

-
Università di Lubiana
Facoltà di Filosofia
Dipartimento di italianistica

-
-
-
-
Il comico nel teatro di Achille Campanile
TESI DI DOTTORATO

-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
Relatore: izr.prof.dr.Irena Prosenč Šegula

Melani Mamut

-
Ljubljana, 2013/2014

Indice

Indice 1

1 Introduzione 6

2 Teorie e meccanismi del comico novecentesco 12

2.1 Henri Bergson e la meccanizzazione della vita 12

2.1.1 La ripetizione 14

2.1.2 L'inversione 14

2.1.3 L'interferenza delle serie 15

2.2 Pirandello e l'umorismo 19

2.3 Il riso carnevalesco di Michail Bachtin 22

2.4 Freud e le tecniche dei motti di spirito 26

- [2.4.1 Il motto di spirito ottenuto da una condensazione linguistica 28](#)
- [2.4.2 La condensazione con una modificazione della forma espressiva 29](#)
- [2.4.3 Il motto fonico 29](#)
- [2.4.4 Il doppiosenso 29](#)
- [2.4.5 L'allusione per mezzo di un'omissione 31](#)
- [2.4.6 Il calembour o pun 31](#)
- [2.4.7 La tecnica dello spostamento 32](#)
- [2.4.8 La tecnica dell'unificazione 32](#)
- [2.4.9 La rappresentazione per opposti 33](#)
- [2.4.10 L'esagerazione 33](#)
- [2.5 Comicità e riso di Vladimir Propp 35](#)
- [2.5.1 La comicità della somiglianza 36](#)
- [2.5.2 La comicità delle differenze 36](#)
- [2.5.3 La rappresentazione dell'uomo come cosa 37](#)
- [2.5.4 L'esagerazione comica 37](#)
- [2.5.5 L'inatteso fallimento dei propositi 38](#)
- [2.5.6 L'abbindolamento 38](#)
- [2.5.7 L'alogismo 39](#)
- [2.5.8 Le bugie comiche 39](#)
- [2.5.9 Gli strumenti linguistici della comicità 40](#)
- [2.6 Lucie Olbrechts – Tyteca ed il comico del discorso 41](#)
- [2.6.1 La creazione per fusione 43](#)
- [2.6.2 La polisemia 43](#)
- [2.6.3 L'omonimia 44](#)
- [2.6.4 La catacresi 44](#)
- [2.6.5 La previsione falsa 45](#)
- [2.6.6 La previsione con una classe di parole 45](#)

- [2.6.7 Il pataquès 45](#)
- [2.6.8 Il comico dell'errore d'ortografia 46](#)
- [2.6.9 Il comico dell'etimologia 46](#)
- [2.6.10 L'elissi 47](#)
- [2.6.11 La petizione di principio 48](#)
- [2.6.12 Il comico delle domande superflue 48](#)
- [2.6.13 Il comico dell'interpretazione 49](#)
- [2.6.14 Il comico della molteplicità 49](#)
- [2.6.15 Il comico della qualificazione 50](#)
- [2.6.16 Il comico delle nozioni 51](#)
- [2.6.17 Espressioni apparentemente equivalenti 52](#)
- [2.6.18 Espressioni apparentemente differenti 52](#)
- [2.6.19 Il pronome indefinito come fonte di comico 52](#)
- [2.6.20 La tautologia apparente 53](#)
- [2.6.21 La reciprocità 53](#)
- [2.6.22 Il sorite cinese come fonte di comico 54](#)
- [2.7 Ancora sulle tecniche del comico e sulle loro tipologie 56](#)
- [2.7.1 La gag 56](#)
- [2.7.2 L'inversione di segno e di significato 57](#)
- [2.7.3 L'inversione 57](#)
- [2.7.4 La contraddizione 57](#)
- [2.7.5 Lo scambio di lettere usando una frase fatta 58](#)
- [2.7.6 Il grammelot 58](#)
- [2.7.7 Lo straniamento 59](#)
- [2.7.8 La premessa comica 60](#)
- [2.7.9 La tensione e rilascio 60](#)
- [2.7.10 L'ovvio o dire la verità come effetto comico 61](#)

<u>2.7.11</u>	<u>La bugia come effetto comico</u>	<u>61</u>
<u>2.7.12</u>	<u>La comicità slapstick</u>	<u>61</u>
<u>2.7.13</u>	<u>L'effetto campanello</u>	<u>62</u>
<u>2.7.14</u>	<u>Il callback</u>	<u>62</u>
<u>2.7.15</u>	<u>Il capovolgimento della situazione (il rovesciamento)</u>	<u>62</u>
<u>2.7.16</u>	<u>Il malapropismo</u>	<u>63</u>
<u>2.7.17</u>	<u>Il limerick</u>	<u>63</u>
<u>2.7.18</u>	<u>Il pesce fuor d'acqua</u>	<u>63</u>
<u>2.7.19</u>	<u>La distorsione temporale</u>	<u>64</u>
<u>2.7.20</u>	<u>La sproporzione</u>	<u>64</u>
<u>2.7.21</u>	<u>L'assurdo</u>	<u>64</u>
<u>2.7.22</u>	<u>Il nonsense</u>	<u>65</u>
<u>2.7.23</u>	<u>L'ambiguo e il doppio senso</u>	<u>65</u>
<u>2.7.24</u>	<u>La ripetizione</u>	<u>66</u>
<u>2.7.25</u>	<u>L'accumulazione disordinata</u>	<u>67</u>
<u>2.7.26</u>	<u>Il comico opportunistico</u>	<u>68</u>
<u>2.7.27</u>	<u>Il registro incongruo</u>	<u>68</u>
<u>2.7.28</u>	<u>L'ironia drammatica</u>	<u>69</u>
<u>2.8</u>	<u>Figure retoriche ed espressioni ludolinguistiche: complici nella creazione della comicità</u>	<u>70</u>
<u>2.8.1</u>	<u>La similitudine</u>	<u>70</u>
<u>2.8.2</u>	<u>L'analogia</u>	<u>70</u>
<u>2.8.3</u>	<u>La sineddoche</u>	<u>71</u>
<u>2.8.4</u>	<u>L'iperbole comica</u>	<u>71</u>
<u>2.8.5</u>	<u>L'eufemismo</u>	<u>71</u>
<u>2.8.6</u>	<u>La litote</u>	<u>72</u>
<u>2.8.7</u>	<u>L'attenuazione o <i>understatement</i></u>	<u>73</u>
<u>2.8.8</u>	<u>La metafora</u>	<u>74</u>

<u>2.8.9</u>	<u>La metonimia</u>	<u>74</u>
<u>2.8.10</u>	<u>L'antifrasi o l'espressione opposta</u>	<u>75</u>
<u>2.8.11</u>	<u>La personificazione</u>	<u>75</u>
<u>2.8.12</u>	<u>L'ossimoro</u>	<u>75</u>
<u>2.8.13</u>	<u>L'antitesi</u>	<u>76</u>
<u>2.8.14</u>	<u>La paronomasia</u>	<u>76</u>
<u>2.8.15</u>	<u>L'acrostico</u>	<u>77</u>
<u>2.8.16</u>	<u>Gli anagrammi</u>	<u>77</u>
<u>2.8.17</u>	<u>I falsi alterati</u>	<u>77</u>
<u>2.8.18</u>	<u>La frase a doppia lettura</u>	<u>77</u>
<u>2.8.19</u>	<u>L'aggiunta</u>	<u>78</u>
<u>2.8.20</u>	<u>Il cambio</u>	<u>78</u>
<u>2.8.21</u>	<u>L'antipodo</u>	<u>78</u>
<u>2.8.22</u>	<u>La metatesi</u>	<u>78</u>
<u>2.8.23</u>	<u>Il raddoppiamento</u>	<u>79</u>
<u>2.8.24</u>	<u>L'ironia nel dramma</u>	<u>79</u>
<u>2.8.25</u>	<u>L'ironia situazionale</u>	<u>79</u>
<u>3</u>	<u>Le teorie di Grice, Austin e Searle</u>	<u>80</u>
<u>3.1</u>	<u>La teoria conversazionale di Paul Grice</u>	<u>80</u>
<u>3.1.1</u>	<u>Il significato naturale e non naturale</u>	<u>81</u>
<u>3.1.2</u>	<u>Il principio di cooperazione e le massime conversazionali</u>	<u>87</u>
<u>3.1.3</u>	<u>La teoria dell'implicatura</u>	<u>91</u>
<u>3.2</u>	<u>John Austin e la tipologia degli atti linguistici</u>	<u>96</u>
<u>3.3</u>	<u>La teoria degli atti linguistici dal punto di vista di John Searle</u>	<u>103</u>
<u>4</u>	<u>Achille Campanile: una presenza scomoda nella drammatica novecentesca</u>	<u>108</u>
<u>4.1</u>	<u>Il contesto storico e letterario in cui scrisse Campanile</u>	<u>109</u>
<u>4.2</u>	<u>L'attività letteraria ed il fascismo</u>	<u>114</u>

4.3	<u>La ricezione del pubblico e le messe in scena</u>	116
4.4	<u>Comicità di Campanile</u>	119
5	<u>L'inventore del cavallo (Una commedia fuori luogo)</u>	122
5.1	<u>Le commedie in un atto</u>	124
5.2	<u>Il titolo come punto di riferimento</u>	125
5.3	<u>Commedia di difficile definizione</u>	127
5.4	<u>La morte come leitmotiv ne L'Inventore del cavallo</u>	132
5.5	<u>Analisi approfondita del dialogo ne L'inventore del cavallo</u>	136
5.5.1	<u>La tabella della frequenza dei turni di parola</u>	160
6	<u>Il Ciambellone</u>	162
6.1	<u>Analisi approfondita del dialogo ne <i>Il Ciambellone</i></u>	164
6.1.1	<u>La tabella della frequenza dei turni di parola</u>	203
6.1.2	<u>La tabella degli atti linguistici</u>	205
7	<u>Centocinquanta la gallina canta</u>	207
7.1	<u>Analisi approfondita del dialogo nel <i>Centocinquanta la gallina canta</i></u>	210
7.1.1	<u>La tabella della frequenza dei turni di parola</u>	246
8	<u>Conclusione</u>	248
9	<u>Bibliografia delle opere</u>	250

-

-

1 **Introduzione**

L'ipotesi centrale di questa tesi è che le commedie di Campanile siano fondamentalmente basate sulla comicità astratta composta da un ampio uso di incongruenze linguistiche, nonsense e giochi di parole. Per poter dimostrare tale ipotesi la ricerca si appoggerà ad alcune teorie del comico proposte da vari studiosi in cui è possibile notare la difficoltà nel definire il comico. È interessante rilevare che proprio Henri Bergson, uno dei maggiori studiosi in questo campo nega apertamente l'esistenza della comicità astratta, favorendo la vera comicità cioè quella delle persone. La ricerca si propone di analizzare tre testi teatrali in un atto: *L'inventore del cavallo*, *Il ciambellone* e *Centocinquanta la gallina canta*. I testi teatrali saranno utilizzati allo scopo di smontare le varie sfaccettature del comico e scoprire una "grammatica" del linguaggio comico ed i suoi metodi.

Per dimostrare quest'ipotesi saranno presi in considerazione alcuni punti di riferimento. Il primo

punto è la teoria di Henri Bergson il quale, nel suo saggio *Il riso*, individua due forme di comicità, una umana e l'altra astratta, e proprio quest'ultima si manifesta sul piano logico e semantico. Il concetto bergsoniano, secondo il quale la chiave della comicità risiede nella contraddizione è senza dubbio valido. Comunque, la teoria di Bergson appare inadeguata agli scopi di questa ricerca dal momento in cui egli definisce "spiritosi" alcuni aspetti del linguaggio comico senza entrare nel profondo della questione. Nel suo saggio affronta il tema del riso rilevando il suo aspetto sociale ed il riso del singolo viene visto come il riso dell'intera comunità. È evidente che egli si limita ad analizzare la comicità in prospettiva sociale. Nelle opere di Campanile, invece, il personaggio non entra sempre in contrasto con la società che lo punisce con il riso. Nelle sue commedie la comicità non è sempre adottata come mezzo per mettere in ridicolo i difetti fisici o il carattere, ma essa è principalmente basata sul linguaggio che costantemente rifiuta di seguire le regole conversazionali. Il riso di Campanile è in primo luogo verbale e linguistico.

Se prendiamo in considerazione Pirandello e la sua definizione dell'umorismo, notiamo che la sua visione è inapplicabile alle commedie di Campanile. Nelle opere teatrali di Campanile non è presente l'umorismo che ci commuove, non siamo in grado di compatire il personaggio. Il suo riso non mette in evidenza l'imperfezione ed il vizio bensì la straordinaria bravura di usare la lingua per ottenere molteplici implicature conversazionali.

Per poter comprendere come si forma l'astratto comico, è opportuno fare ricorso alle teorie di Paul Grice e John Austin. Secondo Grice esistono quattro regole conversazionali: la massima della quantità, la massima della qualità, la massima di relazione e la massima di modo. Il modello comunicativo di Paul Grice appare importante per poter spiegare l'effetto comico causato dalla violazione delle massime conversazionali. Secondo Grice, non rispettando il principio di cooperazione, la comunicazione rischia di fallire. Ed è proprio questo il campo in cui si muovono tutti i personaggi di Campanile, infrangendo le regole di continuo, anche se, all'interno del loro microcosmo, seguono una logica. John Austin invece formula la teoria degli atti linguistici e distingue tre livelli d'azione: atto locutorio, atto illocutorio e atto perlocutorio. Quello che accade spesso nelle commedie di Campanile è proprio il non riconoscere la forza illocutoria di un enunciato.

Nell'ultimo secolo molti critici si sono soffermati a scrivere saggi sulla narrativa di Campanile ma pochi si sono cimentati ad analizzare le sue opere teatrali. Un'analisi della comicità nel teatro di Campanile non è stata mai fatta, almeno non in modo complessivo e ancor'oggi manca un lavoro meticoloso e approfondito che metta a luce i meccanismi che ci diano la possibilità di capire il teatro comico di Campanile. Pertanto la novità di questa tesi sta proprio nell'analisi dei meccanismi linguistici che contribuiscono alla formazione del comico nel teatro di Campanile. Inoltre la tesi comprende l'analisi di tre testi teatrali di Campanile, come si è menzionato sopra, finora mai analizzati. Questi testi sono stati scelti perché si tratta delle prime commedie in un atto di Campanile rappresentate nel 1925, e che meglio rappresentano il suo lavoro dato che non soffrono per dilatazione, come accade con le commedie in tre o quattro atti. Sembra che nelle commedie in quattro atti Campanile non faccia ridere, in esse sono assenti le inaspettate e scattanti battute, manca l'immediatezza tipica delle commedie in un atto. Conviene rilevare che la maestria di Campanile nel raggiungere la comicità impiegando la brevità delle battute ed i giochi fulminei delle battute assurde si nota proprio negli atti unici. Il suo ingegno si realizza pienamente nell'umorismo sintetico, caratteristico delle commedie in un atto. Tenendo conto che queste commedie sono basate sulla comicità astratta si cercherà di scoprire le regole che governano il discorso drammatico campanile, e di conseguenza l'analisi avrà come fine scoprire tutti i meccanismi del comico presenti nei testi analizzati. Il livello verbale rappresenta senza dubbio l'elemento determinante nella realizzazione dell'effetto comico.

Per poter analizzare le commedie di Campanile e capire le strategie del comico saranno usati vari metodi. Usando il principio di cooperazione di Paul Grice verificheremo se sono rispettate le regole elementari della conversazione. Se non sono rispettate, bisognerà individuare gli enunciati in cui sono infrante per poi stabilire le conseguenze di questa violazione. In seguito sarà adottata la teoria

degli atti linguistici formulati dal filosofo britannico John Austin. Nei testi verrà precisato se e quando gli atti illocutori hanno un effetto perlocutorio, poi tramite atti illocutori sarà opportuno individuare gli eventuali cambiamenti nei rapporti tra i personaggi.

I risultati dell'analisi riveleranno una schedatura approfondita dei meccanismi del comico nei testi analizzati di Campanile, sinora poco approfonditi ed inoltre scopriranno le regole che governano il discorso drammatico campanile. Sarà vagliata l'ipotesi che le commedie di Campanile appartengano alla comicità astratta. Con i risultati di questa tesi di dottorato si spera di dare un maggiore contributo allo studio della drammatica di Achille Campanile.

Esistono numerose teorie e infiniti approcci teorici al comico e una semplice teoria del comico sembra impossibile. Quando parliamo del riso non tocchiamo soltanto un argomento presente in una sola disciplina, bensì in quasi tutte, partendo dalla linguistica, antropologia, letteratura, medicina, filosofia, psicologia, sociologia e perfino nella religione. Il riso non rispetta confini, ma varca la soglia e va a mescolarsi con altre discipline. Nonostante il suo continuo mescolarsi con altre discipline, numerosi pensatori e filosofi hanno tentato di catturarlo, di dargli un volto e definirlo ma non di rado si sono trovati in disaccordo nel darne una definizione univoca. Ci sono stati diversi tentativi che hanno anche dato dei risultati significativi, ma il riso è in ogni modo rimasto sfuggente e inafferrabile.

Spesso si parla del riso, del comico e dell'umoristico mescolando i tre termini fino a farli diventare sinonimi. Ma bisogna rilevare che anche se si fondono tra di loro, secondo alcuni autori qualche differenza c'è, soprattutto tra il comico e l'umoristico dato che il riso nasce di per sé sia in una situazione comica che umoristica.

È possibile leggere una prima definizione dell'umorismo nei dizionari della lingua italiana dove alla voce "umorismo" si legge, ad esempio: «Modo intelligente, sottile e ingegnoso di vedere, interpretare e presentare la realtà, ponendone in risalto gli aspetti o lati insoliti, bizzarri e divertenti».[1] Il riso invece è uno degli elementi presenti nell'umorismo ed esso può essere beffardo, triste, gioioso, silenzioso, buono, cattivo, intelligente, amaro, corale, sforzato ecc., quindi i suoi aspetti e le sue sfumature sono molteplici. Il comico è il più difficile da definire perché connesso alla collocazione spazio-temporale, all'ambito sociale particolare, alle differenze generazionali e sessuali. Occorre notare che quello che una volta faceva ridere i nostri nonni probabilmente non ci fa ridere oggi o ciò che fa ridere negli Stati Uniti non necessariamente ottiene lo stesso risultato a Roma.

Umberto Eco nel suo articolo *Il comico e la regola* si occupa del concetto del comico ed osserva che sembra molto difficile esportarlo, perché esso è piuttosto legato alla patria. Come nota Umberto Eco: «Il comico è legato alle regole socioculturali proprie della comunità che lo esprime, il comico è anche strettamente connesso con la lingua in cui esso si realizza».[2]

È interessante sottolineare che gli studiosi che si occupano di questa problematica non usano gli

stessi termini e questo fatto aumenta la difficoltà teorica dello studio del comico; ci sono autori che si dedicano di più al comico, alcuni al riso e altri invece all'umorismo. A volte impiegano la stessa terminologia per indicare concetti differenti o viceversa. Alcuni studiosi che esamineremo nei seguenti capitoli si sono dedicati alla ricerca delle teorie del comico ed hanno dato un contributo rilevante. Nel suo saggio *Il riso*, Bergson si sofferma da una parte sul riso e dall'altra sul comico. Secondo Bergson il riso serve a creare il legame sociale individuando una specie di complicità tra persone e ne rileva quindi il suo aspetto sociale. La comicità invece nasce dalla ripetizione ovvero meccanizzazione della vita e ciò si può scorgere, ad esempio, nell'atto del cadere in cui le persone perdono la loro spontaneità e si comportano in modo "meccanico". Tutto quello che si presenta come frutto di un automatismo, non agile e goffo, fonda il comico e provoca il riso.

Bachtin ad esempio nel suo saggio *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* elimina la polarità tra il comico ed il riso. Secondo la sua opinione, l'essenza della comicità risiede nell'opera di Rabelais e le situazioni che narra contengono in sé il riso e il riso è comicità. Bachtin intende il riso come un'azione corale che trova la sua manifestazione nel carnevale e nelle feste popolari.

Questa indissolubilità tra il comico ed il riso è spiegata da Liborio Termine nella sua *Storia del comico e del riso*: «L'unità del riso e del comico è inscindibile, essendo il primo la reazione, la risposta, insieme emotiva e corporea, a un meccanismo d'azione o di situazione che il secondo attiva. Non si ride di niente».[3]

Luigi Pirandello nella sua opera *L'umorismo*, tratta il concetto dell'umorismo e si pronuncia in proposito riconoscendo la difficoltà di definirne il concetto: «Che cosa è l'umorismo? Se volessimo tener conto di tutte le risposte che si son date a questa domanda, di tutte le definizioni che autori e critici han tentato, potremmo riempire parecchie e parecchie pagine, e probabilmente alla fine, confusi tra tanti pareri e dispareri, non riusciremmo ad altro che a ripetere la domanda: Ma, in somma che cos'è l'umorismo?». [4] Nonostante la difficoltà nel definire l'umorismo, Pirandello tuttavia cerca di spiegare come nasce e in che cosa si differenzia dal comico. La comicità nasce da un gesto, da un modo di dire e riguarda un ridere spontaneo e disinteressato. L'umorismo invece lascia alle sue spalle la comicità proprio perché implica la presenza della riflessione che coglie un aspetto amaro di una situazione. Lucie Olbrechts –Tyteca, una studiosa che si occupa della retorica, precisamente di teoria dell'argomentazione, nel suo saggio *Il comico del discorso* considera il riso come criterio effettivo di ogni studio sul comico. Secondo lei il riso può essere puramente fisiologico ed il suo significato può cambiare a seconda della cultura. La posizione che Lucie Olbrechts –Tyteca occupa è una posizione almeno in parte vicina al concetto bergsoniano del riso sociale. Nel suo saggio è compresente un'interpretazione in chiave linguistica del comico e

un'interpretazione in chiave sociale. Il carattere sociale del comico è evidente perché secondo lei, per poter comunicare non è necessario soltanto il linguaggio comune, ma occorre il contatto delle menti. L'oratore deve essere in sintonia con l'uditore se vuole che il suo messaggio sia compreso.

Come si può evincere da queste prime osservazioni degli studiosi, il comico ha un carattere ambiguo, complesso e difficilmente definibile e perciò ognuno parte da un diverso presupposto su che cos'è il comico, perché si ride e come il riso influisce sulle nostre menti.

2 Teorie e meccanismi del comico

novecentesco

2.1 Henri Bergson e la meccanizzazione della vita

Prendiamo Bergson ed il suo celebre saggio, *Il riso*, come punto di partenza. Bergson richiede che siano presenti tre condizioni o elementi indispensabili prima di ridere. Prima di tutto il comico deve appartenere alla sfera dell'umano. L'area dell'inanimato e l'area dell'animalità sono estranee al comico e un animale o un paesaggio possono essere comici soltanto se presentano qualche interferenza con l'umano.[5]

La seconda condizione riguarda l'indifferenza ed il distacco da colui di cui si ride. Bergson parla di «un'anestesia momentanea del cuore» spiegando che coinvolgere le emozioni sarebbe come bloccare il senso comico dentro di noi. Secondo Bergson per poter ridere non dobbiamo provare pietà, bensì sospendere le emozioni e mantenere la posizione da spettatori indifferenti.[6]

La terza condizione invece esige che il riso abbia un'eco, richiede la complicità di una comunità. Il comico, dice Bergson, non è universale, ma comprende un circuito chiuso. Il riso solitario non esiste, poiché il riso implica sempre una comunicazione.[7]

Bergson richiede che la cosa di cui si ride abbia un aspetto teatrale, cioè che subentri la finzione ovvero un'illusione teatrale e afferma: «Da un lato i personaggi della vita reale non ci farebbero mai ridere se noi non fossimo capaci di assistere alle loro vicende come ad uno spettacolo visto dall'alto di una loggia; essi sono comici ai nostri occhi solo perché ci danno la commedia».[8] Alfredo Civita spiega quello che Bergson intendeva suggerire e sostiene che un avvenimento comico, come ruzzolare sulla buccia di banana, deve essere contemplato come fosse una scena costruita apposta per farci divertire, quindi deve subentrare un'illusione comica.[9]

Nel secondo capitolo Bergson parla di uno dei procedimenti comuni della commedia classica, cioè della ripetizione, e questo ci riconduce al legame tra i giocattoli meccanici dell'infanzia e la

commedia. Allude al gioco meccanico del diavolo a molla e scrive in proposito: «Noi tutti abbiamo giocato [...] col diavolo che esce dalla sua scatola. Lo si schiaccia ed ecco si raddrizza; lo si ricaccia più in basso ed esso rimbalza più in alto, lo si scaccia sotto il coperchio ed esso fa saltare tutto».[10] Anche se il bambino è consapevole del fatto che si tratti di una molla che lo fa muovere, egli consciamente decide di far parte del mondo della finzione. Infatti, la comicità, il piacere del gioco spunta dalla ripetizione dei gesti, delle azioni e dei pensieri. Ma come osserva Alfredo Civita nel suo saggio *Teorie del comico*, la comicità non nasce dalla ripetizione pura e semplice, bensì dalla «ripetizione di ciò che non dovrebbe ripetersi».[11] Secondo Bergson «ridiamo tutte le volte che una persona ci dà impressione di una cosa».[12] Si tratta delle situazioni in cui il nostro corpo prende fisionomia di un oggetto meccanico. Se un uomo che corre inciampa e cade, i passanti ridono proprio perché in quell'atto c'è qualcosa di accidentale e goffo. «Ciò che v'è ridicolo nell'un caso o nell'altro è una certa rigidità di meccanismo, là dove si vorrebbe trovare una certa agilità e la vivente pieghevolezza».[13]

«Il fantoccio con le cordicelle» è un altro procedimento spesso menzionato da Bergson. Si tratta delle scene in cui un personaggio crede di parlare ed agire liberamente ma appare invece come un giocattolo nelle mani di un altro che si diverte.

Un altro procedimento adoperato per creare il comico è «il gioco della palla di neve» che rotola e s'ingrandisce rotolando. Bergson riporta l'esempio in cui una persona spinge i soldatini di piombo disposti in fila, e per questo il primo cade sul secondo, il secondo fa cadere il terzo e così via. Lo stesso può accadere con un castello di carte.

A Bergson dobbiamo la classificazione dei tipi di comicità. Egli distingue tre tipi di comicità:

- a) la comicità di carattere
- b) la comicità di situazione
- c) la comicità di parola (ovvero la comicità astratta)

La prima è connessa al comportamento e ai difetti della persona, di solito il bersaglio è la mania dei personaggi (avarizia, buffoneria, vanità).

Il secondo tipo di comicità è provocato da una situazione normale che diventa comica a causa del comportamento inadeguato di uno o più personaggi. In questo tipo di comicità rientra la caduta su una buccia di banana, il ladro che viene derubato da un ragazzino, ma può nascere anche da un equivoco (lo scambio di un abito, di una persona, di una valigia). Questo tipo di comicità è connesso all'azione involontaria per mancanza d'agilità.

La terza è invece composta da un ampio uso di incongruenze linguistiche che si presentano a livello

semantico e si manifestano attraverso l'utilizzo di diverse tipologie di giochi verbali.

Bergson distingue altri procedimenti fondamentali dal punto di vista della teoria del comico e fa un elenco di alcune tecniche: la ripetizione, l'inversione e l'interferenza.

2.1.1 La ripetizione

Non consiste nel ripetere una parola o una frase bensì una situazione. Es. se incontro un amico che non vedevo da molto tempo e lo incontro tre o quattro volte nello stesso giorno, finiremo per ridere della coincidenza.

2.1.2 L'inversione

È un mezzo per ottenere il comico in cui si presenta il mondo alla rovescia. Spesso si ottiene una scena comica solamente invertendo le parti. Alcuni esempi sono: il fanciullo che pretende di dare lezioni ai genitori, il ladro derubato, l'imputato che fa la morale al giudice.

2.1.3 L'interferenza delle serie

È una tecnica in cui il quiproquo sembra essere centrale. Bergson osserva:

«Il quiproquo teatrale non è che il caso particolare d'un fenomeno molto più generale – l'interferenza delle serie indipendenti – e che d'altronde non è risibile in sé stesso, ma solamente come segno d'una interferenza di serie».[14] Si tratta della situazione in cui vengono rappresentate contemporaneamente due serie di avvenimenti assolutamente indipendenti e può essere interpretata in due sensi differenti. Ciascuna serie di avvenimenti si sviluppa indipendentemente dall'altra ma il vero effetto comico sorge nel momento in cui queste due serie indipendenti convergono.

Il quiproquo invece è una tecnica che presenta nello stesso tempo due significati differenti, «l'uno solamente possibile, quello che gli danno gli attori, l'altro reale, quello che il pubblico gli dà».[15] Possiamo percepire il senso reale della situazione perché ci sono stati presentati tutti gli aspetti ma gli attori non li conoscono. Ciascun attore ricava un giudizio falso su ciò che succede intorno a lui e su ciò che egli stesso fa.[16] Il divertimento sorge proprio da queste due possibili interpretazioni.

Secondo Bergson lo scopo della commedia è morale ed egli si sofferma di più su quest'aspetto sfiorando quello del linguaggio, affermando che la comicità astratta non è vera comicità. Definisce «spiritosi» alcuni aspetti del linguaggio comico senza entrare nel profondo della questione. Già all'inizio del capitolo dedicato al comico delle parole lo studioso sottolinea che creare una categoria speciale del comico di parola può sembrare artificioso. Secondo la sua opinione il comico del linguaggio deve corrispondere al comico di carattere e di situazione. In ogni modo Bergson applica al comico delle parole alcune tecniche già menzionate sopra.

Egli considera l'inversione una tecnica meno importante e di facile utilizzo. Consiste nell'invertire una frase mettendo il soggetto al posto del complemento. Per illustrare meglio questa tecnica Bergson riporta un esempio in cui un personaggio grida all'inquilino di sopra che gli sporca il balcone:

«Perché gettate le vostre pipe sulla mia terrazza?», a questo punto l'inquilino ribatte: «Perché mettete la vostra terrazza sotto le mie pipe?»».[17]

L'interferenza è invece un pozzo senza fondo da cui è possibile ricavare interminabili effetti buffi. Consiste nel dare alla stessa frase due significati indipendenti che si sovrappongono. (Si tratta del meccanismo da cui scaturisce il gioco di parole, il doppio senso e il calembour).

Inversione ed interferenza sono arguzie ma lo studioso sembra assegnare più importanza alla tecnica della trasposizione. Di questa tecnica fanno parte: l'esagerazione, la degradazione e la parodia.

Paola Giacomoni nel *Comico secondo Bergson* considera deludente la parte in cui Bergson menziona alcuni aspetti del comico del linguaggio che sono stati inquadrati nei fenomeni dello «spiritoso», dell'umorismo, dell'ironia.[18] Questa parte, secondo Giacomoni, si rivela piuttosto superficiale.

Bergson omette tutte le tecniche appartenenti al piano lessicale o sintattico. Pensiamo ai casi in cui la parola perde il proprio carattere sul piano semantico e diventa un puro suono, entrando in relazione con le altre parole solo per mera somiglianza acustica. Un interessante esempio di tali tecniche basato su scambi vocali si trova in *Tragedie in due battute* di A. Campanile:

L'annunciatrice:

Eva, l'ava, leva la lava, lava l'avo e alleva l'Iva con l'ova e l'uva.

Un altro esempio sono i malapropismi (l'uso di parole errate in situazioni particolari, utilizzate solo per la loro somiglianza fonetica con le parole appropriate).

Atlante: curvo sotto il peso del mondo: Che rottura di **spalle!**

Verso la fine del capitolo dedicato alla comicità del linguaggio Bergson afferma: «Siamo qui, a un punto dove le particolarità del linguaggio non fanno che esprimere le particolarità del carattere. Come abbiamo già visto, il comico di parole segue da vicino il comico delle situazioni e si perde, con questo ultimo genere di comico, nel comico di carattere».[19]

Senza dubbio gli esempi di A. Campanile riportati in questo capitolo segnano il distacco da questo modo di pensare e non hanno niente in comune con il comico di carattere o di situazione.

Nel suo saggio Bergson affronta il tema del riso rilevando il suo aspetto sociale. È evidente che egli

si limita ad analizzare la comicità in prospettiva sociale, che non è una prospettiva, come del resto osserva P. Giacomoni, psicoanalitica come quella di Freud, ma si tratta di una prospettiva «legata alla funzione sociale del riso, alla sua collocazione in una società e che giudica di essenziale valore non solo il modo in cui il riso sorge ma anche gli effetti sociali particolari che esso produce».[20]

Alfredo Civita osserva: «Il riso è un fenomeno sociale non in quanto presuppone o si fonda su un nesso intersoggettivo, ma perché assolve a una funzione sociale. Chi ride per il fatto stesso di ridere, si fa portatore di un'esigenza della comunità».[21]

Nella parte conclusiva del suo saggio Bergson confronta il riso a una specie di castigo sociale e spiega: «[...]vi è sempre l'intenzione non confessata di umiliare e con ciò, è vero, di correggere, almeno esteriormente[...].»[22]

Francesco Corsini si domanda qual sia la funzione sociale a cui il riso – secondo Bergson – assolve. «Esso agisce come una *correzione*. Rivela un orientamento morale perché castiga comportamenti devianti dalla società costituita. Si può individuare un complesso di funzioni riconducibili a questo aspetto correttivo: impedire la distrazione dell'intelligenza dal movimento della vita, l'irrigidimento meccanico nel corpo sociale; reprimere eccentricità, egoismo e vanità; impedire e reprimere ogni tendenza separatista, disgregatrice dell'armonia sociale».[23]

Nel passato, il pubblico degli spettatori d'opere teatrali traeva piacere dal vedere punito il vizio e questo comportamento ha persistito per secoli. Gli antichi romani come Plauto e Cicerone attaccavano i difetti della società romana, prendendo di mira i vizi umani come la gelosia, l'avarizia, l'avidità.[24] Nell'antica Grecia il commediografo Aristofane colpiva con arguzia i vizi e difetti della sua società. E, difatti, Bergson non si allontana molto dal modo in cui pensavano i filosofi e commediografi dell'antica Grecia. Anch'egli sostiene che il personaggio, assumendo il comportamento meccanico e inconscio, entra in contrasto con la società che lo castiga e umilia attraverso il riso e osserva: «È comico qualunque individuo che segua automaticamente il suo cammino senza darsi pensiero di prendere contatto con gli altri. Il riso è là per correggere la sua distrazione e per svegliarlo dal suo sogno [...]»[25] e poi prosegue con i suoi pensieri riguardo alla società: «Tutte le piccole società che si formano sulla grande sono portate, per un vago istinto, ad inventare una moda per correggere e per addolcire la rigidità delle abitudini contratte altrove, e che sono da modificare. La Società propriamente detta non procede diversamente: bisogna che ciascuno dei suoi membri stia attento a ciò che gli è intorno, si modelli su quello che lo circonda, eviti infine di rinchiudersi nel suo carattere come in una torre di avorio. Perciò essa fa dominare su ciascuno, se non la minaccia di una correzione, per lo meno la prospettiva di un'umiliazione che per quanto leggera non è meno temibile. Tale si presenta la funzione del riso. Sempre un po' umiliante per chi ne è l'oggetto, il riso è veramente una specie di castigo sociale».[26] Quindi il comico rappresenta

un distacco dai valori sociali mentre il riso diventa un mezzo con cui si reprime il vizio, punisce il comportamento deviante e ristabilisce e conferma l'ordine e la morale della società.

I suoi esempi sono tutti legati alle commedie classiche e al Vaudeville. Anche se Bergson propone un concetto del comico senza dubbio valido, si osserva però che non se ne occupa in modo approfondito dal punto di vista linguistico.

2.2 Pirandello e l'umorismo

Prendendo in considerazione Pirandello e la sua nozione dell'umorismo, notiamo che egli sviluppa la sua teoria in un modo molto diverso da Bergson. Pirandello nel suo saggio *L'umorismo* che pubblica nel 1908, adopera una netta distinzione tra il comico e l'umoristico in cui il primo viene inteso come «avvertimento del contrario» e il secondo, invece, come il «sentimento del contrario».
[27] In questo saggio Pirandello propone una precisa definizione dell'umorismo eliminando gli equivoci sorti tra il termine umorismo ed il termine comico. Per spiegare la diversità tra i due concetti egli presenta l'ormai noto esempio di una vecchia signora orribilmente truccata di fronte alla quale scoppia la risata causata dall'avvertimento. Chi ride *avverte* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una rispettabile signora dovrebbe essere. E poi continua:

«Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare al *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico».[\[28\]](#)

Oltre al primo momento «comico», nel secondo momento subentra la riflessione che ci svela il motivo del trucco della vecchia signora. Da qui possiamo dedurre che secondo Pirandello l'umorismo può esistere solo se siamo capaci di compatire il personaggio, ridere delle contraddizioni delle quali è portatore.

Mentre la riflessione sembra elemento fondamentale dell'umorismo, nel comico invece manca. Secondo Pirandello, l'umorismo diventa uno strumento per mettere a nudo le profonde e dolorose inadeguatezze e contraddizioni innate nello stato umano. La riflessione assume due funzioni; la prima consiste nel mettere a distanza noi stessi, cioè ci consente di esaminare con distacco e freddezza i nostri stati d'animo. La seconda funzione consiste nel relativizzare i nostri stati d'animo, ovvero cogliere ragioni di ciò che abbiamo in precedenza negato. Nel suo personaggio umoristico coesistono sia la tragedia che la commedia. Se pensiamo all'esempio della vecchia che si maschera

da giovane, le due funzioni appaiono chiare. È ridicola la persona che non sa accettare il trascorrere del tempo, ma se si riflette a fondo, si potrebbe scoprire che scacciare la morte o la vecchiaia fa parte della natura umana. La riflessione ci costringe ad avvertire le ragioni di ciò di cui ridiamo, e nell'inadeguatezza comica scrutiamo la contraddizione insita nell'animo umano. Rocco P. Polosa commenta: «Per Pirandello, dunque, l'umorismo entra nel cuore della contraddizione per scoprire ciò che è nascosto sotto la sua facciata, per scoprire l'ombra che sta dietro ogni apparenza superficiale».[\[29\]](#)

Quella di Pirandello è una definizione universale dell'umorismo che non si ritrova soltanto nel Novecento, quindi nei moderni, ma anche negli antichi, e l'umorismo non è nemmeno un fenomeno storicamente e geograficamente isolato.

«Non c'entra la diversità dell'arte antica dalla moderna, come non c'entrano le speciali prerogative di questa o di quella razza. Si tratta di vedere in che senso si debba considerar l'umorismo, se nel senso largo che comunemente ed erroneamente gli si suol dare, e ne troveremo allora in gran copia così presso le letterature antiche come presso le moderne, d'ogni nazione; o se in un senso più ristretto e più proprio, e ne troveremo allora parimenti, ma in molto minor copia, anzi pochissime espressioni eccezionali, così presso gli antichi che presso i moderni, d'ogni nazione».[\[30\]](#)

Nell'arte umoristica, afferma Pirandello, non sono più possibili né persone né eroi, ma solo maschere o personaggi. Il soggetto non è più una persona completa, coerente e compatta ma è obbligato a vivere nella forma, diventa una maschera che recita la parte che la società le impone. Come osserva Pirandello: «Ciascuno si racconcia la maschera come può - la maschera esteriore. Perché dentro di noi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere».[\[31\]](#)

Rocco P. Polosa dice al riguardo: «Ogni individuo riceve molte maschere (creandole di propria iniziativa o lasciandosele imporre dagli altri: dai rapporti sociali, dalle formalità borghesi, ecc.). Dietro ogni maschera si trova un'altra maschera: la verità si offre negli oggetti della natura (il mare, le montagne, i fili d'erba), ma nell'uomo non si può dare altro che la maschera».[\[32\]](#) Si capisce che l'uomo è tanti individui diversi ma varia a seconda di chi lo guarda. Porta la maschera che la società gli impone e per convenienza o per paura recita la parte che gli viene attribuita dalla società. Questo succede perché l'uomo deve conservare la propria maschera se non vuole essere isolato. Se l'uomo tentasse di sbarazzarsene, sarebbe considerato dalla società come folle.

Lo scrittore Vincenzo Consolo rileva che l'individuo di Pirandello «era costretto ad assumere una maschera. Da qui la sua grande scoperta: il fatto che l'individuo abbia sempre cercato di ribellarsi a questa maschera ma abbia poi sempre dovuto rinunciare».[\[33\]](#)

Secondo Giuseppe Petronio la visione della vita di Pirandello si basa sul contrasto tra la «vita» che è un fluire ininterrotto e le «forme» nelle quali l'uomo è imprigionato. Possiamo evincere che il personaggio ha due possibilità: o si adegua in modo passivo alle forme o vive in modo consapevole la divisione tra vita e forma. L'uomo è incapace di comunicare con gli altri perché prigioniero di schemi nei quali si rinchioda. Egli non sembra avere altra via d'uscita che quella del suicidio o della distruzione di sé come del resto si può vedere in quasi tutta l'opera di Pirandello popolata da uomini sconfitti e soffocati dalle convenzioni.[34]

-

-

2.3 Il riso carnevalesco di Michail Bachtin

Lo studioso russo Michail Bachtin nel suo saggio *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* esprime l'esigenza di scrivere una storia del riso, mette l'accento sul rovesciamento di valori sociali ed interpreta il riso in un modo innovativo e in una chiave completamente diversa da Bergson e Freud. La chiave per entrare nel mondo della cultura popolare comica gliel'ha data Rabelais con la sua opera *Gargantua e Pantagruel*. Bachtin lo considera un grande portavoce del riso popolare e carnevalesco e il suo scopo è di comprendere il ruolo che avevano divertimenti di tipo carnevalesco, la lingua e le forme del carnevale nel passato. Egli analizza la cultura comica medievale e la considera un'alternativa visione del mondo. Secondo Bachtin, tale capovolgimento in cui il popolo prendeva il posto dei potenti, il materiale veniva scambiato con lo spirituale ecc. si metteva in atto proprio nelle feste popolari o durante il carnevale. Per Bachtin il carnevale annientava la gerarchia, si rompevano le barriere e tutti dovevano essere uguali. Era come se il popolo avesse una seconda vita in cui finalmente poteva instaurare rapporti nuovi, umani. Bachtin dice in proposito: «Il carnevale, in opposizione alla festa ufficiale, era il trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi delle regole e dei tabù».[35] Tutte le feste popolari avevano un'atmosfera buffonesca e comica. Il poter ridere, instaurando il mondo alla rovescia almeno per un periodo temporaneo, significava la liberazione dalle rigide forme di culto e dal sistema politico. Secondo Bachtin il carnevale assume un significato ambivalente anche perché riunisce i due poli opposti (nascita e morte, lode e ingiuria, alto e basso ecc.).

In Bachtin la morte si intreccia con il mangiare, il bere, la sessualità e la gravidanza ed entra in stretto rapporto con il riso corale e gioioso del popolo. Il riso non annulla il terrore della morte, ma lo supera. L'incontro carnevalesco non svolge una funzione negativa e qui A. Civita fa notare una

differenza tra Bergson e Bachtin. Egli osserva: «Anche secondo Bergson il riso si trova, in ultima analisi, in rapporto con la morte. Il riso bergsoniano è il gesto con cui ne scacciamo via un pensiero o con il quale infliggiamo una punizione a chi ce lo ha fatto venire in mente».[36]

Per quanto riguarda la natura del riso carnevalesco Bachtin la considera complessa proprio perché tale riso appartiene a tutto il popolo, perché è universale ed infine ambivalente, ovvero allo stesso tempo gioioso, beffardo e sarcastico. Il riso carnevalesco è connesso al riso rituale. «Il riso rituale era rivolto a qualcosa di superiore: si beffeggiava e derideva il sole (dio supremo), il supremo potere terrestre, per costringerlo a rinnovarsi e rigenerarsi. Tutte le forme di riso rituale erano legate alla morte e alla resurrezione, all'atto della riproduzione, ai simboli della forza produttiva».[37]

Per Bachtin durante il carnevale la piazza assume una connotazione emblematica ed è un punto d'incontro di tutto quello che non è ufficiale. La piazza è un luogo che si trasforma in un palcoscenico in cui si instaura un nuovo rapporto familiare che mette in primo piano una serie di fenomeni linguistici. Proprio a questi fenomeni Bachtin dedica tutto il secondo capitolo. In piazza, dice Bachtin, «c'era un linguaggio familiare che costituiva una lingua a sé. Una lingua impossibile in altri luoghi, diversa da quella della chiesa, della corte e dei tribunali, degli uffici pubblici, dalla lingua della letteratura ufficiale e dalla lingua parlata delle classi dominanti».[38] Egli parla del linguaggio della piazza pubblica nella quale spesso si usavano espressioni ingiuriose, bestemmie, imprecazioni blasfeme. Queste imprecazioni avevano una duplice funzione. Servivano a mortificare ed allo stesso tempo a rigenerare. Il linguaggio che Bachtin chiama non ufficiale, significava un rifiuto di piegarsi alle regole verbali ed esprimeva una specie di violazione delle regole del linguaggio.

Un altro elemento importante connesso al carnevale è il motivo della maschera. Essa è legata alle violazioni delle norme, alla reincarnazione, alla metamorfosi e alla ridicolizzazione. Bachtin nota che la parodia, le smorfie, le smancerie, la caricatura sono i suoi derivati.[39] Comunque nel momento in cui la maschera esce dal suo ambiente naturale che è il carnevale, essa acquista un altro significato estraneo alla sua natura.

Secondo Bachtin il riso contiene una visione alternativa della realtà e la sua idea del riso è senza dubbio singolare e dissimile dai concetti formulati da Bergson e Pirandello. Alfredo Civita sottolinea: «In tutta la sua ricerca ha sempre di mira un archetipo, quello di una comunità originaria che egli individua nella fase agricola dello sviluppo dell'umanità ossia nelle primitive comunità rurali; qui l'individuo non è scisso dalla comunità, tutto è unito, anche la vita e la morte sono legate alla semina e al raccolto».[40] Bachtin va contro la concezione bergsoniana e afferma che il riso non si limita soltanto a ridicolizzare quindi egli non sottolinea la sua funzione negativa, bensì positiva perché esso rigenera e ricrea. Inoltre vede il riso strettamente collegato con la libertà. Il riso

è un'arma di difesa, chi ride si difende dalle censure, dalle repressioni e dai roghi e il personaggio che incarna meglio questo concetto è la figura del buffone medievale. Qui è permesso a un personaggio del rango inferiore a ridere davanti alle persone del rango superiore. Ad esempio i buffoni ridono in modo sfacciato, spudorato annullando le differenze sociali.

Nell'immagine bachtiniana di comunità, la morte non segna la fine bensì rappresenta una fase della vita, il pubblico ed il privato sono fusi, il mangiare ed il bere diventano faccende pubbliche e non individuali. Nel medioevo il rito era collegato alla vita quotidiana e l'individuo si rispecchiava nel corpo sociale.

Bachtin non ha come scopo fornire una teoria universale del riso. Egli adopera l'opera di Rabelais per poter rappresentare il passaggio dal medioevo al rinascimento rabelaisiano e confrontarlo con il passaggio dalla vita all'arte. Inoltre la differenza tra il periodo medievale e quello rinascimentale è che nel medioevo il carnevale rappresenta il desiderio di una nuova forma sociale di vita mentre nel rinascimento esso esprime la realizzazione di questo desiderio (raffigurata proprio nell'opera di Rabelais). Secondo quanto afferma Bachtin, il carnevale medievale è in stretto rapporto con l'arte, ovvero il teatro. Il popolo diventa attore e si muove nella sfera dell'immaginario e la piazza assume il carattere del palcoscenico. L'aspetto particolare è che questo popolo non ha un pubblico: «Il carnevale, infatti, non conosce distinzioni tra attori e spettatori e non conosce il palcoscenico neppure nella sua forma embrionale. Il palcoscenico distruggerebbe il carnevale. Al carnevale non si assiste, ma lo si vive, e lo si vive in tutti poiché esso, per definizione, è fatto dall'insieme del popolo. Durante il carnevale non esiste altra vita che quella carnevalesca. È impossibile sfuggirvi, il carnevale non ha alcun confine spaziale».[41]

2.4 Freud e le tecniche dei motti di spirito

Freud nel suo saggio *Il motto di spirito* (1905) affronta il comico dal punto di vista psicoanalitico e cerca di discutere sui metodi che servono a rendere comiche le cose. Secondo Freud il motto di spirito, la comicità, l'humour e il sogno hanno, in sostanza, la stessa radice, cioè l'inconscio. Per Freud il motto di spirito adopera gli stessi meccanismi del sogno.

Lo studioso distingue il motto di spirito dalla comicità. Per la comicità sono necessarie solamente due persone, e la terza, anche se partecipa, non aggiunge nulla di nuovo. «Il processo comico è soddisfatto da queste due persone: il mio Io e la persona che ne è l'oggetto; ci potrebbe essere anche una terza persona ma non è essenziale».[42] Secondo Freud il fatto di comunicare una battuta comica a qualcuno crea un piacere, ma la necessità di comunicarla non è così urgente. Possiamo ricavarne piacere da soli, quindi possiamo ridere fra sé e sé.

Un motto di spirito invece deve essere raccontato a qualcun altro[43]. «Il motteggiare, in quanto

consiste nel giocare con le proprie parole e con i propri pensieri non ha, all'inizio, alcuna persona come oggetto. Ma già allo stadio preliminare di *arguzia*, se si è riusciti a creare un gioco e l'assurdo è risparmiato dalle proteste della ragione, si richiede una altra persona alla quale se ne possa comunicare il risultato. Ma questa seconda persona, nel caso del motto di spirito, non è più la persona che costituisce l'oggetto, ma la *terza* persona ("l'altra persona" quando si tratta di una battuta comica). È come se, nel caso d'un'arguzia, l'Io passasse l'incarico alla terza di decidere sulla riuscita del meccanismo del motto di spirito».[44]

Un'altra differenza rilevante tra il comico e il motto di spirito è che il comico si trova dappertutto (nelle persone, nelle situazioni, nelle cose ecc.) ed è sotto i nostri occhi, mentre il motto di spirito richiede un atto di creazione, cioè si tratta di un'azione compiuta con le parole. Mentre componiamo un motto di spirito formiamo nuove parole, le modifichiamo o giochiamo sul diverso significato di una parola. La fonte che si utilizza per creare un buon motto di spirito deve provenire dalle nostre azioni. Il comico adopera vari metodi per rendere comica la gente, come la caricatura, la parodia, lo smascheramento, il travestimento ecc.[45]

Freud distingue due tipi di motti: il motto astratto o innocente il cui piacere proviene solo dalla tecnica ed il motto tendenzioso che può essere distinto in tre specie di motti:

- a) Motti di spirito osceni.
- b) Motti di spirito aggressivi.
- c) Motti di spirito cinici.[46]

Una persona non può ridere pienamente di un motto di spirito osceno se l'argomento riguarda un suo familiare per il quale prova rispetto. Quindi ci vuole una specie di neutralità, di distacco per poter collaborare al completamento del processo. Con questo pensiero Freud si avvicina al concetto bergsoniano di «anestesia momentanea del cuore», spiegando che molti drammi si trasformano in commedie se vi si assiste come spettatore.[47]

L'espressione spiritosa elimina la proibizione, ci dà la possibilità di far uso di quella libertà con cui i bambini trattano le parole e così ritorniamo all'infanzia liberandoci dalla logica. Inoltre Freud fa un'altra distinzione tra il giocare sulle parole ed il giocare con i pensieri, ovvero la differenza tra i motti verbali e i motti concettuali. Riguardo a questa distinzione freudiana. A. Civita nota: «Nei motti verbali, l'effetto spiritoso scaturisce dall'espressione, e scompare se questa viene variata; nei motti concettuali dipende invece dal contenuto dell'espressione e resiste ad ogni modificazione della forma».[48] È possibile notare questo fatto nel seguente motto riportato da Freud:

«Un signore decaduto ottiene in prestito 25 fiorini da un conoscente benestante, descrivendogli a fosche tinte il suo stato miserevole. Non passa un giorno e il suo benefattore lo incontra al

ristorante, davanti a un piatto di salmone con maionese. “Ma come? Mi hai chiesto del denaro in prestito e poi ordini del salmone alla maionese per te? È per quello che hai usato il mio denaro?”. “Io non ti capisco” rispose il debitore in difetto “se non ho il denaro *non posso* mangiare salmone con maionese, e se ho un po’ di soldi *non debbo* mangiarne. Quando, dunque, *potrò* mangiare salmone con maionese?”».[49]

Questo esempio ci mostra che il motto concettuale non dipende dall’espressione verbale e dalle parole bensì dalla successione di pensieri.

Nel saggio *Il motto di spirito* Freud si chiede che cosa avvenga nel momento in cui facciamo ridere una persona raccontandole un nostro motto di spirito. In realtà noi usiamo questa persona solamente per provocare il riso in noi stessi. Freud sottolinea che il raccontare un motto di spirito ad un altro può avere diversi scopi. Il primo è quello di sapere se il nostro motto di spirito ha funzionato bene, il secondo è quello di completare il nostro piacere personale tramite la reazione che l’altra persona ha provocato in noi ed il terzo riguarda la ripetizione di un motto di spirito che non è stato creato da noi, ma serve a rimediare alla perdita di piacere dovuta all’assenza di novità del motto di spirito. [50] Nel *Motto di spirito* Freud si propone di elencare una serie di tecniche che sono alla base della produzione del motto di spirito verbale e del motto di spirito concettuale.

2.4.1 Il motto di spirito ottenuto da una condensazione linguistica

L’esempio riportato da Freud è:

«Come è vero Dio, signor dottore, stavo seduto accanto a Salomon Rotschild e lui mi ha trattato proprio come un suo pari, con modi del tutto **familionari**».[51]

Questa battuta svela un’efficace formula sintetica attraverso la condensazione linguistica. Notiamo che è stata fatta una notevole abbreviazione. In questa frase una parola è formata da altre due, cioè **familiari** e **milionari**. «La parola *familiär* nella forma non scherzosa del concetto, è stata trasformata nel motto di spirito in *famillionär*...[...] La nuova parola creata coincide nella prima parte con il *familiär* della prima frase e nelle sue sillabe finali con il *millionär* (milionario) della seconda frase. Essa implica, per così dire, la parola *millionär* della seconda frase e quindi tutta la seconda frase, e ci permette dunque di sottintendere la seconda frase che è stata omessa nel testo del motto di spirito. Anche se la parola nuova, composta, **familionario** è **incomprensibile di per sé**, diventa **comprensibile quando è inserita nel contesto**».[52]

-

2.4.2 La condensazione con una modificazione della forma espressiva

Il seguente esempio è riportato da Freud: «Camminavo con lui tête-à-bête».[53] Il processo di

riduzione è chiaro ed il significato di questa battuta consiste nell'aver eliminato "stupida bestia" che viene evocata tramite la modifica di «t» della parola tête in «b». Con questo motto di spirito il termine "bestia" che non è stato pronunciato in modo esplicito, ha trovato modo di esprimersi.

2.4.3 Il motto fonico

Consiste nel fatto che la stessa parola è usata in due modi diversi (una volta intera e l'altra divisa in sillabe), quindi si tratta del doppio uso di una parola. Freud osserva che ci sono moltissimi esempi dell'uso della stessa parola o dello stesso materiale linguistico (con significati diversi) in diversi sensi nella stessa frase. Ci dà un esempio in cui racconta la storia di una signora che si vendicò di un'osservazione poco gentile di Napoleone I.

«Ad un ballo di corte egli le disse: "Tutti gli italiani danzano così male?" La risposta arguta di lei fu: "Non tutti, ma buona parte"».[54]

2.4.4 Il doppiosenso

In questa tecnica Freud distingue alcune sottoclassi:

a) casi di doppiosenso di un nome

Es. «Più Holf (corteggiamento) che Freitung (matrimonio) disse un viennese a proposito di alcune ragazze che erano state corteggiate da diversi anni ma non avevano mai trovato marito».[55] Il motto di spirito è divertente perché Holf e Freitung sono nomi di due quartieri di Vienna.

b) casi di doppiosenso derivante dal significato letterale o metaforico di una parola

Es. «Un amico medico molto noto per le sue battute disse un giorno al drammaturgo Arthur Schnitzler: "Non sono sorpreso che tu sia diventato un grande scrittore. Dopo tutto anche tuo padre metteva i suoi contemporanei di fronte allo specchio". Lo specchio tenuto in mano dal padre del drammaturgo, il famoso Dr. Schnitzler era un laringoscopio».[56]

c) reale doppiosenso o gioco di parole

«In questo caso non si fa violenza alla parola; essa non viene divisa in sillabe separate, non viene sottoposta ad alcuna modifica, non deve essere trasferita dalla sfera a cui appartiene (la sfera dei nomi propri, per esempio) ad un'altra».[57] Il doppiosenso reale deriva dall'ambiguità della parola che può assumere, grazie alla sua posizione nella frase, due significati diversi. Freud offre un esempio: «Un dottore allontanandosi dal capezzale di una signora disse al marito, con una stretta di mano: "Il suo aspetto non mi piace". "A me il suo aspetto non piace da molto tempo", si affrettò a convenire il marito».[58]

d) doppio senso con allusione

Il doppio senso con allusione si crea «quando due significati sono insiti in una parola ed uno

di essi è tanto più frequente e normale che ci viene subito in mente, mentre l'altro è meno usato perciò meno evidente».[59] Spesso l'allusione è il metodo più usato nella maggior parte dei motti di spirito di breve durata.

e) sottinteso equivoco

Si tratta di un doppiosenso in cui l'effetto del motto di spirito dipende in particolare dal significato sessuale. L'esempio riportato da Freud: «Secondo alcuni il marito ha guadagnato molto e ha quindi potuto adagiarsi un po'; secondo altri la moglie si è adagiata un po' e quindi ha potuto guadagnare molto».[60]

2.4.5 L'allusione per mezzo di un'omissione

Questo tipo di allusione è molto simile alla procedura della condensazione. In ogni allusione qualcosa viene omesso, dipende soltanto se la cosa ovvia sia una lacuna nelle parole o ci sia un sostituto che in parte colmi il vuoto. Per illustrare un caso in cui la lacuna viene colmata, Freud usa l'esempio di Heine: «Quel tizio si loda tanto da far salire il prezzo dei deodoranti».[61] La parte omessa viene colmata con una deduzione che si riferisce ad un noto detto tedesco: «La lode di se stesso puzza».[62]

Il seguente esempio invece mostra l'omissione senza sostituzione.

Es. «Due ebrei fuori dai bagni pubblici. Uno dei due rileva: “Ecco. Un altro anno se ne è andato!”».[63] Questa situazione ci induce a dedurre che i due ebrei non fanno il bagno che una volta l'anno.

2.4.6 Il calembour o pun

Si tratta di uno scherzo verbale il cui significato resta fuori gioco e il cui effetto è puramente fonico. Freud distingue il *pun* da un gioco di parole. Secondo Freud i *puns* esigono poca tecnica espressiva mentre il gioco di parole (*Wortspiele*) richiede il massimo perché si ha un coinvolgimento della sfera semantica. Nel gioco di parole i due significati sono contenuti nella stessa parola che viene espressa una volta sola mentre per il *pun* è sufficiente che le due parole che esprimono i diversi significati si richiamino a vicenda per una vaga somiglianza che può essere sia della struttura che di un'assonanza ritmica. Per spiegare questo motto di spirito Freud offre l'esempio di cui Heine è il protagonista. «Dopo aver finto per molto tempo con la sua donna di essere un principe indiano, egli getta la maschera e confessa: “Signora, vi ho ingannata... non sono stato a *Kalkutta* (Calcutta) più di quanto lo sia stato il *Kalkuttenbraten* (pollo arrosto di Calcutta) che ho mangiato ieri a pranzo”».[64] Freud osserva che le due parole simili, sono in realtà identiche. Il volatile che è stato mangiato arrosto è chiamato così perché proviene, o si suppone che provenga, da Calcutta.[65] Riguardo al *pun* Freud poi afferma che esso non ci aiuta a scoprire una tecnica dei motti di spirito completamente nuova.

2.4.7 La tecnica dello spostamento

La tecnica dello spostamento «sta nella diversione della direzione del pensiero, lo spostamento dell'enfasi psichica su un elemento anziché sull'intera idea».[66]

Il motto di spirito con spostamento è indipendente dall'espressione verbale, quindi non dipende dalle parole ma dalla direzione del pensiero. Esso ha una struttura dialogica che consiste di una battuta e una replica e lo spostamento avviene fra questi due segmenti. A. Civita spiega che si tratta di un processo che si costituisce su una incongruenza tra una battuta e una replica e che implica una deviazione tra due possibili interpretazioni della battuta.[67] Ciò si può notare nel seguente motto proposto da Freud:

Un commerciante di cavalli raccomanda a un suo cliente il cavallo da corsa e dice: “Se acquistate questo cavallo e montate in sella alle quattro del mattino, alle sei e mezza sarete a Pressburg”. “E che cosa dovrei fare a Pressburg alle sei e mezza del mattino?”.[68] Lo spostamento è evidente. Il commerciante voleva accentuare la qualità del cavallo e l'acquirente invece si sofferma sull'orario che è stato scelto e fornisce una replica incoerente con il senso della prima affermazione.

2.4.8 La tecnica dell'unificazione

Questa tecnica consiste nella creazione di originali unità di pensiero, nella connessione di idee solitamente separate tra loro e nell'associazione di concetti opposti. Riguardo a questa tecnica Freud nota che la troviamo alla base della risposta arguta. Si stabilisce un'inattesa unità tra attacco e contrattacco, cioè tra battuta e risposta.

Es. «Sua Altezza Serenissima fa un viaggio attraverso i suoi Stati e nota tra la folla un uomo che, nell'aspetto imponente, gli assomiglia in modo straordinario. Gli fa cenno di accostarsi e gli domanda: “Vostra madre è mai stata a servizio a Palazzo, vero?”

“No, Altezza”, è la risposta, “ma ci fu mio padre”».[69]

Questa tecnica adopera un altro mezzo di notevole interesse cioè il legare insieme le parti diverse con la congiunzione «e».

Es. «Parlando in generale, gli abitanti di Gottingen si dividono in studenti, professori, filistei ed asini».[70]

2.4.9 La rappresentazione per opposti

Questo metodo riguarda la rappresentazione della bruttezza attraverso un confronto con qualcosa di bello. Simili paragoni diventano possibili in quanto le caratteristiche vengono espresse attraverso parole a doppio senso.

