazioni – all’interno del Principio di cooperazione stesso che viene instaurato in una generica comunicazione.

Ognuna delle tre visioni filosofiche sarà utile a disaminare le modalità di trasmissione umoristica; disamina che avverrà a un livello di contestualizzazione dell’atto umoristico tra parlanti, nel tipo di significato o di significati veicolati in base alle parole scelte e a quale livello di intenzione e di ricezione viene percepita la battuta o lo scherzo in esame. Punto di partenza sarà appunto una diversa concezione del linguaggio in generale; se nel corso dei secoli i filosofi

come Locke, Frege o Wittgenstein hanno trattato appunto il linguaggio come asserzione di fatti e descrizione del reale – portandoli a disamine sulla verità, sul significato o sull’elaborazione tra realtà e parole – dalla metà del Novecento si è posta la comunicazione verbale tra parlanti come un’azione vera e propria, in grado di modificare lo stato delle cose. In questo senso sembra opportuno, almeno a un livello intuitivo, trattare l’umorismo.

2.1 Austin e Searle: gli atti linguistici e la loro forza

“La svolta iniziata da Austin ha luogo quando si vede il linguaggio ‘come azione piuttosto che come struttura o risultato di un processo cognitivo’”⁵¹. John Langshaw Austin (1911-1960), professore di filosofia morale all’università di Oxford, diede uno dei suoi maggiori contributi (se non il maggiore) nel campo della filosofia del linguaggio⁵². Nel 1955 fu chiamato ad Harvard per le «William James Lectures», ovvero una serie di lezioni in qualità di invitato dal dipartimento di Filosofia e Psicologia della prestigiosa università americana. Qui illustrò la propria teoria attorno agli atti linguistici performativi, condensante successivamente sette anni più tardi nel libro *How to do things with words* (“Come fare cose con le parole”). Il contributo prodotto da Austin, così come già citato, riguardò l’uso e l’intenzione con il quale si utilizza il linguaggio: prendendo le mosse dai suoi precursori Gottlob Frege e Bertrand Russell, i quali disquisirono sopra il senso e la denotazione del linguaggio e sulle asserzioni di verità insiste nei significati delle parole, Austin spostò l’attenzione dalla semantica alla forza con la quale una locuzione viene espressa da un parlante e recepita da un ascoltatore. Non solo il significato quindi delle frasi veicolate – il quale peraltro, in base al contesto, non è una sommatoria dato dalle singole parole, così come

⁵¹ Austin J.L., 1987, *Come fare cose con le parole. Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955*, edizione italiana a cura di C.Penco e M.Sbisà, Genova, ed. Marietti S.p.A., Intr. Pag.VIII, in citazione a Winograd 1981 (con riferimento a Kuhn 1962, Reichman 1985)

⁵² <https://plato.stanford.edu/entries/austin-jl/#PrimLite>

aveva notato Frege secondo il principio di composizionalità⁵³ – ma anche un significato nelle intenzioni, nell'intendere e nell'inteso.

Le osservazioni di Austin, dunque, rimangono prettamente nel campo semantico della linguistica. Ciononostante, permane la questione del “come” qualsiasi tipo di significato viene veicolato da un emittente verso un destinatario. A tal riguardo, la prima constatazione del filosofo inglese riguarda la distinzione tra asserzioni «constative», ovvero quelle volte a descrivere il reale, e le asserzioni «performative»: atti linguistici volti a modificare lo stato delle cose. Le considerazioni di Austin partono dal punto di vista etico – citando espressamente Kant e le «proposizioni etiche» come concettualizzazione pionieristica – e si orientano passo passo nell'analisi grammaticale per la quale, osserva, “l'atto di enunciare la frase costituisce l'esecuzione, o è parte dell'esecuzione, di una azione che peraltro non verrebbe normalmente descritta come, o come ‘soltanto’ dire qualcosa⁵⁴”. Si tratta di atti verbali fattuali come una dichiarazione solenne (matrimonio, inaugurazione, sentenze) e di affermazioni all'interno di un contesto per il quale può cambiare il rapporto relazionale (ne sono un esempio le scommesse e le promesse). Come precisa Austin, tali atti devono essere contestualizzati in una maniera ben precisa per avere l'effetto desiderato; la dichiarazione matrimoniale avrebbe, o potrebbe avere, meno effetto (o nullo) se pronunciata da una persona qualunque ai giardini pubblici, di fronte a due soggetti estemporanei.

L'analisi di Austin relativa agli atti performativi introduce successivamente le nozioni di «felicità» o «infelicità» di una locuzione⁵⁵ – termine questo non casuale – le quali entrano in contrapposizione, almeno per quanto riguarda la «felicità», con le condizioni di verità di una asserzione, così come era sempre stata trattata dai precedenti filosofi del linguaggio. La “performance” dell'atto linguistico non dipenderebbe dalla sua attinenza o meno con la realtà, bensì dalla

⁵³ Gottlob F., 1892, *Senso e denotazione*, all'interno di Bonomi A. (a cura di), 1978, *La struttura logica del linguaggio*, ed. Valentino Bompiani, Milano, pagg.9-15

⁵⁴ Austin J.L., 1987, *Come fare cose con le parole. Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955*, edizione italiana a cura di C.Penco e M.Sbisà, Genova, ed. Marietti S.p.A., lez.I, pag.9

⁵⁵ Austin J.L., 1987, *Come fare cose con le parole. Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955*, edizione italiana a cura di C.Penco e M.Sbisà, Genova, ed. Marietti S.p.A., lez.II, pag.15

forza espressa, da come il significato dell'enunciato venga inteso o meno. Ai fini comunicativi, Austin specifica quindi che si è sempre concentrati su chi emette un messaggio e chi lo riceve, dando quindi poco importanza al messaggio stesso, non tanto al suo significato letterale – come questo sia scritto o espresso, attenendosi alle definizioni parola per parola, non cambierebbe mai – quanto a quello contestuale, in base alle intenzioni e alle percezioni di chi emette e riceve. Da qui, la seconda principale distinzione in:

- Atto locutorio: l'atto di dire qualcosa in senso stretto, che si distingue in atto fonetico (la capacità di emettere suoni), atto fatico (di emettere significanti riconoscibili appartenenti a un certo lessico) e atto retico ("esecuzione dell'atto di usare questi vocaboli con un certo senso e un certo riferimento")⁵⁶;
- A. illocutorio: l'atto "nel dire qualcosa" – che si differenzia da "del dire qualcosa" – che hanno una certa forza convenzionale⁵⁷;
- A. perlocutorio: "ciò che otteniamo o riusciamo a fare *col* dire qualcosa, come convincere, persuadere, trattenerne, e persino, per dire, sorprendere o ingannare⁵⁸".

In sostanza, è possibile riassumere i tre punti sopra elencati distinguendo tra *locuzione* come l'espressione verbale, *illocuzione* come l'intenzione con la quale si esprime la stessa impressione e la *perlocuzione* come ciò che viene inteso da chi ascolta.

⁵⁶ Austin J.L., 1987, *Come fare cose con le parole. Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955*, edizione italiana a cura di C.Penco e M.Sbisà, Genova, ed. Marietti S.p.A., lez. VIII, pagg.71-72

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ Austin J.L., 1987, *Come fare cose con le parole. Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955*, edizione italiana a cura di C.Penco e M.Sbisà, Genova, ed. Marietti S.p.A., lez.IX, pag.82

La forza di un atto illocutorio dipende “dall’ambiente” in cui questa viene espressa, ovvero il contesto generale: chi lo pronuncia, quali sono le premesse esterne all’enunciazione stessa, in parte a chi viene rivolta. Come per il già citato matrimonio, l’atto performativo in senso stretto produce un effetto se proclamato da un celebrante, di fronte a due soggetti disposti ad accettare l’atto costitutivo e in una data situazione favorevole (es. un luogo di culto riconosciuto come tale). Riconosciuta quindi una dimensione di felicità/infelicità della forza illocutoria (in analogia allo stato vero/falso di un significato – senso e riferimento – locutorio), Austin classifica cinque classi di enunciato, con le quali categorizza verbi performativi⁵⁹:

- a. Verdettivi;
- b. Esercitivi;
- c. Commissivi;
- d. Comportativi;
- e. Espositivi.

Al di là della classificazione dei singoli enunciati, i quali vengono poi messi a confronto per valutarne l’effettiva “forza”, questa categorizzazione verrà giudicata non particolarmente calzante da uno degli allievi di Austin, il quale continuerà il lavoro del maestro in campo filosofico-linguistico: John R. Searle. Il filosofo americano constatò come la partizione operata da Austin non fosse definitiva, né precisa nel senso liminale del termine; nonostante la forza e le condizioni di felicità o infelicità, la locuzione “I am going to do it (lo farò)” continua ad avere un solo significato, senza alcuna ambiguità, nonostante le diverse illocuzioni attribuibili⁶⁰. La difficoltà riscontrata da Searle fu la non-generalità delle regole austiane; il suo ragionamento porta alla conclusione per la quale “*all members of the class of locutionary acts (performed in the utterance of complete sentences) are members of the class of illocutionary acts, because every*

⁵⁹ Austin J.L., 1987, *Come fare cose con le parole. Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955*, edizione italiana a cura di C.Penco e M.Sbisà, Genova, ed. Marietti S.p.A., lez.XII, pag.110

⁶⁰ Searle J., 1968, *Austin on Locutionary and Illocutionary Acts*, *The Philosophical Review*, vol.77, n.4, ed. Duke University Press, url: <http://www.jstor.com/stable/2183008>, pag.406

*retic act, and hence locutionary act, is an illocutionary act*⁶¹ (tutti i membri della classe degli atti locutori - utilizzati nelle parti di frasi complete - sono membri della classe degli atti illocutori, poiché ogni atto retico, e quindi locutorio, è un atto illocutorio)". La considerazione di Searle, quindi, ruota intorno al concetto di atto retico e del senso e riferimento associato ad esso, affine alla forza illocutoria dell'atto stesso. A ciò segue la già accennata differente classificazione, la quale permise di includere nelle forze illocutorie di un atto la condizione di vero-falsità di un enunciato. Divide gli atti in:

- a. Rappresentativi;
- b. Direttivi;
- c. Commissivi;
- d. Espressivi;
- e. Dichiarativi.

Questa, in generale, la presentazione riguardante gli atti linguistici e come questi affettano il linguaggio verbale, nonché le relazioni tra chi parla e chi ascolta. Contemporaneo a Searle, un altro filosofo americano constatò, partendo anch'esso dalla definizione di senso e denotazione introdotte da Frege, come il significato di una parola e soprattutto di un enunciato non sia appiattito a un solo concetto, ma si veicoli attraverso due diversi piani.

2.2 Keith Donnellan: usi referenziali e usi attributivi

Nel rapporto tra realtà, linguaggio e comunicazione, la filosofia relativa al linguaggio ha trattato, almeno ai suoi albori e in superficie, la concatenazione per la quale alla realtà viene attribuito un significato mentale, veicolato attraverso il linguaggio e quindi trasmesso da parlante a parlante. Nel corso del Novecento questa relazione "singola", se così si può dire, ha rilevato in realtà la sua complessità, tramite le diverse considerazioni fatte nell'analizzare "il significato

⁶¹ Searle J., 1968, *Austin on Locutionary and Illocutionary Acts*, *The Philosophical Review*, vol.77, n.4, ed. Duke University Press, url: <http://www.jstor.com/stable/2183008>, pag.413

di 'significato'", e come una frase possa cambiare i propri riferimenti in base al contesto in cui viene pronunciata. Se da un punto di vista prettamente semantico Austin aveva già analizzato come, oltre al significato della parola, vi sia anche una forza intrinseca, il filosofo americano Keith Donnellan (1931-2015) constatò come l'attribuzione di senso non vada per forza di pari passo con l'oggetto a cui ci si sta riferendo, anzi. Muovendo dalle teorie di Bertrand Russell e Peter Strawson sulle descrizioni definite, Donnellan dimostrò come, dato un enunciato, questo possa avere un valore attributivo e un valore referenziale, i quali possono differire e contribuire a portare a compimento o meno la ricezione del messaggio espresso senza che entrambi siano effettivamente presenti nel messaggio stesso. Russell elaborò la sua teoria denotativa, partendo dalle istanze di Frege, utilizzando lo strumento della logica per eliminare il concetto di "senso" del matematico tedesco. Le formule logiche applicate al linguaggio permettevano, secondo lui, di constatare come vi fosse in linea di massima una attribuzione riferita a uno specifico oggetto della frase e di stabilire delle condizioni di verità o falsità. Dall'altro, come riassunto da Donnellan stesso, Strawson aveva notato già l'esistenza di una caratteristica referenziale dell'uso delle descrizioni all'interno degli enunciati, tralasciando – se così si può dire – il concetto di senso dello stesso, o di attribuzione che questo veicola una volta espresso. Le considerazioni di Donnellan si dipanano da una base contestuale, ovvero dalla presa in considerazione del fatto che l'espressione linguistica si muove all'interno di un contesto in cui viene espressa ("non potremmo dire questo dell'enunciato considerato isolatamente⁶²") qualora l'enunciato stesso esprima una ipotesi senza riferirsi a un particolare soggetto preso in questione; una condizione ipotetica o una previsione futura, per esempio.

Donnellan chiama i due usi delle descrizioni definite attributivo e referenziale. "Un parlante che usa attributivamente una descrizione definita in un'asserzione afferma qualcosa riguardo a qualunque persona o cosa sia così-e-così. D'altro

⁶² Donnellan K., 1966, *Riferimento e Descrizione definite*, pagg. 225-248, all'interno di Bonomi A. (a cura di), 1973, *La struttura logica del Linguaggio*, Milano, ed. Valentino Bompiani, pag.226

lato, un parlante che, in un'asserzione, usa referenzialmente una descrizione definita lo fa per mettere in grado il suo uditorio di individuare la persona o la cosa di cui sta parlando, e fa qualche asserzione riguardo a quella persona o cosa⁶³". In altre parole, l'uso attributivo dà una caratteristica, un senso o un significato a un predicato x di una descrizione definita all'interno di un enunciato, mentre l'uso referenziale prescinde "dall'attribuzione" e serve per individuare nella realtà uno specifico ente (soggetto, oggetto o predicato che sia). Donnellan prosegue quindi con l'esempio "L'assassino di Smith è pazzo", con il quale spiega la differenza tra i due usi: nel primo caso, Smith è stato macabramente ucciso e chi parla si riferisce all'assassino, chiunque esso sia, come un pazzo; nel secondo caso, il signor Jones è stato citato in giudizio, si comporta in maniera strana e ci si riferisce a lui usando lo stesso enunciato, laddove però potrebbe non essere l'assassino di Smith.

Tramite questa concettualizzazione Donnellan riesce quindi a dimostrare come, dato un enunciato, il suo significato non si veicola solo dalla sommatoria dei significati delle singole parole (principio di composizionalità di Frege). La "svolta pragmatica", per così dire, porta a valutare il contesto nel quale l'enunciato viene proferito, e quindi che il significato dell'enunciato non è il solo a essere espresso da un parlante verso chi riceve l'informazione. Vi sono dunque un riferimento alla realtà, da un lato, e un senso a sé stante dall'altro, i quali non necessariamente camminano di pari passo all'interno dell'enunciato stesso. Inoltre, tutto ciò va a variare in base al contesto in cui la frase viene espressa, dandole un peso o un altro a seconda della situazione in cui ci si trova. Ciò che è interessante notare in questo caso è come il termine su cui si gioca la traslazione da una proprietà attributiva a una referenziale è "pazzo". La dipendenza deriva dal contesto in cui questo viene espresso, ma in entrambi i casi ruota attorno alla pazzia, da un lato dedotta dal corpo martoriato di Smith, dall'altra constatata dal comportamento in tempo reale di Jones. Questo avviene anche per gli esempi

⁶³ Donnellan K., 1966, *Riferimento e Descrizione definite*, pagg. 225-248, all'interno di Bonomi A. (a cura di), 1973, *La struttura logica del Linguaggio*, Milano, ed. Valentino Bompiani, pag.229

successivi fatti da Donnellan⁶⁴: nel caso dell'uomo che beve Martini, l'attribuzione avviene nel momento in cui si attribuisce a qualcuno l'azione di "bere il Martini", e vogliamo sapere chi sia, mentre il riferimento si attua quando constatiamo che qualcuno sta bevendo Martini (o quel che sembra Martini) e vogliamo sapere chi è quello specifico soggetto. Lo stesso per quanto riguarda il libro sul tavolo (riferirsi a un libro particolare su, o nelle vicinanze, del tavolo, o l'attribuzione a qualsiasi libro sia sopra al tavolo in quel momento). "Pazzo", "beve Martini", "libro": tutte e tre sono le parole perno sul quale si gioca la differenza tra referenza e attribuzione, dato il contesto.

Quel che varia, dati gli esempi riportati da Donnellan, sono le modalità nelle quali un enunciato viene espresso; si è quindi nel campo della pragmatica del linguaggio, come notato da Saul Kripke nel 1977, almeno per quanto riguarda l'uso referenziale di una descrizione definita (notazione usata dal filosofo americano per difendere sul campo semantico la teoria di Russell⁶⁵, per il quale non era interessante sapere "come", ma se l'analisi semantica tramite la logica potesse mai risolvere la teoria sul senso e la denotazione di Frege). Dal punto di vista umoristico, sarà interessante analizzare come si possa generare – se viene generata – una forza umoristica giocando nello scambio tra uso attributivo e uso referenziale dei termini, e quanto questo possa essere determinante in tal senso.

2.3 Paul Grice e il Principio di cooperazione: massime e implicature

"Intraprenderò, quindi, un'indagine circa le condizioni generali che, in un modo o nell'altro, si applicano alla conversazione in quanto tale, indipendentemente dai

⁶⁴ Donnellan K., 1966, *Riferimento e Descrizione definite*, pagg. 225-248, all'interno di Bonomi A. (a cura di), 1973, *La struttura logica del Linguaggio*, Milano, ed. Valentino Bompiani, pag.232

⁶⁵ Reimer M., 1998, *Donnellan's Distinction/Kripke's Test*, *Analysis*, vol.58, n.°2 (April 1998), ed. Oxford University Press on behalf of The Analysis Committee, pag.89

suoi argomenti⁶⁶". Nell'introduzione al capitolo su *Logica e conversazione*, il filosofo inglese Paul Grice (1913-1988) dichiara le sue intenzioni, partendo dalla distinzione tra logica formale e linguaggio naturale, di quali siano le discrepanze di significato tra i due modi di intendere le parole e i significati. Senza entrare nel merito del dibattito, Grice prepara così il terreno per la sua teoria pragmatica (le "condizioni generali indipendenti dagli argomenti") che si colloca all'interno di questa divisione formale/non-formale e di come vengano espressi i valori di verità, nonché le diverse "forze dialogiche" all'interno degli enunciati.

Grice inizia la sua esposizione dal concetto di *implicatura*, il quale si avvicina molto, almeno a livello teorico, alla forza illocutoria espressa da Austin prima e Searle poi. Specificando dall'etimologia latina del "fare intendere" e del "ciò che si fa intendere", l'implicatura, all'interno di un dialogo, è la parte del significato che si vuole appunto fare intendere all'interno di un dato contesto, determinato da chi parla e dalla situazione in cui lo si fa. Nell'esempio riportato in *Logica e conversazione*, se ci si limita all'enunciato "Fai attenzione al cane" nei suoi primi significati linguistici, possiamo supporre che qualcuno ci stia invitando a tenere d'occhio un animale o il meccanismo d'azione di una pistola. La supposizione però si fa più complessa nel momento in cui caliamo nel contesto l'enunciazione: chi l'ha proferita, in quale momento, quale dei due significati di «cane» intende⁶⁷. Grice poi specifica che vi sono delle implicature convenzionali, ovvero chiaramente riconosciute all'interno di uno scambio di battute, mentre altre non lo sono: dalla frase "è inglese, quindi è coraggioso" non è chiaramente intuibile che il fatto d'essere inglesi implichi di essere pure coraggiosi.

Dalle implicature non convenzionali, Grice introduce quindi una loro sottoclasse: le *implicature conversazionali*⁶⁸. Queste, come si deduce dal nome utilizzato, riguardano caratteristiche generali del discorso: su tutti, l'accordo implicito tra

⁶⁶ Grice P., 1993, *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, traduzione di Moro G., Il Mulino, pag.57

⁶⁷ Grice P., 1993, *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, traduzione di Moro G., Il Mulino, pag.58

⁶⁸ Grice P., 1993, *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, traduzione di Moro G., Il Mulino, pag.58

due soggetti dialoganti su ciò di cui stanno discorrendo. Grice propone di chiamare questo accordo implicito *principio di cooperazione*, definendolo con le seguenti parole: “conforma il tuo contributo conversazionale a quanto è richiesto, nel momento in cui avviene, dall’intento comune accettato o dalla direzione dello scambio verbale in cui sei impegnato⁶⁹”. Il principio, quindi, consentirebbe a due parlanti di intendersi, in difesa nei confronti dell’ambiguità che produce il linguaggio naturale (così come aveva brevemente illustrato a inizio capitolo, confrontandolo con il linguaggio formale). Grice prosegue quindi nello stabilire le regole del principio di cooperazione, prendendo spunto dalle categorie kantiane e teorizzando quindi quattro classi categoriali e le relative massime che normalmente regolano la cooperazione e il discorso tra i parlanti. In breve:

- A. Quantità: si riferisce al numero di informazioni fornite nella conversazione.
 - a. Dà un contributo informativo quanto richiesto;
 - b. Non dare un contributo più informativo di quanto richiesto;
- B. Qualità: cercare di dare un contributo vero.
 - a. Non dire ciò che si ritiene falso;
 - b. Non dire ciò per cui non hai prove adeguate;
- C. Relazione: essere pertinenti.
- D. Modalità: essere perspicui (ovvero chiari).
 - a. Evitare oscurità d’espressione;
 - b. Evitare ambiguità;
 - c. Essere concisi;
 - d. Essere ordinati.

⁶⁹ Grice P., 1993, *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, traduzione di Moro G., Il Mulino, pag.59

Grice poi contempla l'esistenza di altre categorie e massime, ritenendo comunque le quattro sopra indicate come le principali⁷⁰.

Dalla stesura della teoria, il filosofo inglese ritorna alla nozione di *implicatura conversazionale*, potendola esporre con più rigore tramite gli strumenti categoriali e il Principio di cooperazione: questo viene sempre dato per necessario, in una dinamica conversazionale, laddove il parlante è cosciente *in primis* delle implicature che vanno a generarsi – non in contraddizione con il contesto generale – e che queste poi possano essere intuite da chi ascolta. Questo apre il campo delle implicature alle dinamiche in cui il principio e le sue massime non vengono rispettate appieno da chi parla (o da chi ascolta). Grice riconosce quattro casi in cui le massime possono non essere soddisfatte:

- Violazione;
- Dissociazione;
- Conflitto tra massime;
- Sfruttamento.

Questa, in generale, la teoria sul linguaggio proposta da Paul Grice in merito alle dinamiche pragmatiche di come si porta avanti una conversazione o un dialogo tra due parlanti. Anticipando l'analisi che verrà effettuata nel capitolo 4 della presente tesi, e quindi senza entrare nel merito e negli esempi riportati dall'autore della teoria stessa, è chiaro che in una dinamica comica vi sia tanto un rispetto quanto uno sfruttamento delle massime nel Principio di cooperazione: il comico deliberatamente sceglie di "creare implicature" rispettando o meno le categorie proposte da Grice per creare lo scarto necessario a provocare una risata, laddove si possa accettare come premessa il fatto che vi debba essere una sorta di "differenza di potenza umoristica" da generare per far sì che il proprio

⁷⁰ Grice P., 1993, *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, traduzione di Moro G., Il Mulino, pagg.60-61. L'intero passaggio è una rielaborazione personale di quanto scritto da Grice nelle pagine indicate.

interlocutore si lasci andare al riso. Le implicature permangono nel campo dell'intuizione e del non detto, una sorta di "spazio bianco" dove chi partecipa alla conversazione riempie con il proprio senso qualcosa che non è esplicitamente detto. Non esistono, salvo casi particolari di anti-comicità, situazione in cui non vi sia uno scarto o una ambiguità palese in ciò che viene espresso come atto umoristico.

Per completezza di informazione, nel prossimo capitolo verrà brevemente esposta la teoria principe riconosciuta come punto di partenza e cardine degli *Humor studies*. Una teoria semantica, come suggerito dal nome stesso, che può comunque fornire dei mezzi pragmatici con i quali valutare diverse dinamiche comiche, insieme ai ragionamenti filosofico-linguistici già esposti nel presente capitolo da Austin, Searle, Donnellan e Grice.

CAPITOLO 3

VICTOR RASKIN: LA SEMANTIC-SCRIPT THEORY E L'APPLICAZIONE UMORISTICA

In conclusione alla parte teorica della presente tesi, verrà presentato in questo terzo capitolo la Semantic-Script Theory (abbr. SSTH) elaborata nel 1985 da Victor Raskin, professore di linguistica alla Purdue university⁷¹ e convenzionalmente riconosciuto come l'iniziatore degli *Humor Studies*. Ciò è dovuto alla sua sistematizzazione teorica degli studi umoristici proprio mediante la sopra citata teoria, la quale poggia su basi semantiche per poi analizzare meccanismi e relazioni delle parole nel campo del "motto di spirito". Tutto ciò avviene nel libro *Semantic Mechanisms of Humor*, dove l'autore russo-americano affronta l'umorismo dandone prima una prospettiva storica, introducendo quindi gli studi linguistici in generale sul linguaggio e sul linguaggio umoristico, per poi proporre nel capitolo III la sua teoria semantica e declinarla quindi, nel capitolo successivo, ai pattern umoristici. Nei capitoli V, VI e VII porta quindi delle analisi pratiche in merito all'umorismo sessuale, etnico e politico. L'obiettivo, come menzionato nella prefazione del libro, è di "[to] formulate the necessary and sufficient conditions, in purely semantic terms, for a text to be funny⁷²". L'ammissione precedente all'esplicitazione dell'obiettivo dichiara che il suo tentativo è il primo mai tentato di applicare la linguistica moderna allo studio dell'umorismo,

⁷¹ <https://www.cerias.purdue.edu/site/people/faculty/view/3>

⁷² Raskin V., 1985, *Semantic mechanisms of Humor*, Purdue University, ed. D. Reidel Publishing Company, pref., pag.xiii ("formulare le condizioni necessarie e sufficienti, in puri termini semantici, per un testo in grado di essere divertente")

portando avanti una teoria semantica formale dello *humor* verbale (inteso quindi come scritto e parlato).

Già queste affermazioni dovrebbero lasciar intuire il motivo per il quale questa teoria, e il libro che la contiene, è divenuta la proverbiale “pietra d’angolo” su cui sono poggiati successivamente i seguenti studi umoristici. La trattazione dell’umorismo, da una dissertazione filosofica difficile e tortuosa che spesso si è ritrovata a rispondere alla domanda su “come si ride”, piuttosto che alla più ontologica “che cos’è l’umorismo”, ha trovato nella linguistica quantomeno un porto sicuro sul quale poggiare e sviluppare i propri confini epistemologici. Ciò non toglie che l’indagine sia comunque guidata da una ricerca strettamente correlata alla disciplina, legata al pensiero, ai suoi dubbi e alle sue aporie. Proprio per questo motivo può essere interessante portare avanti un’analisi pragmatica dello sviluppo umoristico, tramite gli strumenti e le teorie presentate nel capitolo precedente enunciate da Austin e Searle, Donnellan e Grice; teorie a cui Raskin attinge più o meno consapevolmente per contestualizzare la propria Semantic-Script Theory (contraddicendo sé stesso, in parte, sulla ‘purezza semantica’ della propria teoria; ma d’altronde, come è possibile distinguere un confine preciso tra la Pragmatica e la Semantica?). Proprio per questo motivo sembra plausibile tenere in conto e presentare la SSTH: nella sua sostanzialità, può fornire gli strumenti pragmatici per analizzare in maniera più completa ciò che concerne l’umorismo, sia esso veicolato da ironia, sarcasmo, *black humor* o un monologo teatrale. Inoltre, permane il doveroso omaggio a colui che ha iniziato a prendere l’umorismo seriamente, nel lontano tentativo di fare altrettanto.

3.1 La Semantic-Script Theory: origine e sviluppo

Come già annunciato, nel 1985 il linguista di origine russa e passaporto americano Victor Raskin si avvale degli studi soprattutto psicologi inerenti all’umorismo per elaborare la Semantic-Script Theory. La teoria, compresa e spiegata nel libro *Semantic mechanism of humor*, prende il tema dell’umorismo e lo porta nel campo della linguistica, rendendo la disciplina centrale negli studi

umoristici stessi e affrontando il dilemma dal punto di vista della semantica e della pragmatica. La teoria è riconosciuta globalmente come una delle più influenti – se non addirittura il vero e proprio punto di inizio degli *Humor studies* – sulla quale numerosi studiosi hanno basato le loro discussioni e riflessioni per i seguenti trent'anni. È una teoria riduzionista⁷³, come sottolineato da Attardo (2020), volta a stabilire le condizioni necessarie e sufficienti di un testo umoristico⁷⁴. Per capire la definizione è utile, innanzitutto, analizzare i termini che compongono il titolo della teoria stessa. Semantica, per esempio, dal punto di vista linguistico è il “ramo che studia il significato degli enunciati di una lingua o di un dialetto, come rapporto tra il significante e il significato di ciascun elemento e come relazioni reciproche tra i vari significati⁷⁵”; al tempo stesso, per quanto riguarda la filosofia, si parla di “complesso delle teorie del *significato* (*teorie semantiche*) elaborate nell'ambito della ricerca filosofica [...] uno dei tre settori (gli altri due sono la pragmatica e la sintattica) in cui si suddivide la semiotica, in partic. quello che studia la funzione dei segni dal punto di vista del rapporto che hanno con gli oggetti cui possono essere applicati⁷⁶”. Già queste definizioni sullo stesso significante, a seconda della disciplina dalla quale si guarda, denotano l'ambiguità e la difficoltà nella quale ci si muove parlando di semantica tra linguistica e filosofia.

Come già detto, Raskin è un linguista, ma le sue menzioni nel libro a filosofi del linguaggio e a teorie pragmatiche pongono l'argomento nel solco tra l'una e l'altra scienza. Alla definizione di semantic (ovvero a ciò che è “semantica”) si accompagna la definizione di *Script*: “a related, organized cluster of nodes and their connections in the semantic network that represents the global web of

⁷³ Attardo S., 2020, *The Linguistic of Humor: An Introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press, cap.6.1, pag. 114

⁷⁴ Raskin V., 1985, *Semantic mechanisms of Humor*, Purdue University, ed. D. Reidel Publishing Company, cap.4, pag.99

⁷⁵ <https://www.treccani.it/vocabolario/semantica/>

⁷⁶ *Ibidem*

knowledge of the speaker of a language⁷⁷". La definizione di script richiama in campo la concezione linguistica di semantica, in riferimento ai "concetti in campo semantico" che vanno a formare quindi i nodi, ovvero i passaggi che compongono a loro volta i vari significati delle parole; al tempo stesso, questa rete strutturale riprende una sorta di regolamentazione filosofica e pragmatica della rete semantica e dei suoi rapporti, in base a funzioni lessicali generali come sinonimia e omonimia, iponimia, omofonia e omografia. Questo giustifica una differenza sostanziale nello studio umoristico espresso da Raskin in introduzione al capitolo III di *Semantic Mechanisms of Humor*, dove afferma "unlike its predecessors in semantics which [analysis of humor] were largely limited to the meaning of the sentence in isolation⁷⁸".

Lo scopo principale della SSTH è quindi, dato il contesto generale sulla quale dovrebbe agire, e così come per ogni altra teoria semantica, quello di modellare le competenze semantiche di un parlante nativo⁷⁹. L'importanza di avere ben chiaro un contesto generale sul quale muoversi permette di definire quali siano le conoscenze preliminari di un parlante e quelle di un ascoltatore, cercando di muoversi agilmente tra le ambiguità e tenendo inoltre in considerazione la discrepanza tra la *conoscenza linguistica* e la *conoscenza del mondo*, ovvero sia l'atavica differenza nella corrispondenza tra ciò che ci circonda e ciò che viene codificato, mentalmente, come parola. È questo un passaggio, come specificato da Raskin, in cui la semantica delega alla pragmatica, nel suo ambito *performativo*, lo studio riguardo il movimento dei significati (e nello specifico nell'insieme del *autonomous semantic*⁸⁰, ovvero la categorizzazione posta da

⁷⁷ Attardo S., 2020, *The Linguistic of Humor: An Introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press, cap.6.1, pag.116 ("un insieme relazionato e organizzato di concetti (*nodes*) in campo semantico che rappresentano la rete globale di conoscenza di un parlante")

⁷⁸ Raskin V., 1985, *Semantic mechanisms of Humor*, Purdue University, ed. D. Reidel Publishing Company, cap.3, pag.59 ("diversamente dai predecessori in semantica dove [l'analisi umoristica] era largamente limitata al significato della frase isolata")

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ Raskin V., 1985, *Semantic mechanisms of Humor*, Purdue University, ed. D. Reidel Publishing Company, cap.3, pag.66

Raskin stesso per dividere la funzione specifica della semantica e la sua azione performativa, delegata alla sua pragmatica). L'ambizione della SSTH si eleva dunque a un grado più alto rispetto alle altre teorie semantiche: "to account for the meaning of every sentence in every context it⁸¹". Per far sì non sarebbe possibile categorizzare tutte le conoscenze del mondo in conoscenze linguistiche; si tratta piuttosto di far riferimento ai legami con le conoscenze stesse, proporre un'altra struttura semantica nel quale muoversi e spingere i limiti oltre i confini semantici già conosciuti.