Freud riporta un esempio creato da Heine:[71] «Questa donna rassomiglia alla Venere di Milo per molti aspetti: anche lei è straordinariamente vecchia, come quella non ha denti ed ha chiazze bianche sulla superficie giallastra del corpo».[72]

2.4.10 L'esagerazione

In questa tecnica una persona può farsi capire dicendo esattamente il contrario di ciò che pensa sia meglio tenere per sé. E questo contrario è proprio un'esagerazione come dimostra il seguente esempio.

«Il re si degna di visitare una clinica chirurgica e trova il professore intento a eseguire l'amputazione di una gamba. Egli commenta le singole fasi dell'operazione esprimendo ad alta voce il suo reale compiacimento: “Bravo, bravo, mio caro Consigliere!” A operazione conclusa il professore gli si accosta e inchinandosi profondamente domanda: “Vostra maestà ordina che si proceda anche con l'altra gamba?”».[73]

Nel capitolo su Bergson abbiamo già indicato l'importanza che assumono i giochi infantili nel comico. Freud nel suo saggio dedica le ultime pagine proprio alla relazione del motto di spirito con il gioco di parole e di pensieri infantili. Egli sembra essere d'accordo con Bergson riguardo all'interpretazione della comicità come un post-effetto della serenità d'infanzia. Secondo Freud un bambino, anche se non possiede il senso del comico, produce su di noi un effetto comico proprio perché lo paragoniamo con la nostra natura. Ci appare comico quando si comporta come un serio adulto, quando imita i grandi, per l'eccessiva dispersione nel movimento, perché dimostra l'assenza d'inibizione ed un ridotto dispendio intellettuale.

Come osserva Bergson, se qualcuno scivola e cade noi ridiamo perché si tratta di una situazione comica; Freud nota che un bambino invece ride per un senso di superiorità o gioia maligna, «Tu sei caduto ed io no». Freud cerca di superare Bergson ed afferma che un confronto non ha bisogno, per creare comicità, di risvegliare i vecchi piaceri infantili ed i giochi; sarà sufficiente per esso toccare la natura infantile in generale e forse anche la sofferenza infantile.[74] Infine Freud suggerisce di cercare il comico in un risveglio dell'infantilità e di considerarlo come un recupero del «riso dell'infanzia».[75]

2.5 Comicità e riso di Vladimir Propp

Un altro studioso che ha contribuito alla ricerca delle teorie del comico, è stato Vladimir Propp. Nel suo lavoro intitolato *Comicità e riso* pubblicato postumo nel 1976, l'autore non ha voluto distinguere il comico dal ridicolo, bensì ha tentato di riunire questi due termini sotto un concetto unico di «comicità». Lo scopo della sua ricerca non è stato quello di trovare, ad ogni costo, una

nuova teoria del comico bensì con il metodo della ricerca induttiva individuare i diversi aspetti del riso. Secondo Propp il primo aspetto del riso è proprio il riso che deride, un aspetto su cui si basa l'enorme campo della satira. Propp va contro Bergson e considera erronea la sua affermazione che il riso nasce quasi con l'esattezza di una legge di natura. Propp osserva che ci possono essere persone che non ridono e che è impossibile far ridere. Il collegamento tra oggetto comico e uomo che ride non è automatico. «Là dove uno ride, un altro non ride».[76] Questo succede proprio perché ogni nazione ha un suo senso dell'umorismo.

Una seconda critica di Propp a Bergson riguarda la tesi bergsoniana in cui Bergson considera comica qualsiasi manifestazione della natura fisica della persona, quando il problema riguarda invece il suo lato spirituale. Propp invece osserva che «non tutte le manifestazioni della natura fisica della personalità sono necessariamente ridicole, anche quando si tratti del suo lato spirituale».[77] ci sono grassoni che non fanno ridere e ciò dipende dalle circostanze. Se immaginiamo una persona obesa che soffre a causa della sua malattia, o un corpo obeso ed esanime steso sul tavolo operatorio, il riso non arriva. La comicità nasce nella connessione della natura fisica e spirituale dell'uomo. Perché il riso arrivi ci deve essere la natura fisica che svela i difetti dello spirito. «I grassi sono ridicoli quando il loro aspetto, nella percezione di chi li guarda, esprime in qualche modo la loro essenza».[78] Ma se vediamo improvvisamente e inaspettatamente un grassone, basta che non sia una persona che vediamo ogni giorno, il riso aumenta. Una grossa pancia ricorda il parassitismo, l'avidità, la vita pigra e proprio per questo, spesso, nella letteratura satirica poliziotti, preti e proprietari terrieri venivano presentati grassi. Nel suo saggio Propp si propone di descrivere ed elencare alcuni aspetti della comicità ed alcuni procedimenti ed espedienti che considera rilevanti per suscitare il riso.

2.5.1 La comicità della somiglianza

Per Propp ci sono diversi casi in cui la somiglianza può far ridere e spiega che la comicità dei personaggi sdoppiati si basa proprio sul principio della somiglianza. Propp si chiede in quali condizioni una somiglianza possa essere comica. Per esempio la somiglianza dei gemelli che vediamo ogni giorno non è affatto comica visto che, per poter ridere, ci vuole un'improvvisa ed inattesa scoperta di difetti.

Bergson adopera il termine di ripetizione che consiste nel ripetere una parola, una frase o una situazione; Propp critica la sua scelta del termine spiegando che «sarebbe più esatto parlare non di ripetizione ma di sdoppiamento».[79] L'esempio che riporta Propp riguarda due personaggi nel *Revisore* di Gogol', Dobčinskij e Bobčinskij, che sono simili l'uno all'altro a tal punto che formano quasi una persona sola. Questo procedimento non si limita a due sole persone, ci sono casi in cui la somiglianza può estendersi anche a più persone. Due personaggi simili, quasi identici, possono

creare il riso ed il segreto sta nella somiglianza che a volte può essere latente ed essi non fanno che bisticciare tra loro. Propp nota che questo procedimento è molto noto ai clown perché loro spesso agiscono in coppia e piccole differenze tra loro non fanno che sottolineare le somiglianze.[80]

2.5.2 La comicità delle differenze

Il nesso tra il comico e il deforme è noto ma Propp si chiede quale tipo di deformità sia comico, visto che non tutte le deformità lo sono. È comica ogni deformità che non ci riguarda personalmente, cioè nella quale non siamo coinvolti e che non ci offende provocando l'effetto opposto, ovvero pietà e compassione. Con quest'idea Propp non si avvicina soltanto al concetto bergsoniano in cui il riso richiede anestesia momentanea del cuore, ma si ricollega anche a Freud dove parla del bisogno di una specie di neutralità, di distanza e di distacco per poter collaborare al completamento del processo. Spesso succede che l'infrazione alle norme sociali o di ordine politico susciti il riso. È il caso di due popoli diversi con le loro norme comportamentali: ogni popolo troverà comica qualsiasi altra norma che non corrisponde alla sua. Propp inoltre sostiene che ci possono sembrare comiche le persone della stessa comunità, se si distinguono dagli altri. L'esempio appropriato per spiegare questo comportamento è la moda. Può trattarsi degli abiti all'ultima moda o degli abiti fuori moda, oppure la moda di un certo taglio di capelli sui quali tempo fa venivano messi fiori artificiali, frutta ecc. Quanto più sono accentuate le differenze, tanto più possibile è la comicità.

2.5.3 La rappresentazione dell'uomo come cosa

Una tesi di Bergson sulla quale Propp è in parte d'accordo, riguarda il concetto che noi ridiamo ogni volta che una persona produce ci dà l'impressione di produrre una cosa. Secondo Propp, questa tesi di Bergson dimostra l'insufficienza proprio perché rappresentare una persona per mezzo di una cosa non è sempre comico. Diventa comico soltanto nella situazione in cui la cosa è strettamente paragonabile con la persona, quindi ci deve essere un legame tra la cosa e la persona. Ad esempio, se l'uomo fa sventolare le braccia mentre cammina, può essere paragonato ad un mulino a vento. Propp osserva che il grado di comicità aumenta nel momento in cui la cosa assomiglia non all'uomo in generale, bensì ad una persona determinata.

Propp va ancora contro la concezione bergsoniana secondo la quale il nostro corpo prende fisionomia di un oggetto meccanico. Propp fa notare che l'uomo - meccanismo non fa ridere sempre. Il nostro cuore batte ed i polmoni respirano, il che può ricordare la regolarità e precisione di un meccanismo, ma il fatto non è comico.

2.5.4 L'esagerazione comica

Secondo Propp l'esagerazione fa parte del comico solo quando fa risaltare un difetto. Egli distingue tre forme di esagerazione: la caricatura, l'iperbole ed il grottesco. Nella caricatura si punta sull'esagerazione di un particolare o di un dettaglio e nell'iperbole sull'esagerazione del tutto. Il grottesco è invece il grado estremo dell'esagerazione. «Nel grottesco l'esagerazione raggiunge tali dimensioni che ciò che è ingrandito si trasforma ormai in qualcosa di mostruoso».[81] Secondo Propp il grottesco può essere comico quando «oscura il principio spirituale e mette a nudo dei difetti».[82] Per questo motivo possono essere comiche le rappresentazioni dei pazzi, ma, chiarisce Propp, è impossibile incontrare il grottesco nella vita, esso è possibile soltanto nell'arte.

2.5.5 L'inatteso fallimento dei propositi

Quando ad una persona succede qualcosa d'imprevisto e di spiacevole che rompe il ritmo della sua vita, si realizza quello che Propp chiama un inatteso fallimento di un proposito. Ma egli nota che non ogni fallimento di propositi è comico. Un naufragio, ad esempio, non è comico ma tragico. È comico soltanto l'insuccesso che capita nella vita di tutti i giorni, provocato da circostanze banali.
[83]

2.5.6 L'abbindolamento

Analizzando le trame delle commedie Propp ha individuato l'abbindolamento come elemento principale. Questo procedimento è spesso usato nelle commedie classiche e satiriche. Nella letteratura umoristica questo termine prevede la presenza di due personaggi che danno la possibilità di sviluppare un conflitto. Questa lotta può svolgersi sia tra due personaggi negativi, sia tra figure positive e negative. Spesso la vittima dell'abbindolamento è tale per colpa propria ed il suo avversario scopre i suoi difetti e si avvale di questi difetti per smascherarla. Ci sono situazioni in cui la vittima non ha nessuna colpa, può trattarsi di un personaggio positivo, non sono i suoi difetti ad essere messi a nudo, ma quelli delle persone che lo hanno ingannato.

Altro campo in cui l'abbindolamento è il punto cardine è quello del folclore comico. Qui rientrano le storielle popolari, aneddoti e *fableaux* permeati di umorismo popolare e in questo campo Propp sottolinea che «sempre e senza alcuna eccezione, ad essere moralmente assolto è il furbo e il burlone, e che tutte le simpatie dell'ascoltatore e del lettore sono per lui, non per la vittima dell'inganno».[84] Secondo Propp il lettore sta dalla parte del furbo non perché il popolo approvi l'inganno ma perché l'ingannato è sciocco e si merita di essere preso in giro. Il procedimento fondamentale della satira nel folclore è proprio raggirare qualcuno.i

2.5.7 L'alogismo

È un altro aspetto di comicità che si incontra spesso nelle commedie. Si tratta della stupidità, ovvero dell'inabilità di collegare una conseguenza con le sue cause. La stoltezza è la fonte principale del comico e un espediente per suscitare il riso. Gli alogismi trovano il loro largo uso negli sketch dei pagliacci. Un alogismo può essere palese o nascosto e se è nascosto qualcuno lo può smascherare con una battuta che rivela la stoltezza e provoca il riso. Ecco un aneddoto riportato da Propp:

«Una lady indignata:

“Sapete, se fossi vostra moglie al mattino vi metterei del veleno nel caffè!”

Il gentleman:

“E se io fossi vostro marito, berrei volentieri questo veleno!”».[85]

2.5.8 Le bugie comiche

Secondo Propp esistono due tipi di bugia comica. Nel primo tipo il truffatore cerca di raggirare l'interlocutore spacciando le bugie per verità. A volte capita che il truffatore venga preso in giro ma non se ne renda conto e resti impunito. Poi ci sono casi in cui chi ascolta il truffatore fa una battuta che lo smaschera e la sua menzogna viene punita. Il riso corrisponde allo smascheramento perché arriva proprio nel momento giusto. Questo tipo di comicità perché riesca bene, non deve portare a tragiche conseguenze e deve essere smascherato.

Nel secondo caso il truffatore non ha come obiettivo ingannare chi lo ascolta, bensì raccontare delle frottole per divertirsi. Il caso è quello del barone Münchhausen verso il quale proviamo simpatia proprio perché racconta storie inverosimili.[86]

2.5.9 Gli strumenti linguistici della comicità

Nella seconda parte del saggio Propp cerca di analizzare i più importanti strumenti di comicità di tipo linguistico. Lo studioso si sofferma prima sul concetto di calembour, ritenendolo non completamente chiarito, ed osserva: «Si ha calembour, o gioco di parole, quando uno degli interlocutori capisce la parola nel senso ampio o generale, mentre l'altro a questo significato sostituisce quello più ristretto o letterale; così facendo egli suscita il riso».[87] Un calembour può nascere in modo volontario o involontario. Da uno scherzo innocente e bonario esso può trasformarsi in un'arma di satira pungente, tutto dipende dal bersaglio a cui è indirizzato.

Secondo Propp, vicino al calembour sta il paradosso che egli definisce come «quel giudizio in cui il predicato contraddice il soggetto o la definizione il definito».[88]

Es. «Tutti dicono che Charles è un terribile ipocondriaco.

Ma questo cosa vuol dire in sostanza?

Ipocondriaco è l'uomo che si sente bene soltanto quando si sente male».[89]

Infine Propp si sofferma brevemente sull'ironia e sugli errori di lingua non rivelando niente di nuovo, ma piuttosto ripetendo quello che hanno già constatato vari teorici. Bisogna dire che questo è l'ultimo lavoro di Propp ma per molti aspetti non compiuto. Egli non ha cercato di risolvere il problema della comicità dal punto di vista filosofico estetico bensì ha rivolto la sua attenzione alla percezione e definizione del comico.

2.6 Lucie Olbrechts – Tyteca ed il comico del discorso

Un approccio del tutto particolare è ottenuto dal comico del discorso della specialista di psicologia sociale Lucie Olbrechts – Tyteca. Secondo Olbrechts la sede naturale della comicità del discorso è l'argomentazione. Un'argomentazione può essere efficace o inefficace e diventa efficace solo se riusciamo a persuadere il nostro uditorio, quindi è l'uditorio che determina la qualità dell'argomentazione. L'oratore deve conoscere l'opinione del proprio uditorio, deve convincerlo se vuole raggiungere lo scopo persuasivo. Come osserva Olbrechts: «Lo strumento di comunicazione non basta. Ci vuole anche un contatto effettivo delle menti, un'attenzione, una volontà di dialogo. Ogni misconoscimento delle condizioni nelle quali un'argomentazione può normalmente svilupparsi presenta un aspetto comico. Tale misconoscimento equivale a una goffaggine, a una mossa falsa, a qualcosa cioè che, in qualsiasi comportamento suscita il nostro riso».[90]

Ogni parte dell'argomentazione implica anche un collegamento sociale, e se il collegamento si omette, l'argomento si annienta e cade nel vuoto. A. Civita nota che questo può avvenire ad esempio, se denunciavamo qualcuno per un fatto che il diritto non riconosce come reato – es. prelevare l'acqua dal mare – tutti i nostri sforzi per convincere il giudice della natura dolosa e premeditata dell'azione saranno inutili perché le nostre parole non acquisiranno alcun valore argomentativo, proprio perché viene a mancare il contatto mentale tra oratore e uditorio.[91]

«Tutto ciò che sottolinea – per lo più ostacolando – il rapporto normale fra oratore e uditori può dar luogo al comico. Parliamo innanzitutto del discorso rivolto a un uditorio incapace di comprenderlo».[92] Occorre concludere che il comico del discorso si realizza proprio nella sfera argomentativa e presuppone un rapporto sociale, quindi il discorso è comico solo se argomentativo.

-

Olbrechts nota che è sempre comico il discorso rivolto ad un animale ma occorre che sia un dialogo e non una favola in cui il comico viene notevolmente attenuato perché si tratta di un racconto.

Olbrechts riporta un esempio di Plaquevent:

«Una gallina entra in aula durante una lezione. Il maestro, senza scomporsi, riesce a bloccarla, poi, senza smettere di parlarle, si china su di lei, accanto alla porta, e la spinge fuori, sussurrando: “Fuori, pollastrino, qui c’è lezione di greco”».[93]

Si può dire che la tesi di Olbrechts possieda un carattere duplice; da una parte sembra che si avvicini molto a Bergson riguardo alla funzione della società e d’altra parte offre un’interpretazione linguistica del comico. Olbrechts non assume un atteggiamento indiscutibile riguardo alla sfera della dimostrazione. In un punto lascia capire che una comicità della dimostrazione non è del tutto da escludere, anche se non esiste ancora una teoria corrispondente.[94] Una dimostrazione vera e propria raramente potrebbe far ridere qualcuno, se pensiamo alla scienza naturale o alla logica. Ma ci sono casi in cui la dimostrazione diventa il mezzo attraverso cui la comicità si manifesta. Se immaginiamo il caso in cui i logici illustrano le loro teorie adoperando metodi bizzarri, ci rendiamo conto che anche la logica è in grado di far sorridere.

Nel primo capitolo del *Comico del discorso* Olbrechts si domanda se esista qualche differenza tra il ridicolo e il comico e se tale differenza sia importante. Lei decide di non dilungarsi nelle spiegazioni e quindi non si sofferma sulla distinzione tra i due termini perché non la considera fondamentale per la sua ricerca.

Per Olbrechts il criterio effettivo di ogni studio sul comico è il riso ma si tratta di un criterio difficile da applicare per molte ragioni.

1. Il riso supera[95] il comico; esiste un riso puramente fisiologico o almeno una serie di reazioni analoghe al riso.[96] Le erbe che ci fanno il solletico sono capaci di provocare il riso ma non sono affatto una reazione al comico, simili esempi sono il riso dei bambini che escono dalla scuola o quello di un carcerato che esce dalla prigione.[97]

2. Il significato del riso è propenso a mutare (se pensiamo al riso rituale degli indiani, o al riso di imbarazzo e di stupore degli africani.)

3. Il riso non sembra proporzionale all’intensità del comico. Esistono differenze rilevanti che riguardano le persone e la loro predisposizione al riso. Olbrechts nota che i bambini e le persone dal temperamento sanguigno sembrano più portati al riso.

4. Il comico suscita a volte il riso a volte il sorriso e Olbrechts commenta che le relazioni tra i due non sono chiare.

Secondo Olbrechts il comico può collocarsi su tre livelli diversi e riguarda tre prospettive: i rapporti fra gli uditori, quelli fra l’oggetto e il pensiero dell’oggetto e infine quelli fra i diversi piani dell’oggetto comico.

Olbrechts dedica l'intero secondo capitolo al comico del linguaggio offrendo un elenco di procedimenti comici di maggior uso.

2.6.1 La creazione per fusione

Questa creazione del comico può essere conscia o inconscia, si tratta di fondere due lingue in modo ridondante o, in altri casi, si ha all'interno della stessa parola l'urto di radici tratte da lingue differenti. Spesso per quanto riguarda il linguaggio tecnico la creazione non è comica a causa della sua utilità pratica ma il discorso cambia se si passa al linguaggio del giornalismo. L'uso dei neologismi spesso ha intenzione umoristica, ad es. Telebrity (television+celebrity), titotalitarian (totalitario alla maniera jugoslava).[98]

2.6.2 La polisemia

Si tratta di due idee per una parola, di pluralità di significati. Olbrechts offre un esempio di Ullmann: «Una signora inglese a Parigi ferma un taxi e chiede al conducente: “Etes-vous fiancé?” (la parola inglese “engaged” ha il doppio significato di “impegnato” e “fidanzato”)».[99]

2.6.3 L'omonimia

Si tratta di una forma estrema della polisemia che si distingue da essa in quanto l'omonimia ricorre all'etimologia allo scopo di mostrare che si tratta di due parole distinte che hanno la forma identica (in francese per esempio il termine vert-vert e ver-verme hanno identica pronuncia). L'omonimia è usata in molte battute. Eccone un esempio: un prete passeggia nel bosco, s'imbatte in un giovane che sta per impiccarsi e lo rimprovera dicendogli:

“Ma cosa ti ha spinto figliolo, a commettere questo crimine?”

“Padre, la vita era troppo triste”.

“Hai tentato le consolazioni della religione? ... No? ... Ecco, apri questo libro, vi troverai delle parole piene di conforto e di buoni consigli”.

Il resuscitato apre a caso e legge: “Repens-toi” (“Pentiti” ma anche “riappenditi”).[100]

2.6.4 La catacresi

La catacresi è una figura retorica usata per designare un'idea o un oggetto per i quali la lingua non possiede un termine proprio, ad es. il collo di una bottiglia, il cavallo di una scopa. Olbrechts riporta un esempio comico di catacresi:

«Poco dopo la liberazione del Congo belga, il giorno immediatamente successivo alla proclamazione ufficiale dell'indipendenza, a un negro incontrato in un bar fu chiesto che cosa stesse facendo; questi rispose: “Sono l'Europeo di servizio”».[101]

Olbrechts osserva che il valore semantico abituale e generale del termine «europeo» era scomparso lasciando il posto a un valore d'uso particolare.

2.6.5 La previsione falsa

Secondo Olbrechts si tratta di una sorpresa di fronte alla ricchezza delle possibilità linguistiche che può assumere l'inizio di un enunciato. Ciò si può notare nel seguente esempio:

«Mary ate cake and Mary ate jelly
Mary went home with a pain in her head».[\[102\]](#)

In quest'esempio osserviamo che sia la rima che il senso suggeriscono l'arrivo della parola *belly*, ma rimaniamo sorpresi e divertiti perché tale arrivo non si è realizzato.[\[103\]](#) Il procedimento della previsione falsa è largamente adoperato dai clowns.

2.6.6 La previsione con una classe di parole

A volte la previsione falsa non riguarda una sola parola bensì una classe di parole. Se collochiamo un termine raro al posto di una parola abituale, può essere poetico, ma anche intriso di comicità. La Olbrechts riporta un esempio:

«Arrampicandosi sulle rocce, si potrebbe, al di là delle cime dei gracili alberi, intravedere, lontano, verso l'altra riva, il cielo solcato di strisce nere e percorso dal volo pesante degli *alerioni* sui campi di *mordigallina* e di *aneto*».[\[104\]](#)

Con l'utilizzo del raro al posto dell'abituale, dice Olbrechts, si sottolinea spiritosamente la banalità abituale del discorso.

2.6.7 Il pataquès

Si tratta di un errore di pronuncia[\[105\]](#) che consiste nel mettere una “t” al posto di una “s” alla fine di una parola o viceversa, legando in modo errato una parola alla seguente. Il pataquès fa ridere perché indica l'ignoranza ma «anche perché sottolinea i caratteri stessi di ciò che si ignora».[\[106\]](#)

“Cet éventail n'est point-z-à moi”.

“Ni pas-t-à moi”.

“Alors, je ne sais pas-t-à qu'est-ce...”

[“Quel ventaglio non è mio.” “Mio neppure.” “Allora non so di chi sia.”][\[107\]](#)

Questo errore non mostra soltanto il lato ridicolo delle due ignoranti[\[108\]](#) ma si propone di illustrare le difficoltà nella fonetica francese, dei legami fra le parole.

2.6.8 Il comico dell'errore d'ortografia

Questa è una delle tecniche preferite dai primi umoristi, largamente adoperata da Mark Twain. Spesso il comico viene messo in evidenza quando l'errore dà luogo a un'omofonia. Ciò si può notare nel seguente esempio in cui il comico dell'errore d'ortografia si confonde con quello dell'omofonia:

“Tu ne dois pas t'enfer” [letteralmente: non devi t'inferno, per Tu ne dois pas “t'en faire,” non devi preoccuparti][109]

2.6.9 Il comico dell'etimologia

Secondo Olbrechts ciò che caratterizza il comico dell'etimologia «non è tanto il fatto che essa sia falsa quanto quello che possiamo sorprendere un'attività linguistica, tenerla in qualche modo sotto gli occhi».[110] Per chiarire meglio quello che intende dire con questa definizione, la studiosa ci offre un esempio. Quando ci viene mostrato che la località chiamata “L'abeourou” (deformazione del francese “l'abreuvoir”) è diventata “L'abbé heureux” (L'abate felice) quello che ci diverte scoprire è il fatto che l'uomo è sempre in cerca di afferrare il significato delle parole, anche nei casi in cui sente che i suoni non gli ricordano nulla di familiare, e a questo punto egli modifica i suoni avvicinandoli ad un suono che conosce meglio. Quindi cerchiamo sempre di capire, anche a rischio di incappare in qualche errore.[111] Se invece si tratta di un errore volontario, allora si parla del cosiddetto calembour. Per Olbrechts il calembour è nello stretto rapporto con l'etimologia, ad es. nella frase seguente:

A force de *peloter* les uns et les autres, il est arrivé à faire sa *pelote* [A forza di lisciare questo o quello è riuscito a farsi il gruzzolo].[112]

Olbrechts sostiene che si tratta di un'etimologia: *pelote*, *pillotta* significa sia la pallina che si maneggia e accarezza sia il gruzzolo che si arrotonda.

2.6.10 L'elissi

L'omissione volontaria o l'elissi è una tecnica comica che permette di mettere gli oggetti d'accordo in evidenza. Per Olbrechts l'accordo riguarda un tratto di carattere, dal quale deriva un certo comportamento. Esso concerne delle regole, regole di condotta del ragionamento e regole per stabilire dei fatti. Esistono gli accordi degli scienziati, dei medici, dei teologi ecc. che spesso usano il linguaggio tecnico, a volte formalizzato e meno equivoco del linguaggio della società. «I loro oggetti di accordo sono a volte limitati e a volte più vasti di quelli del senso comune».[113] Essi non si rivolgono ad un uditorio “universale” ma ad un uditorio “particolare” composto da coloro che si riconoscono. Per poter raggiungere il suo uditorio, un oratore dovrebbe stabilire un rapporto

tra le proprie premesse e l'uditorio che intende convincere e, per poter fare questo, ha a disposizione vari tipi di accordo come: fatti, valori e presunzioni.

L'elissi si realizza tramite un'omissione deliberata di alcuni passaggi logici in un racconto. Nel seguente passaggio notiamo un accordo degli ascoltatori riguardo all'avvenuto.

X. al volante della sua fuoriserie incontrò ieri, davanti al nostro storico Municipio, Y., che provava una splendida Bugatti. Le esequie avranno luogo questo pomeriggio.[114]

Come osserva Olbrechts, l'evidenza conferita a certi accordi attraverso l'elissi può far ridere soltanto se questi accordi sono messi in risalto di fronte ad un certo uditorio. Occorre ridere di ciò che tutti insieme si è in grado di capire, ad esempio se pensiamo alle storielle ebraiche raccontate tra gli ebrei. Il gruppo delle persone in grado di capire il motto è sicuramente ristretto, ma il loro riso è accentuato. L'omissione volontaria è comica proprio perché l'ascoltatore ritiene che un uditorio più esteso possa prendere questi enunciati per contraddizioni.

2.6.11 La petizione di principio

Si tratta di un errore di retorica che si fonda su una tesi che il pubblico non ammette ancora poiché si tratta della conclusione alla quale lo si vorrebbe far aderire. Un esempio si può leggere in questa storiella:

“Perché non porti il cappello se Dio l'ha prescritto?”

“Ma nella Bibbia non è detto da nessuna parte”.

“Come? Ma Dio ha mandato Abramo nella terra promessa”.

“E allora?”

“Come avrebbe potuto mandarlo senza cappello?”[115]

2.6.12 Il comico delle domande superflue

Questa tecnica del comico si realizza nella situazione in cui la persona che fa delle domande non ha alcun motivo per mettere in dubbio le ipotesi, perciò riceve la risposta beffarda che lascia intuire che ci sono dei fatti, come precisa Olbrechts, intorno ai quali è ridicolo far domande.

Lo illustra il seguente esempio:

«A Campazio che usciva dal teatro, Tito Massimo aveva sciocamente chiesto se avesse assistito allo spettacolo. Campazio rincarò la dose della stupidità del suo dubbio, rispondendogli: “No, giocavo a palla nell'orchestra”».[116]

2.6.13 Il comico dell'interpretazione

«Il comico dell'interpretazione consiste fondamentalmente nel richiamo alla possibilità, o alla

necessità di una scelta interpretativa».[117] Lo scopo non è quello di evidenziare la molteplicità delle interpretazioni ma di porre l'accento sulla scelta di certe interpretazioni privilegiate e sul motivo che l'ha determinata. Ecco un esempio della tendenza all'interpretazione erotica.

La signora al lattaio:

“Have you the time?” [“Ha l'ora?” ma anche “Ha tempo?”]

“Sì, se trova qualcuno che tenga i cavalli”.[118]

Spesso il comico dell'interpretazione ci mostra che ogni interlocutore segue le proprie preoccupazioni. E, infatti, come in questo caso, nascono dei fraintendimenti causati da una diversa interpretazione.

2.6.14 Il comico della molteplicità

Se due enunciati simili provengono da persone diverse, danno luogo a interpretazioni diversi. Ma quando a due persone diverse viene attribuita un'interpretazione uniforme, allora può dar luogo al riso.

«Un ladro ha preso dalla casa d'un uomo ricco solo oggetti di poco conto,

tralasciando oggetti di valore. Il giudice, sorpreso, gli chiede:

“Come mai ha preso solo le cianfrusaglie e non ha toccato le cose veramente di valore?”

“La prego, signor giudice, ne ho già sentite abbastanza da mia moglie; ci si mette anche Lei adesso?”».[119]

Olbrechts osserva che il ladro pone la moglie e il giudice sullo stesso piano unificando il contesto.

2.6.15 Il comico della qualificazione

Secondo Obrechts «si tratta di ironia ma non in senso stretto. Non si dice il contrario di ciò che si vuol far capire ma qualcosa d'altro, di diversamente colorito».[120] Olbrechts sceglie un esempio di Cicerone per chiarire l'utilizzo di questo espediente comico.

«L'Africano da censore rimosse dalla sua tribù il centurione che aveva dissertato la battaglia di Emilio Paolo; e siccome quello diceva di essere rimasto nell'accampamento per custodirlo, e perciò gli chiedeva il perché di quella punizione, Scipione gli rispose: “Non amo gli uomini troppo diligenti”».[121]

Dall'esempio si capisce che il comico deriva dall'indicare con un termine onorevole un atto che non lo è.

Olbrechts osserva che alla domanda: quale proposizione è vera “l'uomo è un animale”, o “l'uomo

non è un animale?” l’interlocutore reagirà col riso perché è consapevole che al di fuori di un contesto ben definito entrambe le qualificazioni sono permesse. Ma il comico della qualificazione può realizzarsi anche all’interno di un contesto preciso. Ridiamo di tale qualificazione perché siamo consapevoli con che cosa abbiamo a che fare.

Una qualificazione può realizzarsi da diversi punti di vista e a livelli diversi.

[Il re ride di un guascone vestito d’un leggero abito estivo in pieno inverno.]

“Se vostra maestà avesse indossato quel che ho indossato io, sentirebbe molto caldo”, “E cosa?” chiede il re.

“Tutta la mia guardaroba”.[\[122\]](#)

Come nota Olbrechts, il comico sparirebbe se il guascone dicesse: “Questo è tutto il mio guardaroba”; perché in questo caso non avremmo più incongruenza, e nemmeno l’immagine comica del re, oppresso dai suoi vestiti.

Esistono casi di doppia qualificazione, essa può essere comica grazie ad un’ambiguità. Ciò si può notare nel seguente caso:

«In quello che ha detto ci sono cose originali e interessanti. Ma quello che è originale non è interessante e quello che è interessante non è originale».[\[123\]](#)

Olbrechts commenta che il comico scomparirebbe se la formulazione fosse diversa: “ma solo la parte meno interessante del suo discorso era originale”.[\[124\]](#) Il riso si realizza solo a causa di un “e” interpretato nella seconda proposizione come una disgiunzione.

2.6.16 Il comico delle nozioni

Si tratta di un effetto comico che deriva dall’accostamento dei termini appartenenti a campi differenti attraverso la dipendenza da uno stesso verbo o l’introduzione tramite una medesima preposizione. Olbrechts prende un esempio di Pope:

«Whether the Nymph shall break Diana’s law

Or some frail China Jar receive a Flaw

Or stain her Honour or her new Brocade,

Forget her Prayers, or miss a Masquerade,

Or lose her Heart, or Necklace at a Ball;

Or whether Heav’n has doom’d that Shock must fall».[\[125\]](#)

2.6.17 Espressioni apparentemente equivalenti

Si tratta dell’accostamento di due enunciati che non hanno affatto lo stesso significato nonostante le apparenze. Tutti sanno, osserva Olbrechts, che a seconda delle circostanze verrà impiegato l’uno o

l'altro enunciato. Il seguente esempio illustra questa tecnica:

«In questa città la metà degli abitanti è formata da bricconi.

In questa città la metà degli abitanti è formata da gente per bene».[\[126\]](#)

2.6.18 Espressioni apparentemente differenti

Si tratta della giustapposizione di due enunciati che hanno lo stesso significato nonostante sembrano differenti. Vediamo un esempio:

«Mastro Pierre, quanti cornuti ci sono in questa strada, voi escluso? Qualcosa non va? Allora diciamo così: Quanti cornuti ci sono in questa strada, comprendendo anche voi?».[\[127\]](#)

2.6.19 Il pronome indefinito come fonte di comico

La madre, con lo sguardo corruciato, a Christian:[\[128\]](#)

“C'erano due pere sulla credenza. Tu le hai viste, no?”

“Ecco... sí!”

“Dov'è finita l'altra?”

“L'altra? ...Beh, l'altra è quella che resta”.[\[129\]](#)

L'equivoco è possibile se non rimaniamo all'interno del linguaggio naturale o all'interno del linguaggio formale, ma passiamo dall'uno all'altro. Qui la parola “altra” dal punto di vista formale può sostituire una qualsiasi delle due pere. In certi casi possiamo intenderci soltanto usando la buona volontà.

2.6.20 La tautologia apparente

Si tratta della ripetizione di un medesimo contenuto all'interno di un enunciato come ad es. *Io sono io*, o *Un bambino è un bambino*. Ma Olbrechts nota che la tautologia non è puramente semantica bensì si colloca nel contesto particolare. Sotto l'apparenza del “non dire nulla” può nascondersi una risposta vera e propria. Ad esempio:

“Cos'ha fatto il padre?”

“Quello che fa un padre”.

Qui possiamo aggiungere un simpatico esempio di tautologia, la famosa battuta di Totò “*La serva serve*”, in cui la tautologia si manifesta nel significato del verbo servire come essere alle dipendenze.

2.6.21 La reciprocità

Esprime una simmetria utilizzata in maniera erronea o distorta. Si ha spesso un effetto comico.

quando la simmetria viene utilizzata nelle situazioni che hanno un carattere personale molto accentuato.

Olbrechts riporta un esempio:

Il padre, accogliendo la figlia sposata in lacrime:

“Che ti succede piccola mia?”

“Ho litigato con mio marito; torno da mia madre.”

“Torna domani; anche lei è andata dalla sua”.[130]

Spesso la reciprocità si usa per poter esprimere in modo gioioso certi giudizi di valore. Eccone un esempio di Olbrechts:

Un tale dice ad un altro:

“Mi dicono che stai per sposarti. Caro amico, sei proprio matto. Come puoi avere il coraggio di prendere in moglie una donna tanto stupida da prenderti per marito?”[131]

2.6.22 Il sorite cinese come fonte di comico

«Questo ragionamento è assai stretto quanto alla forma poiché l'ultimo termine di ogni proposizione è anche il primo della seguente[...]».[132]

Es. Chi è prudente è anche temperante.

Chi è temperante è anche costante.

Chi è costante è anche d'umore stabile.

Chi è stabile d'umore non conosce tristezza.

Chi non conosce tristezza è felice.

Ne consegue che il prudente è felice e che la prudenza è condizione sufficiente ad una vita felice.[133]

Inoltre questo ragionamento è usato dai filosofi cinesi per poter semplificare il compito della memoria memorizzando facilmente insieme ad una nozione, un'altra nozione ad essa connessa. Nell'esempio di Seneca sopra citato da Olbrechts non c'è nulla di comico, ma lo diventa quando questo ragionamento non ci interessa più come è il caso nel seguente esempio:

I religiosi conducono una vita sobria ed esente da preoccupazioni d'ordine familiare.

La vita sobria ed esente da preoccupazioni d'ordine familiare rende adatti ai lavori intellettuali.

La disposizione ai lavori intellettuali rende indicati all'insegnamento.

I religiosi sono dunque indicati all'insegnamento.

Ciò che diverte, dice Olbrechts è «l'uso di un meccanismo lento ed incerto del sorite per giungere a conclusioni facilmente sostenibili».[\[134\]](#)

Nel *Comico del discorso* l'autrice cerca di sottolineare un doppio carattere del riso. Il riso non è soltanto un riso che deride o un riso crudele che ritroviamo in Bergson, ma è anche un riso di comunione e di gioia che osserviamo in Bachtin.

Dopo aver elencato una serie di procedimenti adoperati nei discorsi comici osserviamo che si ride di tutto ciò che si può fare con il linguaggio, con le parole, o come dice Olbrechts, con la loro polisemia, la loro omonimia, con il loro concatenamento. Per poter comprendere il rapporto tra le parole bisogna andare oltre, occorre estendersi alla filosofia del linguaggio e fare ricorso alle teorie di Grice, Austin e Searle che sono importanti per spiegare gli effetti comici causati dalle violazioni conversazionali, dai diversi atti "illocuzionali" del discorso.

In conclusione possiamo affermare che, anche se le loro teorie sul comico divergono, in ogni caso notiamo un nesso tra questi sei studiosi: Henri Bergson, Luigi Pirandello, Michail Bachtin, Sigmund Freud, Vladimir Propp e Lucie Olbrechts – Tyteca. Occorre rilevare che la visione bergsoniana non è quella psicoanalitica di Freud ma entrambi hanno cercato di affrontare gli stessi problemi: significato sociale del riso, rapporto con l'immaginazione e con l'arte. Inoltre sono andati al di là del loro tempo e le loro idee hanno segnato un distacco dalla posizione ottocentesca. Come osserva A. Civita, «Non esiste un'unica maniera di ridere né un'essenza del comico o un'essenza del riso».[\[135\]](#) Il campo della comicità è un universo in cui ogni studioso è libero di esplorare, analizzare e percepire il comico come vuole.

2.7 Ancora sulle tecniche del comico e sulle loro tipologie

Ci sono diverse tecniche fondamentali per ottenere la comicità non menzionate dagli studiosi nominati nei capitoli precedenti, bensì trattate ed analizzate da autori come Tommaso Bavaro che nel suo saggio *Come imparare a ridere e a far ridere*[\[136\]](#) cerca di raffigurare una miriade di tecniche e meccanismi che fungono da una specie di piattaforma per le creazioni comiche. Ne *La scienza del comico*[\[137\]](#) Giorgio Celli spiega in modo insolito, adoperando appunti, aforismi, abbozzi e gag, la sua visione del riso. John Vorhaus nel suo saggio *Scrivere il comico*[\[138\]](#) ci porta nel mondo delle gag e delle sitcom, offrendo una chiara spiegazione dell'utilizzo degli strumenti per poter creare il comico. Emanuele Banfi invece nel saggio *Sei lezioni sul linguaggio comico*[\[139\]](#) tratta la possibilità di stabilire una grammatica del linguaggio comico e offre alcuni esempi in cui si infrangono le regole pragmatico-conversazionali. Infine Bice Mortara Garavelli nel suo manualletto di figure retoriche *Il parlar figurato*[\[140\]](#) cerca di svelare cosa c'è dietro alcuni proverbi, sentenze

ed espressioni.

2.7.1 La gag

Secondo Tommaso Bavaro la gag appartiene alla classica comicità di movimento spesso utilizzata in televisione, a teatro e nel cinema. Essa è caratterizzata dalla velocità e dall'imprevedibile e può diventare surreale. «Come si ottiene? Le gag si inventano allentando i freni della logica consueta e immaginando la sospensione delle normali leggi della fisica con conseguenze iperboliche».[141]
Bavaro offre un esempio: il rubinetto è lasciato aperto in un appartamento, che si allaga; mobili e oggetti domestici cominciano a galleggiare; i due personaggi all'interno si comportano come se niente fosse accaduto.[142]

2.7.2 L'inversione di segno e di significato

Bavaro chiarisce che «questa tecnica del comico di linguaggio consiste nel concentrare tutta l'attenzione sul segno (cioè la parola come simbolo) tralasciando il suo significato (cioè l'elemento reale al quale il simbolo fa riferimento); si coglieranno i soli componenti materiali del linguaggio tralasciando il loro significato».[143]

Es. «Tra il dire e il fare c'è di mezzo "e il"». (Elio e le Storie Tese)[144]

2.7.3 L'inversione

Secondo Bavaro l'inversione è una tecnica che si presenta sia nella comicità di situazione che nel linguaggio. Si tratta di invertire l'ordine delle parole, ottenendo significati nuovi. Seguono due esempi citati nel volume di Bavaro e presi da Totò:

«Ogni limite ha una pazienza».

«Parla come badi».[145]

2.7.4 La contraddizione

È una tecnica fondamentale della comicità. Per Bavaro tipica è la contraddizione tra quello che si dice e quello che si fa e l'autore spiega come ottenerla: «Non c'è bisogno di dilungarsi su come tradurre in battuta una contraddizione: si procederà solo facendo l'opposto o comportandosi in modo contrario rispetto a quanto si dice o si predica, oppure tra quanto si afferma e la situazione che visibilmente lo smentisce».[146] Nella contraddizione si usa spesso l'ossimoro che si concentra non soltanto sul contrasto tra il dire e il fare ma tra le stesse parole accostate in modo contraddittorio, ma non sempre è facile la distinzione.

Es. «Sarò breve... e giù un'interminabile orazione...».

«Sarò semplice e chiaro...e giù un astruso e incomprensibile discorso».[147]

2.7.5 Lo scambio di lettere usando una frase fatta

Questa tecnica è molto semplice ed è basata sull'assonanza. Bavaro osserva: «Il gioco è basato sull'assonanza, cioè somiglianza puramente fonica (cioè dei suoni) tra la frase originaria e quella che se ne ricava, con significato però del tutto diverso».[148] Si tratta di usare un proverbio o un'espressione e mutare una vocale o una sillaba per ottenere l'effetto comico.[149]

Ne *La scienza del comico* Giorgio Celli riporta un esempio in cui mostra lo scambio della lettera per cui «ciglio» è diventato «figlio». Egli racconta di un professore di filosofia che con un amico si lamentava del figlio scioperato:

“Mi ha insultato, capisci?” “Mi ha detto vecchio logorroico”.

“Ha osato dileggiare suo padre!”

“E tu?”

“Io impassibile”, risponde il professore. “Mi sono limitato a guardarlo così, dall'alto in basso senza battere **figlio!**”[150]

Celli osserva che la permutazione di una lettera può causare il comico. Riporta il seguente esempio: «Di Alberto Savinio, fratello di De Chirico, noto per la scarsa avvenenza, il basco, e il pisolino ai concerti, si mormorava che fosse “Il brutto addormentato nel basco”».[151]

2.7.6 Il grammelot

Il grammelot indica l'emissione di suoni simili, nel ritmo e nell'intonazione, a espressioni di discorsi di una lingua, senza la pronuncia di parole reali, che caratterizza la recitazione comica o farsesca di alcuni attori.[152] È la tecnica della trasgressione di tutte le norme linguistiche, fino ad ottenere un gergo incomprensibile.[153] A questo proposito Dario Fo spiega che si tratta di «una parola priva di significato intrinseco, un papocchio di suoni che riescono egualmente a evocare il senso del discorso. “Grammelot” significa, appunto, gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto».[154]

Es. «Oggi traneguale per indotto-ne consebase al tresico imparte montecitorio per altro non sparetico ndorgio, pur secministri e sognando, insto allegò sigrede al presidente interim prepaltico, non manipolo di sesto, disesto: Reagan, si può intervento e lo stava intemario anche nale perdipù albato- senza stipuò lagno en sogno-la-prima di estasio in Craxi e il suo masso nato per illuco saltrusio ma non sempre. Si sa, albatro spertico, rimo sa medesimo non vechianante e, anche, sortomane del pontefice in diverica lonibata visito Opus Dei ».[155]

2.7.7 Lo straniamento

Bavaro osserva che questa tecnica, anche se a volte usata per creare la comicità, sia una tecnica letteraria. «Propriamente consiste nel raccontare ciò che è strano come normale o ciò che è normale come se fosse visto per la prima volta, quasi con lo sguardo di un selvaggio o di un extraterrestre».
[156] Lo scopo è di rendere inconsueta l'abituale percezione delle cose. Il risultato di questa tecnica è quello di far apparire insolite ed incomprensibili cose normali o viceversa. Lo illustra il seguente esempio sul calcio:

«Ventidue giovani a gambe scoperte si affannano a inseguire una sfera di cuoio pieno di aria per prenderla a calci; cercano di farla entrare in un grande setaccio a quadrilatero. Se dopo tanta fatica la sfera va a segno, viene riportata fuori del setaccio per ricominciare daccapo».[157]

2.7.8 La premessa comica

Per Vorhaus «la premessa comica è la spaccatura tra la realtà comica e la realtà vera. Ogni volta che un personaggio comico osserva il mondo da una prospettiva obliqua, si crea una spaccatura tra le due realtà. La comicità vive in questa spaccatura».[158]

Es. «Mentre mangiavo un panino un uomo mi è venuto incontro e mi ha detto: “Per favore, non mangio da una settimana, mi dai un morso...” Allora, l’ho morso! Nella realtà ci aspettiamo che la parola “morso” si riferisca al cibo, al boccone ma quando si riferisce a una dentata ci porta nella realtà comica».[159]

Vorhaus riporta come esempio una serie tv dal titolo *The wonder years* in cui la voce narrante di un adulto commenta la propria infanzia. La spaccatura sta proprio nel contrasto tra quello che sa un bambino e quello che sa un adulto rivedendo il suo passato.

2.7.9 La tensione e rilascio

Vorhaus considera questa tecnica fondamentale nel caso in cui si raccontano barzellette perché, secondo l'autore ogni volta che si racconta una barzelletta, si crea un po' di tensione.[160] Quindi questa tecnica si usa nelle battute comiche, quando si vuole ottenere qualcosa di più e consiste nel tenere la parola divertente per l'ultima. Più a lungo si rimanda la chiosa (la spiegazione della battuta finale), più divertente sarà la battuta.

Es. “Se l’universo è continuamente in espansione... perché non riesco a trovare un parcheggio?”[161]

2.7.10 L'ovvio o dire la verità come effetto comico

Per Vorhaus questa tecnica si può usare in quasi tutte le situazioni. È una tecnica opposta all'assurdo e riguardo al suo uso Bavaro offre una definizione dettagliata: «Si ottiene quando con il tono che sembra svelare grandi verità si fanno affermazioni scontatissime, insulse e lapalissiane».[162] Si tratta delle banalità che sono proposte intenzionalmente. Ad esempio: «La morte è una delle cose peggiori che possono capitare».[163] Oppure si può dire ad un poliziotto che ci ferma per strada per eccesso di velocità: «Suppongo di sapere perché mi ha fermato».[164]

2.7.11 La bugia come effetto comico

Vorhaus indica che «dire una bugia come effetto comico è come trovare la risposta inappropriata. Basta individuare la verità in una situazione e poi dire il contrario. Questi due strumenti funzionano bene insieme, se una situazione non richiede la verità, allora richiede una bugia o viceversa».[165]

Vorhaus offre alcune situazioni:

«Dal dentista. “Anestetico?”

“No, grazie”».

«In confessione: “Si fidi, padre, meglio che lei non sappia”».[166]

2.7.12 La comicità slapstick

Vorhaus mette in evidenza che si tratta di un tipo di comicità fisica. Si tratta di rappresentare una cosa divertente in modo superficiale. Ad esempio: scivolare su una buccia di banana. «Slapstick è la comicità delle battute volgari, ma quello che la fa funzionare è la consapevolezza del pubblico che la vittima della battuta se lo merita. Una torta in faccia è divertente solo se la faccia appartiene ad un idiota pomposo».[167]

2.7.13 L'effetto campanello

Secondo Vorhaus questa tecnica si può trovare nelle situation comedy in cui un personaggio è certo che nessuno busserà alla porta o suonerà il campanello, quindi il personaggio ha una certa aspettativa, ma poi succede che il campanello suona e l'aspettativa del personaggio è disattesa. Si crea in modo che il pubblico ritenga un'attesa valida per poi disattendere l'attesa nel modo più spietato possibile. Ci sono altri esempi come: Prelevare soldi al bancomat (Aspettativa), la macchina prende la tua carta... i tuoi contanti e perfino il portafoglio. (Disattesa)[168]

2.7.14 Il callback

Il callback (richiamo) è la tecnica considerata da Vorhaus come parente stretto della gag ricorrente e «funziona con un riferimento diretto ad una battuta precedente».[169] Spesso si usa per finire una

scena, un romanzo comico o una sceneggiatura. Per spiegare meglio questa tecnica Vorhaus si avvale di un esempio, dell'ultima scena tratta dal film *Il silenzio degli innocenti* in cui Hannibal Lecter dice a Clarisse che sta per avere "un vecchio amico per cena". «Nel riferirsi alle sue abitudini cannibali Lecter conclude il film, dando alla storia un'appagante (per non dire saziante) senso di chiusura».[\[170\]](#)

2.7.15 Il capovolgimento della situazione (il rovesciamento)

Bavaro chiarisce che si tratta di una tecnica semplice che si trova alla base della comicità di ogni tipo e spiega: «In effetti, l'inversione e il capovolgimento può considerarsi una formula generalissima di creazione del comico, che ritroviamo nei diversi generi e in altre particolari forme: ad esempio l'inversione fine-mezzo, realtà-apparenza, regola-infrazione della regola, contrasto tra quello che si dice e quello che si fa».[\[171\]](#) Esempio: L'uomo morde il cane, il bambino dà lezioni ai genitori, il politico intervista il giornalista ecc.

2.7.16 Il malapropismo[\[172\]](#)

Si tratta di usare parole errate in situazioni particolari, accolte per la loro somiglianza fonetica con parole appropriate al contesto. Es. Mario fece la guerra contro i *timbri* vs. i *Cimbri*.[\[173\]](#)

2.7.17 Il limerick

È una specie di filastrocca nonsensica resa famosa dallo scrittore e pittore inglese Edward Lear (1812-1886), che scrisse molte di queste poesiole assurde per i suoi nipotini. Ecco un esempio di limerick leariano:

«There was an old man in a Marsh
Whose manners were futile and harsh;
He sat on a log, and sang songs to a frog,
That instructive old man in a Marsh»[\[174\]](#)

C'era un vecchio di palude/ di natura futile e rude/ seduto su un rocchio/ cantava stornelli a un ranocchio/ quel didattico vecchio di palude».[\[175\]](#)

2.7.18 Il pesce fuor d'acqua

Secondo Vorhaus in questa tecnica si tratta di rappresentare «un personaggio normale in un mondo comico o un personaggio comico in un mondo normale».[\[176\]](#) Spesso si tratta di inserire un personaggio in mezzo ad alcune creature molto strane.[\[177\]](#) Vorhaus impiega gli esempi tratti dai romanzi o dai film. Ad es. nel romanzo *I viaggi di Gulliver* scritto da Jonathan Swift si narrano le

vicende di un personaggio normale in un mondo comico abitato da una razza di uomini che non superano i sei pollici. Nella storia di un extraterrestre E. T. invece capita l'esatto opposto, si ha a che fare con un personaggio comico inserito nel mondo normale.

2.7.19 La distorsione temporale

Bavaro offre la definizione di questa tecnica: «Consiste nel distorcere o confondere la successione dei tempi, creare anacronismi, sovrapporre i piani temporali, quindi un'altra forma di errore che produce comicità».[178]

Castellani (la spalla): - Davanti alle terme di Diocleziano?

- Non l'ho visto Diocleziano.

- Ci mancava altro. Diocleziano è morto.

- No! Per la miseria. Quando è morto?

- Mah, saranno duemila anni.

- Ragazzi, come passa il tempo...! Hai fatto caso poi che muoiono sempre gli stessi?...[179]

2.7.20 La sproporzione

Secondo Bavaro la sproporzione «consiste nell'utilizzo di mezzi sproporzionati rispetto all'obiettivo da raggiungere, come anche la sproporzione tra causa ed effetto: una mosca infastidisce un elefante, l'improvvisa comparsa di un topolino fa saltare dallo spavento un'intera platea di studiosi riuniti in convegno sul tema "La paura"».[180] Si tratta di una tecnica spesso adoperata nelle gag del cinema. Questa tecnica si ottiene cogliendo un obiettivo e scegliendo un mezzo palesemente sproporzionato per raggiungerlo.

Es. Taglia una quercia per ricavare uno stuzzicadenti...

Si laurea in ingegneria per progettarsi la propria casa...[181]

2.7.21 L'assurdo

L'assurdo appare in molte tecniche comiche e numerosi esempi lo presentano in combinazione con altre tecniche comiche. Si tratta d'inversione della logica. Per ottenerlo basta sospendere la logica che governa i soliti comportamenti e ragionamenti.[182] Per creare l'assurdo, spiega Bavaro, occorre svincolare il discorso della situazione. Non di rado nei dialoghi assurdi appare la mancanza di cooperazione.

Es.

«Nel treno Veneranda, estraendo una carota dalla tasca e indicandola, chiede al suo

vicino: “Fuma?”

E l'altro sorpreso: “Ma questa è una carota!”

“E chi non lo vede?” “Io le chiedevo se fuma”».[183]

2.7.22 Il nonsense

Per Bavaro «il nonsense presenta una stretta affinità con l'assurdo ma si distingue per il fatto che si contrappone alla logica comune non in qualche nesso o passaggio, ma in tutti, cioè rivelandosi una persistente espressione di ragionamenti o comportamenti sconnessi o dissociati in ogni loro parte».
[184] Spesso non c'è alcuna coerenza tra le parole che si pronunciano. Per ottenerlo basta unire a caso due frasi o introdurre un'idea assurda in una frase fatta. In questa tecnica si infrangono le regole della logica nella lingua, si tratta di un parlare privo di logica che sconfina nella comicità del linguaggio.

Es. Non faccio per vantarmi, ma oggi è una bellissima giornata.[185]

2.7.23 L'ambiguo e il doppio senso

«L'ambiguità ha un senso generale suscettibile di diverse interpretazioni: il che produce la difficoltà a svolgere il pensiero dell'autore, ed a renderne qualche volta impossibile la vera penetrazione di esso».
[186] Un termine è ambiguo se possiede due o più significati. Per creare l'ambiguo è sufficiente estrapolare la parola dal suo contesto per capire che possa avere un significato diverso.

Claudia Bianchi ci dà alcuni esempi di ambiguità nel suo saggio *Pragmatica del linguaggio*:

Bea ha visto l'uomo con il binocolo.[187]

Da questa frase possiamo capire che Bea ha usato il binocolo per guardare un uomo o che Bea ha visto un uomo che aveva il binocolo. Ma Claudia Bianchi osserva che ci sono anche combinazioni di ambiguità lessicali o strutturali come nel seguente esempio:

Ogni marinaio ama una donna.

La frase contiene due interpretazioni diverse: o tutti i marinai amano la stessa donna o ciascun marinaio ama la propria donna.[188]

Ne *L'Amore fa fare questo ed altro* di A. Campanile Rosalinda si rivolge al suo servo di nome Terrore, un bandito e un ladro.

Rosalinda: [...] Accomodatevi. Prendete una sedia.

Terrore: Oh, madama, in questa casa non prenderei nemmeno una spilla.[189]

In questo esempio Campanile gioca sul significato ambiguo del verbo **prendere**, ed il

fraintendimento che ne deriva è palese poiché la parola prendere potrebbe significare sia afferrare che rubare. Non c'è collaborazione da parte di chi ascolta, l'interlocutore prende alla lettera solo ciò che è strettamente contenuto nelle parole e ne deriva una risposta comica.

2.7.24 La ripetizione

Abbiamo già menzionato questa tecnica nel capitolo su Bergson ma la sua nozione della ripetizione non consiste nel ripetere una parola o una frase bensì una situazione. L'ossessiva ripetizione di una parola o di una frase può far nascere il riso perché diventa stridente. Spesso rivela il carattere di un personaggio. Nell'*Amore fa fare questo ed altro* di A. Campanile ci sono battute in cui la comicità nasce dalla ripetitività di una frase, dalla ripetizione di ciò che non dovrebbe ripetersi.

Nel primo atto:

Capperino: [...] Ella sa che la testa mi aiuta poco, da quando ebbi quel malaugurato incidente.

Alvaredo: Quale incidente?

Capperino: Quella caduta.

Leonora: Oh, Capperino, e non ci avete detto nulla! Quando siete caduto?

Capperino: All'età di un anno, signorina. E, da allora, non sono più in grado di ragionare troppo bene.[190]

Nel secondo atto:

Capperino: Veramente, sa, io non capisco molto bene da quella volta della caduta.

Alvaredo: Quale caduta?

Capperino: Quella che feci da bambino.

Alvaredo: Ah, già. Vi faceste molto male?

Capperino: Eh così, abbastanza.

Alvaredo: Mi dispiace. Un'altra volta state più attento.[191]

Nel terzo atto:

Capperino: Per carità! Io sono caduto.

Alvaredo: Quando siete caduto?

Capperino: Quella volta, da bambino.

Alvaredo: Ah, è vero. Vi faceste molto male?

Capperino: Un male del diavolo.[192]

2.7.25 L'accumulazione disordinata

Si tratta di una tecnica in cui c'è una successione di frasi o di eventi presentati in una serie disordinata senza alcun legame logico ma, come rileva Bavaro, si differenzia dal nonsense perché in qualche modo presenta un significato complessivo anche se esposto in un modo caotico.[193]

L'esempio che riporta Bavaro è tratto dal racconto *Le notti dell'UNPA* di Calvino:

«A sedici anni, per l'età che avevo ero piuttosto indietro in molte cose. Poi, improvvisamente, nell'estate del '40, scrissi una commedia in tre atti, ebbi un amore, e imparai ad andare in bicicletta».[\[194\]](#)

2.7.26 Il comico opportunistico

Secondo Bavaro abbiamo a che fare con un tipo di comico ispirato dalla logica opportunistica in cui si pone l'accento sulla furbizia e sull'arguzia. Si tratta di schernire gli altri attraverso un ragionamento contorto a proprio vantaggio:

«Il presidente del consiglio ha detto: “È ora che ognuno si assuma le nostre responsabilità”».[\[195\]](#)

2.7.27 Il registro incongruo

In questa tecnica si possono mescolare le espressioni di una disciplina o di un linguaggio specifico (scientifico, poetico ecc.) con le espressioni utilizzate nella vita quotidiana. Il linguaggio specifico di una professione o disciplina si sposta in un ambiente diverso dal suo. Può succedere di usare linguaggio specifico in modo ossessivo in una situazione che non lo richieda, ma si può anche parlare in lingua arcaica o in versi, in una circostanza che non lo richiede.[\[196\]](#)

Es. «Il medico parla come un giurista: “In nome delle leggi fisiche, biologiche e della medicina, dichiaro che il malato è affetto da...”».[\[197\]](#)

«Un giovanotto propone ai suoi amici di andare a ballare: “E poscia andrem di gran lena a fare vibrare d'emozioni i corpi e i cori in discoteca...”».[\[198\]](#)

-

-

2.7.28 L'ironia drammatica

L'ironia drammatica deve essere distinta dall'ironia nel dramma. Nel primo caso, le parole e le azioni dei personaggi di un'opera teatrale o letteraria hanno un significato diverso per il lettore di quanto non lo hanno per i personaggi. L'ironia drammatica si fonda sull'intreccio dei canali di comunicazione esterni ed interni e di conseguenza il lettore o uno spettatore possiedono una maggiore conoscenza degli stessi personaggi.[\[199\]](#) Come spiega Angela Polesana, «[...]si realizza un'incongruità tra quanto il parlante afferma e quanto invece realmente intende, così nell'ironia drammatica l'incongruità si concretizza nel divario tra quanto, appunto, il personaggio vorrebbe dire o fare e quanto invece, “antifrasticamente” il fato, o comunque una forza che trascende il suo

controllo, lo porta a dire e a fare».[200]

-

2.8 Figure retoriche ed espressioni ludolinguistiche: complici nella creazione della comicità

2.8.1 La similitudine

È una figura in cui si paragona qualcosa di meno conosciuto con qualcosa di più conosciuto, in cui l'astratto si accosta al concreto. La comparazione è comica, soprattutto quando si paragona qualcosa di serio con qualcosa di banale o triviale o volgare. Bavaro riporta l'esempio tratto dal racconto *Il cavaliere inesistente* di Calvino:

«In quel caracollare e dar di gomito i loro scudi s'alzavano e abbassavano come le branchie d'un pesce. A un lungo pesce tutto scaglie somigliava l'esercito: a un'anguilla».[201]

2.8.2 L'analogia

Bavaro dà la seguente definizione: «L'analogia è in sostanza una forma di similitudine, in quanto stabilisce delle somiglianze tra elementi diversi, persone, comportamenti, azioni, oggetti, con allusioni a significati più complessi, astratti o profondi rispetto alla semplice similitudine. Ma perché sia comica dovrà ancora una volta riuscire a cogliere accostamenti originali, insoliti, bizzarri».[202] Spesso si trasferiscono i modi di fare, atteggiamenti, modi di agire da una situazione a un'altra con palesi contraddizioni e incoerenze. Ciò si può vedere nel seguente esempio di Gene Gnocchi citato da Bavaro:

«Dovevo andare a un funerale e fu un vero casino. Era la terza volta che lo rinviavano. La prima mancava la bara. La seconda volta pioveva. La terza non poteva lui».[203]

2.8.3 La sineddoche

Secondo la definizione offerta da Bice Mortara Garavelli la sineddoche «consiste nell'esprimere una nozione con una parola che, di per sé, denota un'altra nozione, e questa ha con la prima un rapporto quantitativo: come quando si nomina la parte per il tutto o il tutto per la parte, il singolare per il plurale o il plurale per il singolare, la specie per il genere che la comprende e il genere per la specie, la materia di un oggetto per l'oggetto stesso».[204] Olbrechts-Tyteca aggiunge che la sineddoche non avrebbe nessun rapporto con l'analogia e quindi con la metafora. Com'è noto essa si limita a indicare l'oggetto designato attraverso una delle sue caratteristiche – parte per il tutto, specie per il genere e viceversa.[205] Si distingue dalla metonimia perché si fonda sulle relazioni di

tipo quantitativo.