Nella formalizzazione della SSTH, Raskin innanzitutto include due componenti fondamentali per la comprensione di elementi extra-lessicali⁸²: il primo riguarda il *lessico*, ovvero le informazioni lessicali che approssimativamente il parlante conosce riguardo il mondo; il secondo è l'insieme delle *regole combinatoriali*, le quali consentono di combinare i significati all'interno della frase e dipendono dall'abilità del parlante stesso. Per quanto banali possano sembrare tali assunzioni, in realtà si discostano, come spiegato dal linguista stesso, dalle normali pratiche degli studi linguistici, in quanto vanno a integrare qualcosa che appunto, solitamente, non viene contemplato nella disciplina stessa: il significato delle parole e i comportamenti delle persone nel contesto linguistico. Lessico e regole combinatorie si incastrano quindi nel concetto di *script*, ovvero di quella intricata rete relazionale nella quale le parole e i loro significati si muovono a livello semantico, proprio di ogni parlante e dipendente dalle sue conoscenze (da un lato) e da ciò che evoca la parola stessa, nel suo "script", quando essa viene pronunciata. In una proposizione, ogni parola pronunciata evoca quindi una serie di script, i quali poi possono essere combinati nella maniera più opportuna (o meno). Da un punto di vista pragmatico, quindi, comporta che nelle svariate combinazioni ci sia una sorta di patto di fiducia tra chi parla e chi ascolta, per rendere comprensibile il dialogo verbale.

⁸¹ Raskin V., 1985, *Semantic mechanisms of Humor*, Purdue University, ed. D. Reidel Publishing Company, cap.3, pag.67 ("tenere in conto del significato di ogni frase in ogni contesto in cui si verifica")

⁸² Raskin V., 1985, *Semantic mechanisms of Humor*, Purdue University, ed. D. Reidel Publishing Company, cap.3, pag.76

- (11) The paralyzed bachelor hit the colorful ball
- (12) 1.DISEASE 1. MARRIAGE 1.COLLISION 1. COLOR 1.ARTIFACT
 2.MORAL 2. ACADEMIA 2.DISCOVERY 2.EVALUATION
 3. WARFARE 2.ASSEMBLY
 4. ANIMAL
- (13) 11111, 11112, 11212, 11222, 12111, 12112, 12212, 12222,
 13111, 13112, 13212, 13222, 14111;
 21111, 21112, 21212, 21222, 22111, 22112, 22212, 22222,
 23111, 23112, 23212, 23222.

3.2 Il concetto di non bona-fide nella S5TH

Il riferimento a questo “patto di fiducia” riguarda il concetto di *bona fide communication mode*, che porta la questione apertamente sul piano pragmatico della teoria umoristica. Il concetto di bona-fide si appoggia esplicitamente al principio di cooperazione enunciato per la prima volta dal filosofo Paul Grice nel 1975⁸⁴ (e già esposto nel capitolo 2, nella sezione dedicato al filosofo inglese). Il concetto di bona-fide riguarda l’accordo implicito tra due parlanti, i quali acconsentono a sottostare a delle regole dialogiche atte a mantenere il discorso comprensibile a entrambi. Una questione di credibilità del discorso o di ciò che si afferma in generale, si potrebbe dire in altre parole, che da un punto di vista narrativo, al subentrare di un gioco umoristico viene a mancare, similamente a quel che viene chiamata “sospensione dell’incredulità” in una opera artistica (peraltro, un concetto semiotico e quindi anche pragmatico).

Secondo Raskin, il concetto di *bona fide* si accompagna in un primo livello di scambio per accompagnare le regole combinatorie nella creazione di un significato semantico⁸⁵, le quali hanno come obiettivo intrinseco quello di non

⁸³ Esempio di strutturazione di uno script, tratto da *Semantic mechanisms of Humor*, https://www.researchgate.net/publication/273946710_Semantic_Mechanisms_of_Humor

⁸⁴ Raskin V., 1985, *Semantic mechanisms of Humor*, Purdue University, ed. D. Reidel Publishing Company, cap.4, pag.103

⁸⁵ Raskin V., 1985, *Semantic mechanisms of Humor*, Purdue University, ed. D. Reidel Publishing Company, cap.3, pag.89

creare ambiguità. Ciò che interessa però all'umorismo, in tale dinamica, non è la corretta applicazione delle regole e di tale rapporto di fiducia, bensì quando – quantomeno a livello semantico – quest'ultimo viene a mancare, o parzialmente a mancare. Una risoluzione da lui paventata è quella di ritornare a uno stadio precedente dell'analisi per cercare di risolvere le incomprensioni. Oppure – e qui un punto fondamentale per approdare poi al tema successivo – “this often lead to metaphors, implicatures and innovations⁸⁶” nota Raskin, il quale nelle righe successive dice chiaramente come questo verrà esaminato nel successivo capitolo del suo libro, il IV, dove appunto applica la SSTH all'umorismo. Si capisce quindi quanto sia fondamentale questo accordo cooperativo, dal punto di vista pragmatico, per la buona riuscita di un dialogo – o per la sua non-risuscita quando si porta una battuta o uno scherzo.

In *Linguistics of Humor*, Attardo specifica come questo aspetto del *non-bona fide* sia una questione strettamente pragmatica⁸⁷ – la cosa confuta da sé i sostenitori di un puro semanticismo – nonostante il nome della teoria stessa possa fuorviare gli studiosi in merito. Il fatto che la SSTH porti in dote una argomentazione così vasta come la “conoscenza del mondo”, o in altre parole tutto lo scibile umano che possa essere tradotto in linguaggio, rende necessario che si sviluppi una data “modalità del discorso” che induca a comprendere meccanismi e sviluppi dei significati nell'auspicabile e mai raggiunta totalità di ciò che vorrebbero esprimere. Da questo punto di vista l'umorismo non viene in nostro aiuto, anzi, porterebbe a complicare ulteriormente le cose. Si potrebbe provare a ragionare, così come sembra suggerire Debra Aarons in *Puns and Tacit Linguistic Knowledge*, che il principio di *non-bona fide* cambi in un contesto umoristico, e che quindi i parlanti (e gli ascoltatori) siano inclini a adottare diversi parametri e limiti per

⁸⁶ Raskin V., 1985, *Semantic mechanisms of Humor*, Purdue University, ed. D. Reidel Publishing Company, cap.3, pag.92 (“questo porta spesso a metafore, implicature e innovazioni”)

⁸⁷ Attardo S., 2020, *The Linguistic of Humor: An Introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press, cap.6.3, pag.133

assecondare l'atto in sé⁸⁸. Sembra quantomeno doveroso citare tale possibilità in quanto affascinante e come suggerimento per un ampliamento degli studi in merito, cosa che in questo caso, purtroppo, porterebbe fuori strada nell'argomento stesso della tesi in oggetto.

3.3 La SSTH e lo Humor: basi teoriche e applicazione

Manca infine l'accostamento finale tra quella che è stata presentata come Semantic-Script Theory e il concetto di humor, così come viene presentato da Victor Raskin nel IV capitolo del suo *Semantic Mechanisms of Humor*. Raskin presenta la sua *Semantic Theory of Humor* secondo due ipotesi/condizioni principali:

A text can be characterized as a single-joke carrying text if both of the conditions are satisfied:

- a. The text is compatible, fully or in part, with two different scripts;*
- b. The two scripts with which the text is compatible are opposite in a special sense defined in Section 4⁸⁹.*

Tradotto brevemente: le due condizioni da rispettare sono un testo compatibile, totalmente o in parte, con due script differenti e i suddetti script devono essere in qualche modo opposti tra loro. Le opposizioni a cui si riferisce Raskin della Sezione 4 del medesimo capitolo sono un elenco di concetti contrapposti tra loro, non necessariamente a livello di significato ma piuttosto su un piano culturale; si riporta qui brevemente una parte dell'elenco (già tradotto):

⁸⁸ Aarons D., 2020, *Puns and Tacit Linguistic Knowledge*, all'interno di Attardo S. (edited by), 2017, *The Routledge handbook of language and humor*, New York; London, Routledge, cap.7, pag.81

⁸⁹ Raskin V., 1985, *Semantic mechanisms of Humor*, Purdue University, ed. D. Reidel Publishing Company, cap.4, pag.99

1. Impiegato vs. amante;
2. Chiesa vs. sesso;
3. Andare fuori vs. andare via;
4. Malattia vs. soldi;
5. Animali vs. abuso;
6. Testa vs. mente.⁹⁰

L'impressione è che quindi vi sia, di base, un riconoscimento non solo a livello linguistico, ma anche culturale, di determinati script in opposizione o che possano creare ambiguità se accostati l'uno all'altro. Da qui quindi si deduce inoltre come l'abilità del parlante nel creare – anche ex-novo – queste opposizioni sia determinate per il gioco umoristico (il primo pensiero va alla stand-up comedy e all'abilità non solo "popolare", ma soprattutto "originale" del comico nel creare questi nuovi pattern).

Raskin rende poi esplicito come sia una condizione necessaria il venire a mancare del *bona fide mode*, e come questo possa essere determinato da quattro fattori principali:

- a. Il parlante crea lo scherzo non intenzionalmente;
- b. Il parlante crea lo scherzo intenzionalmente;
- c. L'ascoltatore non si aspetta lo scherzo;
- d. L'ascoltatore si aspetta lo scherzo⁹¹.

Tutto ciò viene governato, usando altre parole (menzionate dal linguista stesso), dal principio di cooperazione teorizzato da Grice e dalle massime che vengono osservate o meno da chi sta parlando. Ciò che non spiegano le massime di Grice, secondo Raskin, è il meccanismo per il quale si crea l'effetto umoristico, o

⁹⁰ Raskin V., 1985, *Semantic mechanisms of Humor*, Purdue University, ed. D. Reidel Publishing Company, cap.4, pag.107

⁹¹ Raskin V., 1985, *Semantic mechanisms of Humor*, Purdue University, ed. D. Reidel Publishing Company, cap.4, pag.100

semplicemente non ne tengono conto così come sono state teorizzate; si potrebbe affermare, in questo senso, che una teoria pragmatica difficilmente può spiegare un “perché”, a meno che questo perché non venga deliberatamente introdotto nelle premesse. Sarà compito del presente elaborato far questo, ovvero considerare (anche) le massime di Grice da un punto di vista umoristico.

Nel proseguo del capitolo, Raskin analizza la teoria e ne mostra parte per parte quali sono gli elementi che la compongono dal punto di vista dello *Humor*, dallo sovrapporsi degli script alla loro opposizione; da ciò che innesca la battuta alla sua analisi, per giungere infine all'interpretazione. Tutto ciò è riassunto brevemente da Morreall (2005), il quale afferma: *“According to Raskin’s script-theory, five factors are necessary for verbal humor: 1) a switch from the bona fide mode of communication to the non-bona fide mode of joke-telling; 2) the text of an intended joke; 3) two (partially) overlapping scripts compatible with the text; 4) an oppositeness relation between the two scripts; and 5) a trigger, obvious or implied, realizing the oppositeness relation”*⁹². Una panoramica generale la quale fornisce gli strumenti indispensabili, senza andare oltre, per un’analisi umoristica.

A questo punto, quindi, si ferma la presentazione storica e teorica delle varie teorie filosofiche e linguistiche relative al linguaggio e al linguaggio umoristico. Andare oltre toglierebbe fascino, gusto e divertimento in quel che sarà la parte cruciale del presente elaborato, ovvero l’analisi “originale” di ciò che viene considerato umoristico, utilizzando gli strumenti presentati nel capitolo 2 e nel presente, il quale è servito a ricapitolare e condensare alcune delle osservazioni fatte negli anni precedenti senza nulla togliere ai loro autori. Nel seguente capitolo ogni pattern umoristico verrà esaminato secondo l’autore e la sua teoria

⁹² Morreall J., 2005, *Verbal humor without switching scripts and without non-bona fide communication*, *Humor journal*, 27 luglio 2005, pub. De Gruyter Mouton (“in accordo con la Teoria degli script di Raskin, sono necessari cinque fattori per lo humor verbale: 1) uno scarto tra il bona fide e il non-bona fide; 2) il testo intenzionale di uno scherzo; 3) due (parziali) script che si sormontano; 4) la relazione di opposizione tra due script; 5) un grilletto che realizzi intenzionalmente o meno la relazione d’opposizione”)

di riferimento, provando a muoversi tra questo e quello nella maniera più opportuna, per poter quindi portare a una soddisfacente conclusione. La speranza, per quanta infima, e che tutto ciò possa contribuire in piccola parte agli *Humor studies*, quantomeno come compendio o introduzione a chi si avvicina a questa materia.

CAPITOLO 4

COME SI RIDE?

PRAGMATICA E ANALISI UMORISTICA

E dunque: “come” si ride?

È giunto infine il momento di proporre l’analisi delle dinamiche umoristiche, secondo le teorie filosofiche e linguistiche portate in luce nei capitoli precedenti. L’idea generale riguarda l’indagine di come la forza umoristica si veicoli, o venga veicolata, tra chi parla e chi ascolta. Data la difficoltà di poter stabilire cosa sia realmente l’umorismo, non resta che aggiungersi alla schiera di pensatori e studiosi, e ai loro tentativi di definire cos’è o cosa non è mediante dinamiche, processi o esempi pratici che ne hanno denotato non tanto la sostanza quanto la modalità con cui lo humor avviene, sia esso un atteggiamento di superiorità o di sollievo, o piuttosto un gioco di significati, di ambiguità, di pause e silenzi, di attitudini e forze intrinseche al dialogo umano.

Il procedimento analitico avverrà nel seguente modo: verranno analizzate cinque strutture umoristiche ben definite – almeno nell’immaginario collettivo: l’ironia, il sarcasmo, il monologo umoristico (o stand-up comedy), il *black humor* e il fallimento dello humor. La scelta di questi esempi è dovuta tanto a motivi filosofici (impossibile ignorare il “richiamo ironico”) quanto prettamente intuitivi; laddove la battuta semplice, definita in inglese *pun* o *joke*, è già stata largamente discussa a livello bibliografico, ritengo che limitarsi alla sua analisi senza tenere conto della struttura e del contesto non dia la giusta misura della forza umoristica espressa; inoltre, la stessa disamina di una battuta singola si può ritrovare nei generi sopra elencati in un secondo livello. Se ironia e sarcasmo dipendono soprattutto dall’attitudine del parlante che proferisce parola, la scelta del monologo umoristico è dovuto piuttosto alla situazione particolare in cui questo avviene e all’accordo implicito tra il performer e il pubblico; il *black*

humor, invece, sarà preso in causa per le sue (pesanti) implicazioni culturali – le quali si muoveranno quindi tra le forze locutorie e i diversi riferimenti – mentre infine la scelta di prendere in esame il fallimento umoristico sembra intuitivamente una saggia controindicazione che possa aiutare a definire lo humor per contrasto.

Ogni punto di partenza sarà la definizione, ritenuta per quanto possibile universale e riconoscibile, dei pattern sopra elencati. Per ogni struttura o classe umoristica verrà esaminato il contesto, il parlante, colui o coloro che ascoltano, tramite esempi pratici (almeno uno per ogni sezione) e cercando di suddividere il lavoro in base alle teorie filosofico-linguistiche così come sono state presentate: nell'ordine, Austin, Donnellan e Grice. Per quanto riguarda Raskin e la *Semantic-Script Theory of Humor*, vi si farà riferimento come sfondo generale in cui muoversi durante l'analisi, utilizzandola come strumento libero e occasionale nel momento in cui verrà ritenuto opportuno. In sostanza, sarà menzionata e chiamata in causa se necessario. Una precisazione necessaria per quanto riguarda Austin e gli atti performativi: nell'analisi umoristica si riterrà opportuno considerare ogni battuta come un atto performativo vero e proprio, in quanto sembra intuitivo come questo non sia una mera descrizione di stato delle cose, o una semplice asserzione o atto constativo; provocare una risata tramite un atto linguistico provoca un cambiamento di status. Per questo motivo verrà ritenuto implicito come lo humor sia un atto performativo vero e proprio.

A *latere* della tesi sulla Pragmatica nel linguaggio umoristico, vi sarà una sezione dedicata al teatro di improvvisazione, fonte originaria dalla quale è partito il lavoro per il presente elaborato scritto. Tutto ciò che verrà analizzato e ritenuto opportunamente applicabile in questo tipo di performance teatrale verrà posto come questione a dei professionisti del settore, per approfondire la disamina umoristica secondo un'ulteriore dinamica. Un particolare *case study*, per contribuire in maniera decisiva all'originalità del presente saggio, e perché no, un'occasione differente di vedere l'umorismo secondo un altro punto di vista.

4.1 L'Ironia

L'analisi umoristica di una tesi in Filosofia non poteva che iniziare con la parola "ironia": dal Talete che cade nel pozzo – e provoca risa nella serva di Tracia – al Socrate maieutico che si avvale della sua eloquenza ironica per pensare il mondo che lo circonda, l'ironia sembra la pietra miliare sulla quale appoggiano tanto il pensiero, quanto la risata.

Doveroso, quindi, darne una definizione il più completa possibile. Secondo il dizionario Morselli, per ironia si intende "*εἰρωνεία* = finzione". L'ironia di Socrate consiste nell'interrogare fingendo di non sapere, per mettere in piena luce l'ignoranza dell'avversario, che vien condotto, di domanda in domanda, a contraddire alla prima risposta⁹³". La definizione è ripresa dal vocabolario Treccani nella sua prima accezione, il quale poi aggiunge in seconda battuta "Nell'uso comune, la dissimulazione del proprio pensiero (e la corrispondente figura retorica) con parole che significano il contrario di ciò che si vuol dire, con tono tuttavia che lascia intendere il vero sentimento [...] può avere lo scopo di deridere scherzosamente o anche in modo offensivo, di rimproverare bonariamente, di correggere, e può essere anche una constatazione dolorosa dei fatti, di una situazione, ecc.,⁹⁴". Altre definizioni di altri vocabolari non si discostano molto dalle due presentate, sicché è possibile concludere come l'ironia sia un modo di esprimersi dove vengono usate delle parole al posto di altre per fare intendere una realtà, o una verità, opposta a quel che è effettivamente, lasciando comunque intendere quale sia appunto questa realtà dei fatti lasciata intendere.

Tutto ciò ha una relazione molto vicina all'umorismo, in quanto questa incongruenza semantica sembra legarsi al riso e al motto di spirito. Proprio alla teoria dell'incongruenza sembra appellarsi l'ironia in prima istanza: che la si guardi dal punto di vista filosofico o linguistico, vi è sempre uno scarto voluto tra la realtà dei fatti e ciò che viene espresso. L'attitudine socratica di porsi nella più

⁹³ Morselli E., 1946, *Piccolo dizionario filosofico*, Signorelli, pag.58

⁹⁴ <https://www.treccani.it/vocabolario/ironia/>

possibile ignoranza, in modo da indagare il più possibile attraverso domande le istanze del proprio interlocutore, è un atteggiamento razionalmente voluto e che appunto dissimula dalla realtà, sottendendo alle questioni una forza illocutoria diversa dalla semplice interrogazione.

Assodato questo, il tema dell'ironia meriterebbe una tesi a sé stante, dove poter classificare caso per caso tutti i risvolti linguistici e pratici che può assumere, nonché letterari, se consideriamo le diverse figure retoriche che possono ricadere nel campo ironico della risata. Per brevità di informazioni, è possibile limitarsi alla distinzione duale tra significati che entrano in contrapposizione tra loro o che si sovrappongono, parzialmente o meno, per creare il fenomeno ironico. Ciò si avvicina alla teoria degli script formalizzata da Raskin, per la quale ogni parola pronunciata evoca nel discorso una serie di snodi semantici, sui quali poi è possibile giocare. Prendendo per esempio la frase di Grice:

*X is a fine friend*⁹⁵

(X è un bel amico)

È possibile supporre che la dichiarazione sia realmente rivolta a constatare la bontà dell'amicizia di X – lasciando nella sua intenzione perlocutoria un sentimento di ridondanza e inutilità nell'affermazione stessa – se presa così come appare ai nostri occhi, ma assume tutta un'altra dimensione se calata in un dato contesto. Il suo significato principale, per esempio, non cambia se la stessa frase viene pronunciata in un momento intimo tra due amici, e uno dei due si rivolge al terzo, constatando la benevolenza di X. Una dichiarazione dello stato di cose che non aggiunge molto alla realtà già presente. Cambia però la sua forza illocutoria, però, nel momento in cui questa viene pronunciata di fronte a una situazione per la quale X ha dimostrato tutt'altro di essere un buon amico, anzi. In questo caso l'ironia viene utilizzata per sottolineare la negatività di X, pronunciando però delle parole di apparente benevolenza e lasciando intendere l'opposto.

⁹⁵ Grice P.H., 1989, *Studies in the way of words*, Cambridge, ed. Harvard University Press, pag.34

Da un punto di vista grammaticale, sintattico e semantico, la frase lascia chiaramente intendere che “X è un bel amico”; al tempo stesso però, così per come è posta, è culturalmente accettata anche in una situazione dove “X non è un bel amico”: venendo proferita come tale e soprattutto venendo intesa come tale, rende l’ironia effettiva. La forza illocutoria e la forza perlocutoria coincidono, mentre la forza locutoria no. Vi è una discrepanza semantica – nel senso più ampio del termine – che genera un possibile atto umoristico (non necessariamente legato a una risata, in questo caso), rendendo l’affermazione, per usare le parole di Austin, probabilmente “infelice”. Dal punto di vista donnellaniano, non vi è dubbio invece che la referenza della locuzione sia chiara e precisa: X è la “descrizione definita” a cui si fa riferimento, sia esso buono o meno; ciò che è interessante sottolineare in questo caso è proprio l’attribuzione che si fa di X, dal momento in cui la frase esplicita un dato attributo, mentre ne implica un altro diametralmente opposto. “X è un buon amico”, ma in realtà “X non è un buon amico”, e in questo caso, riprendendo le asserzioni fatte da Donnellan, l’uso referenziale esprime un valore di verità – la referenza esiste – mentre l’uso attributivo, per il quale non è necessaria una condizione di esistenza, esprime una falsità per dichiarare una verità (almeno secondo colui che parla).

Mettendo nel campo dell’analisi lo stesso Grice, si deve innanzitutto stabilire che il Principio di cooperazione è in atto tra i due parlanti che esprimono la loro opinione su X. L’affermazione altrimenti non può essere compresa né nel suo senso letterale, tantomeno in quello ironico, se così non fosse. Il parlante, tuttavia, nel caso appunto ironico, sta chiaramente forzando la cooperazione – e quindi l’ascoltatore a seguirlo nella sua affermazione – sfruttando la massima della qualità, per generare un’implicatura conversazionale: viene asserita la falsità “X è un buon amico” per dichiarare la verità, ovvero che “X non è un buon amico”, mantenendo una relazione chiara tra ciò che probabilmente è stato chiesto precedentemente da chi ascolta (si ipotizzi la domanda “Ma X che amico è?”) e dando la quantità di informazione richiesta, ma al suo opposto. Permane l’ambiguità, e quindi la poca chiarezza, dal momento in cui si sarebbe potuto rispondere “X non è per niente un buon amico!”, ma la forza di tale risposta

avrebbe perso il suo carico ironico e le implicature conseguenti. Oltre alla qualità, quindi, viene violata in misura minore anche il modo in cui l'informazione viene restituita al richiedente.

Per portare in luce un ulteriore esempio ironico più chiaramente rivolto all'umorismo e alla risata, si potrebbe considerare il seguente scambio di battute:

M: Dove stai andando?

D: In farmacia.

Il contesto è casalingo; D si sta dirigendo verso la sua camera da letto, nella quale vi è solo una porta d'entrata (o di uscita); M chiede a D dove sta andando, e questo appunto risponde "In farmacia". M rimane perplessa dalla risposta di D.

Dal punto di vista degli atti semantici, rispetto al caso precedente, il divario è presente sia tra la forza locutoria e la forza illocutoria che tra quest'ultima e la forza perlocutoria dello scambio. Sembra necessario, in questo caso, fare un passo indietro, ovvero alla prima domanda posta da M: D percepisce un'illocuzione assurda – la via che sta percorrendo può portare solo alla sua camera da letto – e risponde con un'altra altrettanto assurda – non esistono farmacie all'interno di un'abitazione civile. L'ironia in questo caso si porta quindi dall'aspettativa di una risposta normale all'assurdità invece proferita da D, e l'umorismo generato è portato dalla perlocuzione dell'assurdità stessa, in quanto voluta e intentata da D. L'illocuzione dell'atto "In farmacia", invece, è adeguata alla perlocuzione intesa da D., ma non necessariamente voluta da M (anzi, quasi sicuramente no).

Per quanto riguarda l'uso referenziale e/o attributivo, sembra fin troppo facile poter affermare che non vi sia né l'una, né l'altra. La descrizione definita "In farmacia" si riferisce alla camera da letto con una connotazione del tutto fuori luogo. Si potrebbe affermare, quindi, un uso attributivo deliberatamente sbagliato, dove l'uso referenziale viene rispettato (per definizione) dal contesto, dato che M capisce immediatamente che D sta andando nella sua camera. Rimarrebbe da chiedersi se ciò sia lecito o meno da un punto di vista donnellaniano. Lo stesso contesto regge il Principio di cooperazione dello

scambio di battute, che altrimenti non avrebbero luogo e senso. Anche in questo caso, uno dei soggetti viola apertamente la massima della qualità, proferendo qualcosa di smaccatamente falso, senza nessuna relazione con la domanda richiesta, la cui quantità informativa è del tutto superflua (nonostante corretta: è pur sempre una informazione) e totalmente fuori da ogni ambiguità, data appunto l'assurdità della risposta stessa. In questo caso, D ha deliberatamente utilizzato due script che non sono originariamente opposti, né sovrapposti (potrebbero avere dei punti di contatto, ma tutto ciò che è già stato analizzato si sarebbe potuto ottenere anche con la risposta "A Narnia") per originare umorismo ironico. Il salto semantico, per così dire, si attua a svariati livelli linguistici, e la coerenza del dialogo, se così si può chiamare, viene mantenuto solamente dal contesto nel quale questo si svolge.

4.1.1. Il sarcasmo

Come sottocategoria dell'ironia umoristica, merita una sezione a parte l'analisi del sarcasmo. Il motivo di ciò risiede nell'accezione *negativa* di questa forma umoristica, come riportato da Colston (2017) "Sarcasm is generally considered a nasty, mean-spirited or just relatively negative form of verbal irony, used on occasion to enhance the negativity expressed relative to direct, non-figurative criticism⁹⁶". Il sarcasmo pare una diretta conseguenza della teoria della superiorità, laddove invece l'ironia, nel suo ambito generale, è ascrivibile alla teoria dell'incongruenza. Per sentimento di esaustività, si dà anche la definizione dell'enciclopedia Treccani, la quale riferisce inoltre dell'etimologia greco/latina del «lacerare le carni»: "Ironia amara e pungente, ispirata da animosità e quindi intesa a offendere e umiliare, che a volte può anche essere espressione di profonda amarezza rivolta, più che contro gli altri, contro sé

⁹⁶ Colston H.L., 2017, *Irony and Sarcasm*, all'interno di Attardo S. (edited by), 2017, *The Routledge handbook of language and humor*, New York; London, Routledge, cap.17, pag.236 ("[Il] sarcasmo è generalmente considerato uno sgradevole, meschino o una relativa forma negativa di humor verbale, usata generalmente per sottolineare la negatività espressa verso una critica diretta e non-figurativa")

stessi: *parole, frasi, osservazioni piene di s.; parlare, rispondere con s.; fare del sarcasmo; sento del s. nelle tue parole;*⁹⁷.

Manifestare la propria superiorità, qualsiasi cosa questa voglia dire, attraverso una dinamica linguistica volta, dunque, non tanto a ridere, quanto a de-ridere il bersaglio, colpevole o meno esso sia. Una visione sicuramente hobbesiana della risata che, nella sua intenzione più o meno chiara, è ancora largamente ravvisabile in svariati contesti: dal quotidiano a veri e propri spettacoli di comedy, i quali possono variare dal monologo – più comunemente conosciuto – agli *one liner*, dove le battute si susseguono una dietro l'altra senza un collegamento logico e organico del discorso: l'importante è l'insulto (si definisce appunto come *insult comedy*).

Si prenda in esame un esempio “morbido” di sarcasmo:

*“Carino il tuo nuovo fidanzato, con la terza media andrà molto lontano...
Scherzo, eh!”⁹⁸*

Il parlante, tramite la propria locuzione, afferma che il nuovo fidanzato ha ottenuto almeno la licenza media e che questa possa essere particolarmente utile nella sua carriera professionale. Dal significato letterale della proposizione all'atto illocutorio vi è una netta differenza: l'intenzione di chi parla è di sostenere come questo nuovo fidanzato non sia particolarmente intelligente, o che semplicemente abbia sbagliato qualcosa nell'ottenere solo la licenza media; vi è un chiaro intento denigratorio, giustificato in più dalla specifica finale “Scherzo, eh!”, con l'obiettivo di sottolineare la non-serietà dell'affermazione e la conseguente non-veridicità. Questo passaggio dice qualcosa in più sull'atto perlocutorio della battuta: ciò che si fa intendere è l'inadeguatezza del nuovo fidanzato, dato che è culturalmente accettato come, oggigiorno, una licenza media sia insufficiente per vivere (o quantomeno motivo di scherno per sottolineare la scarsa intelligenza di un individuo). Sottolineare lo scherzo è una

⁹⁷ <https://www.treccani.it/vocabolario/sarcasmo/>

⁹⁸ <https://www.psicologoconcoloro.com/non-essere-pesante-stavo-solo-scherzando-la-sottile-differenza-tra-lironia-e-il-sarcasmo/>

sorta di passo indietro: il parlante è consapevole della forza perlocutoria e denigratoria del suo sarcasmo; lo humor, il divertimento che ne scaturisce, è indirizzato solo a sé stesso (sicuramente non a chi ascolta). Anche in questo caso, quindi, possiamo concludere che vi è uno scarto tra l'atto locutorio e le sue conseguenze – illocuzione e perlocuzione – con un chiaro intento, da parte di chi proferisce parola, di porsi al di sopra del suo riferimento.

Riferimento che appare chiaro in questo caso. Colui o colei che parla, nell'enunciato la descrizione in esso contenuta è usata in senso referenziale, denotando il nuovo fidanzato. L'attribuzione invece è volutamente sbagliata, e per certi versi opposta: si potrebbe dire che, a differenza della teoria e degli esempi portati da Donnellan nel 1966, questa scelta consapevole di attribuzione erronea, o di non attribuzione della descrizione, pone il parlante in una posizione di superiorità rispetto alla denotazione stessa. La superiorità è dettata dal luogo comune per il quale avere "solo" la terza media – o essere fermi alla licenza media – è sinonimo di scarsa intelligenza o attitudine alla cultura e alla conoscenza. In questo senso, da un punto di vista raskiniano, è difficile stabilire se vi siano due script, dettati dall'unità lessicale "terza media", che generano un effettivo moto umoristico o meno; si potrebbe provare a concludere che, in presenza esplicita di uno script e implicitamente di un altro – per ipotesi, la semplice esistenza di questo "nuovo fidanzato" – possa far scaturire lo humor; la cosa però non è esattamente applicabile alla regola, dato che il doppio-script dovrebbe sorgere dallo stesso termine semantico o mettere chiaramente in contrapposizione i due significanti.