2.8.4 L'iperbole comica

Consiste nell'esagerazione nella descrizione di un'immagine o di un'idea adoperando le espressioni che l'amplificano, per eccesso o per difetto. Olbrechts osserva che non tutte le iperboli sono comiche, perché si realizzi l'effetto comico è necessaria la presenza di un effetto di sorpresa, di stranezza, di pensiero o di linguaggio.[206] Olbrechts riporta un esempio di due marinai che si raccontano le loro avventure di viaggio:

«“In Africa, una sera, ho incontrato un Negro tanto nero che nella notte, per riuscire a vederlo, bisognava accendere la luce”. “Roba da niente” dice il marinaio di Mitilene. “Figurati che io, a Venezia, ho visto un tipo tanto magro che, per capire che era entrato nel caffè, doveva passare due volte per la porta”».[207]

2.8.5 L'eufemismo

Consiste nell'uso di una parola o di una perifrasi con lo scopo di attenuare il carico espressivo di ciò che si intende dire perché ritenuto o troppo osceno, o troppo sgradevole o troppo offensivo.

Es. Questo piatto lascia a desiderare.[208]

In uno sketch di Monty Python è possibile vedere un uso fantasioso di eufemismi della parola “morto”. Lo sketch inizia con Eric Praline che entra in un negozio di animali e si lamenta con il commesso sul fatto che il pappagallo che gli aveva appena venduto è morto. Il commesso gli dice che in realtà sta dormendo e Praline, facendo finta di credergli, prova a svegliare il pappagallo, ma è evidente che è morto. Il commesso continua a dirgli che il pappagallo sta dormendo, però Praline, arrabbiato, gli dice una volta per tutte, adottando numerosi eufemismi, che ormai il pappagallo è morto. Per comunicare la morte del pappagallo Praline usa le parole seguenti: è deceduto, è privo di vita, riposa in pace, ha cessato di esistere, è andato a incontrare il creatore, è cadaverico, è freddo, è defunto, è a pancia in su, ha tirato le cuoia, è estinto, è senza vita, ha ceduto, non è più con noi, è con gli antenati, è nella tomba, si è spento, si è sprecato, si è perso ecc.

2.8.6 La litote

È una figura retorica che consiste nel dare un giudizio usando il termine contrario preceduto dalla negazione (“Molte volte” diventa *non di rado*, per “grande” si può usare *non piccolo*). La litote consiste nell'attenuare formalmente l'espressione di un giudizio o di un predicato col negare l'idea contraria, ottenendo per lo più l'effetto di rinforzarla sostanzialmente; così, per es., quando si dice che una persona *non è un'aquila* (per dire che ha intelligenza assai scarsa), o che *non è priva*

d'ingegno (per dire che ha ingegno notevole), che si è avuto un danno non indifferente (cioè abbastanza grave), che un impiegato non brilla per la sua puntualità, ecc.[209] Noto fra gli altri è l'esempio manzoniano: «Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato con un cuor di leone».[210] Come spiega Mortara Garavelli, solitamente viene usata per rafforzare un giudizio negativo. «Sono il tono e le circostanze del discorso che ci fanno capire se la forma negativa (che di per sé potrebbe costituire un'espressione normale, da prendersi alla lettera) ha la forza di una litote».[211]

Olbrechts sottolinea che la litote non va considerata l'opposto dell'iperbole perché spesso la seconda serve a preparare la prima, come si vede nel seguente esempio di un pastore che racconta i modi bruschi con cui la moglie ha ospitato un orfanello che egli si propone di adottare:

«Mia moglie è un “giardino di virtù”...; ma alla sua naturale carità non piace esser sorpresa».[212]

Olbrechts offre un altro esempio:

«Moshe e Yankel non si sono visti da parecchi mesi.

“Buon giorno Moshe, come ti va?”

“Mia moglie, sai, è morta il mese scorso.”

“Dio mio, allora ti va male.”

“Non proprio, perché, vedi, ecco, c'erano già parecchi anni che non andavamo d'accordo e ho incontrato una ragazza molto carina, così credo che la sposerò presto”.

“Beh, allora ti va bene.”

“No, proprio bene no, perché nel mio magazzino c'è stato un incendio.”

“Ma cosa dici! È terribile! Ma allora ti va male!”

“Ecco, proprio male non direi, perché, vedi, era assicurato per molto più del suo valore.”

“Ma allora ti va bene!”

“Insomma, né bene, né male: mi va mica male!”».[213]

2.8.7 L'attenuazione o understatement

Si tratta di una figura retorica molto simile alla litote ma si differenzia da essa perché spesso, come osserva Bice Mortara Garavelli, il termine negato nella litote è un'iperbole. «L'attenuazione corrisponde a ciò che in inglese si dice *understatement*: l'atteggiamento di chi minimizza fatti e circostanze, o ridimensiona apprezzamenti troppo entusiastici. In italiano esistono formule o frasi fatte per introdurre attenuazioni: “in fondo”, “in fin dei conti...”, “non è che...” e parecchie altre».
[214]

2.8.8 La metafora

Si tratta di una figura retorica che consiste nel trasferire ad un oggetto il nome proprio di un altro, secondo un rapporto di analogia.[215] Va distinta dalla similitudine per l'assenza di locuzioni avverbiali e avverbi di paragone, per questo motivo possiamo chiamarla similitudine abbreviata. Per esempio da “capelli come oro” possiamo ricavare la metafora “capelli d'oro”.[216]

Spesso la metafora diventa una fonte di comicità come si può vedere nel seguente esempio:

La vanità è uno dei suoi quattro talloni d'Achille...[217]

Bavaro spiega che il tallone d'Achille è uno solo ed è inteso come punto debole di una persona, ma se si tratta di quattro, allora si allude ad una persona molto fragile.

2.8.9 La metonimia

È una figura retorica che consiste nel trasferire un termine dal concetto a cui propriamente si applica ad un altro con cui è in rapporto di dipendenza (l'autore invece dell'opera, il contenente per il contenuto ecc.).[218] Bice Mortara Garavelli sottolinea la difficoltà di definire questa figura perché nessuna teoria, secondo lei, ha mai dato elementi chiari per riconoscere la metonimia e perciò moltissimi teorici sono in disaccordo tra di loro. Ciò che per alcuni è metonimia, per altri è sineddoche. «Ci si serve della causa per indicare l'effetto quando si nominano: l'autore per l'opera (ascoltare Beethoven; leggere Leopardi); il produttore per il prodotto, il proprietario per la cosa posseduta ecc. Si esprimono rapporti di interdipendenza in ambiti svariati con le seguenti metonimie: del contenente per il contenuto: bere una bottiglia; dello strumento per chi lo adopera (il primo violino), del fisico per il morale (cervello per senno, intelligenza) ecc.».[219]

2.8.10 L'antifrasi o l'espressione opposta

Per Mortara Garavelli l'antifrasi «è una forma di ironia considerata “la più aggressiva e più esplicita”» e si ha «quando un'espressione viene usata per dire l'opposto di ciò che essa significa: “Bella giornata, oggi” (per dire “brutta, pessima”); “Bravo, bene” (per rimproverare o disapprovare)».[220]

2.8.11 La personificazione

Si ha quando si attribuiscono qualità o azioni umane ad animali, oggetti, o concetti astratti. Spesso questi parlano come se fossero persone. Eccone un esempio di A. Campanile in cui il comico scaturisce dall'umanizzazione degli animali:

Serpente: (con voce nasale e monotona) Fate la carità a un poveretto senza braccia e senza gambe!

Leonora: (gli getta un soldo) Prendete.

Serpente: Grazie. (Via.)[\[221\]](#)

2.8.12 L'ossimoro

Consiste nell'accostamento di due termini in forte antitesi tra di loro. Spesso si esprimono concetti contrari che si contraddicono producendo un effetto paradossale (brivido caldo, ghiaccio bollente, urlo silenzioso). Umberto Eco propone di utilizzare l'ossimoro per ottenere un gioco intellettuale in cui si accostano parole contraddittorie e suggerisce i seguenti esempi:

Fonologia della pausa

Enologia musulmana

Letteratura sumera contemporanea

Fonetica del film muto[\[222\]](#)

2.8.13 L'antitesi

È una figura retorica di pensiero che consiste nell'ottenere il rafforzamento di un concetto aggiungendo la negazione del suo contrario (Lavorava di notte, non di giorno) oppure accostando due parole o concetti opposti (temo e spero). Mortara Garavelli definisce l'antitesi come «la contrapposizione di idee in costrutti che si corrispondono vicendevolmente nei membri opposti».[\[223\]](#) Inoltre l'antitesi può rilevare i tratti contrastanti nel fisico, nell'abbigliamento o nel carattere come dimostra il seguente esempio preso da A. Breton e citato da Bavaro:

Es. «Venere, una bella signora di buon carattere, era la dea dell'amore; Giunone, una terribile bisbetica, la dea del matrimonio. Furono sempre due mortali nemiche...».[\[224\]](#)

2.8.14 La paronomasia

È una figura retorica (di parola) che, come osserva Mortara Garavelli, «consiste nella combinazione di parole che hanno fra loro variazioni minime di suoni, ma notevoli differenze di significato».[\[225\]](#) Vale a dire che la paronomasia consiste nell'accostare due o più parole di suono simile (differendo per una o due lettere) ma di significato diverso usate con l'intento di ottenere particolari effetti fonici e, insieme, rafforzarne la correlazione. È il procedimento base dei giochi di parole e degli scioglilingua: “Chi non risica non rosica”, “Chi dice donna dice danno”, “Sopra la panca la capra campa, sotto la panca la capra crepa”, “il troppo stroppia”.

2.8.15 L'acrostico

«Consiste nel formare parole o frasi con iniziali di parole o di versi, strofe, canti o capitoli».[\[226\]](#) Si distingue dall'acronimo in quanto ha come scopo la formazione di una parola esistente, mentre

l'acronimo è una parola che si crea dall'uso di una sigla. Con gli acrostici si può giocare e Bice Garavelli riporta un esempio[227] col nome Paola: Piove/ Abbastanza/ Ora/ Lampi/ Arrivano.

2.8.16 Gli anagrammi

Si ha un anagramma quando gli elementi di una parola cambiano il posto in modo da formare un'altra parola.[228] Mortara Garavelli offre alcuni esempi in cui ci sono scambi di suoni: velo/levo, scambi di lettere: giravolta/volgarità, scambi di sillabe: nave/vena.[229] Bibliotecario può diventare beato coi libri, Marco Antonio è antico Romano, il teatro diventa lotteria ecc.

2.8.17 I falsi alterati

Sono parole che sembrano provenire da altre tramite l'uso di desinenze, suffissi, prefissi, ecc., ma che in realtà hanno origine e significato diversi. Ad es. botte-bottone, ala-alone, stampa-stampella ecc.

2.8.18 La frase a doppia lettura

Si tratta di una frase le cui parole possono essere spezzate in due modi diversi creando due significati del tutto dissimili. Esempio: signora che soffre – s'ignora che s'offre o tener a dieta – tenera di età ecc.

2.8.19 L'aggiunta

L'aggiunta è un gioco in cui da una parola o frase si ricavano una o più parole o frasi, non attinenti con la prima, semplicemente "attaccando" una o più lettere o sillabe davanti e/o dietro alla prima.

Es. Una certa età è sempre un'età incerta.

2.8.20 Il cambio

Il cambio è un «gioco enigmistico in cui, sostituendo una vocale, una consonante o una sillaba di una parola con un'altra si ottiene una parola di diverso significato».[230]

Es. Sono un carciofino sott'odio. (Cambio: Olio/Odio)

Es. E lei, professore, mantenga le promesse! (Promesse/promosse)

2.8.21 L'antipodo

La definizione si riferisce ad un gioco enigmistico consistente nel trovare una parola che possa esser letta anche a rovescio se si porta in fondo la prima lettera o in principio l'ultima.[231] Per esempio battello/bolletta, carte/cetra.

2.8.22 La metatesi

Termine coniato da William Archibald Spooner, rettore di un college di Oxford, noto per i suoi lapsus linguae tipo “our queer dean” invece di “our dear queen”.[232] Si tratta di «inversione nell’ordine di successione dei suoni di una parola»[233] per esempio “faccia strana” può diventare “straccia fana” e si può dire “tare fardi” invece di “fare tardi”. Spesso questo scambio di fonemi e gruppi fonetici è intenzionale e il gioco di parole comincia quando entrambe le versioni hanno un senso.

2.8.23 Il raddoppiamento

Si tratta di un «gioco enigmistico consistente nel raddoppiare la consonante di una parola per ottenerne un’altra di significato diverso».[234] Quindi nel raddoppiamento una lettera si duplica trasformando una parola in un’altra. Esempi sono: calo/callo, mora/morra, mouse/mousse, colare/collare, ecc.

2.8.24 L’ironia nel dramma

Secondo Bavaro l’ironia «è la figura retorica con cui si fa un’affermazione o si presenta qualcosa con l’intento di significare il contrario».[235] Manfred Pfister invece sottolinea che l’ironia nel dramma si realizza nella contraddizione tra quello che un personaggio intende e quello che il pubblico interpreta cioè si tratta di una figura retorica nella quale c’è contraddizione tra quello che si dice e quello che si intende dire e l’effetto ironico funziona solo all’interno del canale comunicativo.[236]

2.8.25 L’ironia situazionale

Antonella Marchetti spiega che l’ironia situazionale «detta anche l’ironia della sorte, è l’ironia provocata da eventi o fatti che gli osservatori (a volte anche lo stesso protagonista) percepiscono come ironici, ovvero eventi che hanno un finale opposto a quello atteso e che per questo sono considerati una “presa in giro” di ciò che sarebbe dovuto accadere».[237]

-

-

3 Le teorie di Grice, Austin e Searle

3.1 La teoria conversazionale di Paul Grice

Se partiamo dal presupposto che ogni interazione comunicativa si fonda sulle regole pragmatico -

conversazionali, allora un testo drammatico è una fonte inesauribile per decifrare gli enunciati in esso presenti. Comuniciamo in innumerevoli modi diversi e lo facciamo senza fare fatica, ma in alcuni casi qualcosa va storto e in quel momento, come osserva Claudia Bianchi nel saggio *La pragmatica del linguaggio*, ci rendiamo conto della complessità della comunicazione.[238] Quello che ci interessa in questo lavoro non è fare un'analisi di una comunicazione ben riuscita, bensì il fallimento della comunicazione tra interlocutori ed il suo impatto su di loro.

Uno degli studiosi più importanti risaputo per il suo lavoro nel campo della teoria della comunicazione e della filosofia del linguaggio è Paul Grice. Il suo lavoro è rivolto principalmente all'analisi del significato e alla filosofia del linguaggio. Pochissime sono le opere pubblicate nel corso della sua vita (si tratta solo di articoli) ma ha avuto un'influenza molto ampia attraverso lezioni e manoscritti inediti. Negli anni settanta del secolo scorso Grice elabora i concetti fondamentali come implicatura conversazionale, atti linguistici, il significato naturale e non naturale, la distinzione tra dire e implicare ecc. «In tutto il suo lavoro Grice ha cercato di rispondere ad una domanda filosofica: che cosa fa sì che un segno, e non solo un segno linguistico, ma un movimento, un gesto, un suono, significhi qualcosa?». [239] La sua idea di comunicazione intorno alla quale Grice costruisce tutta la teoria del significato è che comunicare significa produrre intenzionalmente, razionalmente e in modo trasparente credenze e azioni in qualche destinatario. Grice non ha del tutto elaborato e chiarito tutti i concetti menzionati nei suoi studi lasciando aperti alcuni problemi. Paolo Leonardi ha notato che nelle opere di Grice «non è ben definito cosa si dice, non è chiara la differenza fra ciò che alla lettera si dice e ciò che è implicito». [240] Nonostante questo il suo lavoro ci sembra prezioso per l'analisi del discorso drammatico.

3.1.1 Il significato naturale e non naturale

Nel suo articolo *Meaning*, pubblicato per la prima volta nel 1957, Paul Grice nota che alla base della comunicazione non c'è il significato delle parole ma il significato dei parlanti (*speaker meaning*), cioè la loro capacità di esibire le proprie intenzioni e comprendere quelle degli altri usando mezzi diversi. Grice ha compreso che l'intenzione da sola non basta, il suo ascoltatore la deve individuare perché la comunicazione possa riuscire. Secondo lui il senso di ciò che una persona dice dipende da cosa vuole comunicare. [241] Grice ritiene che i significati di frasi e parole possano essere analizzati in termini di ciò che il parlante pensa. Infatti, *speaker meaning* può essere analizzato partendo dall'intenzione comunicativa del parlante. Nel suo articolo Grice distingue due tipi di significato: non naturale (che chiama appunto *speaker meaning*) e naturale ma egli decide di non occuparsi del significato naturale bensì si concentra solamente sul significato non naturale. Riguardo a *speaker meaning* Grice offre una definizione: «Il significato [*meaning*] (in generale) di un segno deve essere spiegato nei termini di ciò che con esso vuol dire [*means*] (o dovrebbe voler

dire) chi lo usa in particolari occasioni».[242] In poche parole il fumo appartiene al significato naturale perché si tratta di un indizio naturale della presenza del fuoco ed è prodotto non intenzionalmente. Il significato non naturale invece coincide con il voler dire qualcosa da parte del parlante a qualcun altro, cioè qualcosa che è prodotto intenzionalmente. Il significato non naturale, ovvero il significato del parlante può, a volte, essere diverso dal significato della frase (letterale) perché il parlante può trasmettere più di quanto la frase dica. Come meglio spiega Carla Antonelli: «Il significato dell'enunciazione di un parlante in un contesto particolare è approssimativamente equivalente a ciò che il parlante intende comunicare, vale a dire all'effetto inteso, all'effetto che egli intende sia prodotto dall'enunciazione sull'uditorio che riconosce l'intenzione di enunciazione».
[243]

Per spiegare meglio l'esempio di significato naturale e non naturale Grice usa i seguenti enunciati in cui il verbo *to mean* è usato in senso naturale come:

X1. "Those spots mean (meant) measles".

["Quelle macchie significano (significavano) morbillo"].[244]

X2. "Those spots didn't mean anything to me but to the doctor they meant measles". "Quelle macchie non significavano nulla per me, ma secondo il medico significavano il morbillo".

X3. "The recent budget means that we shall have a hard year". "L'ultimo bilancio vuol dire che avremo un anno difficile".

1) Per quanto riguarda gli esempi di significato *naturale* secondo Grice non si può dire: "Quelle macchie significano morbillo, ma non ha il morbillo" oppure "L'ultimo bilancio vuol dire che avremo un anno difficile, ma non l'avremo". Giovanna Cosenza osserva che la frase "Quelle macchie significano morbillo, ma non ha il morbillo" è semanticamente inaccettabile in quanto nega ciò che implica.[245] «L'enunciato "Quelle macchie significano che ha il morbillo" implica "Ha il morbillo": ciò vuol dire che quando lo proferisco, mi impegno a sostenere la verità della diagnosi che faccio sulla base della mia attribuzione di significato naturale alle macchie sulla pelle».[246]

Nella seconda clausola Grice vuole spiegare che con questi enunciati (X1., X2., X3.) non si può giungere a nessuna conclusione su ciò che con quelle macchie o con il bilancio *si intende* o *si vuol dire* o *si è inteso* o *volutamente dire/significare* (*what it (was) meant*).

2) «I cannot argue from "Those spots mean (meant) measles" to any conclusion by "what it was meant by those spots"; for example I am not entitled to say "What was meant by those spots was that he had measles". Equally I cannot draw from the statement about the recent budget the conclusion "What is meant by the recent budget is that we shall have a hard year"».[247]

[«Con l'enunciato "Quelle macchie significano (significavano) morbillo" non si arriva a nessuna

conclusione su ciò che “con quelle macchie si intendeva o si è inteso”; ad esempio non ho il diritto di dire “Quello che si intendeva o si è voluto dire con le macchie è che aveva morbillo”. Allo stesso modo, dal seguente enunciato sul bilancio recente non posso trarre la conclusione “Quello che si è inteso o voluto dire con l’ultimo bilancio è che avremo un’annata difficile”».[248]

-

Nella terza clausola Grice commenta le frasi X1. e X3. osservando che quando le pronunciamo non arriviamo a nessuna conclusione circa quello che *qualcuno* con le macchie o con il bilancio o con le nuvole nere *ha inteso*, o *vuluto dire/significare (meant)*.

3) «I cannot argue from “Those spots mean (meant) measles” to any conclusion to the effect that somebody or other meant by those spots so and so. *Mutatis mutandis* the same is true of the sentence about the recent budget».[249]

[«Non si può trarre nessuna conclusione dall’enunciato “Quelle macchie significano (significavano) morbillo” circa quello che qualcuno con quelle macchie ha inteso. *Mutatis mutandis* lo stesso vale per l’enunciato che riguarda l’ultimo bilancio».]

-

4) «For none of the above examples can a restatement be found in which the verb mean is followed by a sentence or phrase in quotation marks. Thus, “Those spots mean (meant) measles” cannot be reformulated as “Those spots mean (meant) ‘measles’” or as “Those spots mean (meant) ‘he has measles’”.[250]

[«Nessun esempio sopra citato può essere riformulato in modo che il verbo “significare” sia seguito da una frase fra virgolette. Così la frase “Quelle macchie significano (significavano) morbillo” non può essere alterata in “Quelle macchie significano (significavano) ‘morbillo’” oppure “Quelle macchie significano (significavano) ‘lui ha morbillo’”».]

Secondo G. Cosenza le virgolette a cui si riferisce Grice sono le virgolette del discorso diretto e siccome «soltanto gli umani possono fare discorsi diretti è chiaro che la possibilità o l’impossibilità di mettere fra virgolette la frase o la locuzione che specifica il significato dipendono dall’essere o meno tale significato connesso a ciò che un emittente umano intende o vuole significare».[251]

-

Nella quinta clausola Grice cerca di spiegare come la frase “Il fatto che egli abbia avuto quelle macchie vuol dire che ha il morbillo”, anche se incomincia con la locuzione “il fatto che” è un enunciato corretto e accettabile e rappresenta un esempio di significato naturale.

5) «On the other hand for all these examples an approximate restatement can be found beginning with the phrase “The fact that...”; for example, “The fact that he had those spots meant that he had measles” and “The fact that the recent budget was as it was means that we shall have a hard year”».[252]

[«D'altra parte tutti questi esempi possono essere riformulati senza alterarne il senso, usando la locuzione “il fatto che...”; ad esempio, “Il fatto che egli abbia avuto quelle macchie vuol dire che aveva il morbillo”, e “Il fatto che l'ultimo bilancio sia stato così e così vuol dire che avremo un anno difficile”»].]

-
Dopo aver spiegato gli esempi di uso naturale del verbo *to mean*, Grice poi passa agli esempi di uso non naturale del verbo *to mean*:

Y1. “Those three rings on the bell (of the bus) mean that the bus is full”.[253]

[“Quei tre squilli di campanello (sull'autobus) significano che l'autobus è pieno”].]

Y2. “That remark, ‘Smith couldn't get on without his trouble and strife,’ meant that Smith found his wife indispensable”.[254] [“Quell'osservazione, ‘Smith non poteva tirare avanti senza danni’, voleva dire [*meant*] che Smith non poteva vivere senza donne”].][255]

1) Grice commenta i due esempi nei seguenti modi: «I can use the first of these and go on to say, “But it isn't in fact full - the conductor has made a mistake”; and I can use the second and go on, “But in fact Smith deserted her seven years ago”».[256]

[«Posso usare la prima frase e dire “Ma in realtà non è pieno- il conducente si è sbagliato”; e posso usare la seconda frase e continuare “Ma infatti Smith l'aveva abbandonata sette anni fa”»].]

Per Grice in questo caso è accettabile la frase “Quei tre squilli di campanello (sull'autobus) significano che l'autobus è pieno” ma in realtà posso continuare e dire che l'autobus non lo è perché il conducente si è sbagliato. Quindi non si può trarre la conclusione che l'autobus sia pieno perché il conducente poteva essersi sbagliato. Ciò che differenzia la frase X1 dalla frase Y1 è il fatto che nel secondo caso si può parlare di ciò che il conducente intende dire con gli squilli. Non c'è un'intenzione da parte delle macchie (X1) ma c'è di sicuro un'intenzione da parte del conducente. L'osservazione che Smith non poteva tirare avanti senza danni voleva dire che Smith non poteva vivere senza moglie, ma non era vero perché lui l'aveva abbandonata sette anni fa e riusciva benissimo a vivere senza moglie.

Giovanna Cosenza osserva la differenza tra il significato non naturale e naturale e afferma: «Nelle frasi in cui il verbo *to mean* è usato in modo non naturale non ci impegniamo circa la verità di ciò che è inteso non naturalmente».[257]

-
2) «I can argue from the first [sentence] to some statement about “what it was meant” by the rings on the bell and from the second to some statement about “what it was meant” by the quoted remark».[258]

[«Dalla prima [frase] posso trarre la conclusione su “quello che si è inteso” con quegli squilli e dalla

seconda frase su “quello che si è voluto dire” con il commento fra le virgolette».]

Dagli enunciati sopra citati è possibile arrivare alla conclusione su quello che con gli squilli del campanello o con l’osservazione che Smith non poteva vivere senza moglie si vuol dire, si intende o si è voluto dire /significare (*what it was meant*).

-

Nella terza clausola Grice afferma che è possibile pronunciare tali locuzioni (Y1. e Y2.) anche perché, nel caso degli squilli di campanello, possiamo arrivare alla conclusione che *qualcuno con quel gesto ha voluto dire qualcosa*.

3) «I can argue from the first sentence to the conclusion that somebody (namely the conductor) meant, or at any rate should have meant, by the rings that the bus is full, and I can argue analogously for the second sentence».[259]

[«Dalla prima frase si può concludere che qualcuno (in questo caso il bigliettaio) con quegli squilli ha voluto dire o, comunque, avrebbe dovuto intendere che l’autobus è pieno e lo stesso vale per la seconda frase ».]

-

Nella quarta clausola Grice vuole dimostrare che tutte le frasi in cui il verbo *to mean* sia usato in senso non naturale possono essere riformulate, solo se il verbo è seguito da una frase fra virgolette. È come se le virgolette volessero dare una spiegazione di ciò che i tre squilli vogliono dire, ovvero di ciò che il conducente vuol dire con essi.

4) «The first sentence can be restated in a form in which the verb “mean” is followed by a phrase in quotation marks, that is, “Those three rings on the bell (of the bus) mean ‘the bus is full’”. So also can the second sentence».[260]

[«Sia la prima che la seconda frase possono essere riformulate in modo che il verbo “mean” sia seguito da una frase fra virgolette cioè “Quei tre squilli di campanello (sull’autobus) significano ‘l’autobus è pieno’”».]

-

Nella quinta clausola Grice cerca di spiegare come le frasi che iniziano con l’espressione “il fatto che” non esprimono il senso non naturale del verbo *to mean*. Nella prima frase manca l’idea che qualcuno, il conducente suonando il campanello tre volte abbia voluto dire qualcosa.

5) «Such a sentence as “The fact that the bell has been rung three times means that the bus is full” is not a restatement of the meaning of the first sentence. Both may be true, but they do not have, even approximately, the same meaning».[261]

[«La frase “Il fatto che il campanello abbia squillato tre volte vuol dire che l’autobus è pieno” non è una riformulazione del significato della prima frase. Ambedue possono essere vere ma non possiedono, neanche in senso approssimativo lo stesso significato».]

3.1.2 Il principio di cooperazione e le massime conversazionali

Nella sua opera *Studies in the way of words* Grice sintetizza la definizione del principio della cooperazione:

«We might then formulate a rough general principle which participants will be expected (ceteris paribus) to observe, namely: “Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged”. One might label this Cooperation principle».[\[262\]](#)

[«Possiamo quindi tentare di formulare una sorta di principio generale che i parlanti dovranno osservare e cioè: “conforma il tuo contributo conversazionale a quanto richiesto, nel momento in cui avviene, dall’intento comune accettato o dalla direzione dello scambio verbale in cui sei impegnato”. Lo si potrebbe chiamare Principio di cooperazione».][\[263\]](#)

Nel suo principio di cooperazione Grice ha individuato quattro massime di comunicazione.[\[264\]](#)
Egli le chiama categorie della qualità, quantità, relazione e modo ed ognuna delle categorie comprende alcune massime.

La categoria della quantità:

Essa si riferisce alla quantità dell’informazione fornita e comprende le seguenti massime:

1. Dare un contributo tanto informativo quanto richiesto (dagli intenti dello scambio verbale in corso).
2. Non dare un contributo più informativo di quanto richiesto.[\[265\]](#)

Di fronte a una domanda ci aspettiamo che le persone rispondano dando le informazioni richieste. Nel seguente dialogo fra due pazienti in sala d’attesa un paziente domanda all’altro:

Sa se il medico è già arrivato?

L’altro potrebbe rispondere con

- A) Si
- B) No

La risposta B si potrebbe interpretare in due modi diversi, come “no, non lo so” oppure “no, non è arrivato”.[\[266\]](#)

La violazione di questa massima comporta l’utilizzo di frasi tautologiche o enunciati che secondo Grice, nel discorso ordinario, sembrano privi di contenuto informativo come:

Le donne sono donne

Gli uomini sono uomini ecc.

Giovanna Cosenza non è d'accordo con Grice riguardo all'assenza di contenuto informativo nelle frasi tautologiche e per dimostrarlo ha deciso di usare una frase menzionata da Grice ed offrire due esempi collocati in due contesti diversi. Segue il primo esempio:

A: "Ti ho cercato al telefono per più di un'ora, ma era sempre occupato!"

B: "Ah, era mia moglie: le dico sempre di stare poco al telefono, specialmente quando aspetto una chiamata di lavoro, ma non mi dà retta..."

A: "Si sa: le donne sono donne..."[267]

Nel secondo esempio:

A: "Da quando Chiara è stata assunta come responsabile del personale, le cose funzionano molto meglio: i dipendenti lavorano più volentieri, e l'organizzazione è più efficiente."

B: "Eh, le donne sono donne..."[268]

Secondo Cosenza nel primo caso il parlante parla delle donne usando lo stereotipo negativo, il parlante considera le donne come perditempo, stanno molto al telefono e chiacchierano. Nel secondo caso la frase pronunciata da B sottolinea altre caratteristiche delle donne come le capacità comunicative e organizzative. Quindi «alla frase "Le donne sono donne" è normalmente associata l'idea che, di qualunque caratteristica femminile si stia parlando, essa è costitutivamente e essenzialmente femminile, e difficilmente può essere cambiata (in modo analogo può funzionare "Gli uomini sono uomini")».[269]

La massima della qualità

Questa categoria comprende una supermassima: tenta di dare un contributo che sia vero, e due massime più specifiche:

1. Non dire ciò che credi essere falso
2. Non dire ciò per cui non hai prove adeguate.[270]

La massima della relazione

Grice formula un'unica massima:

«Sii pertinente».[271]

Il tipico esempio di violazione di questa massima consiste nel rispondere con una domanda ad un'altra domanda.

A: Mi ami?

B: Dove andiamo stasera?

Il cambiamento del discorso che è visibile in quest'esempio implica che c'è qualcosa che non va. La violazione di questa massima spesso dimostra che uno degli interlocutori non vuole partecipare alla conversazione o che magari è pensieroso, come si nota nel seguente esempio:

Ana: Ieri ho mangiato un libro.

Dora: Sì.

Ana: Non mi ascolti affatto.

-

La massima della modalità

Secondo Grice questa massima riguarda la maniera in cui qualcosa è stato detto e comprende la supermassima: "Sii perspicuo" e varie massime quali:

1. Evita oscurità d'espressione.
2. Evita di essere ambiguo.
3. Sii conciso.
4. Sii ordinato.[272]

-

Secondo Grice ci sono cinque cose che i parlanti possono fare con le massime conversazionali e con il principio di cooperazione.

1. _____ possono dissociarsi sia dalle massime che dal principio di cooperazione, rifiutandosi di comunicare.
2. _____ possono violare una o più massime intenzionalmente senza darlo a vedere
3. _____ possono osservare sia le massime che il principio
4. _____ possono violare una massima per non violarne un'altra
5. _____ possono farsi beffa di una o più massime, ovvero violarle sfacciatamente.

3.1.3 La teoria dell'implicatura

Grice espone la sua teoria dell'implicatura nella sua lezione pubblicata nel 1975 col titolo *Logic and conversation*. Lo studioso distingue due tipi di implicatura: convenzionale e non-convenzionale o conversazionale. Secondo Grice possiamo distinguere fra ciò che alla lettera si dice e ciò che, con quello e al di là di quello che si dice, si vuole invece suggerire, implicare, dare a intendere. Siccome Grice non offre in nessun'opera una definizione esplicita dell'implicatura convenzionale e conversazionale, useremo la definizione di Marina Sbisà: «Sono *implicature convenzionali* le

inferenze autorizzate che dipendono dal significato convenzionale delle parole o espressioni linguistiche usate. Nella presente ricerca sono state considerate implicature convenzionali gli impliciti suggeriti dall'uso di connettivi ("ma", "perciò", "ad esempio"...)).[273]

Il seguente esempio adoperato da Grice illustra l'uso dell'implicatura convenzionale:

"È inglese; quindi è coraggioso".[274]

L'implicatura dipende dal significato convenzionale della parola "quindi", la consequenzialità fra l'essere inglesi e l'essere coraggiosi è qualcosa che il parlante implica. «Grice chiama l'implicatura convenzionale il significato di parole "ma" e "quindi" per sottolineare che esso (pur non facendo parte di quello che il parlante "dice" quando proferisce le frasi in cui compaiono "ma" e "quindi"), fa comunque parte del significato convenzionale di queste frasi».[275]

Grice riconosce una netta differenza tra ciò che si dice letteralmente e ciò che si intende. Nel caso in cui una massima sia violata, entra in atto l'implicatura conversazionale.[276]

Ci sono alcuni esempi che Grice propone per poter raffigurare l'implicatura conversazionale. Grice li divide in 3 categorie o gruppi. Nel primo gruppo (A) rientrano esempi in cui non è violata nessuna massima.

A: Ho finito la benzina.

B: Dietro l'angolo c'è un garage.[277]

Secondo Grice il parlante B osserva il principio di cooperazione perché implica conversazionalmente dove vendono la benzina e che il garage è aperto. Quindi il parlante non omette niente, è chiaro e conciso, dice la verità o almeno crede di averla detta ed evita l'ambiguità.

Nel secondo gruppo (B) l'esempio è meno chiaro ed alcune massime sono violate.

A: Sembra che in questi tempi Rossi non abbia una ragazza.

B: È andato molte volte a New York, di recente.[278]

Il secondo parlante implica conversazionalmente che Rossi abbia o possa avere una ragazza a New York. Quindi il parlante B osserva la massima della qualità e della quantità ma non osserva del tutto la massima della modalità.

Nel secondo gruppo si può violare una massima per non violarne altra. Grice offre soltanto un esempio: il parlante A progetta con il parlante B un itinerario per andare in vacanza in Francia. Entrambi sanno che il parlante A vuole andare a trovare il suo amico C, ma a condizione che questo non comporti un prolungamento del viaggio. Il parlante A non sa di preciso dove abita C, ma pensa che invece B lo sappia.

A: Dove abita C?

B: Da qualche parte nel sud della Francia.[279]

È chiara la violazione della prima massima della quantità perché la sua risposta è meno informativa di quanto sia richiesto. Si può supporre che B era meno informativo proprio perché voleva evitare la violazione della seconda massima della qualità (Non dire ciò per cui non hai prove adeguate). Non possiamo dire che il parlante B non voglia cooperare ma ha preferito essere meno informativo piuttosto che mentire.

Al terzo e ultimo gruppo appartengono esempi di sfruttamento (exploitation)[280] delle massime.

A sta scrivendo una lettera di raccomandazione per uno studente che si candida ad un posto di insegnante di filosofia. Segue il testo della lettera: Egregio signore, il signor X padroneggia l'inglese in modo eccellente, ed ha frequentato con regolarità i miei seminari. Distinti saluti, ecc.

È chiaro che il professore sta violando sfacciatamente la massima della quantità perché dice meno di quanto è richiesto e la persona che riceve la lettera dovrebbe supporre che ci sia qualche motivo per cui A non dice di più.

A volte il comico scaturisce dall'infrazione delle convenzioni della comunicazione ma la trasgressione delle norme conversazionali non sempre provoca l'effetto comico. Emanuele Banfi, che si occupa di linguistica generale, linguistica storica e di questioni di sociolinguistica aggiunge che «non sempre il trasgredire le norme di Grice provoca effetto comico».[281] Per poter regolamentare una conversazione spiritosa bisogna osservare le seguenti norme:

- 1) Dare esattamente quanta informazione è necessaria per il gioco verbale
- 2) Dire solo ciò che è compatibile con il gioco verbale
- 3) Dire solo ciò che è rilevante per il gioco verbale
- 4) Dire il gioco verbale in modo efficace.[282]

Nell'articolo *Il comico e la regola* Umberto Eco mostra come creare il comico violando le massime conversazionali.

1) *Massima della quantità*: «Situazione comica: “Scusi sa l'ora?” “Sì.”».[283]

2) *Massime della qualità*: « a) non dire ciò che credi sia falso. Situazione comica: “Mio Dio ti prego, dammi una prova della tua esistenza!”; b) non dire ciò per cui non hai mai prove adeguate. Situazione comica: “Trovo il pensiero di Maritain inaccettabile e irritante. Meno male che non ho mai letto nessuno dei suoi libri!” (affermazione di un mio professore di università, personal communication, febbraio 1953)».[284]

3) *Massima della relazione*: sii rilevante. «Situazione comica: “Sa guidare un motoscafo?” “Perdinci e poi perbacco! Ho fatto il militare a Cuneo!”» (Totò)[285]

4) *Massime della maniera*: [286] «Evita oscurità di espressione e ambiguità, sii breve ed evita prolissità inutili, sii ordinato. Non credo sia necessario suggerire esiti comici di questa violazione. Sovente sono involontari. Naturalmente, insisto, questo requisito non è sufficiente».[287]

Umberto Eco nota: «Si possono violare massime conversazionali con esiti normali (implicatura), con esiti tragici (rappresentazione di disadattamento sociale), con esiti poetici. Occorrono altri requisiti, e rimando alle altre tipologie dell’effetto comico. Quello su cui voglio insistere è che nei casi sopraccitati si ha effetto comico (*ceteris paribus*) se la regola non viene ricordata ma presupposta come implicita».[288]

Se un interlocutore si rivolge al suo vicino di casa dicendo: «Quella signora è una bugiarda e chiacchierona» ed il suo vicino gli risponde dicendo: «Che bella giornata oggi, vero?» è possibile concludere che la sua risposta non è accidentale, bensì volontaria e che tale vicino non vuole pronunciarsi sulla signora e viola la massima di relazione.

Con il suo principio di cooperazione Grice non ha voluto concepire le regole conversazionali che i parlanti dovrebbero osservare mentre conversano. Il suo scopo era di dimostrare la loro continua violazione e trasgressione. I parlanti in ogni modo non devono per forza rispettare il principio di cooperazione, possono anche decidere di isolarsi, ma se decidono di comunicare, devono comportarsi in modo da condividere qualche scopo comune. Come spiega Giovanna Cosenza: «Principio di cooperazione, le cosiddette massime conversazionali e la teoria dell’implicatura conversazionale che ne discende possono essere visti nel loro complesso come frutto del tentativo di Grice di trovare un modo per governare l’ indefinita variabilità dei significati occasionali».[289]

Dalle violazioni di queste massime scaturiscono le implicature conversazionali di cui Grice ha parlato nella lezione intitolata *Logic and conversation*. Occorre notare che Grice non si limita soltanto a fornire esempi di segni verbali, bensì dà alcuni esempi d’uso non linguistico. Per questa tesi saranno più utili gli esempi linguistici che segnici.

3.2 John Austin e la tipologia degli atti linguistici

Della tipologia degli atti linguistici come degli altri aspetti della pragmatica se ne sono occupati molti filosofi analitici inglesi degli anni sessanta del secolo scorso all’università di Oxford. Il loro lavoro è meglio conosciuto sotto il nome di *ordinary language philosophy* (filosofia del linguaggio ordinario). John Austin e Paul Grice si erano interessati al concetto di pragmatica più ampio, cioè a quelle parti della comunicazione al di fuori del discorso. Entrambi i filosofi, nella loro ricerca sono

partiti dal presupposto di poter fare una netta distinzione tra ciò che viene enunciato e ciò che si ottiene con questa asserzione in un particolare contesto linguistico e sociale. John Searle invece, studente di Austin, ha elaborato la sua teoria degli atti linguistici prendendo come spunto le teorie di Austin e Grice. La teoria degli atti linguistici nasce con John Austin nel 1955 all'università di Harvard dove tenne una lezione dal titolo *How to do things with words* in cui parte dal presupposto che dire è un fare, cioè che parlare significa compiere una serie di atti linguistici. Con l'atto intendiamo qualcosa che facciamo, quindi noi non pronunciamo soltanto le frasi soggette alle regole grammaticali e sintattiche, ma ci impegniamo in una forma di comportamento governato dalle regole socioculturali.

Secondo Marina Sbisa una teoria degli atti linguistici è possibile solo se è possibile, e risulta aver senso, considerare il proferire enunciati come un compiere atti.[290] Intendiamo qui per "enunciato" non una frase tipo ma un'occorrenza effettivamente prodotta, a voce o per iscritto, di una struttura linguistica che può anche non corrispondere a una frase completa. Viceversa, intendiamo per "atto" qualcosa che "facciamo": qualcosa che costituisce un comportamento attivo (anziché passivo) di un soggetto. Ad esempio se un parlante proferisce la frase: Vengo a prenderti alle 10, egli ha promesso di venire a prendere il suo interlocutore alle 10. La possibilità di dare una promessa dipende dall'esistenza di convenzioni sociali di ciò che significa promettere.

Inizialmente Austin differenzia due tipi di enunciati che egli chiama "enunciati constativi" e gli "enunciati performativi".[291] La parola *performativo* deriva dall'inglese *perform* che significa compiere o eseguire e indica l'esecuzione dell'azione attraverso il proferimento di un enunciato. Gli enunciati constativi servono a descrivere e a constatare i fatti e dicono qualcosa di vero o falso. Ad es. "Roma è la capitale dell'Italia" o "il cane è sul letto". Gli enunciati performativi invece non affermano, ma fanno, cioè eseguono un atto come si può vedere nei seguenti esempi:

- (i) Sì, la voglio (frase proferita dallo sposo durante la celebrazione di un matrimonio)
- (ii) Battezzo questa nave "Queen Elizabeth" (frase proferita al momento di varare una nave)
- (iii) Scommetto 500 euro che domani pioverà.[292]

Questi enunciati non descrivono né riportano che il parlante battezza o scommette, né descrivono il varo di una nave, il parlante non sta informando qualcuno di un fatto, ma lo sta compiendo.[293] Con questi enunciati modificiamo la realtà perché diamo un nome ad una nave, ci leghiamo ad un'altra persona per tutta la vita ecc. Quindi l'enunciato performativo è molto diverso da quello constativo che ha lo scopo di informare e descrivere stati del mondo. Esiste un criterio per riconoscere gli enunciati performativi. Di solito si adoperano i verbi alla prima persona del presente indicativo attivo come: Io scommetto, Io dono. Si usano i verbi alla voce passiva nella seconda o terza persona singolare. Ad es. Si avverte che loro saranno puniti, oppure, Tu sei autorizzato...

Si usano parole come autorizzare, promettere...

Austin sostiene che ci sono alcuni *speech devices* o dispositivi del discorso che si usano per rendere più chiara la comunicazione.

1. Il primo riguarda il modo:

Ad esempio la frase “chiudi la finestra” può essere adoperata in vari contesti.

Chiudila, fallo! - Ti ordino di chiuderla

Chiudila, lo vorrei - Ti consiglio di chiuderla

Chiudila se ti va - Ti permetto di chiuderla

Va bene, chiudila - Ti consento di chiuderla

Chiudila, se osi - Ti sfido di chiuderla

Puoi chiuderla - Ti consento, ti permetto di chiuderla

Devi chiuderla - Ti ordino di chiuderla

Dovresti chiuderla - Ti consiglio di chiuderla[294]

-

2. Il secondo riguarda il tono della voce:

Stai per caricare! - avvertimento

Stai per caricare? - domanda

Stai per caricare!?! - protesta[295]

-

3. Avverbi e locuzioni avverbiali

Lo farò probabilmente o senza dubbio[296]

-

4. Congiunzioni

Perciò, sebbene, ancora ecc...[297]

-

Infine Austin abbandona questa distinzione per adottarne un'altra, più radicale, secondo cui tutti gli enunciati possiedono una forza performativa inclusi gli enunciati constativi. Austin traccia una distinzione sistematica e classifica gli atti linguistici nel seguente modo:

a) atto locutorio (l'atto di emettere certi suoni)[298]

b) atto illocutorio (il modo in cui le parole sono adoperate per dare ordini, domandare, fare promesse, fare affermazioni, fare richieste, scusarsi, ringraziare... ad es. Ti prego di andartene, ti assicuro che domani lo farò, vattene!...)[299]

c) atto perlocutorio (l'azione che ha come scopo quello di raggiungere effetti sull'interlocutore che

non devono essere immediati.)

Austin offre qualche esempio:

a) Atto locutorio

He said to me “Shoot her!”

Egli mi ha detto: Sparale!

b) Atto illocutorio

He urged or advised, ordered ecc. me to shoot her.

Egli mi ha esortato, consigliato, ordinato di spararle.

c) Atto perlocutorio

He persuaded me to shoot her, or he got me, made me shoot her.[300]

Egli mi ha convinto di spararle, o mi ha preso, mi ha costretto a spararle.

Keir Elam nota che, se ci rivolgiamo ad un nostro interlocutore dicendogli: “Dammi 10 dollari”, si realizza l’atto locutorio, l’atto di emettere certi suoni, cioè una frase che è accettabile dal punto di vista morfologico, linguistico, l’atto illocutorio di chiedere dieci dollari, e infine l’atto perlocutorio di persuadere l’interlocutore a dare i dieci dollari.[301] Ogni parlante che compie un atto locutorio, compie contemporaneamente un atto illocutorio e questo succede perché esistono delle convenzioni secondo le quali si compiono gli atti, ma come osserva Marina Sbisà, «Austin considera l’atto illocutorio un atto “convenzionale”, ma non specifica a quale nozione di convenzionalità vuole far riferimento».[302]

Questi atti devono soddisfare un certo numero di “condizioni di felicità” (felicity). I partecipanti e le circostanze devono essere appropriati all’uso della procedura ed essa deve essere eseguita in modo completo e corretto. Inoltre i partecipanti si devono comportare in modo adeguato.

Secondo Austin il parlante può compiere sia atto locutorio che atto illocutorio a condizione che soddisfi un certo numero di “condizioni di felicità” convenzionali:

1. deve esistere una procedura convenzionale accettata, avente un certo effetto convenzionale, per eseguire l’atto.
2. le persone e le circostanze devono essere appropriate all’uso della procedura.
3. la procedura deve essere eseguita in modo corretto e completo.
4. la procedura è destinata alle persone che hanno alcuni stati interiori appropriati ed essa gestisce il futuro comportamento dei partecipanti che devono comportarsi in un modo appropriato.[303]

Austin menziona inoltre i possibili casi di infelicità (infelicity) degli atti linguistici:[304]

1. vi sono atti *nulli* (è il caso, ad esempio, di un matrimonio non celebrato da un'autorità a ciò preposta e/o in una società che non preveda tale pratica);
2. vi sono atti *difettati* (il matrimonio non viene celebrato fino in fondo e/o con frasi non conformi alla prassi);
3. vi sono infine atti *vuoti* che si verificano quando le procedure vengono attuate senza che il parlante abbia il desiderio o la volontà di compiere quello che sta predicando.

-

Austin vuole dimostrare che con gli enunciati *facciamo* cose come ordinare, chiedere, convincere i nostri interlocutori.[305] Sostiene che con la lingua non si fanno soltanto le asserzioni ma si compiono azioni diverse. Ad es. nella frase “dichiaro guerra”, il parlante adopera gli atti linguistici perché ha lo scopo di generare nell'ascoltatore una reazione o un cambiamento di uno stato mentale. Austin ha inoltre rilevato nel suo saggio come si può comandare, avvertire, indicare ecc. senza usare le parole. Quindi tali atti si possono compiere usando i gesti. Ad es. in un contesto determinato un dito alzato equivale a “vattene” oppure “raccogli quell'oggetto” ecc. Ogni volta che esprimiamo un enunciato, lo facciamo perché abbiamo uno scopo. Prendiamo ad esempio la seguente frase: “Il cane è sul divano”. Possiamo servirci di questa frase per compiere una quantità d'atti linguistici. Possiamo semplicemente descrivere uno stato di cose, avvertire che il cane potrebbe non gradire se ci sediamo sul divano, possiamo minacciare qualcuno (se non te ne vai il cane ti fa a pezzi), possiamo ordinare (fallo scendere), invitare qualcuno ad entrare e giocare con il cane ecc.

Occorre notare che non tutti gli atti illocutori avranno un effetto perlocutorio, ma sembra impossibile ottenere un effetto perlocutorio senza realizzare un'illocuzione. Austin ha elaborato una sua classificazione degli atti linguistici secondo la loro forza illocutoria ed egli individua cinque azioni che si compiono realizzando atto illocutorio:

1. **Atti verdittivi** sono atti con cui si esprime un giudizio o un verdetto (verbi usati sono: condannare, giudicare, valutare ecc.)
2. **Atti esercitivi** sono atti con cui si fa riferimento all'esercitazione di un potere, (si usano verbi come: ordinare, licenziare, condannare, nominare ecc.)
3. **Atti commissivi** sono atti con cui si assume un obbligo o una dichiarazione,(è il caso di verbi come: promettere, giurare, dare la parola, intendere ecc.)
4. **Atti comportativi** includono la reazione ai comportamenti degli altri (verbi usati sono:scusarsi, ringraziare, osare, sfidare ecc.)
5. **Atti espositivi** sono atti con i quali si argomenta, si chiariscono ragioni (è il caso di verbi

come: affermare, accettare, negare ecc.)[306]

-
Nella *Pragmatica del linguaggio* Claudia Bianchi nota che è possibile dare un'interpretazione completa del discorso solo se conosciamo il contesto e le regole che i parlanti osservano nelle loro interazioni verbali perché una semplice interpretazione semantica non permette di individuare che tipo di atto è stato pronunciato. Ad esempio: Sono cintura nera di karatè, suona sia come una minaccia, sia come una rassicurazione se chi la pronuncia ci sta accompagnando in una zona malfamata della città.[307]

Nella *Semiotica del teatro* anche Keir Elam sottolinea proprio questo potere sociale del linguaggio cioè “fare cose con le parole” che domina nel discorso drammatico. Egli lo considera un reticolo di perlocuzioni ed illocuzioni in cui l'interazione linguistica non è descrittiva ma performativa.[308]

3.3 La teoria degli atti linguistici dal punto di vista di John Searle

Uno dei maggiori problemi incontrati da Austin è la cosiddetta condizione di felicità la quale determina se gli atti illocutori siano riusciti bene o difettosi ed il suo concetto di atto locutorio che ha suscitato varie critiche. John Searle ha continuato ed approfondito le teorie di Austin rielaborandole a modo suo. A differenza di Austin, che ha cercato di instaurare un rapporto tra linguaggio e azione, Searle si è interessato di ciò che facciamo mentre parliamo e ha considerato la teoria del linguaggio come parte della teoria dell'azione. Un'altra differenza tra i due studiosi sta nel fatto che Searle considera gli atti come gesti (fisici o psicologici) e invece Austin è dell'altro parere. Secondo Austin se identifichiamo gli atti linguistici come gesti del parlante, allora ci imbattiamo nell'impossibilità di distinguere un atto illocutorio dall'atto perlocutorio che non richiede alcun gesto in più da parte del parlante, nemmeno la sua intenzione perché esso può essere compiuto non intenzionalmente.[309]

Nel suo lavoro *Speech acts*, pubblicato nel 1969, Searle ha distinto tre principali condizioni importanti per una buona riuscita dell'atto linguistico non difettoso. Egli le chiama: condizione preparatoria (*preparatory condition*), condizione di sincerità (*sincerity condition*), e condizione essenziale (*necessary condition*).[310]

Condizioni preparatorie riguardano determinati contesti che possono assicurare logica e successo agli atti stessi, ad esempio, la persona che compie un atto linguistico deve essere autorizzata per farlo. Se un enunciatore battezza, condanna a morte, dichiara la guerra o arresta, allora deve essere autorizzato a far uso di questi enunciati. In questo caso devono essere soddisfatte anche le

condizioni di sincerità che rappresentano le intenzionalità corrispondenti agli atti stessi. Il parlante deve credere che quello che sta dicendo sia vero, deve essere veramente grato di ciò che ringrazia ecc. Condizioni essenziali invece riguardano i limiti dell'atto stesso, cioè il parlante è impegnato da un'asserzione, ed il suo enunciato ha la stessa valenza di un compito sociale.

Nell'articolo "Che cos'è un atto linguistico?" del 1965 John Searle definisce atti linguistici e afferma che:

«L'unità della comunicazione linguistica non è, come è stato generalmente supposto, il simbolo, la parola, la frase o anche l'enunciato del simbolo, della parola o della frase, ma è piuttosto la produzione dell'enunciato nell'esecuzione dell'atto linguistico che costituisce l'unità fondamentale della comunicazione linguistica.

Più precisamente, la produzione dell'enunciato della frase sotto certe condizioni costituisce l'atto illocutivo e l'atto illocutivo è l'unità minima della comunicazione linguistica. Eseguire degli atti illocutivi significa impegnarsi in una forma di comportamento governata da regole».[311]

Per poter eseguire un atto linguistico il parlante deve avere uno scopo ben preciso, dietro ci deve essere l'intenzione del parlante e oltre all'intenzione sono necessarie le regole. L'effetto a cui le intenzioni del parlante tendono - chiamato da Searle anche "effetto illocutorio" - consiste nel fatto che questi comprenda l'enunciato proferito dal parlante nel suo significato e la sua forza.[312]

Secondo Searle l'intenzione di ottenere un effetto perlocutorio non è fondamentale per l'atto illocutorio; e anche nel caso in cui c'è un effetto perlocutorio associato alla forza illocutoria dell'atto linguistico, può avvenire che il parlante effettui tale atto senza intendere di generare quell'effetto; si può per esempio affermare qualcosa senza preoccuparsi di far sì che l'ascoltatore vi creda.

In questo articolo Searle vuole approfondire la conoscenza della teoria degli atti linguistici e del loro uso. Per determinare gli atti linguistici si deve partire dai tre componenti - i componenti delle regole, proposizioni e significato,

che Searle sviluppa nel suo libro *Speech Acts* nel 1969. Secondo l'autore se il parlante pronuncia le frasi come "Sam è un fumatore", "Sam fuma ogni tanto?", "Sam, fuma ogni tanto!" e "Se solo Sam fumasse ogni tanto" egli compie tre atti:

- 1) L'atto enunciativo (morfemi, frasi)
- 2) L'atto proposizionale (il far riferimento e il predicare)
- 3) L'atto illocutivo (l'affermare, il domandare, il promettere, l'ordinare).[313]

Si può dire che l'atto enunciativo e l'atto proposizionale non formano da soli le unità linguistiche bensì acquisiscono il significato solo se associati con l'atto illocutorio.

-
Searle distingue due tipi di regole: regole regolative e regole costitutive.[314] Le prime sono «regole che disciplinano quelle attività che esistono indipendentemente dalle regole». Searle offre un esempio: «Quando tagli il cibo, tieni il coltello nella mano destra».[315] Le regole costitutive invece creano nuove forme di comportamento. Ad esempio le regole del calcio non solo regolano il gioco ma permettono al gioco di esistere. Oppure le regole degli scacchi rappresentano un esempio di regole costitutive perché non solo regolano il gioco ma ne sono i suoi elementi cioè fanno sì che il gioco abbia luogo.

Diversi atti illocutori hanno delle caratteristiche comuni e Searle propone di considerare le frasi seguenti:

-
Giovanni uscirà?

Giovanni uscirà.

Giovanni, esci!

Se almeno Giovanni uscisse.

Se Giovanni esce, uscirò anch'io.

-
Nella prima frase si tratta di una domanda, la seconda è un'affermazione circa il futuro, la terza è un ordine o richiesta, la quarta è un'espressione del desiderio e la quinta è un'espressione ipotetica di intenzione. Vi è un aspetto che tutte le frasi hanno in comune, cioè ogni volta che l'enunciatore pronuncia la frase, egli si riferisce ad una persona specifica.

Elam osserva che nel dramma, ma in particolare nella commedia, esiste una forma di "infelicità" in cui gli atti linguistici non possono essere realizzati con successo e si pronuncia a riguardo:

«Essendo un fenomeno intersoggettivo, l'atto linguistico non può essere realizzato con successo a meno che il parlante non faccia riconoscere all'ascoltatore le sue intenzioni illocutorie. L'enunciato "c'è un toro in campo" non vale come avviso efficace se l'ascoltatore lo prende come un'effusione di un amante della natura».[316] Poi spiega che proprio nella commedia esistono simili infelicità causate dall'insicurezza della comprensione e secondo Elam «il risultato di solito è una forma di conversazione su binari incrociati»[317] come si può notare nel seguente esempio da lui citato:

-
Doctor - What can I do for you?

Alexander - I have a complaint.

Doctor - (*Opening file*) Yes, I know- pathological development of the personality with paranoid delusions.

Alexander - No, there is nothing the matter with me.

Doctor - (Closing file) There you are, you see.[318]

-

Dottore - Che posso fare per lei?

Alexander - Soffro.

Dottore - (Aprendo la cartella). Sì, lo so - sviluppo patologico della personalità con delusioni paranoiche.

Alexander - No, non ho niente.

Dottore - (Chiudendo la cartella). Ecco, ha visto.[319]

-

Ci deve essere la sicurezza della comprensione, altrimenti l'ilocuzione rischia di fallire.[320]

Searle ha riformulato le condizioni di felicità coniate da Austen.

Searle ha criticato la classificazione degli atti linguistici di Austin affermando che egli ha classificato verbi anziché atti. Searle aveva l'obiettivo di definire le sue classi in un modo da eliminare casi ambigui ed ha proposto un triplice criterio: lo scopo illocutorio, la direzione d'adattamento fra parole e mondo e lo stato psicologico espresso. Egli propone una tassonomia che comprende cinque tipi di forza illocutoria o di atti linguistici che è possibile realizzare pronunciando un enunciato e che spesso si utilizzano per l'analisi drammatica.

-

Atti rappresentativi – il parlante si impegna sulla verità di uno stato di cose (dire, concludere, affermare ecc.) Con quest'atto esprimiamo le nostre credenze sul mondo.

Atti direttivi – il parlante chiede all'ascoltatore di impegnarsi a proposito di uno stato di cose e cerca di persuadere gli altri a fare o non fare qualcosa (consigliare, domandare, ordinare, vietare, chiedere ecc.)

Atti commissivi – il parlante si impegna sulla realizzazione di un futuro stato di cose (promettere, offrire, minacciare ecc.)

Atti espressivi – con quest'atto il parlante esprime i suoi sentimenti, il proprio stato d'animo (scusarsi, congratularsi, ringraziare, rammaricarsi ecc.)

Atti dichiarativi – il parlante produce un cambiamento della realtà (promuovere, battezzare, condannare ecc.) Il parlante deve avere uno status giuridico o sociale.[321]

Secondo Sbisà «applicare la teoria degli atti linguistici all'analisi del discorso significa anzitutto cercare di riconoscere, in un testo o in una conversazione, le azioni linguistiche che vengono compiute».[322] Attraverso gli atti linguistici possiamo scoprire il rapporto tra l'enunciatore ed il destinatario, possiamo capire come funziona il discorso. Bisogna dire che Grice ha in qualche modo

cambiato la teoria searliana perché ha scoperto la possibilità di trarre da un enunciato un certo numero di implicature.

4 Achille Campanile: una presenza scomoda nella drammatica novecentesca

Achille Campanile (1899–1977) fu un umorista italiano che cominciò a scrivere molto giovane. All'età di diciannove anni cominciò la sua attività letteraria e scrisse la sua prima raccolta *Tragedie in due battute*. Nella commedia *Autoritratto*.^[323] pubblicata appena nel 1984, a sette anni dalla sua morte, dichiarò di aver scritto «finora» circa 2528 lavori teatrali. Anche se le cifre non vanno prese letteralmente, egli, nei suoi 77 anni di vita, si cimentò nei generi più svariati. Scrisse opere teatrali, testi cinematografici, freddure, sketch, lazzi, critiche, racconti e romanzi. Già all'inizio della sua carriera umoristica s'intravede il gusto per l'assurdo, il nonsense, il surreale, l'equivoco, i giochi di parole, tutti elementi a cui sarà fedele nel corso della sua attività da umorista. Il periodo più prolifico fu dal 1924 al 1935 in cui scrisse i suoi più importanti romanzi ed opere drammatiche. In seguito ci fu una pausa creativa, forse a causa d'insufficiente interesse del pubblico. Nel dopoguerra scrisse una serie di atti unici e dal 1958 al 1975 si occupò più di televisione. I temi che affronta sono i temi eterni dell'uomo: la vita, la morte, l'aldilà, l'amore. Lui stesso amava definirsi cronista del proprio tempo ed il genere che più amava era il genere teatrale. Silvio d'Amico lo definisce «l'artista della scemenza; il consequenziario degli equivoci impossibili, dei giochi di parole scambiati per realtà, delle montagne che camminano, e dei castelli che fanno capriole».^[324] Senza dubbio nel suo percorso culturale affiorano elementi delle sintesi futuriste e la pratica del cabaret, ma Campanile ha saputo intraprendere una via diversa che lo distingue nettamente dagli altri scrittori del suo tempo.

4.1 Il contesto storico e letterario in cui scrisse Campanile

La sua formazione avvenne nel clima culturale della Roma degli anni Venti e Trenta. Occorre notare che l'esordio di Campanile coincide con un clima turbolento e torbido, il delitto Matteotti nel 1924 e l'inizio della dittatura mussoliniana nel 1925. Un altro avvenimento importante per il teatro italiano fu la fondazione del Teatro degli Indipendenti nel 1922 da parte di Anton Giulio Bragaglia, futurista, regista ed editore di teatro. Fu proprio in questo clima che andò in scena al Teatro degli Indipendenti l'atto unico di Campanile *Centocinquanta la gallina canta*.