Anche in questo caso, dato il principio di cooperazione, vi è uno sfruttamento di almeno due massime: quella della qualità, nel momento in cui si afferma una probabile falsità, ma a maggior ragione la massima della relazione: si attribuisce al soggetto "nuovo fidanzato" una peculiarità che (probabilmente) non gli appartiene. Ciò implica conversazionalmente che il ricevente del messaggio percepisca il sarcasmo, deliberatamente voluto dal parlante per denigrare – salvo poi ritrattare – questo nuovo compagno preso in esame. A maggior ragione, l'implicatura ricade nell'analisi griceana in quanto viene appunto cancellata subito dopo, o almeno viene tentata la cancellazione. Da notare come, in caso di

umorismo, l'effettiva implicatura non possa essere realmente cancellata: il sarcasmo fatto rimane e il ricevente lo recepisce come tale, rimanendone probabilmente segnato, nella sua forza illocutoria e perlocutoria.

4.2 Il monologo umoristico (*stand-up comedy*)

Nell'ultima decade, in Italia, ha preso sempre più piede il genere della *stand-up comedy*, che potremmo tradurre con "monologo umoristico". Un genere importato dai paesi anglofoni, soprattutto USA, dove è il riferimento principale nei palinsesti televisivi quando si cercano programmi in grado di provocare risate e che si discosta dal nostrano cabaret, fatto di brevi scene e sketch teatrali. Ciò non significa che l'Italia non abbia avuto una sua tradizione in merito (uno su tutti: Beppe Grillo), ma di certo abbiamo assistito recentemente al passaggio dalla comicità a-la-Zelig verso spettacoli costruiti e retti da un singolo personaggio – il comico – e con una linea conduttrice unica (spesso la vita e gli aneddoti del comico stesso), almeno in linea maggioritaria.

Il monologo umoristico si può assurgere al genere letterario della satira, ovvero alla "composizione poetica che rivela e colpisce con lo scherno o con il ridicolo concezioni, passioni, modi di vita e atteggiamenti comuni a tutta l'umanità, o caratteristici di una categoria di persone o anche di un solo individuo, che contrastano o discordano dalla morale comune (e sono perciò considerati vizi o difetti) o dall'ideale etico dello scrittore⁹⁹". Solitamente rivolto a temi e argomenti delicati come la politica o la religione, la *stand-up comedy* spesso affronta aneddoti e riflessioni quotidiane, portando alla risata in qualunque modo possibile: dalla battuta singola all'interno del contesto all'intera narrazione costruita durante lo spettacolo, dalle pause comiche allo sviluppo in tre tempi della risata stessa. Ciò che accumuna tutti i modi di fare *stand-up* riguardano l'accordo tra il comico e il pubblico, la creazione di un contesto all'interno dello spettacolo e la disponibilità concessa dal pubblico stesso a "farsi colpire" da determinate battute o scherzi portati avanti da chi sta sul palco. Sarà questa la

⁹⁹ <https://www.treccani.it/enciclopedia/satira/>

base di partenza dalla quale elaborare un'analisi attendibile riguardante il monologo umoristico.

Data la premessa, è necessario scegliere un buon esempio di monologo che possa essere analizzato secondo le teorie umoristiche esposte. Nell'infinità proposta dall'archivio virtuale di YouTube, proporrò uno dei più famosi passaggi umoristici – o perlomeno, uno particolarmente ficcante – ideato e portato in televisione da George Carlin, comico, attore e sceneggiatore statunitense, insignito da Comedy Central con il titolo di “secondo miglior comico americano” alle spalle del solo Richard Pryor¹⁰⁰. Il monologo in questione è intitolato “Saving the Planet”. Di seguito, in breve, la struttura e il tema del pezzo comico¹⁰¹:

<i>Minutaggio:</i>	<i>Parte del monologo:</i>
<i>0.00 – 0.25</i>	<i>Introduzione: l'essere umano e la sua preoccupazione nel mondo</i>
<i>0.25 – 1.18</i>	<i>Dati statistici: più del 90% delle specie animali sono estinte, a prescindere dall'intervento umano</i>
<i>1.18 – 1.52</i>	<i>Esplicitazione del tema: l'arroganza umana nel voler “Salvare il pianeta”</i>
<i>1.52 – 2.34</i>	<i>Scivolamento del concetto umoristico: Salvare il pianeta vs. Salvare la “specie umana”</i>
<i>2.34 – 3.55</i>	<i>Spiegazione storica per la quale il pianeta Terra rimarrà tale</i>

¹⁰⁰ https://it.wikipedia.org/wiki/George_Carlin

¹⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=7W33HRc1A6c>

3.55 – 5.15	<i>Spiegazione per la quale l'essere umano è inferiore al pianeta Terra</i>
5.15 – 5.30	<i>"The world as a self correcting system"</i>
5.30 – 5.56	<i>Il Pianeta e la plastica</i>
5.56 – 7.03	<i>L'estinzione dell'essere umano mediante virus sessualmente trasmissibile</i>
7.03 – 7.36	<i>The Big Electron: chiusura del monologo</i>

Di seguito, si riporta per particolare efficace la *punch-line* principale dell'intero monologo:

*"Could be the answer to our age-old philosophical question:
"Why are we here"?"
Plastic, asshole!"*

In sintesi, il monologo di Carlin ruota attorno alla diversa visione personale avuta nei confronti di ambientalisti e promotori ecologici: l'arroganza umana – o il sentimento di sentirsi importanti, o di poter fare qualcosa di utile – nei confronti di un sistema naturale che vive da 4,5 miliardi di anni (messi a confronto con i forse 200.000 anni di vita della specie umana) che, probabilmente, non necessita di alcun intervento per essere salvato, anzi. Chi deve salvarsi è l'essere umano stesso, e di certo ciò non avverrà, in un modo o nell'altro, data la particolarità dello stesso di dover morire, sia come individuo che come specie, tra le tante e quindi "trascurabili" che hanno attraversato il pianeta.

L'analisi principale, quindi, ha come punto principale lo spostamento di significato dell'intero testo recitato dal comico: ipotizzando di essere a teatro e di

ascoltare il monologo per la prima volta, l'introduzione serve al pubblico per dare il contesto nel quale si sta entrando. L'audience viene lentamente accompagnata, tramite una serie di argomentazioni piuttosto valide, peraltro, a cambiare punto di vista: dalla continua estinzione degli animali alla comparazione storica tra la Terra e l'uomo, giungendo infine alla dimostrazione per la quale il pianeta è un sistema auto-correttore. Qui arriva la battuta principale, che genera lo scarto umoristico più ampio: l'uomo è stato creato per creare la plastica – in ogni caso un elemento “terrestre”, dato che proviene dalla materia del pianeta stesso – e ora può togliere il disturbo e scomparire. Gli elementi vengono quindi disposti, lungo i sette e mezzo di monologo, per arrivare allo scontro principale, e avviarsi quindi alla chiusura con una leggera satira religiosa.

Nel concedermi un personale riscontro dopo la visione di questo monologo, ritengo che sia un atto performativo nella sua interezza: chi viene colpito dalla satira in questione è realmente portato a cambiare il proprio modo di intendere l'ecologia e la propria importanza come essere esistente. L'atto locutorio del monologo è subordinato all'azione illocutoria: non c'è discrepanza tra il significato letterale delle parole usate e l'intenzione indotta dal comico; la forza umoristica è caricata soprattutto da come le affermazioni vengono espresse, in un atteggiamento di superiorità e senza la volontà di arrecare alcun sollievo (anzi). L'atto perlocutorio qui va oltre la risata, è una riflessione che diverge dal sentire comune, e l'umorismo è un veicolo che porta a ciò.

Risulta difficile invece collocare l'uso referenziale e l'uso attributivo della *stand-up*, nella sua interezza, verso un particolare “oggetto del discorso” (se così si può definire). Al massimo, è possibile sostenere che i riferimenti rimangono sempre tali – il pianeta Terra, la specie “uomo” – ma lungo il monologo vengono cambiate le attribuzioni, o i modi di intendere, tali referenze; sembra, per così dire, che vengono sovvertite le condizioni di verità. Altrettanto difficile pare un'analisi griceana del monologo: il Principio di cooperazione, nelle vesti teatrali, si trasforma in una sorta di “sospensione dell'incredulità”, per la quale il pubblico accetta ciò che arriva dal palco ampliando i propri confini di accettazione del reale, per così dire. Al tempo stesso, vi è l'aspettativa di essere “colti di

sorpresa”, in un modo o nell’altro, dal monologo comico – e forse proprio per questo si allargano le concessioni a ciò che arriva dal palco. Ciò che stupisce, comparando tale performance con le altre forme umoristiche, è che le quattro massime vengono tutte rispettate: la qualità del monologo racconta una verità “altra”, ma pur sempre una verità; la quantità delle informazioni date sono inaspettate, ma pur sempre adeguate per la comprensione dell’intero testo, e le relazioni, per quanto inusuali, sussistono; anche il modo in cui vengono espresse è chiaro, a volte magari fin troppo. Non sono presenti ambiguità o particolari passaggi oscuri: in questo caso Carlin sposta semanticamente qualcosa di comunemente riconosciuto – l’ecologia – verso una diversa concezione altrettanto sensata. Sono i diversi script quindi, come per esempio «natura», «salvare», «pianeta», «uomo», «plastica», a generare una serie di “cortocircuiti” per i quali, però, il monologo sussiste senza particolari ombre o implicature. Per usare una terminologia ironica, non vi sono dissimulazioni: l’intero monologo è posto alla luce del sole, e lo stesso può essere abbagliante.

4.3 Il Black humor

“Sai qual è la parte più croccante di un vegetale?

La carrozzina.”

L’argomento di certo più delicato da trattare è quello che verte sul black humor. Per la fortuna di questa tesi, l’analisi è solo pragmatica e non semantica: le battute che verranno proposte avranno il solo scopo di dare un’intuizione strutturale di questa parte dissacrante dell’umorismo, sulla cui origine e sviluppo si potrebbe estendere una bibliografia a parte. Non è possibile, tuttavia, non riferirsi all’ontologia dell’umorismo nero, in quanto ha come caratteristica preponderante la violenza con la quale si rivolge ai suoi obiettivi. Le ragioni di ciò vengono dibattute, a livello popolare, ogniqualvolta una battuta particolarmente feroce sale alla ribalta della cronaca: c’è chi sostiene sia eticamente inaccettabile, altri che sottolineano come il fatto stesso di essere così feroce e

divertente allo stesso tempo obblighi – tanto chi fa humor nero quanto chi lo ascolta – a riflettere sulla propria integrità morale, demolendo presunzioni e differenze, oltre che a perpetrare memorie altrimenti a rischio di dimenticanze e oblio.

Se si nomina *black humor*, due sono gli argomenti principi sulle quali si giocano la stragrande maggioranza delle battute: gli ebrei e le persone dalla pelle nera. Difficile trovarne un motivo valido: si può ipotizzare che entrambe le comunità, per così dire, siano state malgrado loro protagoniste, nella storia dell'uomo, di due delle più grandi tragedie mai perpetrate: l'olocausto e lo schiavismo. Entrambi i drammi, nei loro orrori, hanno raccolto e portato avanti nella storia un loro – molto discutibile – “bagaglio culturale”, il quale ha prodotto testi e testimonianze per i quali l'uomo occidentale fosse superiore; lo humor nero non è che un lascito, un cortocircuito il cui tentativo di giustificazione può condurre a un goffo tentativo di legittimizzazione, laddove potrebbe essere insito nella natura dello humor nero stesso non essere né legittimo, né giusto. Un altro esempio di humor nero, negli ultimi anni, l'ha fornito la rivista Charlie Hebdo, con le sue vignette a sfondo cristiano o in occasione di tragedie anche italiane. Il black humor, purtroppo o per fortuna, esiste, e in quanto atto umoristico può aiutare a comprendere meglio il macrofenomeno di cui fa parte, analizzato dal punto di vista della risata, e divenire indagine sulla natura umana.

Nella presente disamina, verrà preso in oggetto l'umorismo rivolto agli ebrei, per una mera questione di “cultura personale” del *black humor* sulla comunità ebraica e perché le ragioni scatenanti sono meglio circoscrivibili: il bagaglio culturale, giusto o sbagliato che sia, a loro riferito riporta alla diaspora, alla loro peculiare vicinanza al denaro, all'olocausto, al rapporto con i regimi nazifascisti. Il contesto generale, o script – per usare un termine linguistico – evocato dalla parola «ebreo/i» è questo. Data la premessa, la battuta scelta da prendere in esame è la seguente:

“Sai qual è la differenza tra un ebreo e una palla?”

La palla rimbalza fuori dal campo”

Il primo elemento a balzare subito all'occhio è l'accostamento di due script apparentemente distanti e con niente in comune tra loro: lo script «ebreo» e lo script «palla». Il gioco umoristico consiste nel risolvere l'enigma venutosi a creare tra i due script; risoluzione che avviene tramite un terzo script, il quale interseca gli altri due mettendoli in relazione: si tratta di «campo», da un lato quello da gioco, dall'altro quello di concentramento. La carica umoristica, però, sta nel verbo «rimbalzare»: mentre una palla può farlo, un essere umano decisamente no. Vi è quindi un elemento di assurdità portato da questo rimbalzo mancato, una sorta di implicatura generata dall'accostamento di due script "differentemente rimbalzanti", che provoca il *black humor*.

Dal punto di vista dell'atto performativo, se la locuzione segue i significati letterali delle parole espresse, l'atto illocutorio persegue la locuzione stessa: il parlante vuole fare intendere esattamente quello che sta dicendo. A differenziarsi, in questo caso, è l'atto perlocutorio: quel che si vuole fare intendere è un chiaro "scontro" tra due script semantici lontani tra loro, in apparenza senza nessun punto in comune, per farli divergere in un inaspettato "aggancio comico" tramite due parole appartenenti invece a script molto vicini tra loro: il rimbalzare e il campo, sul cui doppio significato si gioca il contesto della battuta.

Questa "esplosione" dei significati porta a una forte oscillazione di referenza e attribuzione, fintantoché almeno la battuta non viene conclusa. «Ebreo» non ha un uso referenziale preciso, prende in oggetto qualsiasi persona rispetti l'attributo «ebreo», e lo stesso vale per «palla». La conclusione della battuta rispetta la prima referenza di «palla», accostandola in maniera adeguata al suo "habitat" naturale, ovvero il campo, ma qui avviene il già citato cortocircuito: avendo menzionato prima «ebreo», di quale campo si sta parlando? E che attribuzione (falsa) stiamo dando a «ebreo»? E quindi, che attribuzione dare alla parola «campo»? Le non-risposte donnellaniane qui presenti danno la misura di quali siano i confini sui quali si muove la forza umoristica della battuta in questione.

Per quanto riguarda il Principio di cooperazione, in questo caso – come dal resto nei casi di freddure o di colmi in generale – pare che il principio stesso non si

ponga all'inizio del dialogo, bensì alla fine. Chi parla iniziando una battuta del genere non sta realmente cooperando: lasciare sul tavolo parole come «ebreo» e «palla» senza andare poi a chiudere la battuta non consente a chi ascolta di entrare, per così dire, nella cooperazione (non vi è peraltro un dialogo vero e proprio); una volta svelato però il gioco, l'accordo tra i due arriva (e nel caso del *black humor*, sta a chi ascolta accettare o meno la condizione posta) grazie alla (ipotetica) risata finale, che dichiara a suo modo l'avvenuta comprensione. Per quanto riguarda infine la generazione di implicature, la domanda iniziale pone da subito la violazione della relazione e del modo in cui essa stessa si pone, presupponendo che vi sia nella risposta una risoluzione in favore della qualità e della quantità del messaggio. Ciò non avviene: se la relazione in qualche modo viene chiarita dal concetto «campo», rimane l'ambiguità della battuta stessa, la quale veicola una verità a suo modo vera, e implicita: un ebreo non può rimbalzare fuori dal campo. La quantità di informazioni richieste sembrano sufficienti per chiudere lo scherno: nell'ipotesi in cui queste fossero effettivamente maggiori o minori, andrebbero a inficiare l'efficacia della stessa. Per eccesso di zelo si riporta anche un altro esempio, dato per constatare se i pattern appena elencati si ripetano passo passo:

*“Sai perché gli ebrei hanno la kippah?
Perché così puoi tirarli fuori meglio dal forno.”*

A differenza del primo caso, nella domanda non vi sono elementi distanti tra loro: la kippah è un accessorio ebraico e non vi è niente di strano in questo. Vi è però un significato implicito, non dissimile dall'accostamento «ebreo» e l'azione di rimbalzare, per il quale se si associa «kippah» a «tirare fuori dal forno», questa assume il significato di «presina», che non viene mai menzionato nella battuta. Si tratta appunto dell'evocazione data dallo script «tirare fuori dal forno», che va a giocare sul doppio significato di “forno crematorio” e normale forno da cucina. Anche qui, l'attribuzione data a forno crea l'ambiguità, mentre l'azione evocata di estrarre qualcosa da un forno usando un copricapo come una presina dà la situazione assurda per la quale si genera umorismo. Qui viene violata la qualità

dell'affermazione (non sarebbe possibile tirare fuori un essere umano dal forno con una kippah) e, come in precedenza, anche il modo: non specificando lo script «forno», si rimane nell'ambiguità della battuta. La relazione in qualche modo viene rispettata, quantomeno nei confini della battuta stessa, così come la quantità delle affermazioni fatte.

4.4 Il fallimento umoristico

In ultima istanza, si presenta qui una sezione a parte per analizzare cosa succede in caso di fallimento dell'umorismo, ovvero nei casi in cui la battuta non riscuote nessuna risata, anzi. L'idea proviene dal saggio scritto da Nancy D. Bell intitolato *Failed Humor*, integrato nel già citato *Routledge Handbook of Language and Humor* di Salvatore Attardo (2017). Qui, Bell nota appunto che "Most of us can remember a time when our joke wasn't even acknowledged, or worse, was acknowledged because it achieved the opposite of our intended goal: rather than amusing people, it bored or even upset them¹⁰²". L'intento non è quello di sottolineare o denigrare una battuta uscita male, ma piuttosto quello di usare il fallimento umoristico come una cartina tornasole, una sorta di contraltare rispetto all'umorismo riuscito per cercare di comprendere meglio il fenomeno e la struttura pragmatica sul quale muove, basando sempre l'analisi sulle teorie di Austin, Donnellan e Grice.

Nancy Bell affronta il problema da un punto di vista interattivo: dopo aver constatato che il fallimento umoristico, nella storia, è stato "spiegato" solamente da Freud – tramite il fatto che l'umorismo sia un fenomeno prettamente soggettivo – propone una disamina che riguarda perlopiù la relazione tra parlante e ascoltatore. Riconosce che il fallimento è dovuto, come in qualsiasi altro dialogo, principale a una male-interpretazione di ciò che viene detto, con

¹⁰² Bell N.D., 2017, *Failed Humor*, all'interno di Attardo S. (edited by), *Routledge Handbook of Language and Humor*, New York; London, Routledge, cap.25, pag.356 (Molti tra noi ricordano quando un nostro scherzo non è stato capito, o peggio, è stato inteso all'opposto rispetto al nostro obiettivo: piuttosto che divertire le persone, ha annoiato o addirittura fatto arrabbiare)

una differente peculiarità nel caso dello humor: capire l'incongruenza umoristica¹⁰³. Mentre in un normale fraintendimento è possibile ritornare sui propri passi per spiegarlo, nel caso dello humor far ciò significa non aver ottemperato alla propria intenzione, creando leggero imbarazzo nella migliore delle ipotesi, se non addirittura dei casi veri e propri casi nazionali se la battuta è espressa dalla persona sbagliata, nel momento sbagliato. Bell tratta quindi la relazione nelle sue dinamiche di riparazione del fallimento umoristico, nelle azioni del parlante nel porvi rimedio e nelle reazioni di chi ascolta, nonché prendendo in considerazione anche i risvolti sociali.

Nel caso della qui presente analisi, invece, si tratta di trovare degli esempi calzanti che non si fermano alla spiegazione per la quale vi è stato un semplice fraintendimento, ma piuttosto dei casi dove l'atto illocutorio umoristico arriva perlocutoriamente in tutt'altra maniera. La stessa Bell fornisce (involontariamente) due esempi. Il primo è il seguente:

A: Can I go and print now?

S: No, you can't.

A: Ok. Anyway, I don't need this bit today.

S: Of course you can go and print. I was joking¹⁰⁴.

La dinamica qui riportata è un normale scambio apparentemente umoristico, dove chiunque può essere tanto "carnefice" quanto "vittima". Il tentativo umoristico si svolge tutto nella prima risposta di S alla richiesta di A. In quanto humor, dovremmo supporre che la locuzione "No, you can't (No, non puoi)" ha un suo significato da un lato, ma tutt'altra forza illocutoria dall'altra. Provando un parallelismo con l'esempio ironico, qui sta avvenendo una dissimulazione, e la risposta stessa verte all'opposto rispetto a quello che si intende – ovvero permettere di stampare a A. Ciò che viene a mancare nella risposta ironica, qui, è

¹⁰³ Bell N.D., 2017, *Failed Humor*, contenuto in Attardo S. (edited by), *Routledge Handbook of Language and Humor*, New York; London, Routledge, cap.25, pag.358

¹⁰⁴ Bell N.D., 2017, *Failed Humor*, contenuto in Attardo S. (edited by), *Routledge Handbook of Language and Humor*, New York; London, Routledge, cap.25, pag.360

una sorta di rimando all'atto illocutorio proferito dalla domanda di A stesso: A chiede di stampare, intende che vorrebbe stampare e richiede che la domanda arrivi in tal senso, a prescindere dalla risposta che si aspetta. S non ha alcun motivo per dire di no, e il suo diniego non ha collegamento alcuno con le intenzioni di A, facendo forse fallire la battuta.

Dal punto di vista di Donnellan, non è possibile trarre una disamina referenziale o attributiva dello scambio (non si tratta, per così dire, di una descrizione definita), mentre per quanto riguarda Grice e il Principio di cooperazione, questo in effetti viene rispettato, o meglio, si agisce all'interno di esso. Alla domanda posta da A, che presuppone il principio, S è tenuto a rispondere, cosa che in effetti avviene. L'informazione data da S è correttamente correlata alla domanda, è chiara e dà l'esatta informazione richiesta, nonché un'apparente verità: la risposta è no. Peccato che S intenda, nella sua testa, tutt'altro, e questo tutt'altro si rende esplicito solo nel momento in cui afferma che sta scherzando e che A può andare a stampare. Anche dal punto di vista di Raskin non vi sono significati semantici che si sormontano o si oppongono, se non nell'imperscrutabile testa di S. Si potrebbe concludere, quindi, che l'atto umoristico in questione nasce e muore in S, non generando alcuna discrepanza nel significato letterale ed esplicito dello scambio di battute e non incontrando alcuna implicazione o implicatura di sorta tra le intenzioni di A e di S.

Un altro fallimento umoristico curioso riportato da Bell riguarda il fu ministro dell'industria giapponese durante la sua visita alla centrale nucleare di Fukushima nel 2011, dopo lo tsunami che la colpì. Il ministro finse di strofinare la manica del suo abbigliamento protettivo contro un giornalista, dicendo:

"Look out, radiation!"¹⁰⁵

Il ministro, dopo questa battuta, fu forzato alle dimissioni. Al di là dei fatti di cronaca e dell'insensibilità espressa, ciò che conta qui è il fallimento della battuta, dettato soprattutto dal contesto e dal momento, se non pure da chi ha

¹⁰⁵ Bell N.D., 2017, *Failed Humor*, contenuto in Attardo S. (edited by), *Routledge Handbook of Language and Humor*, New York; London, Routledge, cap.25, pag.366

espresso la stessa, così come sottolinea Bell. Nell'atto illocutorio vi è una doppia intenzione: quella reale e accettata – per così dire – per la quale vi sono veramente delle radiazioni, e quella umoristica; l'atto perlocutorio vorrebbe concentrarsi su quest'ultima, ma il rischio reale di una esposizione radioattiva prevarica e predomina sulla battuta. Anche qui, quindi, manca una chiara discrepanza tra le forze dell'atto performativo. E sempre come nel caso precedente, è difficile stabilire un uso attributivo e/o referenziale della proposizione stessa. Si potrebbe tentare di dire che le due coincidono: ancora una volta quindi un'attinenza fin troppo reale alla situazione e al contesto.

Considerate le reazioni postume a questa battuta, un principio di cooperazione è stato rispettato anche in questo caso, nonostante non abbia rispettato gli effetti sperati dal ministro nipponico. La battuta espressa rispetta la massima della qualità (c'è realmente un rischio di radiazione), della quantità (l'informazione è sufficiente per portare a una reazione), della relazione (dato il contesto) e del modo (è fin troppo chiaro che vi sia un effettivo rischio). Sembra, quindi, che anche in questo caso non vi sia nessuno scarto pragmatico, come non vi è uno scarto semantico se consideriamo la S5TH.

In sostanza, sembra quindi che il fallimento umoristico sia dettato dalla mancanza di una "differenza di potenziale" nel linguaggio espresso, o perlomeno che questo rimanga incastrato nelle intenzioni, e quindi nell'atto performativo, di colui che proferisce lo humor stesso, senza che questo venga recepito nei suoi scarti linguistici dalla persona che ascolta. Se da un punto di vista prettamente didattico questa analisi fornisce pochi elementi di disamina, aiuta in ogni caso ai fini della presenti tesi nel trarre le dovute conclusioni, riferite alle modalità nelle quali si sviluppa la risata mediante i modelli pragmatici del linguaggio.

CAPITOLO 5

CONCLUSIONE

“Si ride aprendo la bocca”, potrebbero rispondere diverse mie conoscenze e amicizie, alla domanda posta nel titolo e all’inizio del quarto capitolo. Purtroppo o per fortuna, non sarà questa la conclusione dell’analisi linguistico-filosofica della presente tesi sull’umorismo. Un’analisi e un viaggio – ma d’altronde, cos’è non è viaggio, percorso e scoperta nel tempo in cui siamo chiamati ad attraversare questo pianeta? – che ha attraversato la storia dell’umorismo: dalle prime testimonianze scritte, nelle coincidenze tra filosofia e risata, ai tentativi di rispondere alla sua essenza, su cosa sia e cosa non sia uno scherzo, un motto di spirito, una risata. Fino a giungere ai tentativi di sistematizzazione dello humor, di ricerca rigorose di strutture, di studio e ricerca sui modi d’espressione e sulle casistiche che portano alla giovialità, allo scherno, alla simpatia, alla sferzante verità concentrata in poche battute e un colpo di scena. Gli *Humor Studies*, forse, possono essere considerati una scienza, ma rimangono in prima istanza (e soprattutto) una grande discussione su cosa sia l’umorismo, un ripercorrere la strada e i pensieri di autori passati per scendere nella profondità della sostanza stessa, in una continua ricerca di intuizioni, strutture e paradigmi che ne restituiscano l’essenza che sfugge.

Come già accennato nel corso di questo elaborato, rispondere alla domanda su “come si ride” si sostituisce alla più ontologica “che cos’è l’umorismo?”: è un dato di fatto che sia più semplice rispondere alla prima, e farlo può dare maggiori strumenti per tentare di definire la seconda. Non vedo quindi perché privarsi di un tentativo anche in queste righe, per il gusto e la sfida di provare una risposta impossibile a una domanda altrettanto impossibile. L’umorismo è caos organizzato, distruzione e ricostruzione di una realtà, linguistica o fenomenologica che sia; è negazione di una verità per affermazione di una verità-

altra, che prende in considerazione qualcosa che stava originariamente fuori dalla realtà precedente e tramite la forza umoristica viene incastrata dentro a questa nuova totalità, in attesa di un'altra risemantizzazione. L'umorismo è una forza, è energia espressa dall'essere umano tanto quanto il Bene o il Male, e sa essere al tempo stesso entrambe; in questa coesistenza contraddittoria, l'essere umano ride: ride per il cortocircuito che si viene a creare, ride per scaricare la sua superiorità e affermarla al mondo, ride per il sollievo di aver trovato una risoluzione al momentaneo caos generato dalla forza stessa.

Indagare il modo significa – e penso sia un'espressione corretta – cercare e talvolta trovare le strutture entro le quali si muovono i pensieri, le parole e i significati. Utilizzare le considerazioni teorico-pragmatiche di Austin, Donnellan e Grice è stato come poggiare tre veline di tre diversi progetti linguistici sullo stesso piano, e osservare attraverso loro i movimenti della sostanza umoristica. Una visione parziale, dettata non dalla parzialità stessa delle loro teorie (anzi), quanto dalla complessità del linguaggio e dell'umorismo stesso. È difficile trarne una conclusione unitaria, poiché conformare diversi generi e diversi modi di far ridere risulta, anche in questo caso, arduo (per usare un eufemismo). Bisognerebbe, passo passo, analizzare ogni battuta, ogni scherzo, per condurre tanto un'indagine filosofica quanto statistica, e allora forse trarre una conclusione definitiva sulle modalità umoristiche.

Tuttavia, l'impressione più preponderante data appunto dal modo è che, innanzitutto, lo humor sia appunto una forza. L'idea deriva soprattutto dalle considerazioni di Austin sugli atti locutori, illocutori e perlocutori e sulla loro forza. Se il significato, la semantica e il significato di semantica viaggiano oltre le definizioni delle parole per veleggiare sulle intenzioni di chi parla e chi ascolta, sul loro porsi in una maniera o in un'altra, concludo quindi che l'umorismo sia una parte di quelle intenzioni. Leggendo *How to do things with words* ho avuto la chiara, personale, percezione di rammarico per non aver trovato riferimenti allo humor da parte di Austin; sarebbero state magari considerazioni non pertinenti allo scopo, ma a mio avviso avrebbero potuto dimostrare in maniera almeno paritaria l'efficacia di un atto performativo.

Per quanto riguarda invece gli usi referenziali e attributivi di Donnellan e le implicature conversazionali di Grice, sostengo che le loro strutture linguistiche – o come i due filosofi hanno pensato la struttura del linguaggio dialogico – possono dimostrare quanto l'umorismo sia, di fondo, un "errore" voluto (nella maggior parte dei casi perlomeno): negli esempi riportati durante l'analisi, l'umorismo si è sempre giocato nell'ambiguità tra uso referenziale e attributivo. O meglio: il riferimento della descrizione definita, se presente, ha nella maggior parte dei casi una denotazione reale; l'attribuzione invece, a differenza degli esempi di Donnellan, nel campo umoristico non è frutto di un "errore involontario" o mancante di una componente conoscitiva del contesto, bensì è un errore – rispetto alla realtà – cercato e voluto. Quasi la denotazione di un'altra realtà, non visibile e constatabile. Anche nel rispetto o nello sfruttamento delle massime griceiane vi è sempre una ambiguità, sia essa qualitativa, quantitativa relazionale o modale, che riguarda l'umorismo. Ciò si nota a maggior ragione dopo aver osservato e analizzato il fallimento umoristico: un'analisi pur sempre parziale, che ha dimostrato però come lo humor non si faccia trasportare nel linguaggio, ma rimanga nel pensiero di chi fallisce la sua trasmissione. L'umorismo, in altre parole, rimane forza in potenza, e nel linguaggio non genera discrepanze modali, così come osservate secondo Donnellan e Grice: ogni uso e ogni massima rimangono inviolate e correttamente utilizzate, nonostante la diversa intenzione del parlante.

Una questione di script, per avviarmi veramente alla conclusione utilizzando le parole di Raskin. Una questione di gioco semantico, per la quale ogni parola evoca snodi e riferimenti, e l'utilizzo di n. parole in un contesto sintattico contribuisce a generare questa forza umoristica: la risultante tra parole e intenzioni, tra discorso pensato e discorso espresso, e il loro intrecciarsi e apparire, infine, nel mondo. Presi insieme nelle loro teorie, Austin, Donnellan, Grice e Raskin vanno a completare un quadro del campo umoristico per il quale potrebbe servire una reale sistematizzazione teorica, la quale possa dare un contributo decisivo alla domanda su cosa sia l'umorismo e da cosa viene trasportato nelle sue dinamiche linguistiche e filosofiche.

A questo punto, continuare a dissertare sull'umorismo potrebbe diventare, disse una volta quel tale – chiunque esso sia: l'uso referenziale non è importante, in questo caso – “come sezionare una rana: alla fine sai com'è fatta la rana, ma questa è morta”. E forse quel tale aveva ragione: è parte del mistero stesso dell'umorismo rimanere inesplicabile, misterioso e insondabile. Ed è parte dell'essere umano continuare a tendere e a distendersi verso ciò che non si può spiegare, nella vana illusione di trovare, un giorno, la risposta alle sue domande inspiegabili.