Prima di immergersi nel mondo teatrale bisogna prendere in considerazione tutta una serie d'eventi che precedettero la formazione di Campanile come umorista e che lo influenzarono in maniera

minore o maggiore. Tutto il Novecento fu segnato da diverse correnti e diversi tentativi di creare nuove forme e istituzioni. Il periodo precedente la Grande Guerra è un periodo in cui si nota un distacco dalla tradizione letteraria italiana. Bisogna aspettare il 1909 perché si notino segni di radicali cambiamenti.

Il futurismo, che nacque come reazione al teatro naturalista, alla commedia borghese e al teatro di poesia dannunziana, aprì una nuova via alla letteratura italiana e fu l'inizio di un nuovo modo di vedere le cose. La figura di spicco fu Marinetti con il suo Manifesto pubblicato nel 1909.

Per la prima volta si pose l'accento sulla comunicazione tra attore, testo e pubblico. Molti critici ignorano l'importanza e l'influenza che ebbe il movimento futurista, come la rivoluzione dello spazio scenico ed il coinvolgimento fisico nell'azione teatrale. Oggi si può affermare con certezza che il suo retaggio fu di notevole importanza.

Già nel Manifesto del Teatro della Sorpresa, che fu scritto nel 1921, Marinetti e Cangiullo, futurista e scrittore napoletano esperto di Varietà, dichiaravano: «Se oggi esiste un giovane teatro italiano con miscele serio-comiche-grottesche, personaggi irreali in ambienti reali, simultaneità e compenetrazioni di tempo e di spazio, lo si deve al nostro Teatro Sintetico».[325]

A questo proposito è interessante menzionare la connessione delle *Tragedie in due battute* di Campanile con il teatro sintetico futurista. In alcune delle battute si può individuare una traccia dello spirito futurista e la tecnica delle sintesi futuriste in cui i personaggi raffigurati sono i morti, gli animali, la giovinezza, il tempo, la vita, le stelle. Sebbene si possano avvistare alcune tecniche futuriste, l'atteggiamento di Campanile si muove su un tracciato diverso dall'atteggiamento di Marinetti. Egli non sente il bisogno di spaccare i capolavori dell'antichità. Il suo umorismo non è d'origine provocante e non c'è un contenuto politico nelle sue battute, almeno non in modo evidente. Campanile non fa parte di movimenti artistici violenti e burrascosi e nella sua scrittura non è guidato dalla violenza e anarchia. Le sue battute incarnano la rottura delle convenzioni linguistiche e comunicative fin allora esistite.

Occorre citare alcune battute che evidenziano il legame con l'avanguardismo futurista:

-
Personaggi:

La stella

In cielo, di notte, ai giorni nostri

-

La stella

Ma che vorrà da me quell'astronomo?

Mi sta fissando da un'ora col cannocchiale[326].

-

Oppure un testo ancora più scarno:

-

Personaggi: NESSUNO

La scena si svolge in nessun luogo.

NESSUNO

Tace[327].

-

Leggendo le sue *Tragedie in due battute* sembra che Campanile si fosse avvicinato più a Francesco Cangiullo[328], e difatti le sue battute ricordano quelle di Cangiullo:

-

Una delle commedie s'intitola *Non c'è un cane* – sintesi della notte:

Personaggi: Quello che non c'è.

Via di notte, fredda, deserta.

Un cane attraversa la via.

Tela.[329]

Un'altra s'intitola *Detonazione* – sintesi di tutto il teatro moderno:

-

Personaggi: Un proiettile

Via di notte, fredda, deserta.

Un minuto di silenzio. – Una revolverata.

Tela.[330]

Ma, come spiega Gianni Pellegrini, Campanile è decisamente superiore a Cangiullo e agli altri scrittori futuristi perché «tanto è consapevole della carica potente della propria scrittura anarchica, tanto è conscio della sua capacità di ribaltare o distruggere qualunque convenzione familiare, agendo però sempre dall'interno di ogni meccanismo, e mai colpendo dall'esterno, che riesce

addirittura ad effettuare l'opposto della scrittura sintetica: la scrittura dilatata».[331] Oltre a Francesco Cangiullo, la figura che merita una considerazione è il romano Ettore Petrolini.[332] Egli inventò un repertorio tutto suo, creando una comicità basata su parodia, satira, ironia e improvvisazione. Proprio negli anni in cui Campanile scrisse le sue prime commedie fu rappresentata una satira di Petrolini, della società dello spettacolo degli anni '30. Petrolini provocava il pubblico e lo costringeva a riconoscere la finzione dell'attore e della scena.

Per capire meglio lo sviluppo di Campanile come drammaturgo ancor più importante ci appare il surrealismo, movimento nato negli anni venti. Il primo manifesto surrealista uscì nel 1924, l'anno che coincise con l'esordio di Campanile. Egli adoperò elementi di comicità surreale e di paradosso umoristico ma come afferma Geno Pampaloni: «Il suo assurdo era di natura singolarissima; non era di natura onirica, ossessiva o liberatoria, come nei surrealisti; né volto al rifiuto, alla negazione come quello di Dada; era foggato su non senso, e quindi fundamentalmente verbale, linguistico. È questo l'aspetto più rilevante della sua modernità».[333]

In quegli anni anche il teatro del grottesco tentò una rivoluzione antiborghese e s'intrecciò con il teatro di Pirandello. La storia ufficiale del grottesco inizia con la rappresentazione della *Maschera ed il volto* di Luigi Chiarelli, messa in scena nel 1916 al teatro Argentina di Roma. I rappresentanti più caratteristici furono Luigi Chiarelli e Rosso di San Secondo i quali attaccarono le convenzioni borghesi ma non quelle linguistiche. I loro dialoghi appartenevano alla commedia borghese e avevano poco in comune con l'avanguardia.

«Il teatro grottesco, escluso Rosso, volle e non volle, cercò e si tappò gli occhi, tentò una rivoluzione antiborghese con mezzi borghesi, e fece quindi restare il teatro italiano al punto in cui era. Indubbiamente gli autori del 'grottesco' non ebbero il coraggio di affrontare il rinnovamento in tutte le sue conseguenze [...] ma non fecero, anzitutto, quel che era necessario: una rivoluzione di linguaggio».[334]

Quindi il teatro non si mosse dal punto in cui era arrivato. Questo avvenne solo con la figura di Pirandello.

-

-

-

-

-

-

4.2 L'attività letteraria ed il fascismo

Bisogna ricordarsi che tra le due guerre ci fu uno sviluppo della società di massa. Il ceto medio comprendeva piccolo-medio borghesi i quali facevano crescere una produzione letteraria di consumo. La posizione dell'intellettuale era condizionata dalla società di massa. Il repertorio teatrale di quell'epoca comprendeva la classica commedia borghese d'intrattenimento (teatro dei telefoni bianchi).

Nonostante il teatro fosse fortemente condizionato dal regime fascista che tentava di inculcare i propri valori, che riguardavano Natura, Famiglia, Nazione e Dio, nel complesso non si produsse una drammaturgia interamente fascista. Ci fu, a cavallo degli anni '30 e '40 una diversa corrente a sfondo storico-patriottico, ma non era molto accentuata. Sarebbe errato negare che ci furono autori i quali nelle loro opere lodavano il regime fascista e celebrarono le conquiste militari del regime, ma occorre notare che si trattava di copioni mediocri i quali spesso avevano un unico obiettivo, cioè quello di accontentare il regime.

Ai tempi del fascismo era cambiata l'organizzazione del teatro e si cercava di influenzare la scelta dei repertori. I giornali erano tenuti sotto stretto controllo e lo spazio per scherzare fu ridotto al minimo. «Il fascismo fu il primo regime in grado di programmare e attuare una sua politica totalitaria dell'informazione, attraverso l'uso spregiudicato di tutti gli strumenti possibili: stampa, radio, cinema».[335]

È interessante menzionare che nel 1931 fu creato un ufficio centrale alle dirette dipendenze del

ministero dell'interno che sotto la direzione di Leopoldo Zurlo, censore, controllò 18 000 testi d'autori italiani. E questo si protese fino al 1943.

C'imbattiamo in difficoltà nell'affermare che Campanile seguì o ricorse all'autocensura per soddisfare le aspettative dell'organo di controllo e censura. Ma è risaputo che Campanile si attirò le ire di Mussolini quando intitolò *Amiamoci in fretta* la sua opera che parlava di amori sulle panchine del parco, sulle scale di casa ecc. Mussolini vide in questo titolo un pericolo che andava contro la sua propagata campagna demografica riguardo alle famiglie tradizionali. Naturalmente non era permesso ironizzare sulla sacralizzazione dell'istituto familiare.

Non è facile sintetizzare la posizione politica di Campanile rispetto alla dittatura mussoliniana. Campanile, del resto, diceva che gli umoristi non sono fatti per occuparsi di politica ed è importante sottolineare che egli non aderì al fascismo come lo fece Pirandello.

La sua non fu una critica diretta, e poi sulla *Gazzetta del Popolo* dal 1934 al 1940 le sue idee trovarono una via e si rispecchiarono nel personaggio di Gino Cornabò. Campanile ci trovò gusto nell'ironizzare sulla borghesia fascista. Del resto ne *Il diario di un uomo amareggiato* disse che: «Conveniva diffidare chiunque avesse incarichi di dittatore, guance pitturate di rosa e baffi pitturati di nero».[336]

4.3 La ricezione del pubblico e le messe in scena

Fernando Taviani nell'introduzione alla raccolta delle commedie intitolata *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie*, afferma: «Le commedie di Campanile erano molto più recitate di quanto lasci pensare la documentazione sulla loro fortuna scenica. Negli anni fra le due guerre erano presenti nel teatro endemico, cioè le recite in famiglia, nei circoli e negli ambienti amicali, le recite di scuola, di collegio».[337]

Nonostante questo, Campanile è stato citato pochissime volte nelle antologie e nelle storie di letteratura italiana. La scarsità d'informazioni è dovuta al fatto che la letteratura accademica, in nostra opinione ingiustamente, considerava le sue opere come un sottoprodotto. Come osserva Guido Almansi: «Achille Campanile è uno scrittore il quale, per sua fortuna, è stato ignorato dalla critica universitaria ed accademica, sempre restia ad operare su un materiale che non sia già garantito dalla longevità di una tradizione o su testi di difficile catalogazione».[338] Poi, come del resto afferma Franca Angelini, bisogna sottolineare il fatto che Pirandello è il drammaturgo che aveva occupato l'intero panorama del teatro italiano.[339]

Purtroppo il pubblico negli anni Venti del secolo scorso non fu in grado di capire il genio di Campanile. Ne è prova un fatto che successe nel 1924 quando un capocomico di nome Pietro

Mazzucato gli chiese di rappresentare al Teatro Margherita di Roma, una sua tragedia in due battute intitolata *Colazione all'aperto*. La tragedia[340] purtroppo passò inosservata a causa della sua brevità, cioè il dialogo conteneva soltanto due battute: «Vuol favorire?» «Grazie». Il pubblico evidentemente non si accorse che esisteva un umorismo del nonsense. Campanile, che bramava di diventare un approvato autore drammatico, ne rimase deluso. Da qui possiamo dedurre ed immaginare che tipo di aspettative avesse il pubblico degli anni Venti.

Di sicuro la forma che Campanile usò fu un elemento assolutamente nuovo e molti non si aspettavano che il dialogo presentato sulla scena consistesse in solo due battute. Del resto Campanile stesso disse riguardo alle sue freddure che è un teatro che diventa invisibile per velocità. Quasi tutti i suoi atti unici furono accolti tiepidamente, senza entusiasmo. Il suo umorismo assurdo risaltava in quel clima dove tutto sembrava rigido e severo.

Il 12 marzo del 1925 dopo aver assistito ad uno spettacolo al Teatro degli Indipendenti, Silvio d'Amico scrisse nelle sue cronache una modesta osservazione: «Lo spettacolo si chiuse con la replica di *Centocinquanta la gallina canta* di Campanile: capolavoro di idiozia, che ci mandò tutti a male dal ridere».[341] Siccome Silvio d'Amico fu uno dei più grandi critici teatrali italiani, collaboratore di numerose riviste drammatiche, dedicato alla critica del teatro italiano nel Novecento, è significativo quanto pochissimo scrisse su Campanile. Le sue cronache comprendono vari articoli di giornali, scritti di carattere saggistico apparsi su periodici o riviste, recensioni alle più importanti riprese nei teatri di Roma, articoli su autori e attori, su libri di teatro, su problemi vari riguardanti la scena.

Nel 1925, il critico-filosofo Adriano Tilgher dedica a Campanile soltanto una riga nella recensione ad uno spettacolo strindberghiano: «Chiuse lo spettacolo una graziosissima farsa di Achille Campanile».[342]

Nel corso di un'intervista Campanile disse che i suoi primi lavori «venivano accolti con fracassi, clamori tremendi, battaglie memorabili».[343]

Quando a Milano andò in scena *L'amore fa fare questo ed altro* il pubblico fu sul punto di spaccare il teatro. Il riscontro da parte del pubblico fu identico anche a Roma. Alla fine dello spettacolo ci fu un chiasso infernale, il pubblico urlava e schiantava poltrone. Secondo alcune cronache dell'epoca gli spettatori volevano addirittura «linciare» l'autore.[344] Costanzo Costantini, giornalista per *Il Messaggero* racconta che gli spettatori urlavano e gridavano, alcuni dicevano che l'autore fosse un genio e altri invece lo chiamavano idiota.[345]

Ingiustamente sottovalutato Campanile anticipa quello che poi avverrà 30 anni dopo. Il pubblico non si accorse delle gemme che poi sarebbero fiorite nel teatro di Samuel Beckett. Come spiega

Renato Minore: «Campanile diventa, tra il Trenta e il Quaranta, l'autore più fischiato d'Italia. I motivi dell'insuccesso sono diversi. C'è, da un lato, da considerare la natura disorientante di queste pièces teatrali. Non è facile catalogarle, non entrano nei sistemi d'attesa del pubblico più tradizionale. Fanno ridere (o dovrebbero farlo) in maniera del tutto imprevedibile; fanno parodia in modo assai impercettibile; presentano personaggi strani e improbabili che sembrano venire da un'astrattezza quasi lunare, per nulla riconducibile ai tipi e alle situazioni in auge nel teatro in quegli anni».[\[346\]](#)

Lo scarso interesse della critica e del pubblico provocò la diminuzione delle messe in scena, specialmente dopo il fiasco di *L'amore fa fare questo e altro*, rappresentata nel 1930. Anche se ebbe più fortuna negli ultimi anni della sua vita, soprattutto dopo il secondo premio Viareggio che si aggiudicò nel 1973 Campanile come autore teatrale resterà ai margini per il resto della sua vita. Ogni tanto questo silenzio si interrompe con qualche messa in scena delle sue opere teatrali ma «la signorile discrezione di Achille Campanile continua ancora, *post mortem*». [\[347\]](#)

-
-
-
-
-
-
-
-

4.4 Comicità di Campanile

Riguardo alla comicità del teatro di A. Campanile sembra difficile individuare di che genere comico si tratti, non si può dare una definizione univoca bensì è opportuno focalizzarci di dare una panoramica sulle diverse tecniche che usa. Questa tesi si propone di indagare attraverso le analisi, di quali meccanismi l'autore si avvale per creare situazioni comiche. Quali meccanismi linguistici adopera per rendere comica la parola? «Campanile sembra agire direttamente sul pensiero e adoperare il linguaggio come un mezzo (indispensabile nella pratica e dispensabile nella teoria) per manifestare il suo senso ludico ed il suo gusto del paradosso».[\[348\]](#) Egli certamente attinge a molte fonti senza limitarsi ad una sola, ricorre allo sberleffo, all'ironia, alla burla, al riso che scaturisce dalla comicità astratta e assurda. Usa una mescolanza tra la comicità di linguaggio, ovvero comicità astratta e la comicità delle persone. Numerose e diverse sono le tecniche usate nelle commedie di A. Campanile e questo autore ingegnoso e abile nel combinarle, ha saputo sfruttare al massimo quello

che i meccanismi del comico offrivano ottenendo dei risultati straordinari.

Come spiega Umberto Eco: «In una sola storia funzionano decine di meccanismi tutti singolarmente a suo tempo studiati dai teorici del comico i quali però di solito credevano che ciascuno di questi, da solo giustificasse il fenomeno del riso, mentre Campanile ci dimostra che la grandezza del discorso comico sta nell'intessere più effetti alla volta».[\[349\]](#)

In Campanile c'imbattiamo in un groviglio di moltissime forme di comicità in cui regnano incongruenze linguistiche e semantiche. Dalla sua penna scaturisce una straordinaria abilità a rovesciare le convenzioni comunicative e linguistiche.

Secondo Umberto Serra «In tutte queste caleidoscopiche scene e scenette la dimensione comica è affidata allo spiazzamento linguistico, reso con tecniche diverse, che vanno dal rovesciamento del significato delle parole alla dissociazione dell'oggetto dal termine che dovrebbe indicarlo, dall'iterazione paradossale al gioco schizoide sul doppio o triplo significato di certe parole».[\[350\]](#)

Campanile si serve di tutti e tre i tipi di comicità individuati da Henri Bergson. Si avvale della comicità di situazione, della comicità di carattere, ma ciò che utilizza di più è quello che domina in tutte le sue commedie è proprio la comicità di parola. Geno Pampaloni ribadisce: «Il suo comico non nasce tanto dalla "situazione", quanto nello scaricarsi fulmineo, imprevedibile come un cortocircuito, nell'assurdo verbale».[\[351\]](#)

Tra i procedimenti di tecnica narrativa più comuni e più utilizzati da Campanile, Giorgio Cavallini ha ben evidenziato i seguenti:

1. Rovesciamento di situazioni e comportamenti.
2. Scomposizione e ricomposizione di motivi e vicende.
3. Ricorso a equivoci e contrattempi sorprendenti.
4. Assunzione di frasi fatte e di luoghi comuni per esiti paradossali o assurdi.
5. Iterazione di motivi con effetti grotteschi di accumulo e moltiplicazione.
6. Invenzioni e combinazioni linguistiche.
7. Divagazioni o digressioni su note di costume.
8. Varietà di registri stilistici.
9. Teatralità scenica (ricorso a colpi di scena, mutamenti improvvisi e trapassi di azione).
10. Capacità mimica e abilità nell'impostare dialoghi serrati tra i personaggi facendoli muovere ed agire con vivacità e immediatezza.[\[352\]](#)

Bergson inoltre afferma che per comprendere il riso bisogna riportarlo nel suo ambiente naturale che è la società. Questo pensiero è molto lontano dalla realtà in cui visse Campanile. Come abbiamo già menzionato nel capitolo precedente, negli anni venti in cui scrisse le sue prime commedie, non esisteva complicità con gli spettatori perché il teatro italiano aveva già un aspetto ben definito ed il riso di Campanile non ha avuto la sua eco. «Le grosse compagnie andavano in cerca di commedie ben costruite (si voleva rischiare il meno possibile), ed è chiaro che c'era poco spazio per lavori brevi o anticonvenzionali».[353] Tenendo in considerazione che gli spettatori non ridevano e non comprendevano il riso di Campanile, ci appare ancor più prezioso il suo lavoro perché scrisse in un clima rigido dove l'umorismo è stato uno dei rari movimenti culturali. Come osserva Luca Goldoni nel *Corriere della sera*: «Se saltavano dentro il cerchio di fuoco in camicia nera senza ridere, non potevano neppure ridere delle assurdità di Campanile».[354]

5 L'inventore del cavallo (Una commedia fuori luogo)

Una spietata condanna del vuoto culturale che caratterizzava l'epoca di Campanile ed il gusto per l'assurdo trova il suo picco nell'*Inventore del cavallo*, commedia in un atto, scritta in chiave ironica e satirica popolata da segretari eterni, poeti a cui mancano concetti poetici, poliglotti che sanno tutte le date a memoria ma non sanno che cosa avvenne in quelle date, ministri incompetenti, medici e inventori inesistenti.

Bisogna tener presente che tra le opere teatrali scritte da Campanile tra il 1924 e il 1929, *L'inventore del cavallo* è l'unica commedia che mira a rappresentare comicamente i vizi prendendo a bersaglio un gruppo sociale, in questo caso gli accademici ma l'idea di scrivere una commedia di connotazione satirica popolata da incompetenti accademici non arriva per caso. Come abbiamo già menzionato nel capitolo precedente, la cooperazione di Campanile con Il Teatro degli Indipendenti guidato da Anton Giulio Bragaglia nel 1925 è di grande rilevanza perché in questo modo Campanile ha l'opportunità di rappresentare al pubblico i suoi atti unici (*L'inventore del cavallo*, *Centocinquanta la gallina canta*, *Il Ciambellone*). Nonostante la stretta cerchia del pubblico che frequentava Il Teatro degli Indipendenti, occorre ribadire che le sue commedie non vengono apprezzate e ben comprese dal largo pubblico proprio perché non soddisfacevano le sue attese e in più a quell'epoca il pubblico si mostrava troppo tradizionale e chiuso alle sperimentazioni ed innovazioni teatrali.

Riferendosi al lavoro di Bragaglia dei primi anni Venti e al pubblico italiano di quell'epoca, Curzio

Malaparte osserva: «Bisogna andar col pensiero a quella che, intellettualmente e artisticamente era povera, bigotta, parruccona, provinciale, filistea, piccolo borghese Italia di allora, per capire tutta l'importanza che Anton Giulio Bragaglia, e il gruppo dei giovani intorno a lui, hanno avuto nel rinnovamento dell'arte e della letteratura italiana».[355] Così Campanile, ignorato e sottovalutato dal pubblico e dalla critica accademica e universitaria, ha probabilmente deciso di beffare gli accademici che non sapevano apprezzare un innovatore che realizzava opere teatrali fuori degli schemi del "dramma" borghese. Inoltre il teatro a quell'epoca, come afferma Renato Minore «vive una grande e asettica stagione "borghese", di teatro interiorizzato e conflittuale alla Pirandello che è il massimo di intellettualità e di non conformismo che si può permettere in quel periodo».[356]

L'*Inventore del cavallo* è una commedia che sfugge alla definizione degli elementi del teatro che fino al ventesimo secolo venivano dati per scontati. Ad esempio non ci sono conflitti tipici da risolvere che incontriamo nel teatro classico, non ci sono tipici schemi narrativi antichi e la commedia non ruota né intorno all'odio, né intorno all'amore, né intorno agli intrighi. Sembra difficile caratterizzare le relazioni tra gli attanti e il modo di farlo è solamente tramite pseudo micro conflitti che appartengono più alla sfera del linguaggio. La satira del Novecento in Italia aveva come bersaglio i vizi italici e le debolezze della borghesia ma gli elementi della satira che incontriamo ne *L'inventore del cavallo* sono elementi che nel teatro non erano allora presenti, cioè si trattava di una satira paradossale e surreale rivolta alle incongruenze della società, una satira che a quell'epoca non aveva rivali.

Inoltre occorre notare che tutte e tre le commedie hanno punti di contatto con l'avanguardia futurista e il surrealismo. Come afferma Enzo Siciliano «In Campanile c'è l'eco di un futurismo disinnescato da qualsiasi miccia superomistica. È il futurismo che se la prende con la logica del linguaggio comune. Diciamo: invece che Marinetti, è presente il Palazzeschi del Codice di Perelà o lei Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi».[357]

5.1 Le commedie in un atto

Tutte e tre le commedie *L'inventore del cavallo*, *Centocinquanta la gallina canta* e *Il Ciambellone* sono commedie in un atto. Quindi Campanile all'inizio della sua produzione teatrale decide di non usare una forma tradizionale del dramma in tre o quattro atti. Ciò che caratterizza non solo il dramma in un atto ma quasi tutte le sue opere teatrali è proprio la mancanza della tensione drammatica. Tuttavia l'atto unico ha indubbiamente qualcosa in comune con il dramma tradizionale, cioè il suo punto di partenza, ovvero la situazione. Ma quello che esso non condivide è l'azione nella quale *dramatis personae* grazie alle loro scelte cambiano continuamente gli atteggiamenti aspirando alla risoluzione. Infatti, le *dramatis personae* ne *L'inventore del cavallo* e ne *Il*

Ciambellone non sono in conflitto perché nessun personaggio viene ostacolato nella sua impresa da un altro personaggio. Nel saggio intitolato *Teoria del dramma moderno* Peter Szondi dedica un intero capitolo al dramma in un atto. Szondi parla dell'atto unico come di un "tentativo di salvataggio" del dramma classico e nota che ci sono casi in cui questo tipo di dramma decide di non rinunciare del tutto alla tensione bensì sceglie una situazione che procede verso la catastrofe e secondo Szondi è possibile intuire l'arrivo della catastrofe non appena si alza il sipario.[358] Difatti il germoglio della rovina (la morte del prof. Bolibine) ne *L'inventore del cavallo* si può avvertire non solo all'inizio della commedia in cui il Presidente annuncia il suo arrivo, ma ancor prima dell'esposizione, cioè è possibile percepirlo nello stesso titolo della commedia. Secondo Franca Angelini «l'atto unico propone invece una rappresentazione in tempo reale, una lente che ingrandisce un brano di vita e lo fissa sul palcoscenico come se avvenimento e rappresentazione finissero col coincidere. C'è all'orizzonte il disegno, poi avanguardistico, di abolire la rappresentazione come ripetizione di un fatto scritto o pre-scritto dalla letteratura drammatica ma di esibire in palcoscenico il fatto mentre accade l'evento di un'unica volta».[359]

5.2 Il titolo come punto di riferimento

Dal titolo *L'Inventore del cavallo* apprendiamo che la commedia probabilmente ruota intorno a un personaggio che si presenta, appunto, come l'inventore del cavallo ma allo stesso tempo il titolo porta in sé un'ironia perché i lettori sono coscienti che si tratta di un animale domestico e l'invenzione di questo animale è una probabilità uguale a zero quindi sono avvertono la contraddizione che nasce in questa frase e ciò non può che generare il riso. Tale incongruenza e controsenso ci riconducono all'idea della commedia dell'assurdo e alla deduzione che se qualcuno si vanta di aver inventato qualcosa di improbabile, allora si ha a che fare o con un burlone o con un truffatore destinato ad essere smascherato e punito. Un accademico che crede di aver inventato il cavallo? Il gusto della beffa è evidente. Questa incoerenza entra in contrasto con il senso comune e infrange le regole della logica. Secondo Ferdinando Taviani «la chiave di lazzi comici diffusi - l'inventore che inventa qualcosa già inventato - viene spinta al parossismo e all'oggettivazione grottesca. [...] Ad un certo punto, l'Inventore presenta anche il progetto d'un cavallo migliorato, un modello economico: senza coda, con due zampe soltanto, senza orecchie, orribile. Si migliora tutto».[360]

Secondo Jean - Pierre Ryngaert, il titolo è il primo punto di riferimento ed esso dovrebbe interessarci come il primo segno di un'opera.[361] In effetti, è molto emblematico il fatto che Campanile abbia impiegato proprio il cavallo come titolo della commedia. Dal punto di vista della mitologia e del valore simbolico il cavallo è un animale ambivalente, ha un carattere sia positivo che negativo. Da una parte è simbolo di libertà, di fecondità, di mobilità e di spirito battagliero;

d'altra parte rappresenta l'anima del vendicatore e del conquistatore, l'invasore straniero che ha come scopo sottomettere le popolazioni indigene. Non bisogna scordare il ruolo del cavallo nell'Apocalisse dove il cavallo è un messaggero di disgrazia e indica il nemico venuto da fuori. «Ragionando in termini simbolici, ed attenendoci al campo della mitologia e della raffigurazione artistica, possiamo affermare che l'uomo ha proiettato sulla figura del cavallo la propria natura ambigua e contraddittoria, divina e demoniaca».[362]

Ne *Il Ciambellone*, commedia che all'inizio fu intitolata *Il Ciambellone fatale*, si nasconde una predestinata e inevitabile disgrazia. Il titolo originario di questa commedia, *Il Ciambellone fatale*, racchiudeva in sé l'incombente sventura e sembrava essere il messaggero di un'inevitabile catastrofe. Anche se il titolo attuale non sembra alludere ad una catastrofe, l'embrione della morte si può percepire nel momento in cui uno dei personaggi, l'Atleta, spara il colpo con la pistola. La catastrofe è incombente e in questo caso non può essere allontanata ed eliminata. L'impossibilità di annullare il disastro sottintende l'esistenza di una briciola di determinismo per cui alle *dramatis personae* non è possibile lottare contro il destino o opporsi perché la loro debolezza esclude sia qualsiasi azione e conflitto che le tensioni nei rapporti interpersonali.

5.3 Commedia di difficile definizione

Tra le tre commedie che saranno analizzate, *L'inventore del cavallo* sembra l'unica che si avvicina alla satira sulla gerarchia dei valori, verso certi costumi e verso il regime che imponeva certi codici molto rigidi. Ma sarebbe sbagliato, come del resto nota Guido Almansi ne *La Ragion Comica*, definire Campanile come uno scrittore satirico perché egli (se teniamo in considerazione tutte le sue opere teatrali) non ha un atteggiamento satirico verso quella gerarchia di valori così servilmente e largamente accettata nella cultura e verso la tradizione e certi costumi nazionali.[363]

Inoltre non possiamo considerare la satira come sinonimo di comicità proprio perché è la funzione del riso ciò che le distingue. Nel comico il riso diventa fine a se stesso, ovvero diventa inevitabile, mentre nella satira, in particolare nella satira feroce il riso può essere soltanto un mezzo che non di rado si trasforma in collera e indignazione. Geno Pampaloni osserva: «Sotto la battuta pungeva la satira, la critica. Ma era una critica così radicale che al tempo stesso era bonaria, polivalente, eternamente *prêt à porter*, onnipresente e inafferrabile».[364]

Non possiamo ignorare che *L'inventore del cavallo* possieda degli elementi satirici ma allo stesso tempo non possiamo affermare che l'unico intento di Campanile fosse di impiegare il riso solamente per correggere i vizi e difetti. In questo caso egli si allontana dalla tesi di Bergson secondo cui il riso correttivo sembra l'ingrediente indispensabile per una commedia:

Come possiamo osservare, sulla base di quanto è stato citato nel secondo capitolo, l'atteggiamento

di Bergson riguardo al riso è esclusivo perché egli si concentra sulla commedia percependola come forza socialmente correttiva, limitandosi al suo potere derisorio e denigratorio. Non è un caso che la maggior parte dei suoi esempi siano tratti dalle opere di Molière nelle quali dominano la satira e l'elemento farsesco. Il riso nelle commedie di Campanile non è sempre ed esclusivamente derisorio ma appartiene anche ad altre sfere in cui l'analisi di Bergson non getta la luce. Ciò riguarda soprattutto il tipo di umorismo astratto che agisce mediante la logica contraddittoria, il doppio senso e incita la risata e incongruenza.

Ne *L'Inventore del cavallo* sembra che il riso arrivi davvero come un castigo sociale e leggendo la commedia si potrebbe ridere non solo del presidente che annuncia la presentazione di un illustre accademico, il professor Bolibine, inventore del cavallo ma di tutto il mondo della sapienza, di tutti gli scienziati. Qui potremmo abbracciare la tesi di Bergson secondo il quale il riso è: «Fatto per umiliare, esso produce nella persona che ne è oggetto una penosa impressione; la società si vendica per mezzo suo delle libertà che noi ci prendiamo con essa. Il riso non raggiungerebbe il suo scopo se avesse i distintivi della simpatia e della bontà».[365] Se ci soffermiamo un po' e riflettiamo a fondo riguardo alla funzione del riso adoperato solamente per correggere, ci imbattiamo in un problema complesso. È vero che Campanile manifesta e rappresenta un'istituzione con tutti i suoi vizi, sbeffeggia, denigra gli scienziati e ministri in modo elegante, scherza sui difetti, ma sembra non avere nessun fine didattico. Egli semplicemente diverte il lettore o lo spettatore, senza aggressività, senza l'indignazione di fronte al mondo. Come nota Bavaro «Perché si possa produrre satira si deve partire da questo stato d'animo di indignazione di fronte "alle cose che non vanno" in ambito sociale, morale, politico».[366] Ne *L'Inventore del cavallo* a volte siamo divertiti per un puro senso di giocosità, per i funambolici giochi di parole, assurdo, umorismo, piuttosto che di un senso di superiorità nei confronti dei personaggi comici. Infatti, la teoria della superiorità spesso fallisce perché non riesce a spiegare molti casi di comicità e umorismo, in particolare quelli che derivano da giochi linguistici, calembours, o il senso nel nonsense che caratterizza l'umorismo dell'assurdo. Dopo l'annuncio che sta per arrivare un accademico che ha inventato un animale nobile, seguono un'infinità d'assurdità che nascono una dopo l'altra. Lo scrittore adopera un pastiche linguistico, usa un costante cambiamento di registro; il linguaggio alto e quello quotidiano s'intrecciano. Moltissime sono le tecniche usate in questa commedia, ma il comico incentrato sul linguaggio è quello che domina.

Riguardo alla teoria del riso bergsoniana Louise Mathewson osserva: «Without doubt, laughter is a social gesture; but Bergson attaches too great a significance to its utilitarian value. The fear of ridicule may force men to mend their ways; but the dread of arousing anger or pity has a similar effect. Although laughter has value as a social corrective, this is not its essential feature. The true

comic spirit is less concerned with correction than with joy». [367]

[«Senza dubbio, il riso è un gesto sociale; ma Bergson attribuisce troppa importanza al suo valore utilitaristico. La paura del ridicolo può costringere gli uomini a ravvedersi; ma il timore di suscitare ira o pietà ha un effetto simile. Sebbene il riso possieda valore come correttivo sociale, questa non è la sua caratteristica principale. Il vero spirito comico si preoccupa meno della correzione che non della gioia»]. [368]

Per concludere si può affermare che non ogni atto che suscita il riso richiede la correzione, quindi non deve per forza essere connesso alla rigidità di cui parla Bergson o alla mancanza di adattabilità. Se prendiamo in esame il seguente brano di Campanile tratto dal romanzo *Ma che cos'è questo amore?* scopriamo che questo dialogo non migliorerà la società e nemmeno possiamo considerarlo come una situazione che richiede la correzione:

Le dà fastidio il fumo? Domandò Carl'Alberto alla signora, pronto a parare uno schiaffo.

No, fumi pure.

Grazie, non fumo.

E perché me lo domanda?

Alludevo al fumo del treno.

Dopo una pausa, Carl'Alberto domandò di nuovo:

Le dà fastidio il fumo?

Quale?

Quello della sigaretta.

No, fumi pure.

Le ho detto che non fumo.

E allora perché me lo domanda?

Per curiosità. [369]

L'effetto comico in quest'esempio si ottiene grazie alla violazione delle massime conversazionali di Paul Grice. Al giorno d'oggi sembra impossibile analizzare le opere di Campanile prendendo come spunto solo le opere di Freud o Bergson. Ciò succede, come osserva Umberto Eco, proprio perché moltissime strategie usate da Campanile si possono esaminare e comprendere appena oggi dopo che sono state condotte le innumerevoli ricerche pragmatiche. Queste ricerche hanno messo a nudo le regole conversazionali che sembrano le basi di ogni principio di comunicazione. [370] Come suggerisce Cacopardo: «Oltre a possedere una buona cultura generale, [il lettore] deve sapere apprezzare l'umorismo basato su situazioni paradossali prive di apparente senso logico. Ad esempio: il pedone all'automobilista che sta per investirlo: "suoni la tromba" e l'altro "non so suonarla. Suono il violoncello."». [371]

Nell'articolo intitolato "Il riso scemo di Campanile", Pietro Pancrazi definisce le opere di Campanile come un umorismo vuoto, «il più inutile degli umorismi».[372] Umberto Eco condivide questa definizione dell'umorismo scemo solo «a patto che l'aggettivo "scemo" equivalga a "surreale" o comico».[373]

Però Umberto Eco spiega nel suo saggio *Tra menzogna e ironia* che in Campanile non si tratta di un ridere scemo dei fratelli Marx. I loro gesti e le loro affermazioni si muovono in un mondo che non ha niente a che fare con il nostro. Semplicemente il modo di ragionare dei fratelli Marx non corrisponde al nostro mondo della logica quotidiana. L'umorismo di Campanile invece, spiega Eco, parla di un mondo reale in cui viviamo, un mondo che è così com'è. Il suo umorismo è in qualche modo l'umorismo colto perché per essere compreso richiede che si sappiano molte cose sulla lingua e sul mondo. Ad esempio in un'opera di Campanile c'è un eremita che si presenta come Antonio di Napoleone. Questa "tragedia" si intitola *Il solitario di Napoleone*. (Il solitario è un gioco classico di carte creato per un solo giocatore ma la parola indica anche la persona che ama stare da sola, un eremita). Possiamo affermare che si tratta di uno sciocco e banale gioco di parole ma sia il lettore che il testo non sono per niente sciocchi perché entrambi devono sapere a priori che esiste un gioco di carte di questo nome. Senza questa conoscenza non è possibile comprendere il testo o riderne.
[374]

5.4 La morte come leitmotiv ne L'Inventore del cavallo

Ne *L'inventore del cavallo*, il professor Bolibine è stato invitato dall'Accademia delle scienze che sta per dargli un premio per l'eccezionale invenzione del cavallo. Nel momento in cui si aspetta la premiazione, gli astanti sentono la parata militare, tutti si affrettano verso la finestra e vedono un reggimento di cavalleria. In quel momento gli accademici scoprono la terribile verità, cioè che il cavallo esisteva già. Il povero professor Bolibine decide di suicidarsi. La fine sembra essere ispirata al sintetismo teatrale dell'avanguardia futurista.

In una parte del *Libro dei filosofi morti* Simon Critchley parlando di Epicuro dice: «Da altre cose ci si può mettere al sicuro. Ma quando si tratta della morte, noi tutti esseri umani ci ritroviamo in una città non protetta da mura».[375]

Occorre menzionare che la morte ricopre un ruolo importante nelle commedie di Campanile e sembra un leit-motiv ricorrente nelle sue opere. Moltissimi filosofi e scrittori del Novecento hanno indagato a fondo il tema della morte ed hanno avuto diversi approcci e per molti autori la morte è diventata il pensiero dominante delle loro poetiche. «Siamo mortali, e dunque la mortalità deve dare un senso alla nostra esistenza e alle gioie e ai dolori che la accompagnano», afferma Simon Critchley.[376]

Federico Pastore osserva: «Nel Novecento la parola morte diventa qualcosa di sconveniente e che è opportuno sostituire con perifrasi: semplicemente non esiste più, al punto che può addirittura essere “sospesa”, in attesa che la scienza metta a disposizione strumenti per sconfiggerla definitivamente».
[377] Inoltre dobbiamo tenere in considerazione che la cultura occidentale è basata sulla negazione della morte, tutti si comportano come se fossero immortali.

L'idea di Campanile di impiegare proprio il motivo della morte nelle sue commedie e nei suoi romanzi è significativa e di sicuro rivela il fatto che la morte lo aveva affascinato e intrigato. Non a caso tra le 16 commedie scritte tra il 1924 e il 1929 la metà di esse fanno accenno alla morte.
L'inventore del cavallo termina con il suicidio del professor Bolibine e ne *Il Ciambellone* muoiono tutti a causa dell'esplosione di una bomba. Il riso e la morte si intrecciano in entrambe le commedie, e anche se muoiono tutti, non proviamo pena nei confronti del professor Bolibine né siamo terrorizzati quando la bomba esplode nella casa di Carlotta ammazzando due novelli sposi.

Se partiamo dal presupposto che il riso si sposi con la morte solamente allo scopo di distruggerla ed esorcizzarla, allora Campanile si avvicina al pensiero bergsoniano secondo cui il riso si trova nello stretto rapporto con la morte ed esso diventa un'arma potente che serve per allontanare il pensiero della morte. La morte è rappresentata come qualcosa di negativo che bisogna reprimere, come qualcosa che incute paura e suscita terrore e sofferenza. Ma l'utilizzo della morte nelle commedie di Campanile può essere letto anche in chiave diversa, in chiave bachtiniana secondo cui il riso non è un rimedio naturale all'angoscia della morte bensì è usato per superare completamente il terrore della morte.[378]

Secondo Bachtin il mangiare e il bere hanno la stessa importanza della morte, della procreazione e delle fasi solari. Come osserva Paola Giacomoni, «In questa prospettiva la nascita e morte non sono più legate alla paura, ma vengono inserite in un ciclo vitale di trasformazione che si esprime in un gioioso relativismo, in un'immagine dell'uomo laica, materialista, solidale, libera da dogmi e capace di produrre una cultura compiutamente altra e diversa».[379] Quindi può darsi che Campanile avesse un'idea ambivalente, cioè da una parte avesse il desiderio di rimuovere la paura della morte per renderla meno inquietante e paurosa e d'altra parte volesse superarla per poi rappresentarla nella sua integrità e accettarla come parte del ciclo naturale della vita. Naturalmente il suo ridere o deridere la paura della morte rappresenta in qualche modo un rovesciamento di valori perché si scontra con l'ordine già ripristinato (la morte è considerata sacra e intoccabile) ed egli con il suo riso capovolge le norme accettate. Il ridere della morte non è certamente un comportamento gradito in società e Campanile con questo atteggiamento esce fuori dagli schemi tradizionali, rifiuta le convenzioni borghesi, sociali e culturali e con il fatto di banalizzare la morte, la presenta come un momento fugace, quasi la prende in giro e annienta e dissacra la grande domanda esistenziale

dell'uomo.

Nel saggio intitolato *Il comico*, scritto da Guido Paduano e Concetta d'Angeli, Campanile compare spesso fino all'ultimo capitolo. Comunque è significativo notare che nel loro ultimo capitolo dedicato a «Il comico contro la morte» Campanile non viene menzionato nemmeno una volta.

Nell'introduzione a *L'inventore del cavallo ed altre quindici commedie* Ferdinando Taviani osserva in proposito: «È sintomatico che in quel capitolo non compaia mai Campanile, che invece della morte – la morte in sé – forse non ha riso, e però ha spesso parlato in termini comici. Non diversamente dalle altre sue materie comiche, l'ha spinta gentilmente verso il vuoto, le ha regalato una buffa innocenza, l'ha un po' guardata ed è passato ad altro». [380]

Bisogna tenere presente che la morte non può essere guardata in faccia. Gli autori come Concetta d'Angeli e Guido Paduano affermano che si ride della paura della morte e non della morte in sé e ne *Il comico* esprimono la connessione tra la morte e il riso da un punto di vista diverso. Secondo la loro opinione «Il riso è chiamato a demistificare la scorrettezza profonda di queste strategie attraverso la consapevolezza tanto inespugnabile quanto inaccettabile che la morte sia invece l'universale scadenza di chi vive e che ad essa non vi sia rimedio. Mentre si poteva ridere del vizio, ma anche della morale, dello sciocco ma anche della ragione, possiamo ben capire che si ride della paura e dell'illusione di immortalità che sono nell'uomo - mai della morte». [381] Le strategie alle quali si riferiscono gli autori riguardano il bisogno delle persone di dimostrare che la morte riguarda gli altri e non loro, riguardano inoltre la vitalità fisica che spesso, secondo gli autori viene assolutizzata e diventa una garanzia di sopravvivenza illimitata.

Riguardo alla morte Simon Critchley afferma: «A caratterizzare la vita umana in questo nostro angolo di mondo e nel nostro tempo non è solo la paura della morte, ma uno schiacciante terrore nei confronti dell'annientamento totale» [382] e poi l'autore spiega che «lo stesso orrore proviamo quando pensiamo alla tomba che non contiene nient'altro che un corpo inchiodato in una cassa, calato sottoterra a far da banchetto ai vermi». [383]

L'umorismo ed il comico sono strategie con le quali l'uomo cerca di far comprensibile l'insopportabile idea della propria morte o cerca di escogitare una possibile vendetta contro il destino. Secondo Umberto Eco Campanile è un grande comico proprio perché è un autore mortuario e sepolcrale e perché parla molto dei cimiteri e funerali. Le sue pagine ritornano in modo ossessivo al problema della morte ed è così dalle prime opere che scrisse. Dall'idea della morte Campanile riesce a ottenere sorrisi confusi, come ad esempio quando domandano ad un suo personaggio “Come sta?” Egli invece di rispondere “Si campa”, risponde “Si crepa” e poi spiega lucidamente il perché. [384]

5.5 Analisi approfondita del dialogo ne L'inventore del cavallo

Mentre si alza il sipario il Presidente, l'Enciclopedica, F. I. Rossi, lo Scienziato, il Poeta e gli altri Accademici vanno ad occupare i loro scrannoni. Entra subito il Segretario perpetuo sorretto dall'Usciere che porta con fatica il registro dei verbali.

-
Scena prima

-
1. PRESIDENTE (scampanella) Segretario perpetuo, date lettura dell'ordine del giorno.

2. SEGRETARIO (prende posto e legge con voce d'oltretomba) Ordine del giorno della seduta straordinaria dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti: Ricevimento e nomina ad accademico onorario del professor Bolibine, inventore del cavallo. Presentazione ai membri dell'Accademia e discorso illustrativo del professor Bolibine sull'invenzione del cavallo.

3. PRESIDENTE (scampanella) Illustri colleghi. Tra poco sarà in mezzo a noi l'illustre professor Bolibine, che, con la preziosa invenzione del cavallo, ha dato nuovo lustro a tutto il mondo civile, rendendo un inestimabile servizio alla causa del progresso che noi tutti serviamo. (Approvazioni.) Pensate: aver inventato il cavallo. Un animale così utile e così nobile. Noi non esitiamo a proclamare il Bolibine un benemerito dell'umanità. (Approvazioni.) È superfluo che vi esorti... (Resta a bocca aperta e non può continuare.)

Tutti gli si affollano intorno e gli picchiano le spalle.

4. SEGRETARIO Che ha? Si sente male?

5. YVONNE Non ci faccia spaventare, Presidente.

Il Presidente indica la bocca.

6. USCIERE (accorrendo) Non è niente. Gli è rimasta la dentiera attraverso. Basta un pugno per farla tornare a posto. (Gli accomoda la dentiera con un pugno in faccia.)

7. PRESIDENTE (continua) È superfluo, dicevo, che vi esorti ad accogliere coi dovuti onori l'insigne inventore del cavallo.

(Pausa. Prende sulla tavola una lettera) Intanto, comunico all'Assemblea che il nostro illustre collega professor Boltke, il quale da lungo tempo era ammalato, s'è completamente ristabilito e domani tornerà fra noi.

Segni di compiacimento generale.

8. POZIAKOFF (sordissimo, ha seguito il discorso con la mano dietro l'orecchio; parla con voce cavernosa) Domando la parola.

9. PRESIDENTE La parola al professor Poziakoff.

Segni d'attenzione

10. POZIAKOFF (s'alza, cava di tasca uno scartafaccio e legge) La dolorosa notizia della morte dell'illustre collega professor Boltke... (I vicini lo tirano per la giacca ma egli continua) mi riempie di cordoglio. Scompare con lui una figura...

11. YVONNE (forte all'orecchio di Poziakoff) Ma non è morto!

12. POZIAKOFF Eh?

13. YVONNE (c.s.) È guarito; non è morto.

14. POZIAKOFF Ah! (*Tranquillamente, intasca lo scartafaccio e si rimette a sedere.*)

-
Subito all'inizio dell'esposizione Campanile fornisce le informazioni essenziali alla comprensione dell'azione. Non ci sono scene che preannuncino il tema principale e non c'è neanche uno svolgimento che passo per passo introduca l'argomento della commedia. Lo scrittore presenta i personaggi, tralascia "l'introduzione" per entrare subito in *medias res*. Infatti, attraverso l'esposizione monologica pronunciata prima dal Segretario e poi dal Presidente veniamo a conoscenza di informazioni opportune per comprendere la vicenda che segue. Il Segretario adopera la funzione referenziale e rivolgendosi ai membri dell'Accademia (destinatari) annuncia l'arrivo dell'insigne professor Bolibine, inventore del cavallo.

L'uso dell'ironia drammatica è evidente dal momento in cui il Segretario annuncia il ricevimento dell'Inventore del cavallo. Infatti, ne *L'inventore del cavallo* il pubblico ride perché è cosciente dell'esistenza del cavallo e di questo invece i personaggi sono ignari.

Mentre il Segretario e il Presidente parlano, notiamo che nell'enunciato del Segretario prevale la funzione referenziale (2) che è orientata verso il contesto e che serve a trasmettere un annuncio, un'informazione (in questo caso l'arrivo dell'inventore). Di solito questa funzione si esprime nella terza persona verbale. Il suo modo di trasmettere il messaggio è puramente informativo ed egli non cerca di persuadere i destinatari.

Negli enunciati del Presidente, invece, prevale la funzione conativa o persuasiva che è orientata verso il destinatario (i colleghi), ma il Presidente non si esprime in modo esplicito bensì indiretto. La sua comunicazione è rivolta agli Accademici ed è basata sulla logica e razionalità, cioè sul *logos*. Lo scambio dialogico procede senza conflitti e le regole della conversazione sono rispettate.

Quando si ha interazione tra personaggi bisogna prestare attenzione ad un meccanismo molto significativo denominato *turn taking*. Questo termine venne adoperato per la prima volta nel 1974 dai tre sociologi: Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff, e Gail Jefferson. Questo meccanismo ci offre la possibilità di scoprire come prosegue e avviene lo scambio verbale, quali personaggi rispettano o non rispettano le regole di alternanza. Lo scambio deve essere fluido, un parlante parla e poi si ferma, poi l'altro parlante inizia a parlare e poi si ferma e così via. Il parlante che si autoseleziona spesso, che pone ininterrottamente le domande, che parla "troppo" non dando la possibilità agli altri di parlare, si chiama un parlante dominante.

Notiamo subito la lunghezza delle battute, soprattutto della seconda e della terza in cui è palese che il Presidente è un parlante dominante. Il Presidente apre l'enunciato e prende il turno di parola (1). È lui che seleziona il prossimo interlocutore, cioè permette al Segretario di parlare (2) e con l'atto

locutorio egli esegue l'atto di ordinare o l'atto direttivo. Utilizzando l'imperativo del verbo "dare" induce l'interlocutore ad agire, in questo caso a dare lettura dell'ordine del giorno. Si tratta di un atto linguistico diretto perché la forma grammaticale (imperativo) e la forma illocutoria coincidono. Nella seconda battuta si compie l'atto perlocutorio, l'interlocutore l'ha ascoltato, ha compreso il messaggio, quindi lo scopo è raggiunto (legge l'ordine del giorno).

La dominanza del Presidente si fa sempre più accentuata perché è sempre lui a prendere i turni di battuta (*turn taking*) ed è quello che conduce il discorso (3), apre e chiude gli enunciati e permette agli altri di parlare.

Un rapporto immediato viene stabilito (3) fra il parlante (il Presidente) ed ascoltatori (gli Accademici) prima che sia data qualsiasi informazione dettagliata riguardo al loro mondo. Il rapporto si stabilisce tramite l'uso della deissi personale, tramite il pronome personale **noi** che il Presidente pronuncia ben 3 volte. È proprio l'uso della deissi ciò che consente a questo dialogo di realizzare una dialettica interpersonale ma allo stesso tempo gli enunciati del Presidente e del Segretario provocano il riso perché entrambi si ripetono menzionando due volte ognuno l'invenzione del cavallo.

Il Presidente sembra voler suggerire agli Accademici come devono comportarsi senza lasciargli dire una parola a riguardo (3, 7) infatti, nella settima battuta ribadisce la sua posizione. Il suo enunciato (È superfluo che vi esorti...) è dotato di forza illocutoria che si manifesta nella categoria dell'ordine. Gli Accademici sono in uno stato subordinato rispetto al Presidente, rispettano l'ordine gerarchico e non lo contraddicono. È chiaro che il Presidente ricopre il ruolo dell'oratore e gli altri invece assumono la funzione di ascoltatori passivi.

Il primo effetto comico che appartiene al comico dei movimenti di cui parla Bergson nel suo saggio *Il riso* giunge nella terza battuta in cui Il Presidente pronuncia il seguente enunciato: «Noi non esitiamo a proclamare il Bolibine un benemerito dell'umanità, è superfluo che vi esorti... (*Resta a bocca aperta e non può continuare.*)».

Un Presidente che resta a bocca aperta perché la dentiera gli rimane di traverso mentre tiene un discorso solenne e importante provoca il riso. Ci aspettiamo che il corpo del Presidente faccia movimenti aggraziati come gli si addice perché appunto si tratta di un personaggio che possiede una certa credibilità e autorevolezza; lui invece agisce in maniera rigida, scomposta e meccanica. La sua figura sembra incongrua, il suo corpo ed il suo animo non sembrano in sintonia. «Non è dunque un caso - commenta Bergson - se i personaggi tragici debbono tenersi lontani da gesti che tradiscano le esigenze della corporeità, mentre il commediografo potrà senz'altro ottenere il riso del pubblico rappresentando i suoi personaggi comici in preda a un malanno o ad un fastidioso singhiozzo che interrompe ogni loro discorso».[385] Il Presidente diviene un corpo comico perché

non riesce a operare una selezione volontaria dei movimenti. Inoltre, spiega Bergson «È comico ogni incidente che attira la nostra attenzione sul fisico di una persona quando dobbiamo badare solo al morale di essa».[386]

Ancor più ridicolo appare l'espedito (il pugno in faccia) adoperato per fargli tornare la dentiera a posto e il fatto che il Presidente continui a parlare come se niente fosse successo.

Nella successiva battuta (10) Campanile poi offre un esempio di malinteso comico che scaturisce dalla sordità del prof. Poziakoff che appare una figura ridicola proprio perché non riesce a comunicare. Poziakoff, sordo come una campana ha frainteso che il suo collega è morto e cerca di esprimere il suo dolore per la sua scomparsa ma gli altri accademici lo fermano.

-
15. PRESIDENTE (suona il campanello) L'incidente è chiuso. Facciano chiasso, illustri colleghi! Domando scusa, volevo dire: facciano silenzio. E, giacché è ancora presto, possiamo far tesoro del tempo in attesa che arrivi l'insigne inventore del cavallo. Checco.

16. ROSSI Dimmi.

17. PRESIDENTE Vogliamo scambiarci qualche pensiero?

18. ROSSI Volentieri.

19. PRESIDENTE Allora cominciamo subito. Segretario perpetuo, verbalizzate. (Pensa, poi) Che preferisci, l'estate o l'inverno?

20. ROSSI (tace, come per raccogliere le idee; poi, con voce lenta)

Che vuoi, il freddo è freddo e il caldo è caldo.

21. PRESIDENTE Com'è vero quello che dici!

22. ROSSI Quanto alla ricchezza, non va considerata un bene sotto tutti i riguardi.

Approvazioni.

23. PRESIDENTE (con lo sguardo fisso nel vuoto) Dici di gran verità.

24. ROSSI Sai chi è felice? (Il Presidente lo guarda con occhio spento.) Chi non ha niente. Si sono visti tanti milionari ridotti al suicidio. Perché?

25. PRESIDENTE Se non lo sai tu, lo domandi a me?

26. ROSSI Perché, pur avendo ricchezze e agi, non avevano la felicità, col trallerarillallera, col trallerarillallà.

Applausi, congratulazioni.

27. ROSSI (al Presidente) E tu, che preferisci, l'estate o l'inverno?

28. PRESIDENTE Io non mi lamento del caldo perché sono un pensatore.

29. ROSSI Forse i pensatori non soffrono il caldo?

30. PRESIDENTE (seccato) Sei pregato di non interrompermi. Pezzo di mascalzone.

31. ROSSI Rettile.

32. PRESIDENTE Vampiro. Dicevo, dunque, che non mi lamento del caldo perché sono un

pensatore. E che cosa ho pensato?

33. ROSSI Vattelapesca.

34. PRESIDENTE (fulmina con un'occhiata F. I. Rossi; poi riprende, fissando e alzando il tono) E che cosa ho pensato? Ho pensato che d'inverno si desidera estate e d'estate l'inverno.

35. ROSSI Che scoperta!

36. PRESIDENTE (scatta) Oh, insomma Checchino. Vuoi finire di provocarmi? (Dà un gran pugno al Clinico.)[387]

37. ROSSI Scherzi di mano scherzi da villano.

38. PRESIDENTE Sei riuscito a irritarmi, non parlo più.

39. ROSSI Per questa volta facciamo pace.

40. PRESIDENTE (calmandosi) Dov'ero rimasto? (Ripete in fretta) Io non mi lamento del caldo perché sono un pensatore e che cosa ho pensato ho pensato che d'inverno si desidera l'estate e d'estate l'inverno. (Fissa minaccioso il Clinico) Ebbene, d'inverno faccio conto che sia estate e d'estate mi figuro che sia in inverno. Così trovo sempre la mia estate freschissima e il mio inverno niente affatto rigido.

-
Il Presidente prende il turno autoselezionandosi e in modo implicito ordina agli altri Accademici di aspettare l'Inventore del cavallo. Di nuovo seleziona il suo interlocutore (15) e qui arriviamo al primo esempio della comicità astratta. Lo incontriamo nel dialogo scambiato tra il Presidente ed il prof. Rossi nel momento in cui gli scienziati aspettano l'insigne Inventore del cavallo (15-40). Tutto il dialogo ha una funzione conativa in cui il Presidente come parlante dominante di nuovo mediante l'uso di atti direttivi (cominciamo, verbalizzate, facciamo silenzio) cerca di influire sul suo interlocutore Rossi, inducendolo a comunicare (15-16).

Il rapporto tra Rossi e il Presidente è un rapporto paritario, la loro conversazione è simmetrica e i personaggi sembrano conoscersi molto bene. Ciò si può capire dal modo in cui il Presidente gli rivolge la parola adoperando un ipocoristico, il linguaggio affettuoso e lo chiama Checco invece di Francesco. Inoltre Rossi usa l'allocutivo naturale (gli dà del tu) che di solito si usa nei rapporti paritari mentre gli altri personaggi quando si rivolgono al Presidente usano gli allocutivi di cortesia (lei, voi) sottolineando il rapporto gerarchico.

Il Presidente invita Rossi (15) alla comunicazione e poi gli pone una domanda alla quale Rossi non risponde in modo appropriato. Se esaminiamo la conversazione più dettagliatamente notiamo che i personaggi infrangono le regole di conversazione e non riescono a instaurare uno scambio coerente.

Dalla battuta 15 alla battuta 40 Campanile usa la digressione come principale strategia del comico. Sia Rossi che il Presidente cambiano spesso l'argomento e le loro brevi digressioni sono deviazioni dal tema principale (la preferenza delle stagioni). Infatti, durante il loro dialogare Rossi spesso interviene introducendo un tema diverso. (Prima parla della ricchezza poi dei milionari ridotti al

suicidio ecc.) Evidentemente il Presidente non si sente scoraggiato e con tutti gli sforzi torna a spiegare la sua posizione riguardo alla preferenza delle stagioni.

Alla domanda posta dal Presidente (19), Rossi ribatte (20) con una proposizione tautologica, ridondante, non informativa e priva di senso. Con questa proposizione viola il principio di comunicazione cioè viola sia la massima di quantità perché non è abbastanza informativo quanto richiesto, che la massima di modo perché la maniera in cui risponde non è chiara ma ambigua. Il commento del Presidente (21) appare ancor più assurdo e comico, infatti, il Presidente è d'accordo su quanto pronunciato da Rossi. Nella battuta (22) è Rossi a prendere il turno e succede per la prima volta che questo personaggio si autoseleziona e (24) pone due domande retoriche introducendo un argomento diverso che causa l'inversione di ruoli. Le due domande che pone sono di tipo retorico e non richiedono una vera risposta o informazione ma sembrano essere usate solo come un pensiero per riattivare il discorso o per stimolare la conversazione. Inoltre sembrano essere usate da Rossi con lo scopo di intrattenimento, difatti, la sua ultima risposta puerile è seguita dal canto trallerarillallà (26). D'ora in poi, dalla battuta 27 fino alla battuta 39 è Rossi a dominare con le sue interferenze ponendo delle domande. Per nove volte (22, 24, 26, 27, 29, 31, 33, 37, 39) di seguito Rossi si autoseleziona e cerca di prendere il turno interrompendo il Presidente.

Bisogna notare che il loro agire sembra distaccato dalla situazione drammatica. L'argomento di cui discutono (27-40) non è in nessun modo connesso all'arrivo dell'Inventore del cavallo, infatti, non lo menzionano nemmeno. Il comportamento del Presidente è egocentrico ed egli è avvolto nei propri interessi; in ogni enunciato usa la prima persona singolare per dimostrare il proprio potere, esprimere e imporre le proprie idee. L'uso del pronome io (40) gli serve per ristabilire la propria identità e dà alla sua battuta l'aspetto d'impazienza e irritazione. Rossi gli serve soltanto come una marionetta, ma realmente non lo ascolta perché è rivolto a sé stesso e addirittura le frasi retoriche che pone, le pone a sé stesso. Il Presidente non si allaccia alle repliche precedenti pronunciate da Rossi ma cerca di dominare linguisticamente. Il suo dialogo è di tipo monologico perché in nessun modo cerca di attivare la conversazione come del resto succede con Rossi. Le sue frasi sono affermative e le frasi di Rossi esclamative o interrogative.

Rossi pone la stessa domanda già posta precedentemente dal Presidente (27) e la tecnica usata nella risposta è nuovamente il nonsense ovvero infrazione alle regole della logica nella lingua, ma ora assistiamo alla totale mancanza di cooperazione nel dialogo, al rifiuto del linguaggio logico-consequenziale. Rossi domanda al Presidente se preferisce l'estate o l'inverno e questi risponde con una frase incoerente, cioè che lui non si lamenta del caldo perché è un pensatore. È chiara la violazione della massima di relazione perché il contributo informativo dell'enunciato non è pertinente con la conversazione. Non c'è alcuna coerenza tra le parole che si pronunciano.

S'infrangono alcune convenzioni della comunicazione che generalmente vanno rispettate e ciò dà luogo al riso.

Nel successivo scambio di battute l'autore utilizza un'altra tecnica, il cambiamento di registro. Finora gli scienziati hanno usato un parlare colto, solenne ma a questo segue un improvviso passaggio dal registro alto al registro quotidiano ed esso diventa incongruo, non adatto alla situazione. Infatti, gli enunciatori violano le massime di cortesia dandosi del rettile, vampiro e mascalzone (30-33) ma è importante accentuare che qui non si tratta di un vero dialogo del conflitto ma piuttosto si ha a che fare con un gioco, un dialogo ludico. Sembra che fingano di avere uno scontro verbale anche perché non c'è un conflitto drammatico vero e proprio in cui i personaggi siano contrariati nelle loro imprese. La funzione appellativa che di solito è altamente espressa nell'imprecare reciproco, qui sembra non esistere, perché non vi è una vera voglia di insulto o di imprecazione bensì la bestemmia acquista un altro valore che possiamo definire, di gentilezza. Si tratta di un gioco linguistico solo per truffare il tempo. Il discorso, la comunicazione sono diventati fine a se stessi, prevale la funzione fatica, dal momento che i personaggi non fanno altro che prolungare e mantenere viva la comunicazione. I due si sono messi d'accordo, c'è un consenso rispettato da entrambi i personaggi e come iniziano con le offese così finiscono. Infatti, è Rossi (39) a porre fine al falso battibecco.

Nelle battute 28, 32 e 40 assistiamo alla ripetizione della stessa locuzione che genera il comico. La ripetizione periodica della frase *Io non mi lamento del caldo perché sono un pensatore* diventa stonata; è un nonsense che provoca il riso e rivela il carattere del personaggio. La ripetizione delle stesse frasi pronunciate dal Presidente rivelano il vuoto culturale nel mondo accademico, sembra che il Presidente non sappia cosa dire e allora l'unica cosa che gli rimane è il ripetersi. In questo esempio possiamo di nuovo riprendere la tesi di Bergson secondo il quale la ripetizione meccanica di una frase ci ricorda il diavolo a molla.[388] Una frase che ritorna ci dà la sensazione precisa di una molla che scatti. Campanile ha realizzato l'effetto comico perché ha inserito del meccanico nel vivente.

Comunque appare chiaro che finora l'unica tecnica che prevale dalla prima battuta è proprio il comico nel parlare, cioè la comicità di linguaggio.

Nella scena prima si può notare la loquacità del Presidente; ha 35 battute su 88 però le sue risposte spesso oltrepassano due righe, quindi sono molto lunghe, Rossi interviene 21 volte. È molto interessante il fatto che nella prima scena il Presidente si muova solo su un asse illocutorio, cioè su quello degli atti direttivi.

Sia Rossi che il Presidente sono personaggi statici ovvero bidimensionali (*flat characters*).[389] Il loro modo di comportarsi nei confronti degli altri personaggi non è complesso bensì immobile e

fisso. Quindi Campanile non si allontana dalla regola secondo la quale i personaggi delle commedie sono concepiti in modo statico perché il loro modo di fare comico si riflette in una rigida e meccanizzata inflessibilità nelle situazioni che richiedono il cambiamento di comportamento.[\[390\]](#)

-
41. POZIAKOFF Presidente, vede il Poeta maledetto? Mi tira le pallottoline!

42. PRESIDENTE (severo) Ah, Poeta Maledetto! (Scampanella) Checco!

43. ROSSI Dimmi.

44. PRESIDENTE Vogliamo scambiarci qualche altro pensiero?

45. ROSSI Con piacere. Comincia tu.

46. PRESIDENTE (pensa. Poi, gravemente) Che bella giornata!

47. ROSSI Sì, un po' calda, se vogliamo.

48. PRESIDENTE È vero, ma può darsi che verso sera l'aria rinfreschi.

49. ROSSI Speriamo.

50. SEGRETARIO (che sta verbalizzando) Come?

51. PRESIDENTE (suggerisce) Speriamo. (Poi al Clinico) Quanto tempo è che non piove?

52. ROSSI Deve essere circa un anno.

52. PRESIDENTE Esagerato! Non saranno neppure tre mesi.

54. ROSSI Hai ragione. Si sente proprio il bisogno di uno di quegli acquazzoni che durano un paio d'ore, come quello di ieri.

55. PRESIDENTE Quello di ieri l'altro fu anche più forte e durò sei ore. Ricordi?

56. ROSSI Se ricordo! E quello di tre giorni fa...

-
Il Presidente prende il turno di parola (42), il dialogo si fa sempre più superficiale, parole e frasi si ripetono i due "conversano" utilizzando i vuoti cliché, frasi banali (ma in modo solenne e importante) e non fanno altro che passare il tempo, colmando la lacuna fino all'arrivo dell'inventore. Sembra che dalla battuta 3 alla 56 non succeda nulla, non c'è nessun'azione evidente o importante, soltanto lo scorrere del tempo che si cerca di colmare usando le frasi vuote e senza senso. Con un'analisi dettagliata è possibile notare che i personaggi sono occupati in una serie di microazioni come raccontare le storie per mantener viva la comunicazione. La situazione è assurda e comica e ciò che rafforza la comicità è proprio la presenza del Segretario che mette per iscritto tutto ciò di cui Rossi e il Presidente asseriscono e con aria importante e solenne registra le frasi banali come se fossero discussioni scientifiche. In tutto il dialogo tra Rossi e il Presidente dominano tre funzioni del linguaggio che si sostituiscono e si intrecciano: la funzione fatica, la funzione emotiva e conativa. La seconda è incentrata sull'emittente il quale presenta un atteggiamento rispetto a ciò di cui si parla. Infatti, il Presidente esprime il suo atteggiamento riguardo al tempo e utilizza frasi esclamative. Gli enunciati sono privi di una funzione informativa o referenziale e le

domande del Presidente servono solamente a mantenere e a riattivare la comunicazione con lo scopo di prevenire una situazione di silenzio (44, 51, 55). La funzione conativa, invece, si esprime in frasi esortative e imperative o vocative.

Nella stessa scena (51-56) tramite il gioco linguistico sul tempo Campanile usa la distorsione temporale, un'altra tecnica per creare comicità. Sia Rossi che il Presidente confondono e distorcono la successione temporale. Rossi crede che non piova da circa un anno, il Presidente lo contraria dicendo che non sono passati nemmeno tre mesi e poi Rossi si contraddice acconsentendo. Ma nel dialogo successivo è evidente che entrambi finiscono per smentirsi (55-56). Contemporaneamente dove regna la logica distorta, spunta un richiamo ad un'altra tecnica, quella dell'assurdo. Ambedue sono d'accordo che non piove da molto tempo, ma poi parlano dell'acquazzone di ieri o dell'altro ieri. Anche se si tratta di una logica distorta che dà vita ad un dialogo comico, i due personaggi sono in armonia perché rispettano i principi di cooperazione.

Ne *L'Inventore del cavallo* incontriamo inoltre alcune parole inintelligibili. Il primo esempio lo vediamo nella scena quarta in cui il Poeta recita la propria poesia del tutto incomprensibile e senza senso, e le parole che non hanno alcun legame logico ricordano la tecnica dell'assurdo.

-

-

Scena quarta

Detti, il professor Bolibine, il Fotografo, poi il Ministro della Pubblica istruzione e sua Moglie. Tutti si alzano per ricevere l'illustre ospite. L'Usciere si fa da parte e lascia entrare l'Inventore, che arriva seguito dal Fotografo, il quale porta la macchina e il cavalletto.

57. MINISTRO Illustre presidente, noi ci siamo già conosciuti. Non ricordo in quale occasione.

58. PRESIDENTE Forse in occasione del Congresso delle scienze.

59. MINISTRO Può darsi benissimo. Sebbene io non sia intervenuto a quel Congresso.

60. PRESIDENTE E che vuol dire? Non c'ero nemmeno io.

61. MINISTRO Allora tutto si spiega: ci siamo conosciuti perché nessuno di noi due era a quel Congresso.

62. PRESIDENTE Infatti è chiaro che, se uno dei due ci fosse stato, l'altro, che non c'era non avrebbe potuto conoscerlo in quella circostanza.

-

Qui (57-62) per creare il comico Campanile utilizza una logica distorta, il Presidente ed il Ministro conducono un ragionamento irrazionale e incongruo. La conclusione che deriva dal loro ragionamento, il fatto che si sono conosciuti perché nessuno dei due ha partecipato al congresso, ci appare illogica e incoerente rispetto al nostro modo abituale di verificarsi degli eventi. Proprio questo modo di ragionare crea il comico. Questa tecnica la possiamo chiamare assurdità coerente

perché si tratta di un testo assurdo con una maschera di coerenza. La tecnica si fonda sull'unione paradossale di due piani di logica in contrasto tra loro, definita da Marina Mizzau «Una collisione tra 2 matrici tra loro incompatibili, che determina quell'effetto di incongruenza, o piuttosto di coerenza e discrepanza insieme, considerato da molti definitorio del riso».[391]

Il precedente esempio di Campanile è molto vicino al seguente esempio citato da Monachesi:

L'ho per caso **incontrata** a **New York**?

- No, io non sono **mai** stato a **New York**.

- Neanche io; allora sono certamente **altri 2** che si sono **incontrati** a **New York**.

(M. Eastman, cit. Avner Ziv)

La mamma alla sua bambina: - Che cosa stai facendo?

-Sto scrivendo alla mia amichetta Sara.

-Ma tu **non sai** ancora **scrivere**!

-Certo, mamma, ma tanto **neanche Sara** sa ancora **leggere**![392]

Nonostante la logica distorta, bisogna dire che i personaggi rispettano tutte le massime conversazionali e la comunicazione sembra riuscita.

-

63. PRESIDENTE Allora facciamo le presentazioni ufficiali. Questi sono gli Accademici. Ecco il professor Poziakoff, un benefattore dell'umanità: ha inventato un sistema per trasformare, durante i mesi estivi, la bombetta in paglietta.

64. POZIAKOFF (all'Inventore che gli tende la mano) Non c'è male, grazie, e lei?

65. PRESIDENTE È un pochino sordo. Ed ecco l'illustre accademica signorina Yvonne La Vallière, storica, poliglotta, enciclopedica: sa tutte le date della storia, financo le più lontane e insignificanti. Signorina, dite una data lontanissima.

66. YVONNE 3 aprile del 2413 avanti Cristo.

67. BOLIBINE È straordinaria.

68. PRESIDENTE Purtroppo ella non sa i fatti che avvennero in quella data; ma le date le sa tutte. Sa, inoltre, l'inglese alla perfezione.

69. MINISTRO Come me.

70. YVONNE Impossibile. Le parole che conosco io, di inglese, non le conosce nessuno.

71. MINISTRO Diamine. Io possiedo il lessico interamente.

72. YVONNE Bene. Prenda la parola «Ndrbl».

73. MINISTRO Come?

74. YVONNE «Ndrbl». Sa dirmi che significa?

75. MINISTRO (contrariato) Effettivamente questa parola non la conosco. Che cosa significa?

76. YVONNE (ride) A! a! Lo vengo a dire proprio a lei! Lo so solo io, e come questa ne conosco moltissime altre che nessuno, al mondo, conosce. S'immagini un po', le parole inglesi che so io non le sanno nemmeno gli inglesi!

77. MINISTRO È straordinaria.

78. PRESIDENTE Il nostro segretario perpetuo, il grande scopritore.

79. BOLIBINE Ah, sì? Che ha scoperto se non sono indiscreto?

80. PRESIDENTE Ha scoperto un errore di grammatica nei *Promessi sposi*.

81. BOLIBINE M'inchinerei volentieri a tanto scopritore, se non temessi di guastare la posa.

82. PRESIDENTE (al Fotografo) ma dovremo stare molto tempo in questa posizione? Fotografo! Fotografo! Che sia morto?

83. USCIERE Fotografo! (Lo tira per la giacca).

Il Fotografo esce di sotto al panno nero. Ha il barbone nero, mentre prima era sbarbato. Impressione generale.

-

Anche qui è chiaro che il Presidente continua ad essere il personaggio dominante, permette agli altri di parlare, conduce il discorso e si auto seleziona per prendere i turni di parola. Arriviamo a conoscere un po' meglio i membri dell'accademia soltanto attraverso il Presidente. I membri dell'accademia non si presentano di loro iniziativa bensì aspettano che il Presidente li introduca. Sembrano personaggi stilizzati, non sappiamo nulla riguardo alla loro vita, al loro passato, al loro stato civile e alle loro relazioni con gli altri personaggi. Si comportano come se fossero le maschere che prendono vita e sembrano esistere soltanto grazie al Presidente. Li possiamo paragonare agli spettri che sono alla ricerca di incarnazione e i loro corpi si animano nel momento in cui sono stati chiamati dal loro portavoce, ovvero il Presidente.

Siamo giunti all'apice dell'ironia nel mondo degli accademici. Partendo dalla battuta 63 è un dialogo tutto giocato sull'ironia. Poziakoff appare un benefattore dell'umanità per aver trasformato la bombetta in paglietta, Yvonne è straordinaria perché sa tutte le date a memoria, ma non sa i fatti che avvennero e poi conosce l'inglese alla perfezione, meglio del Ministro o addirittura meglio degli stessi inglesi. Il Segretario perpetuo è così intelligente da scoprire un errore di grammatica nei *Promessi sposi* e il clinico Rossi (nel dialogo che verrà riportato in seguito) ha escogitato una teoria secondo la quale le malattie diventano benattie. La presa in giro degli accademici è evidente in ogni battuta.

Ci soffermiamo su Yvonne che è l'unico personaggio femminile in questo mondo degli accademici popolato da uomini in cui è l'uomo a controllare il linguaggio e le norme che ne governano l'uso. Gli enunciati di Yvonne appaiono interessanti proprio perché spesso in una società prettamente maschile, il parlare delle donne viene svalutato.[393] In genere il discorso femminile è considerato come affettivo e il discorso maschile come strumentale. Le ricerche tradizionali hanno suggerito alcune differenze nel linguaggio femminile e maschile. Le donne sono più propense ad usare mezzi emotivamente espressivi, sono inclini a esitare, sono più loquaci nel mondo privato che in quello pubblico ed è meno probabile che alle riunioni chiedano di condurre il discorso. Nella loro

conversazione non regnano i verbi direttivi bensì cercano di ricorrere alle strategie di cortesia. Si ritiene che in una conversazione le donne siano più focalizzate a creare l'intimità e il rapporto stretto e gli uomini a introdurre una posizione autonoma indipendente dagli interlocutori.[394]

Comunque nelle battute di Yvonne notiamo un distacco da questa definizione. Infatti, Yvonne non è un personaggio stereotipato, lei parla senza esitazione, usando repliche brevi e chiare, non manifesta più degli uomini sentimenti ed emozioni, nemmeno usa espressioni cortesi ed eufemistiche. Nella linguistica femminista si evidenzia che le donne nella comunicazione siano più "educate" rispetto agli uomini. Cioè rispettano di più il principio di comunicazione e sono più concentrate e attente agli altri interlocutori. Yvonne non formula domande per tener viva la conversazione ma si impone nel modo maschile e sfacciato. Nella battuta 70 contraria il Ministro dimostrando in modo presuntuoso la propria intelligenza e introduce una posizione autonoma. Non tende a stabilire un rapporto di cooperazione e solidarietà e nelle sue risposte captiamo un pizzico di sfida e di atteggiamento quasi presuntuoso e superiore (70, 72, 74, 76).

-

84. MINISTRO Gli è cresciuta la barba!

85. ROSSI Sarà un bene dovuto alla lunga posa. (Lo va ad esaminare vicino).

86. BOLIBINE Un bene? Forse vuol dire un male.

87. PRESIDENTE No. Questi è illustre e compianto Francesco Ilario Rossi, il clinico di fama mondiale, a cui si deve la teoria secondo la quale le malattie sarebbero la crisi risolutiva d'uno stato morbosso dell'organismo. Egli perciò le chiama benattie e non malattie, dato che dopo di esse l'individuo risana, nel caso che non muoia. Se gli si chiedono notizie di un ammalato grave, risponde: «Sta benone, credo che gli si stia somministrando l'ossigeno».

88. BOLIBINE Benissimo.

89. PRESIDENTE Se poi trova l'ammalato in fin di vita, dice: «Mi pare stia molto bene; chiamate il prete». Provi a interrogarlo.

90. BOLIBINE Volentieri. (Al Clinico) Come sta?

91. ROSSI Non c'è bene, grazie. Ho un po' di ben di capo e di bene allo stomaco; e anche un gran ben di denti. I miei beni sono tanti che morirò. Che vuole? Si va di bene in peggio!

92. BOLIBINE Coraggio. Non tutto il bene viene per nuocere.

93. ROSSI Oh, del resto, chi è a causa del suo ben, pianga se stesso. Questa è la sapienza dell'albero del bene e del bene.

94. BOLIBINE Bene. Cioè: male, nel senso...

-

Il comico del linguaggio è presente in ogni battuta, in quasi ogni enunciato c'è l'infrazione alle regole linguistiche. I giochi linguistici sono incentrati sui suoni o sulla somiglianza di suoni che un po' deformati generano significati assurdi. Rossi ha coniato una parola nuova, ha creato un neologismo, un'espressione che non c'è in nessun vocabolario, ma creata per far ridere. (Benattie

invece di malattie). La tecnica usata è la distorsione, ovvero sostituzione di diversi segmenti della catena fonica che incidono sulla natura morfologica del testo.[395] Qui si tratta di sostituzione / variazione di sillaba iniziale e intermedia.

(91-93) In queste battute Campanile mostra tutta la sua maestria nell'usare i calembours; si tratta degli esempi con frasi fatte alle quali si apporta qualche modifica. Precisamente qui abbiamo a che fare con lo scambio di una parola per ottenere l'effetto comico. Il gioco verbale è basato sulla sostituzione dell'appropriata parola "male" con la parola "bene". Non tutto il male viene per nuocere viene trasformato in non tutto il bene viene per nuocere (92). Questa è la sapienza dell'albero del bene e del male viene trasformata in questa è la sapienza dell'albero del bene e del bene (93). Lo stesso accade con la frase seguente: «Mi pare stia molto bene; chiamate il prete». Quindi la sola risposta sensata e logica sarebbe «Mi pare che stia molto male; chiamate il prete», ma qui la parola male viene sostituita con il suo contrario (bene). Indubbiamente se si sta bene non c'è bisogno di chiamare il prete per cui la frase suona stonata. Questo metodo si avvicina a quello che Freud chiama la rappresentazione per opposti. [396]

-
95. POETA Sta per chicchirichì: licenza poetica. (*Declama*)

Corocò, Corocò, coccodè

Firifizzoli, chicchiricà

Marachella del perepepè

Parapà, parapà, parapà.

Tutti Bene

96. PRESIDENTE (*scampanella ed ottiene silenzio*) E ora, illustre professor Bolibine, ci parli un poco della sua invenzione.

97. MINISTRO Ma come le è venuto in mente di inventare un così strano animale?

98. BOLIBINE Se lo dovessi dire, non lo so io stesso. M'è venuto così, a forza di studi.

99. PRESIDENTE È una trovata. Ma com'è fatto precisamente?

100. BOLIBINE Voi volete una conferenza vera e propria. E sia. (*Estrae uno scartafaccio*) Ho qui alcuni appunti e le tavole illustrative. (*Si rischiara la voce*) Illustri colleghi, la mia invenzione è semplice e, posso dirlo con fierezza, riuscita. Alto, nobile, pratico ed economico, ecco il cavallo. (*Svolge il primo rotolo col disegno d'un cavallo e con una bacchetta batte sul cavallo*).

Ammirazione generale.

101. BOLIBINE Come lor signori possono vedere da questa tavola illustrativa che mi permetto di sottoporre alla loro attenzione, ho diviso il cavallo in tre parti: testa, corpo, estremità. L'ho fatto di quattro gambe, gli ho messo la coda. (*Indica*). Gambe, coda. Dal mio primo cavallo (*svolge un secondo rotolo con un bruttissimo cavallo deforme*) - ancora, come si vede, rudimentale -, all'ultimo (*indica il primo*), grande è il cammino che ho percorso. Ma mi propongo di perfezionare sempre più la mia invenzione, con opportune modifiche. Finora, per esempio, mi sono limitato a produrre cavalli nei soli colori bianchi, neri, grigi, caffelatte. In seguito intendo arrivare a produrne

anche turchini, verdi e rossi. (Presenta il terzo quadro) Questi saranno di molto effetto nei giorni di festa. Quanto alle applicazioni pratiche della mia invenzione come tutti possono immaginare, esse sono infinite.

102. YVONNE Perdoni, professore, la coda a che serve?

103. BOLIBINE L'aspettavo. La coda gliel'ho data un po' come ornamento, un po' anche per iscacciare le mosche. Ma intendo abolirla in un secondo tempo. La mia invenzione è suscettibile di perfezionamenti destinati a renderla sempre più utile. Per esempio, finora tira calci; provvederò a eliminare questo difetto. Cerco, insomma d'arrivare a un tipo di cavallo più semplice, economico e alla portata di tutti, di cui possono vedere un abbozzo nella quarta tavola illustrativa. (Svolge la quarta tavola su cui è disegnato un orribile cavallo con due gambe sole, senza coda, senza orecchie, ecc.)

-
La tecnica usata da Campanile nella parte finale è la tecnica dell'ovvio. Bolibine usa un tono solenne con il quale sembra svelare grandi verità e invece fa affermazioni scontatissime e banali. Come abbiamo già notato siamo al culmine dell'ironia drammatica.

C'è un contrasto tra due sistemi di comunicazione, esterno ed interno. *Dramatis personae* che appartengono al sistema di comunicazione interno sono ignare della vera faccia di Bolibine. Il pubblico, invece, appartenendo al sistema di comunicazione esterno è consapevole dell'inganno e della menzogna. Qui si tratta della battuta più lunga in tutta la commedia (101). L'inventore del cavallo, tramite il monologo di tipo dialogico utilizza le tre strategie *logos*, *ethos* e *pathos* allo scopo di persuadere gli astanti riguardo alla sua geniale e soprattutto funzionale invenzione. Dall'arte di persuadere, Bolibine facilmente passa all'arte di ingannare (egli "mente", perché il cavallo esiste già). Bolibine non possiede una vera intenzione di mentire ma sembra essere convinto di aver fatto una scoperta straordinaria, quindi non essendo a contatto con la realtà non si accorge di aver fatto una scoperta assurda e insensata.

Bolibine possiede tutti gli elementi chiave necessari per la persuasione. L'arma usata da Bolibine è il *logos* che gli permette di esporre in modo "razionale" la sua scoperta. Le sue argomentazioni sono semplici, corte, sintetiche e condensate. Bolibine parla della funzionalità del cavallo come se fosse un prodotto messo in vendita, a cosa serve, quali scopi può soddisfare, la sua raggiungibilità e dice: «Cerco, insomma di arrivare a un tipo di cavallo più semplice, economico e alla portata di tutti». Ricorre al *logos* perché cerca di far apparire la propria invenzione molto attraente. Inoltre, egli trasmette la sensazione che sia credibile e che creda veramente in quello che dice. La sua integrità morale e la sua autorità in realtà non esistono, la sua autorevolezza è soltanto una finzione. L'altra tattica che Bolibine instaura è l'*ethos*, cioè la capacità morale. Il suo atteggiamento e comportamento ispirano fiducia, tutti lo ascoltano attentamente e nessuno lo interrompe nel discorso (soltanto Yvonne che vuole sapere di più). Infine utilizza il *pathos* ma non in modo invasivo, cerca di affascinare gli astanti, semplicemente suscita curiosità, interesse e partecipazione.

Eco ha ben notato che riguardo alla morte Campanile mette in atto una tecnica spesso utilizzata dai formalisti russi. Si tratta dell'effetto di straniamento, concetto coniato da Viktor Šklovskij. Spesso si tratta di vedere e rappresentare le cose come se si vedessero per la prima volta. Questa tecnica permette di descrivere un fatto o una persona da un'angolatura completamente diversa. Ne *L'Inventore del cavallo* lo straniamento si realizza nel rappresentare ciò che è normale (il cavallo) come se fosse "strano". Ciò avviene nel momento in cui Bolibine descrive l'animale, infatti, egli rappresenta il cavallo come se lo vedessimo per la prima volta (101). Lo descrive da un punto di vista inconsueto ed estraneo perché offre una visione deformata dell'animale. Spiega che ha inventato cavalli di diversi colori, espone agli astanti la funzione della coda, quindi la sua "strana" rappresentazione del cavallo è in collisione con la nostra abituale percezione del cavallo.

-

104. YVONNE Che grande invenzione!

105. ROSSI Che mente!

106. FOTOGRAFO (*che ha continuato ad apparire e scomparire sotto il panno nero, con barbe sempre più lunghe e bianche*) Fermi tutti.

Tutti si dispongono in gruppo con l'Inventore al centro. Da lontano s'ode la marcia dei bersaglieri, prima piano, poi crescendo. Irrequietezza nel gruppo degli Accademici.

107. SEGRETARIO Oh, passano i soldati, andiamo a vedere.

108. PRESIDENTE Aprite la finestra all'Accademia! (*L'Usciere apre a fatica; rumore di catenacci arrugginiti. Tutti, meno il Ministro e l'Inventore, si affacciano.*) Oh, i bersaglieri... Ecco la fanteria... e... e..., ma che è laggiù?

La musica cresce.

109. YVONNE Un reggimento di cavalleria!

Sensazione. L'Inventore fa controcena sempre più spaventato.

110. POZIAKOFF Un reggimento...?

111. POETA Di cavalleria.

112. PRESIDENTE Ma, allora, il cavallo esisteva già!? (*L'Inventore accasciato. Tutti lo guardano indignati.*) Imbroglione!

113. YVONNE Impostore!

114. PRESIDENTE Restituisca le insegne!

115. POETA Bugiardo!

116. MINISTRO Mi ridia la medaglia. (*Alla moglie*) Andiamocene.

Escono.

117. LA SIGNORA Mi ridia i fiori.

118. SEGRETARIO Andiamocene anche noi.

119. PRESIDENTE (*Strappa le insegne all'Inventore che è più morto che vivo*) Vergogna!

Tutti scandalizzati, escono. La musica militare s'ode ora fortissima sotto le finestre, insieme col

rumore degli zoccoli dei cavalli. Lentamente l'Inventore estrae una rivoltella e fa per uccidersi.

120. FOTOGRAFO Fermo un momento, per favore. (L'Inventore si ferma, con la rivoltella sulla tempia.) Sorrida! (L'Inventore sorride) È fatto.

121. BOLIBINE Posso ora?

122. FOTOGRAFO Sì!

123. BOLIBINE Grazie. (Spara e muore).

-

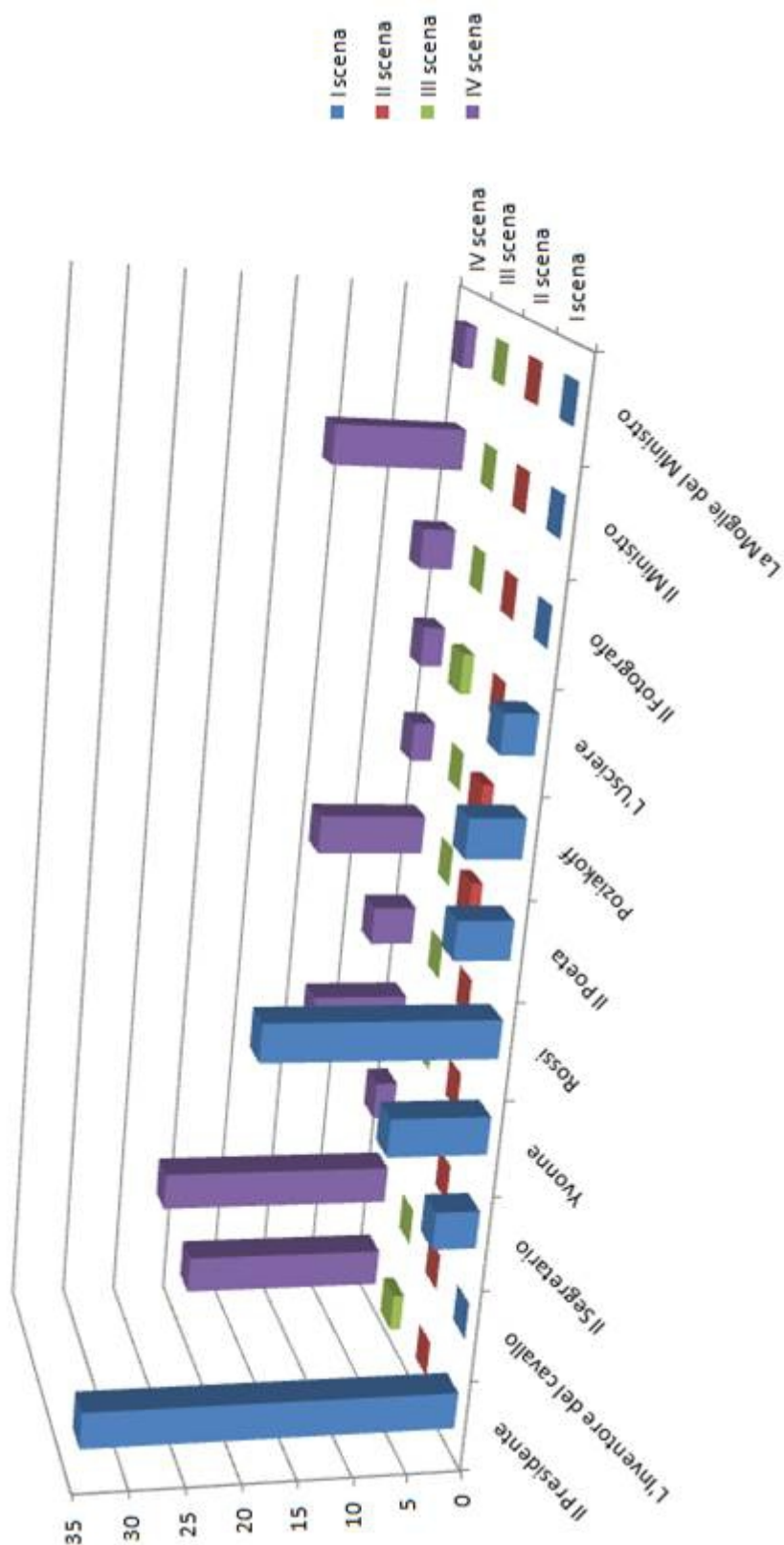
Il suicidio di Bolibine sembra una conseguenza logica, egli ha mentito di aver inventato il cavallo e deve essere condannato cioè non gli è più possibile continuare a vivere in quelle condizioni come impostore. Bolibine è (all'inizio) ironicamente visto come un eroe e alla fine avviene la degradazione e lo smascheramento. La sua morte ci riporta alla teoria della superiorità secondo la quale ridiamo per le battute che mettono in ridicolo persone che non si stimano. Infatti, Propp ci ricorda che la bugia che non viene smascherata non può essere comica.[397]

L'Inventore del cavallo è una commedia con il finale "chiuso" proprio perché l'impostore è smascherato. Nel dramma con il finale chiuso di solito un personaggio o un gruppo di personaggi tramite intrighi, inganni o inadeguate informazioni finisce nei guai. Ciò succede dopo che si ottengono informazioni aggiuntive che causano un lieto fine o un finale tragico. Questo tipo di finale si raggiunge con l'intervento che giunge dall'esterno e spesso nelle commedie interviene un personaggio che nel corso del dramma non si era esposto. Ne L'inventore del cavallo non esiste nessun personaggio che produce lo scioglimento dell'intreccio. Il problema dell'accademico fasullo non si rivela tramite il dialogo bensì tramite l'apparizione di un reggimento di cavalleria. Di preciso qui si tratta di un rumore fuori scena (*off stage*), quindi che giunge dall'esterno ed è proprio la marcia dei bersaglieri che si ode mentre gli accademici stanno per sistemarsi in un gruppo per farsi fare una foto. *Off stage* o fuori scena è uno spazio nel quale ogni nuovo personaggio, ogni telefonata o il bussare alla porta annuncia un'anonima e incomprensibile minaccia. Infatti, gli Accademici si trovano in uno spazio chiuso con la finestra altrettanto chiusa e Bolibine si trova al sicuro fino all'arrivo della minaccia che irrompe dalla finestra aperta. Lo spazio occupato dagli accademici è uno spazio assoluto, quasi impenetrabile e la finestra rappresenta la linea di demarcazione tra dentro e fuori. Bolibine è consapevole che ogni spiegazione sia inutile e superflua e non gli resta nulla da fare che suicidarsi per porre fine a un'esistenza infelice. Non appena il nemico (L'inventore) comune viene sconfitto e smascherato o punito, gli accademici preferiscono dimenticare andandosene, "rimuovendo" colui che avevano inizialmente evocato.

5.5.1 La tabella della frequenza dei turni di parola

La tabella è stata usata allo scopo di illustrare in modo schematico la distribuzione delle parole delle dramatis personae. Siccome, nell'analisi del dialogo abbiamo distinto i personaggi dominanti da quelli poco loquaci, qui nella tabella abbiamo voluto delineare comportamenti verbali dei locutori per poter evidenziare l'assimetria dei ruoli dove un locutore ha più potere degli altri. Ad esempio, in tutta la commedia il Presidente interviene 53 volte, Rossi 25 volte, l'Inventore del cavallo 22 volte e così via e osserviamo che la dominanza del Presidente risulta evidente.

	I scena	II scena	III scena	IV scena
Il Presidente	34	0	1	19
L'Inventore del cavallo	0	0	0	22
Il Segretario	4	0	0	2
Yvonne	9	0	0	9
Rossi	21	0	0	4
Il Poeta	5	1	0	10
Poziakoff	5	1	0	2
L'Usciere	3	0	1	2
Il Fotografo	0	0	0	3
Il Ministro	0	0	0	12
La Moglie del Ministro	0	0	0	1



6 Il Ciambellone

Si tratta di una commedia, ovvero di una farsa in un atto che più di tutte si avvicina al surrealismo. I pensieri paradossali schizzano dappertutto, la libertà di parola e fantasia, la trasgressione delle norme, le battute che varcano la soglia della logica ed il senso comune sono presenti in tutta la

commedia. Il tema della commedia è una situazione sociale normale andata storta. Ludovico, il padre di Carlotta organizza una festa di fidanzamento per la sua dolce figlia ed il suo fidanzato l'Atleta. Tutti gli ospiti sono già arrivati e lo zio di Carlotta arriva per l'ultimo portando come regalo un enorme dolce casereccio, il ciambellone, fatto da sua moglie con tanto amore e fatica. Ludovico vuole essere gentile e servire il dolce agli ospiti ma essi, dopo un po' scoprono che il ciambellone è duro come una roccia e non si riesce a tagliare. Tutti gli ospiti, uno a uno impiegano diverse bizzarre e assurde strategie per tagliarlo ma nessuno ci riesce. La situazione si fa sempre più ridicola e bizzarra perché lo fanno di nascosto volendo impedire che lo zio scopra il disastro. La situazione raggiunge il culmine quando Ludovico decide di spaccare il ciambellone usando la dinamite. La bomba fa esplodere tutta la casa uccidendo tutti. Campanile ci offre l'esempio di una comune esperienza umana, di estrema ospitalità che in questo caso termina con la catastrofe. Ludovico cerca di nascondere una situazione imbarazzante da un ospite importante. Egli mostra una gamma di sentimenti e attraversa tutti gli stati emotivi che partono da una lieve sorpresa, costernazione, avanzando attraverso le fasi di determinazione, incredulità, entusiasmo per le nuove idee, rabbia, delusione e follia. Man mano la storia va avanti, l'intensità della situazione cresce perché tutti i personaggi cercano di aiutare in ogni modo possibile, cercano di nascondere il loro segreto e questo contribuisce all'aumento della tensione. Carlotta decide di assistere il padre con il suo tentativo di tagliare il ciambellone, l'Atleta cerca di usare la forza dei suoi muscoli ma è tutto inutile, il ciambellone rimbalza e rotola per la stanza senza spaccarsi. Addirittura chiamano un ipnotizzatore che cerca di ipnotizzare il ciambellone che avrebbe dovuto ammorbidirsi. I suoi sforzi drammatici per ipnotizzare il dolce sono ridicoli perché infine il ciambellone finisce per ipnotizzare lui. Carlotta cerca di distrarre suo zio, mentre un amico di famiglia, un generale militare organizza una gara di tiro alla fune con tutto il gruppo. Un'altra fonte di umorismo è il padre miope dell'Atleta che, descritto da Campanile solo "un po' miope", non riesce a distinguere una cosa dall'altra e spesso cade nell'equivoco scambiando una persona per l'altra.

Tutta la commedia è popolata da personaggi stereotipati, anziani dementi, giovani amanti, genitori ansiosi. L'Atleta è un mammone, incapace e inetto accompagnato dalla madre premurosa e affettuosa il cui mondo ruota intorno a un figlio perfetto. Il padre dell'Atleta e lo zio rappresentano lo stereotipo dell'uomo vecchio, senile e ignaro di ciò che sta accadendo intorno a lui. Forse il personaggio centrale senza di cui la commedia non sarebbe così buffa e assurda è Ludovico, il padre di Carlotta, troppo gentile e disponibile che oltrepassa tutti i confini dell'ospitalità e buona educazione. Lo scambio dialogico tra vari personaggi della commedia *Il Ciambellone* dimostra ancora una volta la mancata cooperazione in cui i personaggi non esitano a prendere alla lettera solo ciò che è contenuto nelle parole. È chiaro che anche qui per creare il comico s'infrangono alcune convenzioni che di solito devono essere rispettate e il risultato che ne deriva è un singolare impasto

tra assurdo, bizzarro, ridicolo, surreale, irragionevole e perfino fantastico.

-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

6.1 Analisi approfondita del dialogo ne *Il Ciambellone*

La sala da pranzo-salotto in casa di Ludovico. Arredamento borghese. In fondo: a sinistra un pianoforte, o un radio-grammofono, al centro finestra e a destra una tavola su cui è preparato un rinfresco. Si festeggia il fidanzamento di Carlotta con l'Atleta. All'alzarsi del sipario Ludovico, Carlotta, l'Atleta e Berta sono seduti in semicerchio.

I

Carlotta, Berta, Ludovico, l'Atleta. Poi subito il Commendatore.

1. CARLOTTA (che ha un abito bianco da signorina in festa, deposita per terra un cappello a bombetta, ben visibile, al centro della sala e lo copre con un tovagliolo, con aria di circospezione. Quindi va a sedere presso il gruppo degli altri, che sono seduti in semicerchio, e chiama) Commendatore, può entrare.

2. COMMENDATORE (con aria d'importanza: barbetta, pancetta, lenti e stiffeius — evidentemente stava origliando dietro la porta; entra nell'istante medesimo, con aria furba e sospettosa, mentre Ludovico, al piano o col radio-grammofono, attacca una marcetta in sordina, e continua a suonare più o meno forte a seconda che il Commendatore si avvicini o s'allontani dalla bombetta. Il Commendatore, seguito dagli sguardi di tutti, osserva in giro la stanza. Poi deciso e

sicuro di sé, s'avvicina alla tavola, piglia un cucchiaino e, con aria di trionfo, va a presentarlo a Carlotta) È questo?

3. TUTTI No, no.

Il Commendatore contrariato fa qualche passo qua e là. Ogni volta che si avvicina alla bombetta, che è visibilissima, la musica cresce; e diminuisce quando s'allontana, mentre gli altri mormorano: «Acqua acqua, fuoco fuoco». Ogni tanto il Commendatore si ferma pensoso e scruta intorno.

-

-

La lunghezza delle didascalie varia da poche parole ne *L'inventore del cavallo* e *Centocinquanta la gallina canta* a vere e proprie indicazioni sceniche ne *Il Ciambellone*. Riguardo alle indicazioni sceniche, Jean - Pierre Ryngaert nota il fatto che alcuni autori affidano uno spazio significativo alle didascalie come se volessero definire *a priori* la forma della rappresentazione e come se non potessero in nessun modo immaginare il testo pronunciato dai personaggi all'infuori dal contesto in cui esso sarà prodotto.[398] A differenza dalle altre due commedie, ne *Il Ciambellone* Campanile non lascia molto spazio libero al lettore e decide di non affidare ai personaggi il compito di descrivere la vicenda attraverso i loro enunciati ma si dilunga nella narrazione. Sembra che egli sia dovuto ricorrere alle indicazioni sceniche per strutturare tutto ciò che andava rappresentato sul palco nonché per raccontare il motivo del raduno dei familiari. Senza questo elemento non sapremmo cosa si festeggia, chi sono i fidanzati e dove si svolge la trama. Certamente le didascalie sono rilevanti e non possono essere tralasciate, ma nemmeno rappresentate da oggetti concreti al momento della messa in scena. Il rapporto tra testo scritto e l'esecuzione scenica è ambiguo. A volte, come osserva Michele Perriera, la precisione delle didascalie e delle battute non è trasferibile sul palcoscenico così come sono scritte perché testo e scena sono due linguaggi diversi.[399]

Secondo Angela Zampetti, ci sono due tipi di didascalie, una che riguarda la funzione informativa «quando l'enunciato fornisce unicamente informazioni, senza implicare l'esecuzione di alcuna azione» e l'altra ricopre la funzione registica, ovvero «quando l'enunciato implica realmente l'esecuzione dell'azione verbale».[400] L'inizio della commedia *Il Ciambellone* offre una combinazione di questi due tipi di didascalie. Con le didascalie informative Campanile si rivolge al pubblico che a questo modo può, con più facilità comprendere l'andamento della trama ma allo stesso tempo si rivolge agli attori che, come precisa Zampetti, «devono tradurle fisicamente in gesti e movimenti, cioè "agirle"».[401]

Attraverso il testo informativo Campanile ci fornisce le informazioni che riguardano il luogo, ci rivela lo status sociale e l'appartenenza dei personaggi al ceto, ci consente di immaginare lo spazio

scenico e la realtà visuale ed acustica nel quale si muovono le *dramatis personae*. Massimo di Marco spiega: «La collocazione delle figure nello spazio scenico ha sempre un valore semioticamente pregnante. Il fatto che due personaggi si confrontino da lontano o si parlino a distanza ravvicinata, che si dispongano l'uno di fronte all'altro o che uno di essi appaia defilato o addirittura volti le spalle, e ancor più il modificarsi di questi rapporti di spazio nel corso della medesima scena sono messaggi extraverbali che contribuiscono a definire, talora non meno di due parole, quale tipo di relazione drammatica si instauri o come essa si evolva».[402] Inoltre, con la didascalia Campanile ci dà possibilità di scoprire e chiarire le particolari azioni ed i comportamenti dei personaggi. Infatti, veniamo subito a conoscere le relazioni tra i personaggi. Come ribadisce Ann Ubersfeld: «Nel dialogo è il personaggio che parla e nelle didascalie è l'autore stesso che a) nomina i personaggi e attribuisce a ciascuno un "luogo per parlare" e "una parte del discorso", b) indica le azioni e i gesti dei personaggi. L'autore dunque non scrive per parlare di se stesso ma scrive affinché un altro parli al suo posto, anzi, una collezione di altri attraverso una serie di scambi di parola. Primo tratto distintivo nella scrittura di teatro: non è mai soggettiva. La parte testuale di cui l'autore è soggetto è costituita solamente dalle didascalie».[403]

La scena d'esposizione è importante perché offre gli elementi essenziali per comprendere l'andamento dell'azione. La scenografia usata da Campanile può essere definita "concreta" perché è riempita con gli oggetti d'uso in senso proprio (la sala da pranzo, il tavolo, la bombetta, il radio-grammofono). Tutti gli oggetti sono usati e riconosciuti come tali sia dallo spettatore che dall'attore, quindi non sono oggetti a cui viene attribuito un significato diverso da quello che possiedono. Tuttavia l'indicazione scenica che riguarda il luogo dello svolgimento della fabula è piuttosto generale e laconica. La fabula si svolge in casa di Ludovico, nella sala da pranzo. Non siamo informati in quale città si svolge la trama o in quale paese perché probabilmente è ritenuto superfluo dallo stesso autore o forse il luogo non sembra avere nessuna importanza.

-

4. BERTA, CARLOTTA, LUDOVICO (*come se recitassero una preghiera*) Acqua, acqua, acqua, acqua, focone, fochetto, acqua...

5. ATLETA (*che ha una giacca sportiva abbottonata fino al collo*) Acqua, papà.

6. BERTA (*tipo di madre nobile saccente e petulante, ha un ridicolo cappellino tutto pennacchietti. Siede fra l'Atleta e Carlotta separandoli ogni volta che essi tubano*) Fuoco!

L'Atleta spara un colpo di rivoltella in alto.

7. TUTTI Che succede?

8. ATLETA Ho sentito dire «fuoco»...

9. BERTA Figlio mio, sta più attento un'altra volta! (*Sospirando; come se dicesse il rosario*) Acqua, acqua, fuoco, fuoco.

10. ATLETA (*con commiserazione*) Focherello.

11. BERTA (*severa*) Questa è acquerugiola, figlio mio!

12. ATLETA Non vedi che è focherello?

13. BERTA Ti dico che è acquerugiola e basta.

14. CARLOTTA Commendatore, coraggio.

Il Commendatore si guarda intorno.

15. BERTA Mio marito è un po' miope.

Sempre accompagnato dalla musica, il Commendatore mette un piede sulla bombetta e la schiaccia.

-

La commedia inizia con un gioco per bambini che si intitola acqua, fuoco e fuocherello, il gioco in cui si nasconde un oggetto a scelta che poi una persona va a cercare mentre gli altri gridano fuoco se è molto vicino, fuocherello se sta per avvicinarsi all'oggetto ed acqua se si allontana. In un momento però succede qualcosa di non aspettato. La madre dell'Atleta pronuncia la parola *fuoco* (6) indicando che il Commendatore sia molto vicino all'oggetto, suo figlio però fraintende la parola, tira fuori la rivoltella e spara il colpo. L'Atleta non è riuscito a interpretare l'enunciato proferito dalla madre perché non ha tenuto conto del contesto e non ha captato il senso implicito di questo enunciato. Egli, considerando le regole del gioco *Acqua e Fuoco* avrebbe dovuto capire che il proferimento di questo enunciato voleva significare l'avvertimento a chi si avvicina all'oggetto e non il comando di sparare. Campanile gioca con la presa alla lettera e la comicità deriva proprio dal doppio senso della parola *fuoco* ed il contesto gioca un ruolo fondamentale perché è quello che permette di dare il senso alla battuta. In questo senso la parola *fuoco* deve essere interpretata in funzione del linguaggio figurato. Secondo Marchetti «ogni individuo alle prese con l'interpretazione di una parola o di una frase dispone *in primis* del significato letterale che verrà scartato a vantaggio del significato figurato nel caso in cui risulti incompatibile con gli elementi di

supporto all'interpretazione ravvisabili all'interno del contesto nel quale lo scambio comunicativo sta avendo luogo» .[404] È evidente che l'Atleta non passa alla situazione seguente.

Un altro fattore che suscita il riso è la figura del Commendatore; molto presto veniamo a sapere che ha problemi di vista, è miope (del resto lo afferma sua moglie) però i personaggi assegnano proprio a lui il compito di andare alla ricerca dell'oggetto nascosto. Difatti, egli si dimostra incapace di trovarlo, anche se, come dice Campanile nell'indicazione scenica, il capello è visibilissimo. In effetti, il Commendatore infine non lo trova ma lo schiaccia con il piede non appositamente. Nel corso della commedia Berta ripeterà tre volte che suo marito è miope, come se volesse scusarsi del suo difetto di vista. Come spiega Bice Mortara Garavelli ci sono ripetizioni di cui non possiamo fare a meno perché servono a rendere il discorso chiaro e pertinente. Poi ce ne sono altre che arricchiscono il discorso favorendo l'efficacia comunicativa.[405] Ma questo tipo di ripetizione pronunciata da Berta è fuori luogo, sembra superflua e ingombrante. I personaggi hanno sentito e capito (15) che il Commendatore sia miope e non c'era bisogno di ripetere la stessa frase altre due volte.

Nello scambio di battute tra Berta e suo figlio scopriamo il rapporto passivo e sottomesso del figlio mammone (9-13). Assistiamo ad una specie di battibecco tra madre e figlio e infine vince la madre usando un'allocuzione diretta (ti dico) impiegata per consolidare il suo atteggiamento dimostrando il proprio potere. Questa parola "dire" a uso conativo sembra impiegata come un imperativo. La madre premurosa, possessiva, arrogante e dominatrice evidentemente controlla la vita del figlio incapace ed inetto a comportarsi da adulto e maturo perché ostacolato dalla madre che lo vuole mammone. Dopo lo sparo, l'Atleta viene rimproverato dalla madre ed il rimprovero dimostra la sua inferiorità nei suoi confronti. Inoltre l'Atleta impersona la parte dello stolto, dello stupido, incapace di imporsi alla madre. Egli possiede il corpo dell'uomo (tutto muscoli) e l'anima del bambino ed il suo corpo sembra in contraddizione con l'animo. A differenza dai personaggi sciocchi, stolti e stupidi di cui abbondano le opere teatrali dei secoli scorsi, l'Atleta non ha un'immagine gonfiata di sé e non è un essere vanesio e narcisista. Egli è semplicemente incapace di interpretare la realtà correttamente perché manca d'intelligenza. Come ribadiscono Concetta d'Angeli e Guido Paduano: «Il non saper distinguere la verità dalla finzione è nello sciocco la conseguenza di una limitata capacità di interpretare il reale: ai segnali che dalla realtà arrivano e che sono insieme un'indicazione di percorso e una delimitazione degli spazi dell'azione umana, lo sciocco sostituisce lo sconfinato e informe territorio dei suoi desideri e di un'immagine di sé positiva e gratificante in modi spropositati».[406]

-
16. TUTTI L'ha trovata, l'ha trovata!

Il Commendatore raccoglie la bombetta, che è irriconoscibile.

17. ATLETA (si sganascia dalle risa) Ah, ah, ah, bellissimo! Bellissimo! Come hai ridotto quel cappello, papà! (Ride sempre più forte guardando il cappello) Bellissimo, bellissimo! (A un tratto il suo sguardo diventa sbarrato e il riso gli muore in gola. Fissa il cappello e finalmente geme) Ma... È il mio cappello... Che scherzi stupidi!... (Strappa il cappello dalle mani del Commendatore e, con rabbia, cerca di ridargli la forma primitiva, aiutato da Carlotta, che lo conforta.)

18. LUDOVICO Sono desolato dell'incidente e propongo di fare un altro gioco.

19. CARLOTTA Facciamo «anello anello»!

20. BERTA È noioso. Facciamo le sciarade viventi.

21. CARLOTTA È passato di moda.

22. COMMENDATORE Sapete che cosa si gioca molto, adesso, a Londra?

23. LUDOVICO Che cosa?

24. COMMENDATORE Il «Cucuzzaro».

25. LUDOVICO È un gioco che appassiona sempre.

26. BERTA Specialmente se giocato bene.

27. CARLOTTA Allora, facciamo «È arrivato un bastimento carico di...».

28. ATLETA Benissimo.

29. CARLOTTA Si deve rispondere sempre con una parola che cominci con «A». (Getta un fazzoletto annodato all'Atleta.) È arrivato un bastimento carico di...

30. ATLETA (con espressione) Amore! (Getta il fazzoletto a Carlotta.) È arrivato un bastimento carico di... (E aspetta con ansia la risposta.)

31. CARLOTTA Asparagi. (Getta il fazzoletto all'Atleta che rimasto male per la risposta.) È arrivato un bastimento carico di...

32. LUDOVICO Ma la finite di giocare fra voi due soli? Tutti abbiamo diritto! (Prende il fazzoletto su tutte le furie e lo getta a Berta.) È arrivato un bastimento carico di...

33. BERTA (con aria professorale) Aliquote.

Impressione.

34. CARLOTTA Eh?

35. BERTA (c. s.) Aliquote. (Getta il fazzoletto a Ludovico.) È arrivato un bastimento carico di...

36. LUDOVICO Aspirina (Getta il fazzoletto a Berta.) È arrivato un bastimento carico di...

Carlotta prende il fazzoletto al volo. Berta fa un gesto di rabbia.

37. CARLOTTA Ardore. (Getta al Commendatore.) È arrivato un bastimento carico di...

38. COMMENDATORE (grave come sempre) Legname.

39. TUTTI Paga pegno! Deve cominciare con «A»!

Si sente suonare il campanello.

40. BERTA Questo sarà mio fratello, il Colonnello.

41. LUDOVICO No. Non è la sua suonata. Lui ha un modo di suonare tutto suo.

42. ATLETA Come Paderewski.

43. COMMENDATORE Deve essere il postino.

44. ATLETA A quest'ora? Piuttosto un telegramma.

45. CARLOTTA Vado a vedere. (Esce, si sente la sua voce dal di fuori) È lo zio Nicola!

Tutti s'alzano. Entrano Carlotta e lo zio Nicola.

-

Ludovico usa l'atto espressivo per esprimere il suo stato psicologico ed è lui che pone fine al gioco di acqua e fuoco dispiaciuto per la rovina del cappello dell'Atleta (18). C'è un lieve conflitto celato tra Carlotta e Berta che si può notare dalla battuta 19 alla battuta 36. Carlotta prende il turno di parola usando l'esortazione (facciamo) e propone a tutti di fare un gioco (19). Berta invece respinge

la proposta (20), prende il turno di parola e propone un altro gioco ma (21) ora è Carlotta quella che non accetta il suggerimento. Infine è Carlotta a decidere quale gioco giocare (27). Questi due personaggi non comunicano, non conducono mai un dialogo vero e proprio e non si scambiano nemmeno una parola. Anche se non c'è un attacco verbale diretto tra i due personaggi, l'ostilità quasi latente si può intuire nella comunicazione non verbale. Berta sta seduta tra Carlotta e l'Atleta e cerca di dividerli ogni volta che essi civettano e poi Berta si arrabbia nel momento in cui Carlotta coglie il fazzoletto al volo. La rivalità tra la suocera e la nuora che si contendono l'uomo che amano è antica. «Il conflitto tra suocera e nuora si iscrive nelle problematiche del figlio a superare la dipendenza dalle figure femminili. La madre e la moglie l'una contro l'altra armata cercano di affermare il principio di propria visibilità e riconoscimento in relazione all'uomo rispettivamente marito e figlio».[407]

Gli enunciati del Commendatore fanno ridere, egli propone di giocare un gioco umbro che si intitola Cucuzzaro, si tratta di un termine dialettale tipico del centro Italia e fa ridere proprio perché si tratta di un gioco tradizionale italiano ed egli sostiene che va molto di moda a Londra (22, 24).

Nel momento in cui si sente suonare il campanello l'Atleta fa di nuovo uno sbaglio (42). Usando una similitudine, fraintende la parola suonare che qui sembra avere il doppio significato (suonare uno strumento e suonare il campanello). Ludovico, Berta e Commendatore cercano di indovinare chi suona alla porta. Berta si aspetta che sia suo fratello ma Ludovico la contraddice affermando che suo fratello ha uno stile tutto suo di suonare il campanello. L'Atleta esce completamente dal contesto facendo un paragone singolare. Paragona suo zio (cioè il suo modo di suonare il campanello) a Paderewski, un famoso pianista polacco. La similitudine usata dall'Atleta è completamente fuori luogo. In qualche modo l'Atleta individua il rapporto di somiglianza tra suonare il campanello ed il suonare il pianoforte. Questa comparazione diventa comica solo perché l'Atleta paragona qualcosa di serio (la suonata del pianista Paderewski) a qualcosa di banale (il suonare del campanello). Si tratta di due immagini completamente incompatibili tra di loro.

Nella prima scena Carlotta e Berta intervengono dieci volte, Commendatore cinque volte, Ludovico sei volte e l'Atleta nove. I personaggi dominanti sono senza dubbio Berta e Carlotta, anche se i loro enunciati non sono lunghi.

-

II.

Zio Nicola e detti. Poi il Portiere, il Fabbro-ferraio, l'Ipnotizzatore.

Zio Nicola è un tipo cordiale festoso, veste un po' alla campagnola, ha il cappotto, un cappello a larghe falde, un ombrellone e molti pacchi. Si ferma sulla porta.

46. TUTTI Lo zio! Lo zio! È arrivato lo zio! Evviva lo zio!

Abbracci e saluti.

47. ZIO Dove sono i fidanzati? Carlotta? Ah, ah, birichini! In questo giorno di letizia pieno...
(Abbraccia Carlotta e stringe la mano all'Atleta.)

48. LUDOVICO Ed ecco i genitori del fidanzato di Carlotta.

Strette di mano cordiali; il Commendatore s'inchina profondamente a Ludovico.

49. BERTA Mio marito è un po' miope.

50. LUDOVICO (molto premuroso) Caro zio, mi hai fatto un gran piacere a venire. Levati il cappotto. Posa le valigie. Avrai bisogno di riposo, no? Vuoi una tazza di brodo caldo? Con un ovino dentro.

51. ZIO No, no, per il momento niente. Più tardi, magari...

52. LUDOVICO Allora una tazza di caffè.

53. ZIO Grazie, grazie.

54. LUDOVICO Grazie, sì o grazie no?

55. ZIO Grazie no.

56. LUDOVICO Dovrai lavarti, cambiarti, metterti in libertà, rinfrescarti un poco.

57. ZIO (tenta di sbarazzarsi del cappotto, dell'ombrello, ecc., impedito di farlo dalle premure del nipote) Niente, sto benissimo.

58. LUDOVICO Dico, eh?, non farai mica complimenti!

59. ZIO Ma figurati, Ludovico.

60. LUDOVICO Se hai bisogno di qualche cosa...

61. ZIO Non ho bisogno di niente, t'ho detto.

62. LUDOVICO Senza cerimonie. Va' un poco a metterti sul letto.

63. ZIO Ma no.

64. LUDOVICO Vieni a vedere la stanza che ti abbiamo preparato.

65. ZIO Più tardi, nipote mio.

66. LUDOVICO (come se avesse un'idea luminosa) Vuoi un uovo al marsala?

67. ZIO (che intanto ha continuato a fare vani tentativi di levarsi il cappotto) Voglio levarmi il cappotto.

68. LUDOVICO (continuando a impedire allo zio, con le sue premure, di sbarazzarsi del cappotto) Oh, se stanotte hai bisogno di qualche cosa, chiama. Se ti sentissi poco bene...

69. ZIO (c. s.) Speriamo di no.

70. LUDOVICO (c. s.) Poi ti farò vedere dove sta il...

71. ZIO (c. s.) Va bene, ho capito.

72. LUDOVICO (c. s.) Domattina che vuoi? Il caffelatte? Oppure la cioccolata? Pane e burro, naturalmente. Un po' di marmellata?

73. ZIO (c. s.) Quello che credi, per me è lo stesso.

74. LUDOVICO (c. s.) Sono proprio contento di vederti, ma se hai bisogno di riposarti...

75. ZIO (scattando) Insomma; vuoi farmi togliere il cappotto? Mascalzone!

76. LUDOVICO Sì, ma sarai stanco del viaggio. Tu fai i complimenti! (Si allontana preoccupato, mentre lo zio riesce finalmente a togliersi il cappotto, fulminando il nipote con le occhiate.)

-

Se la cortesia è fondata sul rispetto verso l'altro e garantisce il nostro benessere allora troppo garbo o troppa gentilezza danno il risultato opposto. «Con cortesia si intende quell'insieme di strategie che mirano appunto a stabilire, conservare o alterare relazioni tra interlocutori - che esse rivestano carattere interpersonale, o sociale, quando non istituzionale».[408] Il dialogo tra lo zio Nicola e Ludovico è basato sulla violazione continua di principi di cooperazione. Ludovico non riesce in nessun modo di instaurare un rapporto armonioso con lo zio (50-76). Cerca di essere cortese ma alla fine a causa di troppa premura finisce per essere altrettanto scortese quanto esserlo troppo poco. In altre parole, Ludovico diventa scortese senza nessuna intenzione di esserlo e perciò il suo comportamento può essere paragonato ad un parlante in cui non c'è intenzionalità di essere scortese ma lo diventa perché non conosce le regole della cortesia. Il suo comportamento troppo cortese

risulta così invadente e fastidioso tant'è che lo zio infine gli dà del mascalzone. Di battuta in battuta la situazione si fa buffa e assurda perché povero Ludovico non è capace di individuare lo stato d'animo del suo interlocutore (che tutto il tempo cerca di togliersi il cappotto ma non ci riesce a causa delle premure del nipote). Tuttavia il comportamento di Ludovico non è premeditato bensì involontario e le didascalie (molto premuroso, preoccupato) ci rivelano il suo stato psicologico. Infatti, egli, anche se è stato chiamato mascalzone dallo zio, non comprende la comunicazione non verbale e si allontana impensierito.

Il meccanismo usato da Campanile per creare il comico sembra molto vicino al classico tormentone. L'unica differenza sta nel fatto che Ludovico non ripete una frase in modo ossessivo bensì ripete un gesto o un'azione (che è quella di essere troppo cortese) ed essa fa scattare la molla del comico. Se Ludovico avesse agito in modo cortese soltanto una volta, non sarebbe stato così ridicolo perché sarebbe stato idoneo alle convenzioni sociali. Ma, il contenuto comico si trae proprio dalla ripetitività ossessionata. La reiterazione meccanica di un'azione rivela ottusità e il carattere ossessivo del personaggio (di essere cortese ad ogni costo). Questo meccanismo del comico ricorda la definizione del comico da parte di Bergson. È chiaro che per produrre l'effetto comico Campanile si è servito del comico di situazione. Questo tipo di comicità deriva da una situazione normale che diventa comica a causa del comportamento inadeguato, a volte involontario di un personaggio che spesso agisce in modo insolito e inaspettato.

La risposta dello zio (viola la massima della quantità) può avere due letture, grazie lo voglio e grazie, non lo voglio (53, 54). Il grazie dello zio dovrebbe essere interpretato dal suo interlocutore come grazie no, anche perché ci aspettiamo che (Ludovico) lo abbia capito dal contesto. Ludovico invece va avanti e usa una frase con funzione metalinguistica chiedendo la spiegazione «Grazie sì o grazie no»? per assicurarsi che il messaggio sia quello giusto e per chiedere chiarimento su questo termine (54).

Ludovico è più loquace rispetto allo zio che risponde in modo breve e laconico. Ci sono molte domande di Ludovico che sono seguite dalle risposte minimali dello zio, per di più, le risposte dello zio non sono mai composte da più di una frase. Ludovico pone nove domande e usa due esclamazioni mentre lo zio pone una domanda usando un'esclamazione e ciò succede appena alla fine del loro dialogo, cioè nel momento in cui lo zio scatta e perde la pazienza. Nel dialogo scambiato Ludovico si appoggia soltanto alla funzione fatica e le domande che pone vengono impiegate soltanto per mantenere e stabilire la comunicazione. Tutto il tempo usa i faticii convenevoli e gli enunciati di cortesia. Lo zio invece, probabilmente infastidito dall'insistenza del nipote, non coopera veramente e sembra che Ludovico non lo ascolti per davvero. Nel discorso

informale in cui i partecipanti sono legati da legami di amicizia o intimità, le regole della cortesia ci suggeriscono di mettere a proprio agio il nostro interlocutore e di comportarci amichevolmente nei suoi confronti. Quello che non avviene nel discorso scambiato tra Ludovico e lo zio è il mostrato interesse di Ludovico nei confronti dello zio che doveva attuarsi nel dare e chiedere opinioni personali. Un comportamento normale richiede di reagire alla risposta del proprio interlocutore e mostrare di essere interessato a quello che egli asserisce, ma Ludovico si comporta come se fosse indifferente alle risposte dello zio. Egli lancia le domande in continuazione dimostrando chiaramente che ciò che è stato precedentemente pronunciato dallo zio non sembra aver prodotto su di lui una minima reazione.