CAPITOLO 6

CASE STUDY:

IL TEATRO DI IMPROVVISAZIONE E L'UMORISMO

Ha un che di “hegelianamente poetico” inserire alla fine di una tesi di laurea la parte da cui tutto è iniziato, ovvero quel suggerimento dato in sede di colloquio riguardo uno studio sul teatro d'improvvisazione e su come si veicolino i significati delle parole, e il linguaggio, all'interno di esso. Una semplice intuizione, oltre il giusto o sbagliato, che ha portato a una breve storia dell'umorismo, prima, e a una sua analisi poi, considerando le teorie di Austin, Donnellan e Grice. Fino a ritornare alla praticità del linguaggio stesso, o meglio, alla sua realtà sceneggiata e comica.

Per procedere a questa “analisi pratica” dell'umorismo all'interno del teatro di improvvisazione ho chiesto l'aiuto a Claudia Gafà: attrice, interprete e performer di teatro e improvvisazione teatrale, nonché docente, trainer e consulente nel campo della formazione nello stesso ambito¹⁰⁶. Claudia Gafà organizza, dirige e coordina eventi nel settore dello spettacolo; nello specifico della città di Padova, ciò avviene tramite l'associazione culturale CambiScena – di cui è vicepresidente e direttrice didattica - la quale si occupa di formazione e condivisione tramite la disciplina del teatro di improvvisazione¹⁰⁷.

Questa analisi non è che un'intervista sulle dinamiche che vengono a generarsi, tipicamente, in una scena “improvvisata”. Peculiarità del teatro di improvvisazione, infatti – e come suggerisce la parola stessa – è che qualsiasi cosa venga portata sul palco non ha nessun canovaccio, copione o testo di sorta;

¹⁰⁶ <https://gafaclaudia.wordpress.com/>

¹⁰⁷ <https://www.cambiscena.it/>

gli attori sono chiamati a costruire dal nulla, o quasi, una scena o un intero spettacolo – nel caso dei *long form* – in cui a farla da padrone è la struttura dello spettacolo stesso, ovvero delle regole stabilite dalla disciplina stessa per poter rispettare una narrazione coerente, efficace e che abbia un inizio, uno svolgimento e una fine. Ciò che si discosta da altri pattern umoristici è l'estrema coerenza che il teatro di improvvisazione deve mantenere tra gli attori che lo interpretano e il pubblico stesso. Prendendo ad esempio le parole di Keith Johnstone, uno dei “massimi esponenti” della disciplina nel secolo scorso, regista teatrale e promotore dell'*Impro System*, durante un suo TedTalk del 2016, “bisogna insegnare all'attore di improvvisazione a pensare *inside the box*”: il suo invito implicito è di non cercare l'originalità e l'intelligenza, bensì di essere nella media, di mostrarsi per quel che si è senza perseguire “la miglior versione di sé stessi”. Il teatro di improvvisazione è nelle cose semplici, nella normalità e nelle ovvietà della vita. “Il pubblico vuole la verità”¹⁰⁸.

Sembra, quindi, che in questa “ricerca dell'ovvio” il teatro di improvvisazione non conceda spazio per l'estemporaneità dell'umorismo, la sua intrinseca caratteristica di essere “fuori dagli schemi”. E in effetti, la ricerca a tutti i costi di una battuta e una risata, sul palco, può far morire un'intera scena. Al tempo stesso è una delle forme teatrali più divertenti a cui abbia mai assistito e che rimanda essa stessa alla risata e alla comicità, in cui vigono delle regole “ferree”: l'accettazione senza se e senza ma di quel che viene proposto e detto dai colleghi attori e attrici sul palco, l'instaurare relazioni tra questi, il dare valore e luce agli altri colleghi, piuttosto che a sé stessi (“*make others look great*”), l'ascolto reciproco per poi risaltare tutte (o la maggior parte) delle informazioni dette. Come si ride, quindi, nell'improvvisazione teatrale?

¹⁰⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=bz9mo4qW9bc>

Nel teatro di improvvisazione una delle caratteristiche principali è di basarsi, per iniziare una scena, su una parola o una frase suggerita da persone esterne al palco (il pubblico, una squadra avversaria). Quanto voi attori vi basate su ciò che descrive o suggerisce la parola/input detta?

Claudia Gafà: “Dipende se la parola ha una valenza metaforica o meno, se è ispirante o no, se questa ispirazione è immediata – e quindi suggerisca un’azione chiara o un luogo ben visibile [agli occhi dell’attore] – oppure se questa richiede di essere elaborata. Alcuni input diventano i temi della scena che viene poi a svilupparsi, altri sono solamente l’inizio della scena stessa, altri ancora diventano il finale [il punto di arrivo], altri ancora sono i protagonisti della rappresentazione, dove per protagonista intendo non per forza una persona. Se il suggerimento non è ispirante ci sono due possibilità: la prima è trovare una connessione con la parola, come una sorta di mappa/braistorming, per trovarne un’altra collegata che possa dare il via all’azione; oppure si può pensare perché la parola non ispira, e quindi portare in scena questa sorta di “controparte negativa” del perché un dato input-azione/luogo non piace.”

Il suggerimento dato è sempre preso per vero?

CG: “Sì.”

Il suggerimento è sempre chiaro? Se no, come viene interpretato?

CG: “Non è sempre chiaro o conosciuto; nel caso si chiede, a chiunque l’abbia detto, di spiegarlo, raccontando la definizione [nel caso di una parola sconosciuta] o la trama [nel caso sia una frase che appare con delle mancanze di senso]

L’informazione ricevuta è sempre ritenuta adeguata alle vostre richieste [di attori/trici] di ricevere un input?

CG: “No, ci sono delle incomprensioni – un esempio banale può essere la domanda «Mi dica un luogo, per favore», a cui si risponde «Giappone», quando in realtà era implicita la richiesta di un luogo casalingo – perché buona parte delle volte l’attore sul palco non è chiaro in quel che intende; ciò accade perché chi recita ha un proprio ‘codice linguistico’ dato dalla professione che il pubblico non condivide.”

Installazione di una scena improvvisata: vengono inseriti “di default” degli elementi umoristici?

CG: “Questo dipende dallo spettacolo che si sta portando in scena [il format] e dall’input stesso. Se si ritiene necessario si inserisce un elemento umoristico”.

[In questo caso un attore/trice potrebbe impersonare dall’inizio un oggetto che provoca risate, o dare delle caratteristiche al suo personaggio o agli altri che provochino risate]

Come avviene la collaborazione in scena tra chi recita?

CG: “La collaborazione avviene tramite l’ascolto, la disponibilità ad aspettare i colleghi e a essere aspettati [nelle tempistiche della scena], dallo sguardo tra i performer, dall’eliminazione del giudizio e del pregiudizio rispetto all’attore e a quel che propone [azione, frase o luogo]. Ciò si ottiene soprattutto con un atteggiamento positivo: essere in un clima felice (prima dell’entrata in scena), di attenzione all’altro, di intenti nell’aver come obiettivo comune la riuscita di uno spettacolo interessante, divertente e vario. In questo senso devo guardare l’attore o l’attrice, prima del personaggio che interpretano, e capire se sta bene, se ha paura o ansie ed eventualmente fare in modo di togliere questi blocchi alla creatività. È fondamentale far uscire e capire la parte paraverbale e non verbale, nonché avere empatia tanto tra gli attori, quanto tra i personaggi.”

Ciò che viene detto in scena è sempre vero?

CG: “Assolutamente sì, anche se il personaggio sta mentendo. Se interpreto un ladro, per esempio, la bugia è vera, ma nel contesto del personaggio che la proferisce sarà suo compito far intendere che sta mentendo mediante il verbale e/o il paraverbale.”

Quanto sono importanti le intenzioni, anche quando queste non collimano con quanto detto?

CG: “Vale l’esempio precedente del ladro: si crea un meccanismo che lavora sull’ironia.”

Quanto è importante sceneggiare la verità?

CG: “Dipende da quello che serve allo spettacolo: se serve la rappresentazione di un cliché la verità sarà astratta, se invece serve realismo, la verità sarà «realista». Dipende dall’input e dalla risposta del pubblico nel corso della scena.”

Quanto è importante dare il giusto numero di informazioni al pubblico?

CG: “È molto importante, ma dipende anche qui da quel che si ritiene opportuno. Rispetto al funzionamento dello spettacolo, varia in base al tipo di scena: se questa è realistica e narrativa è importante fornire le informazioni necessarie, magari mediante una didascalia o un ‘descrittore’ interno alla scena stessa. Se invece la scena lascia degli ‘spazi bianchi’ molto ampi dove non sono date tutte le informazioni, si dà la possibilità al pubblico di riempirle con la propria immaginazione, e ciò rimane ad appannaggio di chi ascolta e guarda (e dipende da ogni singolo individuo).”

Quanto è importante essere chiari in ciò che si mostra?

CG: “La stessa risposta rispetto alla quantità di informazioni: se la scena implica che il pubblico non deve capire, sarà chiaro l’obiettivo di non far capire.”

Quanto è importante mantenere la relazione con ciò che viene detto?

CG: “È essenziale, anche se la relazione fosse contraria o insolita; è necessario che l’attore/trice sia sempre concentrato nella relazione tra ciò che viene detto e fatto.”

Ciò che viene pronunciato sul palco descrive la realtà o la istituisce/crea/trasforma?

CG: “Crea la realtà, senza dubbio. Ogni volta viene creata una realtà vicina a quella che conosciamo o altra da essa, e durante il corso di una scena può essere ridefinita o ritrasformata. È il discorso precedente dello spazio bianco: se un attore entra in scena simulando, con le mani, di trasportare qualcosa di piccolo, ma senza denotarlo, la sua denotazione potrebbe avvenire poi a metà, o alla fine della scena stessa; nel frattempo, gli altri attori e il pubblico hanno immaginato diverse cose ‘piccole’ in mano a quell’attore, che si concretizzeranno in quell’unica cosa/oggetto denotata in seguito. Tutte le parole dette sono creazione della realtà.”

Tutto quello che è stato appena descritto, nel caso si voglia far ridere, come percepite – da attori e attrici – possa cambiare?

CG: “Secondo me, rispetto a quel che abbiamo detto finora, l’umorismo è un’altra cosa. La comicità lavora sul «vero» rispetto allo spiazzamento, ma non è un problema di verità, bensì di un suo ribaltamento: data una verità, te ne racconto un’altra. Per esempio: la scena inizia con un attore che porta una grande sofferenza sul palco; si scopre poi che la sofferenza è data dal pollo arrosto bruciato nel forno. La credibilità [di queste due verità] dipende molto dalla sofferenza portata dal primo attore, mentre gli altri sul palco devono mantenere il punto di questa sofferenza, rendendola credibile sotto il nuovo punto di vista [del pollo bruciato]. La stessa cosa accade, facendo un altro esempio [più astratto], nel caso dovessimo vedere una famiglia, seduta a terra, che sta mangiando e parla tra loro; potremmo scoprire poi che è una famiglia di cani parlanti, e compito degli attori è credere fermamente in quello che fanno. Gag, battute e giochi di parole, generalmente, o sono la peculiarità principale di una scena, grazie anche a riferimenti, citazioni e tormentoni, oppure sono fini a sé stessi. In quest’ultimo caso la comicità rischia di bloccare la scena, poiché una battuta può cambiare le regole del gioco oppure perché è l’attore a farla, non il suo personaggio. La comicità funziona se è contestualizzata dal personaggio che la proferisce.

C’è poi la comicità dell’ovvio e del banale, che detta in un dato momento e spazio della scena fa ridere, ma solo in quel caso lì, poiché è richiesta dalla dinamica della scena stessa. Questo si ricollega alla dimensione del tempo e del ritmo nel quale la comicità deve essere espressa [una battuta, normalmente, si svolge in tre tempi: è l’importanza del timing – quando viene detta – compreso di momenti di silenzio e di attesa, e quindi di tensione]. Ancora, per continuare l’elenco, c’è la questione della curva della comicità: una cosa detta all’inizio di una scena può non far ridere, o essere assolutamente neutra, ma se ripetuta più volte – all’inizio inconsapevolmente, poi con una presa di coscienza – il suo effetto umoristico sale fino a giungere alla risata.

L’atteggiamento da ‘rido-con’ il personaggio (e l’attore) può tramutarsi in un altro comportamento da ‘rido-di’, dove si tende a ridicolizzare un personaggio

tramite, per esempio, le caratteristiche fisiche dell'attore (che non dovrebbero rientrare, in linea teorica, nella scena). La cosa non è così inusuale.

In genere, le reazioni emotive fanno ridere, rispetto a cose, situazioni o personaggi, e se queste sono esagerate o in contrasto rispetto a un contesto esplicitato precedentemente. Se per esempio dico «Ti amo» e l'altro si mette a piangere in disperazione, vi è contrasto emotivo (ed esagerato) che crea risata, fermo restando che questa debba avvenire nei modi nei tempi giusti, ovvero quelli richiesti dalla scena [palpabili tanto per chi guarda quanto, soprattutto, per chi sta recitando]. Esagerazione e contrasto sono due pattern generali che creano umorismo, l'importante è sapere quando inserirli. Un esercizio che rende bene l'idea di opposizione è il *Funny man*, contrapposto allo *straight man*: il gioco funziona in maniera tale per cui, se tutti gli attori in scena sono 'funny', almeno uno deve interpretare il personaggio 'straight', che rispecchia il pubblico e funge da spalla e contraltare; allo stesso modo se tutti sono personaggi 'seri' e solo uno quello divertente. Se tutti fossero 'funny' la scena avrebbe una breve durata: non è possibile ridere per sempre. Il dualismo è parte fondante della storia stessa del teatro.”

Questo *case study* improntato sul teatro di improvvisazione, e quindi sulla creazione in tempo reale, senza premesse di contenuto e soprattutto senza un contesto alle spalle, di scene teatrali che rispecchiano più o meno dinamiche di vita, permette di fare un'ulteriore analisi che sostanzialmente conferma ciò che già si è concluso nello sviluppo della tesi di laurea.

L'informazione più importante che risalta alla rilettura delle risposte di Claudia Gafà è il passaggio che concerne “il ribaltamento della realtà”; la comicità sarebbe, sul palco, la creazione di un'altra verità partendo da una presupposta, già presente sulla scena nella sua origine. Questa considerazione generale può essere riportata quindi a un discorso pragmatico relativo al rispetto delle massime griceiane, ma a un livello differente rispetto quanto analizzato nel capitolo 4: i due attori, sulla base del principio teatrale per il quale ogni cosa

detta deve essere presa per vera, rispettano sempre tra di loro la massima della qualità e le sue relative implicature. Lo scarto umoristico avviene tra il palco e il pubblico, il quale viene colto dall'inaspettato – o dal confronto tra due “concetti opposti”, così come suggerisce la SSTH di Raskin – grazie all'abilità degli attori nel rendere credibile e contestuale parole e script anche molto lontani tra di loro.

Tali contrasti possono verificarsi sia nelle opposizioni semantiche, sia nelle menzionate “reazioni emotive”, le quali potrebbero essere riportate a livello teorico nell'area degli atti performativi di Austin e Searle. Partendo dal presupposto che tutto ciò che avviene in scena è una “creazione della realtà”, e quindi a suo modo una “atto scenico performativo” in accordo tra gli attori, lo scontro emotivo avviene a livello illocutorio e perlocutorio tra i personaggi, ovvero tra quello che vorrebbero intendere e far intendere contro la medesima volontà della controparte scenica. La questione riguardante l'esagerazione, invece, si potrebbe ricondurre anche in questo caso alla massima di Grice relativa al modo, o all'essere perspicui: l'eccesso di chiarezza, e non l'ambiguità, creano una situazione umoristica. Infine, in una (forse) ulteriore forzatura teorica della massima della relazione, la ripetizione di una medesima informazione per n. volte, nella cosiddetta “curva comica”, va a creare una situazione per la quale la reiterazione – e quindi una sovrapproduzione di comunicazione – genera la risata.

Tutto questo si innesta in un contesto – quello auspicato dal teatro di improvvisazione e dalle parole di Johnstone in introduzione al caso – nel quale la ricerca primaria è quella dell'ovvietà, dell'ascolto e del rispetto delle parole altrui, della coerenza che si viene a creare e a mantenere nella scena grazie al lavoro di attrici e attori. Peculiarità che sostanzialmente vanno a rispettare il principio di cooperazione: la verità scenica è sempre tale, la relazione tra i personaggi e con quello che dicono è costantemente posta all'attenzione di chi concorre allo spettacolo, la chiarezza è necessaria per portare in luce il messaggio giusto, anche quando non si vuole essere chiari per scelta. L'unica massima a permettere una certa indulgenza riguarda quella della quantità, perlopiù per motivi scenici: a volte si può mostrare tutto ciò che riguarda una scena, altre volte si lasciano volutamente degli “spazi bianchi” su cui

l'immaginazione del pubblico entra, per dare il proprio contributo immaginifico – e personale – allo spettacolo.