Ludovico inoltre sembra essere il parlante dominante, egli si autoseleziona e prende i turni, usa gli atti direttivi (posa le valigie, levati il cappotto) volendo che il suo interlocutore compia certe azioni (50). Ludovico si autoseleziona prendendo il turno di nuovo ma in questa battuta egli non aspetta che lo zio finisca il suo turno (52).

Anche se Ludovico prendendo il turno ha tutto il diritto di completare il suo enunciato, sembra che lo zio non abbia più pazienza di rispettare il suo turno di parola e lo interrompe, cioè decide di intervenire autoselezionandosi. Lo fa un paio di volte (61, 69, 71, 75). È chiaro che lo zio si serve di questa strategia per terminare al più presto la fastidiosa e seccante conversazione.

Se partiamo dal presupposto che chi usa un atto di tipo direttivo, esercita potere nei confronti del destinatario proprio perché si attribuisce l'autorità di farlo e chi invece accetta l'ordine, riconosce l'autorità dell'altro[409] allora è di grande interesse sottolineare il fatto che lo zio non riconosce l'autorità di Ludovico. Molto spesso l'effetto perlocutorio non si realizza. Ad esempio, due enunciati proferiti da Ludovico indicano l'invito e l'atto illocutorio corrisponde alla forza illocutoria ed essa corrisponde al suo proferimento (62, 64). Occorre però notare che l'atto perlocutorio non si è avverato perché lo zio ha rifiutato di obbedire (63, 65). Nel primo caso ha usato una risposta diretta (No) e nel secondo caso ha usato una risposta implicita (Più tardi). La forza illocutoria diventa valida ed eseguita con successo solo se riconosciuta come tale dal destinatario.[410]

Il rapporto tra Ludovico e lo zio è simmetrico (si danno del tu), ma il loro scambio dialogico non è armonioso e fluido. Sembra che lo zio sia costretto a partecipare ad una conversazione non voluta. Se leggiamo soltanto gli enunciati dello zio notiamo un ampio uso di negazioni (No, no, per il momento niente; Grazie, grazie; Grazie no; Niente, sto benissimo; Ma figurati, Ludovico; Non ho bisogno di niente; Ma no; ecc.). Lo zio è obbligato a comunicare e lo deve fare perché il suo interlocutore insiste con le domande e con gli ordini. Nello scambio comunicativo con lo zio è palese che Ludovico si muove soltanto su un asse illocutorio, quello degli atti direttivi (domande,

ordini, richieste).

Oltre alla comunicazione verbale che intercorre tra i due personaggi, c'è anche la comunicazione non verbale andata storta. Secondo Mauro Maldonato, nella comunicazione non verbale il mittente A codifica il suo stato, le sue emozioni e le sue intenzioni interpersonali attraverso un segnale non verbale che B decodifica. Ma, prosegue Maldonato, sia la codifica che la decodifica possono essere o non essere corrette.[411] In questo caso, lo zio che sarebbe il mittente A trasmette il segnale che è quello di cercare di sbarazzarsi invano del cappotto ma è un segnale fallito perché B (Ludovico) non lo decodifica. La decodifica errata avviene non perché A è stato inefficace ma perché B è un destinatario inefficace.

Ne *Il Ciambellone*, ci troviamo, senza dubbio, di fronte alla comicità di situazione e di carattere di cui si è occupato Bergson. Occorre constatare che il comico di parole per davvero segue il comico della situazione, ma non si perde, come afferma Bergson, nel comico di carattere, dimostrando la propria subordinazione. Anzi, il comico di linguaggio dimostra di essere l'ingrediente principale che scaturisce dalla mancanza di cooperazione, l'infrazione alle regole della lingua, giochi di parole, frasi fatte ecc.

-

77. BERTA (allo zio) Viene da molto lontano?

78. ZIO Da Rocca di Papa. Un'ora di viaggio. A proposito ho portato un regalo ai fidanzati: un ciambellone.

79. LUDOVICO Un...?

80. ZIO Ciambellone. È un dolce casereccio, che si fa al mio paese. Sai, roba semplice, senza pretese, fatto in casa. (Presenta il ciambellone: una grossa ciambella di mezzo metro di diametro e dall'aspetto assai appetitoso.)

81. TUTTI (con ammirazione) Oh, com'è bello! Evviva lo zio, evviva il ciambellone!

82. ZIO (con fierezza) Eh?!

83. BERTA (esamina il ciambellone con l'occhialino) Si presenta veramente bene! Grosso, grosso!

Il ciambellone passa per le mani di tutti, fra l'ammirazione generale.

84. LUDOVICO (allo zio) Grazie, zio, ma perché ti sei voluto incomodare?

85. CARLOTTA Fra noi, non c'era proprio bisogno.

86. COMMENDATORE (odorando il cappello dello zio Nicola) Che profumo! Che colore! (Ammira il cappello, estatico) Ci ha voluto mortificare.

87. ZIO Ma questo è il mio cappello. (Glielo toglie dalle mani.)

88. LUDOVICO Comunque il ciambellone è bellissimo.

89. ZIO Ma sta' zitto. Questo l'ha fatto la zia, con le sue mani, per festeggiare il fidanzamento della nostra Carlotta.

90. CARLOTTA Che pensiero gentile. Dobbiamo assaggiarlo subito.

91. BERTA Sicuro. Dev'essere assai sano. Già questi dolci caserecci...

92. ZIO Certo, certo: tutta roba genuina.

93. BERTA Senza sofisticazioni.

94. LUDOVICO Chi lo taglia?

95. CARLOTTA Io. (S'avvicina alla tavola.)

96. LUDOVICO Un momento. Prima riempiamo i bicchieri. Esegue e dà a ognuno una coppa di spumante.)

97. CARLOTTA Aspettate il ciambellone prima di bere.

Tutti fanno quadro col bicchiere in mano. Carlotta tenta invano di tagliare il ciambellone. Da questo momento comincia, in secondo piano, tutta una nuova commedia senza parole, che si svolge per conto suo, mentre in primo piano si avvicendano i dialoghi e le scenette attorno allo zio. Mentre Carlotta continua a sforzarsi si svolgono le scene seguenti.

98. ZIO (cordiale all'Atleta) Lei, dunque, è il mio futuro nipote, eh? Il fidanzato di Carlotta. Che cosa fa, s'è lecito?

99. BERTA Mio figlio è campione di boxe e lottatore. Se vedesse che muscoli. (Prende un tovagliolo e lo tiene steso in modo che faccia sfondo al braccio dell'Atleta, il quale fa gonfiare enormemente il bicipite destro.)

100. ZIO Perbacco! (Tasta il bicipite dell'Atleta. Durante la scena seguente l'Atleta - a parte, ma

in modo che il pubblico lo veda - si toglie un fazzoletto che aveva nascosto nella manica. Lo Zio, a Berta, indicando l'Atleta) È da molto tempo boxeur?

101. BERTA Da un anno. Prima era militare.

102. ZIO Ah, sì?

103. BERTA Sì. Viene dalla milizia. E lei?

104. ZIO (distratto) Io da Rocca di Papa.

-

Anche se negli anni Sessanta del secolo scorso si parlava molto della morte dell'autore e dell'indipendenza del testo letterario è importante sottolineare che non bisogna del tutto sottovalutare la figura dell'autore. Il fatto è che negli anni Venti Campanile probabilmente non scelse a caso un personaggio sportivo, atletico per fare parte delle *dramatis personae*. Lo sport e la dottrina fascista furono strettamente connessi proprio perché il regime fascista lo utilizzò come mezzo di propaganda. L'immagine di un atleta incarnava la virtù della nazione e la grande potenza del popolo italiano. Con questo personaggio Campanile si fa beffa della bellezza atletica, infatti, l'Atleta non è per niente un atleta e lo notiamo nella didascalia in cui la madre usa un tovagliolo da sfondo per far risaltare i muscoli del figlio. Il culto del corpo fascista, applicato allo sport, produceva risultati diversi da quelli igienisti e genericamente educativi propugnati dal pensiero anglosassone. L'amore per il corpo degenerava facilmente in adorazione della forza fisica che fosse anche sopraffazione e violenza; e dall'attenzione per la salute breve era il passo al culto della razza, anche se non così smaccato come nell'arianesimo tedesco. «I campioni valgono in quanto sono espressione di razza sviluppata e potenziata; se no sono l'eccezione e l'espressione effimera. Nella bellezza del gesto atletico si deve riflettere la sanità della stirpe» diceva Starace.^[412]

Berta spiega allo zio che suo figlio è un campione di boxe, lottatore e soldato. L'immagine dei suoi muscoli nasconde un significato diverso da quello letterale. Sembra che Campanile abbia usato l'allegoria (i muscoli) per simboleggiare i "valori" imposti dal regime fascista. Quello che si apprezzava nel periodo fascista era proprio una concezione dell'uomo audace, preparato ad affrontare la lotta e la fatica. Allo stesso tempo il regime fascista tendeva a fare di ogni cittadino un soldato pronto a obbedire e rispondere agli ordini. Infatti, l'Atleta obbedisce alla madre. Lo zio si rivolge all'Atleta ponendogli una domanda ma la madre non lo lascia rispondere. Qui notiamo la comunicazione non verbale e la contraddizione che si cela nel fisico sbucca alla superficie.

La scena in cui l'Atleta si toglie il fazzoletto dalla manica in modo che il pubblico lo veda fa parte di *discrepant awareness*, termine adoperato da Manfred Pfister. «Discrepant awareness refers to two different relationships. First, there are the differences in levels of awareness of the various dramatic figures, and, secondly, there are those between the fictional figures and the audience. Thus, the first aspect refers exclusively to the internal communication system, whilst the second refers to the relationship between the internal and external systems».[\[413\]](#)

[«La consapevolezza discrepante si riferisce a due diverse relazioni. In primo luogo, ci sono le differenze nei livelli di consapevolezza delle diverse figure drammatiche, e, dall'altro, ci sono quelle tra le figure di finzione e il pubblico. Di conseguenza il primo aspetto fa parte solamente del sistema di comunicazione interno mentre il secondo aspetto si riferisce alla relazione tra il sistema di comunicazione interno ed esterno».]

Prima di introdurre il modello di comunicazione esterno dei testi drammatici, Pfister fa menzione del linguista Roman Jakobson. Pfister ammette di aver tratto lo spunto dal suo schema della comunicazione per poter rielaborare uno schema di comunicazione applicato ai testi drammatici. Il sistema di comunicazione esterno è uno spazio in cui l'autore (drammaturgo) scrive il testo drammaturgico. I destinatari del testo sono spesso o i lettori o gli spettatori. Ma Pfister prosegue: «establishment of a communication process does not depend on the existence of a *sender* and *receiver* alone, but also on a *channel* that forms a physical and psychological link between sender and receiver, a *message*, which is transmitted as a complex of signs along the channel, and a *code*, which enables sender and receiver to en - or decode the message respectively, thus revealing the *content* (reference to the context)».[\[414\]](#)

[«per poter instaurare il processo di comunicazione non è necessaria solo l'esistenza del *mittente* e *destinatario*, ma anche un *canale* che forma un legame fisico e psicologico tra il mittente ed il destinatario, un *messaggio*, che è trasmesso come un complesso di segni tramite il canale, ed un *codice*, che consente al mittente e al destinatario, rispettivamente, di codificare o decodificare il messaggio rivelando in questo modo il *contenuto* (riferimento al contesto)»].[\[415\]](#)

Il sistema di comunicazione interno invece si limita al mondo fittizio delle *dramatis personae* che comunicano tramite lo scambio dialogico. Anch'esso contiene il mittente, il codice, il messaggio, il contesto, il canale ed il destinatario.

Visto che il pubblico nota i muscoli fatti di fazzoletto e le *dramatis personae* no, significa che il pubblico possiede una superiorità del livello di conoscenza maggiore rispetto ai personaggi. Questo tipo di superiorità offre allo spettatore la possibilità di comprendere la contraddizione nel livello di

consapevolezza che esiste tra i personaggi stessi. Secondo Pfister: «From its position of superior awareness, the audience is able to recognize the discrepancies between the levels of awareness in the individual dramatic figures. It is therefore consciously aware of the ambiguities of every situation, and thus in position to judge to what extent the figures' differing assessments of a given situation deviate from the facts».[\[416\]](#)

[«Dalla sua posizione di consapevolezza superiore, il pubblico è in grado di riconoscere le discrepanze tra i livelli di consapevolezza nelle singole figure drammatiche. Il pubblico è quindi cosciente delle ambiguità di ogni situazione e perciò in grado di giudicare fino a che punto le valutazioni differenti delle figure di una data situazione si discostano dai fatti»].[\[417\]](#)

Infatti, il livello di consapevolezza è diverso se prendiamo in esame il rapporto tra lo zio ed il pubblico ed il rapporto tra lo zio e gli altri personaggi. La madre dell'Atleta ed il pubblico sanno che l'Atleta in realtà non possiede i muscoli ma lo zio è l'unico personaggio che non ne è a conoscenza. Lo stesso succede mentre i personaggi cercano di nascondere dallo zio la verità riguardo al ciambellone. Noi, spettatori o lettori vediamo e leggiamo la scena che si svolge per nascondere la verità allo zio ma egli non ne è consapevole. Comunque, questo tipo di consapevolezza non dura fino alla fine della commedia perché la *discrepant awareness* che esiste tra lo zio e gli altri personaggi si risolve e si trasforma in *congruent awareness*, ovvero conoscenza coerente che arriva nel punto in cui lo zio viene a sapere del problema. Per Pfister: «the congruent awareness of audience and dramatic figures really represents a borderline of discrepant awareness in which the element of discrepancy is zero».[\[418\]](#)

[«la congruente consapevolezza del pubblico e delle figure drammatiche in realtà rappresenta una linea di confine di consapevolezza discrepante in cui l'elemento di discrepanza è pari a zero».]

Quindi *congruent awareness* giunge nel momento in cui lo zio scopre il segreto e tutti i personaggi vengono posti sullo stesso piano, cioè la *discrepant awareness* scompare perché sia il pubblico che le *dramatis personae* sono a conoscenza di quello che succede tra i personaggi.

Campanile sfrutta la mancanza di cooperazione del linguaggio per generare il comico, lo zio interpreta alla lettera ciò che è strettamente contenuto nelle parole senza badare al contesto e invece di rispondere di che mestiere si occupa egli risponde con una proposizione stonata (103-104). La sua risposta è comica e stridente non solo perché si tratta di una risposta incongruente ma perché lo zio evidentemente non si ricorda di aver già detto a Berta da dove viene (78). Queste battute appartengono alla scelta di interpretazioni privilegiate di cui parla Lucie-Olbrechts Tyteca. Si tratta degli equivoci nati da una diversità d'interpretazione.[\[419\]](#) L'interpretazione dello zio poi verrà

respinta da Berta (105), ma il malinteso creato tra lo zio e Berta nasce dalla domanda proferita da Berta che potrebbe ricordarci che esistono altre possibilità di interpretazione. Il comico dell'interpretazione è spesso destinato a ricordarci che ogni interlocutore segue le preoccupazioni proprie. [420] Difatti, lo zio era distratto mentre rispondeva alla domanda ed ha tralasciato il significato della frase e da qui è nata una divergenza d'interpretazione.

-

105. BERTA No. Le domandavo da che professione, arte o mestiere ella proviene.

106. ZIO Ah, dal teatro. Prima appartenevo al teatro. Ma ho appartenuto al teatro pochissimo, in forma assai superficiale. Potrei quasi dire di non aver mai appartenuto al teatro. *(Dopo una breve riflessione)* Anzi, lo posso dire benissimo. *(In tono perentorio, come se volesse smentire una diceria)* Non ho mai appartenuto al teatro, non ho mai visto un teatro, neppure di lontano, né so che cosa significhi la parola «teatro».

107. LUDOVICO Bravo lo zio, bene lo zio.

108. BERTA *(allo Zio, esaminandolo con l'occhialino)* E così, eh, lei s'è stabilito in campagna?

109. ZIO Ah, sì, francamente la campagna è una gran cosa.

110. BERTA Io, però, preferisco il mare. In fondo, il mare...

111. ZIO Ma, vede, il mare... Lei forse non ha bambini...

112. BERTA Non ho che questo.

113. ZIO Me lo immaginavo. Sa, per chi ha bambini, la campagna è una gran cosa.

114. BERTA Lo capisco. Ma, le dirò; il mare è, come dire? è un'altra cosa.

115. ZIO Non dico di no, non dico di no. Ma sa...

116. BERTA E lei ha figlioli?

117. ZIO Cinque.

118. BERTA Beato lei. Di che età?

119. ZIO Il più piccolo ha sessant'anni.

120. BERTA A quell'età sono così carini. E li tiene sempre in campagna?

121. ZIO Sempre. È un piacere vederli ruzzare sui prati, rincorrersi, giocare.

122. BERTA Lei è in città per un breve soggiorno?

123. ZIO Potrei dire di sì ...

124. BERTA Benissimo.

125. ZIO (continuando il suo discorso) ... ma non lo dico.

126. BERTA Forse ha delle proprietà in campagna?

127. ZIO Una casetta. Oh, non è gran che, intendiamoci. Una cosa da nulla. Una piccola casa. Piccolissima. Quasi non si vede per quanto è piccola. Anzi, a pensarci bene, non si vede affatto. (Perentorio) Io non l'ho mai vista. Si potrebbe quasi dire che non esiste.

128. BERTA Perché dice: si potrebbe quasi dire che non esiste?

129. ZIO È vero. In fondo si può dire benissimo: non esiste affatto.

130. BERTA È già qualche cosa. Si comincia dal niente.

-

Dalla battuta 106 alla battuta 127 Campanile usa due volte lo stesso meccanismo per creare il comico. Si tratta della gradazione discendente cioè Campanile usa una serie di locuzioni con intensità decrescente (la casetta, una piccola casa, piccolissima, quasi non si vede), inoltre entrambe le battute sono fondate sulla contraddizione (106). Dapprima lo zio afferma di essere appartenuto al teatro, poi smentisce l'asserzione dicendo di essere appartenuto al teatro pochissimo e poi smentisce tutto per affermare di non essere mai appartenuto al teatro. Alla domanda posta da Berta (105), lo zio (106) non rispetta i principi di cooperazione e viola la massima di quantità (non fornisce un contributo informativo quanto richiesto), di modo (non è ordinato nell'esposizione, non è conciso e breve, si dilunga nella narrazione ed è ambiguo) e la massima di qualità perché afferma ciò che crede di essere falso (infatti, egli si contraddice tutto il tempo). Si può dire che dalla battuta 106 alla battuta 130 assistiamo ad una conversazione completamente assurda. I due personaggi ripetono frasi vuote e senza senso, luoghi comuni, conversano ma non dicono nulla. L'apice del ridicolo si trova nella battuta 116 in cui Berta fa la domanda riguardo ai figli. Lo zio spiega che suo figlio più piccolo ha sessant'anni ma la risposta di Berta è quella che provoca il comico. Sembra un umorismo

un po' demenziale, abbiamo davanti a noi due immagini antitetiche, gli uomini adulti di sessant'anni che si comportano veramente da bambini e si rincorrono sui prati.

Per quanto riguarda l'alternanza dei turni, le coppie adiacenti sono rispettate, ad ogni domanda segue una risposta, c'è una collaborazione reciproca nello scambio dialogico. È interessante notare che nelle battute di Berta prevale la funzione fatica nel suo rapporto con lo zio. Ponendo delle domande, essa adempie il compito di mantenere aperto il filo della comunicazione mostrandosi altamente interessata alle risposte dello zio. Infatti, lei lo deve fare perché, come ci suggerisce Campanile nelle indicazioni sceniche, in primo piano si alternano le scenette intorno allo zio per tenerlo occupato mentre gli altri personaggi stanno tentando di tagliare il ciambellone.

È curioso notare la differenza del dialogo tra lo zio e Ludovico e il dialogo tra lo zio e Berta. Come abbiamo già menzionato il dialogo con Ludovico abbonda di negazioni e battute concise e brevi che non oltrepassano una frase. Con Berta invece lo zio usa un parlare diverso, cioè parla di se stesso in continuazione e spesso usa frasi lunghe e dettagliate. Dalla conversazione con Berta veniamo a sapere da dove viene, dove ha la casa, quanti figli ha ecc.)

-

131. ZIO Senza dubbio. (Mettendosi una mano in tasca, come se volesse estrarre il portasigarette. All'Atleta) Lei fuma?

132. ATLETA (si prepara a prendere una sigaretta) Sì, grazie.

133. ZIO (estrae il fazzoletto) Allora, mi dia una sigaretta. (L'Atleta resta malissimo; poi dà la sigaretta. Durante i dialoghi precedenti, dopo vani tentativi di Carlotta, anche Ludovico tenta di rompere il ciambellone, ma non ci riesce. Tentano insieme, ogni tanto aiutati dall'Atleta, con un crescendo sempre più vivo. Tentano con coltelli, coltelloni e martelli. Di quando in quando si sente cadere un utensile. In una pausa del dialogo cade con gran fracasso il ciambellone stesso e lo zio si volta. Tutti si danno un contegno per non far capire di che si tratta. NB.: Tutta questa azione si svolge in gran silenzio, in modo di non sopraffare il dialogo. Nella pausa che succede alla caduta del ciambellone, Ludovico dice: «Vado a chiamare il portiere», e rientra poco dopo col Portiere che è armato di una gran sega e si mette a tentar di segare, invano, il ciambellone. Fa gesti disperati. Lo Zio, camminando, si avvicina al Commendatore, che è sempre seduto. Questi si alza e gli fa un profondo inchino. Lo Zio stupito) Ci siamo già salutati. (A Berta.)

134. BERTA Non ci faccia caso. È un po' miope e crede che lei sia un nuovo invitato giunto adesso.

-

Il gesto (non verbale) dello Zio, di mettere la mano in tasca come se volesse offrire la sigaretta, la domanda posta all'Atleta e l'effetto che poi si produce sono gli elementi che consentono di ottenere l'effetto comico (131). Lo zio usa una formula linguistica indiretta ("Lei fuma?") perché non c'è coincidenza tra forma e valore illocutorio. La forma interrogativa e domanda non coincidono. Sebbene questa domanda sia comunemente usata dai fumatori per offrire la sigaretta a qualcuno, è indubbio che possa essere usata per accertarsi se la persona che ci sta di fronte sia un fumatore o no per poi avere l'autorizzazione di chiederle una sigaretta. Quindi, l'enunciato lascia al destinatario la scelta di interpretare l'intenzione comunicativa. Il comico nasce perché lo zio pone la domanda accompagnata da un gesto che avrebbe dovuto enfatizzare il contenuto del discorso verbale e invece succede l'opposto. L'indicatore cinesico (il gesto ovvero il movimento di offrire la sigaretta) dovrebbe permettere al destinatario (l'Atleta) di valutare la forza illocutoria di questo enunciato. L'Atleta invece non riconosce quello che lo zio intende e resta male. Lo zio in realtà non è interessato a sapere se l'Atleta fumi o no, ma lo vuole sapere soltanto per raggiungere lo scopo, cioè per farsi dare da lui una sigaretta. Ma lo zio mentre pone la domanda invece di estrarre il portasigarette, tira fuori un fazzoletto. L'Atleta invece resta male perché la sua risposta non è seguita dall'offerta di una sigaretta (come egli si aspettava). L'atteggiamento dello zio poi (133) risulta non collaborativo e scortese, proprio perché utilizza una strategia diretta usando un ordine diretto. Egli avrebbe potuto mitigare l'ordine usando la parola "per favore", quindi poteva intraprendere una strategia di cortesia positiva o negativa.

-

Intanto l'Atleta s'è incontrato col Commendatore, che non riconoscendo suo figlio, gli fa un grande inchino.

135. COMMENDATORE (all'Atleta) Riverisco.

136. ATLETA Papà, sono tuo figlio!

Da qualche minuto lo Zio fissa attentamente l'Atleta, che non sa che pensare di quest'esser fissato.

137. COMMENDATORE (s'avvicina alla tavola) Mi avete dimenticato, eh? Potrei avere anch'io una fettina di ciambellone?

138. CARLOTTA (con imbarazzo) Sss!... (Gli fa cenno di tacere.)

Il Commendatore unisce i suoi agli sforzi degli altri. Berta lo raggiunge e fa altrettanto.

139. LUDOVICO (a parte) Vado a chiamare un fabbro. (Esce.)

140. ZIO (all'Atleta) straordinario come lei somiglia a un mio amico, un certo Mario. Lo conosce?

141. ATLETA Non ho il piacere. Gli somiglio nei lineamenti?

142. ZIO No. Anzi i lineamenti sono differenti. Ma c'è qualcosa in lei...

143. ATLETA Forse nello sguardo?

144. ZIO Tutt'altro. Nello sguardo non c'è nessuna somiglianza. Però, in qualche cosa...

145. ATLETA La voce?

Ludovico rientra col Fabbro-ferraio, che ha gli arnesi del mestiere, e tenta invano di rompere il ciambellone per mezzo di leve, saldatori e fiamma ossidrica.

146. ZIO Oh, no, no. Aspetti. (Lo studia) Non arrivo a rendermi conto, eppure... Si vuol alzare un momento, per favore?

147. ATLETA Volentieri. (S'alza.)

Lo Zio l'esamina a lungo, pensieroso, mentre si ode il

148. COMMENDATORE (che tempesta di coltellate il ciambellone, mormorando con voce soffocata) Mascalzone! Vigliacco! Furfante!

149. ZIO (parlando tra sé) Nella figura non gli rassomiglia... Tuttavia... (Mormora mezze frasi, con qualche tentennamento del capo che non fa presagire nulla di buono. All'Atleta) Si vuol girare, per favore? (Lo Zio si volta verso la tavola.)

Tutti si ricompongono, per ricominciare gli sforzi appena lo Zio non vede.

150. ATLETA Fatto?

151. ZIO (grave) S'accomodi.

152. ATLETA (ansioso) Ebbene?

153. ZIO Ebbene, debbo dichiarare ch'ella non somiglia affatto, in nulla, al mio amico.

154. ATLETA (con rabbia) Maledizione! (Resta pensieroso.)

Lo Zio si volta verso la tavola: c. s.

155. CARLOTTA (con imbarazzo) Che te ne pare, zio, di questo vino? (Lo Zio, circondato da tutti, assaggia il vino con aria di conoscitore durante il dialogo seguente. Intanto, Ludovico entra con l'Ipnottizzatore, il quale, durante il dialogo stesso tenta di ipnotizzare il ciambellone, perché si rompa. Finalmente a causa del grande sforzo cade svenuto ed è sorretto dagli altri. Carlotta all'Atleta, che è rimasto pensieroso) Amore.

-

La situazione si fa sempre più assurda perché il ciambellone sembra assumere le sembianze di una persona umana. Ludovico invita l'Ipnottizzatore per ipnotizzare il ciambellone perché si rompa e la sola idea di farlo è ridicola. Campanile attribuisce al ciambellone un tratto comportamentale che è umano. Il ciambellone rifiuta di rompersi quasi possedesse una volontà propria. Campanile ricorre ad una specie di prosopopea (personificazione) perché cerca di "umanizzare" una cosa inanimata. Carlotta (155) cerca di riattivare la conversazione con lo Zio ma lo fa soltanto allo scopo di intrattenerlo, essa non vuole davvero sapere che ne pensa lo Zio riguardo al vino.

-

156. ATLETA Cara.

157. CARLOTTA A che pensavi in questo momento? Subito! Lo voglio sapere!

158. ATLETA Non te lo posso dire.

159. CARLOTTA (impaziente) Dimmelo, dimmelo. Presto.

160. ATLETA Non insistere, Carlotta!

161. CARLOTTA (bizzosa) E lo voglio sapere!

162. ATLETA Ti prego.

163. CARLOTTA Sono io che ti prego. Se no, non ti voglio più bene. A che pensavi?

164. ATLETA Oh, santo Dio, pensavo a te.

165. CARLOTTA A me? Davvero? E che pensavi di me?

166. ATLETA Pensavo: sta a vedere che adesso mi domanda a che pensavo e io non so che cosa dirle.

167. BERTA (allo Zio, che ha continuato ad assaggiare il vino con estrema gravità) Lei s'intende di vini?

168. ZIO No. Affatto.

Ludovico, l'Atleta, Carlotta, il Commendatore, il Fabbro, l'Ipnottizzatore e il Portiere s'affollano presso la tavola e alternano e uniscono i loro sforzi per rompere il ciambellone.

169. BERTA (allo Zio) E così, ella mi diceva di aver vinto un milione alla «roulette».

170. ZIO Per l'appunto.

171. BERTA Fortunato lei! Quanto tempo fa?

172. ZIO (fa un breve calcolo mentale) A Pasqua sarà un anno giusto.

173. BERTA Un anno!

174. ZIO Del resto manca circa un anno a Pasqua.

175. BERTA È vero. Come mai?

176. ZIO Semplicissimo. Il fatto avvenne sette giorni or sono, o per meglio dire, appena ieri. Ma che dico ieri? stamane! È avvenuto stamane. Non più tardi di stamane. Anzi, un minuto fa. Anzi, sta avvenendo mentre parliamo.

177. BERTA (stupita) Mentre parliamo?

178. ZIO (confidenziale) Per essere esatto, le dirò di più, tanto a lei posso dir tutto: il fatto deve ancora avvenire. (Ludovico, nel dare una martellata al ciambellone, s'è pestato un dito e comincia a saltare per la scena, lamentandosi e agitando la mano.) Che c'è?

-

Con una domanda Berta cerca di nuovo di riattivare la comunicazione per tenere occupato lo zio e tutto il tempo continua a muoversi sull'asse della funzione fatica (169). Qui assistiamo allo stravolgimento delle regole logiche e la logica distorta è un altro espediente che Campanile usa per creare il comico. Lo zio afferma di avere vinto un milione alla roulette, poi smentisce e spiega che il fatto è avvenuto la mattina stessa, poi di nuovo smentisce l'affermazione e spiega che il fatto deve appena avvenire. Quindi la conclusione è assurda perché egli afferma di aver vinto alla roulette ma il fatto deve ancora succedere. Affermando ciò lo Zio distorce e sovrappone i piani temporali e

genera la comicità.

Un altro effetto comico viene creato nel dialogo tra Carlotta e l'Atleta riguardo a quel che l'Atleta aveva pensato (166).

-

Imbarazzo generale. Ludovico, che continuava a saltellare per il dolore - per non destar sospetti nello Zio - profitta del fatto che qualcuno, sul piano o col radio-grammofono, ha attaccato un ballabile, e si mette a ballare; tutti, compreso lo Zio, lo imitano, battendo ritmicamente le mani.

179. CARLOTTA (subito dopo la breve danza porta lo Zio alla finestra) Zio, vieni a vedere un panorama.

180. ZIO Ma io non lo voglio vedere.

181. CARLOTTA (spingendolo a forza e costringendolo ad affacciarsi) Voglio che lo guardi. È brutto, ma guardalo ugualmente. (Lo tiene con la testa fuori dalla finestra, durante le scene seguenti, malgrado ch'egli si divincoli.)

182. BERTA (all'Atleta) Tu che sei lottatore, prova a rompere il ciambellone con la forza dei tuoi muscoli.

183. ATLETA Sì, mamma. (Si toglie la giacca e appare in una maglia coperta di medaglie davanti e di dietro; indi si sforza per rompere il ciambellone.)

La musica tace, come al circo equestre durante gli esercizi difficili.

184. COMMENDATORE (come al circo equestre) Basta!

185. IPNOTIZZATORE Basta! (Idem.)

186. PORTIERE Basta! (Idem.)

187. BERTA Silenzio! (Idem.)

188. TUTTI Sss!... (Idem.)

Il lottatore si sforza sempre più, invano.

189. CARLOTTA (sempre tenendo alla finestra a forza, lo Zio che si divincola) Fate presto.

190. LUDOVICO (come al circo equestre) Basta, perdio!

Musica; comincia un trillo di nota bassissima.

Tutti sono impressionati e scoraggiati.

191. ATLETA (lascia cadere il ciambellone, intatto e, mentre la musica ricomincia, saluta con la mano levata come un atleta di circo equestre e tutti applaudono) Non ci si riesce.

192. CAMERIERA (annunzia, introducendolo) Il colonnello Cannone.

-

III.

Detti e il Colonnello degli Ussari.

193. COLONNELLO (nella divisa di Ussaro della Morte, entra maestosamente pestando i piedi e spargendo il panico; va verso Ludovico) Auguri, auguri, auguri. Un momento. (Estrae un biglietto minuscolo e legge) In questo giorno di festa solenne, vengo ad augurare ai cari fidanzati...

194. LUDOVICO (interrompendolo, a parte) Giungi a proposito, mio caro. Guarda se ti riesce di dare una sciabolata a questo ciambellone del diavolo.

195. COLONNELLO Vuoi scherzare?

196. LUDOVICO Dico sul serio. Non è possibile romperlo.

197. BERTA È d'acciaio.

198. CARLOTTA (spingendo di nuovo lo Zio alla finestra) Zio, guarda un'altra volta il panorama.

199. ZIO (si divincola; lamentoso) Ma l'ho già visto!

200. COLONNELLO Largo! (Sfodera la sciabola gridando) Indietro tutti! (Momento di panico; il Colonnello si mette in guardia, grida) Eh... là! (E dopo qualche finta, lascia andare un terribile fendente; la sciabola va in mille pezzi e il ciambellone resta intatto. Il Colonnello resta con un mozzicone di sciabola in mano. Lo guarda meravigliato, mormorando) Oh, rabbia che mi prende! (Cerca di assalire il ciambellone, trattenuto dagli altri) Lasciatemi! Lasciatemi! Lo faccio a fette!

201. IPNOTIZZATORE Non si comprometta.

202. COLONNELLO (al ciambellone) Ci rivedremo.

203. LUDOVICO Sentite: facciamo un ultimo tentativo. Proviamo tutti insieme. (Lega il ciambellone a un infisso e tutti si mettono in fila, agli ordini del Colonnello.)

204. COLONNELLO Attenti! Ri...poso! Attenti! In riga, là (al Commendatore, dandogli un colpo sulla pancia) pelandrone!... Fate silenzio! Pronti! Via!...

205. TUTTI (tirando come i pescatori tirano la rete) Ooooh... Issa!... Oooooh... Issa!... Oooooh... Issa...

Il ciambellone si stacca senza rompersi, e tutti cadono in terra.

206. ZIO (voltandosi) Ma che fate?

207. LUDOVICO (con imbarazzo) È un gioco di società (Agli altri, che ormai sono tutti scapigliati e in disordine) Ancora un tentativo. A me, tutti!

Tutti afferrano il ciambellone, in circolo, e si preparano a tirare, agli ordini del Colonnello, mentre qualcuno al piano o col radio-grammofono, attacca una quadriglia.

208. ZIO Ma si può sapere che fate?

209. LUDOVICO Balliamo la quadriglia.

210. COLONNELLO Les messieurs, à droit.[421] Les dames, à gauche. Saluez votre dame. Contraire.

Tutti girano vorticosamente, infine si fermano.

211. LUDOVICO Niente, niente, niente. Maledetto! Vuoi romperti? (Lo scaglia in terra.)

Tutti lo inseguono; per un po' il ciambellone si vede sballottato dappertutto ma sempre intatto. La scena diventa sempre più selvaggia; tutti gridano e inseguono il ciambellone, armati di coltello, scalpelli, ecc. Sembra una scena d'«apaches». A un tratto lo Zio, che Carlotta tratteneva di nuovo a viva forza alla finestra, si fa al centro della scena.

-

Per ottenere l'effetto comico e per rafforzare una situazione comica già di per sé, Campanile si serve della bugia. Sembra che una bugia tiri l'altra e qui se ne accumulano talmente tante che hanno lo scopo di alimentare questa commedia. Come già accennato Carlotta fa finta di essere interessata a

quello che pensa lo zio riguardo al vino e gli pone una domanda per distrarlo, Berta gli fa delle domande in continuazione per tenerlo occupato. In un momento però Ludovico si pesta un dito con il martello e comincia a saltare per il dolore ma, per non destare sospetto nello zio, si mette a ballare. Carlotta poi lo invita ad affacciarsi alla finestra per vedere il panorama che egli non vuole vedere ma lei lo spinge con forza. La situazione si fa estremamente ridicola perché Carlotta gli tiene la testa fuori dalla finestra nonostante egli tenti di liberarsi.

Ne *Il Ciambellone* assistiamo all'intreccio dell'ironia drammatica, termine usato da Manfred Pfister[422] e l'ironia situazionale spiegata da Antonella Marchetti, Davide Massaro e Annalisa Valle.[423] L'ironia drammatica può avverarsi nel momento in cui soltanto una delle *dramatis personae* è ignara riguardo a ciò che succede intorno ad essa (in questo caso lo zio) mentre gli altri personaggi ne sono a conoscenza. L'ironia situazionale, chiamata anche l'ironia della sorte, riguarda la discrepanza tra il risultato ottenuto e il risultato previsto, cioè il contrasto tra il desiderio umano e la realtà del mondo esterno. Secondo Antonella Marchetti questo tipo di ironia non è intenzionale, infatti, Ludovico non è osservatore esterno e non possiede la consapevolezza e la facoltà di riconoscere le sue azioni come ironiche. Egli nemmeno ha lo scopo di creare una situazione ironica. Per Marchetti «la situazione ironica può avere origine sia da eventi il cui esito è considerato negativo, nei quali il protagonista è vinto e non riesce a raggiungere il suo scopo, sia da situazioni dalla conclusione positiva, nelle quali cioè gli individui coinvolti conseguono inaspettatamente un risultato positivo».[424]

Un'altra tecnica molto importante usata da Campanile è l'esagerazione. Senza questo meccanismo la commedia non sarebbe così assurda e ridicola allo stesso tempo. La prospettiva comica[425] di Ludovico è la cortesia ed essa, grazie all'esagerazione, si trasforma in una follia (usare la dinamite per spaccare il dolce). La prospettiva di un uomo cortese non è affatto divertente ma se si trasforma in un uomo troppo cortese ossessionato dalle formalità allora abbiamo una prospettiva comica più evidente. Ad un tratto il suo pregio (di essere garbato) si trasforma in un difetto, una mancanza morale e il personaggio definito normale assume le sembianze di un personaggio comico proprio perché l'esagerazione lo rende anormale.

-

212. ZIO Be', questo ciambellone è pronto? (*Silenzio generale, imbarazzo. Lo Zio ne è sorpreso e preoccupato*) Che c'è? Voi mi nascondete qualcosa. Parlate. (*A Ludovico*) Parla, in nome del Cielo.

213. LUDOVICO (*vincendo il suo imbarazzo*) Ebbene, zio, giacché lo vuoi, debbo dirti... che - in sostanza non è nulla di grave, non t'allarmare - ma... quel dolce casareccio...

214. ZIO Il ciambellone. Non è buono, forse?

215. LUDOVICO Immagino che sia buonissimo, ma mi sembra, così a prima vista, un po' come dire... (Si volta verso gli altri.)

216. BERTA Resistente.

217. ZIO Oh, non vuol dire. Questi dolci casarecci sono sempre un po' duri. Anzi, debbono esserlo. È il loro pregio.

218. LUDOVICO (agli altri) Credo che non ci resti che una cosa da fare. (Cupo) Farlo saltare con la dinamite. Per l'appunto ho una bomba in casa. Se credete... (A Carlotta) Va' a prendere quella bomba sulla scrivania.

219. CARLOTTA Sì, papà. (Esce.)

Ludovico attacca il ciambellone alla catena del lume, poi, tornata Carlotta, vi applica la bomba con la miccia; il Colonnello e l'Atleta tremano come foglie.

220. COLONNELLO (a Ludovico) Ma è carica?

221. LUDOVICO Altro che!

222. COLONNELLO Oh, rabbia, che mi prende.

-

Nell'ultima parte della commedia domina la funzione espressiva che in questo caso è indirizzata verso il ciambellone. Gli enunciati dei personaggi abbondano di frasi esclamative e di interiezioni (200, 204, 205, 211). Berta usa un eufemismo (resistente invece di duro) allo scopo di non dire quello che veramente pensa e in questo modo attenua l'espressione diretta che secondo lei è ritenuta sgradevole.

Anche qui per creare l'effetto comico Campanile si è servito del comico di situazione. La situazione in cui una persona ha intenzione di tagliare un dolce non è ridicola di per sé. Ma la situazione in cui il dolce non si rompe, quasi possedesse una volontà sua e i personaggi che vogliono tagliarlo usando gli attrezzi inimmaginabili per spaccare lo stesso dolce, è una situazione assurda, ridicola e bizzarra. Il conflitto drammatico è evidente ma la cosa veramente importante è l'individuare il tipo di conflitto. Come osserva Ryngaert: «C'è conflitto quando un soggetto è contrariato, nella sua impresa, da un altro soggetto (da un personaggio) o quando incontra un ostacolo sociale,

psicologico, morale.»[426] Ne *Il Ciambellone* non si tratta di un conflitto interpersonale perché non c'è una vera ostilità tra i personaggi. Non si tratta nemmeno di un conflitto sociale perché Ludovico non combatte contro il mondo esterno. Abbiamo a che fare piuttosto con un personaggio normale (Ludovico) che si trova in un mondo comico e la situazione in cui si trova (di dover tagliare un enorme ciambellone) è una realtà comica. Il suo conflitto drammatico scaturisce dal conflitto in cui l'uomo lotta contro se stesso, ovvero la lotta si riferisce alla situazione in cui un personaggio normale, che a causa di un evento esterno diventa un personaggio comico, lotta per venirne a capo. Si tratta di un conflitto definito da Vorhaus globale in cui c'è il conflitto tra le persone ed il loro mondo. «Il conflitto può essere quello di un personaggio normale in un mondo comico o di un personaggio comico in un mondo normale. Quando un personaggio normale si trova in un mondo comico, il personaggio normale rappresenta noi lettori o spettatori, rappresenta la vera realtà. La situazione in cui si trova rappresenta la realtà comica».[427]

-

L'Atleta s'attacca alle vesti della mamma; Ludovico dà fuoco alla miccia e di corsa raggiunge il gruppo degli amici, addossato in fondo. La miccia si consuma nel silenzio generale e finalmente si ode la formidabile detonazione. Si spegne la luce e i mobili crollano con fracasso. Dalle macerie si levano nelle tenebre i lamenti generali.

223. UNA VOCE Sono morto.

224. UN'ALTRA Anch'io.

225. VOCE Di chi è questo piede?

226. VOCE Dev'essere il mio. Portamelo qua.

227. VOCE Di chi è questo cuore?

228. VOCE DELL'ATLETA È mio.

229. VOCE Di chi è questo fegato?

230. VOCE DEL COLONNELLO È mio.

Silenzio di tomba. Poi si riaccende la luce e si scorge la tragica scena. Tutto è crollato. Tutti sono morti. Solo il ciambellone pende dal soffitto, intatto.

Sipario

-

La fine della commedia sembra velata da un'atmosfera surreale, anche se è difficile accostare il comico al surreale, qui la morte di personaggi non assume la connotazione tragica ma comica, o al limite tragicomica. Come afferma Carla Paletta riguardo allo svolgimento delle narrazioni di Campanile, l'autore davvero impressiona o per l'eccessiva prevedibilità, o al contrario, per l'assoluta improbabilità: sviluppi narrativi tanto ovvi finiscono talvolta per far risultare più verosimili episodi che in realtà non hanno la minima probabilità di realizzarsi.[428] Se consideriamo la fine della commedia, Campanile crea una situazione totalmente improbabile, irrealista, inaspettata, assurda e bizzarra. Lo strumento usato è l'effetto campanello. Il personaggio (Ludovico) ha una certa aspettativa (di riuscire a spaccare il ciambellone con la dinamite) e poi quest'aspettativa è disattesa (perché viene ucciso dalla bomba). Ci aspettiamo che Ludovico con l'aiuto degli altri riesca a tagliare il dolce e non che venga ucciso dalla dinamite.

Ludovico vive un conflitto interiore perché la sua indole lo porta alla distruzione. Egli dimostra l'impossibilità di adeguarsi al mondo che lo circonda e l'incapacità a comprendere la realtà della situazione. Egli, come personaggio non subisce nessuna trasformazione, la sua decisione (di usare la dinamite per spaccare il dolce) è in sintonia con il comportamento che si protrae in tutto il testo.

Visto che il tema è la morte, il finale della commedia appartiene anche all'umorismo nero perché presenta una situazione macabra e connessa alla morte. I personaggi morti cercano ognuno il proprio organo andato perso a causa dell'esplosione della bomba (223-230). Parlando della morte in questo modo Campanile dimostra l'incongruenza del registro e violazione di norme di buon gusto. L'idea di trasgredire le norme comportamentali di fronte alla morte comunque viene usata, come abbiamo già accennato nel precedente capitolo, per esorcizzare la realtà della morte e non per mostrarne la mancanza di rispetto e insensibilità.

Se ritorniamo alla figura centrale, il personaggio che domina tutto il dialogo e il maggiore responsabile del disastro è senza dubbio Ludovico. Senza la sua mania di essere troppo cortese e senza l'idea di usare la bomba per spaccare il ciambellone, il finale non sarebbe così bizzarro. È chiaro che il suo tentativo (di rompere il ciambellone) è fallito. Come osserva Propp «abbandonandosi esclusivamente a un qualche pensiero e preoccupazione, l'uomo non bada più a quel che fa ed esegue tutto automaticamente, cosa che porta alle conseguenze più inattese».[429] Infatti, a causa dell'estrema riverenza e cortesia verso lo zio, Ludovico non riesce a ragionare in modo logico bensì sembra essere guidato da un'ossessione meschina che causa la morte degli ospiti e familiari. «Nessun personaggio è più irresistibile, più attraente, di quello che non si ferma davanti a nulla pur di ottenere il suo scopo» nota John Vorhaus.[430] Vedendo di non poter spaccare da solo

il ciambellone egli chiama il portiere, il fabbro, l'ipnotizzatore e infine il colonnello ma nessuno riesce a rompere questo enorme dolce casereccio. Per creare il comico Campanile mette un altro espediente in atto, cioè quello che Propp chiama «un inatteso fallimento di un proposito umano».
[431] Propp è di opinione che non ogni fallimento di propositi è comico. Ad esempio, può essere comico un fallimento che riguarda le cose banali, quando a qualcuno succedono piccoli guai, ma se una persona rischia di morire, se le succede qualche disgrazia, allora non è una cosa comica bensì tragica. Ne *Il Ciambellone* ci troviamo di fronte ad un finale tragico ma la morte dei personaggi è davvero comica perché causata da una situazione banale e assurda. Ironicamente è il ciambellone di un metro che indirettamente, ovvero tramite una bomba provoca la morte.

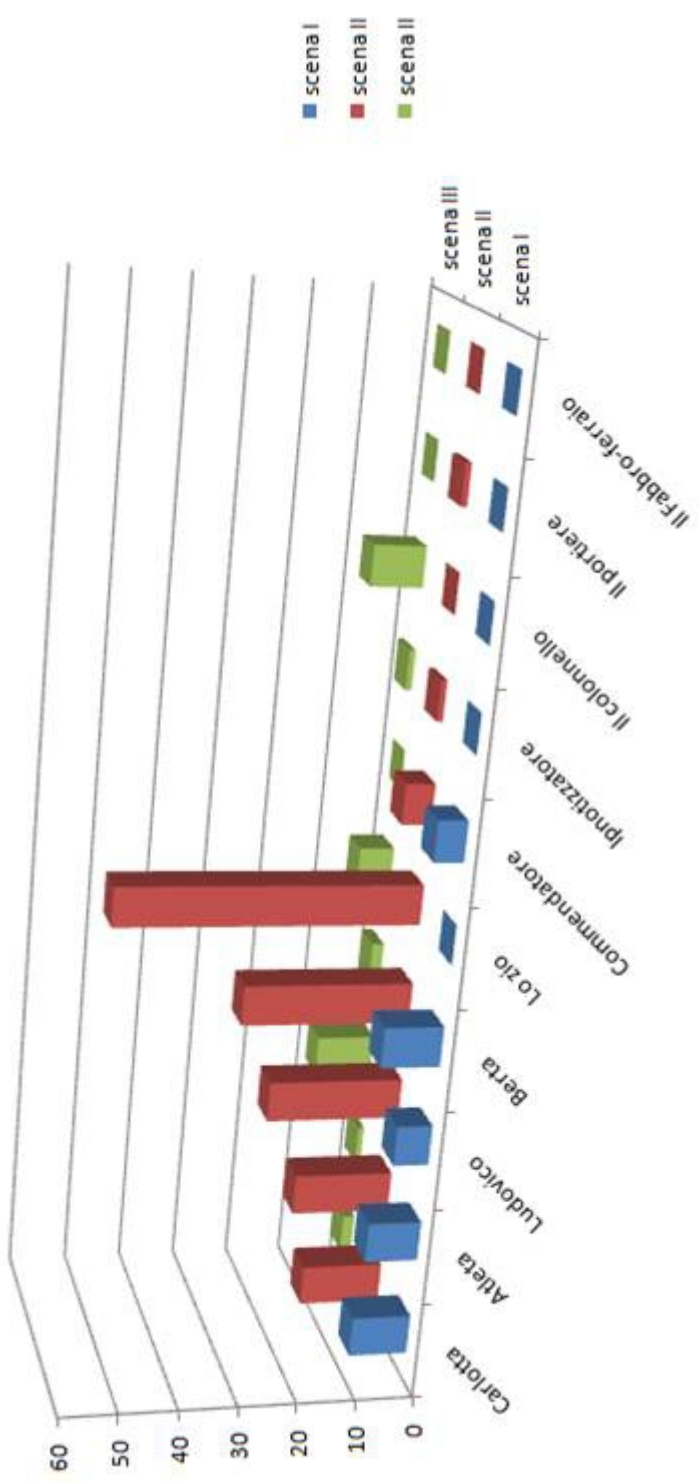
L'insuccesso provocato da circostanze esterne rivela in questi casi la pochezza delle aspirazioni e la meschinità della persona, e appare come una meritata punizione. Infatti, il difetto di Ludovico e l'impossibilità di avere coraggio e confessare allo Zio come realmente stanno le cose, suscita il riso e la morte, ovvero l'esplosione di una bomba arriva come una punizione. Ma quello che Propp osserva riguardo alla punizione potrebbe essere attribuito proprio al carattere di Ludovico. Da una parte possiamo affermare che non è colpa di Ludovico se possiede un difetto del genere e quindi potrebbe darsi che non abbia colpa per il suo insuccesso. Ma, afferma Propp, questo è soltanto in apparenza perché il suo insuccesso sembra causato dalla mancata capacità di previsione e di spirito di osservazione e queste sono le cose che suscitano la risata indipendentemente dalle intenzioni.

[432]

6.1.1 La tabella della frequenza dei turni di parola

Esattamente come nella precedente commedia anche ne *Il Ciambellone* la tabella della frequenza dei turni di parola è stata usata allo scopo di illustrare in modo schematico la distribuzione delle parole delle dramatis personae. L'asimmetria dei ruoli dove un locutore ha più potere degli altri è palese. Anche se ci sono dieci personaggi, possiamo osservare che i locutori più attivi sono cinque: Carlotta, l'Atleta, Ludovico, Berta e lo zio Nicola. Tra questi personaggi Carlotta e l'Atleta sono simmetrici, Ludovico interviene 39 e Berta 41 volte ma notiamo che lo zio Nicola è il locutore dominante, perché interviene 58 volte.

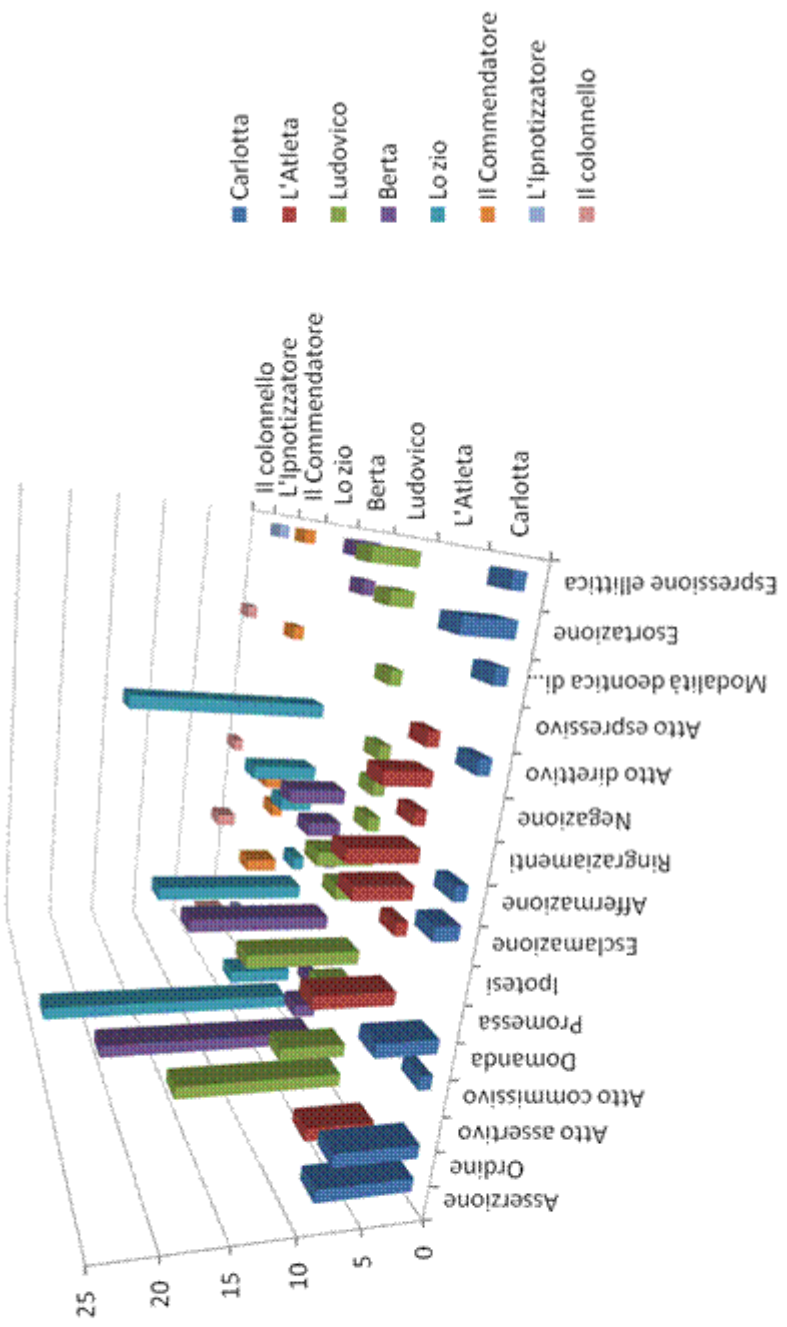
	scena I	scena II	scena III
Carlotta	10	14	2
L'Atleta	9	17	1
Ludovico	6	23	10
Berta	10	29	2
Lo zio Nicola	0	52	6
Il Commendatore	5	5	0
L'ipnotizzatore	0	1	1
Il Colonnello	0	0	9
Il Portiere	0	1	0
Il Fabbro-ferraio	0	0	0



6.1.2 La tabella degli atti linguistici

La tabella degli atti linguistici ci dimostra che tipo di atto è stato proferito e realizzato dai locutori. Per poter indicare in modo preciso il tipo di atto coinvolto, abbiamo usato la tassonomia di Searle. La tabella ci permette di scoprire quali personaggi si muovono solo su un asse, cioè quello degli atti direttivi (ordine, domanda, invito/richiesta), atti rappresentativi (asserzione, affermazione, negazione, ipotesi), atti espressivi (ringraziamenti, saluti, scuse) e atti commissivi (promessa e impegno) e quali personaggi combinano vari atti linguistici.

	Carlotta	L'Atleta	Ludovico	Berta	Lo zio	Il Commendatore	L'Ipnotizzatore	Il colonnello
-								
Asserzione	8	6	15	20	24	2	-	3
Ordine	7	-	6	2	6	-	1	3
Domanda	5	7	10	13	14	3	-	2
Promessa	-	-	-	-	1	-	-	-
Ipotesi	-	1	3	1	-	1	-	-
Esclamazione	2	5	5	3	3	2	-	1
Affermazione	1	6	1	5	6	-	-	-
Ringraziamenti	-	1	1	-	-	-	-	-
Negazione	-	4	1	-	18	-	-	-
Modalità deontica di permesso	1	-	-	-	-	-	-	-
Esortazione	4	-	2	1	-	-	-	-
Espressione ellittica	1	-	4	2	-	1	1	-
Totale	31	31	52	48	72	10	2	10



7 Centocinquanta la gallina canta

In questa breve commedia di un atto Campanile prende in esame in modo ironico il rapporto tra due coniugi, cerca di rappresentare le banalità del comunicare quotidiano, l'assurdità della situazione e l'impossibilità di comunicare. La commedia parla di una coppia borghese e benestante della classe medio - alta nell'Italia degli anni venti. Una coppia che non ha figli, apparentemente felice che già vive in un matrimonio dal quale evidentemente entrambi vorrebbero evadere e cominciano un'ennesima lite per un numero esatto da usare nella filastrocca "Centocinquanta la gallina canta". Il marito, infischiosene della rima comincia a canticchiare "cinquecento la gallina canta" e per la moglie, sentendo ciò che pronuncia il marito, è sufficiente per scatenare una lite furibonda. Difatti, la moglie, nella sua caparbia sostiene che si debba dire "centosessanta la gallina canta". Nella polemica, che si fa sempre più accesa, vengono immischiati il maggiordomo, la cameriera, il cuoco francese e addirittura i vicini di casa, il conte e la contessa. Naturalmente ognuno di loro ha un'idea propria su come deve andare la filastrocca e nessuno contribuisce a risolvere la lite tra i coniugi. I coniugi decidono poi di convocare i loro avvocati per chiedere il divorzio, ma nemmeno gli avvocati sono in grado di risolvere il litigio. Infine la pace si ripristina nella casa di Tito e Cecilia con l'arrivo dell'illustre tenore Palewski, l'ospite d'onore della festa che conosce tutte le canzoni e tutte le opere e risolve il dilemma cantando "centocinquanta la gallina canta".

In questa commedia indubbiamente non viene risparmiato nemmeno il teatro d'opera che andava in voga in quegli anni. Campanile non a caso prende come titolo della commedia una filastrocca per bambini al posto di un'opera seria come se volesse ironizzare e schernire il pubblico borghese di massa di allora che probabilmente vedeva nel teatro d'opera una specie di divertimento.

La commedia è ambientata in uno spazio unico, nel salotto di Tito e i movimenti dei personaggi, come le entrate e le uscite sono dinamici. L'indicazione scenica è piuttosto semplice, a differenza da *Il Ciambellone*, qui non ci sono molti oggetti che occupano la casa, ovvero il salotto.

Centocinquanta la gallina canta si differenzia nettamente da *L'Inventore del cavallo*, perché Campanile usa le *dramatis personae* appartenenti più alla cornice classica della commedia a lieto fine. Cecilia e Tito sono rappresentanti dell'alta nobiltà, essi hanno un domestico e una cameriera, due figure delle quali una famiglia borghese non potrebbe fare a meno. La parodia è feroce perché la "tragedia" della vita domestica di Tito e Cecilia viene ridicolizzata, sminuita e rappresentata in modo ironico. La denuncia della spensieratezza e incoscienza della borghesia italiana è evidente. Come dice Umberto Eco, «la parodia non deve mai temere di esagerare. Se colpisce nel segno, non farà altro che prefigurare qualcosa che poi altri faranno senza ridere – e senza arrossire – con ferma e virile serietà».[433] Possiamo ben notare che in questa commedia Campanile si lascia andare esagerando, cioè facendo della filastrocca la causa della lite che coinvolge tutte le *dramatis*

personae, dai coniugi e avvocati ai cuochi e domestici. Propp invece definisce la parodia come uno strumento per mettere a nudo l'inconsistenza interiore di ciò che viene parodiato. Secondo Propp tutto può essere oggetto di parodia: i movimenti, il comportamento dell'uomo, l'andatura, i gesti, le azioni ecc.[434] Quello che all'inizio della commedia sembra soltanto una lieve baruffa, a metà della commedia si sviluppa e sfocia in un vero conflitto dietro al quale si nasconde un matrimonio fallito pieno di battibecchi e insoddisfazioni. Del resto lo conferma il dialogo tra gli avvocati Bianchi e Neri. Entrambi i coniugi portano una maschera borghese per far vedere al mondo che si tratta di un matrimonio consueto ma la filastrocca è il colmo e svela la verità.

Per poter comprendere meglio l'assurdità della situazione che si crea in questa commedia, occorre menzionare il clima in cui *Centocinquanta la gallina canta* andò in scena nel 1925, «[...] durante i giorni dell'assestamento totalitario imposto dai telegrammi di Mussolini ai prefetti, Bragaglia con temeraria simpatia culturale prende la direzione di *Centocinquanta la gallina canta* garantendo all'atto unico un precario successo. Il pubblico affluito negli scantinati di palazzo Titoni assisté alla controversia che prorompe non appena il barone Tito, ingannando l'attesa d'un party canticchia un improbabile: "Cinquecento la gallina canta, lasciala cantare..." ; la moglie lo corregge con un perentorio "Centosessanta..." sicché il conflitto richiede il divorzio e chiama in causa gli irriducibili avvocati Bianchi e Neri ».[435] Con quest'opera viene colpito il ceto borghese, una classe contenta di sé che focalizza tutta la sua preoccupazione sulla risoluzione del dilemma delle rime come se fosse la questione più importante del mondo che bisogna risolvere al più presto. Quindi la loro futile preoccupazione costituisce la trama della commedia. Negli anni Venti contemporaneamente alla nascita della società di massa nasce anche la società di consumi. Petronio osserva che «il teatro è "genere" che più di ogni altro richiede una società di cui possa essere liberamente lo specchio, e il contatto immediato con un pubblico partecipe e consenziente. Condizioni che non potevano verificarsi nel ventennio fascista, sicché al cinematografo "dei telefoni bianchi", cioè di facile evasione e di consumo, si accompagnò un teatro anch'esso evasivo e di consumo, "gastronomico" come diceva Brecht, cioè costruito secondo ricette fisse, al solo scopo di agevolare la digestione serale».[436] Campanile dà un quadro pienamente realistico-ironico del modello di vita sfarzosa dell'alta borghesia e della sua superiorità economica, delle dame la cui maggior preoccupazione era di acconciarsi e frequentare banchetti e cerimonie. «*Clownerie nonsensica, mimesi plebea, arguzia sofisticata*, sono i registri, modulanti o dominanti, del riso scemo, ironico e meditabondo che fa da *pendant* al ghigno serio e pensoso del palcoscenico fra le due guerre».[437]

-

-

-

-
-
-
-
-

7.1 **Analisi approfondita del dialogo nel** ***Centocinquanta la gallina canta***

Salotto in casa di Tito. Tito ha la veste da camera sui pantaloni della marsina; sfoglia un giornale. In fondo, Battista il domestico, in frac, sta impalato sotto la porta in attesa di ordini.