In sostanza, e per concludere, è possibile affermare che l'umorismo, in questo tipo di contesto teatrale e improvvisato, si gioca su "diversi piani del banale": i punti di vista dei diversi attori sul palco concorrono a diversi "piani di semplicità", di pensare in maniera ovvia ma tuttavia diversa le diverse situazioni, e nel dover ogni volta incamerare nella scena quel qualcosa in più di semplice che viene evocato da ogni parola, ogni battuta che si discosti da quanto detto fino a quel momento. Cambiano i riferimenti e le attribuzioni mantenendo fisso e coerente il principio di cooperazione con le sue massime, in sintesi. A confermare, come già scritto, come la forza umoristica rompa e ricomponga il piano della verità, dissimulando la realtà nella sua dimensione caleidoscopica.

RINGRAZIAMENTI

Ed eccomi qui, di nuovo, sei anni più tardi, a scrivere dei ringraziamenti per una tesi di laurea triennale. Dato lo scanso temporale, i mesi e i giorni passati da quell'11 ottobre 2017 a questo 13 dicembre 2023, dovrei scrivere qualcosa di differente, di gratitudine nei confronti di questo periodo che mi ha portato, volente o nolente, a discutere una laurea sull'umorismo millantando analisi e conoscenze. A chi sta leggendo questi ringraziamenti: è tutta una scusa per continuare a fare pessime battute a cui credo fermamente; è tutta una questione di tempistiche, attitudine, intenzioni e sollazzo personale.

Cosa significa essere grati? Così su due piedi, suppongo sia uno stato d'animo nei confronti di chi sentiamo si è interessato a noi, senza analisi di convenienza, senza riflettere sul tornaconto personale, emotivo o sociale che sia, su chi ha sacrificato sé stesso per l'interesse di qualcun altro. Chi dovrei ringraziare, quindi, dopo sei anni, viaggi per mezzo mondo, idee folli e un risultato decisamente poco pronosticabile?

Ringrazio innanzitutto me stesso.

A me, che il più delle volte manderei al diavolo per essermi incartato in questa vita che avrebbe potuto – almeno nelle intenzioni e nei pronostici – essere più semplice di così. Mi ringrazio per la coerenza nell'essere, malgrado tutto, me stesso; di provare a non tradire certi ideali, fatti di amicizia, di attitudine alla realtà, di discernimento verso ciò che è giusto o sbagliato. Mi ringrazio per continuare ad assecondare quel sentimento che mi porta oltre la quotidianità, che mi impone di pensare che vi sia qualcosa di più profondo nella vita fatto non di buste paga, scadenze, adeguamenti sociali e attese, ma di letture del mondo e di riflessioni, di scelta tra ciò che è conveniente – e facile – e ciò che è giusto fare in quanto essere umano, sociale, con dei desideri e delle aspettative. Mi ringrazio per continuare a sbattermi a destra e a manca, nel tentativo di tenere insieme cocci e relazioni, persone e situazioni; mi ringrazio pure per aver riconosciuto la

mia debolezza, nel non poter riuscire ad arrivare ovunque. C'è un po' di rammarico, certo: porto nel cuore chiunque abbia incontrato in 32 anni di vita, e mi dispiace che non sia "più come prima". Lascero' sempre una porta aperta, uno spiraglio, nella speranza. Mi ringrazio anche per questo: per continuare ad essere, oltre la negatività, un inguaribile ottimista. E mi ringrazio soprattutto per un'altra speranza, o meglio di-speranza, o per la disperazione, che mi hanno portato fino a qui: a credere oltre l'assurdo, a inventarmi una vita diversa non tanto per fede, ma per un rifiuto terrorizzato dell'ovvio. Per la cocciutaggine insensata e veramente disperata rispetto alla vita che si stava prospettando tre anni e mezzo fa, nel mentre di una pandemia mondiale, quando molti si sarebbero rassegnati o un lavoro e alla ricerca di una vita normale. Nessun giudizio verso gli altri, ma gratitudine verso me stesso e alla mia estemporaneità, originalità, o incoscienza. Fine della parentesi kierkegaardiana.

L'incoscienza che mi ha portato a studiare Filosofia – mi si conceda la lettera maiuscola – senza sapere nulla di cosa potesse essere, pregiudicando una certa facilità dopo la laurea in Lettere moderne, con la vaga sensazione che "pensare" potesse essere qualcosa di adatto a me medesimo. Ringrazio la Filosofia, che mi ha salvato la vita. Ringrazio il pensiero: ogni problema, ogni dubbio anche sulla cosa più banale, e nota, del mondo. Ringrazio la Filosofia perché mi ha riportato dal disperare allo sperare, a di nuovo aver fede in qualcosa. Ringrazio la Filosofia perché mi impone di pensare oltre il pensabile, di mettere insieme contraddizioni, di speculare la realtà secondo punti di vista diversi e, soprattutto, di provare a riflettere con la testa degli altri. Per trent'anni, più o meno, ho navigato nel vago e nell'idea di poter fare tutto e niente, di potermi adattare qui e lì, di essere tutto e il contrario di tutto; con la Filosofia non è cambiato nulla di tutto ciò, se non nella possibilità di pensare e di agire nelle mie azioni e nel mondo che mi circonda, di cercare spiegazione e di non dare niente di precostituito. Ringrazio il pensiero e la parola, e le parole che nella combinazione tra loro creano un nuovo pensiero. Ringrazio la poesia, nella speranza che possa continuare a soffiarmi dentro e che io possa aver spazio per essere soffiato.

In tutta questa autoreferenza e presunzione – o amor proprio, dipende da che punto la si guarda – controbatto la coerenza con una promessa fatta al me stesso di 13 anni, durante un camposcuola nel lontano 2004; promisi a me stesso che avrei portato risate, avrei fatto ridere la gente, perché mi sembrava una cosa in cui riuscivo piuttosto bene. Ecco, negli ultimi sei anni, se non di più, ho disatteso questa mia promessa. Ho perso il sorriso, spesso, appallottolandomi in me stesso nel tentativo di sopravvivere a un lavoro rognoso, a delle scadenze impellenti, alla coerenza di altri aspetti di me. Fintantoché non sono riuscito, in un colpo di scena atteso solo da me (inganni della percezione) a partire, di nuovo, verso la Spagna, in un Erasmus che sembrava più... una scusa, un pretesto, un escamotage per vivere la vita in maniera diversa, almeno un'ultima volta.

Ora, non so cosa sia successo tra il mio me di febbraio e quello di luglio, ma penso di dover ringraziare Barcellona e chi c'ho trovato dentro. E chi c'è stato dentro ha dei nomi, che rispondono al rigoroso ordine alfabetico di Alberto, Alyssa, Alessia, Arianna, Asia, Ludovica, Martina. Sono partito per la Catalogna con nessuna aspettativa di avere un gruppo su cui fare affidamento, avvolto nei miei obiettivi e nelle mie cose da fare, pensando più a un'avventura che non sarebbe mai arrivata piuttosto che a una stabilità affettiva. Solo che poi mi avete incrociato, tra l'International office della UAB e i Bunkers – e poi il Bresh, e l'after Caposile e di nuovo il Bresh – e penso che sia stato bello, una volta tanto, avere un gruppo su cui contare. A progettare un'uscita di qua o una scampagnata di là. A ridere tanto per ridere. A fare pessime battute (non è vero) e a smadonnare contro un sistema universitario che oh, mannaggiaaloro, imparassero dall'Italia. Grazie, Daje, perché ho ritrovato un sorriso; perché ho avuto la conferma che c'è ancora speranza, se non ci si fa fregare dall'età adulta e da tutto quello che si può desiderare ma poi, veramente, è necessario per vivere una vita felice? Vi spero e vi auguro che non vi facciate fregare come già troppi ne ho visti, che abbiate sempre un po' di tempo, basta tanto così, per incontrare qualcuno che non vedete da troppo. Che non siate mai troppo stanchi per bere l'ultima, o per passare cinque minuti cinque a confortare chiunque vi passi tra la vita. Mi auguro di avervi lasciato dei bei momenti. E se poi la vita ci manderà un po' più distanti

amen, sarà allora un bel ricordo, fino al prossimo messaggio molesto ed estemporaneo. Grazie per avermi accompagnato fino a qua, di ritorno a una coerenza sperata 19 anni fa, e fattasi carta e inchiostro su una delle ultime cose che avrei previsto per le mie battute e i miei giochi di parole: una tesi di laurea sull'umorismo.

Ringrazio poi snocciolando – il che non significa con meno importanza, ma diversa – persone che ancora ci sono, o mi hanno donato un piccolo seme di luce. E il primo pensiero va a Erika, perché nonostante tutto – e in quel nonostante c'è tutto quel che sappiamo io e te – siamo ancora in grado di mandarci fiumi di parole dopo lunghe pause silenziose. Sono veramente contento di non aver mollato, e di aver aspettato, e di essere arrivato fino a qua insieme. E poi mi viene da ringraziare Anna, che aveva pronosticato gli atti locutori, illocutori e perlocutori di Austin. E perseguendo questa direzione, mi viene da ringraziare coloro che ho incontrato nei miei Erasmus+ training course, perché hanno dato un senso ai miei viaggi e alla mia curiosità, e al mio inglese. Un pensiero speciale va a Xenia, che non leggerà mai queste parole. Non ringrazierò invece Antonio, perché tanto lui veleggia oltre queste formalità: è il maestro che non si fa afferrare, che non si comprende, e che bisogna lasciare al suo percorso verso... "l'illuminazione" – e rido, perché se mai dovessi dare una letta, rido.

Ringrazio infine, ma non perché sia la fine ma un continuo inizio, CambiScena, il teatro di improvvisazione e tutto quello che mi dà da pensare. Spesso mi sono ritrovato a chiedermi perché mi sto smazzando in questa cosa di recitare a braccio, che tanto ormai non me ne frega niente di stare su un palco, che certa comicità non mi appartiene più, che certi giochi sono troppo infantili per essere presi sul serio. Non ne ho la benché minima idea, ma continuo a farlo per la insensata sensazione che da qualche parte tutto questo mi possa portare altrove: nell'ovvio, nel semplice, nell'imparare a vivere senza un copione. Grazie a Claudia per la disponibilità, e sappi che avrei voluto anche sentire il parere di Antonio. Ringrazio le persone che c'ho trovato dentro, che non sono scontate, non sono

banali e soprattutto non hanno paura di rivelare che se sono lì è perché la vita dà dei problemi, e in qualche modo bisogna affrontarli.

I miei ringraziamenti finiscono qua; un ultimo pensiero alla mia famiglia e a quel casino relazionale che mi ha condotto all'umorismo, al sarcasmo, a essere sardonico e assurdo, a essere me che sono decisamente il contrario di quel che dovrei essere. Un pensiero a nonna Carla, che dal mio punto di vista avrebbe potuto meritarsi nipoti migliori, io me medesimo in primis.

Tutto il resto lo lascio al gran finale, alla laurea magistrale. Ormai ho visto gran parte di ciò che mi può fermare, e l'ho già sorpassato. So chi sono e dove voglio arrivare, sempre con un pizzico di follia e se possibile un po' d'originalità.

Non vedo l'ora, ma in ogni caso non mi comprerò un orologio.

È tutto, per questo giro.

See ya, que vaya bien.

BIBLIOGRAFIA

- Attardo S. (edited by), 2017, *The Routledge handbook of language and humor*, New York; London, Routledge
- Attardo S., 2020, *The Linguistic of Humor: An Introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press;
- Austin J.L., 1987, *Come fare cose con le parole. Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955*, edizione italiana a cura di C.Penco e M.Sbisà, Genova, ed. Marietti S.p.A.
- Bergson H., 1900, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari, ed. Economica Laterza
- Bonomi A. (a cura di), 1973, *La struttura logica del linguaggio*, Milano, Bompiani
- Cicerone M.T., 2015, *De Oratore*, a cura di P. Li Causi, R. Marino, M. Formisano, ed. Dell'Orso, Milano
- Donnellan K., 1966, *Riferimento e Descrizione definite*, pagg. 225-248, all'interno di Bonomi A. (a cura di), 1973, *La struttura logica del Linguaggio*, Milano, ed. Valentino Bompiani
- Gottlob F., 1892, *Senso e denotazione*, all'interno di Bonomi A. (a cura di), 1978, *La struttura logica del linguaggio*, ed. Valentino Bompiani, Milano
- Freud S., 1905, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, ed. Novalito (1981)
- Grice P.H., 1993, *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, traduzione di Moro G., Il Mulino
- Grice P.H., 1989, *Studies in the way of words*, Cambridge, ed. Harvard University Press
- Harari Y.N., 2017, *Sapiens. Da animali e dèi*, traduzione di Giuseppe Bernardi, Bompiani

- Hobbes T., 1651, *Leviathan*, a cura di Raffaella Santi (testo a fronte), ed. Bompiani – Il pensiero occidentale
- Kant I., 2004, *Critica del Giudizio*, introduzione, traduzione note e apparati di Massimo Marassi, Varese, ed. Bompiani – Il Pensiero Occidentale
- Leacock S., 1935, *Humor. Its theory and technique with examples and samples*, Doad, Mead & Company
- Martinich A.P., 1995, *A Hobbes Dictionary*, Massachusetts (USA), Blackwell Publishers Ltd
- Morselli E., 1946, *Piccolo dizionario filosofico*, Signorelli
- Mori L., 2013, *Il “ridere” come rottura nelle cornici di senso: esplorazione filosofica a partire da un chiasma platonico*, Itinera, N.6
- Morreall J., 1982, *A new theory of Laughter*, da *Philosophical Studies: an international journal for Philosophy in the Analytic tradition*, vol. 42, n.°2 (settembre), ed. Springer
- Morreall J., 2005, *Verbal humor without switching scripts and without non-bona fide communication*, *Humor journal*, 27 luglio 2005, pub. De Gruyter Mouton
- Morreall J., 2009, *Comic Relief: a comprehensive Philosophy of Humor*, Southern Gate, Chichester, West Sussex, PO19 8SQ, United Kingdom, John Wiley & Sons Ltd, The Atrium
- Pirandello L., Novel T., 1966, *On Humor*, *The Tulane Drama Review*, vol.10, n.°3, pagg.46-59, ed The MIT Press
- Platone, 2009, *Teeteto o sulla Scienza*, traduzione di Luca Antonelli, I Classici – Universale Economica Feltrinelli (prima ed. 1994)
- Platone, 1990, *Repubblica*, a cura di Nino Marziano e Giorgio Verdi, Ugo Mursia Editore, Varese
- Raskin V., 1985, *Semantic mechanisms of Humor*, Purdue University, ed. D. Reidel Publishing Company

- Reimer M., 1998, *Donnellan's Distinction/Kripke's Test*, Analysis, vol.58, n.°2 (April 1998), ed. Oxford University Press on behalf of The Analysis Committee
- Searle J., 1968, *Austin on Locutionary and Illocutionary Acts*, The Philosophical Review, vol.77, n.4, ed. Duke University Press, url: <http://www.jstor.com/stable/2183008>

SITOGRAFIA

- <https://www.treccani.it/vocabolario/ironia/#:~:text=Nell'uso%20com.%2C%20la,s'accorse%20dell'i.>
- https://www.treccani.it/enciclopedia/ironia_%28Dizionario-di-filosofia%29/
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/thomas-hobbes>
- https://www2.classics.unibo.it/eikasmos/eik_pdf/1995/Celentano_95.pdf
- <https://www.humorstudies.org/>
- <https://plato.stanford.edu/entries/humor/#IncThe>
- <https://plato.stanford.edu/entries/austin-ij/#PrimLite>
- <https://www.cerias.purdue.edu/site/people/faculty/view/3>
- <https://www.treccani.it/vocabolario/semantica/>
- https://www.researchgate.net/publication/273946710_Semantic_Mechanisms_of_Humor
- <https://www.treccani.it/vocabolario/ironia/>
- <https://www.treccani.it/vocabolario/sarcasmo/>
- <https://www.psicologoconcoloro.com/non-essere-pesante-stavo-solo-scherzando-la-sottile-differenza-tra-lironia-e-il-sarcasmo/>
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/satira/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=7W33HRc1A6c>
- https://it.wikipedia.org/wiki/George_Carlin
- <https://gafaclaudia.wordpress.com/>
- <https://www.cambiscena.it/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=bz9mo4qW9bc>