I.

Cecilia, Tito, Battista.

1. CECILIA (entrando in gran toletta, con un piccolo specchio in mano, nel quale si guarda)
Andiamo?

2. TITO (guarda l'orologio) È presto cara. Sono appena le nove e mezzo e per andare in casa dei vicini, basta mezzo minuto: si esce dalla nostra porta e s'infila la loro. Non amo arrivare primo ai ricevimenti.

3. CECILIA (seccata) E tu sai bene che io non voglio perdere le romanze che canterà Palewski.

4. TITO (scettico) Uhm, Palewski! Come fosse chissà chi!

5. CECILIA Né più né meno che il più grande tenore vivente, per tua regola. Conosce e canta tutte le opere, tutte le romanze e tutte le canzoni.

6. TITO Bene, bene. Sta' tranquilla che non perderemo il tuo Palewski. C'è un mezzo semplicissimo. Appena udremo i primi accordi dell'orchestra, faremo il nostro ingresso in omaggio al celebre tenore.

7. CECILIA St! (Tende l'orecchio, in ascolto, fissando la parete di destra.)

8. TITO Che c'è?

9. CECILIA Mi pare che cominci la musica. Ascoltate anche voi, Battista.

Ascoltano tutti e tre fissando la parete di destra.

-

La trama si svolge in un giorno, in un luogo unico ed è ambientata in uno spazio ristretto, chiuso e privato, nel salotto borghese in casa di Tito. Campanile accentua che si tratta della casa di Tito e non di Cecilia e Tito. Egli inoltre non si pronuncia riguardo all'arredamento per cui possiamo dedurre che esso non sia importante per lo sviluppo della trama, ed offre pochissimi accessori (la rivista, il giornale, l'orologio, la sigaretta e lo specchio). Questo spazio chiuso è isolato dal mondo esterno ed il mondo esterno vi penetra soltanto un po', cioè nel momento in cui si sentono i rumori lontano nella notte, una tromba d'automobile e un cane che abbaia. Il salotto come spazio chiuso preannuncia la difficoltà a coabitare e comunicare ed i personaggi sembrano essere rinchiusi nel loro mondo che non permette nessun intruso, nessuna trasformazione. Infatti, l'inizio e il finale del dramma si rispecchiano. Nel momento del conflitto in cui Cecilia e Tito decidono di invitare i loro avvocati sembra che la loro lite preannunci una trasformazione, un miglioramento del loro modo di vivere, un capovolgimento della situazione ma si tratta soltanto di una trasformazione ingannevole perché alla fine l'ordine si ripristina, i coniugi non subiscono nessun cambiamento e rimangono insieme. Non ci sono né monologhi né soliloqui. Spesso nel dialogo alla risposta segue un'altra domanda e la nuova domanda genera a sua volta una nuova risposta e così via. Il tempo è contemporaneo a quello in cui scrive l'autore. La commedia è scritta in lingua italiana, Campanile non usa né dialetto né termini tecnici. Il linguaggio è quello parlato. Riguardo alla lingua Masolino d'Amico scrive: «Su questo aspetto di Campanile c'è da osservare l'assenza totale del dialetto, sorprendente perlomeno dal punto di vista della classica comicità italiana, che di rado ne prescinde. L'idioma di Campanile incarna, infatti, la limpida aspirazione dei puristi alla Migliorini suoi coevi, alla cosiddetta lingua toscana in bocca romana [...]».[438]

L'insofferenza tra i due coniugi è evidente dalla prima battuta. Cecilia si rivolge al marito con un atto direttivo (pronunciando una domanda) che in sé racchiude anche una richiesta di uscire al più presto, di andare ad ascoltare il più grande tenore vivente (1). Il marito non le risponde di no in modo esplicito ma in modo implicito viola la terza sottomassima della Modalità (piuttosto di evitare ripetizioni ed eccesso di informazioni Tito si dilunga nella spiegazione) e della seconda massima della Quantità (dice più di quanto è richiesto dalla moglie). Invece di mettere subito le cose in chiaro e spiegare che non ha nessuna voglia di andare per primo al ricevimento, Tito evita di esprimersi direttamente e usando l'implicatura conversazionale spiega alla moglie una cosa ovvia, ovvero che non c'è bisogno di andare così presto perché i loro vicini di casa vivono nella casa quasi attaccata alla loro e infine dice la vera ragione, cioè che egli non ama arrivare primo ai ricevimenti.

In qualche modo Tito cerca di evitare una risposta diretta, rivela qualcosa che non viene detto direttamente ma viene fatto intendere utilizzando il contesto della conversazione. Dalla parte di Cecilia si tratta di un atto non riuscito perché il marito non esegue l'atto richiesto dalla moglie (2). Di conseguenza la risposta del marito getta olio sul fuoco, fa scoppiare un disaccordo e la moglie seccata continua con il bisticcio spiegando le sue ragioni, ovvero il perché non vuole perdere le romanze di Palewski (3). Il comportamento di Tito non è in armonia con quello della moglie ed egli non offre cortesemente le giustificazioni del suo rifiuto. Non usa le espressioni che dimostrano la volontà di partecipazione per mettere il suo interlocutore (la moglie) a proprio agio. Non le dice "se ti va", o "se vuoi possiamo metterci d'accordo su quando andare al ricevimento" o qualsiasi altra cosa che dimostri la sua cooperazione, bensì dice che *egli* non ama arrivare primo ai ricevimenti e così rivela il suo atteggiamento egocentrico. Con la frase «io non amo arrivare primo ai ricevimenti» egli si mette a parlare di se stesso senza badare ai bisogni degli altri (in questo caso della moglie). Infine Tito decide di calmare la situazione e sembra che egli acconsenta ad esaudire pienamente il desiderio della moglie ma si tratta soltanto di una realtà apparente perché è lui il parlante dominante, il vero protagonista del discorso che non offre compromessi, è lui che decide quando è l'ora giusta di uscire e in questo caso Cecilia assume il ruolo di parlante passivo (6). Tra i due coniugi è chiara la dominanza del marito. L'alternanza dei turni di parola è rispettata, non ci sono sovrapposizioni di parola e i parlanti successivi o vengono scelti tramite una domanda (1, 8) o si autoselezionano perché nessun altro viene selezionato.

Stando alle didascalie Campanile ci presenta Cecilia ben vestita con un piccolo specchio in mano ed esso come oggetto acquista una valenza simbolica che poi si protrae nelle seguenti battute. L'uso di questo oggetto indica la vanità ma può essere inteso come simbolo di verità e di inganno, basta pensare al mito di Narciso.

-

10. TITO No. È una tromba d'automobile, lontana, nella notte... (S'alza, toglie lo specchio a Cecilia che ha finito di acconciarsi. Si mira estasiato della propria immagine. Poi presenta lo specchio a Cecilia, mettendoglielo sotto gli occhi come fosse una fotografia) Guarda come sono simpatico!

11. CECILIA Ma questa sono io, stupido.

12. TITO (riprende lo specchio e si guarda di nuovo) Sono io, ti dico. Del resto, Battista giudicate voi se sono io o è lei.

13. BATTISTA (prende lo specchio, vi si guarda) Mi duole dover dire che non è né il signore né la

signora, ma sono io.

14. TITO (riprende lo specchio e si specchia) Ah, è vero, è Battista. (Tende l'orecchio come sopra.)

-

È molto interessante e complesso il gioco dello specchio in queste cinque battute. Se comprendiamo lo specchio come un oggetto con una connotazione positiva, esso ci permette la contemplazione e la conoscenza di sé, ma se ci focalizziamo sul suo lato negativo, esso ci porta su un'altra strada che è quella del narcisismo, della vanità e dell'egocentrismo. Infatti, l'azione verbale di Tito nel momento in cui ammira estasiato la propria immagine nello specchio combacia perfettamente con l'azione non verbale descritta nella didascalia (10). Tito è vanitoso, egocentrico, sconsiderato e presuntuoso. Sia Cecilia, sia suo marito che il loro maggiordomo si riconoscono in quello specchio ma Campanile mette sottosopra il mondo dei padroni e servi concludendo la battuta in modo eccentrico e assurdo enunciando e concludendo infine che è Battista quello che si vede nello specchio. Fernando Taviani osserva: «Cominciava come una normale gag o freddura d'avanspettacolo, un numero "da cretini". È finita con un salto nell'assurdo. Con un minuscolo incanto. O una fuggevole identificazione servo-padrone (una delle chiavi classiche della commedia, piovuta qui da cieli svuotati). Tutto il lazzo dello specchio potrebbe appartenere ad una coppia di clowns, il Bianco e l'Augusto. Poiché però il tono fondamentale resta quello della commedia ambientata nella buona società (lo si capisce anche dal tenore delle didascalie), l'insieme risulta eccentrico».[439]

Forse Taviani ha ragione quando menziona i clowns, in effetti, possiamo ben facilmente immaginare Tito come il clown Bianco che incarna l'abilità, l'intelligenza e soprattutto la dominanza sugli altri e Battista invece sarebbe l'Augusto. Come del resto riporta Claudio Monti: «Per dirla con Fellini, il bianco costituisce la figura dominante, che ordina e vuole imporre le sue regole, rappresenta l'uomo borghese per la sua volontà di apparire meraviglioso, ricco e potente. L'augusto è colui che si ribella e diventa tutto il contrario rispetto alle regole e allo stile del clown bianco, presenta un po' i caratteri del "clochard", ha un'immagine sottoproletaria, da corte dei miracoli, è il più amato dal pubblico, soprattutto dai bambini, perché è più simile a loro».[440]

Decisamente Tito rappresenta i valori borghesi e il suo modo di agire ci rivela la sua arroganza e Battista invece è il suo contrario. Battista non esita a dimostrare il suo spirito d'osservazione, la spontaneità ed il gusto di divertirsi, il gusto della beffa. Comunque ciò che in realtà succede nello scherzo dello specchio si avvicina a quello che Propp denomina la comicità dei personaggi sdoppiati. Probabilmente in queste battute non abbiamo uno sdoppiamento evidente e per questo motivo bisogna esaminare con più attenzione le battute che nascondono uno sdoppiamento latente.

Forse in questo caso non sarebbe erroneo parlare addirittura di triplicazione perché lo sdoppiamento in questo caso si estende a più persone. Infatti, qui non sono coinvolti soltanto il bianco e l'augusto, cioè Tito e Battista, bensì sono coinvolte tre persone: marito, moglie e servo. Vladimir Propp nota a riguardo: «Come altri personaggi analoghi, essi non fanno che bisticciare tra loro. Questo procedimento è ben noto ai bravi clown: agiscono spesso in coppia, sono in parte identici e in parte diversi, ma non fanno che bisticciare, questionano e si azzuffano per inezie». [441] Siccome qui abbiamo a che fare con tre personaggi, bisogna dire che essi benché diversi per il sesso, l'appartenenza al cetto, lo status esistenziale e l'età, si trovano accomunati dal loro identico desiderio di accettare soltanto un tipo di realtà. Prima di Propp anche Bergson ha notato la stessa cosa ed è giunto alla conclusione che il riso è molto più forte con l'aumentare di personaggi tutti somiglianti fra loro. Secondo Bergson noi spettatori dinanzi ai volti somiglianti tra loro pensiamo distintamente alle marionette.[442] Infatti, in genere i ripetitivi gesti e i movimenti del corpo ci trasmettono l'idea di un meccanismo, un burattino. Sia Tito che Cecilia e Battista anche se rassomiglianti per quanto riguarda l'aspetto fisico, acquisiscono lo stesso atteggiamento, fanno i gesti nella stessa maniera e pronunciano le frasi identiche. A. Bisicchia giunge alla medesima conclusione e osserva che spesso: «I personaggi, attraverso un'azione serrata ed un linguaggio immediato, li vediamo trasformarsi in veri e propri manichini fino a scimmiettare con gesti inutili ed insignificanti».[443]

Tuttavia è interessante notare che l'enunciato (11) proferito da Cecilia è vero solo se Cecilia si guarda nello specchio e lo stesso accade sia per Tito che per Battista. Sebbene il concetto del sé implichi il concetto dell'altro, in questo gioco con lo specchio sembra che i personaggi non riconoscano l'esistenza di un altro soggetto (un altro ego), ma sono in grado di comprendere solo la propria esistenza. Se esaminiamo attentamente gli enunciati 11-13 possiamo scorgere l'uso enfatico del pronome «io». La contrapposizione tra i tre personaggi è evidenziata in primo luogo al livello di questo pronome personale. Come affermano Luca Alfieri e Artemij Keidan: «Infatti il pronome io implica un rimando alla MIA realtà (alla mia esperienza individuale, alla mia percezione soggettiva del mondo). Ma il fatto che io e tu sono reciprocamente legati nel processo comunicativo (cioè il fatto che io può trasformarsi in tu e viceversa indicando lo stesso referente) implica che noi apparteniamo alla STESSA realtà e che il nostro status esistenziale sia identico».[444]

Infatti, la loro percezione non dovrebbe limitarsi soltanto alla percezione di loro stessi, ma non accade così. Quello che i personaggi non fanno è supporre che i loro interlocutori percepiscano la realtà (lo specchio) in un modo diverso dal loro. Con questo atteggiamento essi dimostrano l'incapacità di essere aperti verso un dialogo bidirezionale bensì rimangono attaccati al mondo interiore senza la possibilità di scambiarsi i ruoli ed accettare un gioco di ruoli.

Certamente “il gioco dello specchio” descritto da Campanile ci rivela la vera natura dei personaggi, la loro vera personalità. Per Paolo Fabbri lo specchio possiede una valenza simbolica perché con esso instauriamo una relazione di tipo io-tu. In esso possiamo altresì guardarci come oggetti o assumere nella nostra soggettività posizioni di diverso tipo. Lo specchio è un luogo di trasformazione, di metamorfosi delle immagini. Per Fabbri lo specchio è come uno spartito che attende di essere eseguito da chiunque vorrà entrare nel gioco pronominale della sua enunciazione. [445] Egli afferma che la funzione principale di un pronome in un testo è la coreferenza. Così come vedendo in un testo un pronome cerchiamo il nome a cui esso fa riferimento allo stesso modo vedendo allo specchio l’immagine di qualcuno in una stanza cerchiamo di comprendere se la persona di cui vediamo l’immagine sia presente in carne ed ossa nella stessa stanza.[446]

Non è un caso che Campanile abbia usato proprio lo specchio come oggetto intorno al quale si svolge l’intera gag. Anche nelle narrazioni mitologiche lo specchio possiede una centralità simbolica specialmente se pensiamo a Narciso e Dioniso. Quest’ultimo «viene sbranato dai Titani mentre si guarda nello specchio e vede il mondo, autentico dio dello sguardo e della rappresentazione».[447] Egli, non riuscendo a riconoscere la propria figura riflessa nello specchio, comincia a considerarsi “altro” da sé.

G. Colli dà la seguente spiegazione: «Lo specchio è il simbolo dell’illusione, perché quello che vediamo nello specchio non esiste nella realtà, è soltanto un riflesso. Ma lo specchio è anche simbolo della conoscenza perché guardandomi nello specchio io mi conosco. E lo è pure in un senso più raffinato, perché tutto il conoscere è portare il mondo dentro uno specchio, ridurlo ad un riflesso che io possiedo. E ora ecco la folgorazione dell’immagine orfica: Dioniso si guarda allo specchio e vede il mondo! Il tema dell’inganno e quello della conoscenza sono congiunti, ma soltanto così vengono risolti.[448]

Se ci soffermiamo sulla seconda frase pronunciata da Colli, possiamo notare che anche Tito usa lo specchio come simbolo della conoscenza, egli lo prende, vede in esso il suo riflesso (10, 12) e, come dice Colli, si conosce ma poi, ad un tratto avviene una cosa inaspettata cioè egli sembra non riconoscersi (14), la didascalia ci fa sapere che si specchia dicendo che è Battista quello che si vede nello specchio, Si sovvertono i ruoli sociali proprio perché Tito non riconosce se stesso nello specchio ma riconosce il proprio servo.

Nella prima parte della commedia ci imbattiamo in una conversazione lievemente asimmetrica. L’asimmetria sorge non perché la moglie ed il marito non abbiano uguali diritti e doveri di parola e uguale competenza linguistica e comunicativa, ma si manifesta in primo luogo con l’atteggiamento manipolatorio di Tito. Nella prima parte della commedia la moglie ha 26 battute su 62 ed il marito

29. Tutte le loro battute hanno un destinatario diretto. Per quanto riguarda il maggiordomo egli non prende mai il turno di parola ma aspetta che gli venga assegnato dal partecipante dominante. Ad esempio, la prima volta che il maggiordomo interviene dall'inizio della scena (battuta 13) è Tito a invitarlo a parlare interpellandolo direttamente, lo stesso succede nella battuta (40). L'interazione asimmetrica tra il maggiordomo e i coniugi è evidente, mettendo in risalto il diverso potere interazionale, infatti, Battista in tutta la commedia ha soltanto 7 turni di parola.

-

15. CECILIA Che hai?

16. TITO Mi par di sentire la voce del famoso tenore. (*Ascoltano tutti e tre c. s.*) No. È un cane che abbaia lontano, nella notte. (*Accende una sigaretta e apre il giornale.*)

17. CECILIA Auff! (*Sfoggia una rivista di mode.*)

18. TITO (*canta con disinvoltura*)

Cinquecento

la gallina canta

lasciala cantare

la voglio maritare.

19. CECILIA (*alza il capo e lo guarda severa*) Che hai detto? Ripeti.

20. TITO Che cosa? Canticchiavo.

21. CECILIA (*sempre più severa*) Ripeti quello che canticchiavi.

22. TITO (*canticchia di nuovo*)

Cinquecento

la gallina canta

lasciala cantare

la voglio maritare.

23. CECILIA (*con grande disprezzo*) Imbecille!

24. TITO (*stupito*) Perché?

25. CECILIA Non sai niente e vuoi sempre canticchiare. E non ti accorgi che fai delle figure

ridicole.

26. TITO (*seccato*) Ma si può sapere che ti succede?

27. CECILIA Mi succede che sei un asino come ne ho visti pochi, ecco.

28. TITO Oh, insomma! (*S'alza*) Questa è una provocazione.

29. CECILIA Ma che provocazione! Informati prima di aprire bocca. Si dice centosessanta e non cinquecento.

30. TITO Che cosa?

31. CECILIA La canzone di poco fa. (*Canta con aria professorale*)

Centosessanta

la gallina canta

lasciala cantare

la voglio maritare.

32. TITO (*ride mefistofelicamente*) Ah, ah, ah! Centosessanta! Mi pare che questa volta la signora maestra prenda un granchio fenomenale. Si dice cinquecento. S'è sempre detto e sempre si dirà cinquecento.

33. CECILIA Ma perché ti ostini? Non vedi che sei ridicolo? Si dice centosessanta.

34. TITO Cinquecento.

35. CECILIA Oh, benedetto Iddio, ti vuole entrare in testa che con cinquecento manca la rima?

36. TITO Non m'importa nulla. Io me ne infischio delle rime, io. Grazie al cielo, non sono poeta! E se anche lo fossi...

37. CECILIA (*pronta a saltare*) Se anche lo fossi?

38. TITO (*crudele*) Se anche lo fossi farei versi sciolti per non darti soddisfazione.

39. CECILIA (*con rabbia*) Centosessanta!

-

A questo punto arriviamo alla ragione principale del litigio coniugale, il marito comincia a cantare la filastrocca (18) e ciò scatena le ire della moglie. In questa comunicazione verbale ovvero in tutto

il dialogo tra marito e moglie la funzione emotiva e conativa dominano e si intrecciano. Notiamo una determinata emozione, o atteggiamento rispetto a ciò di cui si parla (della canzone). Le repliche di Cecilia abbondano di dispregiativi, insulti e di frasi esclamative come imbecille, asino, ridicolo. La funzione conativa è forse più evidente, essa è spesso presente nei casi di imprecazione reciproca. Cecilia esprime le sue emozioni in modo diretto, l'effetto perlocutorio non è raggiunto, il marito è determinato e non si lascia convincere (34, 36). Nelle battute 19, 21 e 29 Cecilia manda i messaggi essenzialmente conativi usando l'imperativo. Inoltre usa atti direttivi (ripeti, informati) allo scopo di influenzare il pensiero del marito ma non ci riesce perché il marito non accetta gli ordini. Come sottolinea Marta Appiano: «Nell'uso della frase all'imperativo, il pericolo è [...] quello che il parlante produca una, seppure lieve, effrazione dell'Io del destinatario, collocandolo in una posizione di disagio».[449] Cecilia impone l'omologazione della propria sensibilità e viola esplicitamente le regole della cortesia perché il suo modo di parlare non è amichevole bensì aggressivo. Infrangendo le regole della cortesia essa compromette il rapporto con suo marito. È chiaro che qui si creano le differenze di ruolo tra i parlanti; se all'inizio il marito dimostrava la propria superiorità, ora è Cecilia ad assumere il ruolo del parlante attivo. Quindi la posizione di potere è sovvertita, all'inizio Cecilia rispettava l'ordine gerarchico che la definiva come una moglie sottomessa e passiva e ora acquista una posizione quasi di leadership grazie al suo tono della voce, all'impeto con cui difende il suo parere, all'eloquenza e alla padronanza linguistica.

Negli enunciati di Cecilia prevale la funzione fatica con i seguenti enunciati (Che hai detto? Ripeti! Ripeti quello che canticchiavi.) per assicurarsi che il marito e lei stiano utilizzando lo stesso codice, cioè vuole verificare se Tito davvero canti la canzone in questo modo. Come abbiamo già notato, Cecilia, dal parlante passivo si trasforma in parlante dominante perché è lei che prende i turni di parola e sembra che suo marito soltanto cerchi di difendersi dagli attacchi verbali (20, 24, 26, 28, 30). Le regole dell'alternanza dei turni vengono osservate fino alla battuta 36. Tito vuole spiegare la sua indifferenza riguardo alle rime ma non riesce a completare il proprio turno perché Cecilia non rispetta il turno di parola del marito e viola la regola prendendo il turno (36). Tutto il loro dialogo in questa parte appartiene al dialogo del conflitto, ma si tratta di un conflitto vero e proprio, non come ne *L'Inventore del cavallo* in cui i personaggi fanno baruffa per colmare il vuoto.

John Vorhaus individua tre tipi di conflitto: il conflitto globale, il conflitto locale ed il conflitto interiore[450]. La trama della commedia *Centocinquanta la gallina canta* appartiene al conflitto interpersonale o locale, ovvero il conflitto che rappresenta la battaglia tra individui. Vorhaus poi distingue due tipi di conflitto locale, in un tipo di conflitto c'è un personaggio comico che si scontra con un personaggio normale e nel secondo tipo di conflitto ci sono due personaggi comici che si scontrano faccia a faccia. Tito e Cecilia appartengono al secondo tipo di conflitto locale. «In

entrambi i casi, il conflitto è tra persone che hanno un legame emotivo. Che si interessano l'uno dell'altro. Ciò non vuol dire che si amano o si piacciono. Si possono anche odiare, ma sicuramente non si ignorano. Questo è ciò che distingue questo tipo di conflitto da un qualsiasi conflitto tra un qualsivoglia poliziotto e un comune artista della truffa. Come si suol dire, questa volta è personale!».[451]

-

40. TITO Cinquecento e basta! Non uno di meno. Del resto rimettiamoci a un arbitro. Battista!

41. BATTISTA (che finora ha ascoltato avidamente, si ricomponne subito e si dà un'aria indifferente) Signor barone.

42. TITO Tu eri qui e hai udito tutto.

43. BATTISTA Non mi sarei mai permesso. (Dignitoso.)

44. TITO Imbecille.

45. BATTISTA Ebbene, sì, ho udito, ma le giuro che non dirò niente a nessuno.

46. TITO Non si tratta di questo. Rispondi: cinquecento o centosessanta?

47. BATTISTA Mi duole dover contraddire il signor barone, ma in fede mia debbo dichiarare che, fin dalla più tenera età, ho sempre udito centosettanta. (Canta, corretto come sempre)

Centosettanta,

la gallina canta,

lasciala cantare,

la voglio maritare.

48. CECILIA Pezzo d'asino!

49. TITO (urla) Fannullone! Non immischiarti mai più nei discorsi dei tuoi padroni. Del resto, io rimango del mio parere. Cinquecento, cinquecento! (Canta)

Cinquecento,

la gallina canta, lasciala cantare, la voglio maritare.

50. CECILIA (canta assieme, rabbiosa)

Centosessanta, la gallina canta, lasciala cantare, la voglio maritare.

51. BATTISTA (in fondo, a mezza voce, insieme, malignamente)

Centosettanta

la gallina canta

lasciala cantare

la voglio maritare.

52. TITO (si tappa le orecchie ed urla) Cinquecento, cinquecento!

53. CECILIA (comincia a piangere) Ma si può andare avanti così?

Con un marito simile? Questa è una vita d'inferno ed io non resisto.

54. TITO Ma smettila, presuntuosa!

55. CECILIA (piange) Mi offende, anche!

56. TITO (freddamente) Io non offendo. Rilevo soltanto la gravità d'una situazione insostenibile fra noi.

57. CECILIA Sono anch'io di questo parere e domani andrò da un avvocato.

58. TITO (beffardo) Ma vacci, finalmente, da quest'avvocato. Sono anni che lo dici. Perché lo fai aspettare tanto? Vacci. Anch'io andrò da un avvocato.

59. CECILIA (ghignando) Ah, ah, mi fai ridere coi tuoi avvocati.

60. TITO E tu coi tuoi. Anzi, guarda, non voglio aspettare nemmeno fino a domani; subito andrò da un avvocato. Battista, presto, il cappello e il bastone.

Battista consegna.

61. CECILIA Sarai carino in pigiama, cappello e bastone. Mi fai proprio ridere.

62. BATTISTA (insegue Tito) Il frac, signor barone!

Escono.

-

Fino alla battuta 49 gli interlocutori aspettavano il momento di finire il turno per poter intervenire (con l'eccezione della battuta 36) oppure i parlanti selezionavano un altro parlante mediante una

domanda ma a partire dalle battute (49, 50) è il momento in cui arriva la sovrapposizione di parola usata in modo ostile. Forse non è il caso di parlare proprio di una sovrapposizione bensì di una partenza quasi simultanea. Secondo Fabrizio Bercelli «Tecniche comuni per spuntarla sono continuare a ripetere una medesima parola o frase, e alzare la voce [...]».[452] Cecilia, Tito e Batista continuano a parlare (o meglio cantare) simultaneamente alzando le voci con lo scopo di ribadire la propria dominanza. Interruzioni e sovrapposizioni stanno a indicare la funzione conflittuale della conversazione, testimoniando in modo più apparente della lotta per parola.[453]

Qui la lite culmina (49-60), il dialogo si fa conflittuale e l'aggressione verbale è sempre più accesa. La lite, secondo Jan Mukaržovski, è un tipo estremo di dialogo che mette in evidenza il contrasto tra l'io e tu e gli elementi emotivi dominano.[454] Nel dialogo conflittuale appaiono il sarcasmo e l'ironia come si può osservare nella comunicazione tra Cecilia e Tito. Assistiamo alla violazione delle massime di cortesia e i coniugi lo fanno intenzionalmente. Ognuno cerca di imporre la propria volontà sull'altro senza dare la possibilità di alternative. Cecilia è quella che minaccia potenzialmente la libertà d'azione del suo interlocutore ed è lei la prima che commette nei confronti di Tito un'offesa dandogli dell'imbecille. Tito non si aspetta tale reazione e per questo motivo risponde con una domanda. Cecilia pronuncia le frasi che feriscono Tito e questi reagisce e combatte allo stesso modo.

Cecilia usa un tipo di domanda retorica (53) e, infatti, le due domande contenute nella battuta non sono rivolte a Tito. Bice Mortara Garavelli distingue due tipi di interrogazioni[455]: domanda retorica e *dubitatio*. La prima è qualificata così perché non attende altra risposta se non la conferma di ciò intorno a cui si interroga. Questo tipo di interrogazione richiede una risposta obbligata (l'alternativa sì/no). Il secondo tipo di interrogazione alla quale appartiene l'enunciato di Cecilia, è la domanda rivolta a se stessi. Lo schema retorico è quello della *dubitatio*: incertezza tra due o più possibili interpretazioni di un fatto, evento, stato di cose. Si esaminano circostanze e opinioni contrastanti, si soppesa il pro e contro di una situazione in vista di una decisione da prendere.[456] Cecilia non chiede conferma di ciò che prova per il marito bensì cerca di vagliare la possibilità di una separazione. Le due domande quindi preludono la conversazione successiva e la decisione di andare a consultarsi con gli avvocati (57).

Tutti gli altri personaggi sono percepiti o come alleati o come avversari (avvocati Bianchi e Neri). Occorre sottolineare che Battista non è visto qui come un aiutante o alleato, perché non sta né dalla parte di Tito, né dalla parte di Cecilia. Egli assume una posizione tutta sua e si fa beffa dei coniugi (lo capiamo dalle didascalie), il suo atteggiamento verso Tito e Cecilia è derisorio. Tra le *drammatis personae*, egli è il primo che viene a conoscenza del conflitto e viene chiamato come arbitro.

Entrambe le parti si accusano reciprocamente di violare le regole di interazione.

Battista si pronuncia liberamente riguardo al numero esatto nella filastrocca. Bisogna notare che egli come domestico adempie le sue funzioni, cioè ricorda a Tito di prendere il frac, fa entrare gli avvocati, parla quando gli permettono di parlare ma nello stesso tempo egli si esprime con disinvoltura senza temere di palesare il proprio pensiero e affermare la propria personalità. Con questo atteggiamento il maggiordomo rompe con la tradizione che lo voleva sottomesso e zelante. Infatti, Campanile ribalta il rapporto complementare tra servo e padrone, situazione che rappresentava l'archetipo della sottomissione in cui i servi ne uscivano oppressi. Battista non ricopre il ruolo tradizionale del servo furbo e astuto o ingenuo e pronto a sostenere il proprio padrone in ogni occasione. Il servo non manca d'intelligenza e con un pizzico di sfacciataggine a volte permette al suo padrone di sentirsi superiore a lui ma spesso egli non agisce come Tito si aspetta. Infatti, in molte situazioni Battista non è diplomatico ed esprime liberamente il suo atteggiamento anche se diverso da quello dei padroni e bisogna osservare che non si allea con nessuno. La figura di Battista ovvero del servo beffardo che finalmente coglie l'occasione di ridersela è dinamica. Egli, anche se appare soltanto poche volte nel corso della commedia è un personaggio dinamico che non appartiene ad una figura fissa con un carattere ben definito. Battista è come il Pulcinella burattino[457], una maschera piena di vitalità, che è sottoposta a numerose trasformazioni, capace di assumere aspetti diversi (viene scambiato per un signore ed egli si trova bene nel ruolo assegnatogli).

Sarebbe interessante soffermarsi sul rapporto che esiste tra il significato dei nomi e l'identità dei personaggi. Tramite i nomi delle *dramatis personae* ci facciamo da principio un'immagine del personaggio. Spesso questi nomi ci servono per mettere i personaggi in relazione con l'intreccio. Secondo Ryngaert «i nomi attribuiti ai personaggi sono un'importante indicazione, tanto che alcuni drammaturghi li eliminano, probabilmente per non dare loro un marchio sociale troppo netto e per fare in modo che l'accento sia piuttosto su ciò che dicono».[458] Come del resto possiamo notare nella commedia *L'Inventore del cavallo* nella quale la maggioranza dei personaggi non portano i nomi propri bensì sono chiamati: il ministro, il poeta, l'inventore ecc. I loro nomi non suggeriscono comportamenti di comicità in modo diretto ma sono ridicoli se li mettiamo in relazione con gli enunciati che pronunciano. Come dice Bavaro «i semplici nomi di persone o personaggi possono essere portatori di comicità, oppure suggerire comportamenti comici, proprio per l'accostamento tra la persona ed alcune caratteristiche, in genere non edificanti suggerite dal nome».[459]

È molto interessante che Campanile abbia usato il nome Tito per il suo personaggio principale. Se partiamo dal detto latino *in omen nomen* secondo cui l'uomo si vede già dal nome ovvero dietro ad

un nome a volte c'è un germoglio del destino, allora l'uso di questo nome combacia perfettamente con il suo carattere. Come spiega Donatella Bremer, non tutti i nomi sono parlanti e neppure tutti i nomi parlanti sono ugualmente trasparenti.[460] Il nome Tito senza dubbio rientra nella categoria dei nomi parlanti proprio perché rievoca da un lato la parola *titolare* (proprietario) ma dall'altro non bisogna scordare che nel Sud Italia il termine *tito* significa colui che difende. È indubbio che Campanile abbia voluto inquadrare questo personaggio per suggerire i tratti del carattere. L'ironia della contraddizione che si nasconde dietro il nome di Tito è evidente. Non bisogna tralasciare l'acuta osservazione di Ryngaert che il destino del personaggio non può costruirsi soltanto sulla base del suo nome ma certamente non possiamo sottovalutare il modo in cui gli autori lo nominano.
[461]

Nella battuta 62 per la prima volta viene menzionato il titolo d'onore di Tito cioè l'appellativo barone. Esso, nell'uso che fa Battista fa ridere anche perché secondo il dizionario etimologico la parola barone probabilmente proviene dal latino «*baro* (= stupido) che non ha alcuna attinenza con barone, titolo di nobiltà feudale del francone *baro* (= uomo libero che combatte). Significato - chi inganna con arte nel gioco delle carte o dei dadi».[462] Se prendiamo in esame l'ambiguità della parola, Campanile gioca con il termine indicando in modo ironico l'uomo che combatte, cioè difende la propria opinione fino alla fine (quello di dire Cinquecento la gallina canta).

Come nelle precedenti commedie, anche in *Centocinquanta la gallina canta* notiamo la trasgressione delle norme della comunicazione che comporta l'effetto comico.

-

II.

Cecilia sola. Poi Tito e l'avvocato Bianchi.

63. CECILIA (*piange. Poi va al telefono e forma un numero*) Venti... cinquecento... No, ho sbagliato. Centosessanta, centosessanta, la gallina canta... Oh, Dio, la mia povera testa!.. Pronto? È lei, avvocato? Sì, sono io. La prego di venire subito a casa... Urgentissima... Sì, un'altra scenata pochi minuti fa. Dobbiamo separarci... No, stasera... Dove? A teatro? Ma andrà al secondo atto. Venga, la prego. Subito?... Sì, grazie. (*S'abbatte affranta sulla poltrona. Suona il campanello; a Battista che entra*) Fra poco verrà l'avvocato Neri. Lo farete entrare subito e m'avvertirete. (*Esce tristemente a sinistra, mentre dalla comune entra Tito in fretta, seguito dall'avvocato Bianchi.*)

64. TITO (*a Bianchi*) Accomodati un momento, vado a chiamare mia moglie.

65. BIANCHI Mi raccomando, sii calmo. Passeresti dalla parte del torto.

66. TITO Non dubitare.

67. BIANCHI Quanto agli alimenti, io direi centosessanta...

68. TITO (con forza) No! Cinquecento!

69. BIANCHI Ma sei pazzo? Vuoi rovinarti?

70. TITO Scusa, ero distratto. Con permesso. (Esce a sinistra.)

Si sente suonare alla porta. Bianchi sta guardando i quadri alle pareti, o altro, e non vede entrare l'avvocato Neri, che è in abito da sera.

-

Il telefono acquista una connotazione emblematica di benessere sociale della borghesia, riservato solo alle classi agiate. Tramite il dialogo di Cecilia con il suo avvocato veniamo a sapere la sua intenzione di separarsi dal marito. Parlando con l'avvocato Neri Cecilia usa l'atto direttivo (lo prega di venire) ed egli acconsente, quindi l'effetto perlocutivo è raggiunto.

Campanile usa un sottile gioco di parole, ovvero si tratta di un'allusione adoperata come meccanismo del comico (67-69). Il suggerimento dell'avvocato Bianchi riguardo agli alimenti da passare alla moglie ha un rapporto di somiglianza con l'oggetto in questione. Infatti, Tito, distratto e occupato con il problema delle rime, alla domanda di Bianchi sulla somma di denaro che deve passare alla moglie in caso di separazione, pensa subito alla canzone e poi risponde automaticamente cinquecento. Tito non rispetta l'alternanza del turno di parola e la viola interrompendo il discorso di Bianchi (68). È importante accentuare che l'espressione di scusa (70) non avviene perché Tito si è autocorretto ma avviene perché il suo interlocutore lo ha indotto a farlo rivolgendogli due domande, quindi Bianchi ha agito in modo da consentire una riparazione. Sembra il caso di una violazione riparata con espressione di scusa. Di solito in una riparazione l'ascoltatore che non capisce l'enunciato chiede riparazione ma osservando meglio qui si tratta piuttosto di una domanda di precisazione. Vi sono, infatti, domande con cui il richiedente, pur riferendosi a ciò che è stato appena detto, non si limita a chiedere un *rifacimento* o un *aggiustamento* di ciò che non ha capito, bensì chiede una *integrazione aggiuntiva* di quanto detto nel turno precedente, che il richiedente stesso mostra peraltro di avere capito. Queste domande, quindi, fanno riferimento al turno precedente, ovvero sono costruite su di esso, sono domande di precisazione (*contingent questions*).[463]

-

Domande di precisazione (contingent questions)

A: prima domanda

B: risposta

A: domanda di precisazione, che verte sulla risposta precedente, la tratta come risposta capita, ma ne chiede un'integrazione aggiuntiva, una precisazione o specificazione.

B: risposta che modifica la risposta precedente, aggiungendovi qualcosa che non era stato detto nella risposta precedente; nel caso che la prima risposta fosse strettamente pertinente alla prima domanda, la seconda risposta contribuisce a rispondere alla domanda iniziale stessa.

[464]

Nel testo della commedia *Il Ciambellone* le domande di precisazione si riferiscono alle battute 67, 69, e le risposte si riferiscono alle battute 68 e 70.

(67) A: Quanto agli alimenti, io direi centosessanta.

Bianchi non pone una domanda bensì un suggerimento.

(68) B: (con forza) No! Cinquecento!

Tito reagisce con impeto interrompendolo.

(69) A: Ma sei pazzo? Vuoi rovinarti?

Bianchi pronuncia due domande di precisazione, è chiaro che capisce la risposta ma la risposta non gli sembra logica e per questo motivo ne desidera un chiarimento. (70) B: Scusa, ero distratto. Con permesso. (Esce a sinistra.)

Tito si scusa, convinto di aver sbagliato e aggiunge una risposta sensata che si collega alla precedente.

-

-

III.

Bianchi, Neri, Battista. Poi Cecilia e Tito.

Neri entra dalla comune, seguito da Battista, al quale, senza voltarsi, consegna, con aria stanca, il bastone, poi i guanti, quindi il mantello e il gibus. Battista, avendo le mani occupate col bastone e i guanti, riceve il cilindro in testa e il mantello sulle spalle.

71. NERI Avvertite la baronessa. (Si volta e non riconoscendo Battista, che sembra un elegante

signore, gli fa un inchino) Oh, scusi.

72. BATTISTA (s'inchina) Vado ad avvertire la baronessa. (Via solenne come un gran signore.)

73. CECILIA (entrando seguita da Tito e da Battista; a Battista) Andate ad avvertire i nostri vicini che non andremo al loro ricevimento, perché sto poco bene.

Battista via.

74. TITO e CECILIA (agli avvocati) Buonasera.

Scambio di saluti.

75. BIANCHI (si volta e solo ora si accorge della presenza di Neri. Ha un gesto di sdegno) Ah, perdio, no. (Fa per andarsene.)

76. TITO Dove vai?

77. BIANCHI Me ne vado. Ti prego di non trattenermi, perché non posso restare un minuto di più in una casa dove si trovi questo abominevole leguleio, il quale ha l'anima più nera e orrida della faccia.

78. NERI (sdegnato) Sono io che me ne vado, perché non posso vedere senza orrore questo sconcio mozzorecchi. Oggi stesso voglio allontanarmi dalla vostra città e andarmi a nascondere, se mi è dato, in luoghi dove egli non possa più venire a presentarsi ai miei occhi.

Prendono i soprabiti fulminandosi con gli occhi.

79. BIANCHI Me ne vado io.

80. NERI Anch'io.

81. BIANCHI Allora... (cambiando tono) andiamocene tutti e due. (A Neri) Tu che strada fai?

82. NERI Passo per il Corso e tu?

83. BIANCHI Anch'io.

84. NERI Allora possiamo fare la strada insieme.

Si pigliano sottobraccio ed escono conversando amabilmente.

85. TITO Ma venite qui, in nome di Dio! (Gli avvocati rientrano.) C'è una tragedia in casa e voi ve

ne lavate le mani.

86. CECILIA Vi supplico, restate.

Di nuovo succede un ridicolo e corto *qui pro quo*, scambio del servo per un gran signore (71, 72). Come già menzionato, dall'inizio della commedia Campanile gioca con l'immagine del servo mettendo alla rovescia il mondo dei padroni e dei servi, e come si può notare questa intenzione si protrae in tutta la commedia.

In questa scena Campanile continua a giocare con i nomi parlanti, infatti, due avvocati si chiamano Bianchi e Neri e naturalmente uno rappresenta gli interessi di Cecilia e l'altro di Tito. Il loro è un dialogo assurdo (senza la mancanza di cooperazione nel dialogo) proprio perché all'inizio (77-78) esprimono l'odio l'uno verso l'altro ma poi con un verbo commissivo (79) entrambi scoprono che nonostante l'odio, hanno qualcosa in comune, cioè decidono di andarsene e addirittura di fare la strada insieme. Appunto, il rovesciamento della situazione diventa assurdo nel momento in cui gli avvocati decidono di fare la strada insieme (81-84). In questa parte Campanile sfrutta una tecnica molto interessante denominata la distorsione della logica. Secondo Bavaro la distorsione mira a creare qualcosa di insolito, nuovo o bizzarro[465] e poi spiega più dettagliatamente: «L'espressione più esplicita di una logica distorta è l'assurdo che riusciremo a creare o cogliere in un discorso, in un'azione o situazione. Per ottenerlo basta sospendere la logica che presiede ai consueti ragionamenti o comportamenti; e non sarà difficile se ci "alleneremo" mentalmente a questa specie di momentaneo annullamento delle regole logiche, solo al loro incongruo uso per adattarvi poi la battuta». [466] Sembra che il modo di comportarsi degli avvocati davanti a Tito e Cecilia sia fasullo. Sia Tito che Cecilia cercano di farli tornare usando i verbi direttivi. Le massime del principio di cooperazione sono rispettate, tutti i personaggi rispettano l'alternanza dei turni, alla domanda segue una risposta e il dialogo è logico e coerente.

IV

Detti, Contessa e Conte.

Entrano il Conte e la Contessa vicini di casa; la contessa parla col birignao cioè affettatamente e pronunziando spesso e invece di a.

87. LA CONTESSA (a Cecilia) Oh, chera! Bettista è venuto e dirci che non potete venire el nostro ricevimento perché stei poco bene, e, siccome il tenore Pelewski non è encore erriveto, vengo e sentire come stei.

88. CECILIA (col fazzoletto agli occhi, la conduce via a sinistra) Vieni, vieni, ti racconterò tutto.

89. TITO (conduce via il Conte a destra) E tu vieni con me. A te racconterò io tutto. Figurati...

-

V

Avvocato Bianchi e avvocato Neri.

Rimasti soli gli avvocati parlano con aria grave.

90. BIANCHI Dunque hai saputo?

91. NERI Vagamente.

92. BIANCHI Tragedia in casa al solito.

93. NERI C'è stata un'altra scenata, lo so, ma ignoro i particolari.

94. BIANCHI Lui pare si sia messo a cantare on la sua vocina...

95. NERI E vuoi che si mettesse a cantare con la vocina di un altro?

96. BIANCHI Non cominciare a confutarmi coi tuoi soliti cavilli. Lui, dunque, si sarebbe messo a cantare. (Canta con aria grave)

Cinquecento

la gallina canta...

Conosci?

97. NERI Sì, sì, perfettamente. (Canta con aria di profonda competenza)

Lasciala cantare

la voglio maritare.

98. BIANCHI Benissimo. Lei pare l'abbia corretto un po' bruscamente osservando che si deve dire: Centosessanta la gallina canta lasciala cantare la voglio maritare.

99. NERI Ma diamine è ovvio.

100. BIANCHI (impermalito) Niente affatto. Si dice cinquecento.

101. NERI Centosessanta.

102. BIANCHI (alzando la voce) Non insistere.

103. NERI Non ti ostinare! Centosessanta.

104. BIANCHI Cinquecento! Del resto, ne riparleremo dopo. (Continua il racconto...) Così si sono inaspriti da tutte e due le parti e le cose stanno a questo punto, che una soluzione definitiva s'impone; credo che l'unica sia una separazione legale.

105. NERI Ma non si può tentare un accomodamento su una via di mezzo; sulla base, che so io, di trecentoventicinque? Lui scende un po', lei sale e s'incontrano a mezza strada.

106. BIANCHI Macché! Lui ha insistito per cinquecento, lei non ha spostato da centosessanta e ogni tentativo di accomodamento è vano. Intransigenza assoluta da tutte e due le parti. Del resto, credo che faranno bene a separarsi. Capirai, sono anni che vanno avanti a questo modo, tra continue scene. Non si può, non si può. Lui, specialmente, ha bisogno di riposo di tranquillità. Che si dividano. È l'unica cosa che possano fare, ormai.

107. NERI Sta bene. Lui le passerà gli alimenti.

108. BIANCHI Questo lo vedremo. Bisogna anzitutto stabilire chi ha ragione e chi ha torto. Nomineremo un collegio di periti! Io sono fermamente convinto che la versione giusta sia cinquecento.

109. NERI (scaldandosi) Io, centosessanta.

110. BIANCHI E tu sei un imbecille.

111. NERI E tu un furfante della più bell'acqua. Un furfante in malafede.

112. BIANCHI Mi renderai ragione. (Gli dà la carta da visita.)

NERI E tu a me. (Gli restituisce la stessa carta da visita, non trovandone una propria) Ti mozzero le orecchie!

-

Gli avvocati Bianchi e Neri ricoprono il ruolo di due figure attanziali di aiutanti e uno sta dalla parte di Cecilia e l'altro dalla parte di Tito. Neri appoggia Cecilia a raggiungere il proprio obiettivo che è quello di dimostrare che si dice centosessanta la gallina canta e Bianchi invece vuole dimostrare che la sola verità è quella di Tito. Si tratta di una coppia opposizionale. Bianchi, come opponente cerca

di inibire l'azione del soggetto. Occorre sottolineare che gli avvocati si conoscono molto bene visto che usano gli allocutivi naturali (si danno del tu) che di solito si usano nei rapporti paritari. Il loro comportamento non è per nulla conflittuale .

-

VI.

Deti, Cecilia, la Contessa, Tito e il Conte. Poi Battista, il Cuoco, la Cameriera.

Da sinistra rientrano Cecilia e la Contessa, da destra Tito e il Conte.

113. LA CONTESSA Scusa chera. A me sembra né cinquecento, né centosessanta, ma centotrenta!

Se no come ci sarebbe la rima? È tanto chiero. (Canta sgangheratamente)

Centotrenta

la ghellina chenta

Lescela chentere

la voglio meritere.

114. CECILIA Tu non t'intendi di musica. Centosessanta!

115. LA CONTESSA Centotrenta!

116. IL CONTE Ma andiamo! Né centosessanta, né cinquecento, né centotrenta, ma centottanta.

Centottanta. (Canta)

Centottanta

la gallina canta

lasciala cantare

la voglio maritare.

117. TITO Tu sei sempre stato debole in aritmetica.

118. LA CONTESSA (al Conte) Che dici, pezzo d'asino? È centotrenta.

119. IL CONTE Centottanta!

120. CECILIA Centosessanta!

121. TITO Cinquecento!

122. BIANCHI Mille!

123. NERI (furibondo) Un milione!

124. IL CUOCO (entrando, in berretto bianco, col mestolo in mano)

Mais, mon Dieu, qu'est-ce-que-c'est[467] que tout ce brouhaha?

TITO (piano al Conte) Il nostro chef è francese.

125. IL CUOCO L'on dit:

Cent-quatre-vingts-dix

la poule chante

laisse qu'elle chante

je veux la marier.

126. LA CAMERIERA (accorrendo) Centoquaranta!

Tutti s'agitano e urlano contemporaneamente il proprio numero, cercando di sopraffarsi con la voce, come se stessero alla Borsa, quando all'improvviso si sente un rumore d'applausi dall'appartamento vicino.

Tutti tacciono in ascolto.

127. TITO Che c'è?

LA CONTESSA Mio Dio! È arrivato il celebre tenore Pelewski. Che fortuna. Bettista, Bettista! Andete a pregherlo di venire subito qui con i professori d'orchestra. (Battista esce.) Il tenore Pelewski sa tutte le chenzoni del mondo. Deve sapere anche questa. Gliela feremo chentere, e vedremo chi ha regione.

128. TUTTI Benissimo.

Fanno ala all'ingresso del celebre tenore.

VII.

Palewski, suonatori e detti.

Palewski entra con grande prosopopea, seguito dall'orchestra che fa un accordo e si schiera in fondo. Tutti s'inclinano.

129. IL CONTE Illustre amico, vi preghiamo...

130. LA CONTESSA (tirandolo via) Perlo io. Sente...

131. CECILIA (tirandola via) Lascia dire a me.

132. TITO Aspetta.

133. CECILIA (c. s.) Lascia parlare me.

134. TITO Anche questa disgrazia dovevo avere. Come se non bastassero le altre. Una moglie che sa tutto, che capisce tutto, che ragiona meglio di tutti.

135. CECILIA Accidenti a quando apro bocca.

136. TITO (*solennemente*) È inutile che riepiloghi i fatti, purtroppo noti...

137. CECILIA Questo lo sappiamo.

138. TITO (*la guarda in cagnesco*) E allora parla tu.

139. CECILIA (*stizzita*) Ma va' avanti.

140. TITO No. Voglio che parli tu.

141. CECILIA Uffa! Adesso me ne vado. Ma non capisci che il tenore ha da fare? Vieni al dunque.

142. TITO Se mi lasciassi parlare, ci saremmo arrivati da un pezzo.

143. CECILIA E parla! Chi te lo impedisce?

144. TITO Ah, pazienza che stai per scapparmi!

145. PALEWSKI È necessario che io assista a questa riunione?

146. BIANCHI Ma se vi siete affidati agli avvocati, dovete lasciar parlare noi. (*A Palewski*) *De minimis non curat praetor...*

147. LA CONTESSA Insomma, noi le preghiamo di volerci chentere una romanze.

148. PALEWSKI Volentieri, contessa.

149. LA CONTESSA Grazie, maestro.

150. PALEWSKI (*dignitoso rettifica*) Prego: commendatore.

151. TITO (*a Palewski*) Lei conosce, professore...

152. PALEWSKI (*c. s.*) Prego: commendatore.

153. TITO Scusi tanto. Conosce, commendatore, quella canzone che dice: «La gallina canta, lasciala cantare, la voglio maritare?».

-

Qui di nuovo esce alla superficie la comicità della somiglianza di cui parla Propp, i due personaggi si prendono la parola e non fanno che bisticciare, anche se diversi, qui sembrano identici nel loro intento di impedire che l'altro parli liberamente. Invece di lasciar parlare Palewski, i coniugi sono rivolti a se stessi e continuano la lite. «La comicità sta nella somiglianza, non in qualcos'altro. Piccole differenze non fanno che sottolineare le somiglianze»[468] nota Propp e poi prosegue, «la comicità aumenta se figure assolutamente simili cominciano a bisticciare e a prendersi a parole»[469] come del resto succede a Tito e Cecilia (131-144).

-

154. PALEWSKI (tra la crescente ammirazione dell'uditorio) Eh! È il mio cavallo di battaglia. Nient'altro che questo. S'immagini che l'ho cantata in presenza dello zar e di tutti i re, imperatori e principi d'Europa. Mi ricordo, una volta, a Parigi, staccarono i cavalli della mia vettura e mi portarono in trionfo, dopo che ebbi cantata questa canzone. A Pietroburgo non potettero staccare i cavalli, perché ero in automobile, ma staccarono addirittura le ruote dell'automobile, per portarmi in trionfo; a Londra, prima staccarono i cavalli dalla vettura, poi staccarono le code ai cavalli, poi staccarono i crini delle code dei cavalli. (Con una vocina) A Instambul staccarono tutto; a Frascati mi bastonarono.

155. CECILIA Allora, ce la faccia sentire.

L'orchestra attacca e Palewski si prepara maestosamente, in posa melodrammatica schiarendosi la voce.

156. PALEWSKI (tra l'attenzione generale, canta) Uno...

Sorpresa e costernazione di tutti.

157. TITO Uno?

158. PALEWSKI Sì. La canzone comincia dall'uno e bisogna salire fino alle centinaia.

159. BIANCHI Stiamo freschi.

160. PALEWSKI (canta)

Uno,

la signora si veste di bruno

per andare in società,
ma scordando la gonnella
mette solo i falbalà!

TUTTI (in coro conservando atteggiamenti seri di persone in un salotto)

Mira la dindondella
Mira la dindondà!

PALEWSKI

Due,
Ho mangiato un arrosto di bue,
come disse quella là
Ch'era negra e molto bella
nel mangiar la sua metà.

TUTTI

Mira la dindondella
Mira la dindondà!

PALEWSKI

Tre,
vuoi sapere tu perché
il marito è la metà?
Se sua moglie è troppo bella
lo riduce una metà.

TUTTI

Mira la dindondella
Mira la dindondà!

PALEWSKI

Quattro...

TITO (interrompe) Scusi si potrebbe saltare, arrivando subito alle centinaia?

PALEWSKI Salto senz'altro al pezzo che l'interessa. (Canta) Cento...

(Un interminabile vocalizzo, seguito con ansia da tutti)

... O... O... O... O... O...

(Ogni tanto sembra che stia per concludere, tutti si preparano a udire la fine, ma il vocalizzo riprende, all'uso dei cantanti d'opera che gorgheggiano; l'effetto della scena è affidato alla varietà degl'interminabili gorgheggi e all'ansia con cui i circostanti li seguono, facendo controscene, in attesa della conclusione, che sembra sempre prossima e non arriva mai.)

... O... O... O... O... O...

O... O... O... O... O...

... cinquanta!

TUTTI (con sospiro di sollievo) Oh! Uh!

PALEWSKI (attacca imperterrito il seguito della canzoncina-tiri-tera infantile)

... la gallina canta
lasciala cantare
la voglio maritare
le voglio dar cipolla
cipolla è troppo forte
le voglio dar la morte
la morte è troppo scura
le voglio far paura
canta il gallo
canta la gallina
la sera s'avvicina
la signora Caterina... (ecc. ad libitum)

Il canto è interrotto dagli applausi e da grida di «bravo!»; il tenore s'accascia in una poltrona, spossato, tossendo.

161. LA CONTESSA (lo circonda di cure esagerate, gli batte la mano dietro la schiena, indicandogli il soffitto e dicendogli) L'uccellino, l'uccellino, guardi l'uccellino!

162. IL CONTE (a tutti) Cosicché, avete sentito? Avevamo torto tutti. Si dice centocinquanta. E nessuno ci aveva pensato!

163. NERI (a Cecilia) Signora Cecilia, il marito è sempre il marito. Un giorno potreste pentirvi. Via, fate pace, abbracciatelo!

164. LA CONTESSA (a Cecilia) Abbrèccialo, Abbrèccialo, il merito è sempre un merito.

165. BIANCHI (a Tito) Io ci rimetto, perché perdo una causa, ma, caro Tito, debbo dirti: per questa volta riconciliati. Avevate torto tutt'e due. E, poi, la moglie è sempre la moglie. Su, abbracciatevi! (Lo spinge tra le braccia di Cecilia.)

I due s'abbracciano; a un segnale di Palewski l'orchestra attacca e tutti cantano in coro, facendo corona ai due coniugi.

TUTTI (in coro)

Centocinquanta
la gallina canta
lasciala cantare
la voglio maritare;
ecc. ecc.
Sipario

Alla domanda posta al tenore Palewski se conosce la canzone che parla della gallina che canta (153), il tenore non risponde in modo conciso e non rispetta tutti i principi della comunicazione ma egli viola la terza sottomassima della massima di Modo che ci invita alla brevità e concisione e la seconda sottomassima della Quantità che prevede di non dire più di quello che ci è stato chiesto. Secondo Grice un emittente non lo fa in modo involontario perché Grice nemmeno considera vera una comunicazione involontaria. Quindi l'emittente che proferisce informazioni eccessive rispetto a quelle che il contesto richiede lo fa intenzionalmente. Infatti, possiamo dedurre che Palewski lo fa per esibire se stesso davanti al pubblico, per dimostrare la propria competenza, esperienza e capacità come tenore, egli si vanta di aver cantato in presenza dello zar, dei principi ed imperatori. Il tenore cade nella digressione e si dilunga nella narrazione, questo è di sicuro l'enunciato più lungo in tutta la commedia. Palewski usa un'espressione metaforica per spiegare che la canzone *Centocinquanta la gallina canta* è il suo punto di forza ma se riflettiamo a fondo scopriamo che c'è dell'ironia nella frase «È il mio cavallo di battaglia. Nient'altro che questo». È un'espressione usata spesso nel mondo dello spettacolo ed indica «la commedia o scena in cui un attore mostra le sue migliori qualità e est., attività, complesso di nozioni e sim. in cui una persona si sente più sicura di sé, della propria riuscita».[470] C'è dell'ironia perché sembra che questa canzone sia il suo unico punto di forza, l'unico pezzo con cui ha avuto successo è una filastrocca per bambini.

Assistiamo alla violazione della prima massima di quantità nelle battute 163 a 165, a prima vista sembra che si tratti di tautologie senza un contenuto informativo proprio perché questi enunciati risultano veri in ogni occasione. Dal momento che la violazione è palese, il destinatario per poter continuare a presupporre che il parlante stia collaborando, deve supporre che usando le frasi come: il marito è sempre il marito o la moglie è sempre la moglie, egli voglia in realtà comunicare più di quanto non abbia letteralmente detto, cioè che i mariti e le mogli sono esattamente come ci si aspetta che siano (ad esempio le mogli sensibili, fragili, bisognose di affetto e i mariti assettati di potere, insensibili ecc.).

Riguardo alla tipologia dei personaggi, Cecilia e Tito sembrano più personaggi statici che dinamici. Cioè essi non modificano i loro comportamenti e la loro personalità nel corso della narrazione. Il loro comportamento e atteggiamento verso gli altri personaggi è sempre inalterato. All'inizio della commedia entrambi i coniugi si comportano esattamente come alla fine cioè rimangono coerenti col proprio carattere. Bisticciano, interrompono l'un l'altro per essere parlanti dominanti, non si ascoltano ecc. (131-144). Sembra che ci sia qualche lieve mutazione nel loro comportamento nel momento in cui si ripristina la pace e si abbracciano ma se esaminiamo attentamente il loro rapporto appare chiaro che la pace sia venuta a causa dell'intromissione degli altri e non a causa della loro volontà (l'avvocato Bianchi spinge Tito tra le braccia di Cecilia).

Sembra che Tito e Cecilia possano comunicare soltanto litigando, è il litigio che li “tiene in vita”, se non ci fosse, la loro conversazione si spegnerebbe. Infatti, dal dialogo tra Bianchi e Neri veniamo a sapere che litigi ce n'erano stati molti.

Numerosi giornalisti come Lucio Romeo, Luca Goldoni e Roberto de Monticelli che negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso scrivevano per *Il Corriere della Sera* ed *Il Tempo*, chiamavano Campanile precursore di Ionesco.[471] Infatti, tanti critici come Enzo Siciliano e Masolino d'Amico[472] dicevano che Campanile fosse l'anticipatore dell'assurdo ovvero che le sue commedie possedessero il germoglio di quello che poi sarebbe diventato il teatro dell'assurdo. Enzo Siciliano ci spiega «C'è favore e interesse intorno ad Achille Campanile autore di teatro. E ciò da quando alcuni “allievi” francesi hanno avuto modo di riconoscere all'autore di *Centocinquanta la gallina canta* la paternità del cosiddetto teatro dell'assurdo. È amaro notare che, se non ci fosse stato quell'avallo, di Campanile si parlerebbe poco o niente».[473]

«“Non ho mai letto né visto” ripeteva lo scrittore “il teatro di Ionesco. Ma so che sono in molti a dire che c'è molto Campanile in lui. E poiché io ho incominciato prima... Mi dicono che addirittura egli abbia ripreso pari pari alcune mie battute. Chissà se sarà vero. Comunque, io dico che è un caso”».[474]

Campanile è stato veramente il padre di Ionesco, e forse proprio con la sua morte Ionesco è rimasto orfano. C'è tanta affinità tra i due autori, anche se uno ha realizzato prima dell'altro le funamboliche invenzioni basate sulla parola che diventa pensiero».[475]

Il teatro dell'assurdo appare per la prima volta sul finire degli anni '40 e le caratteristiche sono il rifiuto di un linguaggio logico, le situazioni assurde con personaggi assurdi, l'assenza di nesso logico nel dialogo, gli eventi legati tra loro senza alcun significato con lo scopo di dimostrare l'incomunicabilità tra persone, la banalità del vivere quotidiano, l'alienazione dell'uomo contemporaneo e la tragicommedia dell'uomo del Novecento. Alcuni elementi del teatro dell'assurdo sono presenti senza dubbio nelle commedie di Campanile.[476] Ne *Il Ciambellone* la lite diventa l'unico senso dell'esistenza perché senza di essa la comunicazione morirebbe, in tutta la commedia sembra che niente di importante succeda, la banalità veicola il comico ed i rapporti interpersonali sono disintegrati.

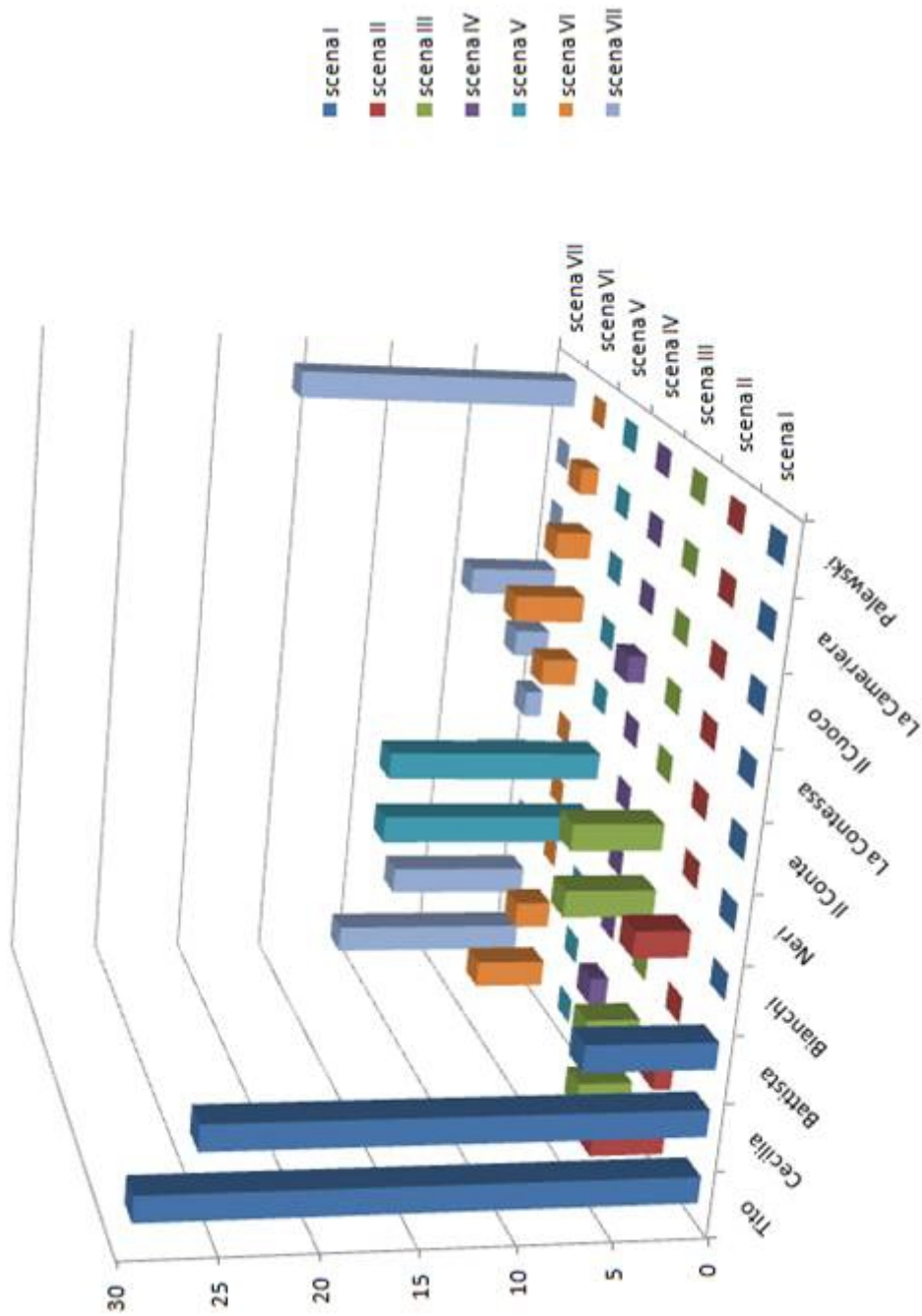
Occorre notare che *Centocinquanta la gallina canta* è una commedia cantata che più di tutte si avvicina a vaudeville ovvero sarebbe meglio dire che si tratta di una breve commedia intervallata da canto. Risulta molto difficile dare una precisa definizione terminologica riguardo al genere perché *Centocinquanta la gallina canta* non ha un risvolto drammatico e infelice, i personaggi sono

caratteri fissi e non trasmettono una morale, ci sono le parti cantate e non c'è un intrigo vero e proprio.

7.1.1 La tabella della frequenza dei turni di parola

La tabella della frequenza dei turni di parola è stata usata allo scopo di illustrare in modo schematico la distribuzione delle parole delle dramatis personae. L'asimmetria dei ruoli dove due personaggi, Tito e Cecilia hanno più potere degli altri è indubbia. Come nella precedente commedia, anche in *Centocinquanta la gallina canta* ci sono dieci personaggi e tra questi personaggi Tito interviene 52 volte, Cecilia parla un po' meno, 42 volte, gli avvocati formano una coppia simmetrica perché intervengono all'incirca lo stesso numero di volte e le altre dramatis personae parlano pochissimo. Dalla tabella risulta chiaro che i coniugi occupano l'intero spazio scenico.

	scena I	scena II	scena III	scena IV	scena V	scena VI	scena VII
Tito	29	4	3	1	0	4	11
Cecilia	26	1	3	1	0	2	8
Battista	7	0	0	0	0	0	0
Bianchi	0	3	5	0	12	0	3
Neri	0	0	5	0	12	0	1
Il Conte	0	0	0	0	0	2	2
La Contessa	0	0	0	1	0	4	5
Il Cuoco	0	0	0	0	0	2	0
La Cameriera	0	0	0	0	0	1	0
Palewski	0	0	0	0	0	0	16



8 Conclusione

In questa tesi, come abbiamo già accennato nell'introduzione, si è cercato di dimostrare che le commedie di Campanile che sono state analizzate, appartengano alla comicità astratta ovvero alla comicità di linguaggio. Attraverso l'analisi del discorso drammatico dei tre testi teatrali *L'inventore del cavallo*, *Il ciambellone* e *Centocinquanta la gallina canta* si sono smontati i meccanismi del

comico sinora poco approfonditi attraverso cui si è realizzata la comicità verbale. Come abbiamo potuto vedere, dalle varie teorie del comico esposte nel primo e nel secondo capitolo della tesi, abbiamo preso in considerazione la teoria di Bergson il quale individua due forme di comicità, una umana e l'altra astratta, ma la sua teoria ci è apparsa inadeguata allo scopo di questa ricerca visto che lo studioso si appoggia all'analisi della comicità in prospettiva sociale senza dedicarsi in modo approfondito all'aspetto del linguaggio comico. Comunque, molti concetti bergsoniani sono stati senza dubbio validi per questa tesi. Per poter individuare l'astratto comico e scoprire i meccanismi e tecniche del comico utilizzati da Campanile, infine abbiamo usato il modello comunicativo di Paul Grice, la teoria degli atti linguistici di Austin e la tassonomia di Searle. Usando il principio di cooperazione di Paul Grice abbiamo spiegato l'effetto comico causato dalla violazione delle massime conversazionali e abbiamo verificato se sono rispettate le regole elementari della conversazione. Nei casi in cui le regole non erano rispettate, abbiamo indicato gli enunciati in cui sono infrante e poi stabilito le conseguenze di questa violazione. Riguardo alla teoria degli atti linguistici formulata dal filosofo britannico John Austin, nei testi drammatici, dove è stato possibile abbiamo precisato se e quando gli atti illocutori avevano un effetto perlocutorio, poi tramite atti illocutori abbiamo individuato gli eventuali cambiamenti nei rapporti tra i personaggi. Di conseguenza, abbiamo potuto constatare che quello che accade spesso nelle commedie di Campanile è proprio il non riconoscere la forza illocutoria di un enunciato.

Adoperando le tecniche di comicità spiegate da Tommaso Bavaro e John Vorhaus, abbiamo scoperto quali sono le tecniche sfruttate da Campanile. Siamo giunti alla conclusione che Campanile basa il suo comico non solo sulla comicità di situazione e della persona ma soprattutto sulla comicità di linguaggio. I risultati dell'analisi del dialogo hanno rivelato una schedatura approfondita dei meccanismi del comico nelle tre commedie di Campanile. Il suo comico non è tanto fisico, cioè il comico dei gesti e dei movimenti, non notiamo nemmeno i difetti fisici e le deformazioni morali descritti da Bergson. Possiamo concludere che il comico di Campanile si basa sulle regole pragmatico-conversazionali spesso fondate sulle infrazioni alle regole della lingua e sulla mancanza di cooperazione nel linguaggio. I risultati di questa tesi di dottorato, quindi, confermano l'ipotesi che le commedie di Campanile sono basate soprattutto sulla comicità astratta composta da un ampio uso di giochi linguistici e questi risultati daranno un maggiore contributo allo studio della drammatica di Achille Campanile.

9 Bibliografia delle opere

FONTI

Calvino, Italo, *L'entrata in guerra*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1991

Calvino, Italo, *Il cavaliere inesistente*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1990

Campanile, Achille, *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie*, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 2002

Campanile, Achille, *Tragedie in due battute*, Rizzoli, Milano, 2001

Lear, Edward, *The complete nonsense book*, Barclay Press, United States, 2008

Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi*, Mondadori, Milano, 1985

-

STUDI CRITICI

Angelini, Franca, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Editori Laterza, Bari, 2004

Accame, Felice, *L'anomalia del genio e le teorie del comico*, duepunti edizioni, Palermo, 2008

Andorno, Cecilia, *Che cos'è la pragmatica linguistica?* Carocci editore, Roma, 2009

Almansi, Guido, *La ragion comica*, Feltrinelli, Milano, 1986

Antonelli, Carla, *Intenzioni e inferenze nella teoria della comunicazione di Grice: un'interpretazione*, *Esercizi filosofici 1*, 2006

Antonucci, Giovanni, *Lo spettacolo futurista in Italia*, Nuova Universale Studium, Roma, 1974

Appiano, Marta, *Il pudore nel linguaggio: il tabù linguistico, un'interpretazione psicoanalitica*, Hoepli, Milano, 2006

Arcidiacono, Caterina, *Onnipotenza materna e relazione tra i sessi* in Panepucci A. (a cura di) *Psicoanalisi e identità di genere*, Laterza Editori, Bari, 1995

Austin, John Langshaw, *How to do things with words*, Oxford University Press, 1962

Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979

Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979

Banfi, Emanuele, *Il linguaggio comico: tra pragmatica e strategie linguistiche*, in *Sei lezioni sul linguaggio comico*, a cura di Emanuele Banfi, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento, 1995

Bavaro, Tommaso, *Come imparare a ridere e far ridere*, Edizioni Sonda, Torino, 2001

Beker, Miroslav, *Suvremene književne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1999

Bergson, Henri, *Il riso*, Laterza, Bari, 2003

Bianchi, Claudia, *Pragmatica del linguaggio*, Laterza, Bari, 2003

Bisichia, Andrea, "Achille Campanile" in *Aspetti del teatro comico italiano del Novecento*, Ghisoni, Milano, 1973, pp. 25-33.

Borzacchini, Luigi, *Il computer di Platone, alle origini del pensiero logico e matematico*, Edizioni Dedalo, Bari, 2005

Bottoni, Luciano, *Storia del teatro italiano 1900-1945*, Il Mulino, Bologna, 1999

Cacopardo, Aurora, *Scrittori comici e irregolari del nostro Novecento: profili di Antonio Amurri, Achille Campanile*, Luciano De Crescenzo, Ennio Flaiano, Eurocomp, Napoli, 2002, p. 34.

Cavallini, Giorgio, *Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile*, Bulzoni, Roma, 2000

- Celli, Giorgio, *La scienza del comico*, Calderini, Bologna, 1982
- Civita, Alfredo, *Teorie del comico*, Unicopli, Milano, 1984
- Colli, Giorgio, *La sapienza greca*, Adelphi, Milano, 1985
- Cosenza, Giovanna, *La pragmatica di Paul Grice*, Bompiani, Milano, 2002
- Critchley, Simon, *Knjiga mrtvih filozofa*, Ljevak, Zagreb, 2010
- D'Amico, Silvio, *Cronache*, II volume, Tomo II, Edizioni Novecento, Palermo, 2001
- D'Amico, Silvio, *Il teatro italiano*, Fratelli Treves editori, Milano, 1937
- Di Marco, Massimo, *La tragedia greca, forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Carrocci, Roma, 2002.
- Eco, Umberto, *Secondo diario minimo*, Bompiani, Milano, 1992
- Eco, Umberto, "Il comico come straniamento" in *Tra menzogna e ironia*, Bompiani, Milano, 1998, pp. 53-97.
- Fischer-Lichte, Erika, *History of European drama and theatre*, Routledge, London, 2002
- Fo, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 1987
- Sigmund, Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Newton, Roma, 2007
- Giacomoni, Paola, *Il comico secondo Bergson tra meccanico e onirico*, in *Sei lezioni sul linguaggio comico*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 1995, pp.169-197.
- Garavelli, Bice Mortara, *Il parlar figurato*, Laterza, Bari, 2010
- Grice, Paul, *Studies in the way of words*, Harvard University Press, 1989
- Grice, Paul, *Logic and conversation*, in *Syntax and semantics 3, Speech arts*, University College London for the Pragmatic Theory Online Course, 1975
- Keidan, Artemij e Alfieri, Luca, *Deissi, riferimento, metafora: questioni classiche di linguistica e filosofia del linguaggio*, University Press, Firenze, 2008
- Keir, Elam, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988
- Leonardi, Paolo, *Presupposizioni e implicature in Pragmatica*, a cura di Franca Orletti, Carrocci, Roma, 2001, p. 23.
- Luti, Giorgio, *Storia letteraria d'Italia: Il Novecento, Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Piccin, Padova, 1993
- Malaparte, Curzio, *Due anni di battibecco*, Garzanti, Milano, 1955
- Maldonato, Mauro, *Psicologia della comunicazione, Cibernetica, fenomenologia e complessità*, Elissi, Napoli, 2002
- Marchetti Antonella, Massaro Davide, Valle Annalisa, *Non dicevo sul serio*, Franco Angeli, Milano, 2007

- Marinetti, Filippo Tommaso, *Teatro futurista sintetico*, Ghelfi Costantino, Piacenza, 1921
- Marinetti, Filippo Tommaso e Cangiullo, Francesco, *Manifesto futurista. Il Teatro della sorpresa*, Milano, 11 ottobre 1921, p. 1
- Mathewson, Louise, *Bergson's theory of the comic in the light of English comedy*, University of Nebraska, Lincoln, 1920
- Minois, Georges, *Storia del riso e della derisione*, Edizioni Dedalo, Bari, 2004
- Minore, Renato, "Una vita ai margini" in *Teatro italiano*, Lucarini editore, Roma, 1981, pp. 571-580.
- Mizzau, Marina, *Storie come vere: strategie comunicative in testi narrativi*, Feltrinelli, Milano, 1998
- Mukaržovski, Jan, *Dve studije o dijalogu. Struktura pesničkog jezika*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1986
- Olbrechts –Tyteca, Lucie, *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milano, 1977
- Orletti, Franca, *Identità di genere nella lingua, nella cultura, nella società*, Armando Editore, Roma, 2000
- Paduano, Guido e D'Angeli, Concetta, *Il comico*, Il Mulino, Bologna, 1999
- Pampaloni, Geno, "Modelli ed esperienze della prosa contemporanea" in *Storia della letteratura Italiana. Il Novecento*, tomo II, Garzanti, Milano, 1987, p. 490.
- Pancrazi Pietro, "Il riso scemo di Campanile" in *Scrittori italiani del Novecento*, Laterza, Bari, 1934
- Petronio, Giuseppe, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Palumbo, 1979
- Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1994
- Pfister, Manfred, *Drama: teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998
- Pfister, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, 1988
- Pirandello, Luigi, *L'umorismo*, Newton Compton, Milano, 1993
- Polosa, Rocco Pietro, *Il comico e le sue sfaccettature*, Edisud, Salerno, 2007
- Polesana, Maria Angela, *La pubblicità intelligente, l'uso dell'ironia in pubblicità*, Franco Angeli, Milano, 2005
- Propp, Vladimir, *Comicità e riso*, Einaudi, Torino, 1988
- Raskin, Victor, *Semantic Mechanisms of Humour*, Reidel Publishing Company, Dordrecht, 1985
- Ryngaert, Jean - Pierre, *L'analisi del testo teatrale*, Dino Audino, Roma, 2006
- Sbisà, Marina, *Detto non detto*, Laterza, Roma-Bari, 2007
- Sbisà, Marina, *Gli atti linguistici*, Feltrinelli, Milano, 1978
- Scherillo, Michele, *Pulcinella, prima del secolo XIX*, Stabilimento tipografico Civelli, Ancona, 1880

- Searle, John, *Speech acts*, Cambridge University Press, New York, 2008
- Searle, John, *A classification of illocutionary acts*, *Language in society*, Vol.5, No.1, Cambridge University Press, 1976
- Searle, John, “Che cos’è un atto linguistico?” in *Linguaggio e società*, Mulino, Bologna, 1973, pp. 89-107.
- Sini, Carlo, *Il comico e la vita*, Editore Jaca Book, Milano, 2003
- Solar, Milivoj, *Suvremena svjetska književnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1997
- Szondi, Peter, *Teorija moderne drame 1880-1950*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2001
- Tannen, Deborah, *Gender and Discourse*, Oxford University Press, New York, 1994
- Termine, Liborio, *Storia del comico e del riso: Itinerari antologici nella cultura e nell’arte*, Testo & Immagine, Torino, 2003
- Tilgher, Adriano, *Il problema centrale. Cronache teatrali – 1914-1926*, Edizioni del Teatro stabile di Genova, Rocca San Casciano, 1973
- Ubersfeld, Ann, *Reading theatre*, University of Toronto, Toronto, 1999
- Verdone, Mario, *Teatro del Novecento*, Editrice La Scuola, Brescia, 1981
- Vorhaus, John, *Scrivere il comico*, Dino Audino Editore, Roma, 2004
- Zampetti, Angela e Marchitelli, Andrea, *La tragedia greca: metodologie a confronto*, Armando editore, Roma, 2000

-

ARTICOLI DI RIVISTE E DI GIORNALI

- Consolo, Vincenzo con Fiori, Antonella, “Pirandello e le sue maschere”, *Caffè Europa*, 1999, n. 54.
- Costantini, Costanzo, “Il riso di Achille”, *Il Messaggero*, Mercoledì, 5 gennaio, 1977, pp. 3-4.
- Corsini, Francesco, “Il riso e il witz, Modelli energetici e crisi del positivismo in Bergson e Freud, *Il giornale di filosofia*, pubblicato 27.12.2007, www.giornaledifilosofia.net, consultato il: 03.07.2011.
- Eco, Umberto, “Il comico e la regola”, *Alfabeta*, n. 21, febbraio 1981, pp. 2-6.
- Eco, Umberto, “Campanile così ilare e immortale”, *La Repubblica*, 10 maggio, 2000, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/05/10/campanile-cosi-ilare-immortale.html>, consultato il: 22.07.2012.
- Goldoni Luca, *Corriere della Sera*, 5 gennaio, 1977
- Grice, Paul, “Meaning”, *The philosophical review*, Vol. 66, No. 3, Duke University Press, 1957, p. 377.
- Montanari, Laura, “I nomi delle storie”, *La Repubblica*, 24 novembre, 2011, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/11/24/nomi-delle-storie.htm>

Pellegrini, Gianni, *La forza anarchica della parola*, Annale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari, Volume 42, 1999

Paletta, Carla, "Ma che cos'è questo topic? Strategie del comico in Achille Campanile", *Versus*, n. 33, p. 43.

Romeo, Lucio, "Campanile, Ionesco italiano" *Il Tempo*, 11 aprile, 1988

Serra, Umberto, "Un cavallo a doppio senso", *Il Mattino*, 28 ottobre 1982

Taviani, Ferdinando, "Commedia corta. Oppure lunga una vita", pubblicato in *La lettura*, marzo, 1940

-

DIZIONARI

-

Zingarelli, Nicola, *Il vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1991

Romani, Giovanni, *Dizionario generale dei sinonimi italiani*, Silvestri, Milano, 1826

Dizionario etimologico, Rusconi, Genova, 2003

Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti, Zagreb, 2004

-

-

SITOGRAFIA

Bassetti, Remo, Storia e storie dello sport in Italia, www.remobassetti.com/Blog/category/estratti/storia-dello-sport-estratti, consultato il: 10.07.2012.

Bercelli, Fabrizio, http://www.utenti.dsc.unibo.it/~fabrizio.bercelli/didattica/materiali%20didattici/05_06_Laboratorio_di_didattica.htm, consultato il: 16.04.2012.

Del Marco, Vincenza, *Sugli specchi. Una breve introduzione ai termini del confronto fra Eco e Fabbri sul tema*, p. 2. <http://www.coris.uniroma1.it/>, consultato il:12.05.2012.

Fabbri, Paolo, Il ritmo degli specchi, www.paolofabbri.it/articoli/oihceps.html, consultato il:07.05.2012.

Manfredi, Cecilia, *Il cavallo, la simbologia mitologica*, http://www.geagea.com/36indi/36_12.htm, consultato il 21.08.2011.

Monti, Claudio, <http://www.circo.it/fellini-il-mondo-visto-con-gli-occhi-del-clown/>, consultato il: 10.06.2011.

Monachesi, Ennio, *Didattica e umorismo, scrittura ri-creativa*, Monax editore,

<http://www.monachesi.it/pdf/DIDATTICA%20E%20UMORISMO.pdf>, consultato il: 25.07.2011.

Pastore, Federico, *L'indagine sulla morte nella filosofia del Novecento*,

http://www.treccani.it/scuola/maturita/materiale_didattico/morte_e_filosofi/3.html, consultato il: 28.07.2011.

Perriera, Michele, *La dimora unica di Sandro dell'Orco.*

<http://www.mannieditori.it/sites/default/files/perreira.PDF>, consultato il: 10.07.2011.

Siciliano, Enzo, *Introduzione in Agosto mia moglie non ti conosco*, disponibile all'indirizzo

http://www.campanile.it/web/critica/enz_sicil_n.htm, consultato il: 10.06.2011.

<http://www.campanile.it>, sito realizzato e curato da Gaetano Campanile, figlio di Achille Campanile,
consultato il: 10.07.2010.

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-
- [1] Zanichelli, *Il vocabolario della lingua italiana*, p. 2083.
- [2] Umberto Eco, “Il comico e la regola”, *Alfabeta*, n. 21, febbraio 1981, p. 6.
- [3] Liborio Termine, *Storia del comico e del riso: Itinerari antologici nella cultura e nell’arte*, Testo & Immagine, Torino, 2003, p. 15.
- [4] Luigi Pirandello, *L’umorismo*, Newton Compton, Milano, 1993, p. 75.
- [5] Henri Bergson, *Il riso*, Editori Laterza, Bari, 2003, p. 4.
- [6] *Ivi*, p. 5.
- [7] *Ivi*, p. 6.
- [8] *Ivi*, p. 89.
- [9] Alfredo Civita, *Teorie del comico*, Edizioni UNICOPLI, Milano, 1984, p. 15.
- [10] Henri Bergson, *Il riso*, Editori Laterza, Bari, 2003, p. 46.
- [11] Alfredo Civita, *Teorie del comico*, Edizioni UNICOPLI, Milano, 1984, p. 14.
- [12] Henri Bergson, *Il riso*, Editori Laterza, Bari, 2003, p. 44.
- [13] *Ivi*, p. 8.
- [14] *Ivi*, p. 64.
- [15] *Ivi*, p. 63.
- [16] *Ibidem*, p. 63.
- [17] *Ivi*, p. 77.
- [18] Paola Giacomoni, *Il comico secondo Bergson tra meccanico e onirico in Sei lezioni sul linguaggio comico*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 1995, p. 188.
- [19] Henri Bergson, *Il riso*, Editori Laterza, Bari, 2003, p. 83.
- [20] Paola Giacomoni, *Il comico secondo Bergson tra meccanico e onirico in Sei lezioni sul linguaggio comico*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 1995, p. 174.
- [21] Alfredo Civita, *Teorie del comico*, Edizioni UNICOPLI, Milano, 1984, p. 41.
- [22] Henri Bergson, *Il riso*, Editori Laterza, Bari, 2003, p. 89.
- [23] Francesco Corsini, “Il riso e il witz, Modelli energetici e crisi del positivismo in Bergson e Freud”, *Il giornale di filosofia*, 2007, www.giornaledifilosofia.net, data di consultazione:

25.06.2010.

[24] Georges Minois, *Storia del riso e della derisione*, Edizioni Dedalo, Bari, 2004, p. 94.

[25] Henri Bergson, *Il riso*, Editori Laterza, Bari, 2003, pp. 88-89.

[26] *Ibidem*, pp. 88-89.

[27] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Newton Compton, Milano, 1993, p. 78.

[28] *Ivi*, pp. 78-79.

[29] Rocco Pietro Polosa, *Il comico e le sue sfaccettature*, Edisud, Salerno, 2007, p. 28.

[30] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Newton Compton, Milano, 1993, p. 27.

-

[31] *Ivi*, p. 94.

[32] Rocco Pietro Polosa, *Il comico e le sue sfaccettature*, Edisud, Salerno, 2007, p. 28.

[33] Vicenzo Consolo con Antonella Fiori, "Pirandello e le sue maschere", *Caffè Europa*, 1999, n. 54. www.caffeeuropa.it, consultato il 15.03.2010.

[34] Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, Palumbo, Firenze, 1979, p. 831.

[35] Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979, p. 13.

[36] Alfredo Civita, *Teorie del comico*, Edizioni UNICOPLI, Milano, 1984, p. 61.

[37] Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979, p. 165.

[38] *Ivi*, p. 168.

[39] *Ivi*, p. 47.

[40] Alfredo Civita, *Teorie del comico*, Edizioni UNICOPLI, Milano, 1984, p. 40.

[41] Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979, p. 10.

[42] Sigmund Freud, *Il motto di spirito*, Newton Compton, Roma, 2007, p. 151.

[43] *Ivi*, p. 150.

[44] *Ivi*, p. 151.

[45] Sigmund Freud, *Il motto di spirito*, Newton Compton, Roma, 2007, p. 188.

- [46] *Ivi*, p. 122.
- [47] Henri Bergson, *Il riso*, Editori Laterza, Bari, 2003, p. 5.
- [48] Alfredo Civita, *Teorie del comico*, Edizioni UNICOPLI, Milano, 1984, p. 145.
- [49] Sigmund Freud, *Il motto di spirito*, Newton Compton, Roma, 2007, p. 58.
- [50] *Ivi*, p. 163.
- [51] *Ivi*, p. 25. Grassetto mio
- [52] *Ivi*, pp. 26-27.
- [53] *Ivi*, p. 34.
- [54] *Ivi*, p. 40.
- [55] *Ivi*, p. 44.
- [56] *Ivi*, p. 45.
- [57] *Ibidem*, p. 45.
- [58] *Ivi*, p. 46.
- [59] *Ivi*, p. 83.
- [60] *Ivi*, pp. 48-49.
- [61] *Ivi*, p. 86.
- [62] *Ibidem*, p. 86.
- [63] *Ibidem*, p. 86.
- [64] *Ivi*, p. 54.
- [65] *Ivi*, p. 63.
- [66] *Ivi*, p. 60.
- [67] Alfredo Civita, *Teorie del comico*, Edizioni UNICOPLI, Milano, 1984, p. 152.
- [68] Sigmund Freud, *Il motto di spirito*, Newton Compton, Roma, 2007, p. 63.
- [69] *Ivi*, p. 77.
- [70] *Ibidem*, p. 77.
- [71] Freud non precisa da quale testo di Heine ha preso questo esempio.
- [72] *Ivi*, p. 79.

- [73] *Ivi*, p. 81.
- [74] *Ivi*, p. 232.
- [75] *Ivi*, p. 231.
- [76] Vladimir Propp, *Comicità e riso*, Einaudi, Torino, 1988, p. 19.
- [77] *Ivi*, p. 33.
- [78] *Ivi*, p. 34.
- [79] *Ivi*, p. 44.
- [80] *Ivi*, pp. 44-45.
- [81] *Ivi*, p. 80.
- [82] *Ivi*, p. 81.
- [83] *Ivi*, p. 84.
- [84] *Ivi*, pp. 91-92.
- [85] *Ivi*, p. 101.
- [86] *Ivi*, pp. 107-108.
- [87] *Ivi*, p. 111.
- [88] *Ivi*, p. 114.
- [89] *Ibidem*, p. 114.
- [90] Lucie Olbrechts –Tyteca, *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 70.
- [91] Alfredo Civita, *Teorie del comico*, Edizioni UNICOPLI, Milano, 1984, p. 168.
- [92] Lucie Olbrechts –Tyteca, *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 73.
- [93] *Ivi*, p.74.
- [94] *Ivi*, pp. 361-362.
- [95] Riguardo alla parola *supera*, la studiosa non è chiara, probabilmente ritiene il riso come criterio di difficile attuazione, spesso accompagnato da alcuni stati organici (gas esilaranti, solletico ecc.)
- [96] *Ivi*, p. 14.
- [97] *Ivi*, p. 14.
- [98] *Ivi*, p. 54.

[99] Ivi, p. 54.

[100] Ivi, p. 56.

[101] Ivi, p. 58.

[102] Ivi, p. 59.

[103] Ibidem, p. 59.

[104] Ivi, p. 60.

-

[105] Errore di pronuncia vale solo per la lingua francese.

[106] Ivi, p. 62.

[107] Ibidem, p. 62.

[108] Le due ignoranti sono due donne che conversano, ma la studiosa non dà una spiegazione approfondita mentre riporta l'esempio.

[109] Ibidem, p. 62.

[110] Ivi, p. 67.

[111] Ibidem, p. 67.

[112] Ibidem, p. 67.

[113] Ivi, p. 91.

[114] Ivi, p. 89.

-

[115] Ivi, p. 99.

-

[116] Ivi, p. 102.

[117] Ivi, p. 112.

[118] Ivi, p. 113.

[119] Ivi, p. 110.

[120] Ivi, p. 117.

[121] Cicerone, *De oratore*, II in Lucie Olbrechts –Tyteca, *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 117.

- [122] Lucie Olbrechts –Tyteca, *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 119.
- [123] *Ibidem*, p. 119.
- [124] *Ivi*, p. 120.
- [125] *Ivi*, p. 121.
- [126] *Ivi*, p. 131.
- [127] *Ivi*, p. 132.
- [128] La studiosa non offre nessuna definizione prima di passare all'esempio.
- [129] *Ivi*, p. 164.
- [130] *Ivi*, p. 177.
-
- [131] *Ivi*, p. 181.
- [132] *Ivi*, p. 183.
- [133] *Ibidem*, p. 183.
- [134] *Ibidem*, p. 183.
-
- [135] Alfredo Civita, *Teorie del comico*, Edizioni UNICOPLI, Milano, 1984, p. 120.
- [136] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e far ridere*, Edizioni Sonda, Torino, 2001, p. 237.
- [137] Giorgio Celli, *La scienza del comico*, Calderini, Bologna, 1982
- [138] John Vorhaus, *Scrivere il comico*, Dino Audino Editore, Roma, 2004
- [139] Emanuele Banfi, *Sei lezioni sul linguaggio comico*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 1995
- [140] Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, Laterza, Bari, 2010
- [141] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e far ridere*, Edizioni Sonda, Torino, 2001, p. 237.
- [142] *Ivi*, p. 56.
- [143] *Ivi*, p. 91.
- [144] *Ibidem*, p. 91.
- [145] *Ivi*, p. 92.
- [146] *Ivi*, p. 207.

- [147] *Ivi*, p. 208.
- [148] *Ivi*, p. 92.
- [149] *Ibidem*, p. 92.
- [150] Giorgio Celli, *La scienza del comico*, Calderini, Bologna, 1982, pp. 28-29.
- [151] *Ibidem*, pp. 28-29.
- [152] Zanichelli, *Vocabolario della lingua italiana*, p. 841.
- [153] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e far ridere*, Sonda, Torino, 2001, p. 99.
- [154] Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 1987, p. 81.
- [155] *Ivi*, p. 108.
- [156] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e far ridere*, Sonda, Torino, 2001, p. 103.
- [157] *Ibidem*, p. 103.
- [158] John Vorhaus, *Scrivere il comico*, Dino Audino Editore, Roma, 2004, p. 23.
- [159] *Ivi*, p. 24.
- [160] *Ivi*, p. 51.
- [161] *Ivi*, p. 53.
- [162] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e a far ridere*, Sonda, Torino, 2001, p. 197
- [163] *Ibidem*, p. 197.
- [164] John Vorhaus, *Scrivere il comico*, Dino Audino Editore, Roma, 2004, p. 54.
- [165] *Ibidem*, p. 54.
- [166] *Ibidem*, p. 54.
- [167] *Ivi*, p. 67.
- [168] *Ivi*, p. 100.
- [169] *Ivi*, p. 104.
- [170] *Ibidem*, p. 104.
- [171] *Ivi*, pp. 238-239.
- [172] Questo termine deriva dall'inglese *malapropism*, da un nome di un personaggio della commedia intitolata *I rivali* del drammaturgo irlandese R.B.Sheridan, che parlava storpiando le parole.

- [173] Emanuele Banfi, *Sei lezioni sul linguaggio comico*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 1995, p. 49.
- [174] Edward Lear, *The complete nonsense book*, Barclay Press, United States, 2008, p. 301.
- [175] Edward Lear, *Il libro dei nonsense*, Einaudi, Torino, 1970.
- [176] John Vorhaus, *Scrivere il comico*, Dino Audino Editore, Roma, 2004, p. 59.
- [177] *Ibidem*, p. 59.
- [178] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e a far ridere*, Sonda, Torino, 2001, p. 133.
- [179] *Ibidem*, p. 133.
- [180] *Ivi*, p. 133.
- [181] *Ivi*, p. 132.
- [182] *Ivi*, pp. 191-192.
- [183] *Ivi*, p. 193.
- [184] *Ivi*, p. 194.
- [185] *Ibidem*, p. 194.
- [186] Giovanni Romani, *Dizionario generale dei sinonimi italiani*, Silvestri, Milano, 1826, p. 128.
- [187] Claudia Bianchi, *Pragmatica del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 25.
- [188] *Ivi*, p. 26.
- [189] Achille Campanile, *L'amore fa fare questo e altro ne L'Inventore del cavallo e altre quindici commedie*, Bur, Milano, 2002, p. 148.
- [190] *Ivi*, p. 122.
- [191] *Ivi*, p. 158
- [192] *Ivi*, p. 175.
- [193] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e a far ridere*, Sonda, Torino, 2001, p. 220.
- [194] Italo Calvino, *L'entrata in guerra*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1991, p. 84. Esempio riportato da Tommaso Bavaro in *Come imparare a ridere e a far ridere*, Sonda, Torino, 2001, p. 220.
- [195] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e a far ridere*, Sonda, Torino, 2001, p. 221.
- [196] *Ivi*, p. 83.
- [197] *Ivi*, p. 84.

- [198] *Ibidem*, p. 84.
- [199] Manfred Pfister; *Drama, teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, p. 99.
- [200] Maria Angela Polesana, *La pubblicita intelligente, l'uso dell'ironia in pubblicita*, Franco Angeli, Milano, 2005, p. 67.
- [201] Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1990, p. 26. Esempio riportato da Bavaro in *Come imparare a ridere e a far ridere*, Sonda, Torino, 2001, p. 110.
- [202] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e a far ridere*, Sonda, Torino, 2001, p. 113.
- [203] *Ivi*, p. 114. Si tratta di una battuta di Gene Gnocchi citata da Bavaro ma nel suo saggio manca la nota bibliografica.
- [204] Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, Laterza, Bari, 2010, p. 21.
- [205] Lucie Olbrechts –Tyteca, *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 241.
- [206] *Ibidem*, p. 241.
- [207] *Ivi*, p. 227.
- [208] In questo caso non si tratta di un effetto comico.
- [209] <http://www.treccani.it/vocabolario/litote/>, consultato il 22.03.2011.
- [210] Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, Mondadori, Milano, 1985, p. 15. L'esempio è citato da Bice Mortara Garavelli ne *Il parlar figurato*, Laterza, Bari, 2010, p. 39.
- [211] *Ibidem*, p. 39.
- [212] Lucie Olbrechts –Tyteca, *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 228.
- [213] *Ibidem*, p. 228.
- [214] Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, Laterza, Bari, 2010, p. 40.
- [215] *Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli, Zanichelli, Bologna, 1991, p. 1146.
- [216] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e a far ridere*, Sonda, Torino, 2001, p. 118.
- [217] *Ibidem*, p. 118.
- [218] *Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli, Zanichelli, Bologna, 1991, p. 1149.
- [219] Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, Laterza, Bari, 2010, p. 19.
- [220] *Ivi*, pp. 43-44.
- [221] Achille Campanile, *L'amore fa fare questo e altro* ne *L'Inventore del cavallo e altre quindici*

commedie, Bur, Milano, 2002, p. 172.

[222] Umberto Eco, *Secondo diario minimo*, Bompiani, Milano 1992, p. 188.

[223] Bice Mortara Garavelli; *Il parlar figurato*, Editori Laterza, Bari, 2010, p. 144.

[224] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e a far ridere*, Sonda, Torino, 2001, p. 116.

[225] Bice Mortara Garavelli; *Il parlar figurato*, Editori Laterza, Bari, 2010, p. 74.

[226] Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, Editori Laterza, Bari, 2010, p. 69.

[227] *Ibidem*, p. 69.

[228] *Ibidem*, p. 69.

[229] *Ivi*, p. 70.

[230] *Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli, Zanichelli, Bologna, 1991, p. 275.

[231] *Ivi*, p. 99.

[232] Invece della nostra cara regina Spooner ha usato il nostro strano (omosessuale) decano.

[233] *Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli, Zanichelli, Bologna, 1991, p. 1148.

[234] *Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli, Zanichelli, Bologna, 1991, p. 1531.

[235] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e far ridere*, Sonda, Torino, 2001, p. 264.

[236] Manfred Pfister, *Drama, teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, p. 98.

[237] Antonella Marchetti, Davide Massaro, Annalisa Valle, *Non dicevo sul serio, Riflessioni su ironia e psicologia*, Franco Angeli, Milano, 2007, p. 70.

[238] Claudia Bianchi, *Pragmatica del linguaggio*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 3.

[239] Giovanna Cosenza, *La pragmatica di Paul Grice*, Bompiani, Milano, 2002, p. 10.

[240] Paolo Leonardi in *Pragmatica*, Carocci, Roma, 2001, p. 23.

[241] Paul Grice, *Studies in the way of words*, Harvard University press, 1989, p. 117.

[242] *Ivi*, p. 223.

[243] Carla Antonelli, *Intenzioni e inferenze nella teoria della comunicazione di Grice: un'interpretazione*, *Esercizi filosofici* 1, 2006, p. 85.

[244] Paul Grice, "Meaning", *The philosophical review*, Vol. 66, No. 3, Duke University Press, 1957, p. 377. N.d.A. Traduzione mia.

[245] Giovanna Cosenza, *La pragmatica di Paul Grice*, Bompiani, Milano, 2002, p. 40.

[246] *Ibidem*, p. 40.

[247] Paul Grice, "Meaning", *The philosophical review*, Vol. 66, No. 3, Duke University Press, 1957, p. 377.

-

[248] N.d.A. Traduzione mia.

[249] *Ibidem*, p. 377.

[250] *Ibidem*, p. 377.

-

[251] Giovanna Cosenza, *La pragmatica di Paul Grice*, Bompiani, Milano, 2002, p. 43.

[252] Paul Grice, "Meaning", *The philosophical review*, Vol. 66, No. 3, Duke University Press, 1957, p. 377.

[253] *Ibidem*, p. 214.

[254] *Ibidem*, p. 214.

[255] Giovanna Cosenza, *La pragmatica di Paul Grice*, Bompiani, Milano, 2002, p. 43. Traduzione di Giovanna Cosenza.

[256] Paul Grice, *Studies in the way of words*, Harvard University Press, 1989, p. 214.

[257] Giovanna Cosenza, *La pragmatica di Paul Grice*, Bompiani, Milano, 2002, p. 38.

[258] Paul Grice, *Studies in the way of words*, Harvard University press, 1989, p. 214.

[259] *Ibidem*, p. 214.

[260] *Ibidem*, p. 214.

[261] *Ibidem*, p. 214.

[262] Paul Grice, *Logic and conversation*, in *Syntax and semantics 3; Speech arts*, University College London for the Pragmatic Theory Online Course, 1975, p. 45.

[263] Traduzione di Giovanna Cosenza, *La pragmatica di Paul Grice*, Bompiani, Milano, 2002, p. 172.

[264] Paul Grice, *Logic and conversation*, in *Syntax and semantics 3; Speech arts*, University College London for the Pragmatic Theory Online Course, 1975, p. 47.

[265] *Ivi*, p. 45.

[266] Cecilia Andorno, *Che cos'è la pragmatica linguistica?* Carocci editore, Roma, 2009, p. 96.

- [267] [Giovanna Cosenza, *La pragmatica di Paul Grice*, Bompiani, Milano, 2002, p. 227.](#)
- [268] [Ibidem, p. 227.](#)
- [269] [Ivi, p. 228.](#)
- [270] [Paul Grice, *Logic and conversation*, in *Syntax and semantics 3; Speech arts*, University College London for the Pragmatic Theory Online Course, 1975, pp. 46-47.](#)
- [271] [Ibidem, p. 46.](#)
- [272] [Ivi, p. 46.](#)
- [273] [Marina Sbisà, *Detto non detto*, Laterza, Roma-Bari, 2007, cap. 3 e 4.](#)
- [274] [Paul Grice, *Studies in the way of words*, Harvard University press, 1989, p. 24.](#)
- [275] [Giovanna Cosenza, *La pragmatica di Paul Grice*, Bompiani, Milano, 2002, p. 168.](#)
- [276] [Paul Grice, *Logic and conversation*, in *Syntax and semantics 3; Speech arts*, University College London for the Pragmatic Theory Online Course, 1975, p. 45.](#)
- [277] [Paul Grice, *Studies in the way of words*, Harvard University press, 1989, p. 32.](#)
- [278] [Ibidem, p. 32.](#)
- [279] [Ibidem, p. 32.](#)
- [280] [Paul Grice, *Studies in the way of words*, Harvard University press, 1989, p. 33.](#)
- [281] [Emanuele Banfi, *Sei lezioni sul linguaggio comico*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 1995, p. 43.](#)
- [282] [Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humour*, Dordrecht, 1985](#)
- [283] [Umberto Eco, *Il comico e la regola*, *Alfabeta*, n. 21, febbraio 1981, p. 2](#)
-
- [284] [Ibidem, p. 2.](#)
- [285] [Ibidem, p. 2](#)
- [286] [Invece del termine Massima della modalità usato e coniato da Paul Grice, Umberto Eco usa il termine “maniera” riferendosi alla stessa nozione.](#)
- [287] [Ibidem, p. 2.](#)
- [288] [Ibidem, p. 2.](#)
- [289] [Giovanna Cosenza, *La pragmatica di Paul Grice*, Bompiani, Milano, 2002, p. 172.](#)

- [290] Marina Sbisà, *Gli atti linguistici*, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 6.
-
- [291] John Langshaw Austin, *How to do things with words*, Oxford University Press, 1962, p. 72.
- [292] *Ivi*, p. 5.
- [293] *Ivi*, p. 6.
- [294] John Langshaw Austin, *How to do things with words*, Oxford University Press, 1962, p. 73.
- [295] *Ivi*, p. 74.
- [296] *Ivi*, p. 75.
- [297] *Ibidem*, p. 75.
- [298] *Ivi*, p. 94.
- [299] *Ivi*, p. 98.
- [300] *Ivi*, pp. 101-102.
- [301] Elam Keir, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 163.
- [302] Marina Sbisà, *Gli atti linguistici*, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 9.
- [303] *Ivi*, p. 15.
- [304] John Langshaw Austin, *How to do things with words*, Oxford University Press, 1962, pp. 16-17.
- [305] *Ivi*, p. 103.
- [306] *Ivi*, p. 151.
- [307] Claudia Bianchi, *Pragmatica del linguaggio*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 56.
- [308] Elam Keir, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 163.
- [309] John Austin, *How to do things with words*, Oxford University Press, 1962, pp.79-80.
- [310] John Searle, *Speech acts*, Cambridge University Press, New York, 2008, p.63.
- [311] John Searle, "Che cos'è un atto linguistico?" in *Linguaggio e società*, Mulino, Bologna, 1973, pp. 89-107.
- [312] John Searle, *Speech acts*, Cambridge University press, New York, 2008, p. 45.
- [313] *Ivi*, pp. 22-23.
- [314] *Ivi*, p. 33.

- [315] Ivi, p. 34.
- [316] Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 167.
- [317] Ivi, p. 168.
- [318] Ibidem, p. 168.
- [319] Ibidem, p. 168.
- [320] Ivi, p. 167.
- [321] John R. Searle, *A classification of illocutionary acts*, Language in society, Vol.5, No.1, Cambridge University Press, 1976, pp. 7-10.
- [322] Marina Sbisà, *Gli atti linguistici*, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 20.
-
- [323] Si tratta di una commedia trasmessa per i programmi nazionali della radio il 6 Novembre 1960.
- [324] Silvio D'Amico *Il teatro italiano*, Fratelli Treves editori, Milano, 1937, p. 264.
- [325] Filippo Tommaso Marinetti e Francesco Cangiullo, *Manifesto futurista, Il Teatro della sorpresa*, Milano, 11 ottobre 1921, p. 1.
- [326] Achille Campanile, *Tragedie in due battute*, Rizzoli, Milano, 2001, p. 166.
- [327] Ibidem, p. 192.
- [328] Gianni Pellegrini, *La forza anarchica della parola*, Annale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari, Volume 42, 1999
- [329] Filippo Tommaso Marinetti, *Teatro futurista sintetico*, Ghelfi Costantino, Piacenza, 1921, p. 87.
- [330] Ibidem, p. 87.
- [331] Gianni Pellegrini, *La forza anarchica della parola*, Annale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari, Volume 42, 1999, p. 2.
- [332] Luciano Bottoni, *Storia del teatro italiano 1900 – 1945*, il Mulino, Bologna, 1999, p. 68.
- [333] Geno Pampaloni, “Modelli ed esperienze della prosa contemporanea” in *Storia della letteratura Italiana, Il Novecento*, Tomo II, Garzanti, Milano, 1987, p. 490.
- [334] Mario Verdone, *Teatro del Novecento*, Editrice La Scuola, Brescia, 1981, pp. 56-57.
- [335] Giuseppe Petronio, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Palumbo, 1979, p. 860.
-

[336] <http://www.campanile.it>, sito realizzato e curato da Gaetano Campanile, figlio di Achille Campanile, consultato il: 10.07.2010.

[337] Ferdinando Taviani, «Commedia corta. Oppure lunga una vita – per figurarsi il teatro di Achille Campanile», in Achille Campanile, *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2004, p. 19.

[338] Guido Almansi, *La ragion comica*, Feltrinelli, Milano, 1986, p. 31.

[339] Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 2004, p. 19.

[340] N.d.A. Non si tratta di una tragedia vera perché il termine viene usato da Campanile in modo diverso. Sono opere che appartengono al genere della commedia destinate più alla lettura che non alla scena.

[341] Silvio D'Amico, *Cronache*, II volume, Tomo II, Edizioni Novecento, Palermo, 2001, p. 478.

[342] Adriano Tilgher, *Il problema centrale. Cronache teatrali – 1914-1926*, Rocca San Casciano, Edizioni del Teatro stabile di Genova, 1973, p. 352.

[343] Costanzo Costantini, “Il riso di Achille”, *Il Messaggero*, Mercoledì, 5 gennaio 1977, p. 3.

[344] Renato Minore, “Una vita ai matgini” in *Teatro italiano*, Lucarini editore, Roma, 1981, pp. 571-580.

-

[345] Costanzo Costantini, “Il riso di Achille”, *Il Messaggero*, Mercoledì, 5 gennaio 1977, p. 4.

[346] *Ibidem*, p. 574.

[347] *Ivi*, p. 575.

[348] Guido Almansi, *La ragion comica*, Feltrinelli, Milano, 1986, p. 33.

[349] Umberto Eco, *Introduzione* in A. Campanile, *Se la luna mi porta fortuna*, Rizzoli, Milano, 1979, pp. 1-2.

[350] Umberto Serra, “Un cavallo a doppio senso”, *Il Mattino*, 28 Ottobre 1982

[351] Geno Pampaloni, “Modelli ed esperienze della prosa contemporanea” in *Storia della letteratura Italiana, Il Novecento*, Tomo II, Garzanti, Milano, 1987, p. 490.

[352] Giorgio Cavallini, *Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile*, Bulzoni, Roma, 2000, p. 9.

[353] Andrea Bisicchia, “Achille Campanile” in *Aspetti del teatro comico italiano del Novecento*, Ghisoni, Milano, 1973, p. 24.

- [354] Luca Goldoni, *Corriere della sera*, Mercoledì 5 gennaio 1977
- [355] Curzio Malaparte, *Due anni di battibecco*, Garzanti, Milano, 1955, pp. 84-6.
- [356] Renato Minore, “Una vita ai margini” in *Teatro italiano* vol I, Lucarini Editore, Roma, 1981, pp. 571-580.
- [357] Enzo Siciliano, *Introduzione in Agosto mia moglie non ti conosco*, disponibile all’indirizzo: http://www.campanile.it/web/critica/enz_sicil_n.htm, consultato il: 20.08.2011.
- [358] Peter Szondi, *Teorija moderne drame, 1880-1950*, Mansioni, Zagreb, 2001, pp. 75-76.
- [359] Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 2004, p. 20.
- [360] Ferdinando Taviani, “Commedia corta. Oppure lunga una vita”, pubblicato in *La lettura*, marzo 1940.
- [361] Jean - Pierre Ryngaert, *L’analisi del testo teatrale*, Dino Audino, Roma, 2006, p. 27.
- [362] Cecilia Manfredi, *Il cavallo, la simbologia mitologica*, Trimestrale di psicologia analitica e filosofia sperimentale a cura dell’Associazione G.E.A. Disponibile all’indirizzo: http://www.geagea.com/36indi/36_12.htm, consultato il 21.08.2011.
- [363] Guido Almansi, *La ragion comica*, Feltrinelli, Milano, 1986, p. 38.
- [364] Geno Pampaloni, “Modelli ed esperienze della prosa contemporanea” in *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, tomo II, Garzanti, Milano, 1987, p. 490.
- [365] Bergson Henri, *Il riso*, Laterza, Bari, 2003, p. 126.
- [366] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e far ridere*, Edizioni Sonda, Torino, 2001, p. 145.
- [367] Louise Mathewson, *Bergson’s theory of the comic in the light of English comedy*, University of Nebraska, 1920, p. 7.
- [368] N.d.A. Traduzione mia.
- [369] Achille Campanile, *Ma che cos’è questo amore?*, pp.12-13.
- [370] Umberto Eco, “Il comico come straniamento” in *Tra menzogna e ironia*, Bompiani, Milano, 1998, pp. 53-97.
- [371] Aurora Cacopardo, *Scrittori comici e irregolari del nostro Novecento: profili di Antonio Amurri, Achille Campanile, Luciano De Crescenzo, Ennio Flaiano*, Eurocomp, Napoli, 2002, p. 34.
- [372] Pietro Pancrazi, “Il riso scemo di Campanile” in *Scrittori italiani del Novecento*, Laterza, Bari, 1934
- [373] Umberto Eco, “Campanile così ilare e immortale”, *La Repubblica*, 10 maggio, 2000

- [374] Umberto Eco, *Tra menzogna e ironia*, Bompiani, Milano, 1998, pp. 53-97.
- [375] Simon Critchley, *Knjiga mrtvih filozofa*, Ljevak, Zagreb, 2010, pp. 82-83.
- [376] <http://www.viceland.com/it/a5n6/htdocs/living-breathing-philosopher-912.php?page=1>
28.07.2011.
- [377] http://www.treccani.it/scuola/maturita/materiale_didattico/morte_e_filosofi/3.html Consultato il: 28.07.2011.
- [378] Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979, p. 358.
- [379] Paola Giacomoni, *Il comico secondo Bergson in Sei lezioni sul linguaggio comico*, a cura di Emanuele Banfi, Editrice Università degli Studi di Trento, p. 179.
- [380] Ferdinando Taviani, *Commedia corta. Oppure lunga una vita*, in A. Campanile *L'Inventore del cavallo ed altre quindici commedie*, Bur, Milano, 2002, p. 31.
- [381] Guido Paduano e Concetta d'Angeli, *Il comico*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 24.
- [382] Simon Critchley, *Knjiga mrtvih filozofa*, Ljevak, Zagreb, 2010, p. 11.
-
- [383] Simon Critchley, *Knjiga mrtvih filozofa*, Ljevak, Zagreb, 2010, p. 11.
- [384] Umberto Eco, *Tra menzogna e ironia*, Bompiani, Milano, 1998, p. 97.
-
- [385] Henri Bergson, *Il riso*, Laterza, Bari, 2003, p.32.
- [386] Henri Bergson, *Il riso*, Laterza, Bari, 2003, p.33. Cfr. nota 13, p.10.
- [387] Francesco Rossi è il Clinico
- [388] Cfr. nota 10, p. 10.
- [389] Manfred Pfister, *Drama, teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, p. 264.
- [390] *Ivi*, p. 263.
- [391] Ennio Monachesi, *Didattica e umorismo, scrittura ri-creativa*, Monax editore, pubblicato sul sito Internet, <http://www.monachesi.it/pdf/DIDATTICA%20E%20UMORISMO.pdf> p.294. (25.07.2011.)
- [392] Ennio Monachesi, *Didattica e umorismo, scrittura ri-creativa*, Monax editore, pubblicato sul sito Internet, <http://www.monachesi.it/pdf/DIDATTICA%20E%20UMORISMO.pdf> consultato il: 25.07.2011.
- [393] Franca Orletti, *Identità di genere nella lingua, nella cultura, nella società*, Armando Editore,

Roma, 2000, p. 16.

[394] Deborah Tannen, *Gender and Discourse*, Oxford University Press, New York, 1994, pp. 188-215.

[395] Emanuele Banfi, *Morfologia del linguaggio comico: tra pragmatica e strategie linguistiche in Sei lezioni sul linguaggio comico*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 1995, p. 66.

[396] Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Grandi tascabili economici Newton, Roma, 2007, p. 78.

[397] Vladimir Propp, *Comicità e riso*, Einaudi, Torino, 1988, p. 105.

[398] Jean - Pierre Ryngaert, *L'analisi del testo teatrale*, Dino Audino, Roma, 2006, p. 33.

[399] Michele Perriera, *La dimora unica di Sandro Dell'Orco*

<http://www.mannieditori.it/sites/default/files/perreira.PDF>

[400] Angela Zampetti e Andrea Marchitelli, *La tragedia greca: metodologie a confronto*, Armando editore, Roma, 2000, p. 23.

[401] *Ivi*, p. 24.

[402] Massimo di Marco, *La tragedia greca, forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Carocci, Roma, 2000, p. 73.

[403] *Ivi*, p. 9.

[404] Antonella Marchetti, Davide Massaro, Annalisa Valle, *Non dicevo sul serio*, Franco Angeli, Milano, 2007, p. 84.

[405] Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, Laterza, Bari, 2010, p. 121.

[406] Guido Paduano, Concetta D'Angeli, *Il comico*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 169.

-

[407] Caterina Arcidiacono, *Onnipotenza materna e relazione tra i sessi* in Panepucci A. (a cura di), *Psicoanalisi e identità di genere*, Laterza Editori, Bari, 1995, p. 218.

[408] Claudia Bianchi, *Pragmatica del linguaggio*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 91.

[409] Mauro Maldonato, *Psicologia della comunicazione, Cibernetica, fenomenologia e complessità*, Ellissi, Napoli, 2002, p. 83.

[410] Claudia Bianchi, *La pragmatica del linguaggio*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 67.

[411] Mauro Maldonato, *Psicologia della comunicazione, Cibernetica, fenomenologia e complessità*,

Ellissi, Napoli, 2002, p. 87.

[412] Remo Bassetti, *Storia e Storie dello sport in Italia*, Marsilio, 1999

www.remobassetti.com/Blog/category/estratti/storia-dello-sport-estratti, consultato il: 10.07.2012.

[413] Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, 1988, p. 49.

[414] Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, 1988, p. 27.

[415] N.d.A. Traduzione mia.

[416] *Ivi*, p. 51.

[417] N.d.A. Traduzione mia.

[418] *Ivi*, p. 54.

[419] Lucie Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 113.

[420] *Ibidem*, p. 113.

[421] È probabile che si tratti di un errore ortografico presente in questa edizione del testo. La parola corretta dovrebbe essere *droite* e non *droit*.

[422] Manfred Pfister, *Drama, teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, p. 99.

[423] Antonella Marchetti, Davide Massaro, Annalisa Valle, *Non dicevo sul serio. Riflessioni su ironia e psicologia*, Franco Angeli, Milano, 2007, p. 70.

[424] *Ibidem*, p. 70.

[425] John Vorhaus, *Scrivere il comico*, Dino Audino Editore, Roma, 2004, p. 36.

[426] Jean - Pierre Ryngaert, *L'analisi del testo teatrale*, Dino Audino, Roma, 2006, p. 47.

[427] John Vorhaus, *Scrivere il comico*, Dino Audino Editore, Roma, 2004, p. 26.

[428] Carla Paletta, "Ma che cos'è questo topic? Strategie del comico in Achille Campanile", *Versus*, n.33, p. 43.

[429] Vladimir Propp, *Comicità e riso*, Einaudi, Torino, 1988, p. 85.

[430] John Vorhaus, *Scrivere il comico*, Dino Audino Editore, Roma, 2004, p. 42.

[431] Vladimir Propp, *Comicità e riso*, Einaudi, Torino, 1988, p. 84.

[432] *Ibidem*, p. 85.

[433] Umberto Eco, *Diario minimo*, Bompiani, Milano, Edizione digitale, 2011, p. 2.

[434] Vladimir Propp, *Comicità e riso*, Einaudi, Torino, 1988, p. 45.

- [435] Luciano Bottoni, *Storia del teatro italiano 1900-1945*; Il Mulino, Bologna, 1999, p. 156.
- [436] Giuseppe Petronio, *Storia della letteratura italiana*, Palumbo, Firenze, 1979, p. 905.
- [437] Giorgio Luti, *Storia letteraria d'Italia, Il Novecento, Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Piccin, Padova, 1993, p. 1132.
- [438] Achille Campanile, *Tragedie in due battute*, Introduzione di Masolino d'Amico, Bur, Milano, 2001, p. 6.
- [439] *Ivi*, p. 12.
- [440] Claudio Monti, <http://www.circo.it/fellini-il-mondo-visto-con-gli-occhi-del-clown/>, consultato il: 10.06.2011
- [441] Vladimir Propp, *Comicità e riso*, Einaudi, Torino, 1988, p. 45.
- [442] Henri Bergson, *Il riso*, Laterza, Roma, 2003, p. 23.
- [443] Andrea Bisicchia, "Achille Campanile" in *Aspetti del teatro comico italiano del Novecento*, Ghisoni, Milano, 1973, p. 25.
- [444] Artemij Keidan e Luca Alfieri, *Deissi, riferimento, metafora: questioni classiche di linguistica e filosofia del linguaggio*, University Press, Firenze, 2008, p. 144.
- [445] Paolo Fabbri, OIHCEPS:il ritmo degli specchi, 2001, www.paolofabbri.it/articoli/oihceps.html, consultato il:07.05.2012.
- [446] Vincenza del Marco, *Sugli specchi. Una breve introduzione ai termini del confronto fra Eco e Fabbri sul tema*, p. 2. <http://www.coris.uniroma1.it/> consultato il:12.05.2012.
- [447] Luigi Borzacchini, *Il computer di Platone, alle origini del pensiero logico e matematico*, Edizioni Dedalo, Bari, 2005, p. 408.
- [448] Giorgio Colli, *La sapienza greca*, Adelphi, Milano, 1985, pp. 42-43.
- [449] Marta Appiano, *Il pudore nel linguaggio: il tabù linguistico, un'interpretazione psicoanalitica*, Hoepli, Milano, 2006, p. 87.
- [450] John Vorhaus, *Scrivere il comico*, Dino Audino Editore, Roma, 2004, p. 31.
- [451] *Ivi*, p. 27.
- [452] Fabrizio Bercelli, http://www.utenti.dsc.unibo.it/~fabrizio.bercelli/didattica/materiali%20didattici/05_06_Laboratorio_di_didattica.htm, consultato il: 22.05.2012.
- [453] Marina Mizzau, *Storie come vere: strategie comunicative in testi narrativi*, Feltrinelli, Milano, 1998, p. 16.

- [454] Jan Mukaržovski, *Dve studije o dijalogu. Struktura pesničkog jezika*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1986, Beograd, p. 110.
- [455] N.d.A. La studiosa spiega in modo conciso la differenza tra la domanda retorica e *dubitatio*, non offre nessuna spiegazione riguardo alla definizione del termine “interrogazione”.
- [456] Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, Editori Laterza, Bari, pp. 118-119.
- [457] Michele Scherillo, *Pulcinella, prima del secolo XIX*, Stabilimento tipografico Civelli, Ancona, 1880, p. 5.
- [458] Jean - Pierre Ryngaert, *L'analisi del testo teatrale*, Dino Audino, Roma, 2006, p. 101.
- [459] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e far ridere*, Edizioni Sonda, Torino, 2001 p. 68.
- [460] Laura Montanari, “I nomi delle storie,” *La repubblica*, consultato il: 24.11.2012.
- [461] Jean - Pierre Ryngaert, *L'analisi del testo teatrale*, Dino Audino, Roma, 2006, p. 101.
- [462] Dizionario etimologico, Rusconi, Genova, 2003, p. 125.
- [463]http://www.utenti.dsc.unibo.it/~fabrizio.bercelli/didattica/materiali%20didattici/05_06_Laboratorio_di_didattica.htm, consultato il:16.04.2012.
- [464]http://www.utenti.dsc.unibo.it/~fabrizio.bercelli/didattica/materiali%20didattici/05_06_Laboratorio_di_didattica.htm, consultato il:16.04.2012.
- [465] Tommaso Bavaro, *Come imparare a ridere e far ridere*, Edizioni Sonda, Torino, 2001, p. 190.
- [466] *Ibidem*, p. 191.
- [467] N.d.A. Grafia usata nel testo originale.
- [468] Vladimir Propp, *Comicità e riso*, Einaudi, Torino, 1988, p. 44.
- [469] *Ivi*, p. 44.
- [470] Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1991, p. 330.
- [471] Lucio Romeo, “Campanile, Ionesco italiano”, *Il Tempo*, 11 aprile, 1988
- [472] Achille Campanile, *Tragedie in due battute*, introduzione di Masolino d'Amico, BUR, Milano, 2001, pp.3-4.
- [473] Enzo Siciliano, *Achille Campanile o l'inutilità del riso*, Introduzione ad *Agosto mia moglie non ti conosco*, BUR-Rizzoli, Milano, 1974-1985
- [474] www.campanile.it, il sito curato da Gaetano Campanile, figlio dell'autore.
- [475] <http://www.campanile.it/index.asp?action=biografia&do=pensiero>

[476] [Milivoj Solar](#), *Suvremena svjetska književnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1997, pp. 252-255.